



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

TEMA:

***REFLEXIONES SOBRE EL DISEÑO DE VIVIENDA POPULAR,
MEDIANTE EL MÉTODO PARTICIPATIVO***

TESIS

**Que para obtener el grado de:
MAESTRO EN ARQUITECTURA**

Presenta:

ARQ. JESÚS JUAN LIBRADO GÁMEZ ALMAGUER

TUTOR: M. GUSTAVO ROMERO FERNÁNDEZ

PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

MÉXICO DF JULIO

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

TEMA:

*REFLEXIONES SOBRE EL DISEÑO DE VIVIENDA POPULAR,
MEDIANTE EL MÉTODO PARTICIPATIVO*

Presenta:

ARQ. JESÚS JUAN LIBRADO GÁMEZ ALMAGUER

COMITÉ TUTORAL:

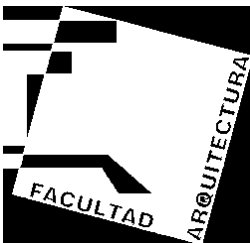
M. GUSTAVO ROMERO FERNÁNDEZ

DRA. ELIDE ROSA STAINES OROZCO

DRA. LETICIA PEÑA BARRERA

DR. CARLOS GONZÁLEZ LOBO

M. ALFONSO RAMIREZ PONCE



PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

MÉXICO DF,

2013

Dedicatoria

A mis padres María y Jesús, quienes desde muy al principio entendieron que un hijo loco lleno de razones solo podría hacer cosas amables, y vieron la conveniencia de darle su espacio, apoyo y amor para llevar.

A mi compañera Liliana sin cuya mirada, valor, decisión y pasión por la vida no podría entenderse la historia de mis últimos años.

A mi hija Belén, cuya llegada inundo de alegría mi vida, A mi hija María cuyo advenimiento fue la esperanza misma vestida de sonrisa, y a mi pequeña que aún no nace la cual espero con el corazón abierto

A mis Hermanos Mar Violeta, Trinidad, Esteban para los cuales tengo un amor filial que hace que los vea siempre anteponiendo la ternura.

A mis Amigos, Migue Ángel, Raúl, Bernardo, Meny, Macario, David, Margarita y Ricardo, Lety y Carlos, Elide y a tantos otros que en el trabajo y en el quehacer han estado presentes configurando un entorno amable por el que debo estar agradecido

Y por último al maestro bueno a quien me prometí hace años escribirle algo parecido y a cuyas ideas incendiarias debo esta suerte de vocación de trabajo por los otros, muy otros, en una especie de aventura que aun sueño y recorro por esta vida

Agradecimientos

El proceso ha sido largo, extenso, hoy lo observo con cierta nostalgia he incredulidad, lo que me motiva a reconocer todo el apoyo que he recibido de mucha gente que queriendo o sin quererlo se convirtieron en una parte del motor de esta intención.

Quiero agradecer a todos mis compañeros profesores, muchos de ellos que con el paso del tiempo han convertido en verdaderos amigos, a las organizaciones de la sociedad civil con las que he laborado y a todos aquellos que han sido partícipes en el trabajo que como arquitecto he realizado.

Agradezco a él M. Gustavo Romero por este prolongado esfuerzo y sin cuyo apoyo me habría sido imposible completar este documento, A la Dra. Leticia Barrera que con su acompañamiento y atinadas críticas me permitieron entender cosas que tienen que ver con la vida y desde luego con la arquitectura, A la Dra. Elide Staines a quien agradezco esa visión política y ese impulso final, para la realización de la tesis.

Agradezco a mis profesores de la maestría, Al Dr. Carlos González Lobo a quien le debo no solo las buenas ideas sino las adecuadas intenciones que pueden enarbolarse incluso con rabia imbatible, al M. Alfonso Ramírez Ponce, cuyas conversaciones escritas y formas construidas han sido una verdadera plataforma para mi quehacer arquitectónico, Al M. Miguel Hierro a quien adeudo buena parte

del discurso de diseño con estadios incluidos y la correspondiente polémica que su inclusión me acompañó a lo largo de la tesis.

Mención especial me merece la Maestra Margarita Salazar, quien un día me propusiera retomar la tesis y para lo cual dispuso de su empeño he impulso y me lo contagio, a ella le debo la lectura final del documento y su revisión página por página, en una serie de acciones que no podrían entenderse si antes no se entiende que significa la palabra amistad.

Por ultimo Agradezco a mis compañeras de vida que han sido mi última intención y mi primer significado, incluso la que está por llegar, en unos meses más.

Índice

Introducción

p. 1

Tesis -planteamiento del problema-
Objetivos
Justificación
Marco teórico
Esquema

Capítulo 1. La vivienda

p. 12

1. La vivienda, un ensayo para definirla
2. La vida
3. Lugar y tiempo de la vida
4. En resumen: una posición definida
5. El espacio específico para vivir
6. La condición de ser
7. La familia y la vivienda
8. El lugar para habitar
9. Los arquitectos y el habitar
10. Vivienda popular, la racionalidad del habitar
11. El conflicto con los especialistas
12. Vivienda popular, objeto significativo
13. Las conclusiones, parte uno.

Capítulo 2. El diseño

p. 49

14. Antes del diseño
15. El sentido de diseñar
16. Razones en los discursos
17. El significado de diseñar

18. El discurso, un proceso, dos modos
19. La acción de diseñar y su condición de unicidad
20. Significar el proyecto
21. La cuestión estética
22. Acciones en el proceso del diseño
23. Los estadios del proyecto y sus problemas
24. La definición de la demanda arquitectónica
25. La conceptualización
26. El estadio de la esquematización
27. El estadio de la comunicación
28. Las conclusiones, parte dos.

Capítulo 3. Posturas

p. 91

29. Enfrentar el problema
30. Habraken y sus soportes
31. Razones y vivienda: por Habraken
32. La vivienda-proceso en Juárez
33. Como problema de diseño, los soportes se proponen...
34. La propuesta concreta
35. Los estadios, en método de soportes
36. El método Livingston
37. Razones para una arquitectura sin ellas
38. La propuesta para analizar el sitio
39. El cliente
40. La creatividad
41. Presentación: estudio de factibilidad
42. El manual de instrucciones
43. Cómo se hace
44. Los estadios y Livingston

45. Reaprendiendo, Pyatok y Weber
46. Orígenes del formalismo
47. El positivismo y los formalismos
48. La alternativa epistemológica
49. Los estadios de Pyatok y Weber

Capítulo 4. Conclusión

p. 158

50. Teorizando, diseñando, viviendando.
51. Método de diseño por proceso de diseño
52. Anotaciones finales

Bibliografía

p. 182

Introducción

La vivienda es un tema de estudio, que abarca una gran cantidad de disciplinas del conocimiento, tan diversas en su campo de actuación como lo pueden ser, la economía o la estética. En la actualidad puede ser motivo de análisis, por ser un indicador que permite interpretar el comportamiento del mercado macroeconómico o por ser un factor asociado a la armonía del entorno visual de poblaciones o ciudades. Tal diversidad de aproximaciones disciplinares en el estudio de la vivienda, coincide con el hecho de que existen y ha existido una gran diversidad de ellas a lo largo y ancho de la historia humana.

Para entenderla en el campo de la arquitectura, se ha pretendido, al clasificarla por medio de factores que le son propios, consolidar una explicación de su naturaleza; así, por ejemplo, por su condición o características físicas, podemos hablar de las que por su tipo son fijas, semifijas o móviles; las que por su origen material, a grandes rasgos pueden tipificarse, como las de tipo vegetal, mineral, las que incorporan ambos materiales y las que mayormente en su edificación emplean derivados sintéticos.

Del mismo modo, se le ha dado clasificación por "planta tipo", con esto nos referimos a la planta arquitectónica. Al respecto, cabe hacer mención que históricamente las de forma circular precedieron a las de planta rectangular, y éstas a su vez dieron paso a todo el espectro de la geometría euclidiana, hasta llegar a la actualidad, donde las figuras de los fractales se han agregado al catálogo de "plantas

tipo”, incorporándose como una alternativa tipológica. Por su volumen y envolvente, se puede identificar a las que han empleado los sólidos primarios, las que incorporan las formas orgánicas, abstractas o caóticas. En general, debe anotarse que a cada categoría desarrollada para clasificar formalmente a un objeto cualquiera, puede ejemplificarse formalmente con una vivienda.

La consolidación de la explicación que en torno a la vivienda se desarrolla ha sido continua; en el campo disciplinar de la arquitectura, han sido de especial relevancia, para la construcción del concepto contemporáneo -de la vivienda-, el enfoque teórico y el técnico. El primero recupera la reflexión a partir de factores que, si bien son parte de la vivienda, no están en ella en tanto objeto, sino como ponderaciones originales que derivan en su existencia; el segundo aborda el desarrollo de sistemas que hacen posible que sea en términos de su naturaleza física.

La aproximación teórica al tema de la vivienda, se dice, tomó por asalto la primera mitad del siglo veinte; si bien las explicaciones sistémicas en materia de arquitectura, no eran en modo alguno inexistentes, no existía precedente en el sentido de la magnitud con que se generaron en esa época. Las ideas que a principios del siglo pasado configuraron el discurso del llamado movimiento moderno, tuvieron en la vivienda un recurso emblemático; cada una de las tendencias que lo conformaron, fijaron una postura al presentar propuestas proyectuales que pretendían coadyuvar en la solución de lo que se identificaba como un “problema de la vivienda”.

Aunado a lo anterior, acontece lo que podría calificarse como la primera vez en la historia de la arquitectura, que la reflexión teórica llevó el discurso académico de las aulas al contexto físico, en el transcurso de una misma generación. En apenas dos décadas, los ideales modernos que entre otras cosas postulaban énfasis en el volumen, regularidad modular y rechazo del ornamento sobrepuesto, se vieron materializados en múltiples proyectos, principalmente de carácter habitacional, lo cual consolidó una corriente arquitectónica, alternativa a la tradición. La vivienda tuvo entonces posibilidades inéditas; una nueva forma -pabellón, casa domino-, un nuevo modo de hacer su forma -prefabricados, empleo de vidrio, metal, concreto armado-, y sobre todo, nueva manera de pensar y originar sus formas-el uso de la antropometría, la forma sigue a la función y en general metodologías de diseño que propugnaban el arquetipo moderno-.

Diseñar desde la modernidad fue un ejercicio de lógica racionalista, de innovación técnica y conceptual, de implicaciones políticas y sociales, inexistente hasta ese momento. En tal ejercicio, todo lo que conformara la vivienda debía tener una razón de ser pretendidamente utilitaria -funcionalista-, teóricamente oponiendo esta condición a cualquier otra, dejando de lado otros aspectos que hoy se pueden entender como no menos importantes, valores como la belleza, lo simbólico y el carácter social. La funcionalidad fungió como paradigma conceptual, renunciando con ello, como movimiento, a la diversidad que hasta ese momento había sido una constante en la edificación del hábitat.

Intentar desmontar la diversidad por medio de un discurso excluyente, redactado por y para los especialistas desde la postura moderna, en quienes debería caer la responsabilidad del ordenamiento y figuración del hábitat entre otras cosas, dio por resultado que la modernidad se enfrascara en una dinámica, en donde la racionalidad podía no ser tan importante, como la promoción y difusión de un repertorio formal característico -planta libre, cubierta plana, columnas metálicas esbeltas, envolvente de vidrio-. El método moderno -en su origen, mimético en el sentido de copiar los procesos mediante los cuales se produce un resultado, no en el sentido de replicarlo indistintamente-, se vio sustituido por el uso de un conjunto de formas susceptibles de ser replicadas e identificadas como modernas, convertidas a la postre en una tipología más, como lo demuestran las tendencias actuales que recuperan fundamentalmente la apariencia formal del *estilo internacional*.

La crítica, iniciada a partir de la segunda mitad del siglo veinte, propició la revisión de los postulados modernos y con ello, en el plano del hábitat y de la vivienda, se dio cabida nuevamente a otras voces, otros discursos muy otros (¿?), con lo cual se inaugura la etapa de la diversidad renovada. Para el caso de la vivienda, los discursos desarrollados en torno a las consideraciones de índole antropológica manifestaban la necesidad de un acercamiento a su producción social, la revalorización de sus procesos, y la urgencia por generar mecanismos mediante los cuales se incorporara la experiencia del habitador común, de vivir, construir y prefigurar la vivienda (circunstancia virtualmente ignorada, por los especialistas en diseño arquitectónico). Este renovado acercamiento permitió desarrollar nuevas

nociones para entender la naturaleza compleja de la vivienda y del hábitat; se concluyó, por ejemplo, que la vivienda no podía concebirse como un objeto terminado, sino como un objeto en proceso que comporta crecimiento y decrecimiento, según la necesidad de quienes la ocupan, donde el uso habitacional puede verse complementado por usos alternos como el comercial o el laboral determinado por la economía familiar.

Uno de los productos derivados de esta circunstancia histórica fue la evolución de métodos de diseño, a los que disciplinalmente se les nombra métodos de diseño participativo, los cuales conciben al diseño como un proceso abierto, en donde el diseñador y el habitador participan en la toma de decisiones, que respecto a la prefiguración se llevan a cabo. Participar en las decisiones durante la prefiguración como estrategia para lograr resultados más apropiados, en general rompió con el paradigma moderno, que consideraba materia exclusiva del diseñador la toma de decisiones durante el proceso de diseño, y al proyecto producto de dicho ejerció como una solución-en el sentido de encontrar una respuesta única-y no una propuesta o alternativa. A partir de la década de los sesenta del siglo pasado, la aplicación de los métodos de diseño participativo fueron una realidad; con especial interés se aplicaron en la vivienda, especialmente en la que podría calificarse como vivienda popular. En México, desde los años setenta se desarrollaron con éxito proyectos que emplearon metodologías de diseño participativo, logrando de forma consistente mejores resultados en comparación con los proyectos que aplicaron en su desarrollo metodologías convencionales.

Tesis -planteamiento del problema-

En la actualidad en general, en el desarrollo de proyectos de vivienda, prefigurados por los especialistas del diseño arquitectónico, persiste un problema que en términos amplios puede calificarse como la falta de entendimiento de la vivienda como fenómeno social, lo que genera proyectos arquitectónicos que no están vinculados en modo alguno a las aspiraciones del poblador común. En materia de vivienda popular, la problemática tiene varios matices, uno de ellos es el diseño. A este respecto, específicamente podemos referir que una cantidad importante de especialistas que abordan la labor de generar proyecto, lo hacen fundamentalmente con el concepto moderno de vivienda-zonificación, funcionalidad, circulaciones mínimas-en la cabeza, dejando de lado otras experiencias, entre las cuales se encuentra la vivienda popular.

Agrava la situación del diseño de vivienda, las indefiniciones que se mantienen entre los especialistas, a nivel disciplinar. Su significado -noción fundamental para el adecuado desarrollo de la actividad- no es claro, tampoco lo es su campo de actuación, generando con ello problemas de eficacia en el desarrollo del proyecto; se le atribuyen por ejemplo cuestiones que se encuentran fuera de su área, se confunden método, diseño y ejercicio de diseño, o se le minimiza empleándolo para adjetivar la arquitectura. Otro problema en torno al diseño de vivienda, es el desconocimiento y aplicación de diversas metodologías, especialmente las participativas, condición que limita las posibilidades de eficiencia en el desarrollo de proyectos.

Objetivo general

Conocer las circunstancias generales que comporta el diseño de vivienda (específicamente en el contexto popular), y con ello contribuir a la reflexión teórica que a este respecto se realiza en el campo de la arquitectura, para posiblemente derivar en conclusiones que contribuyan a mejorar el ejercicio de la prefiguración de vivienda popular.

Objetivos particulares

Analizar el concepto vivienda en el contexto popular actual para llegar a comprender su significado, y con ello poder configura un concepto que nos permita abordar el ejercicio del diseño con un conocimiento de la naturaleza misma de la vivienda como fenómeno social.

Conocer la estructura general del proceso de diseño, mediante la identificación de las etapas que lo comportan, para con ello, integrar definiciones a la reflexión, que permitan sustentar, las premisas referentes a los métodos de diseño participativo, aplicables a la vivienda popular.

Explicar las metodologías de diseño participativo, aplicados en el diseño de vivienda popular, evaluando críticamente sus posibilidades de aplicación.

Justificación

Precisamente es motivo de esta tesis el acercamiento a la vivienda en la cultura popular, desde un enfoque que reconoce el orden diverso del fenómeno del

poblamiento popular. Debido a las indefiniciones que se mantienen entre los especialistas de la disciplina del diseño arquitectónico, es necesario llevar a cabo trabajos de reflexión teórica que nos ayuden a pensar en un problema que se encuentra en las grandes ciudades del mundo, y del que no escapa ciudad Juárez. En la ciudad -y quizás en muchas otras urbes- existe un divorcio virtual entre el poblador popular y el diseñador arquitectónico, que si bien tiene un componente económico en su origen, podría por otro lado calificarse de índole disciplinar, específicamente demuestran carencias en el marco conceptual y metodológico.

Referente al ámbito conceptual se puede afirmar que en la localidad no es extraño encontrarnos con especialistas que piensan que diseñar una vivienda implica educar al habitador en el uso apropiado de los espacios del hábitat popular, como si el modo en que lo han venido haciendo hasta la fecha estuviera mal, implicando con esta postura que el ejercicio del diseño produjera soluciones únicas -en el sentido del método científico-, olvidando que sus alcances son mucho más limitados y que sus productos, no son soluciones univocas, sino alternativas a realizar. Incluso en el ámbito disciplinar permea la idea de que el diseño debe basarse exclusivamente en criterios, exclusivamente provenientes de la reflexión teórica académica, sin entender a la vivienda popular como un proceso del cual se desprende una lógica y en cierto sentido un saber, el de la autoproducción del hábitat popular. Un análisis de la vivienda popular-inexistente en muchas ocasiones-no solo como fenómeno social, sino a nivel figurativo y formal, arroja el uso de criterios que bien podrían calificarse

como la racionalidad de la vivienda popular, la cual no necesariamente se opone a las convenciones disciplinares en el ejercicio del diseño.

En lo tocante al ámbito metodológico, podemos afirmar que debido a la dinámica de crecimiento de la ciudad y a la complejidad de las interrelaciones espaciales que en ella se generan, se vuelve necesario que el arquitecto conozca y pueda emplear herramientas para el ejercicio disciplinar, entendidas como metodologías para la prefiguración. En el ámbito local, es preciso que se conozcan las metodologías participativas de diseño, las cuales conjugan el hecho de ser herramientas alternativas para el diseño, cuya instrumentación promueve la participación activa del habitador, lo que deviene-como lo demuestran sus productos-en proyectos mucho mas congruentes con la demanda arquitectónica que los origina. Es por ello que en esta serie de reflexiones, nos ha ocupado aclarar las nociones que respecto a vivienda y diseño se tienen, así mismo consideramos necesario el análisis de metodologías participativas.

Marco teórico

Para esclarecer el concepto de vivienda popular me he basado en los trabajos primeramente del antropólogo Néstor García Canclini, ya que fue uno de los primeros en identificar lo popular. Para esclarecer el concepto de vivienda popular me he basado en Jaques Pezeu-Massabuau, Paola Copolla Pignatelli y en los mexicanos, Gustavo Romero, Alfonso Ramírez Ponce y Carlos González Lobo. Por lo que hace a la naturaleza del diseño y su proceso me he sujetado a lo dicho por Miguel Hierro

Gómez. Por otra parte, John F. Turner y Gustavo Romero hablan del diseño participativo; asimismo, respecto a las metodologías del diseño participativo, se encuentran los trabajos de Habraken, Rodolfo Livingston, Michel Pyatok y Christopher Alexander. Aunque los autores mencionados son en quien principalmente me he basado, en el transcurso de la investigación y de la redacción fueron apareciendo otros más.

Esquema

Este trabajo de investigación se ha dividido en cuatro grandes apartados. En el primer capítulo de este documento se propone una lectura de la vivienda a partir del valor que para el poblador popular representa, con la finalidad de adentrarnos en lo que realmente es culturalmente significativo y determinante. En el segundo capítulo, reflexionamos sobre el ejercicio de diseño, centrándonos en el análisis de las acciones que son ordinarias -genéricas- a los diseñadores arquitectónicos, independientemente del método a emplear. Con la diversidad en perspectiva, en el tercer capítulo se examinan distintos métodos de diseño, cuya intención principal es la de incorporar en la toma de decisiones al habitador, llevadas a cabo durante el proceso de diseño de la vivienda. Por último, el cuarto capítulo se ocupa de las conclusiones, derivadas de las reflexiones acontecidas en el transcurso de la redacción de este documento. Asimismo, este documento cuenta con su introducción y su bibliografía.

Capítulo uno

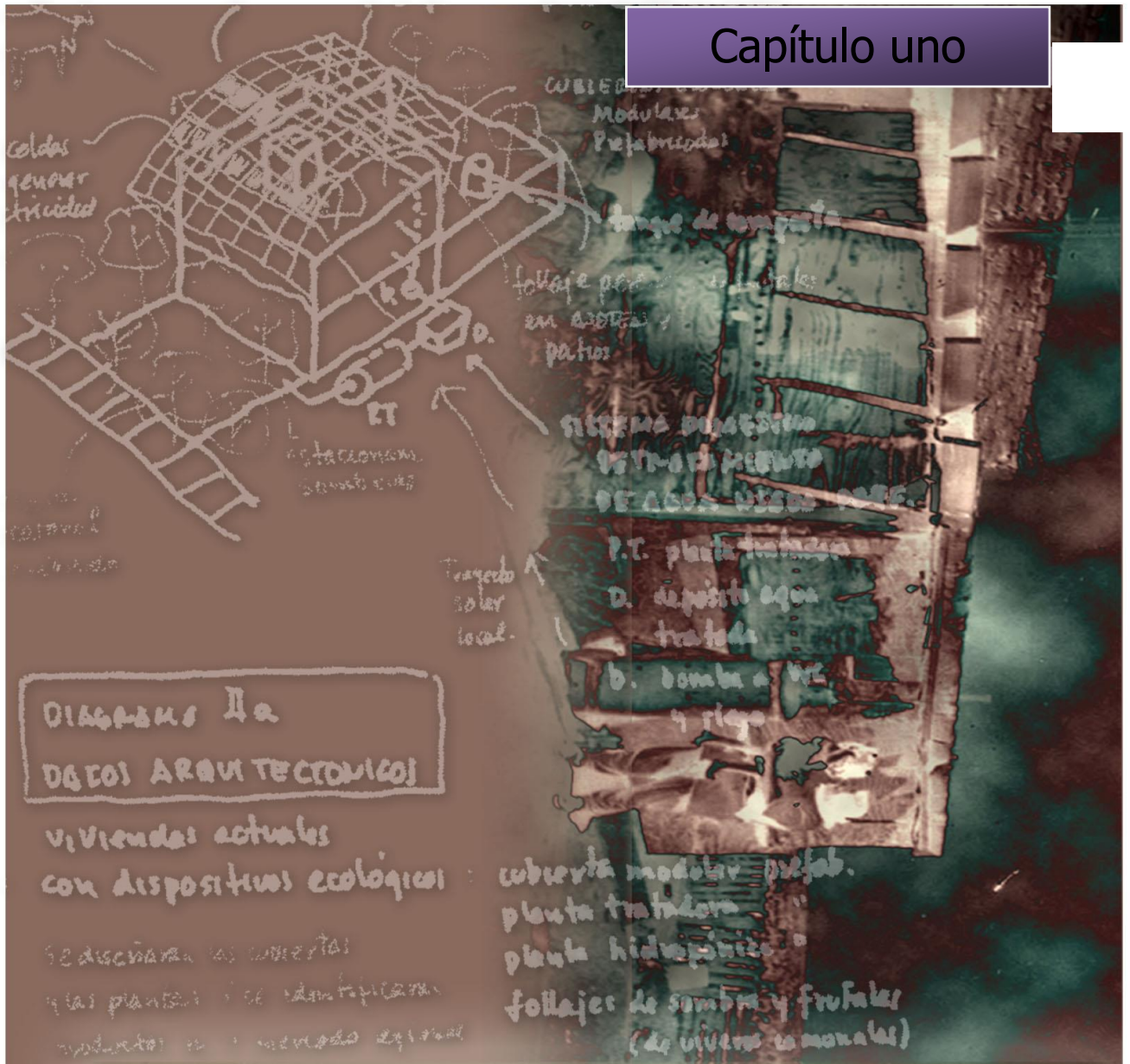


DIAGRAMA IIa DE LOS ARQUITECTONICOS

VIVIENDAS ACTUALES
CON DISPOSITIVOS ECOLOGICOS

Se diseñaron las cubiertas y las plantas de identificación y conductos en un método experimental.

cubierta modular prefab.
planta tratadora
planta hidropónica
follajes de sombra y frutales
(de viveros comunales)



1. La vivienda

*Al habitar llegamos, así parece,
solamente por medio del construir.
Este, el construir, tiene a aquel,
el habitar, como meta. Sin embargo,
no todas las construcciones son moradas.*
Martin Heidegger

1. La vivienda, un ensayo para definirla.

La palabra vivienda¹ proviene del latín *vivenda* y ésta a su vez de la palabra *vivere* que en latín significa vivir. En la actualidad, la palabra vivienda se entiende como morada -lugar donde se vive-; es el objeto que contiene otros objetos que se usan en la vida cotidiana. Sin embargo, no sólo objetos es lo que contiene, se podría decir que se encuentra cargada con recuerdos, esperanzas y demás sensaciones que provoca en quienes la ocupan generando una visión particular, propia única. Por eso, para la mayor parte de la población, la vivienda se convierte en un lugar significativo, en un objeto cargado de valores adicionales al utilitario, valores que ocurren y se propician en tanto gran parte de la vida transcurre en la vivienda, y es por este transcurrir, y en el que la vivienda en tanto objeto tiene significado, por medio de la construcción constante del sentido para dicho objeto.

Por lo anterior, a diferencia de otras posturas u otros inicios diferentes a éste, para el análisis de la vivienda como objeto arquitectónico, iniciaremos planteando algunas ideas referentes a la vida, su valor, y significado; y como esto, se inscriben

¹ Vivienda: (del lat. *vivenda*; de *vivere*, vivir.) f. Morada, habitación 2. Modo de vivir, género de vida. *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*. Tomo 12. Selecciones de Reader's Digest, México 1985, p. 3991.

como criterios fundamentales del concepto vivienda (de la vivienda que "es", no solo de la que "debe ser"), descrita con detalle en teorías modernas, posmodernas y algunos otros discursos que promueven y pretenden paradigmas distintos a los sustentados por la realidad;

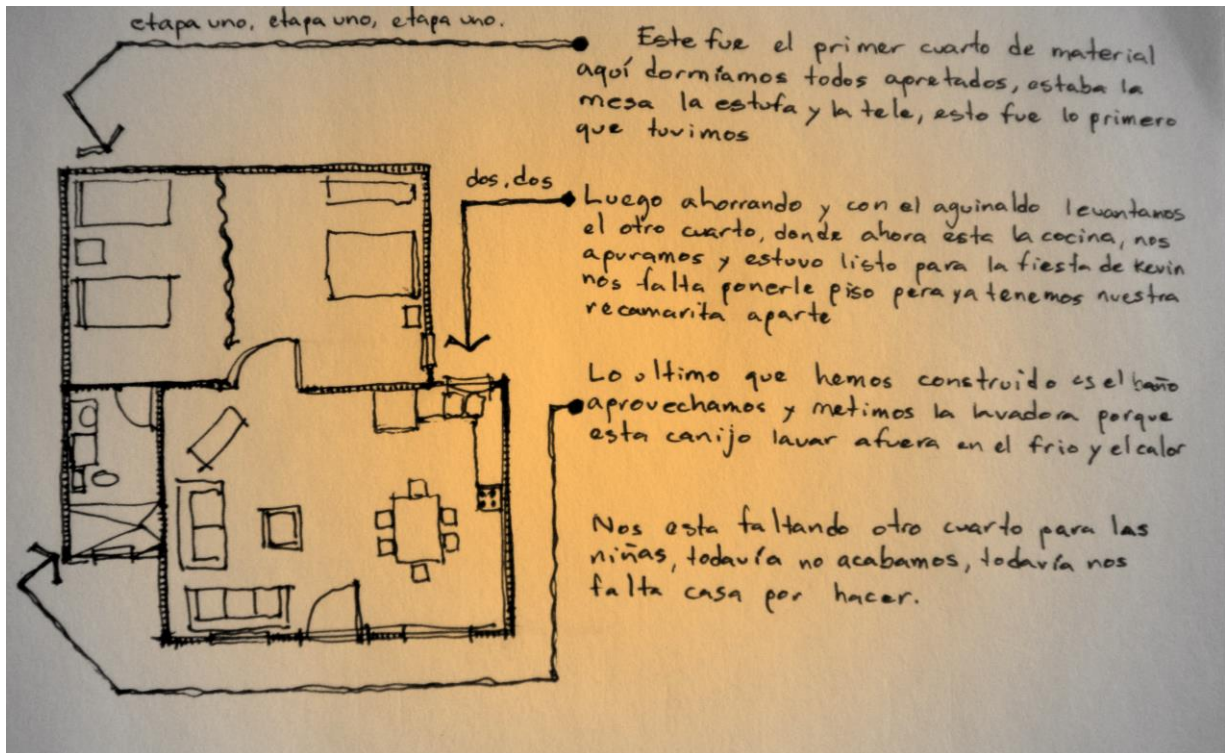


Imagen número 1. Esquema del desarrollo progresivo de una vivienda popular. Elaboración propia.

la que "es" donde ocurre, no sólo la que se pretende "que sea" aun en lugares distintos a donde ocurre. Buscar el acercamiento a este tema, al de la vida y la existencia, nos permitirá una interpretación objetiva de lo que en realidad la vivienda es y significa.

2. La vida

La primera aclaración es que los términos vida y existencia se presentan en este discurso como dos nociones distintas a los que se les asigna un significado particular, atendiendo principalmente a consideraciones propias de índole filosófico con que se aborda esta reflexión. Por existencia deberemos entender la conciencia de sí mismo que tiene el hombre por medio de la razón y que caracteriza a los seres humanos. Por otra parte, entendemos a la vida como la condición físico-biológica que posibilita lo anterior. La segunda aclaración es que la reflexión constituye una suposición de algo posible que pretende generar conclusiones y es, además, una visión de la existencia. Es en sí un presupuesto que sustenta a través de sí mismo las posturas de los hombres ante la vivienda.

El hombre sólo posee la vida para existir,² es su único recurso; por ello, lo más importante en la existencia es la vida, ya que sin este recurso, la existencia no es posible. La vida es pues la esencia de la existencia, lo que le da sentido y la hace posible. En atención a estas ideas se puede decir que cualquier proceso que tenga su origen en atender la existencia debe entender que la vida es lo sustancial, y que así lo estiman la mayoría de los seres humanos.³

Siendo tan importante la vida humana, no se basta a sí misma: depende de otras vidas para subsistir, ésta es una característica de la vida que nos asemeja como seres humanos. Esta semejanza no convierte a los humanos en seres idénticos, pues

² (Del latín. *vita*) f. fuerza o actividad interna sustancial, mediante la cual obra el ser que la posee. *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Tomo 12. Selecciones de Reader's Digest, México 1985, p. 3957.

³ En la cultura popular la vida, se asocia con el estar, el estar bien de salud, el estar tranquilo, así lo revelan muchos refranes: "Mientras halla vida y salud lo demás no importa", "La salud no se compra con nada", que encierran el concepto de la vida como el valor máximo de la existencia.

otra característica de la existencia humana es que sucede en tiempos y lugares distintos, es decir, la vida acontece en un lugar y tiempo distinto a la vida del otro.

Es precisamente por la necesidad del otro, como referente espacio-tiempo, que la vida humana se desarrolla junto a otras vidas, junto a un conjunto de vidas, vidas que tienen en común una misma época, existencias que tienen vida de forma



Imagen número 2. Fotografía de el Fraccionamiento Quintas del Solar, en Ciudad Juárez.

De mi autoría.

La vida nos sorprende logrando lo imposible, en esta imagen se pueden apreciar unos arbustos que penetran la carpeta asfáltica para posarse y crecer sobre la superficie menos imaginada.

simultánea. La vida entonces tiende a congregarse. Así, las existencias forman grupos, grupos pequeños, grupos de grupos y grupos de grupos de grupos, los cuales en su

convivencia, generan formas de relacionarse, de entender y ver la vida, forman una cultura.⁴ Una o más culturas pueden conformar lo que se entiende como civilización.⁵

⁴ Llámese "cultura a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir, o transformar el sistema social, es decir todas las practicas e instituciones dedicadas a la administración y estructuración del sentido". Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México 1984, p. 41.

"Cultura es el producto integrado de las creencias, los conocimientos, valores, formas de comportamiento y objetos, que las sociedades crean, transforman y heredan a sus miembros". Ernesto Velasco León, *Cómo acercarse a la arquitectura*. Limusa, México, 1990, p. 19.

(Del lat. *cultūra*). 1. f. *cultivo*. 2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico. 3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. ~ popular. 1. f. Conjunto de las

Es en estas condiciones de interdependencia y unicidad, donde la cultura tiene uno de sus orígenes,⁶ las semejanzas y las diferencias la hacen posible y es precisamente desde la dimensión cultural donde los conceptos como vida, convivencia y vivienda adquieren su significado. La cultura en México tiene los mismos orígenes antes descritos, a éstos se añade la cultura precolombina; estos orígenes y la transformación que se ha dado a través de varias generaciones conforman la identidad del pueblo mexicano, la cual florece diferente de lugar a lugar. Así, la cultura popular tiene sus orígenes en diferentes regiones, en la sierra o en el campo; cada una encierra modelos de vida, modos de ser, que tienen lugar en la ciudad, y que aquí nombramos en el desarrollo del documento, cultura popular.

En esta pequeña reflexión se concluye con una posición que interpreta a la vida como única y semejante, nos cuenta de necesitar al otro, al distinto; nos aclara que la igualdad entre los hombres no persigue hombres idénticos, ya que cada cual se entiende a si mismo como el protagonista de su existencia, con sus necesidades propias del existir y con sus particulares relaciones con el contexto donde existe.

3. Lugar y tiempo de la vida

El límite natural que comprende a la existencia, es la vida, y el periodo de la vida es la existencia. Como parte del discurso que se presenta se propone la siguiente

manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo. *Diccionario de la lengua española* Real Academia Española, Madrid, 2010.

⁵ "La civilización, por su parte, es la cultura hecha ciudad, proviene de la civilidad; tiene que ver con el ciudadano, con quien viven en las ciudades afectado por el orden político, en el concierto social y económico". Ernesto Velasco León, *Cómo acercarse a la arquitectura*. Limusa, México 1990, p. 19.

⁶ "Los pueblos llamados occidentales, cuyos orígenes culturales provienen del triángulo Judea-Grecia-Roma, se rigen por ciertos parámetros de valores que abarcan prácticamente toda su forma de ser (su cultura)". *Ibid.*, p. 21.

premisa, la existencia tiene un tiempo y un espacio, el tiempo lo componen una serie de momentos, al igual que el espacio es compuesto por una serie de lugares.

El lugar⁷ es el sitio donde suceden las cosas, ya que todo sucede en un lugar, (porción del espacio en el cual sucede la vida); la existencia acontece siempre en un lugar, porción del espacio y nunca sucede fuera de él porque en él está contenida. La vida nunca está ni fuera de lugar ni fuera de tiempo porque siempre acontece en ambos. Por eso, no podemos hablar de situación alguna sin referirla directa o indirectamente al lugar o al momento. Entendida de forma sencilla la palabra lugar, se refiere, como ya dijimos, al sitio donde sucede la existencia.

Tenemos entonces que la existencia transcurre en diferentes espacios y tiempos, no le pide permiso al momento ni al lugar para ser vida; para transcurrir, simplemente acontece. La vida es un acto arbitrario en el que se conjuntan lo diacrónico y lo sincrónico, hasta dejar de ser. El lugar la influye pero no la condiciona de forma determinante; a su vez, la vida hace lo propio en una relación recíproca. De esta manera, la vida puede ser afectada sin que ello niegue a la vida la capacidad de adaptarse al lugar e incluso de modificarlo.⁸

El hombre en este relacionarse con otros y pertenecer a una cultura produce lugares “destinados a...”, que son espacios específicos donde se hacen posibles ciertas actividades, donde se espera que acontezca continuamente cierta porción de la existencia. Mas solamente se puede esperar y no asegurar porque no se puede

⁷ (De *logar*¹). 1. m. Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera. 2. m. Sitio o paraje. 3. m. Ciudad, villa o aldea. 6. m. Tiempo, ocasión, oportunidad. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, Madrid, 2010.

⁸ Por ejemplo, una habitación modifica su temperatura interior con la temperatura que el cuerpo de una persona despidе; éste es un ejemplo de cómo la vida humana modifica el lugar al modificar el ambiente, ya que el lugar no sólo es el perímetro y el entorno, sino lo que éste contiene.

condicionar a la existencia, no podemos obligarla a que suceda, y por esta incapacidad de anticiparnos con seguridad a la vida, carecemos de una solución absoluta, única, ante el problema de albergar la vida humana. Sólo desde la perspectiva cultural es donde podemos anticipar el suceder de la existencia al ser vida, y no desde la existencia propiamente.

Los lugares construidos por el hombre no condicionan a que la existencia suceda tal como él piensa; como se planea que se habitarán, en tanto ésta sólo se ve condicionada por la vida. Por esta razón, los proyectos arquitectónicos que implícitamente llevan consigo propuestas de habitar, no son determinantes; éstos representan únicamente el intento de ordenar el modo social de hacerlo, el cual reconoce que cada existencia tiene un particular modo de ser y de habitar.

En conclusión, debiéramos entender que la existencia resulta arbitraria en relación al lugar en tanto este no puede impedir que suceda y que ella tiene la capacidad de modificar su entorno. Es por esta capacidad que el ser humano fabrica lugares destinados a cierto uso, cuyo significado encuentra origen en una específica concepción cultural, con lo cual nos enfrentamos a que la demanda de ciertos espacios "destinados a", se encuentra moldeada por la forma en que culturalmente se concibe esa necesidad, y que la concepción cultural es fundamental para cualquier proceso que pretenda asistir a la existencia en cuanto a las características de su tiempo-lugar, es decir, su hábitat.

4. En resumen: una posición definida.

En resumen, podemos decir que la vida es la posesión de mayor valor y la esencia de la existencia, también podemos decir que la vida no es autosuficiente, lo cual la hace dependiente y en consecuencia semejante a otras vidas. Por tal razón, cualquier proceso cuyo fin sea atender las necesidades que derivan de la existencia en tanto que es vida, debe asentir en la unicidad y la semejanza de la vida, y que en ello se manifiesta la existencia al ser vida. Formamos con la necesidad del otro y la realidad de ser único, una cultura, la cual determina y es determinada por un contexto social. Por ello, el proceso antes descrito debe asumir que subsistir significa yo y el otro, el otro y yo, en tanto necesitemos existir, ya que sin esta condición la existencia se trunca por su imposibilidad de ser sin interdepender, que juntos formamos una cultura y ésta se puede describir, tiene características, y son las que nosotros y otros le asignamos.

Los límites de la vida son el espacio y el tiempo. En ellos está comprendida, de tal suerte que ni lugar ni momento la condicionan de forma absoluta, ya que éstos en sí mismos no son límites, sino circunstancias del suceder. La existencia en tanto es vida, sucede sin importar el lugar, es arbitraria al transcurrir en relación al lugar. A la existencia no se le obliga a ser, ésta posee la característica de modificarse y modificar el lugar, por ello no se anticipa con seguridad la forma de existir, al ser vida. Por tal motivo, ningún proceso debe ignorar que el lugar no compromete a la existencia a ser vida, la necesidad humana por algún lugar proviene más que de la necesidad de la existencia al ser vida, de la condición cultural que hereda la vida al existir.



**Número 3. Vivienda popular en colonias ubicadas al norponiente de Ciudad Juárez, al pie de la sierra.
Fotografía: Juan Gámez.**

Y es precisamente esta condición cultural, lo que coloca en perspectiva a los “lugares destinados a” que produce el ser humano; entre ellos se encuentra la vivienda, motivo de estas reflexiones y lugar considerado por el ser humano fundamental para la existencia, por la relación que éste construye en torno a ella, y considerado por las diferentes culturas como el principal lugar de habitar, “el espacio específico para vivir”.

5. El espacio específico para vivir

Los lugares pueden ser naturales (por ejemplo aquellos que el hombre encuentra para proteger la vida), o no serlo (es decir lugares fabricados por el hombre para vivir la existencia, vivir en sociedad). En este orden de ideas, para la existencia humana la vivienda es un lugar fundamental, pues en ella suceden un conjunto de actividades básicas para la vida, para la existencia, "es el soporte material de un conjunto de actividades individuales, familiares y sociales: alimentación reposo, ocio, relaciones sexuales de reproducción, relaciones personales etc., necesarias para el mantenimiento de la salud, desarrollo".⁹ Es el lugar para proteger, albergar y promover la vida- "La vivienda constituye un medio considerado indispensable, para el simple hecho de existir y que, en consecuencia, es necesario proporcionarse".¹⁰

La sociedad está integrada por culturas diversas, cuyos miembros perciben y significan la vivienda desde su particular modo de habitarla. Entre estas culturas, la vivienda que ocupan las clases populares ocupa un rol importante para explicitar lo que la vivienda significa en la actualidad, ya que su comprensión facilita contextualizar el objeto como tal, y nos permite valorar y significar la construcción del sentido cultural que de este objeto se realiza. Además, la vivienda popular es el tipo predominante en el país; no quiere esto decir que la vivienda sea una categoría arquitectónica -por lo menos no existe consenso disciplinar a este respecto-.

⁹ Pedro Cital Beltrán, *Los procesos de autoconstrucción de viviendas en la colonia Toribio Ortega* (Tesis de Maestría). COLEF, Tijuana 1994, p. 16.

¹⁰ Jaques Pezeu-Massabuau, *La vivienda como espacio social*. Fondo de Cultura Económica, México 1988, p. 18.

La vivienda popular es aquella que habitan las clases populares, las cuales se identifican por una serie de características que los definen, como culturas populares, pero ante todo por una actitud ante la vida y el habitar si entendemos a "la cultura como instrumento para comprender reproducir y transformar el sistema social, para elaborar y construir la hegemonía de cada clase".¹¹ En esta perspectiva, veremos las culturas populares como resultado "de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva de los sectores hegemónicos".¹² Lo que caracteriza a las culturas populares es la apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida, y la interacción conflictiva de los sectores hegemónicos. De tal suerte que la vivienda popular de los populares, de los que viven la apropiación desigual del capital cultural, en el sentido cultural lo es, no por su origen sino por su uso. Al momento de ser edificada la vivienda no estaba siendo permeada con lo popular: se estaba haciendo popular.

En la localidad, entre las características que se pueden citar al referirnos a las culturas populares, se encuentran por ejemplo, el origen rural de sus miembros y el proceso de migración de éstos del campo a la ciudad, con todo lo que esto conlleva. Como lo dice Néstor García Canclini, "estos migrantes incorporan a las grandes ciudades lenguas, comportamientos y estructuras espaciales surgidos en culturas diferentes".¹³ Otra característica importante es que en su mayoría predomina la

¹¹ Nestor García Canclini, Néstor, *Op. cit.*, p.49.

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ Néstor García Canclini, "Culturas urbanas de fin de siglo: la mira antropológica" en *International Social Science Journal*. UNESCO, Número 153, p. 32.

familia extendida, entendiendo este término como la vinculación entre familiares que les permite posicionarse en la sociedad y apoyarse para lograr sus objetivos en un especie de pacto solidario.

La cultura popular en la localidad ha producido sentido para la vivienda, un acercamiento para la comprensión de lo que ésta es y significa para los populares; nos permite entenderla, en el contexto local, como el lugar donde se vive o habita. La expresión se compone de tres términos, los dos últimos se refieren al contexto en el que la vivienda es.

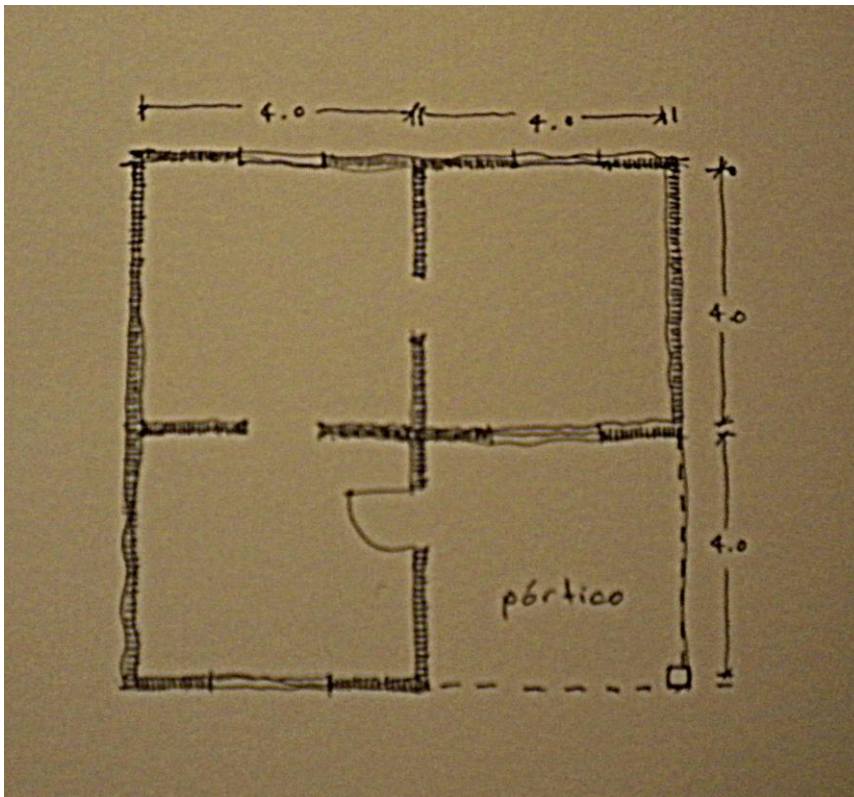


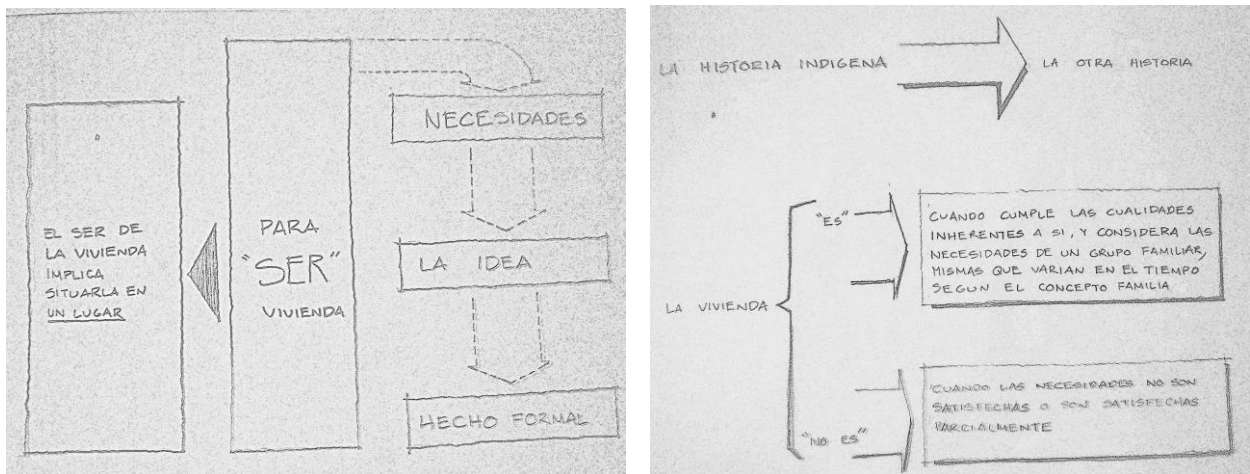
Imagen número 4.

Herencia de un pasado rural. En el esquema se aprecia la planta arquitectónica de una vivienda popular de muros gruesos donde las habitaciones de cuatro por cuatro, coinciden con la dimensión estándar de las vigas soporte del techo, a ellas se accede a través de otra, y el pórtico de acceso (equivalente al vestíbulo sólo que fuera de casa), enmarca quizás la transición entre el adentro y afuera a una escala diferente a la que caracteriza a la casa moderna. Esquema propio.

De este modo, en los vocablos "es", "hogar" y "vive" o "habita" se articularía la expresión referida, conceptos a los que para efecto de sus análisis en adelante nombraré condiciones, siendo la primera de estas la condición de ser de la vivienda.

6. La condición de ser

En filosofía, la palabra "es" indica la condición de "ser" (de un objeto o persona); para "ser" se necesita cumplir ciertas cualidades inherentes a sí. Para saber si la vivienda popular "es" o no "es", es decir, si cumple o no cumple con las cualidades o requerimientos que le pueden otorgar la condición de "ser", debemos conocer estas cualidades o requerimientos, y en función de qué o quién se establecen.



**Imagen número 5. Esquemas que ilustran la condición de ser y de habitar.
De elaboración propia.**

El ser entendido como la realidad primordial es la vida. Ortega y Gasset sostiene que, frente a ella, el ser de las cosas es algo construido por el hombre como consecuencia de su afán por encontrar un orden en el caos.¹⁴ En términos del proceso de diseño

¹⁴ José Ortega y Gasset, "En torno a Galileo, Lección VII" en *Obras completas*, Vol. V. Alianza Editorial, Madrid, 1994-1998.

debemos entender todo eso como las necesidades de los habitantes, a lo cual los especialistas llaman "la demanda arquitectónica",¹⁵ habitantes o inabitantes¹⁶ según el espacio de respuesta a las necesidades.

En la sociedad mexicana y a nivel local, la vivienda alberga las actividades de un grupo familiar. La familia es un "sentido" importante en las culturas populares. Si bien depende a qué cultura popular nos referimos, en general para todas lo es, y es precisamente en función de este y de sus necesidades como se establecen las cualidades que hacen que la vivienda "sea" o no "sea".

7. La familia y la vivienda

El concepto familia es temporal, las necesidades familiares también lo son -es decir, las necesidades y la familia varían en su concepción, en el tiempo, en las encuestas la familia en la localidad se presenta como familia nuclear,¹⁷ es decir, padre madre y dos hijos por lo general-. Sin embargo, subsisten dentro de las culturas populares características de la familia extensa, tales como la ayuda mutua para subsistir y el pacto solidario virtual que se realiza con lo cual se logra salir adelante.

¹⁵ La definición de la demanda arquitectónica forma parte del proceso de diseño, y se identifica, según Miguel Hierro, en su libro *Experiencia del diseño*, como el primer estadio del proceso de diseño el cual consiste en "toda aquella labor en la cual se precisan las condiciones de diseño". Miguel Hierro Gómez, *Experiencia del diseño* (tesis de maestría). UNAM, México, 1997, p. 98.

¹⁶ "¿Qué es un inabitante? Quien habita sin poseer, sin estar, sin hacer, sin poder; aquél que no vive su presencia, sino que representa su vida. El sujeto abstracto, el productor y producto del trabajo abstracto, la persona de la sociedad del capital, el individuo moderno: nosotros". Louis Philippe citado por Josep Quetglas, en su artículo "Habitar", publicado en la revista española *WAM*, 1998, p. 87.

¹⁷ El INEGI, en el conteo de población y vivienda 1995, dictamina que el promedio de ocupantes por vivienda particular es de 4.2. *Cuaderno estadístico Municipal*. INEGI, México, 1996, p. 37.

Las necesidades de la familia son representativas del modo de vivir y habitar la vivienda; necesidades tales como vestir, comer, dormir, asearse, reproducirse, trascender, protegerse, etcétera.



Imagen número 6. Interior de vivienda en la colonia Carlos Castillo Peraza, al suroriente de la ciudad, la cual es habitada por una familia extendida, dos adultos, los padres, una adolescente, madre soltera, y siete menores, en una área aproximada de 30 m². Fotografía de mi autoría.

Estas necesidades generan una relación en la cual la vivienda permite y promueve el suceder de la vida, a cambio la vida sucede (sucede de hecho aunque el espacio no "sea"). Para las distintas culturas, la vivienda es importante. Puede ser el único patrimonio, constituye un bien; puede además ser el lugar donde acontecen las reuniones y los eventos sociales. Las características de la vivienda varían en las culturas populares; la casa, por ejemplo, se encuentra en un constante cambio -"ésta iba es ser la cochera de mi casa pero como me fui pal otro lado y mi esposa se

quedó, luego ya ahora es tienda en vez de cochera”-.¹⁸ La vivienda adquiere un significado particular para sus habitantes en tanto en esta se sucede la existencia ordinaria, y en un sentido poético “está cargada de vida, de sucesos de vida, de recuerdos de vida”; vivienda que para los populares puede ser dormitorio o el lugar para el pequeño comercio, donde la cocina alberga no solo la actividad de cocinar, sino la convivencia íntima familiar, donde la construcción del objeto implica la construcción de sentido.

8. El lugar para habitar

El lugar definido de forma sencilla “es el espacio que ocupa un cuerpo”,¹⁹ lo cual nos remite el concepto espacio. Al respecto se puede decir que

el espacio permanece indefinido, antes de la cual no es sino un ámbito de posibilidades, un conjunto de potencialidades. Estas otras potencialidades no tendrán nunca idéntico desarrollo en los distintos ámbitos pues cada grupo moldeará su medio imprimiéndole un carácter propio de acuerdo con su particular historia cultural, sus expectativas, sus cualidades. Así surgirán los lugares.²⁰

Así pues, el espacio es el lugar posible y que el carácter referido es el conjunto de características del medio, del contexto social y ambiental, en el cual el lugar “es”.

Para describir el lugar en términos ambientales, se tendría que mencionar el clima, la topografía, vegetación, asoleamiento, etcétera.

¹⁸ Entrevista en campo al albañil Heracleo, que vive en la colonia popular, el granjero, aquí en Ciudad Juárez, 14 de junio de 1999.

¹⁹ (*De lugar*). **1. m.** Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera. **2. m.** Sitio o paraje. **3. m.** Ciudad, villa o aldea. *Diccionario de la Real Academia Española*. 2010.

²⁰ Marina Waisman, *La arquitectura descentrada*. Escala, Colombia, 1995, p. 26.

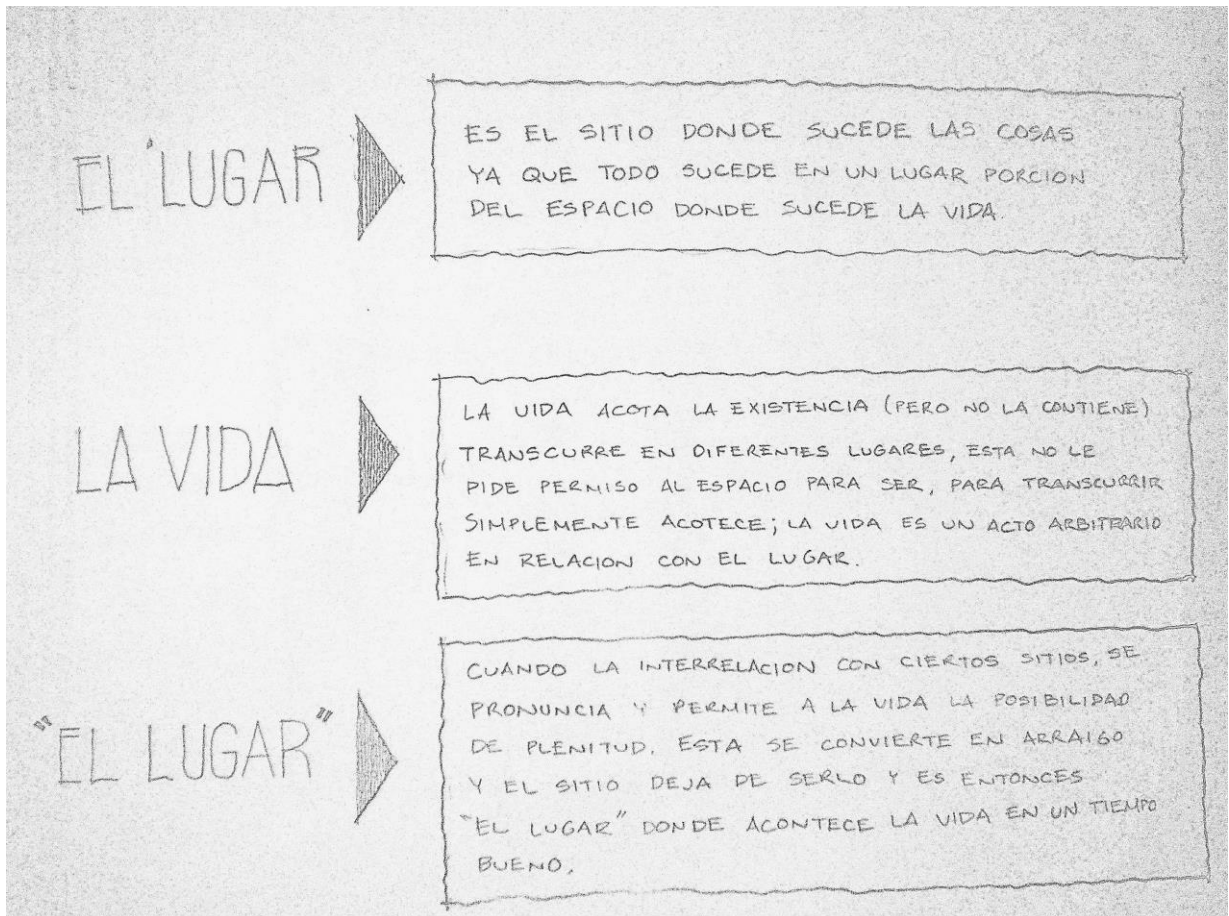


Imagen número 7. En este mapa conceptual se explican las definiciones de vida y lugar en sus dos acepciones. Elaboración propia.

Términos con que acostumbran algunos arquitectos a describir el entorno, pero el contexto no está comprendido únicamente por el medio físico: en otra perspectiva, está compuesto por los grupos que lo ocupan, lo moldean y lo habitan.

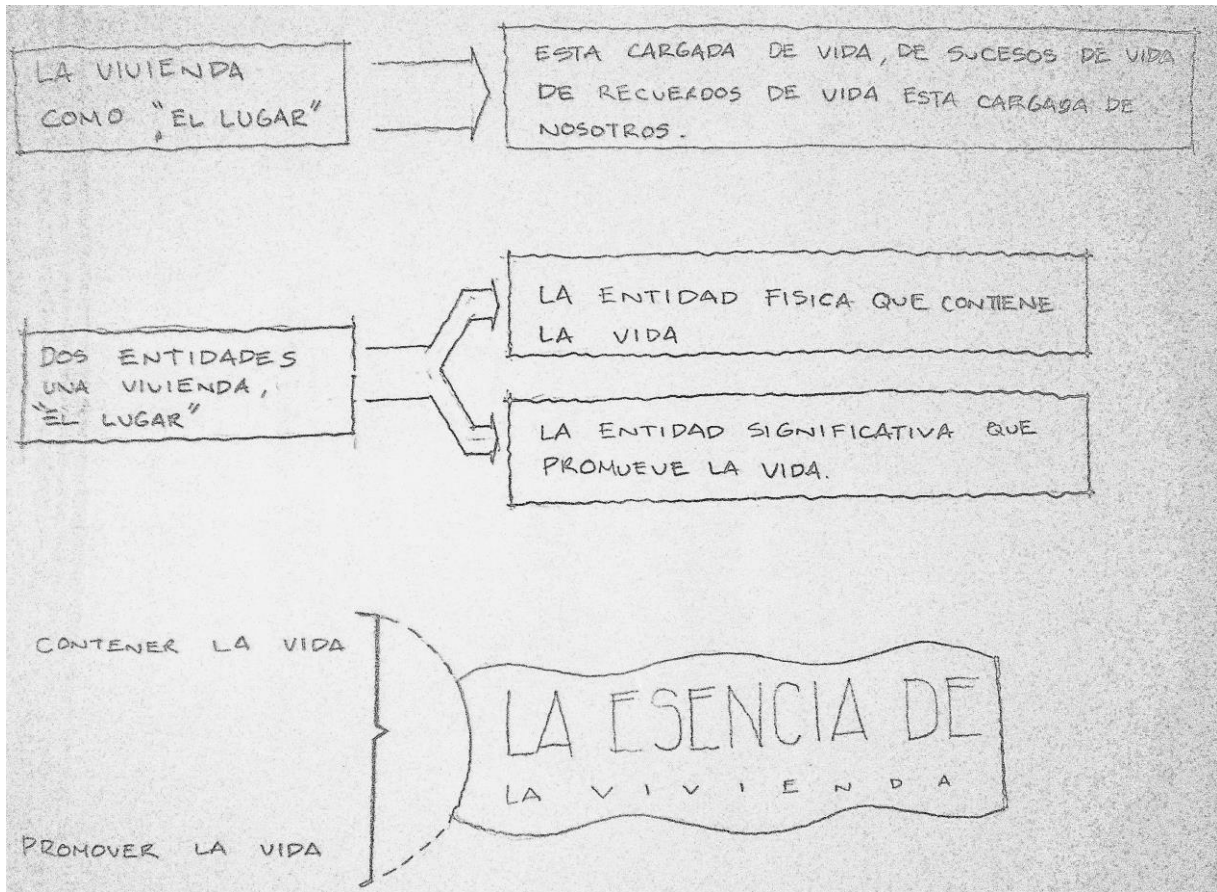


Imagen número 8. Mapa conceptual que muestra la ambivalencia del concepto de vivienda.

Elaboración propia.

El lugar, entendido como sitio del habitar, lo componen las relaciones humanas de un grupo específico de personas, integrado por diversos factores, como los económicos, políticos y sociales.

9. Los arquitectos y el habitar

Estos factores que definen en parte el modo de habitar, pueden representar un problema para los arquitectos. En tanto algunos pretenden estar familiarizados con dichos factores, cuando realmente no lo están, se provoca un malentendido, una

percepción parcial del habitar y, en consecuencia, de la vivienda; por ello, con el ánimo de entender el lugar del habitar, a manera de propuesta y de hipótesis, se realizan las siguientes apreciaciones, en las cuales se interpreta de forma distinta por los arquitectos y por la gente, la vivienda, por medio de la descripción de dos entidades distintas.

La vivienda tiene dos entidades: la física (la que generalmente perciben los arquitectos), que alberga la vida y debe poseer ciertas características que den respuesta a una necesidad recurrente de aquellos quienes la habitan; contendrá entonces el lugar para dormir, el lugar para tener relaciones, el lugar para preparar los alimentos (será el lugar que proteja de la intemperie²¹), etcétera; ésta puede ser descrita por su estilo, texturas, tamaño, etcétera, atendiendo a indicadores cuantitativos regularmente. La otra es la entidad significativa,²² la que la gente recuerda no sólo por sus dimensiones, sus acabados, su distribución, sus texturas, sus plantas, sus vistas, entre otros rasgos; sino por todo esto, y por toda la vida que transcurre al habitar, es el lugar donde se vive en familia; de la casa se puede decir que es promotora y resguardo de la vida,²³ encargada de hacer trascender la vida,

²¹ En general todas las viviendas aparentemente poseen los mismos elementos en su configuración: muros, techo, ventanas, puertas, pero lo que las hace diferentes entre sí es la dinámica que se genera en su interior y que casi siempre está asociada a la mayor protección, a los recuerdos, a los quereres, a la duración, a la estabilidad, que cobran para cada familia un significado y una valoración específicas. Estrella María Rivera Arévalo, "El deseo de habitar y habitar el deseo" en *Ciudad y hábitat*. Colombia, No. 3, 1996.

²² "La historia de la habitación humana demuestra de hecho como la casa, en todos los tiempos ha asumido valores diferentes en la forma y en el contenido en los distintos contextos culturales". Paola Coppola Pignatelli, *Análisis y diseño de los espacios que habitamos*. Concepto, México, 1980, p. 167.

²³ Véase el capítulo, La casa como arquetipo, "La casa es el símbolo del Yo. Entre más frágil y vulnerable sea el Yo, más necesita un escudo sólido, familiar, inviolable". *Ibid.*, p. 165.

promoverá en sus habitantes y se significara de forma cualitativa en su vida -"y la vida no estará lejos del lugar de la vivienda, donde se promueve la vida"-.

Si se entiende la vivienda, por los arquitectos, solo como entidad física, carecerá de las razones que en realidad hacen que la vivienda sea.

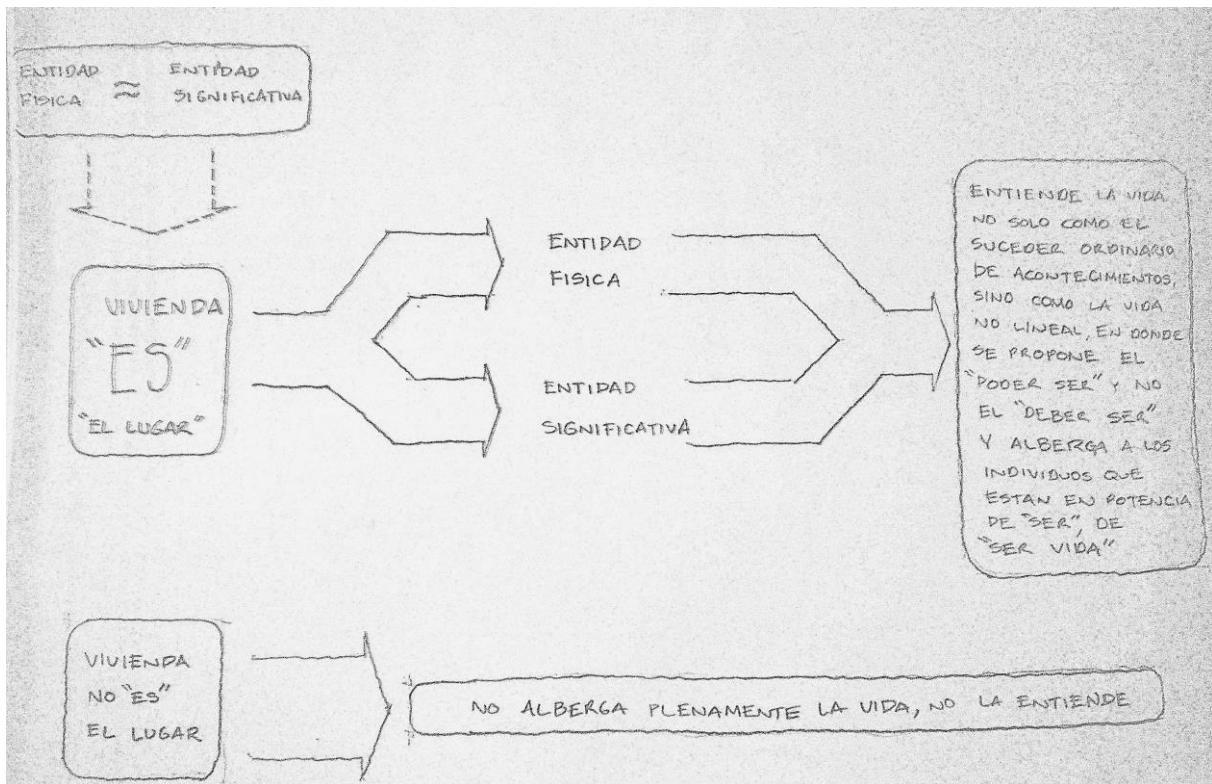


Imagen número 9. Mapa conceptual que explica la vivienda como no lugar. Elaboración propia.

Existirá el "debe ser" como argumento fundamental, como si la vida estuviera condicionada a acontecer en determinados espacios, pero la vida no es así, no existe un "deber ser", porque en su esencia no reconoce este tipo de limitaciones.

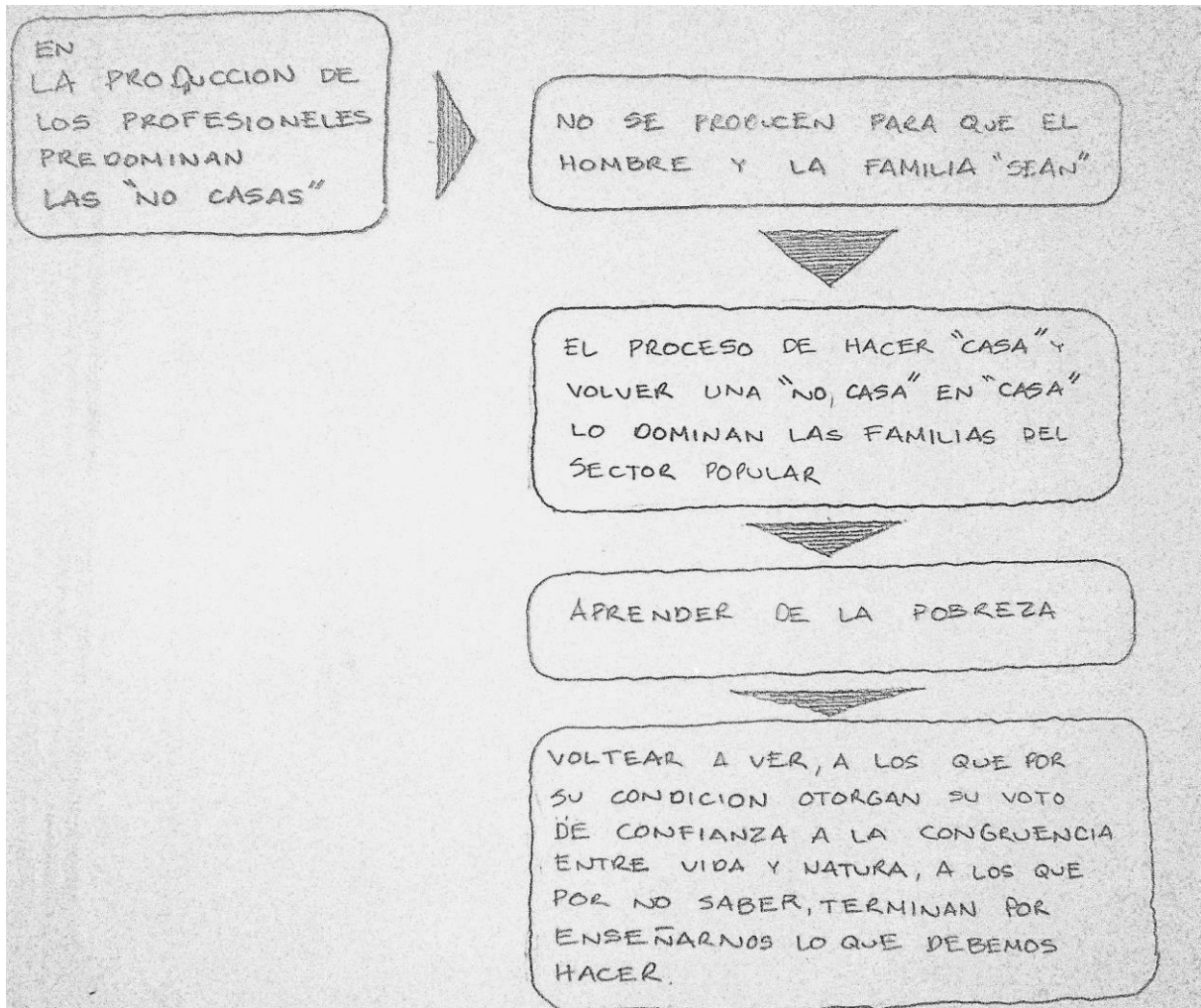


Imagen número 10. Ilustración del fenómeno de la producción de los no lugares (no casas). De mi autoría.

Aunado a esto, algunos arquitectos, al observar las dos entidades que forman una sola vivienda, o la vivienda con dos entidades, tienden a ignorar el contexto en el cual se posiciona como objeto y el proceso complejo que convierte el espacio en lugar.

Francisco Javier Franco Silva desarrolla un discurso para entender el lugar (espacio) en términos de apropiación en las culturas populares,²⁴ del cual se puede deducir que la apropiación del espacio que se habita, se consolida con la

²⁴ Francisco Javier Franco Silva, "Cuerpo, lugar de vida y cosmología: Las dimensiones culturales del espacio" en *Ciudad y hábitat*. Bogotá, No. 3, 1996.

identificación del mismo y viceversa, en un proceso dialéctico. El dimensionamiento que propone, para una lectura del espacio en términos de apropiación del mismo, es el siguiente:

1. La dimensión social,
2. La dimensión económica,
3. La dimensión territorial.

La primera incluye las dos segundas, pero debido a su importancia se presentan de esta forma. Esta dimensión presenta al espacio, al lugar -al lugar de la vivienda popular- como un lugar en proceso, o el proceso del lugar, donde el individuo teje una red de relaciones humanas que lo soporta. Estas se presentan a diferentes escalas: su familia, sus parientes, el barrio, en resumen un lugar en formación.

El segundo dimensionamiento refiere que la red de relaciones le proporciona un soporte para sí y para la familia.



Imagen número 11. Letreros que indican las actividades que desarrollan los habitantes de viviendas populares para el soporte económico de la familia y que suceden en la vivienda, en contra de la concepción arquitectónica tradicional. Fotografías de mi autoría.

En el lugar de la vivienda se transmite de persona a persona un oficio, se invita a trabajar, se consiguen o se intercambian bienes; la casa, la vivienda es el lugar de producir, comerciar, ofrecer algún servicio, en este orden: se hacen piñatas, se venden chilindrinas y bolis, y se cuidan niños.

La tercera dimensión postula el conocimiento del lugar como mecanismo y estrategia en la apropiación del mismo, es decir, el lugareño sabe de los rinconcitos, por cual casa brincar cuando lo persigue la policía montada, donde están los picaderos, donde se vende cerveza clandestina después de las diez de la noche, qué barrio, etcétera. "Por tanto, los espacios apropiados por el hombre son aquellos en donde desarrolla relaciones significativas",²⁵ con el lugar y a otra escala, con lugares parecidos, con personas que viven en lugares parecidos, se puede decir que con la ciudad. El individuo entonces establece con el lugar una relación significativa en tanto aprecia y percibe de cierta forma el lugar, relación se forma y lo forma, y que le acompaña a lo largo de su vida.

El lugar en función del objeto en sí, y en términos de lo que los arquitectos frecuentemente ignoramos -la vivienda-, se puede leer como el lugar de la familia, del yo, del yo y el otro, y como la construcción física de una serie de lugares -pequeños, lugares donde la vida ocurre- donde la existencia es. En ellos ocurren no sólo las acciones para las cuales se destina su uso (lo cual no es exclusivo de la vivienda de las culturas populares). En el dormitorio no sólo se duerme, en el baño se hacen más cosas que bañarse. La realidad de la vida cotidiana desborda los límites que presenta el argumento, que a cierto lugar se le llame de cierta forma. Por

²⁵ Francisco Javier Franco Silva, *Op. cit.*

ejemplo, la sala se puede convertir en lugar de fiesta y la cocina en lugar de reunión, el baño en lugar de lectura y la cochera como lugar de la sala. Se expresa de este modo que los lugares, como ya se ha establecido con anterioridad, no son determinantes, a pesar de estar destinados a que en el suceda cierta parte de la existencia.

La vivienda que percibe la población es mucho más que la entidad física que se observa y a la cual suelen referirse algunos arquitectos al describirla. Es también la construcción simbólica que realizan sus habitantes, es "la otra entidad" y que junto con el entorno conforma el medio en el que la vivienda es.



Imagen número 12. Donde algunos arquitectos solo miran desechos, o lo que suelen considerar vivienda construida con material deleznable, otros arquitectos muy otros conocen que aun incluso una casa de paletas tiene un valor comercial en el mercado y significativo para la familia que la habita. Fotografía propia.

El lugar donde la vivienda es tiene ciertas características. La apropiación que de el lugar hacen las culturas populares, tiene que ver con la construcción de la red de relaciones que soportan su existencia, su sobrevivir y su sentido de territorialidad. Al observar estas particularidades se podría concluir que, aunado al discurso de las

razones que tiene la vivienda para ser las cuales presentan generalmente los arquitectos, los habitantes aportan otras razones y otra lógica, quizás no tan diferente, pero si no tan difundida, especialmente al referirnos a las razones que las culturas populares presentan para su vivienda y su lugar, lo cual puede entenderse como un discurso, como "el otro discurso".

10. Vivienda popular, la racionalidad del habitar.

*«SU CASA» la imborrable huella del DESEO de habitar,
significa para quien la habita su mayor identidad en la vida.
No importando el sitio donde se construya,
está determinada por una concepción de presente y futuro
asegurados para él y los suyos, para afirmarse y protegerse
de las «tempestades» del mundo exterior.*

Estrella María Rivera Arévalo

En arquitectura, como en otras disciplinas, se ha construido una racionalidad del "deber" ser de las cosas y del deber ser de la arquitectura,²⁶ como si las cosas fueran a ser buenas o malas, dependiendo del discurso teórico que las sustente y las ideas se convirtieran en realidad por el solo hecho de idearlo y pretenderlo. La vivienda popular, se construye de deseos y de esperanzas, es el producto de una racionalidad de los pobladores con una lógica diferente a los "deber ser" de algunos arquitectos,

²⁶ El movimiento moderno postulaba racionalizar el espacio:

Mínimo espacio existencial

Claridad de distribución interna

Buena circulación

Suficiente ventilación

Costos controlados

Soluciones óptimas

Paola Copola Pignatelli, *Análisis y diseño de los espacios que habitamos*. Concepto, México, 1980, p. 42.

“así el habitante del barrio popular se involucra con su lógica y la que tiene de las cosas para «aprovechar» de acuerdo a la posibilidad y la limitación”.²⁷



Imagen número 13. Frente a la carencia de recursos, la racionalidad propia del poblador popular resuelve construir un muro de contención con llantas en lugar de concreto o mampostería. Imagen de diseño y fotografía propios.

Una lógica que tiene que ver con su forma de vida, con sus carencias, con sus encuentros y sus logros; una lógica que escapa de la producción total del objeto para convertirse en la producción por segmentos, en la que lo que importa es la terminación de cada etapa de producción de la vivienda.

En esta otra lógica, lo que importa es la vida, por eso cuando algo en la vida se mueve, cambia, o se altera, esto modifica los planes, todo se somete a lo que acontece, al despido, al aguinaldo y al “ya veremos”, que es lo que se puede hacer y no al tienes tres meses, ya pasaron setenta y dos horas. El tiempo no cuenta en horas, cuenta en vida, ¿qué tanta vida podemos “ser”? Los inicios de la viviendas populares empiezan por ser un lugar, lugar que después tendrá techo y paredes, pero

²⁷ Estrella María Rivera Arévalo, *Op. cit.*

ya es lugar. En la cultura popular, el lugar (precisándolo como el espacio donde se producirá la vivienda) puede ser el terreno que les cedió el papá de uno de los futuros habitantes para vivir ahí, o un terrenito que se consiguió en algún lugar de la periferia o que años atrás lo era y en cierto sentido aun lo es, en términos de identificación cultural. Otra manera es cuando la gente llega al barrio o con los familiares del rancho del pueblo y luego pues busca un lugar de renta, un cuartito preferentemente con baño para que no sea como vecindad, aunque a veces no hay otra posibilidad.

Las parejas jóvenes y de gente arraigada en la ciudad probablemente tengan



pequeña porción

un pedazo de terreno en calidad de herencia o venta simbólica, y es muy probable que sea ahí donde inicien su construcción. Puede ser un pedazo sin importar mucho si tiene el mínimo de metros cuadrados requeridos por la norma municipal; de hecho la cultura popular desconoce las normas, incluyendo las restrictivas, en relación a los terrenos mínimos, y la mayoría de las normas que no conviene conocer. Puede ser una

Imagen número 14. Donde para algunos solo se puede apreciar un cerro, para otros representa la oportunidad de hacerse de un terreno donde edificar su casa; en la imagen

se muestra un cerro rebajado y afinado de forma manual para alojar una vivienda, en el norponiente de Ciudad Juárez. Fotografía mía.

de un lote más grande, como es el caso de las cesiones de padres a hijos, pero a diferencia de la racionalidad, con la que lo verían algunos arquitectos, la gente lo ve como el primer lugar que tiene en sí mismo sentido, no se ve a futuro; en el futuro se verá y no necesariamente se le considera vivienda provisional, porque es el lugar para la casa. Aunque solo sea un cuarto de 5 x 5, es y será toda la casa un buen tiempo y eso bastará durante el tiempo que sea suficiente.

Los que no son de aquí, que provienen del rancho, del pueblo y que llegan con familiares, llegan a lo que hay para empezar. Llegan de "arrimados" con una familia, hasta poder rentar y salirse del lugarcito que les prestaron, pero que con el paso de

los meses se ve necesario abandonar, así se busca una casita de renta, unos cuartitos con bañito, como si el diminutivo les permitiera acceder a un menor precio en la renta. Aunque existen vecindades principalmente en la



Imagen número 15. Vista aérea desde un mirador ubicado al norponiente de la ciudad, desde donde se puede observar el trazado urbano y predominio de la vivienda unifamiliar. Fotografía propia.

zona centro de la ciudad, el tipo predominante de vivienda es la unifamiliar, y la gente la prefiere y la busca. Después, con el tiempo y con ayuda de alguien que supo, de alguien que se juntó un dinerito y ya está pagando un terrenito en abonos, se embarca en la mayor empresa de su vida hasta ese momento: hacer su casa, sin importar mucho si la legalidad del terreno está acreditada, si es del municipio o de un particular, si puede escriturarlo o no. Lo importante es que ya es de él y ya se va a ir a vivir ahí.

La mayoría de las casas que no son provisionales empiezan con los cimientos pensados para un segundo piso, dependiendo de la edad de la familia; es decir, parejas jóvenes o de gente mayor que ha tenido la oportunidad con anterioridad de construir. En esa misma escala, se produce los primeros pasos en la vivienda. Las parejas jóvenes, sin antecedentes haciendo casa, suelen pensar y desear de un solo golpe más construcción que la que les es posible solventar. Es común ver en los barrios populares cimientos de toda la casa abandonados durante varios meses, o en el mejor de los casos, la casa se hace hasta las paredes, y la techumbre tendrá que esperar años para realizarse. En cambio, las parejas de familias donde sus miembros ya tienen experiencias previas a pesar de poseer mayores recursos, por su misma experiencia suelen medirse en la construcción, iniciando con algo pequeño, con otro orden, y progresando en pequeñas ampliaciones.

Los afortunados que obtuvieron un crédito de interés social, y que les permite hacerse de una casa terminada, también tiene un proceso; es decir, la vivienda producida en serie no está totalmente terminada, porque siempre se puede añadir

una recamara más, hacer la cocina más grande, ponerle un baño en planta alta, techar la cochera y encima de ella la recamara principal. De cierta manera, en la vivienda producida en serie, los cambios que sufren llegan adquirir ciertos modelos y se vuelven muy parecidas en sus modificaciones; eso sí, con su toque personal, como el color, el acabado, la inclinación de la cubierta, etcétera -algo que la muestra diferente al pasado-.

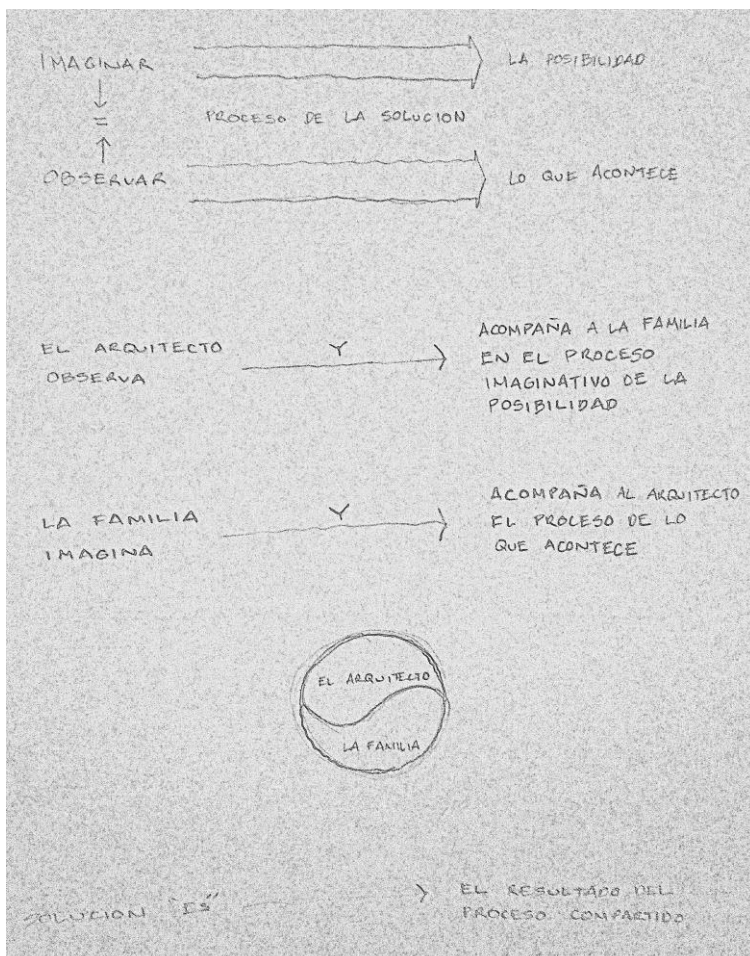
Se dan casos en que la gente de las colonias populares con acceso a un crédito, casi con la casa en la bolsa, la rechazan porque en el barrio encuentran más idea de progreso que irse a meter en una casita, en que no cabe nada, ni la menor duda (palabras textuales de los pobladores). Además, en el barrio se encuentra la familia-la red familiar-; si se cambia de barrio la vivienda a otro lugar que aparenta ser mejor, se rompen esas redes estrechas que le hacen posible la vida y la subsistencia, y como la lógica del poblador popular tiene que ver con la vida más que con el objeto, pues no hace lógica.

La condición de vivienda popular es una condición cultural, en tanto el discurso se refiere a la vivienda que habitan las culturas populares. Si se sabe observar, se encontrará que producida en serie, autoproducida o no, la vivienda puede significar, con menos metros y sin acabados finales, lo mismo que una casa terminada. No es pues el tipo de material o la distribución espacial lo que califica, es el significado que se tenga de ella y es un término de carácter cultural más que tecnológico o tipológico: es la construcción simbólica que en torno a ella realizan sus habitantes.

11. El conflicto con los especialistas

Se dice que la vivienda sufre, entre otras cosas, de la visión parcial que de ella tienen algunos arquitectos. El origen de esta parcialidad consiste en sentirse identificado con la construcción teórica de una vivienda ideal, y en consecuencia desprecia y desconoce a la vivienda real. De esta forma, la vivienda que se dice conocer, es el concepto abstracto del ideal de vivienda con el que nos identificamos. Pero la vivienda no "debe ser", la vivienda no termina con la idea que de ella tengamos, por eso corresponde a los especialistas el posibilitar y el plantear posibilidades, no solo deberes.

La necesidad de vivienda se expresa y se vive de forma diferente. La gente y



los argumentos que presenta son válidos, y tan válidos porque expresan forma y deseo de cómo vivir y habitar la vivienda. Por esta razón, el arquitecto no puede imponer modelos de vivienda (ni a las culturas populares ni a ninguna otra). Esto se define por otros actores sociales, es

Imagen número 16. Esquema que muestra la lógica de participación en el diseño de la vivienda popular. Elaboración propia.

decir, no corresponde a su campo de acción. Ni puede tampoco pretender imponer a través de ella un modelo de vida, pues no les corresponde experimentar modelos de vida. La condición de especialista no nos capacita para definir "el buen" o "mal vivir"; o bien, tenemos esta capacidad en igual medida de los no especialistas. La vida no acontece de modo igual para todos, no todos la valoran de la misma forma, ni para todos tiene el mismo valor.

12. Vivienda popular, objeto significativo

El hombre significa los objetos, luego estas cosas transforman al hombre en tanto cuentan con un significado -"el hombre, desde que es hombre, modifica la naturaleza y lo hace ya sea para satisfacer alguna de sus necesidades ya sea para simplemente manifestarse, pero en ambos casos, deja en el producto de su hacer, la huella de su ser y es esta huella la que genera una relación con el hombre mismo"-.²⁸ La acción de significar ocurre en todos los planos de la vida humana, en tanto establece preferencias y valores, y en tanto se ejerce la acción de convertir en signos las cosas y que estas nos remitan a otra realidad.

Para el hombre, las cosas no tienen un solo significado: los objetos adquieren el valor que el hombre la asigne, así los conceptos de belleza, bondad, maldad, fealdad, etcétera, son conceptos relativos que se ajustan o que el hombre ajusta en su condición humana. Por ello, es comprensible que para una familia la vivienda sea vista y valorada de forma particular, y un ejemplo de ello es el siguiente caso: en una

²⁸ Francisco García Olvera, *Reflexiones sobre el diseño*. Universidad Autónoma Metropolitana, México 1996, p. 7.

vivienda popular, con un dormitorio, en la colonia Morelos III,²⁹ en esquina y con patio colindante a una calle principal, la jefa de familia quería hacer una barda que dividiera su propiedad de la vía pública, para que no le siguieran echando basura en su patio sus vecinos. Las hijas, que eran tres y que dormían todas juntas en la sala, pedían otro cuarto (la gente expresa generalmente su necesidad en términos de cuartos, sólo a la cocina y al baño se les llama por nombre propio). Para las hijas era necesaria la recámara, y para la madre era necesaria la barda -diferentes demandas en un mismo núcleo familiar, modos diferentes de vivir la casa-.

Cada uno de los miembros de la familia valoran el espacio en la vivienda con

base en su experiencia de habitar ese lugar. Por ello, perciben y expresan en términos personales el significado del espacio, según atiende la serie de necesidades propias de su manera de habitar. Este proceso de habitar valorar-significar-habitar...

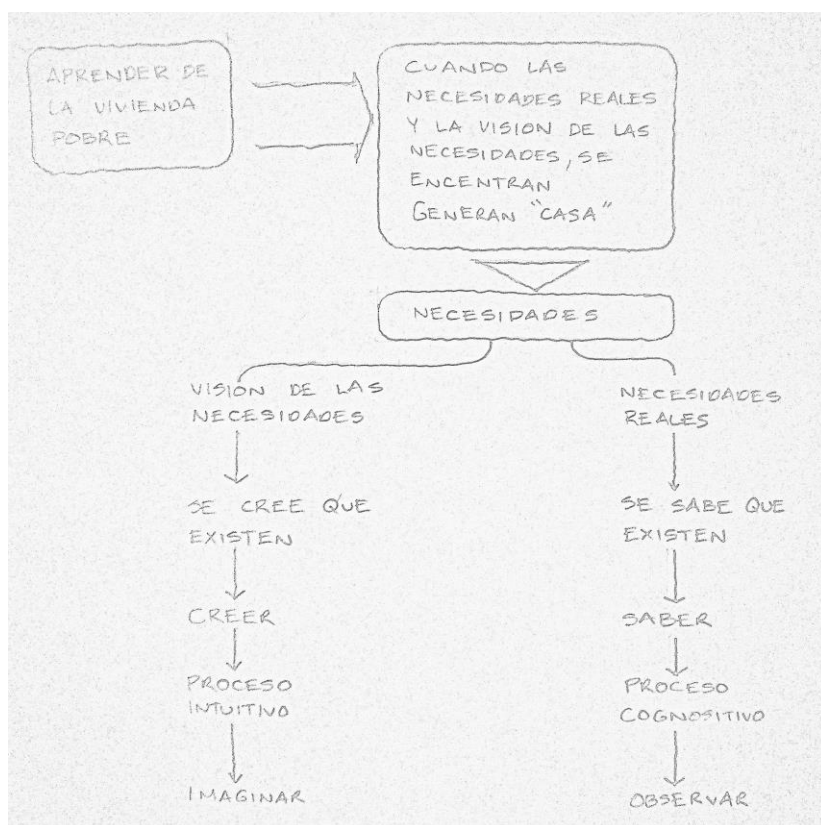


Imagen número 17. Mapa del proceso del habitar la casa. Elaboración propia.

²⁹ La colonia es un desarrollo del Instituto de Vivienda del Estado, de vivienda semilla o pie de casa, con aproximadamente 34m², construcción en una sola planta, habitación multiusos, baño y dormitorio. La colonia fue de los primeros desarrollos de vivienda en serie en el extremo suroriente de la ciudad.

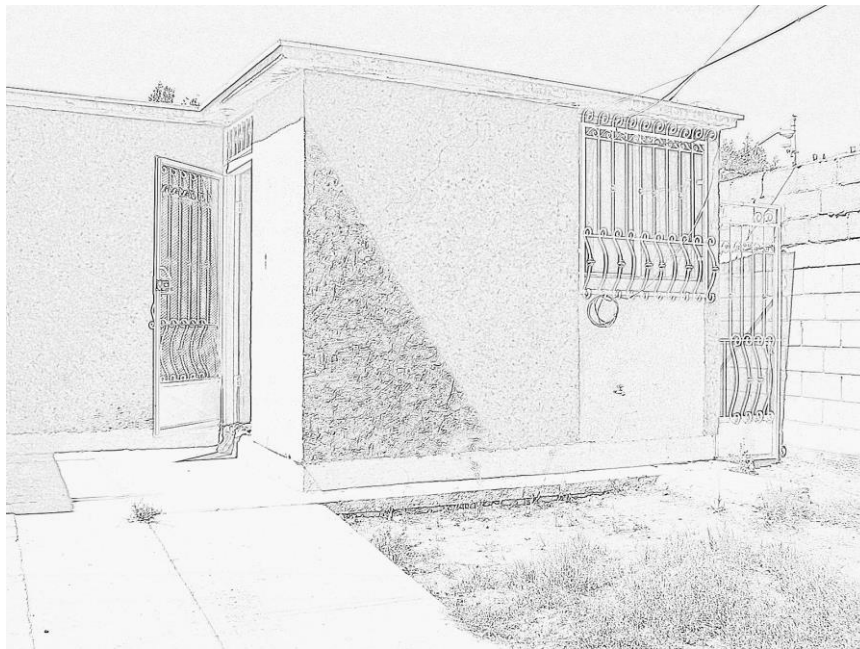
se retroalimenta a sí mismo, con la experiencia de cada uno de los habitantes de la vivienda, quienes en base a este proceso construyen un significado para la vivienda, un significado temporal. La temporalidad de los significados de los objetos, y en especial la temporalidad del significado de la vivienda, hace necesario que con fines de entenderla y diseñarla, se escuche a los habitantes, en lo referente a su modos y sus costumbres de habitar, que tendrán como resultado la integración de la definición de la demanda arquitectónica y esta de algún modo terminara siendo el proyecto, un proyecto adecuado.

13. Las conclusiones, parte uno.

“La vida, es la posesión más valiosa de la existencia”. Es el único recurso para existir y para tener conciencia de ser. Esta conciencia nos permite identificar lo que como ser humano se necesita para vivir, al tiempo que se construye con otros, ciertas concepciones respecto al modo de convivir y al modo de habitar. El habitar se refiere al modo de vivir en un tiempo y un espacio; decimos entonces que los objetos que habitamos representan la concepción cultural previa, del cómo satisfacer la demanda espacial para los seres humanos. La realidad contemporánea de vivir agrupados por familias nos presenta una concepción cultural respecto al espacio que se ha de habitar, es decir, la vivienda forma parte de la visión cultural que se tiene de cómo una familia generalmente ocupa una vivienda y de cómo la habita.

Las características de la vivienda son tan variadas como culturas existen. En el caso de México, se podría decir que la vivienda que más se ha construido es la

producida por las culturas populares, quienes realmente conforman una lógica y una racionalidad que aplican a los objetos que fabrican, que generalmente suele ser distinta a la empleada por los especialistas en tanto las razones que se presentan para que el objeto sea, pueden obedecer a distintos intereses. Lo que se tendría que resaltar de entre los discursos existentes es que el interés principal en la producción de la vivienda idealmente no debe perder de vista que contendrá a un grupo de personas que tiene vida, en otras palabras: que el habitar de sus ocupantes es lo fundamental, más allá de otras discusiones.



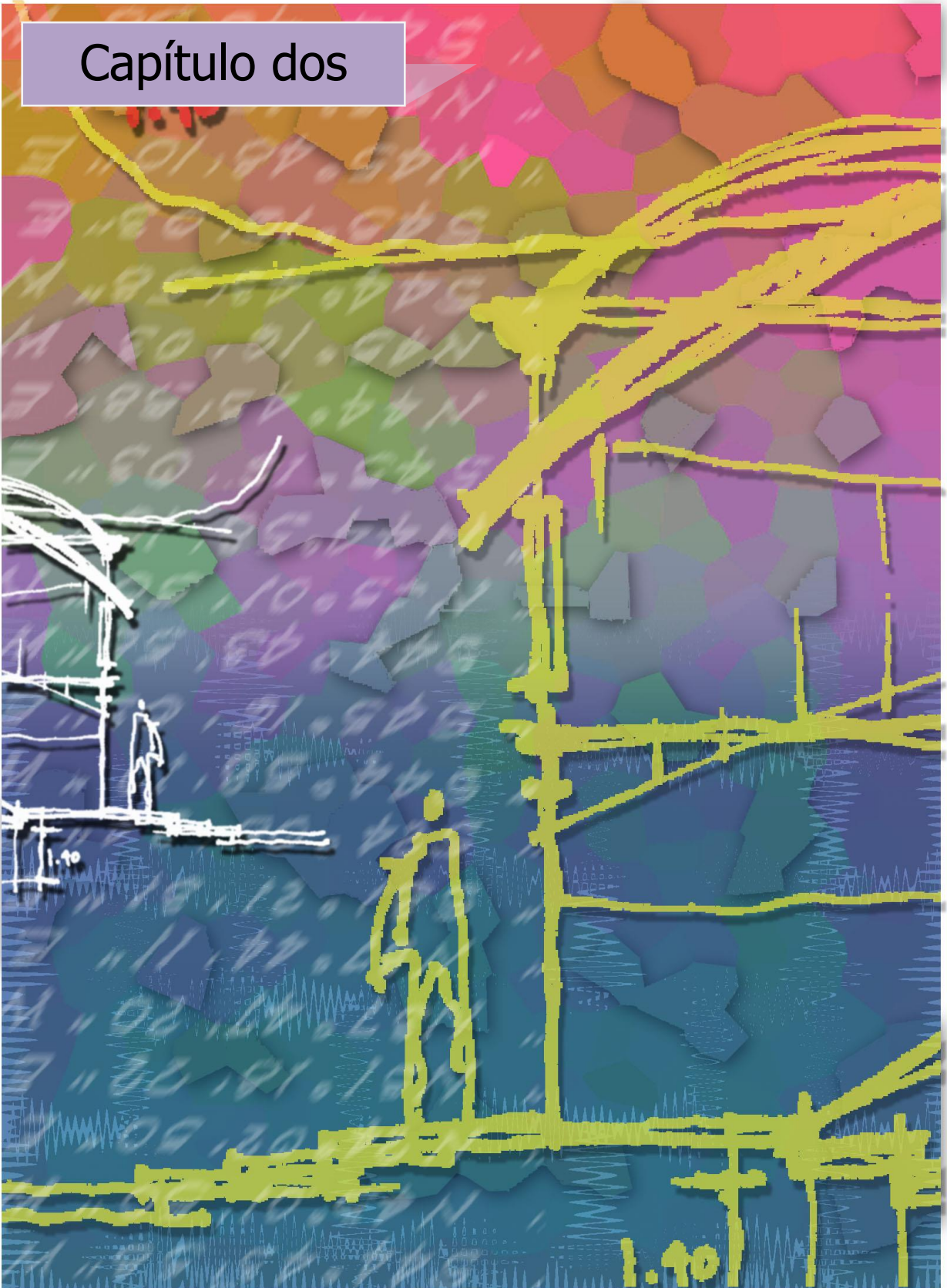
**Imagen número 18. Donde el arquitecto suele identificar un conjunto de imágenes con atributos varios, el poblador popular simboliza el objeto vivienda con una escala de valores mucho más compleja.
Diseño propio.**

Esta preocupación es la predominante en la arquitectura que producen las clases populares, ya que su búsqueda formal consiste principalmente en satisfacer la

demanda de sus habitantes, lo cual va más allá de la obsesiva búsqueda formal esteticista, que ocupa a algunos arquitectos.

Para el entendimiento entre arquitectos y habitantes, respecto a la vivienda, en especial la vivienda de las culturas populares, se debe cuestionar y esclarecer las concepciones que de ella se tienen, por medio de una revisión crítica del proceso de diseño que realizan para proyectarla los especialistas y cómo hacen para imaginarla los no especialistas. Para lo cual, en el siguiente capítulo se desarrolla todo un estudio e interpretación de ambos procesos, además del acercamiento a los significados de los conceptos que los componen.

Capítulo dos



*El teórico que fracasa en la realidad
no es suficientemente teórico.
El racionalista que no llega a hacer arquitectura
no es por sobra, es por falta de razón verdadera.*
Eladio Dieste

14. Antes del diseño

Todo el quehacer humano, incluidos los objetos que producimos para ser, primero se piensan -es decir, existen como pensamiento, de forma consciente o inconsciente-. Decir que las cosas no se piensan es solo un decir, pues cualquier acción (a excepción de ciertos reflejos, que son instintivos) obedece a la voluntad. Sin embargo, decir (según cierta visión mecanicista y simplista de lo que es y significa el diseño) que una vivienda no está pensada, no quiere decir que no se piense primero, ni que no se imaginase primero, es solo que a criterio de algunos especialistas no guarda sentido con su propia racionalidad sus modelos y su forma de producir la forma, la cual piensa e imagina, que es la única válida al diseñar.

En la vivienda popular, generalmente en la autoproducida,³⁰ el espacio, antes de ser construido, es imaginado por los futuros habitantes, en algunos casos por el

³⁰ Es aquella en la cual el poblador de las colonias populares se vale de sus propios recursos para construir, ampliar o remodelar su vivienda, la cual generalmente suele identificarse como autoconstruida. "En este sentido cabe decir que lo que hace la gente es encargarse casi totalmente de su producción, es decir: Busca y consigue terreno; se procura sola el financiamiento con sus enormes limitaciones; diseña o concibe la vivienda; compra los materiales; consigue la mano de obra que le ayudará a administrar la obra, etc. Vemos entonces que dentro de los múltiples trabajos que se requieren, la construcción directa es uno de ellos y no necesariamente el más importante a ejecutar por el habitante y uno de los que puede delegar. Estamos ante lo que se ha denominado por diversos autores, la autoconstrucción espontánea y autónoma." Gustavo Romero, "Las alternativas y opciones de la autoconstrucción de vivienda en América latina" en *Reflexiones sobre la autoconstrucción del hábitat popular en América latina*. CYTED, México, 1996, p. 94.

jefe de familia, quien define en base a su experiencia la demanda. Este, a su vez, la manifiesta al constructor, quien aporta además de la fuerza física, la técnica para producir la vivienda y en consecuencia la forma final del espacio. Todo es producto de la interacción de los diversos actores que participan en un particular proceso de diseño.

Aunque existen muchos problemas que se relacionan con llamada vivienda popular, en términos de arquitectura los arquitectos frecuentemente nos vemos rebasados por un problema específico: no entendemos la demanda de vivienda de los sectores populares. Específicamente en términos de diseño, algunos arquitectos reproducen su “no entender la vivienda”, partiendo de suponer que se entiende todo. La vivienda, los hospitales, las iglesias y todos los proyectos por igual, a todo se le aplica una sola racionalidad, semejante para todo el diseño.³¹

Se olvida que, en primer lugar, lo más importante que albergara la vivienda como espacio que es, no es un conjunto de materiales: es un conjunto de existencias que tienen vida en principio. En segundo, que las necesidades y la demanda arquitectónica, no es una idea abstracta a la cual seres abstractos se tengan que embonar; no es este el orden que atiende a la arquitectura (desde mi punto de vista). En aras de una racionalidad, preocupada más por justificarse a si misma (ante un mar de discursos que buscan sobresalir) que por escuchar las razones de aquellos que han de habitar, se producen diseños de vivienda para seres abstractos, para nadie, porque no hay un quién en un proceso viciado de origen, en el cual predomina

³¹ Su racionalidad se basa en una serie de creencias de cómo debe ser el habitar de los seres humanos, como si fueran iguales universalmente. Gustavo Romero, Notas al borrador de reflexiones, 2010.

la forma de pensar del arquitecto, la forma de habitar lugares, la exclusividad de saberse alguien.

Entender la vivienda no es justificarla, ni preferir o simpatizar con sus modos o gustar de lo popular, es simplemente hacer el trabajo que nos corresponde como diseñadores, pues el proceso de diseñar nos llama a conocer el objeto a diseñar, conocer sus formas previas, los antecedentes, lo que ya es, conocer las costumbres de los futuros habitantes y respetar sus modos de habitar para proceder a construir conceptos (entendida esta como una construcción grupal) que van a generar las ideas y las razones (o la ideas de todos y las razones de todos que construyen los conceptos). Hay que elaborar propuestas, no verdades, pues el diseño no es el arte de las verdades, es oficio de las alternativas de cómo las cosas que van a ser pueden ser (lo cual se encuentra estrechamente relacionado al entendimiento del hábitat).

15. El sentido de diseñar

El diseñar consiste básicamente en prefigurar los objetos.³² Este suceso se identifica como un proceso, el cual utiliza diversos recursos al realizarlo, proceso en el cual se identifican distintas fases o estadios, y cuyo producto específico es el proyecto. Una confusión frecuente, al analizar el significado del diseño, es creer que el método empleado para diseñar es sinónimo de diseño, es decir, el medio, es confundido con el proceso que implica diseñar. Pero diseñar y el método empleado al hacerlo son dos

³² La manera en que los habitantes de la vivienda popular llevan a cabo la prefiguración de su vivienda, es distinta de la que generalmente realizan los especialistas, lo cual significa que "Puede haber edificación como la autoproducida sin una acción definida de diseño en términos de un hacer disciplinario." Miguel Hierro, Notas de la revisión del borrador, 2002. Pero en términos de sus razones de ser (es decir, su racionalidad) se puede decir que sí se realiza un proceso de diseño, distinto pero un proceso al fin.

cosas claramente distintas: la primera es una acción, la segunda es la estructura de dicha acción o serie de acciones.

Una estructura propuesta consiste en el modo de hacerlo, que se identifica e implícitamente reconoce la existencia de otras propuestas con las cuales diseñar. Estas propuestas o alternativas son “los métodos de diseño”, y con ello insisto nos referimos a las formas de proceder para diseñar (es decir, la serie de acciones a realizar para producir el proyecto, las cuales varían dependiendo del modelo propuesto). Métodos propuestos que definen y promueven valores y principios de carácter ideológico (el hecho de creer que podemos abstraernos al diseñar de cualquier carga ideológica, implica de hecho, una postura ideológica) que se identifican como un discurso. Cada método es un discurso en sí mismo y representa una manera y modo de concebir el proceso de diseño y el proyecto.³³ De esta forma, al enfrentar el proceso de diseño, se parte de un discurso previo en el cual se identifican intenciones y procedimientos, que junto con otros factores dan origen al proyecto, es decir, el diseñar implica una actitud al hacerlo y un modo que se nombra método.

A manera de hipótesis, con el fin de organizar las ideas y analizar adecuadamente lo que sucede con el diseño de la vivienda popular, se puede plantear que en la actualidad son dos los discursos que representan la actitud del diseñador al enfrentar el proceso de diseño.

³³ No solo de concebirlo, sino de cómo se entiende el problema epistemológico de conocer las demandas y problemas en el proceso de construir y por ende del papel de los actores, especialmente el de los diseñadores y particularmente el de los profesionales. Gustavo Romero, Notas al borrador de reflexiones, 2011.

a. El que considera que sólo a los arquitectos corresponde la toma de decisiones en el proceso de diseño.

b. Y el que considera que no sólo a los arquitectos corresponde la toma de decisiones en el proceso de diseño.

El primer discurso establece que solo a los especialistas concierne la toma de decisiones en el diseño y que sólo mediante los métodos que ellos desarrollan y utilizan se realiza el proceso de diseño; fuera de él, no tiene lugar.



Imagen número 19. Integrantes del taller de diseño participativo en la colonia Riberas del Bravo, al suroriente de Ciudad Juárez, donde la comunidad desarrolló un plan estratégico vecinal, propuso y conceptualizó un parque plaza. Fotografía mía.

El otro discurso establece que las decisiones en el diseño no deben ser materia exclusiva del diseñador, que la participación en la toma de decisiones por parte de los actores involucrados genera un proceso incluyente en el que cada uno puede ser representada de forma directa y no solo provenir de la mente del especialista (todos los actores participan en las ideas y decisiones y respuestas del diseño y se toman las decisiones conjuntamente).

16. Razones en los discursos

Los moradores de la vivienda popular disponen del espacio, lo dividen con camas, lo vuelven a unir, le agregan elementos a la fachada, eligen los colores, imaginan y construyen la vivienda. Se podría decir que la diseñan (si por diseñar entendemos el prefigurar los objetos, o sea, darles forma antes de ser realidad). Sin embargo, el proceso de diseño de la vivienda popular, así como lo realiza la gente, no está exento de problemas, y como lo realiza el arquitecto, también tiene sus queveres con las incongruencias que pueda presentar la falta de razones en su ejecución.

Por ejemplo, en términos de diseño, la vivienda presenta problemas en la forma en que se lleva a cabo. Uno de ellos (un modo de hacerlo) es que al definir la demanda arquitectónica, no se cuestiona de forma personal a todos los habitantes sobre su necesidad. La demanda la construye el jefe de familia desde su experiencia, la cual incorpora la necesidad de todos los miembros de la familia desde su visión personal, interpreta por todos y excluye del proceso a los otros -otros que también habitan-.

Del lado de las "buenas costumbres", a algunos arquitectos les sucede como en el modelo anterior a los padres de familia, interpretan la demanda; una demanda que en esencia no admite interpretación por su condición de particularidad, ya que ésta expresa las necesidades del habitar y no el modo de vivir de los arquitectos; en ocasiones la interpretación puede significar ignorar la demanda. Del lado de los arquitectos (algunos, no todos), frecuentemente se ignora que la forma de la vivienda es producto de las acciones que se realizan para producirla, y que por ello la

Del lado “b”, algunos arquitectos se encuentran preocupados por la producción en los aspectos que tienen que ver con el objeto en sí mismo, como si su fin se encontrara en sí mismo y no en los habitantes que la ocupan, actitud con la cual tienden a ignorar el contexto “en donde el nosotros es”. Los habitantes populares, imaginan y planean, anticipan, lo que van a construir, aunque en relación al diseño suelen faltarle los elementos para resolver los problemas, donde colocar la escalera, como para que en ese terreno quepa lo que desea.

A muchos arquitectos suelen sobrarles las soluciones, pero no tienen problemas por resolver en tanto no logran identificarlos claramente, ni abordarlos con una metodología adecuada para la demanda que se presenta. Con estas reflexiones en mente y con la finalidad de profundizar en ellas, abordemos ahora el diseño y su significado.

17. El significado de diseñar

Acercándonos al concepto diseñar desde la etimología del término, podemos decir que “diseñar es la [...] acción humana que convierte en signos a las cosas, entendido por signo cualquier realidad material que nos remite a otra realidad [...] acción que da significación a las cosas mediante la transformación grave o ligera de las mismas”.³⁵ En un segundo acercamiento, propio de entenderlo como una habilidad u experiencia, el hacer del diseño “reside en dar forma a un objeto a través de definir como están dispuestos los elementos que lo componen, aunque también, en el

³⁵ Francisco García Olvera, *Reflexiones sobre el Diseño*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996, p. 18.

propósito de que mediante el objeto pueda comunicarse tal disposición”.³⁶ La primera definición nos habla de convertir en signos, de significar y transformar -de dar otra forma-. La segunda, de dar forma a través de definirla, de anticiparla y darle figura “antes de”. De esta forma, se pudiera acotar ámbito del diseño desde significar a prefigurar. Que el diseño implique la significación de los objetos, es un punto polémico, en tanto algunos opinan que cuando se prefigura se imprime un cierto significado en el objeto, a razón de que en ningún momento del proceso el diseñador puede abstraerse de valores e ideas, de razones propias para que el objeto sea de cierta forma, que afecta al final de cuentas el proceso y con ello la figura, “antes de”.

18. El discurso, un proceso, dos modos.

El diseño de cualquier objeto inicia siendo una búsqueda constante de un algo que satisfaga una necesidad humana específica. El precisar esta necesidad, e imaginar la manera en cómo se llevará a cabo ese algo, se convierte en un proceso.³⁷ Es un proceso dentro de otro, es una parte del proceso de producción de las cosas que como hombres necesitamos para subsistir. En este proceso de imaginar las formas y las maneras, se pueden identificar diferentes momentos o estadios del proceso de convertir las imágenes, las ideas, los valores, la disposición de materiales, en una figura susceptible de ser producida.

³⁶ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 22.

³⁷ (Del latín *processus*). M. acción de ir adelante. 2. Transcurso del tiempo. 3. Conjunto de fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Espasa, Madrid, 2001, p. 1838.

La prefiguración, “la figura antes de”, es la materia de trabajo del diseño. En el caso del diseño arquitectónico, su ámbito es la prefiguración de los objetos arquitectónicos. Es un proceso que implica una búsqueda que tiene intenciones claramente definidas: “la procuración de ese objeto no es casual, sino causal, tiene esa intención y no es obra del azar”.³⁸ Es obra de un proceso de diseño.

Al diseño comúnmente se le “atribuyen otro tipo de materiales a su trabajo; por ejemplo, al considerar que sus acciones son las que corresponden a la edificación, o a la materialización del producto final; o en otra interpretación, referirse a él como el medio para satisfacer ciertas necesidades del hábitat humano”.³⁹ En este sentido, el diseño no tiene capacidad de intervenir más allá de la definición figurativa de ellos, porque éste es finalmente su único campo de actuación. “El diseño arquitectónico se limita a determinar la forma y a generar la información suficiente sobre los aspectos constructivos de los objetos arquitectónicos previamente a su edificación”.⁴⁰ Otras operaciones, como conseguir un terreno o administrar y gestionar recursos económicos, son parte del proceso complejo que conforma la producción social del hábitat, y el diseño es una operación que forma parte de dicho proceso cuyos alcances se encuentran delimitados por su propia naturaleza figurativa (cabe mencionar que los términos forma y figura a los que se alude en las citas anteriores deben ser entendidos como el resultado del trabajo proyectual; para precisar, se podría afirmar que una forma proyectual está compuesta a su vez por

³⁸ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁰ Gustavo Romero, *La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat*. CYTED, México, 2004, p. 55.

figuras proyectuales, y que concebirlo de este modo no pretende reducir a la forma o a la figura a un asunto o categoría estética), y “no solo no puede atacar la configuración de la totalidad del entorno, sino que ni siquiera puede transformar radicalmente por si solo sus elementos físicos”.⁴¹

El proceso de diseño es parte del proceso de producción del objeto arquitectónico, y en él encuentra su fin. No tiene fin en sí mismo, lo que nos aclara que el diseño que se hace con la intención de permanecer en papel se entiende mejor como una pintura (obra de arte), en tanto tiene fin en sí mismo, más que como un proceso de diseño. Por eso, los diseños que se justifican a sí mismos al ser edificados, se identifican más con una obra escultórica.

El diseño entendido como el medio para lograr la figura nos presenta dos ideas que parecen estar en conflicto, (que pueden ser identificados como dos discursos particulares). La primera es que el proceso de diseño solo es el medio con que se determina la figura, por eso el medio en sí mismo no persigue otro fin diferente a la prefiguración. La segunda es que, si bien en sí el medio es solo un medio, las ideas que lo anteceden (de las cuales adquieren estructura y esta estructura se constituye como un método) no pueden abstraerse de una manera de comprender y realizar el diseño; por tanto, el medio que se utilizan para realizar el proceso de diseño sí pueden ser identificado no con un solo fin, sino con finalidades específicas.

El medio puede llegar a ser utilizado como fin en sí mismo, aun no pretendiéndolo. Sucede, por ejemplo, al no comprender las particularidades del objeto que se dispone a prefigurar y al pretender cerrar el proceso a otras

⁴¹ Oriol Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 28.

intenciones distintas a la construcción del proyecto ejecutivo. Pretender otros fines es pensar que el producto del proceso es el proyecto ejecutivo y no en sí el proceso de diseño –en otras palabras, el fin del proceso es el proyecto, o la acción que se realiza en su ejercicio que es el diseñar–.

Una postura podría ser: si se piensa en términos de proyecto, se diría que “el proceso de diseño es genérico a todas las maneras”⁴² y a todos los objetos; que el resultado de diseñar uno u otro objeto arquitectónico, es muy semejante, en tanto el proyecto contiene la información codificada necesaria para edificar el objeto, y en ello su semejanza en su contenido. La otra postura podría ser: si se piensa en términos de diseño, nos encontramos con otras condiciones; por ejemplo, se dice que el proceso sirve como fin para llegar, durante el diseño, al proyecto, pero si el proyecto no es el fin, en ocasiones es solo el pretexto; si el fin es el proceso de diseño, el discurso se modifica en tanto los procesos de diseño sí pueden ser diferentes, determinado ello por la finalidad que persigue. En este sentido, atendiendo a las ideas del segundo discurso que se ha venido desarrollando, se puede concluir que la singularidad de ciertos objetos puede convertir su diseño en un proceso con finalidades diferentes (por un lado el proyecto por otro el aprendizaje o retroalimentación que el proceso propicia) en consecuencia sencillamente distinto, y en orden de las ideas del primer discurso se diría que el proceso es único, y lo único que varía es la metodología para enfrentar el proceso.

⁴² Gustavo Romero, Revisiones al borrador de tesis, 2011.

19. La acción de diseñar y su condición de unicidad

Otro punto de partida para seguir comprendiendo el diseño, es el reconocer que el diseño como tal, como acción humana es único, en tanto es irrepetible como experiencia, el proceso es el mismo, el diseño como proceso no cambia, "lo que cambia son las condiciones que dan origen al objeto, la demanda por un objeto con características específicas apropiadas para cubrir necesidades".⁴³ Y precisamente en estas necesidades y condiciones distintas, tienen origen los distintos métodos de diseño; varios métodos para llevar a cabo un solo proceso.

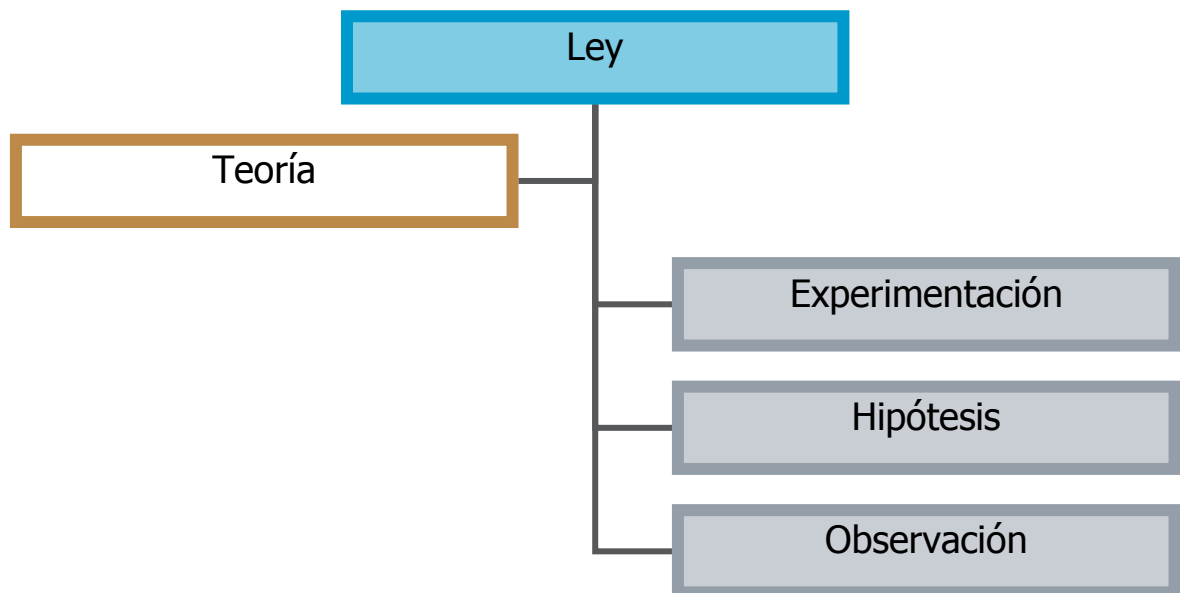
El proceso de diseño no es algo que ya se sepa de cierto ("Las acciones de diseño [...] no son planteadas en sí mismas, en términos de un saber -o como la constitución de un conocimiento-"⁴⁴) porque las condiciones en las cuales se presenta el problema, y el problema en sí, no son permanentes: se modifican -cambian- y en consecuencia la actividad de diseñar -el diseño arquitectónico- no se formula al igual que un conocimiento -un conocimiento aplicable- a todos los objetos por igual.

Si bien en el proyecto se emplean los códigos, solo lo son de representación y no son en sí mismos soluciones automáticas de diseño. El diseño no es algo que se sepa de antemano (no es un conocimiento), es una búsqueda que se revela como proceso sobre el cual sí existe un conocimiento sobre el diseño como objeto de conocimiento.

⁴³ "En el ente humano, se denomina necesidad a un estado psicológico que se da cuando el no-ser es concienciado, y está constituido por tres momentos: carencia o urgencia, conciencia y exigencia". Francisco García Olvera, *Op. cit.*, p. 21

⁴⁴ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 21.

Porque si se preguntase uno ¿cuál es el diseño de una casa?, vendrían preguntas a modo de respuestas: ¿cuál casa?, ¿para quién?, ¿en dónde? En realidad, no existe el diseño de una casa, o lo existe pero no en el sentido de ser único; es decir, es más propio referir los diseños para una casa, y al hacerlo se describe las características del objeto proyectado. En cambio, al preguntarse por el proceso de diseño de una vivienda, se caracterizan las actividades mediante las cuales un conjunto de ideas se transforman en un proyecto.



**Imagen número 21. Diagrama del método científico al que, en términos de proyecto, sólo se llega a la fase de teoría -del campo teleológico, como se observara más adelante-, ya que el diseño, ante una demanda específica, no produce soluciones únicas -ley- sino propuestas o alternativas diversas -teoría-.
Elaboración propia.**

El diseño, por lo tanto, no es una ciencia, o mejor dicho que su proceso “requiera un planteamiento distinto, del que se sigue para la obtención de conocimiento”,⁴⁵ en tanto los productos del ejercicio de diseño (proyectos), ya sea que estos provengan de una práctica arquitectónica con un enfoque artístico o técnico, no pueden

⁴⁵ *Ibid.*, p. 83.

equipararse a soluciones resultantes de la estricta aplicación del método científico, en todo caso el proyecto más que una solución única es una entre una diversidad de propuestas posibles y validas.

En diseño, no hay una respuesta. Existen las respuestas, el producto final del proceso no es la única respuesta, sino representa una alternativa, una proposición del diseñador, que tiene que ver con su forma de ver la vida y con el conocimiento que tenga en relación al modo de habitar.

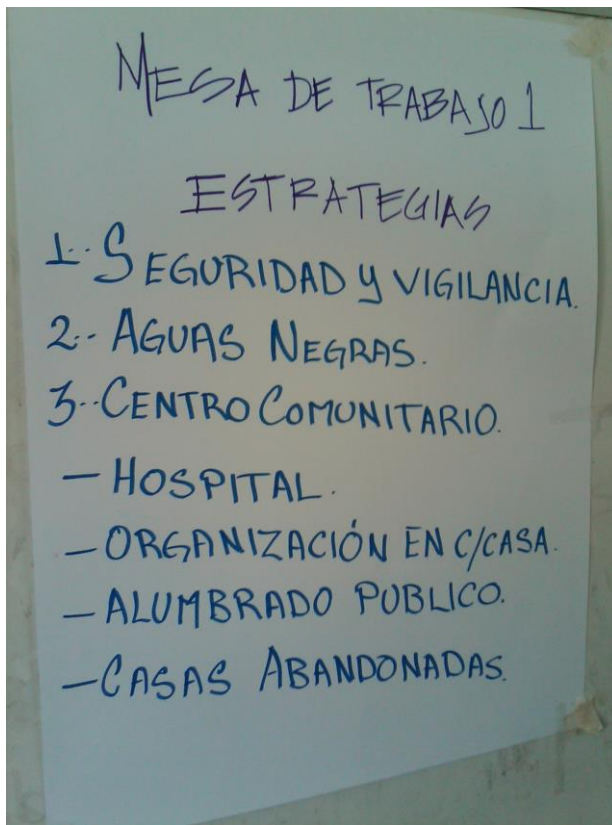


Imagen número 22. En la imagen están anotados los resultados de una mesa de trabajo en un taller de diseño participativo en la colonia Riberas del Bravo, al suroriente de Ciudad Juárez. De mi autoría.

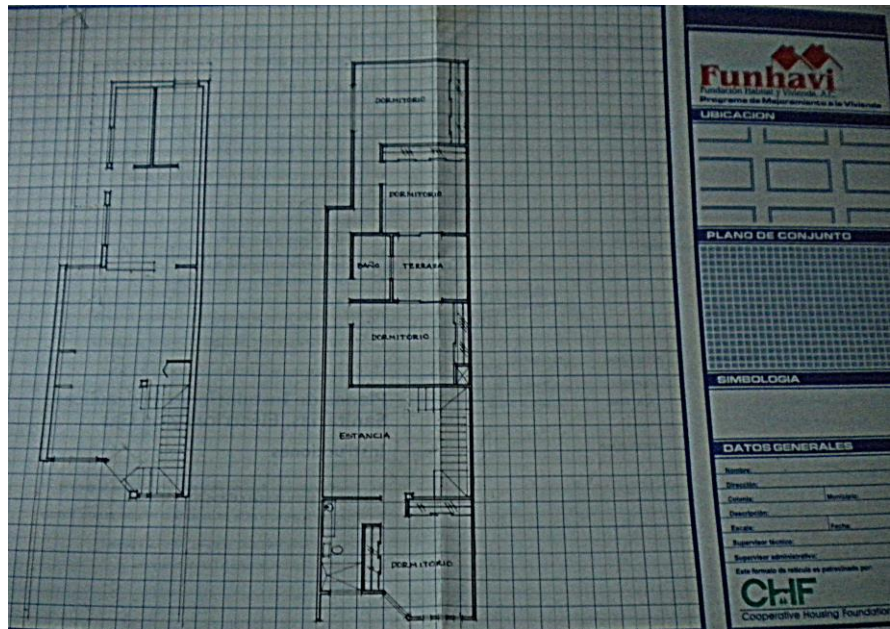
En fin, la búsqueda produce el diseño, y en este se postula como resultado a sí mismo en forma de proyecto. Una búsqueda adecuada es la que plantea las preguntas necesarias y procura respuestas congruentes, por ello cabe señalar que tanto preguntas y respuestas no pueden tener un solo origen: la cabeza de los

diseñadores. Y aquí es propio reconocer el fenómeno dialógico que la realidad presenta: entender que quizá la respuesta a una pregunta se encuentre en una voz distinta a quien origina la interrogante.

20. Significar el proyecto

El proyecto debe entenderse "como el medio que trasmite las instrucciones para que pueda llevarse a cabo su edificación".⁴⁶ El proyecto no es arquitectura, lo es si deja

de ser sólo proyecto para formar parte del entorno físico. Al respecto se puede decir que un primer acercamiento a lo que significa el proyecto podría



suponer los siguiente:

el proyecto "es la

Imagen número 23. Ejemplo de proyecto arquitectónico realizado para una familia, en el programa de mejoramiento de vivienda en la Fundación Hábitat y Vivienda. Proyecto de mi autoría.

única acción capaz de conformar y conferirle significado a cada una de las acciones restantes que intervienen en el proceso productivo del objeto";⁴⁷ desde la prefiguración hasta la edificación.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

En él se puede encontrar toda la información requerida para hacer posible la producción del objeto arquitectónico -información que se encuentra debidamente codificada y que generalmente es utilizada por especialistas de la edificación-. Lo que el proceso de diseño busca, es transformar la expresión original de un objeto, normalmente elaborada en términos verbales, hasta lograr su expresión figurativa, lo que representa el proyecto.

La otra forma de hacer un proyecto nos presenta en sí mismo un segundo discurso, y de forma implícita un significado. Si bien quien desarrolla el proyecto, aún no siendo arquitecto o especialista, hace uso de los mismos recursos para producirlo, ya que especialistas o no evolucionan operaciones (acciones de diseño) semejantes para expresar las figuras (que a su vez expresan la forma del objeto por construir), es decir, ambos emplean los mismos recursos figurativos, sólo que el uso de estos recursos implica un significado diferente. Por un lado, se encuentra la actitud que considera que en materia de diseño se puede abarcar todos los aspectos de un proyecto, y por otro lado la actitud que entiende al diseño como un proceso complejo. Por ello podemos afirmar que no existe un lenguaje común para expresar el proyecto ya que no se participa de el mismo significado incluso podría decirse que persiguen distinta finalidad; al respecto, se puede decir que el proyecto no siempre es sinónimo de proyecto ejecutivo. No es igual a un conjunto de planos, como estamos acostumbrados los especialistas a concebirlo, es mejor dicho un término para referir el proceso de diseño y la toma de decisiones que se llevan a cabo para figurar el objeto, cuyo lenguaje formal difiere del empleado por los especialistas.

social del hábitat pretende humanizar la materia en un sentido menos simbólico y más apegado a la realidad.

21. La cuestión estética

En palabras de Francisco García Olvera "El hombre desde que es hombre, modifica la naturaleza y lo hace, ya sea para satisfacer alguna de sus necesidades, ya sea para simplemente manifestarse, pero en ambos casos, deja en el producto de su hacer la huella de su ser, y es esta huella la que genera una relación sobre la que se realizan una reflexión sistemática y metódica en el nivel fundamental, para encontrar su naturaleza; es esta reflexión la que constituye la estética".⁴⁸ El mismo autor sostiene que "La manifestación del hombre en el producto de su hacer en sus obras, y la actitud del hombre frente a esa manifestación",⁴⁹ es el objeto de estudio de la estética.

La relación estética se genera cuando el hombre deja de sí en lo que hace. Entiéndase dentro de este hacer el proceso de diseño. "El diseño [según Miguel Hierro] es la prefiguración de los objetos y del entorno humano, comprendido éste en un sentido relativo a lo que es tangible y cotidiano".⁵⁰ En el siguiente boceto se muestra la representación inicial de un levantamiento en sitio que en muchas ocasiones constituye el principio del proceso del diseño.

⁴⁸ Francisco García Olvera, *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 32.

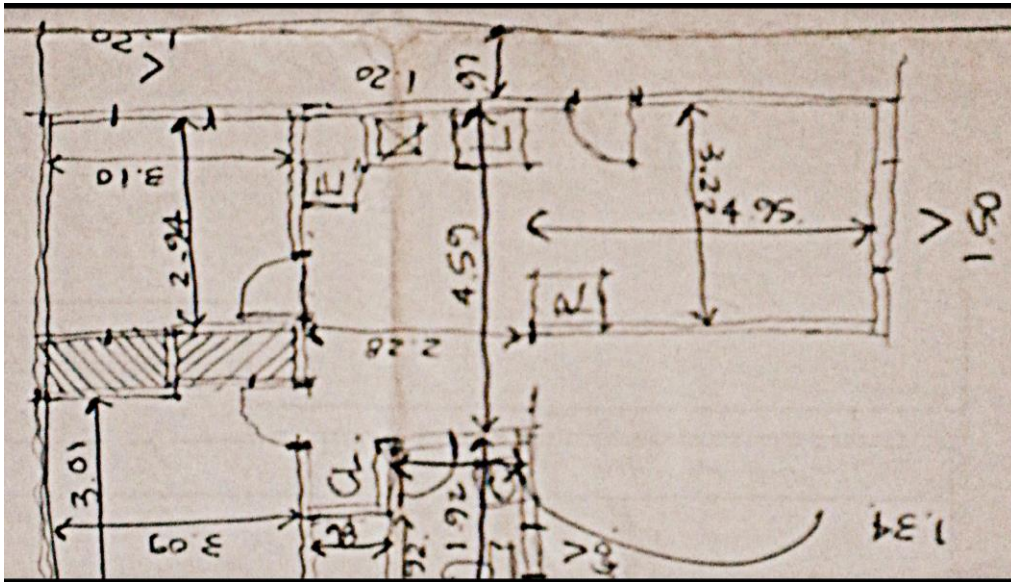


Imagen número 25. Boceto con el que se trabaja al inicio del proceso del diseño. Elaboración propia.

El entorno es delimitado no sólo por las edificaciones, sino por el contexto, ya que en él se conforma y tiene, a diferencia de otros procesos, una búsqueda estética que es fundamental para sí.

Esta búsqueda, según Adolfo Sánchez Vázquez, consiste en imprimir en el objeto no solo el valor de uso, lo funcional, lo práctico, sin lo cual no tendría sentido la existencia del objeto. Añade que el hombre necesita de otras cosas, esto es, llevar a sus últimas consecuencias esa fase de lo útil a lo estético.⁵¹ El proceso de diseño, según Miguel Hierro, tiene dos condiciones que lo identifican: La primera, el objeto de trabajo es la determinación formal del entorno humano. Y la segunda es la exigencia de la cualidad estética de los productos. ¿Puede haber un proceso de diseño donde una condición fundamental no sea el carácter estético de sus productos? "Sí, pero no es el caso del diseño arquitectónico; sin embargo, es un punto en controversia", afirma Miguel Hierro.⁵²

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² Miguel Hierro Gómez, Revisión del borrador de tesis, 2002.

No es que exista diseño sin estética, el hecho de “dejar de sí” en el proceso se convierte en una cualidad inherente, sin la cual no existe un verdadero proceso. Sin embargo, la estética frecuentemente se asocia a la belleza, o mejor dicho se confunde con la belleza. El ámbito de la estética y el ámbito de lo bello no es materia de este estudio, baste con decir que la belleza, o la fealdad, son términos subjetivos que se emplean comúnmente para expresar la condición estética de los objetos.⁵³

Los proyectos pueden ser calificados de bellos o feos, lo cual establece un criterio de valor, pero se tendría que reconocer que todo criterio de valoración aplicable al diseño tiene un carácter subjetivo. Esto a causa de que cada proyecto es para sí su propia regla y presenta con ello su propia justificación, por su condición de unicidad. ¿Cómo determinar la importancia e influencia de estos criterios valorativos en el proceso de diseño de los objetos arquitectónicos? Al respecto se pueden identificar dos discursos, los que realizan:

- la búsqueda de la condición estética en función de asociarla con alguno de estos criterios valorativos,
- o la búsqueda de la condición estética en función de identificar en el proceso la huella de los hacedores.

Esta breve reflexión podría concluir que el proceso de diseño implica una búsqueda estética, la cual puede ser interpretada según una actitud ante lo que la estética pueda significar.

⁵³ La visión de cualquier objeto que sea parte del entorno, natural o fabricado por el ser humano, nos produce una percepción de agrado o placer o viceversa, desagrado y no placer, a lo que se suele calificar de bello o feo. Esto es lo que llamamos la condición estética de los objetos que vemos. Gustavo Romero, revisiones la borrado de Reflexiones, 2009.

Al habitador de la vivienda popular pudiera en apariencia no importarle el aspecto de la forma del objeto que produce, lo cual no es preciso. No es que no importe el aspecto, lo que pasa es que no es la prioridad; en este sentido, la forma final de la vivienda puede esperar y con ello su aspecto. Sin embargo, la participación que el habitador llega a tener en el hacer su vivienda es de tal nivel que se podría decir que quien más deja de sí en la producción del objeto es el habitador, lo que en términos del segundo discurso representa una condición estética. La búsqueda de lo estético para el habitador popular acontece no solo en la producción del objeto, sino en la reproducción durante la anticipación de la figura;⁵⁴ búsqueda que se fundamenta en principios distintos de los que generalmente pueden normar el criterio de un especialista, aunque en ocasiones puedan coincidir en intenciones formales y en su procuración se llegue a utilizar un repertorio formal semejante.

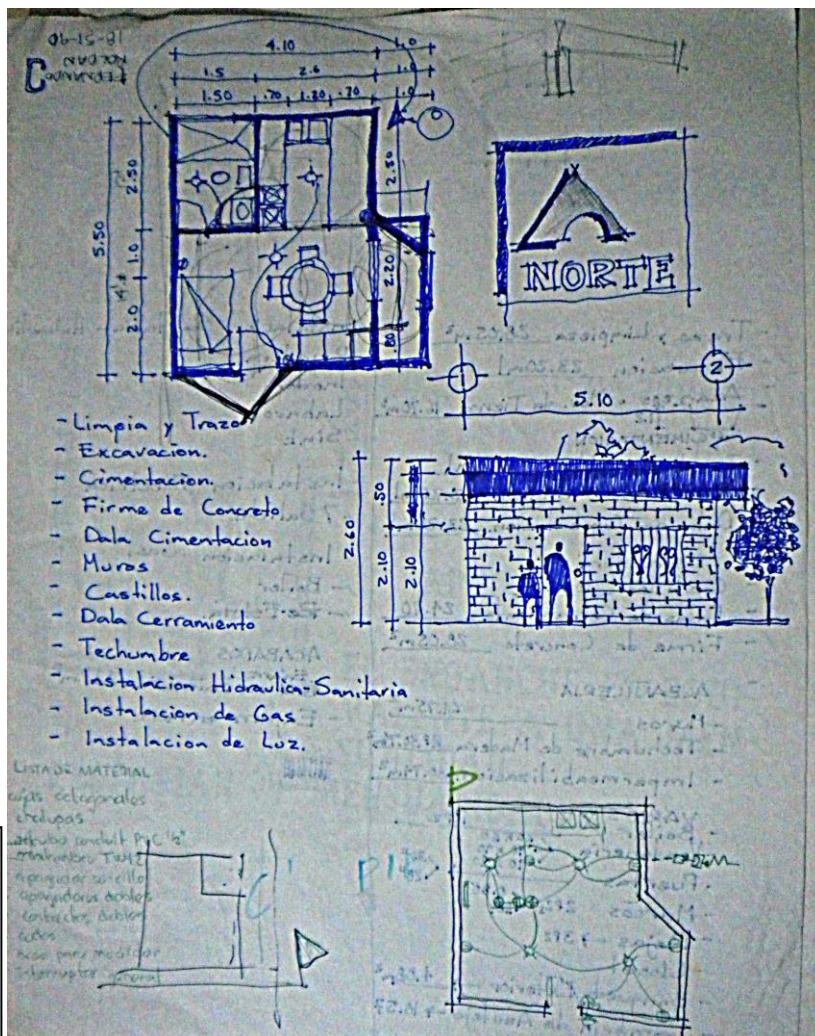
22. Acciones en el proceso de diseño

Miguel Hierro divide en dos grandes etapas el proceso de diseño, la que tiene la intención formal y la que busca comunicar las características figurativas del objeto, en otras palabras, la historia de la formación de la imagen y la comunicación del proyecto. En la formación de la imagen se utilizan los croquis, bocetos, dibujos o gráficas que ayudan al entendimiento. Se emplea todo aquello que nos sirva para expresar la idea, o las ideas, lo escrito y demás, pues es lo que nos ayuda a prefigurar, como se ilustra en la siguiente imagen.

⁵⁴ Lo que en términos de diseño sería la prefiguración y la cual en el habitador popular consiste básicamente en imaginar la forma y transmitir sus características de manera verbal a quien la producirá, y que además puede apoyarse con bocetos, esquemas, fotos, etcétera.

La discusión propuesta para esta reflexión se centra en la formación de la imagen en un punto clave, el cual consiste en definir el ámbito de participación de los actores involucrados en la producción del objeto arquitectónico.

Imagen número 26.
Ilustración que muestra como las notas y bocetos ayudan en el proceso de diseño.
Elaboración propia.



En el primer discurso el postulado es un diálogo con el material de trabajo por parte del especialista. Se deduce de ello que dicho material comunica ideas y el especialista comunica al material la figura, o como expresa Miguel Hierro, “el producto de diseño es resultado de las acciones del diseñador”,⁵⁵ entendiendo que las consultas bibliográficas, referencias a proyectos que anteceden o simplemente tomar en cuenta alguna opinión, resulta en una interpretación y síntesis de la información que a su vez se resume en una acción del diseñador. En el segundo discurso, la

⁵⁵ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 70.

formación de la imagen no la realiza solo el especialista; en él, se considera que un diálogo legítimo se produce cuando, en el proceso de diseño, participan los especialistas con los futuros habitantes y todos los actores involucrados. No solo es la interpretación de lo necesario por parte del especialista el mecanismo empleado, es la gente que expresa de viva voz las ideas, y es entre todos que, basándose en estas ideas, forman la figura. La participación y la coautoría no necesariamente son un fin en el proceso de diseño. Así entendido, es una forma de trabajo que pretende producir objetos más congruentes.

La comunicación del proyecto se realiza por medio de códigos a través de los cuales las ideas pueden ser expresadas. Los códigos, mediante los cuales expresan el proyecto los especialistas, se encuentran actualmente integrados por símbolos de carácter técnico, que pueden ser interpretados por otros, sustentado por un aprendizaje formal-en las aulas-, el cual se considera así mismo como la "lengua oficial", cuyo fin es comunicar el proyecto y que algunos arquitectos consideran, solo comunica a los especialistas. Sin embargo, existe otra manera de comunicar el proyecto, el de los no especialistas, el cual tiene un carácter informal -que no fue aprendido en las aulas-. Es fruto del trabajo de los no especialistas, y se compone de la experiencia particular de cada uno de ellos para producir los objetos arquitectónicos. Es un modo que permite la construcción de un proyecto que se comunica de forma verbal y por medio de esquemas, cuyo fin es comunicar, incluso a los especialistas.

¿Existe una lengua oficial para comunicar el proyecto? La realidad es que el proyecto, como lo conciben los especialistas, solo es entendido por ellos mismos. La gente, los no especialistas, no lo comprenden en su totalidad. ¿A quién debe comunicar el proyecto? En el caso de las culturas populares, si se toma en cuenta que quien administra el proceso de producción de la vivienda popular es el mismo habitador, es evidente que el proyecto necesita comunicar su contenido al habitador y no solo al especialista, para lo cual se necesita modificar la forma en que actualmente se expresa el proyecto. Una estrategia propuesta para hacerlo es la participación del habitador en el proceso de diseño por medio de la toma de decisiones en los diferentes estadios que componen la estructura de la fase proyectual.

23. Los estadios del proyecto y sus problemas

La construcción teórica que realiza Miguel Hierro para explicar "la estructura de la fase proyectual" a través de cuatro estadios del proceso (todos ellos contenidos a su vez en dos grandes momentos en el diseño: la formación de la imagen y la comunicación de la imagen), sirve de base para analizar la problemática del proceso que realizan los arquitectos, en referencia específica a la vivienda. Tanto la formación de la imagen como su comunicación, se subdividen en cuatro estadios. Hay que aclarar que no se establece una secuencia tajante sino son "estadios diferentes de una misma figura".⁵⁶ No se completa una etapa primero y luego la otra -no se hace primero toda la idea de la casa y luego se dibuja o se realiza el proyecto ejecutivo-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

sino que se construyen simultáneamente y contribuyen a formarse una a la otra. "En un proceso, hay estadios, no frases o etapas que corresponden a un procedimiento".⁵⁷ En sí, los estadios constituyen la descripción propuesta de lo que sucede mientras se diseña, pero no representan la descripción del método -es decir, la particular manera de llevarlo a cabo-.

23. La definición de la demanda arquitectónica

Las dos articulaciones que se proponen de la estructura de esta fase, son las siguientes:

- La primera es la "caracterización verbal del objeto demandado en sus características y sus requerimientos con lo que se podrán definir sus características arquitectónicas de la demanda".⁵⁸
- La otra es la continuidad del proceso de producción iniciado con la demanda del objeto, y que para su producción requiere que su forma sea comunicada, que es el último estadio.

La primera origina que se precisen los requerimientos de: habitabilidad, ubicación del objeto y los recursos de que se dispone.⁵⁹

De esta forma, la definición de la demanda, según Hierro, "es toda aquella labor en la cual se precisan las condiciones de diseño".⁶⁰ En este estadio, "se produce una visión inicial sobre ciertos elementos formales del objeto, cuyo contenido serán

⁵⁷ Miguel Hierro Gómez, *Revisiones al borrador de reflexiones*, 2002.

⁵⁸ Miguel Hierro Gómez, *Experiencia del diseño*, *Op. cit.*, p. 61.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *Idem.*

las primeras conclusiones de diseño”.⁶¹ La labor que se realiza para precisar la demanda depende del método, con el cual se procede un manera de llevar a cabo este estadio, frecuentemente practicada por los arquitectos. Es cuando se precisan los requerimientos de habitabilidad, ubicación y recursos, bajo la exclusiva visión del arquitecto, quien decide por voluntad propia lo que es importante y no.

En este método, el especialista se convierte en un sintetizador e interpreta según su parecer. En este método de diseño, a todos los actores (incluido el habitador) se les asigna un rol pasivo al considerarlo solo informantes⁶² (o en casos especiales, estorbos), y lo que informa se interpreta.

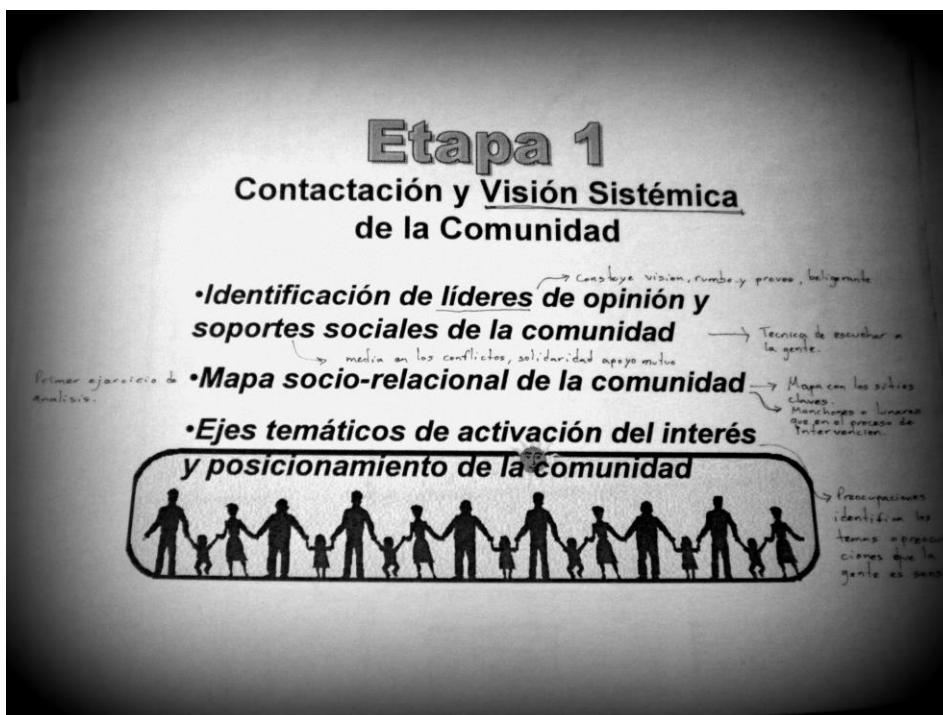


Imagen número 27. Diagrama que sugiere la forma de organización de la comunidad ante un proyecto, específicamente en el estadio de la definición de la demanda arquitectónica. Fuente: COPEVI.

⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

⁶² “No sólo de los habitantes futuros o actuales sino del conjunto de actores, todos son pasivos ante la interpretación del diseñador y no estorbar su capacidad creativa y ser el portavoz de las formas contemporánea o estilos de moda o la interpretación del momento histórico”. Gustavo Romero, Revisión al borrador de Reflexiones, 2010.

Precisamente, en esta interpretación se encuentra la mayor dificultad para conferirle un significado objetivo a 'las primeras conclusiones de diseño'. Otras ideas y modos (métodos) postulan que solo la participación directa en la interpretación de la información recabada y en la conformación de "las primeras conclusiones de diseño" se presenta como una estrategia adecuada y objetiva, y a través de dicha participación los habitantes acompañan al arquitecto lo largo del proceso, y la definición de la demanda se construye en autoría conjunta en función de un rol activo, con la finalidad de que la definición de la demanda arquitectónica no sea sólo un producto de la interpretación, sino de las decisiones de quienes participan en el proceso.

24. La conceptualización

En cuanto al objeto, se tienen ideas de lo que va a ser. Estas ideas se nos presentan como imágenes, como una forma previa del objeto, en tanto para el hombre "una vivencia cualquiera es entendida solo en la medida que ésta se presenta a la conciencia como forma"⁶³; se entiende con ello a su vez que la forma tiene una significación simbólica. Es decir, no solo posee una forma previa con la cual se le asocia, sino también se le asocia con un significado previo.

Este estadio implica una "actitud interpretativa" (actitud sustentada por el carácter simbólico de la forma) de los factores condicionantes de diseño, lo que produce una concepción del objeto, al comprender sus características cualitativas y cuantitativas. Continuando con Hierro, "el avance, sobre lo que entendemos que el

⁶³ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 104.

objeto es, va constituyendo una acción conceptual, se irá precisando a lo largo del proceso".⁶⁴ Con el avance, se establece no sólo el concepto, sino a la vez la figura, y con ello se producen los primeros rasgos figurativos del objeto en una acción reinterpretativa de su significado.

La conceptualización "es entendida como una primera visión global del problema, que conlleva en su formulación, la interpretación del mismo, pero sobre todo, que implica ya, un propósito al menos incipiente de cómo llevar a cabo el proyecto".⁶⁵ En esta formulación de la imagen-idea se acumula la información del primer estadio, pero ya como conclusiones de diseño, y significa "la definición de la estructura proyectual ante tres elementos básicos de la conformación del objeto que se proyecta":⁶⁶ la relación con el sitio en donde se ubica; el significado del habitar al que se destina; y la base lingüística del vocabulario arquitectónico que se utilizará (punto nodal que nos enlazará con la participación en el diseño y los métodos participativos). Dice Hierro que "el concepto arquitectónico del objeto no es así una solución proyectual, sino solamente una reacción ante el tema y una pauta ideológica de lo que implica su propuesta".⁶⁷

El enlace con los siguientes estadios y establece la continuidad en el proceso son los llamados "saltos al vacío", acto que puede ser considerado de carácter intuitivo. "El enlace entre la formulación conceptual y su expresión gráfica es la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

acción metodológica del salto al vacío”.⁶⁸ Esta “reacción” implica tener concepciones previas de los objetos, y con ello una forma y un significado. Precisamente en este estadio se presenta un problema fundamental en la vivienda popular: tanto arquitecto como habitador poseen concepciones distintas en cuanto al objeto, forma y significado -son percibidos de distintas maneras por ambos-.



Imagen número 28. Fotografía tomada en el Taller de Diseño Participativo. De mi autoría.

Una primera manera de “reaccionar” es cuando el arquitecto impone su concepción. Otra distinta es cuando el arquitecto y habitador participan activamente en la producción conceptual.

Un punto en polémica, para la segunda forma de reaccionar, es lo concerniente a los saltos al vacío, que en sí representan una decisión. La polémica se expresa de esta forma: ¿pueden los habitantes participar de esta acción o es solo del dominio del arquitecto? Al respecto las posturas se han polarizado. Algunos

⁶⁸ *Ibid.*, p. 107.

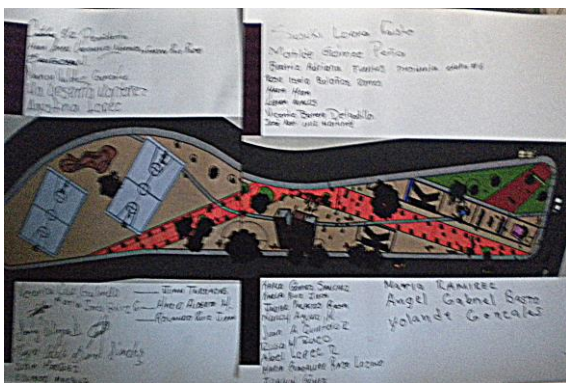
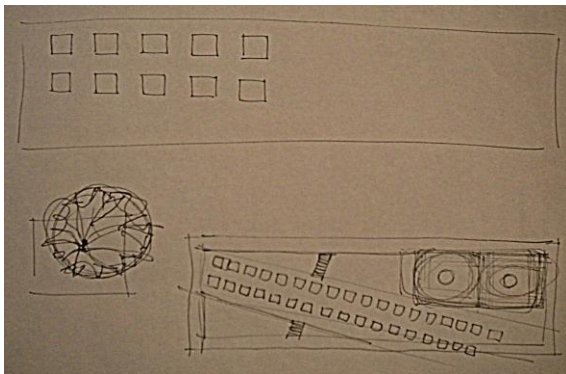
arquitectos creen que los saltos al vacío es lo que distingue “el carácter disciplinario” del diseño -de un proceso intuitivo-. Otros proponen que los saltos al vacío sean decisión exclusiva de los habitantes. Lo importante a reconocer es que estas decisiones de carácter intuitivo, por así decirlo, son fundamentales en el desarrollo de la propuesta proyectual, pues pueden llegar a contener la esencia de la búsqueda formal y estética del proyecto arquitectónico, la cual constituye, según Gustavo Romero, “una posición extrema mecanicista, así, las posturas del Diseño participativo se plantean como un proceso dialéctico en el que se enfrentan el conjunto de actores con sus diversas posiciones y posturas, en el cual debe surgir una síntesis, un consenso”.⁶⁹ Por ello, desde la perspectiva que se observe, se puede concluir que, durante la conceptualización, los saltos al vacío son acciones fundamentales sin las cuales no puede haber proyecto (en el entendido que, para efectos de este documento, los saltos al vacío no son una cuestión de secreto profesional -el equivalente a la receta secreta- sino contrariamente aquellas reacciones ante el problema proyectual para las cuales no existe una única explicación).

26. El estadio de la esquematización

El lenguaje del que dispone el arquitecto -es decir, las imágenes de las cuales constituyen su repertorio- tienen un origen tipológico con base en los edificios existentes. Esta condición, más que nada, es un recurso. Se distingue porque la expresión gráfica es netamente arquitectónica. Este estadio nos refiere a todas las acciones de representación del objeto, todo lo gráfico (incluso lo escrito). En este

⁶⁹ Gustavo Romero, Revisiones al borrador de Reflexiones, 2011.

sentido, no es sólo un esquema, sino todo lo que pueda representar al objeto. Dichas acciones implican las “precisiones formales”, que nos permiten tener “una síntesis proyectual de alta información y baja incertidumbre”.⁷⁰ Ello implica la representación del la figura completa pero sin el nivel de “comunicación ejecutivo”.



Imágenes números 28, 29 y 30. Esquemas que muestra la evolución de un diseño arquitectónico. Se trata del proyecto originado en un taller de diseño participativo. La primera imagen es una fotografía del boceto surgido en el taller, la segunda, el boceto, y la tercera, proyecto final (en el que aparecen todas las firmas de los integrantes del taller y que muestran el acuerdo), son de elaboración propia.

⁷⁰ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 111.

Este estadio se puede leer como un “diálogo con el material con el que se trabaja”. Un diálogo con la forma en lo general y en lo particular, considerándola producto y productora -en otras palabras, la forma nos sugiere nuevas formas para sí-.

Es aquí donde se preparan las llamadas “hipótesis de diseño”, las cuales, de origen, incorporan los estadios anteriores por medio del concepto a quien deben en parte su origen. Por ejemplo, si se parte de un concepto errado “por una mala interpretación de los datos o las conclusiones derivadas de ello, las hipótesis formales partirán de una base sumamente frágil y producirán una propuesta equivocada”.⁷¹ Y precisamente por ello las hipótesis se presentan como alternativas y no como soluciones.

Para evaluar las hipótesis, se parte “de lo detectado en las conclusiones del primer estadio”, de tal forma que “la evaluación nos llevará a una postura proyectual, es decir adoptar un partido arquitectónico a desarrollar”. Y con ello se concluye la historia de la formación de la imagen en otras palabras, el anteproyecto que da paso al estadio de la comunicación. Cabe hacer mención que el planteamiento teórico que representan los estadios propone como parte de su explicación una temporalidad no lineal en el ejercicio del proceso de diseño, donde las actividades se pueden traslapar, empalmar o iniciar en un aparente desorden. En otras palabras, mientras recopilo información, puedo esquematizar, o proponer una cimentación antes de concluir el concepto.

⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

27. El estadio de la comunicación

Las acciones del diseñador se encuentran encaminadas a comunicar la imagen proyectada durante el proceso de diseño, con la finalidad de que ésta pueda ser producida. Por consiguiente, el sentido de este estadio constituye que el proyecto transmita las instrucciones claramente para que el objeto pueda ser edificado. En los tres estadios anteriores, queda concentrada las acciones que conforman "la historia de la imagen que define la intencionalidad de forma"; corresponde a este estadio el comunicar cómo debe ser ejecutada (la forma).



Imagen número 31.
Esquema con el que se presentaba un pie de casa para la Comunidad Ecológica habitacional en 1992, en Ciudad Juárez, proveniente de un taller de diseño participativo.
Fuente: Leticia Peña.

Por eso, durante este estadio, "el valor del proyecto, no reside ya en la calidad de la imagen que representa su intencionalidad, sino en la claridad de las instrucciones, que harán posible la calidad del objeto en su fase constructiva".⁷²

⁷² *Ibid.*, p. 119.

El proyecto nunca se presenta terminado; es decir que contiene de forma absoluta todo lo que se va a llevar a cabo. Contiene lo necesario, "es un corte en el proceso cuando se considera que es suficientemente [...] su sentido no es rectilíneo implica una constante reelaboración de la propuesta".⁷³ En este sentido la terminación del proyecto se liga a una "condición circunstancial que lo va delimitando" -en otras palabras, esto no se acaba hasta que se termina-.⁷⁴

En términos de los problemas que el estadio pueda presentar para su elaboración por parte de los arquitectos, habría que anotar lo siguiente: la comunicación del proyecto vuelve necesario el empleo, y el conocimiento de los códigos convencionales, para su lectura. Son códigos que restringen la lectura del proyecto fundamentalmente a los especialistas al confrontar lo que sucede en la vivienda popular. Habría que plantear la posibilidad de que la comunicación se dirija a los usuarios o a los futuros habitantes en función que en un amplio sentido. Estos son los productores del objeto, y específicamente los administradores del proceso de producción del objeto, tomando en cuenta que "los criterios de anotación proyectual dependerán de la concreta situación histórica en la que se encuentre la producción arquitectónica".⁷⁵ Argumento que puede validar la hipótesis, de que la forma de comunicar el proyecto puede variar según sean las circunstancias.

⁷³ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁴ "Esto es importante y rompe la idea de programa y más si se le confunde con una lista de demandas y peor si estas se traducen espacios arquitectónicos clichés". Gustavo Romero, *Revisiones la borrador de Reflexiones*, 2012.

⁷⁵ Miguel Hierro Gómez, *Op. cit.*, p. 121.

28. Las conclusiones, parte dos

La vida y el diseño tienen en común que en su esencia representan una búsqueda de “un algo”, que en principio se desconoce; de este desconocer, sólo se reconoce la inquietud que mueve esta búsqueda. En el diseño la búsqueda se identifica como la procuración de las características figurativas del objeto arquitectónico. Propiamente son los arquitectos quienes emprenden dicha búsqueda particular, al final de la cual se prefigura el objeto, y se representa gráficamente de tal forma que pueda ser producido.



**Imagen número 32. Reunión de los integrantes del Taller de Diseño Participativo para motivar la confianza en las propias ideas.
Fotografía mía.**

Esta búsqueda de la figura se da a la par de "otras búsquedas" que enfrenta el arquitecto en su vida personal, y que en general enfrentan todos los seres humanos, las cuales no pueden ser aisladas del ejercicio profesional, y son en muchas ocasiones las que alientan el quehacer personal y profesional.

De tal manera que al diseñar expresamos en la acción consciente o inconsciente lo derivado de las búsquedas que nos embargan. Así, la búsqueda que representa el proceso de diseño se ve implicada en una de las búsquedas profundas que como seres humanos enfrentamos al vivir, una de las cuales se puede definir como la construcción del significado y el sentido de la existencia. Y es precisamente el sentido y significado de la existencia lo que proporciona a los arquitectos ciertos criterios que componen una determinada postura ante problemáticas particulares.

La postura en sí misma representa una reacción personal ante las búsquedas y puede ser considerada una muestra representativa de una búsqueda más, en tanto los argumentos que la soportan como tal están en un movimiento constante. Frecuentemente se modifican y con ello nosotros, y en consecuencia también la postura asumida. En otras palabras, la forma en que pensamos acerca de la vida se ve modificada a medida que los argumentos que sustentan ese pensar se ven modificados, lo que también modifica nuestra persona y lo que hacemos producto de ella.

La forma de asumir el diseño está ligada a la forma en que se asume la arquitectura, pero sobre todo la forma en que se asume la vida. Bajo estas circunstancias, el arquitecto con sentido crítico de la realidad (o sea, que entiende la

complejidad que representa) es consciente de las búsquedas que enfrenta, de la relatividad de los criterios que le inquietan y que la complejidad de ciertos procesos puede ser entendida desde otra forma de aprender. En este sentido, en la vivienda popular los habitantes toman muchas decisiones que parecen contradecir los criterios o normas establecidas para calificar la arquitectura y al diseño, pero si se le observa bajo la conciencia crítica descrita, se podrá apreciar que las decisiones que se toman se encuentra tachonada de razones. En resumen, se vuelve evidente la lógica con que se hace vivienda popular, que lo verdaderamente imprudente y asombroso es el desconocimiento que se tiene de este proceso por parte de un gran número de arquitectos.

El proceso de diseño, como es percibido por los arquitectos, constituye toda una secuencia de estadios hasta lograr la prefiguración; en cambio, en el particular proceso de hacer vivienda popular, lo que pudiera ser comprendido como la acción de diseñar o imaginar el objeto apenas es perceptible -apenas y se le considera como parte del proceso-. Para que los esfuerzos del arquitecto por ser un buen profesional dejen de ser banales (en materia de diseño del hábitat social), necesita voltear al habitador (y en general a todos los actores involucrados en el proceso de diseño).

En una marejada de arquitectos preocupados por una estética formal, se pretende pasar por alto que el hecho que desencadena el proceso de diseño es la demanda concreta de un lugar (y un lugar completo (es decir, su relación con el sitio, su uso, y no sólo la apariencia del mismo) la cual se origina en los habitantes, y no

en el objeto mismo. A este problema, contribuye un problema que se genera regularmente entre el arquitecto y el poblador popular, "no se habla de lo mismo" de establecer un vínculo por medio de un lenguaje que se comparta como primer paso para la comprensión de el proceso que procuran ambas partes, reconociendo con ello que tanto el poblador necesita del arquitecto como el arquitecto necesita del poblador, y el primer paso es comprenderse. Para ello, se tiene que reconocer que el comprenderse implica aceptarse, y para que el poblador popular acepte al arquitecto, necesita entender qué es lo que el arquitecto puede hacer por él. Un punto poco difundido entre la población es la labor específica del profesionalista; esta confusión se debe en primer lugar a la confusión que priva en la conciencia de muchos arquitectos: ya no son capaces de identificar de forma específica su labor y recurren a ambigüedades para describirla. Razón por la cual la reflexión puede ser que el arquitecto debe definir para sí mismo la labor que realiza antes de enfrentarse a la problemática del diseño y en particular la de vivienda popular. Por otro lado, el poblador deberá asumir (en un proceso que puede ser lento) que el arquitecto puede realmente contribuir en el proceso que implica hacer vivienda y que puede prefigurar ambientes de las características que la demanda de los pobladores defina.


Salvada esta discusión, queda la tremenda labor de reflexionar acerca de los medios para lograrlo, es decir, encontrar el método para llevar a cabo el proceso de diseño, cuyo producto podemos decir es el proyecto. Reflexionemos, pues, acerca del método y del proyecto. La utilización de un método de diseño es determinado por el arquitecto, obedeciendo principalmente a la postura ante lo que el proceso de diseño

“es y significa”, y lo hace de acuerdo con la efectividad que éste demuestre para enfrentar las problemáticas específicas de “el hacer el proyecto”. En este sentido, el diseño participativo se presenta desde principios de los años 60 como alternativa metodológica para desarrollar proyectos de vivienda.

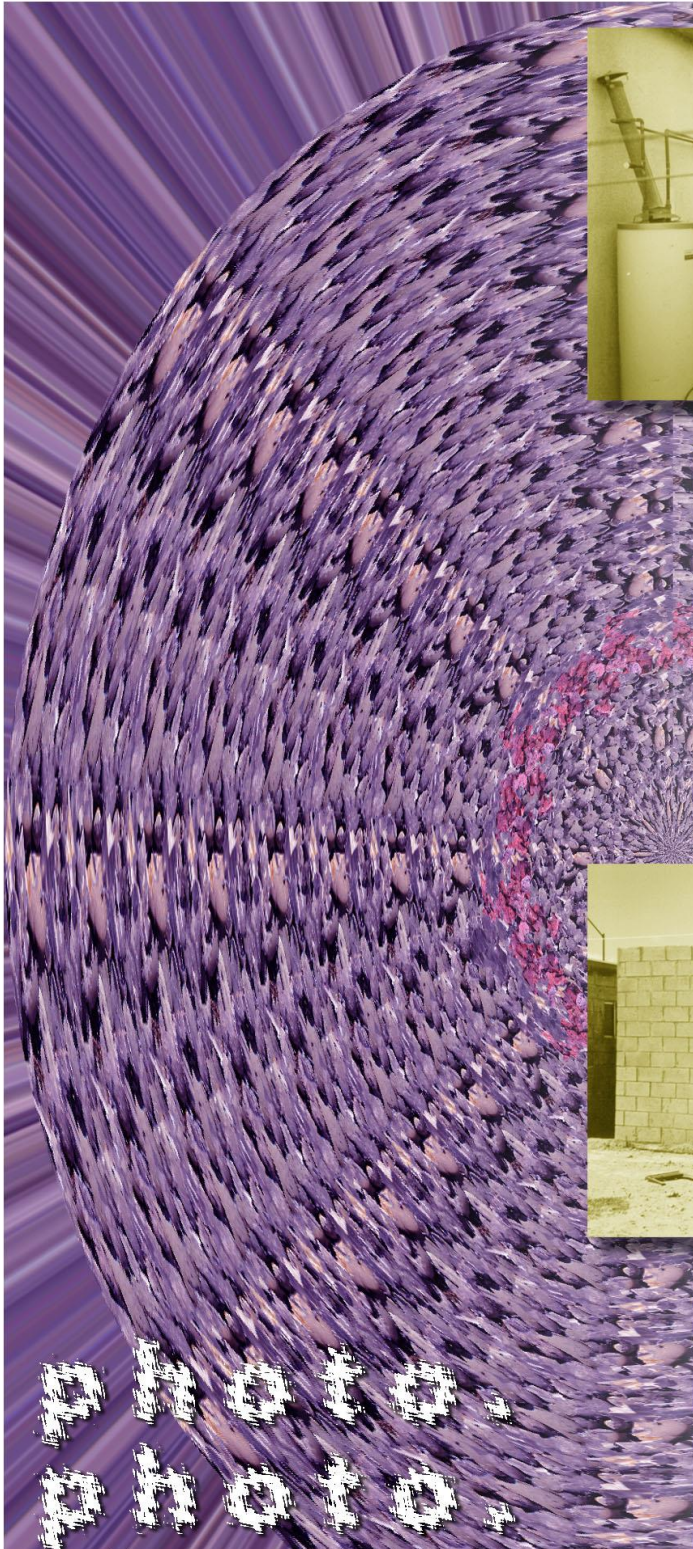
Algo que se debe dejar en claro es que la participación del habitador no aísla de problemas: sólo representa un método, no la única respuesta. El diseño participativo se caracteriza por entender al habitador en un rol activo y no pasivo, y en consecuencia se le ha calificado por algunos críticos de populismo, de intentar llevar ante ciertos modos de pensar asociados con las ideas democráticas al ámbito del diseño. Sin embargo, asumir dicha postura es entender de forma superficial lo que es diseñar con métodos de diseño participativo.

En la actualidad, los métodos de diseño participativo parecen no haber trascendido la barrera del tiempo. No obstante, su estudio y análisis no se deben obviar, ya que por medio de ellos se puede leer la problemática específica que origina al método (recordemos el problema de la vivienda de la segunda mitad del siglo pasado), la cual puede llegar a ser muy semejante a la que enfrentamos hoy en día en la vivienda popular. La vivienda tan implicada con la vida y la existencia de los individuos que la demandan tiene “formas previas” que son las concepciones que el habitador popular hereda y genera, que deben ser tomadas en cuenta. Ante la dificultad de identificar e interpretar tanto demanda como concepto, los métodos de diseño participativo se presentan como una estrategia adecuada para llevar a cabo el proyecto de vivienda popular, en ellos uno de los recursos que el arquitecto utiliza es

el hacer participe al habitador de el proceso en general, de esta forma el arquitecto lleva junto consigo al habitador y lo enfrenta con el proceso y al proceso lo enfrenta al cedazo que constituye el habitador, a la figura la enfrenta con lo previo de la búsqueda del habitador, estableciendo un dialogo no sólo con el papel o con el dibujo, sino con un modo de hacer diseño y una manera particularmente humana de pensar la arquitectura. "En un plano poético, se podría decir que las obsesivas búsquedas formales, que embargan a un gran número de arquitectos, no podrán compararse a otras búsquedas, ni siquiera a las que enfrenta el propio profesionista, aún en su más sublime disertación y en su más delicada producción de figuras. Antes no podrá igualar la belleza fundamental que encierra el hecho mismo de la vida".⁷⁶



⁷⁶ Gustavo Romero, Notas al borrador de Reflexiones, 2012.



Capítulo tres



*El problema no es
sí se buscan o no más problemas.*
Silvio Rodríguez

29. Enfrentar el problema

Como se ha venido planteando, el diseño no presenta un problema en su significado, sino en su sentido y en su método. El problema es la forma en que se aborda el problema, que lleva implícito un problema de actitud ante él, el cual tiene que ver con la forma de ver la vida. Las maneras de enfrentar el problema son alternativas metodológicas que representan una actitud ante como las cosas que son pueden ser.

A partir de la revisión que se realiza al movimiento moderno después de 1950 y durante las siguientes dos décadas, especialistas (arquitectos y urbanistas, pero también sociólogos, antropólogos e historiadores) de todo el mundo inician una búsqueda por encontrar propuestas formales y metodológicas más adecuadas que las heredadas de la modernidad. La máquina como ideal estético o el rascacielos y pabellón, como paradigma formal (pensados, teorizados y construidos durante la primera mitad del siglo veinte), habían demostrado no sólo no ser la respuesta universal ante el dilema del hábitat, sino que evidencian que dicha solución universal no existe (en materia de arquitectura las soluciones únicas son una ficción).

La pretensión moderna (de un conjunto representativo de arquitectos de la segunda generación) de instaurar el estilo internacional como una vía apropiada para cualquier región del planeta a finales de mil novecientos cuarenta, representaba una abierta contradicción a los valores que dieron origen en sus inicios al movimiento

moderno, al pensamiento racionalista que contribuyó a propulsar por primera vez (por lo menos desde el Renacimiento con las propuestas de Alberti en materia teórica, que en lo sustantivo se consideran una adaptación a la época de los preceptos teóricos de Vitrubio) a nivel mundial, un modo distinto de pensar y hacer la arquitectura y la ciudad. Josep María Montaner afirma que

Por primera vez una parte de la cultura en general y de la arquitectura en concreto empiezan a aceptar a fondo las consecuencias del relativismo cultural y antropológico, entendiendo que no todas las sociedades pueden ser medidas según los mismos patrones culturales y de desarrollo, asumiendo que la cultura occidental ni es el centro del mundo ni es superior a las demás culturas.⁷⁷

La búsqueda por alternativas formales y metodológicas trajo consigo una revaloración de la tradición histórica del fenómeno de la arquitectura, una vindicación de lo local y regional a partir del entendimiento de la diversidad cultural y el reconocimiento de propuestas hasta ese momento marginadas por la modernidad.

El cambio de paradigma constituye una búsqueda en distintos ámbitos disciplinares. En los años sesentas y setentas del siglo pasado, se llevan a cabo revisiones disciplinares que tienen en común la revaloración del rol del ser humano en la historia. En economía, por ejemplo, se la analiza desde una espectro amplio la nueva relación de producción y gasto energético; en ecología, se empieza a esbozar el problema de la contaminación atmosférica y las repercusiones que a futuro desencadenara la industrialización desbocada; en filosofía, nos encontramos en los albores de la complejidad y la deconstrucción; en arquitectura, se revalora lo

⁷⁷ Josep María Montaner, *Después del movimiento moderno*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p. 127.

vernáculo. De todo este tinglado, emerge la noción de la necesidad cambios estructurales en materia social. En materia de urbanismo y arquitectura, de estas búsquedas podemos mencionar aquellas que, por su enfoque antropológico, ayudaron a replantearse el problema de la vivienda y ciudad; aquellas cuya exploración derivó no sólo en explicaciones del fenómeno, sino en el desarrollo de metodologías apropiadas y adecuadas para la construcción social del hábitat, a las cuales se denominó en ese entonces y ahora, métodos participativos de diseño.

Si para el movimiento moderno fue esencial partir de cero para el desarrollo de su propuesta metodológica (la negación de lo histórico no sólo en aspectos formales, sino fundamentalmente metodológicos, aparece en los documentos redactados durante los congresos internacionales de arquitectura moderna CIAM), con el diseño participativo sucede lo opuesto: no se inventan soluciones. Gustavo Romero sostiene que

Se puede construir conjuntamente: todos los actores involucrados en un acto dialéctico colectivo. Se plantea entonces un papel diferente para los diseñadores: son los que convocan, motivan, y construyen con todas las ideas. Los conceptos van configurando las soluciones, desde el inicio de la demanda de la gestión hasta su fabricación y su uso.⁷⁸

Las respuestas existen, sólo hay que saber leer las propuestas sociales y en todo caso adecuar las preguntas en un ejercicio de retroalimentación.

Los acercamientos a las culturas populares, especialmente en los países en vías de desarrollo, derivaron en una nueva visión para el modo de hacer arquitectura y ciudad que han abonado el camino de lo que algunos llaman una nueva

⁷⁸ Gustavo Romero, Comentarios a la revisión del texto, 2012.

epistemología de la vivienda como objeto arquitectónico. Cabe mencionar que la observación y posterior reflexión de lo que ahora se conoce como la construcción social del hábitat, en su momento abrió paso a las propuestas metodológicas en diseño, es decir la teorización sobre un fenómeno social (especialmente el análisis de la realidad latinoamericana) desde una perspectiva incluyente y que actualmente podemos calificar de compleja dieron origen a los métodos participativos de diseño.

Destacan en este panorama la argumentación y los escritos del británico John F. Turner (cuya experiencia en Perú, analizando el fenómeno de la autoproducción de vivienda en barrios marginales, le valieron en un primer momento para declarar innecesaria la participación de los arquitectos en el tema habitacional, para posteriormente, en un segundo momento, proponer en su texto *Todo el poder para los usuarios* un modelo autogestión y participativo que se alejara de los modelos convencionales), del arquitecto Belga Lucien Kroll (cuyo ejercicio profesional atiende sólo proyectos con diseño participativo), del arquitecto naturalizado norteamericano Christopher Alexander (cuyo sistema de composición, conocido como el diseño de patrones, ha tenido gran relevancia y trascendencia, cuyo enfoque antropológico han trascendido a los métodos participativos), del arquitecto italiano Giancarlo De Carlo y del conjunto de arquitectos cuyos métodos de diseño nos proponemos analizar, grupo conformado por el holandés N. John Habraken, el argentino Rodolfo Livingston y los norteamericanos Michel Pyatok y Hanno Weber. Las experiencias con diseño participativo que acumula agrupaciones de la sociedad civil, en el caso de México, son referencia obligada los proyectos y propuestas de FOSOVI, A.C. y COPEVI, A.C.

De entre las metodologías participativas, se han seleccionado algunos (que hasta ahora no han sido mencionados) para el análisis reflexivo, lo cual se aborda a continuación. De esta forma, se presentan a continuación tres métodos de diseño que abordan la problemática desde una perspectiva participativa, la cual pretende fundamentalmente incorporar al habitador en el proceso de toma de decisiones que se genera en torno al proceso de diseño, a la importancia de estas en la vida de los habitantes. El objetivo de la participación pareciera ser en principio el interés de producir una arquitectura más adecuada las condiciones de vida de los habitantes, aunque no se puede dejar de lado que el sentido que se propone para las acciones es por implicación manifestación de una ideología que se puede asociar con la experiencia democrática en otras disciplinas del conocimiento.

30. Habraken y sus soportes

Antes de la reflexión sobre el método de soportes, del holandés Habraken, planteamos una semblanza del autor. De acuerdo con la biografía que aparece en su portal de internet:

N. John Habraken nació en Bandung Indonesia en 1928. Recibió su formación en arquitectura en la Universidad Técnica de Delft, en Holanda, de 1948 a 1955. Es autor de *Soportes, una alternativa a la vivienda masiva*, libro publicado por primera vez en 1962, en el que propuso la separación del "soporte" de los demás elementos del edificio, "unidades separables" o equipamiento de los interiores en el diseño y construcción de viviendas. Director de la Fundación para la Investigación, de Arquitectos, en Holanda de 1965 a 1975, dedicada a la investigación y el desarrollo de métodos para el

diseño y construcción de viviendas adaptables. Fue nombrado profesor en la Universidad Técnica de Eindhoven de 1967, para establecer su nuevo Departamento de Arquitectura y servir como su primer presidente. Fue docente y Jefe del Departamento de Arquitectura del MIT en Cambridge, Massachussetts, de 1975 a 1981. Sigue ocupado con los métodos y la teoría del diseño arquitectónico y urbano. Participó en una asociación para la invención y el desarrollo de un sistema de "infill" (relleno o unidades separables) para la construcción residencial (1987 a 1997).⁷⁹

En México, se han realizado proyectos con su metodología y es quizás una de las metodologías participativas más reconocidas a nivel mundial. Expuesto lo anterior, continuamos con el análisis del método en sí. El diseño de soportes es un método que reúne un conjunto de conocimientos técnicos y prácticos para el diseño de objetos arquitectónicos y urbanos, aplicado principalmente a los espacios habitables y en especial a la vivienda. El propósito de diseñar por medio de soportes es que la gente tenga el control de ciertas decisiones que afectaran su lugar, el lugar donde vivirá y en consecuencia su forma de vida. Con los soportes, se establece una alternativa metodológica para el diseño participativo de vivienda, especialmente la

⁷⁹ Fue galardonado con el premio Logro Creativo en 1988, de la Asociación de Escuelas Colegiadas en los EE.UU., el premio David Roell en 1979, el premio Rey Fahd de diseño e investigación en la arquitectura islámica de 1985-1986, y el Premio de Oevre 1996 de la Fundación Nacional de Arte, diseño y arquitectura. Es miembro honorario del Instituto de Arquitectura de Japón, y también Caballero de la Real Orden del León Holandés del 2003. Fue destinatario del 2003 "Kubus para avanzar en la comprensión de la arquitectura", por el BNA, holandés Colegio de Arquitectos. Su libro, titulado *La estructura de lo ordinario*, publicado en 1998 por MIT Press, es una investigación de las leyes que rigen el medio ambiente construido según lo revelado por los patrones de transformación. Recibió el Doctor Honoris Causa por la Universidad Técnica de Eindhoven 2005. Su libro más reciente, *Los niños de Palladio*, es un intento de explicar por qué los arquitectos no saben cómo lidiar con el entorno cotidiano. N. John Habraken en www.habraken.com 28 de noviembre 2011.

producida en serie.⁸⁰ Desde perspectiva, la participación de los usuarios conforma espacios más apropiados para los usuarios y una mejor relación con el hábitat.⁸¹

Habraken establece tres niveles en los que se toman las decisiones en la vivienda: el nivel comunitario, el nivel familiar y el individual. Estos tres actores deciden y producen la vivienda. A las decisiones que se toman a nivel comunitario, no sólo sobre lo comunitario sino sobre lo que se decide que es para todos por igual, se les nombran "soportes". Las decisiones que toman los miembros de la familia, principalmente a la distribución interior de la vivienda, se les nombran "unidades separables", por su carácter de adaptabilidad y movilidad. Además de soportes y unidades separables, se decide de forma individual, es decir cada individuo sobre cuestiones específicas del el espacio.

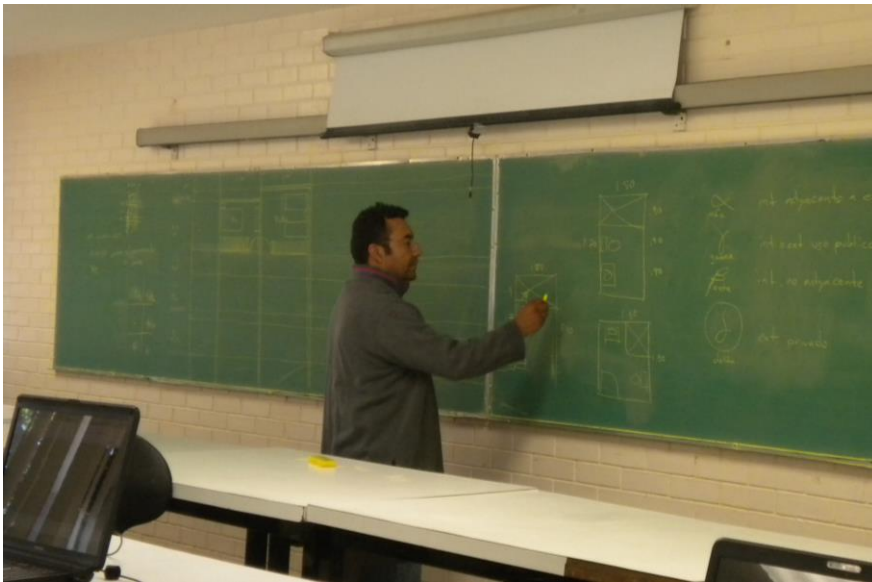
La categorización de la toma de decisiones, por irrelevante que pueda parecer, tiene el sentido de reconocer a la vivienda como un objeto que en la vida real, y se determina por tres actores principales. El hecho de reconocer que esto sucede en la realidad se eleva el discurso a una reflexión que produce el marco teórico de referencia, mediante el cual se sustenta un método -sustento que identifica a los actores y a su vez identifica las la racionalidad de estos en cuestión de vivienda-.

⁸⁰ Cabe aclarar que en Holanda, lugar donde se origina y se aplica en principio la propuesta metodológica, se presentaban otras condiciones distintas a México, en esa época (la década de los 60). Actualmente la problemática que describe Habraken se puede asociar con la producción en serie de vivienda, que realizan las promotores de vivienda, denominada "de interés social", que en la mayoría de los casos terminan siendo ocupadas por populares, como propietarios o inquilinos, lo cual califica a la mayoría de las viviendas hechas en serie como viviendas populares.

⁸¹ Del lat. *habitat* < habitare = habitar. 1. (sust. m.). Medio físico que reúne las condiciones adecuadas para favorecer la vida y desarrollo de una especie animal o vegetal. Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa, Madrid, 2001, p. 1182.

31. Razones y vivienda: por Habraken

El método concibe a la vivienda en dos esferas: el soporte y las unidades separables. De esta forma, todo lo que existe en la vivienda entra dentro de estas categorías. Sobre los soportes decide la comunidad y sobre las unidades separables decide el individuo.



**Imagen número 33.
Fotografía del momento en que explico el método de soportes, en el Taller de Vivienda Social en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en la facultad de arquitectura.
Autor: Juan Robles.**

Participar y traspasar el control de las decisiones por parte de los arquitectos a los habitantes, se establece como uno de los objetivos del método, conscientes de que, durante el proceso, estas decisiones estarán presentes en la significación, prefiguración y producción del objeto. Así, la vivienda no estará completa hasta que la familia la modifica o la cambia, es decir, hasta que se hace presente en ella, le da forma, le da valor y la construye, todo ello en un proceso de vivienda -el de la vivienda en proceso-. Habraken anota tres causas por las cuales la vivienda es un objeto en proceso: la necesidad de identificación, cambios en los estilos de vida y la familia cambiante.

32. La vivienda-proceso en Juárez

Uno de los inconvenientes de la producción industrializada de vivienda es la ciudad que conforman. Dice Paola Coppola que "un ambiente urbano expresivamente pobre [...] ausencia en la ciudad de aquello que pudiera considerarse emotivo [...] estas carencias son la causa y al mismo tiempo el efecto de la enajenación del hombre moderno, de la falta absoluta de identificación con el lugar en el que se vive".⁸² En la vivienda popular, los habitantes reaccionan ante estas carencias con la acción de significar su vivienda, significación con tintes muy diversos: desde aquellos a los que no importa en lo absoluto la vivienda, hasta los que se ocupan de su disposición interior o su apariencia exterior o de la combinación de atributos particulares en correspondencia al imaginario de los habitantes que permiten manifestar en su conjunto una necesidad de identificación como parte de la relación estética.

En la ciudad, la necesidad de identificación se muestra en los fraccionamientos de vivienda producida en serie, donde la gente empieza por colocar rejas y barandales a su casa, con figuras y colores diferentes a los utilizados por sus vecinos, luego los muros divisorios (o bardas, como les llama la gente), "muy semejantes hasta ser diferentes",⁸³ y entonces pasando por las ampliaciones y remodelaciones interiores: la puerta principal costosa, los arcos de la fachada o en la sala comedor, hasta el cambio de color de la fachada. Todo ello para hacerse notar o diferenciarse para hacer, en términos de la gente, 'la casa bonita'. La familia entonces (algunos

⁸² Paola Coppola Pignatelli, *Análisis y diseño de los espacios que habitamos*. Editorial árbol, México 1997, p. 147.

⁸³ La mayoría de la gente construye las bardas perimetrales en su propiedad con bloque de concreto, con lo cual en primera instancia se obtiene una coloración gris en todas las bardas en el fraccionamiento, o la colonia, hasta que se les pinte, se les enjarra, se les adosa una enredadera, etcétera, acciones que les dan un aspecto más consolidado.

miembros en mayor medida, otros en menor medida) encuentra en la vivienda el medio para expresar su yo, su ser, su modo, su andar –en otras palabras, manifestar su identidad-. Dicha manifestación la integran las acciones de significar, diseñar y producir: es la vivienda-proceso.

Los cambios en los estilos de vida se producen constantemente, y en especial en esta ciudad, donde la gente proviene de diferentes estados de la república.⁸⁴ Al llegar y asentarse en la ciudad, confronta su cultura con la cultura local, y se produce una aculturización donde se ven modificadas su forma de vivir, sus costumbres, ocupación, su disfrute o sufrir del 'otro clima', etcétera. También participa de otros valores, de otro hábitat y otro habitar.⁸⁵ Por ejemplo, en las colonias populares, especialmente en aquellas donde predomina la vivienda autoproducida, se observa cómo cambian la manera de vivir. Por ejemplo, en el esquema de vivienda rural, todos viven la casa y el lugar privado es el de los dormitorios; en cambio, en la vivienda autoproducida, es cada día mas común ver que los dormitorios de los hijos solteros (sin dependientes económicos) son como pequeñas viviendas, que funcionan independiente de la vivienda de los papás, pero en el mismo terreno.

El tercer factor, según Habraken, es que la familia crece y decrece -sus miembros varían-. Las familias jóvenes necesitan menos espacio que las familias con hijos; de cierta forma, las familias jóvenes requieren cuantitativamente un espacio

⁸⁴ Los porcentajes registrados son los siguientes: 30.8% de Durango, 19.6% de Coahuila, un 11.6% de Veracruz un 11%, de Zacatecas, de otras entidades un 32% de la totalidad de la población emigrada, según el INEGI en el XI censo de población y vivienda, del 2000. *Cuaderno Estadístico Municipal*, INEGI, México, 2004, p. 32.

⁸⁵ Al respecto, se podría abundar sobre un posible sincretismo cultural, o la sistemática adopción de un modelo cultural regional, incluso una intersección entre ambos esquemas materia de otro posible estudio no solo desde el enfoque antropológico, histórico o etnológico sino incluí desde la arquitectura y el diseño.

semejante al de las familias de adultos mayores. Esto no es norma, pues, a pesar de que los que habitan regularmente la vivienda sea la pareja, los adultos mayores cuentan con una red familiar que requiere el espacio de la reunión con todos, el lugar para los nietos o para la hija separada, razones por lo cual la casa puede no quedar chica. Puede quedar grande, pero son el menor de los casos y en cuyo caso existen alternativas como rentar la mitad, la planta alta o baja o rentarla toda y mudarse. En la vivienda popular autoproducida, en muchas ocasiones, la demasía de espacio es cedida a los hijos mientras éstos encuentran donde vivir, así la recámara extra se convierte en la vivienda provisional de una familia joven. De este modo, toma forma la vivienda en proceso que describe Habraken, en Ciudad Juárez, con lo cual se puede reconocer la actualidad de su razonamiento.

33. Como problema de diseño, los soportes se proponen...

Los 'principios' para el diseño de soportes, a continuación se transcriben textualmente a razón de la claridad con que se exponen por el autor. Según Habraken,

Primero cada unidad de vivienda en un soporte debe permitir un número de diferentes distribuciones. Segundo, ha de ser posible cambiar la superficie de la planta, bien por construcción adicional o por cambio de los límites de las unidades dentro del soporte. En tercer lugar, los soportes o partes de un soporte tienen que ser adaptables a funciones no residenciales.⁸⁶

Estas ideas que Habraken postula como principios del método de soportes, coinciden en cierta forma con las ideas y razones que el poblador popular emplea al imaginar su vivienda. Por ejemplo, la preocupación de la gente, de los habitantes, y de los

⁸⁶ N. J. Habraken, *El diseño de soportes*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 41.

populares, cuando no existe nada construido en el terreno, es construir una habitación grande que ocupe el espacio de forma perimetral -es decir, hacer el galerón grande y después ir dividiendo el interior, conforme se vaya pudiendo y necesitando (lo cual no siempre es posible por cuestiones técnicas, sobre todo, de soporte de la cubierta, por ello la importancia de racionalizar esta aspiración y plantear posibilidades para su aplicación a través de este método)-. De esta manera, es conveniente proceder de manera semejante en cuanto, en el principio, al imaginar cómo será la vivienda (es decir, concebir su soporte).⁸⁷

En la vivienda autoproducida, generalmente los habitantes se preocupan por 'el cascarón', sin tomar en cuenta la estructura (castillos, columnas o cualquier otro tipo de soporte material de la cubierta y de las paredes). En ese sentido, el método de soportes puede contribuir a la integración de las preocupaciones del habitador popular y la factibilidad de la edificación. En esta racionalidad (del método) y esta lógica (del poblador popular), al no considerar que la vivienda crece, se convierte en un problema de diseño en tanto se considera el objeto terminado y no como un objeto en proceso, factible de ser modificado -es decir, la posibilidad de poder hacer una recámara más chica o ampliar la sala comedor, sin que ello implique el peligro de que la casa se venga abajo-.⁸⁸

En un capítulo anterior, se ha señalado que en las colonias y en el barrio, la gente tiene la tiendita, la papelería, el taller, etcétera; es decir, la vivienda es lugar

⁸⁷ Gustavo Romero, Comentarios a la revisión del texto, 2012.

⁸⁸ En calidad de arquitecto, he asistido a viviendas, en donde las redistribuciones o las ampliaciones son siempre un proceso de demolición y reestructuración del sistema de apoyos; por ejemplo cuando se amplía la sala comedor hacia el pasillo en colindancia, toda vez que se trata de un muro de carga no se puede demoler toda la pared, de esta forma la ampliación se ve interrumpida por una columna.

de trabajo, y en consecuencia medio para el soporte de la economía familiar. Basándose en un estudio realizado en un desarrollo de vivienda en serie, Habraken propone estos principios, de los que en el tercero de ellos dice que los soportes se adapten a funciones no residenciales. Como se anota en el párrafo anterior, coincide con las intenciones de los habitantes populares.

En resumen, Habraken hace una lectura del habitar en las viviendas producidas en serie y establece con ello los principios del método de soportes, principios que, como se explica, coinciden con las intenciones del poblador popular en la localidad. De cierta manera, Habraken busca y encuentra el sentido del objeto (la vivienda) en la lógica de sus habitantes, la retoma y propone un método.

34. La propuesta concreta

El diseño de soportes permite zonificar no sólo en área íntima, privada y de servicios, sino que establece criterios de relación del espacio con los componentes físicos de la vivienda. Así, se dice que la habitación adyacente a la fachada ocupará la primera

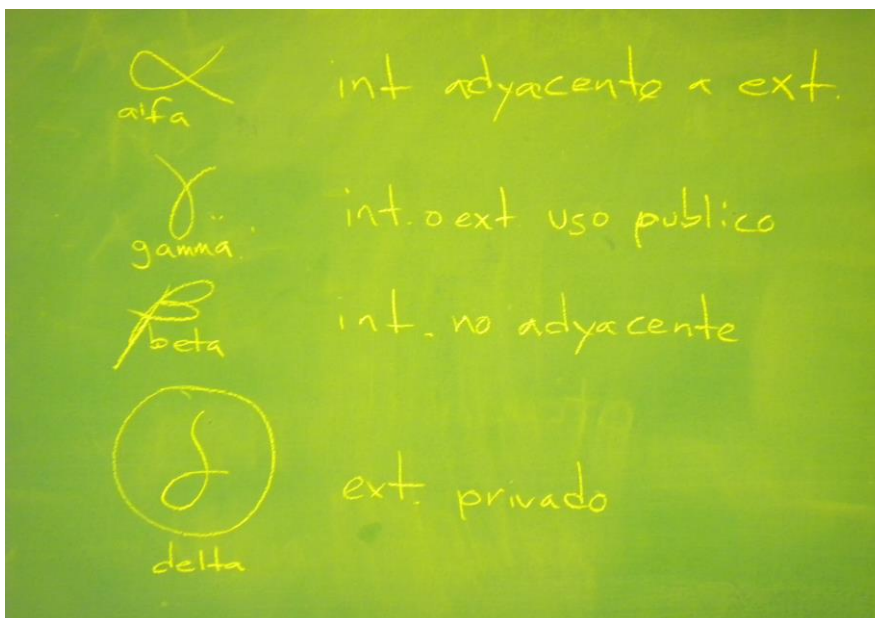


Imagen número 34. Fotografía de esquema de pizarrón de la simbología empleada en el método de Habraken. De mi autoría.

banda de nombre alfa (de cierto modo una visión fenomenológica al estudiar las cosas por lo que son, sin prejuicios). Existen varias franjas que son zonas y márgenes que son subdivisiones del espacio: alfa, beta, delta, gamma, alfa-gamma, alfa-beta, etcétera, como se muestra en el esquema anterior, las cuales son establecidas por ubicación en relación a los componentes de la vivienda. Lo importante de estas franjas, según se observa en el sistema, es que permiten la modulación y la concepción del soporte.

Este autor, también propone definiciones de las zonas en relación a su funcionamiento espacial: usos especiales, usos generales, de servicio. Los usos espaciales son, por ejemplo, la cocina o los dormitorios que son ocupados en cierto periodo de tiempo conocido, y que puede ser diseñado conociendo su funcionamiento, en esencia son lugares especiales porque en el se producen especialmente, ciertas actividades de forma regular. Los usos generales son para toda la familia y suelen ser los más grandes, en donde se puede jugar, comer, ver la televisión, etcétera -es decir, permite "una combinación de actividades y no siempre pueden estar determinadas con antelación"-.⁸⁹ Los espacios de servicio son destinados a cortas ocupaciones y las dimensiones se basan en el funcionamiento. Por ejemplo, si el baño tiene tina de masajes o librero, puede dejar de ser espacio de servicio para convertirse en lugar de usos especiales, y viceversa, una cocina, en la que sólo se calienten alimentos o se les prepare nada más algunos días de la semana, puede dejar de ser un espacio de usos especiales, y ser espacio de servicio.

⁸⁹ N.J. Habraken, *Op. cit.*, p. 53.

El método parte de la conceptualización general y llega hasta las propuestas específicas, llamadas subvariantes básicas, en las que "el soporte es aquella parte de una estructura habitable, sobre la cual el residente no tiene un control individual. Y componentes de soporte son todos aquellos componentes que forman parte del soporte".⁹⁰



Imagen número 35. Fotografía de la explicación en clase, de la simbología empleada en el método de Habraken. De mi autoría.

"Y unidades separables son componentes móviles sobre los cuales el residente tiene control individual".⁹¹ Y como se ha dicho se propone de esta manera para que los futuros ocupantes de la vivienda puedan disponer la ubicación de un conjunto de elementos, -lo cual no es posible de en el sentido tradicional del diseño- con la intención de incluir de este modo al habitante en la elaboración del concepto.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁹¹ *Ibid.*, p. 103.

35. Los estadios, en método de soportes.

Un análisis refleja siempre cierto sistema de valores,⁹² como lo expresa Habraken, precisamente el análisis del método se realiza a través de la identificación y crítica de la forma en que llevan a cabo los estadios del proceso de diseño. En el diseño de soportes, el contexto es el espacio a diseñar y las variantes ambientales, estructurales, etcétera, existentes giran en torno a él y en relación a él se determinan. A estas variables se les nombra 'elementos', que pueden ser tan variados como el clima, las medidas comerciales de las puertas o los claros libres en las habitaciones. Estas acciones de diseño tiene la finalidad de establecer criterios mediante los cuales pueda evaluarse adecuadamente el ejercicio de diseño mediante su propia lógica.

Y como ya lo explicamos, todo debe de terminar en una o varias subvariables, que son en sí las propuestas de diseño. Los estándares son fruto de la negociación por así decirle. Son criterios que se establecen para un diseño en particular y con la participación de los actores involucrados, es un acuerdo y un criterio de diseño. En conclusión, "el mejor soporte no es aquel que ofrece más posibilidades de distribución, sino aquel que mejor se adapta a las necesidades de una población específica",⁹³ así lo expresa Gustavo Romero.

Respecto a la teoría de los soportes y la teoría de los estadios de diseño, es decir, de cómo la primera puede analizarse mediante la segunda y de los resultados de dicho análisis, existen posiciones encontradas. Una de ellas refiere que el proceso

⁹² *Ibid.*, p. 72.

⁹³ Gustavo Romero, *La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat. Op. cit.*, p. 66.

de diseño del objeto se convierte en el proceso de diseño de los soportes -en otras palabras, el objeto de diseño es el soporte (no se diseña la vivienda, sino el soporte que contendrá la vivienda)-. Otra diferencia que aporta este posicionamiento es que se elabora una terminología cuyos significados serán la herramienta para la descripción del proceso e interpretación del método. "Su alternativa se basa en una cuestión conceptual fundamental: llegar a separar aquello inamovible y colectivo que hay en todo edificio residencial [...] de aquello que pueda ser flexible",⁹⁴ como bien explica Montaner.

En este sentido, Habraken parte del análisis previo del objeto y del estudio de la demanda para producir el concepto, el cual, en una lectura particular, se podría decir que les es común a todos los objetos que se generen mediante este método, ya que el concepto es 'el soporte', si entendemos que el concepto expresa lo que el objeto debe ser, en sus rasgos figurativos, ambientales y organizativos, y que durante la construcción conceptual, la posición ante el tema se encuentra condicionada al uso de 'el soporte' como referencia conceptual y metodológica, lo que implica por cuestión de método que algunas de las decisiones referentes a este estadio sean tomadas exclusivamente por el diseñador, y sólo su interpretación, entendimiento, abstracción y criterio de orden generen la conceptualización. Se puede decir que, de acuerdo con Miguel Hierro, se "incorpora al usuario cuando ya está decidido el edificio en su estructura conceptual".⁹⁵ El otro posicionamiento señala que el método de soportes permite y promueve la participación, aun incluso durante

⁹⁴ Josep María Montaner, *Op. cit.*, p. 131.

⁹⁵ Miguel Hierro Gómez, Revisiones al borrador del texto, 2012.

la conceptualización (estadio de la conceptualización), que el uso del concepto de soporte debe ser entendido como el equivalente a una más de las condicionantes de diseño (naturales, económicos, técnicos, históricos), pero que en sí mismo no sustituye la elaboración del concepto sino solamente a la inclusión de un elemento adicional a tomar en cuenta.

Por otro lado, se piensa que la realización de el proceso de diseño incluido la conceptualización se requiere el aprendizaje y dominio de cierta técnica que a su vez implica el conocimiento de un sistema de códigos que refieren a contenidos determinados y que, guardadas proporciones, puede entenderse como un lenguaje si se permite la analogía. Se puede decir que el método de soportes es un lenguaje del diseño que permite pensar y comunicar diseño, y que los métodos convencionales también lo hacen. El uso de terminologías y de aprendizaje de las mismas les es común tanto al método de soportes como a las metodologías convencionales, que por otro lado representa una opción en la que los usuarios pueden ser incorporados en la toma de decisiones aun en la producción en serie de vivienda,⁹⁶ como bien explica Romero.

La esquematización se realiza, mediante una especie zonificación que parte de lo general a lo particular, es decir, literalmente se concibe el espacio en zonas que contiene sectores que generan relaciones particulares entre los espacios llamadas variantes básicas, que dan por resultado una subvariante básica. El proceso en sí puede derivar diversas subvariantes básicas que pueden ser entendidas como las

⁹⁶ "En la experiencia mexicana, especialmente de FOSOVI A.C. y en la UNAM facultad de arquitectura taller Max Cetto. El soporte se construye en un proceso participativo y generalmente se combina con el de generación de opciones". Gustavo Romero, Comentarios a la revisión del texto, 2012.

hipótesis de diseño, las cuales pueden ser seleccionadas como alternativas posibles por los habitantes, en el caso de la vivienda por la familia que la habitara.

La comunicación del proyecto se realiza de la forma convencional a través de un proyecto ejecutivo dirigido a los especialistas. El método representa la intención de un grupo de profesionales (entre ellos se encuentra Habraken) de hacer las cosas de una manera diferente, a través de una alternativa: 'el método de soportes'. Con respecto a él, sigue habiendo posturas encontradas: por un lado, la que sugiere que la participación del usuario es tangencial, ya por lo menos en uno de los cuatro estadios de diseño (conceptualización, por un lado promover la participación de los habitantes y por otro imposibilitando su participación en la construcción conceptual), y por otro lado la que afirma que la participación se puede llevar a cabo con la utilización del método en todos y cada unos de los estadios. En general, el método pretende hacer posible la participación del habitador en la definición de su espacialidad por medio de un proceso abierto en el que se pueden producir diferentes propuestas, todas ellas teniendo en común la incorporación de los actores en la toma de decisiones a diferencia de los métodos convencionales.

Veamos las siguientes imágenes de un proyecto ejecutivo, en las que se muestra el proceso el método de soportes para un conjunto habitacional en Tabasco, México, desarrollado por la Asociación Civil, FOSOVI, A.C.

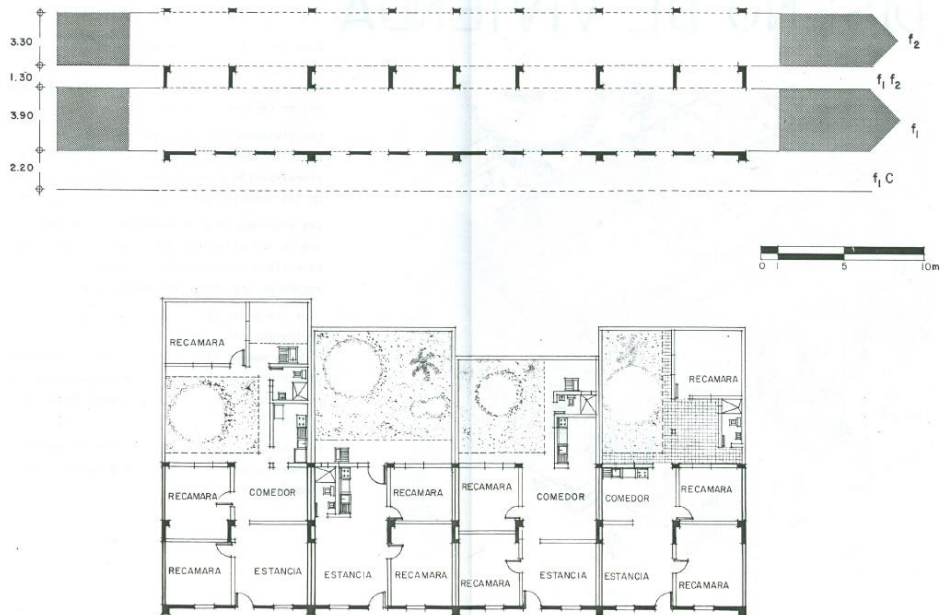


Imagen número 36.
Diagrama inicial de zonas y márgenes y plantas arquitectónicas.
Fuente: Gustavo Romero, 2012.

En este diagrama se presenta el desarrollo del proyecto empleando la metodología de Habraken. En la parte superior se puede observar la disposición de zonas y márgenes en la construcción del soporte.

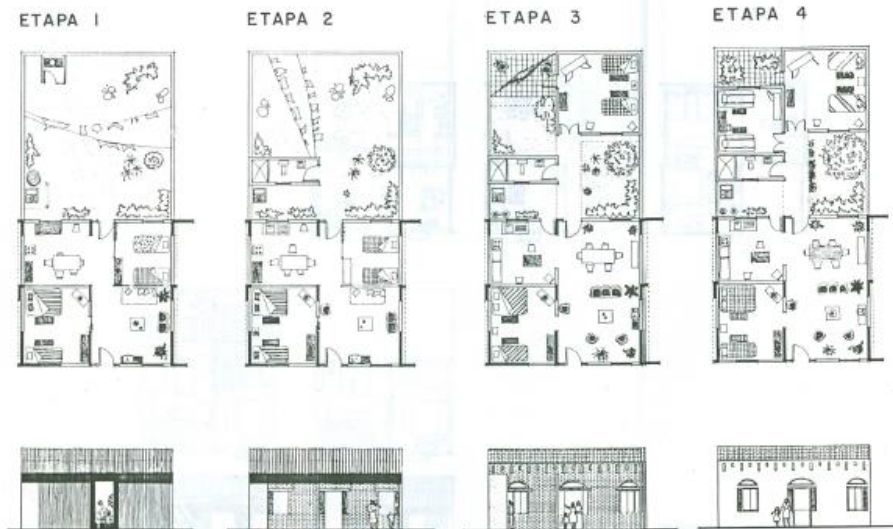


Imagen número 37.
Diagrama de plantas arquitectónicas y alzados.
Fuente: Gustavo Romero, 2012.

En esta imagen observamos el desarrollo metodológico del método de soportes en el proyecto de vivienda unifamiliar, en el que se presentan, a manera de propuesta, varias alternativas de plantas arquitectónicas y alzados, con la finalidad de que la comunidad tenga opciones.

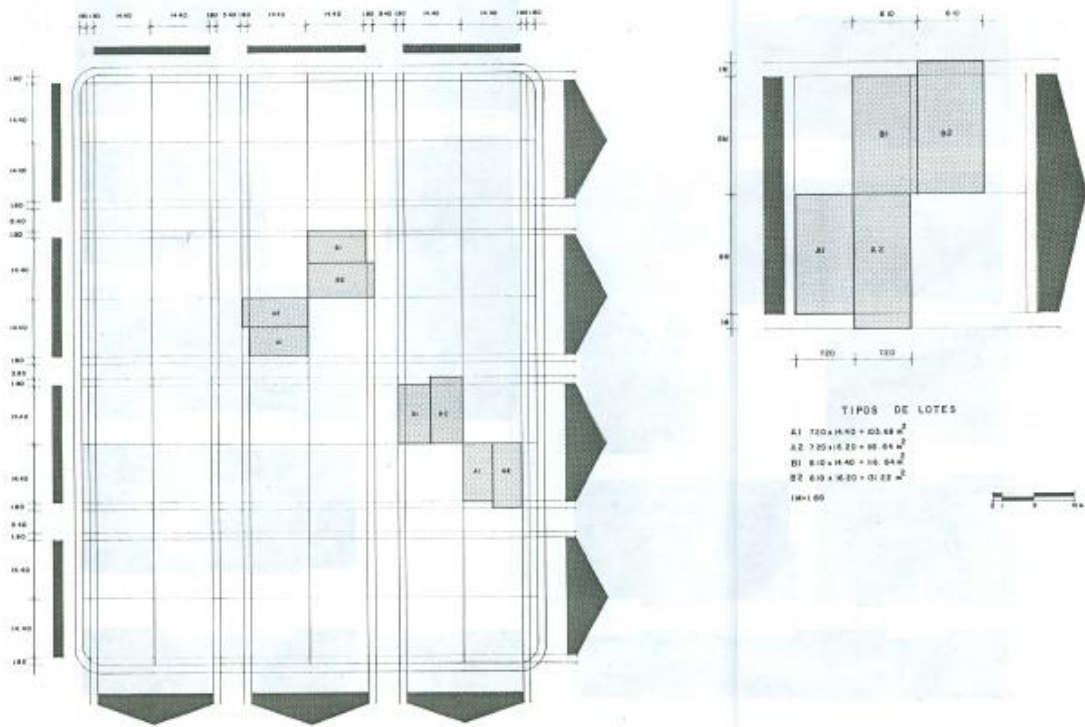


Imagen número 38.
Diagrama de zonificación de lotes.
Fuente: Gustavo Romero, 2012.

En esta imagen se muestra cómo se evoluciona en la lotificación, mediante la metodología de soportes.

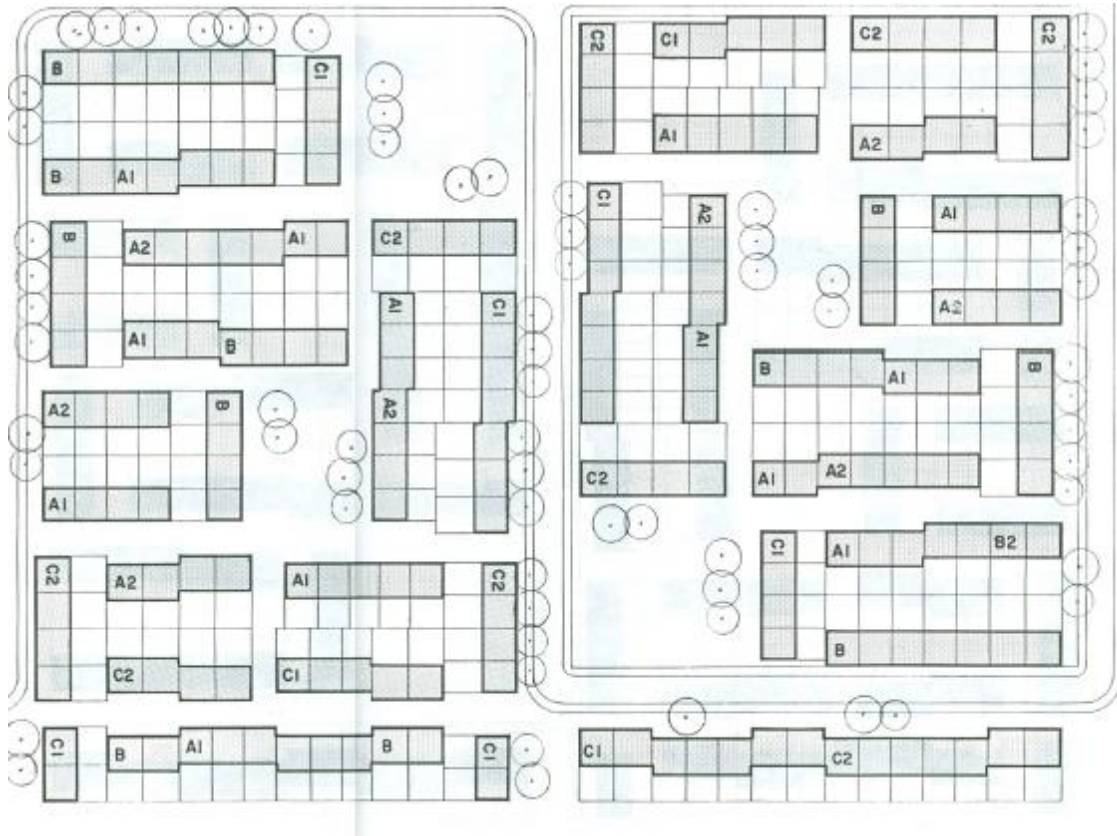


Imagen número 39.
Diagrama de ubicación de lotes.
Fuente: Gustavo Romero, 2012.

Continuando con la metodología de soportes, en el dibujo se muestra el resultado final de la aplicación del método, no sólo para la vivienda sino para el terreno.

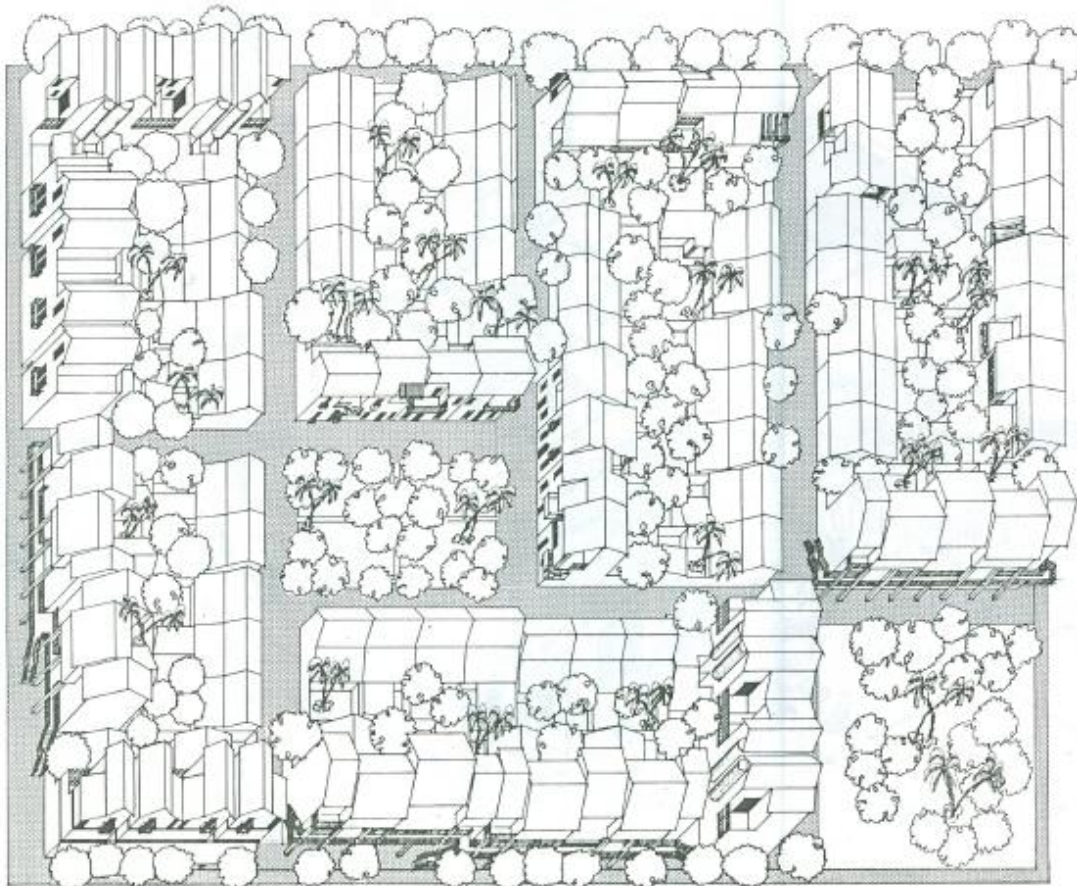


Imagen número 40.
Dibujo isométrico de manzanas.
Fuente: Gustavo Romero, 2012.

Por último, vemos el isométrico que pretende comunicar la división en manzanas, no al diseñador sino a la comunidad, de ahí la importancia de la representación gráfica a detalle.

Se tendría que añadir al breve análisis que el planteamiento conceptual de Habraken, 'el soporte', no resulta extraño a las ideas que el poblador popular tiene de cómo puede ser su vivienda, como ya se ha anotado anteriormente. Éste, en su razonamiento, frecuentemente piensa en construir el perímetro de la vivienda y

distribuir el interior a futuro, lo cual en esencia no es muy diferente a la propuesta de Habraken. Sin embargo, una mayor posibilidad de aplicación para este se encuentra condicionada por factores de carácter técnico, y es precisamente de estos factores, principalmente de la conformación de un sistema constructivo, que permite la maleabilidad del mismo, permitiendo que las distribuciones puedan ser llevar a cabo de una forma más sencilla, potenciando con ello el empleo del método de soportes.

36. El método Livingston

Al igual que en el apartado anterior, en éste comenzaremos por hacer una reseña del autor, quien se describe a sí mismo de la siguiente forma.

Rodolfo Livingston (nacido el 22 de agosto del 1931) es un arquitecto con más de 3000 clientes atendidos en forma personal. Las reformas y viviendas nuevas son sus temas preferidos. Fue profesor en varias universidades y dicta seminarios de post-grado, ligando siempre la arquitectura con la vida, eje principal de su pensamiento. Es el creador de la especialidad "Arquitectos de Familia", un sistema de diseño participativo que ha recibido dos premios internacionales (Best Practices, Estambul 1996, y World Habitat Awards, Bruselas 2002). Durante la década de 1990, supervisa la aplicación del programa Arquitectos de la Comunidad en Cuba. Actualmente, atiende su Consultorio de Arquitectura en Buenos Aires, donde realiza reformas de viviendas, proyecto y construcción de viviendas nuevas y consultas. Además de familias atiende instituciones y empresas.⁹⁷

⁹⁷ Rodolfo Livingston, <http://www.estudiolivingston.com.ar/curriculum.htm> 5 de diciembre de 2011. También, dicta seminarios y conferencias en Argentina, Venezuela, Uruguay, Cuba y Brasil, y colabora en publicaciones varias. Es autor de diez libros, con 38 re-ediciones. Sus publicaciones constan de más de 500 artículos y reportajes en revistas especializadas y en publicaciones de interés general. Fue columnista semanal en "Juventud Rebelde" (Cuba) durante los años 2002 y 2003.

Rodolfo Livingston tiene una amplia producción bibliográfica, entre cuyas obras se encuentran *Cirugía de casas* (1990), *Arquitectura y Autoritarismo* (1991), *Memorias de un funcionario* (1992), *Cuba existe, es socialista y no está en coma* (1992), *Polémicas* (1994), *Cuba rebelde, el sueño continúa* (1999), *Arquitectos de Familia, El Método* (1995), *Anatomía del sapo y otros asuntos* (2002), *Licencia para opinar* (2003), *La otra arquitectura* (2004) y *Autoritarismo* (1991). Menciono esos títulos porque como puede notarse, son muy sugerentes y están estrechamente relacionados con el tema que aquí se trata. Toda vez que fue profesor en diversas universidades y tuvo a su cargo varios cursos de postgrado (en Cuba durante la década del 90), así como seminarios en los que implementó el plan "Arquitectos de la Comunidad", en el se aplicó el método Livingston, para la atención directa a la población. Con lo anterior se demuestra su trabajo en los programas de Arquitectura y Urbanismo Participativo.

Este autor señala que, como arquitectos, "nuestra misión consiste en reencontrar la esencia de la sabiduría popular en el arte de construir viviendas, y adaptarlas a las nuevas configuraciones económicas y sociales. Por primera vez en la historia debemos encarar ese rol".⁹⁸ Livingston presenta en su obra *El método*, a manera de introducción, la descripción de una problemática entre arquitectos y usuarios o 'protagonistas de la arquitectura'. En dicha obra, avanza en el análisis al tiempo que describe la falta de razones en un proceso poco provechoso, en el cual la forma de proceder se encuentra errada en principio, y es a partir de ello que 'los cómo' (el método) se construyen a forma de propuesta.

⁹⁸ Rodolfo Livingston, *El método*. Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1995, p. 37.

A la primera parte del método la nombra el pacto, momento en el que antes que nada, se identifican las razones por las cuales la comunicación entre arquitecto y usuario, en la mayoría de los casos, no se establecen adecuadamente, ya que:

no esta clara la función del arquitecto ni de el producto de su hacer, ni es clara la forma de establecer una relación apropiada entre usuarios y arquitecto;

el arquitecto no sabe como cobrar;

el desconocimiento y temor a los honorarios de los arquitectos, por parte de los usuarios.

El pacto consiste en la forma de proceder, la cual es precisamente la propuesta metodológica.

Se realiza una primera entrevista con todos los que viven en la casa; se explica que, al acudir a ella, tienen que llevar el plano de la casa sin importar si es detallado o no. También se explican los fines de la entrevista y con ello el provecho que de ella se tiene; finalmente, viene el costo de la entrevista. Ya durante la entrevista, se toma la iniciativa, se pregunta acerca de la familia, de la casa y sus problemas, y con base en el plano, se inicia el reconocimiento del espacio.

Después de esta comunicación se aborda lo siguiente: ¿cuáles son los problemas del cliente en relación con la casa y cuáles son sus deseos? Este es un paso en el método de Livingston, al que el autor llama Casa Final Deseada (CFD).⁹⁹ Se inicia, pues, el proyecto en su estadio de la definición de la demanda. Es importante señalar cómo lo hace Livingston: La demanda descrita por el cliente en su

⁹⁹ Rodolfo Livingston, *Arquitectos de familia; El método, Arquitectos de la comunidad*. Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2006, p. 42.

proyecto que presenta a manera de croquis, o boceto, puede no concordar con las aspiraciones y problemas que describe; por eso es importante el análisis previo de las circunstancias.

Como es de suponer, los clientes tendrán las preguntas con que en principio se hicieron acompañar a la entrevista, además de las que surgen durante el interrogatorio. Por eso se les indica que escriban todas y cada una de sus preguntas, y no se responde a ninguna de ellas hasta que éstas sean formuladas por completo. Es entonces cuando la gente se libra todos sus cuestionamientos, cuando se procede a contestarlas de "manera global".

A continuación, se explica a los clientes los pasos a seguir. Se muestra la hoja de ruta en la que el arquitecto ubica gráficamente el momento en el que se encuentran, el hacer del arquitecto durante el proceso y el hacer de los usuarios. Las expectativas iniciales del cliente se resumen de la siguiente manera:

Qué...

desarrollará el arquitecto, en qué consiste su trabajo.
podría hacer con mi casa (reformularla o mudarme).

Cómo...

quedará mi casa.
será mi relación con el arquitecto.

Cuánto...

tardará la obra.
me costará la obra.
me cobrará el arquitecto.
tardará el arquitecto en hacer los planos.

Cuándo...

tendré que pagarle al arquitecto.

Lo anterior es la fase inicial del método propuesto por Livingston, cuya utilidad se ha demostrado en proyectos personales que ya he desarrollado, en razón de la claridad y objetividad que abraza al proceso de principio a fin.

37. Razones para una arquitectura sin ellas

Livingston, refiriéndose al clima, identifica lo que el sentido común le hacen comprender a los habitantes, como por ejemplo, los inconvenientes de un cierto tipo de concepción arquitectónica en relación a los factores ambientales. El problema real es considerarlo solamente un problema y no un factor de afectación de la figura al diseñar. El discurso del divorcio entre arquitectura y clima presenta las siguientes razones:¹⁰⁰

La arquitectura es entendida como la construcción de un objeto” recortado en sí mismo, fuera de contexto, que de igual forma, como puede ser insertada en un plano, puede ser inserta en el medio.

Distorsión de la realidad a causa del uso de las estadísticas para validar el discurso.

La dependencia cultural: la imitación de modas estilísticas que en nada toman en cuenta al contexto local.

La ruptura de la tradición: anteriormente la gente construía sus casas pues poseía el conocimiento necesario para hacerlo (aún hoy así sucede en la vivienda popular), y lo hacía bien. Hoy, que esa tarea nos compete, no atinamos

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 92 y 93.

a reconocer en esta sabiduría el punto de partida y tampoco hacemos casas más adaptadas al lugar.

Estas son algunas de las razones que Livingston observa en el fenómeno arquitectónico actual y que sugiere se tomen en cuenta para el desarrollo de proyectos y para ayudar a que el habitador obtenga una vivienda más confortable.

38. La propuesta para analizar el sitio

Un acercamiento adecuado al lugar, propone Livingston, consiste en tomar en cuenta “el contexto espacial y temporal”. Para lo cual, propone ciertos pasos a seguir para el reconocimiento de las características del terreno. Para un terreno vacío propone dibujar el terreno, medirlo, indicar niveles, tipo de suelo, vegetación nativa, ubicar el terreno en el contexto urbano, indicar los servicios, orientación con brújula y fotografiar el terreno.

En las siguientes imágenes se documenta la visita a una vivienda popular ubicada en el poniente de Ciudad Juárez.



Imagen número 41. En esta fotografía se muestra la vivienda con su muro de acceso elaborado con piedra y el cambio de nivel de piso entre el exterior y el interior del predio. Fotografía de Gabriela Nava.

Para esta vivienda se desarrolló un proyecto de remodelación en el taller de Diseño de la Vivienda Popular en la facultad de Arquitectura, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, mediante la utilización del método de Livingston.

Livingston en su metodología, precisa la necesidad de realizar un recorrido al emplazamiento de la futura edificación y nos propone entrar y salir del terreno varias veces, procurando en cada ocasión observar diferentes detalles, por ejemplo, lo referente a lo constructivo, a lo paisajístico.



Imagen número 42.
En la fotografía se muestra la topografía accidentada del predio, el tipo rocoso de suelo, la escalera hecha a base de llantas recicladas que funcionan como peldaños y en conjunto como muro estabilizador en colindancia. Fotografía de Gabriela Nava.

Sugiere que entremos como si fuéramos nosotros quienes viviéramos ahí. En resumen se nos invita ver el sitio con diferentes miradas, con la pretensión de abarcar características que de otro modo se pasarían por alto.

Considerando que entramos al terreno como lo haría un constructor, se puede observar en la fotografía que el terreno es de naturaleza rocosa, lo que nos permite

decidir con respecto a la cimentación, adicionalmente el cambio de nivel nos condiciona el acceso al proyecto.



Imagen número 43.
En la fotografía se muestra la casa de un solo nivel y sus colindantes de dos niveles, se puede además apreciar que las paredes son de bloque y el techo de madera, así mismo, se identifica la puerta de acceso.
Fotografía de Gabriela Nava.

Si en cambio, le miramos como si fuéramos un jardinero o un arquitecto paisajista, nos daremos cuenta que el suelo contiene sal en exceso, lo que dificulta el cultivo y desarrollo de cierto tipo de vegetación no nativa.

El diseño participativo nos enseña a ver de forma diferente la arquitectura. Ahí donde la mirada convencional no encuentra posibilidades, el arquitecto con experiencia en el diseño, puede proponer alternativas viables; puede sugerir una arquitectura con énfasis en el aprovechamiento de lo existente, desde una dimensión económica que sugiere utilizar al máximo los recursos.



Imagen 44.
Interior de una
de las
habitaciones de
la casa. Las
paredes de
bloque sin
aplanar y el
techo de madera
deteriorado.
Fotografía de
Gabriela Nava.

En este sentido Livingston nos propone ser objetivos en nuestras apreciaciones y saber identificar las posibilidades de cada elemento de la vivienda, por ejemplo, como se muestra en la fotografía, observar con cuidado la cubierta de madera que evidencia problemas de filtración. Sin embargo, a pesar de la reacción inicial que nos orienta en el sentido de rehacer el techo en su totalidad, una revisión a detalle, nos ayudaría a determinar que la reparación no sólo es posible sino recomendable. De ahí la conveniencia de entrar como constructor al predio y emitir preferentemente juicios objetivos respecto al sitio.

Si bien no sólo el diseño participativo insiste en la importancia de la experiencia de diseñar constantemente, para el diseñador participativo se hace relevante, en particular una noción que si bien es de carácter teórico, su dominio deriva de la puesta en práctica, me refiero a lo que se conoce como proporción. El sentido de la proporción se aprende al conocer las dimensiones de los elementos involucrados en el quehacer arquitectónico y la adecuada relación que deben guardar

entre sí; pero no es sino hasta que se practica en el desarrollo de la vida profesional cuando se puede considerar que se le domina o se le tiene por saber.



Imagen número 45. Interior del cuarto de baño, donde además de observarse las condiciones de deterioro, el análisis minucioso y dimensionamiento del área les planteo a los alumnos nuevas posibilidades espaciales. Fotografía de Gabriela Nava.

En mi experiencia, saber de proporción implicó el levantamiento y dimensionamiento de cientos y cientos de viviendas populares, lo que nos lleva a valorar la importancia de la propuesta metodológica de Livingston que, para la segunda entrada, el sitio nos sugiere acotar y medir todo, desde el árbol de la entrada hasta la altura de los tomacorrientes, lo que por supuesto termina incidiendo en la mirada del arquitecto y a la postre formando parte de esa experiencia tan pretendida, la experiencia en el diseño.

Para un lugar ya edificado, 'antes de entrar la terreno', tomar el norte, medir anchos de calle, ubicar árboles, indicar patios, alturas de fachadas y caminar alrededor de la manzana, en realidad, y en apariencia, es lo mismo que los arquitectos dicen hacer al estudiar el terreno.

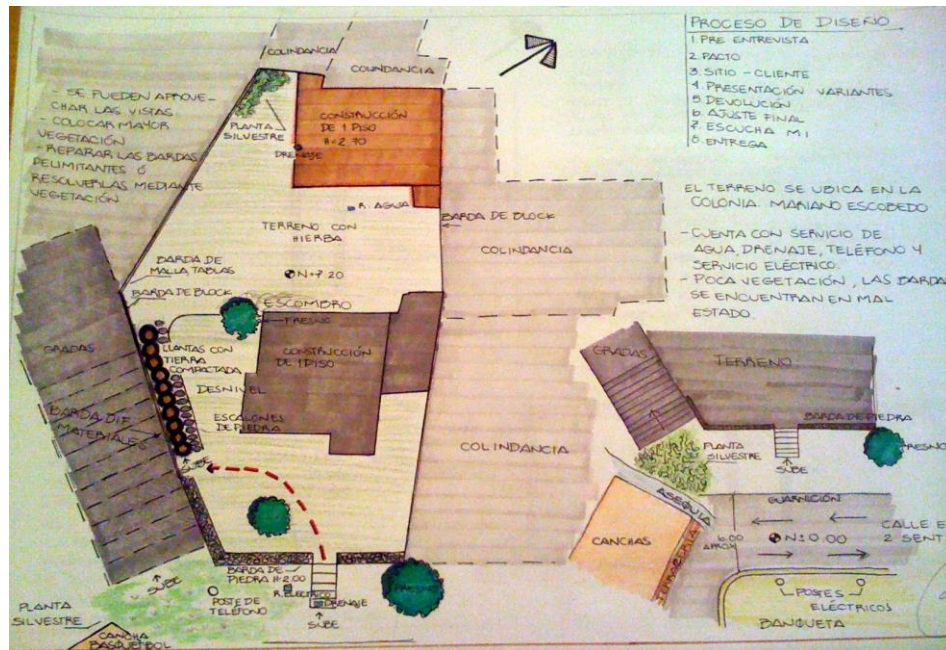


Imagen número 46. Planta de conjunto en la que se anotan de forma gráfica las distintas entradas al terreno. Ejercicio perteneciente a la estudiante de arquitectura Gabriela Nava.

La diferencia es que si, en la 'primera entrada', hay plano, debemos confrontarlo y corregirlo con la realidad; si no lo hay, entonces tenemos que entender la envolvente y la distribución interior. En la 'segunda entrada', es necesario trazar las cotas, tomar las medidas generales, acotar alturas, advertir los cortes. Para entender los techos, está la 'tercera entrada', que es examinar el estado de la albañilería. En la 'cuarta entrada' se toman las fotos de la fachada, fotos de todos los ambientes interiores y fotos del techo e instalaciones.

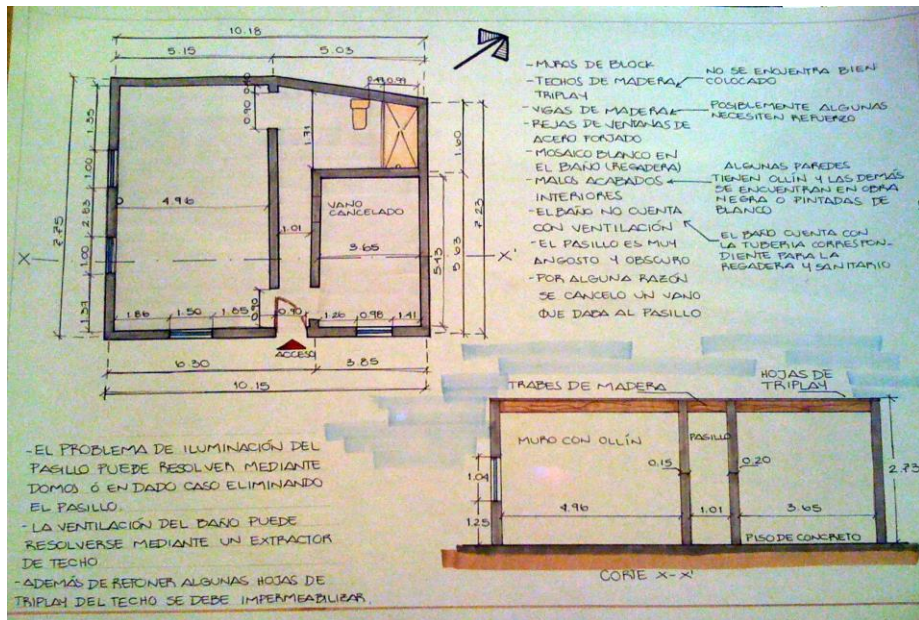


Imagen número 47. Planta arquitectónica y corte en la que aparecen las entradas al terreno. Dibujo elaborado por la estudiante de arquitectura Gabriela Nava.

En la 'quinta entrada' se deben analizar las impresiones visuales de la percepción ambiental. Finalmente, en la sexta entrada hay que analizar el ambiente como si uno no fuera arquitecto, e indagar con los vecinos la historia del edificio.

Esta rutina rigurosa para el análisis del sitio toma sentido del sentido que precisa para su haber, es decir esta rutina no es extraña para los arquitectos. La mayoría de los pasos indicados se realizan en mayor o en menor medida. Entonces, ¿cuál es la diferencia?, ¿qué lo puede hacer tan efectivo? Precisamente el sentido de lo que se realiza, y éste es, según palabras de Livingston, "no anteponer conclusiones".¹⁰¹ Se podría afirmar que prácticamente, con el mismo modo de hacer las cosas, pero con otra idea del sentido de la rutina en mente y por implicación el cuidado del modo, al hacerlo "en el sitio y en la información que tomaremos del

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 90.

cliente, está contenida la solución".¹⁰² Igual de importante en este modo mismo, pero distinto en sentido, es el de "salirse de los límites",¹⁰³ es decir, que el problema y en consecuencia la propuesta para su solución no están contenidos exclusivamente dentro de los linderos del terreno, sino, como ya se dijo, el sitio forma parte del contexto, contexto que al ser excluido del análisis, excluye con ello parte de la solución.

39. El cliente

En este capítulo se identifica un problema y se propone un método. El problema es la acostumbrada concepción del programa de una forma abstracta, sin una conexión real, sin un cliente real, durante la formación universitaria, problema que se traslada a la práctica profesional. Esta abstracción se vuelve problema para trabajar con el programa y, en consecuencia, con la prefiguración. El método propuesto por Livingston para la conformación adecuada del programa de necesidades, consiste en cuatro pasos simples: Primero 'Mas-Menos', identificar una cosa que les gusta de manera individual de la casa, de igual forma cual les disgusta, con lo que se jerarquiza la información. Siguiendo, el paso "Fiscal" en el que, a manera de juego, se juzgan todos los defectos de la casa, aún los no solucionables; en este momento, el arquitecto estimula y hace aclaraciones, no propone soluciones. En el tercer punto, conocido como PC (el proyecto del cliente), el cliente es el arquitecto; el arquitecto sólo dibuja el proyecto del cliente sobre el plano, y si existen varias alternativas

¹⁰² *Ibid.*, p. 91.

¹⁰³ *Idem.*

también se dibujan; con este ejercicio se resuelve el problema de la vinculación cliente-arquitecto. Finalmente, el cliente descubre que su proyecto no es tal, pues está lleno de incógnitas. Así que no es cuestión de arrancar la edificación al día siguiente, se cambia la valoración del proyecto. Ahora ya no es sólo un requisito, ahora existe duda, incertidumbre en el cliente, quien por primera vez se cuestiona objetivamente sobre la naturaleza de su proyecto. La CFD (casa final deseada) es la aplicación de un conjunto de técnicas para la recopilación de información, por ejemplo, durante la descripción de cómo podría ser su casa ideal, se realizan preguntas que acompañan dicha descripción, tales como ¿dónde?, ¿para qué?, ¿por qué?, las cuales pretenden diferenciar la necesidad concreta de la necesidad sentida, teniendo como resultado un programa arquitectónico eficiente. El autor es enfático al advertir que los ejercicios (la casa final deseada) deben realizarse como si se tratase de juegos, ya que de este modo se puede ser realmente libre de prejuicios relacionados con el objeto a diseñar. Otras técnicas pueden ser conformar la casa final deseada mínima. Todo lo anterior busca precisar la descripción por parte del cliente de su casa ideal; la descripción no es abstracta, de tal forma que por resultado se exprese 'la evolución máxima de la casa'.

40. La creatividad

La primera etapa, dice Livingston, es la disposición de todo lo necesario, esto es, el programa de necesidades: la historia, lo más-menos, la cuestión fiscal, el PC, la CFD,

fotos, el sitio real descrito por medio de planta y cortes, y un listado de problemas y deseos.



Imagen número 48. Kayac I elaborado por la estudiante de arquitectura Gabriela

Una segunda fase consiste en (kayac1) dibujar sólo lo fijo y lo que hay alrededor, y luego pensar distintas distribuciones interiores;

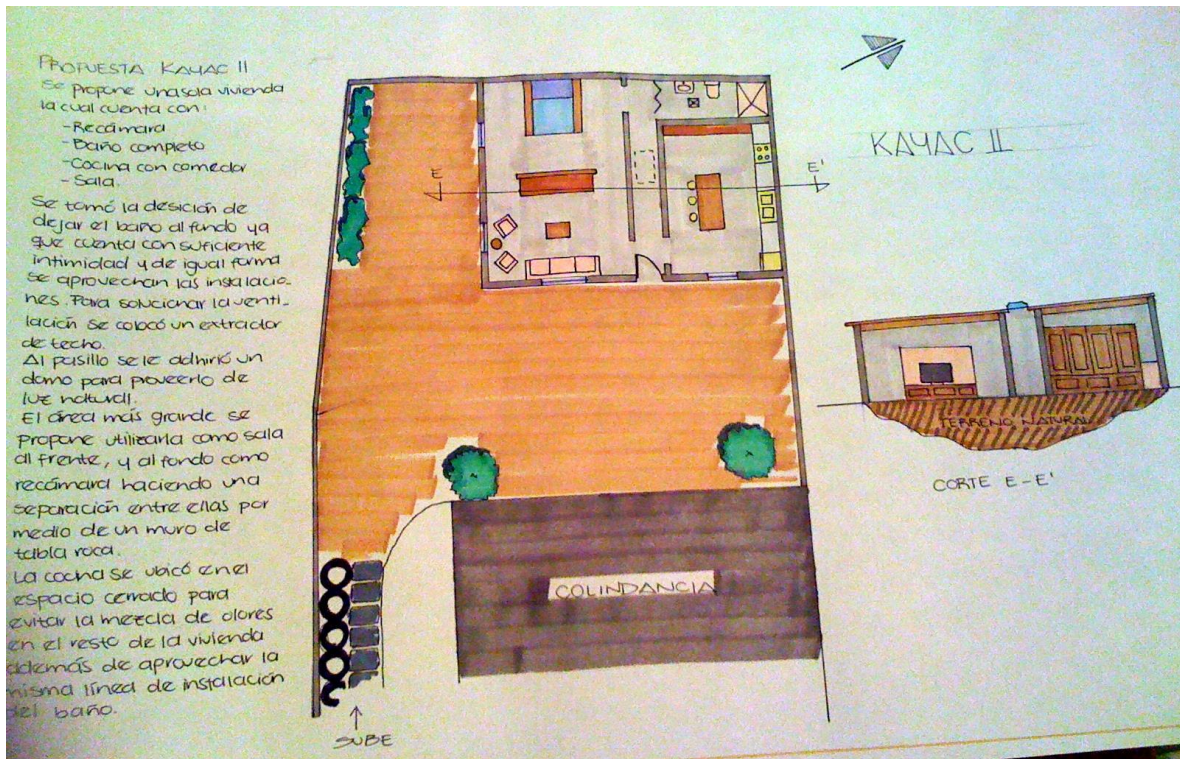


Imagen número 49. Kayac II desarrollado por la estudiante de arquitectura Gabriela Nava, para la clase Diseño de la Vivienda Social en la UACJ.

entonces (kayac2) se coloca el plano del sitio real y se realiza el ejercicio de ignorar el uso actual de las habitaciones. Las actitudes durante la segunda etapa deben ser las siguientes según Livingston:

Uno, acentuar el problema, que significa exagerarlo por absurdo que parezca.

Dos, formular correctamente las preguntas.

Tres, cambiar la mirada, no necesariamente los objetos.

Cuatro, cuestionar la constante en las propuestas (kayac), con el fin de que su eliminación nos permita avanzar en la exploración de nuevos planteamientos.

Cinco, buscar modelos en otra parte, refiriéndose con ello a los modelos formales.

Seis, sintetizar las variantes, algo así como ponerle un apodo, para identificarlos prontamente.

La tercera etapa es llamada la 'sensatez', en la cual lo primero que hay que hacer es dejar pasar el tiempo (por lo menos una noche) con el fin de adoptar una nueva actitud y cuando se analizan a conciencia las variables obtenidas y se producen nuevas en base a ellas, y por fin se seleccionan las propuestas más adecuadas.

41. Presentación: estudio de factibilidad.

La rutina es ésta: el arquitecto anuncia el sentido de la entrevista, muestra el plano del sitio actual (acompañado de la lista de deseos y problemas que serán la base de la evaluación de las propuestas), se presenta el o los PC, pidiéndole a los habitantes que los evalúen, y entonces se presentan y explican detenidamente las propuestas (entre tres y cinco, según Livingston), sin que existe la necesidad de que se decida en ese momento por alguna de ellas. Se hace hincapié en que él decide cuál de las propuestas será la definitiva, por lo que se puede tomar el tiempo que requiera para decidir. Cuando el cliente vuelve, puede reaccionar de diferentes formas, por ejemplo, que le gustó mucho alguna solución y quiere conocer los detalles, otra reacción es que puede proponer combinar propuestas, presentando su propio proyecto con variaciones, como una contrapropuesta; también podría ser que modifique o minimice sus deseos, etcétera. Para cada una de las reacciones, Livingston propone algunas instrucciones, dejando claro que los inconvenientes son cuestiones que tienen que ser interpretadas como material de trabajo.

El Ajuste final puede ser entendido como el anteproyecto, el cual, en este punto, tiene la intención de sintetizar la confrontación entre deseos y economía, y la futura evolución de la casa, lo cual, no debe olvidarse, se presenta en términos de propuesta para que el cliente manifieste su aprobación. Sin embargo, y en términos del autor, "en realidad, este paso no consiste en que el cliente simplemente elija como lo haría con una camisa o una marca de vino, sino de una decodificación, muy parecida a la que hicimos con el PC. Nuevamente es necesaria nuestra intervención activa, no la aceptación pasiva".¹⁰⁴

42. El manual de instrucciones

En la concepción de Livingston, el proyecto es sustituido por un manual de instrucciones, el cual, a diferencia del proyecto tradicional, no contiene cálculo y plano de la estructura; en su lugar, posee el lugar de vigas y columnas. Ni tiene el plano de instalaciones sanitarias -pero sí la ubicación de muebles y desagües-, ni el plano de instalaciones eléctricas -pero sí se indican las salidas-, ni cuantificación de materiales, ni plano de ubicación, ni los planos de detalles de el baño, carpintería, etcétera, a razón de que el proyecto, como actualmente se presenta, contiene muchos planos que en la realidad son inútiles en tanto nadie los consulta. Específicamente, el MI (Manual de Instrucciones) contiene: planos de albañilería en escala 1:50, algún plano de detalle, fachadas, croquis en perspectiva cuando sea necesario, y casetes de audio con instrucciones complementarias de los planos; todo en alrededor de dos a cinco planos y de dos a tres audio casetes.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 143.

43. Cómo se hace

Se inicia con la imagen general, externa e interna, teniendo cuidado de no malinterpretar los deseos del cliente, precisamente porque éste expresa sus deseos mediante expresiones que no representan literalmente lo que quieren comunicar. Ante esta situación, se tiene que recurrir a una actitud de cuestionarlo todo, empleando como herramienta las preguntas que ¿cómo?, ¿por qué?, ¿cuándo? (ya mencionadas en el punto número 36), que ayudarán a decodificar la demanda. De igual forma, es importante repreguntar al termino del diagnóstico, qué es lo importante, pero ahora con la intención de esclarecer el concepto o los conceptos, provenientes del cúmulo de información que se nos presenta por parte del cliente. En este segundo interrogatorio se pregunta sobre los recursos disponibles y se aconseja los pros y los contra, entre una u otra alternativa.

El plano, explica Livingston, ejerce una fascinación en los arquitectos, que en ocasiones logra que se olvide el verdadero significado de su realización, el cual describe como el ejercicio que nos permite prever no sólo las paredes, sino las situaciones, y anticipar el modo en que se ocupa el lugar, porque anticipamos las escenas, y con ello los escenarios, lo cual constituye la gran diferencia entre un profesional y otro, entre un modo de hacer y otro. Como complemento, los planos proponen la utilización de casetes grabados que contienen instrucciones y recomendaciones para el empleo y la selección de los distintos elementos, tales como ventanas closet, pisos, etcétera. Para grabar el casete, se hace un recorrido virtual

por la casa, explicitando la estructura, los ambientes uno por uno, muebles, instalaciones, reparaciones en el caso de las remodelaciones, etcétera.

44. Los estadios y Livingston

Para Livingston "la arquitectura es una forma de estructurar en el espacio los vínculos humanos, vínculos con el lugar y entre las personas. La belleza no debe estar ausente de estos vínculos. La belleza y la creación pueden encontrarse también en la transformación: poder ver, a través de una forma existente inapropiada y aún en ruinas, otra forma mejor, que está contenida en ella, pero que aún no existe".¹⁰⁵ Pareciera ser que la propuesta de Livingston se resumiera en tres acciones: ver, pensar, actuar, pero sobre todo en ver, en reaprender a ver las cosas desde otras perspectivas, algo necesario para el proceso de diseño -es decir, revestirnos de una nueva actitud y que ella nos impregne a lo largo del proceso-. Se requiere una nueva actitud, la cual se define por el sentido crítico con el que se observan los acontecimientos -una actitud que transforme la experiencia y que sea un punto de partida para la realización del proyecto-.

La definición de la demanda se integra por dos cuestiones: el análisis del sitio (en donde el arquitecto, realiza una lectura particular del lugar basándose en su experiencia) y en la revisión de ciertos puntos anteriormente descritos, y el cliente que significa la descodificación de la demanda, para la cual no sólo es necesaria la participación del cliente, sino se vuelve imprescindible para los fines del método, razón por la cual, para su adecuada participación, se propone la construcción de una

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 85.

relación cliente-arquitecto. El arquitecto guía al cliente a través de distintos ejercicios que tienen como finalidad extraer la demanda arquitectónica concreta.

La conceptualización es asumida como "la creatividad" en donde el concepto es procurado, en primer lugar, con base en la lectura del sitio, mediante actitudes específicas ante el problema; son actitudes que se espera se practiquen como parte del método; en segundo lugar, de la importancia que el cliente dé a ciertas condiciones de diseño. Livingston identifica el diálogo con el material de trabajo, al respecto, afirma: "no olvidemos que, si bien el dibujo es el resultado de un orden que emana de la mente, luego este mismo dibujo actúa sobre la mente enviando mensajes".¹⁰⁶

La esquematización ocurre como parte de "la creatividad", en donde el arquitecto es el productor de las distintas variables, o hipótesis, de diseño mismas, que presenta al cliente la llamada "estudio de la factibilidad", que tiene lugar en una entrevista con el cliente, y que también forma parte de la conceptualización en tanto la revisión y el análisis que arroje por parte del cliente se considera una retroalimentación al proceso de diseño, o lo que se pudiera entender como la retroalimentación. Cuando esta llega a su término, se puede interpretar como la transición al siguiente estadio.

Para la comunicación del proyecto, Livingston construye una herramienta a partir de su experiencia de arquitecto: el manual de instrucciones. La propuesta consiste no sólo en cambiarle de nombre al proyecto, sino de cambiarle de sentido, por lo que su contenido se modifica, en su expresión gráfica se anota lo

¹⁰⁶ *Idem.*

estrictamente esencial, empleando como sustituto las grabaciones auditivas para terminar de transmitir las instrucciones para la edificación. Es también un cambio de sentido o significación del proyecto en tanto documento cuando el manual de instrucciones se dirige principalmente al cliente y no al constructor o especialista, lo que constituye esencialmente un diferencia metodológica.

El manual de instrucciones es distinto a lo que se acostumbra producir como proyecto, en tanto su sentido lo es. Su sentido es distinto en tanto busca esencialmente comunicar y no pretende ser una práctica donde se emplee el dibujo por el dibujo, o la inclusión de dibujos de relleno o por requisito. Además pretende comunicar principalmente al cliente, pues reconoce que, en el caso de la vivienda, el director, tarde o temprano, termina siendo el dueño de la vivienda.

Con la propuesta metodológica, Livingston construye por implicación su teoría de arquitectura, o por lo menos manifiesta sus intenciones en relación a ella. Por ejemplo, la participación de la familia en el proceso de diseño es un factor que Livingston incorpora en su propuesta metodológica. Si bien la conceptualización se lleva en buena medida por la toma de decisiones de el arquitecto, los otros estadios no podrían ser entendidos ni llevados a cabo sin la relación familia-arquitecto que se genera con la participación activa de ambos, en donde el arquitecto conduce el proceso, cuya naturaleza no está de más decirlo basada en el conocimiento y respeto por los otros, a diferencia de otros proceso no son conducidos sino manipulados. Otro aspecto sobresaliente de esta metodología es la manera tan detallada con la que metodológicamente se aborda el estadio de la definición de la demanda, lo que

posibilita de forma paralela al proyecto la construcción de un entendimiento mutuo entre cliente y arquitecto, que a su vez es una fuente constante de retroalimentación a lo largo del proceso de diseño.

45. Reaprendiendo, Pyatok y Weber.

Actualmente, los arquitectos autores de esta propuesta metodológica trabajan en sus propios despachos de arquitectura, en los cuales, junto a sus asociados, han generado de forma independiente una extensa experiencia. Para Michael Pyatok en diseño participativo y para Hanno Weber en planeación y urbanismo. A continuación veremos los antecedentes, la misión y la visión del despacho de Pyatok Architects Inc., como aparece en su portal de internet.

En Pyatok Architects se trabaja para fomentar el desarrollo de las comunidades vibrantes, sostenibles e incluyentes a través de una arquitectura sensible y diseño urbano. Lo hacen con una rigurosa investigación y educación, un servicio ejemplar, innovación técnica, y manteniendo la reflexión. Michael Pyatok estableció la firma en 1984 en Oakland, para construir viviendas en el área de la Bahía de San Francisco. En los últimos 25 años, la empresa ha producido vivienda asequible, residencias de estudiantes, desarrollos de uso mixto y planes maestros. Architects Pyatok está comprometido con la idea de que tanto el cliente como la comunidad deben trabajar juntos en el diseño y proceso de planificación. La firma ha desarrollado una serie de métodos de diseño participativo con gráficos de fácil comprensión y modelos para ayudar a los participantes a tomar decisiones bien informadas. Años de trabajo con la comunidad han permitido al despacho, el desarrollo de su capacidad para escuchar con atención y responder sensiblemente. El personal de Architects Pyatok atiende a la comunidad como voluntario, participando en las juntas

directivas de organizaciones no lucrativas y en los grupos de trabajo de toda la ciudad, y ofrece talleres regionales de capacitación y conferencias a nivel nacional, sobre cómo mejorar el diseño de vivienda económica de calidad.¹⁰⁷

La firma es ampliamente. Ha recibido más de 100 premios por excelencia en el diseño. Michael Pyatok estudió en la Universidad de Harvard y obtuvo una beca Fulbright en Helsinki, Finlandia. También se le concedió una beca de la Fundación Nacional de las Artes para escribir un libro sobre cómo diseñar viviendas asequibles de una mayor densidad, titulado *Buenos Vecinos: Vivienda Familiar Asequible* (1995). En el 2006, la revista *Builder* dijo de él que era una de las 50 personas más influyentes en la construcción de viviendas, reconoció la contribución de Michael Pyatok y la empresa para el diseño de viviendas asequibles.¹⁰⁸ El trabajo de la empresa se ha publicado ampliamente, incluyendo en el *Wall Street Journal*, el *New York Times*, *Newsweek*, *Atlantic Monthly*, *The Chicago Tribune*, así como en las principales revistas de arquitectura de Estados Unidos.

A continuación nos ocuparemos de Hanno Weber. Información general sobre este arquitecto aparece en la página electrónica de la universidad de Wisconsin en los Estados Unidos.¹⁰⁹

Weber es un arquitecto practicante y director de una firma dedicada a la arquitectura, al diseño interior y al diseño urbano. El profesor Weber colabora en los planes de estudio, aportando su perspectiva profesional, tanto para el graduado como para el estudiante, apoyado por una extensa literatura arquitectónica, una experimentada habilidad técnica y un cuerpo diverso de

¹⁰⁷ Pyatok Architects, en <http://www.pyatok.com/aboutus.html> 5 de diciembre de 2011.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Hanno Weber, en <http://www4.uwm.edu/sarup/people/faculty/upload/hannoweber-cv.pdf> 5 de Diciembre de 2011.

premios ganados por trabajo construido. Para sus estudios de diseño contrata a estudiantes para que realicen proyectos urbanos localizados en emplazamientos sensibles, donde el tejido urbano tiene que ser salvaguardado o restaurado y las preexistencias ambientales del lugar exigen la compatibilidad con el entorno. Los estudiantes en el estudio del profesor Weber, emprenden proyectos de diseño realizando la búsqueda de únicas y distintas características del contexto. Estas prerrogativas de diseño generalmente se enfocan en la morfología de edificios con un énfasis sobre el edificio tipo recinto.¹¹⁰

Ha realizado investigaciones de la morfología de los edificios con un énfasis sobre su composición formal, como ello se relaciona con los tipos edificios precedentes, como con su contexto cultural, físico y técnicas de edificación. La investigación es realizada en la práctica profesional, en comisiones, en competiciones de diseño y como un consultor de diseño a otros arquitectos.

Dentro de su disciplina ha fungido como profesor en diversas universidades. Además, ha colaborado en distintos despachos, tales como: Hanno Weber y asociados, Skidmore, Owings y Merrill, ambos en Chicago, IL., fue asociado de Paul Schweikher, en Pitsburg, PA., y de El Centro Conjunto para los Estudios Urbanos del MIT y de la Harvard University en el Guayana Proyecto para Caracas, Venezuela. Por supuesto, ha publicado bastantes artículos.

Expuestos los antecedentes biográficos y profesionales de los autores del siguiente método que analizaremos, cabe hacer mención que en la actualidad no conforman un equipo, como podrá observarse en sus currículos, y que ha sido

¹¹⁰ Weber obtuvo una maestría de Bellas Artes en Arquitectura, en 1961, y una licenciatura en letras, en 1959, por la Universidad de Princeton. *Idem*.

Michael Pyatok quien ha continuado en la línea participativa de diseño. En Pyatok y Weber se describe la situación del diseño, analizando el predominio formalista en la segunda mitad del siglo pasado, formalismo que se estructura en dos corrientes: el científicista y el esteticista, ambos herencia del movimiento moderno, los cuales se sustentan en el pensamiento positivista y en la creencia de que las cosas son como se declaran, por el sólo hecho de así hacerlo. Esta forma de hacer diseño, en el que, según sus palabras, se cree en 'planteamientos de tipo universal' válidos para aquí y ahora y mañana y después, como si las cosas no cambiaran o no se modificaran, y la vida y la existencia permanecieran estáticas.

En esta actitud, existen dos corrientes que tienen presencia en la arquitectura como se menciona antes: "el formalismo estético y el formalismo científicista".¹¹¹ En este mismo orden de ideas, el primer formalismo se impone sus principios como "espacio, forma, estructura, luz",¹¹² suponiendo que no variasen y que es posible que sean permanentes, a la vez que ignoran su relación con el contexto en el que se generan: el marco sociocultural. El otro formalismo busca 'modelos neutrales' de interacción del hombre con su medio ambiente. Todos ellos conllevan a una visión simplista y mecanicista de lo que la realidad es, en consecuencia, los objetos que se producen bajo esta visión no corresponden objetivamente a la demanda real de quienes los demandan.

Esta visión continuista se sostiene sobre la neutralidad y la universalidad. Dicho sea de paso, la pregunta ¿podemos ser universales con el paso del tiempo? nos

¹¹¹ Michael Pyatok y Hanno Weber, "Reaprendiendo a diseñar en arquitectura" en *Revista Autogobierno*. UNAM, México, Nos. 1, 2 y 3, p. 1.

¹¹² *Idem*.

ha demostrado que el valor significativo de los objetos arquitectónicos del entorno tiende a ser localista y que la arquitectura que heredamos, en la cual el rol del habitador era mayormente activo (digamos que de él dependía la prefiguración), se adapta al contexto y al medio ambiente local más adecuado; tiene el reconocimiento de ser arquitectura. Si bien de lo anterior no hay duda y podría seguir citando ejemplos, la segunda pregunta y la más interesante es la relacionada con la neutralidad, según versa esta postura, el camino es el "de construir modelos neutrales en la interacción del hombre con su medio ambiente".¹¹³ Sin embargo, dicha neutralidad es inexistente, tomando en cuenta que no hay tal posibilidad de abstracción del proceso de diseño que permita al diseñador no hacerse partícipe, lo que implica con ello que esté presente en el proceso, con sus ideas y sus valores.

Una vez que descartamos el camino formalista como alternativa para el diseño arquitectónico, el enfoque es hacia los objetos más adecuados al ambiente, más humanos, incluyendo lo que el hombre común desea y demanda, pues es precisamente en el hombre común y en sus demandas en donde se encuentra el sentido al proceso de diseño.

La realidad [es que] los propósitos del diseño no pueden ser nunca universales [y] que sean aplicables a todos los hombres. De aquí que [se] sostenga que todos los hombres, y no solamente los especialistas, deban participar en un diálogo que permita incrementar nuestro conocimiento de lo que es la realidad para el objeto de diseño.¹¹⁴

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

De esta argumentación se derivan dos conceptos fundamentales para el entendimiento del planteamiento de estos dos autores: el de la participación y el de la percepción de la realidad, ambos relacionados con el diseño.

Para continuar este discurso, se tiene que reconocer que el campo del diseño no sólo está restringido a los especialistas y a los diseñadores por así decirlo, y que, para completar nuestra visión de la realidad-para completar de forma integral el proceso de diseño-, se hace necesario la participación de los no especialistas en aras de producir mejor diseño. La discusión sigue siendo, actualmente (quizás hoy en menor grado que en el siglo pasado), si los no especialistas deben o no participar en los alcances y significado de esa participación (en determinados contextos, hay quien sugiere que todo el diseño es participativo).

La visión del diseño tradicional defiende que el habitador permanezca en un rol pasivo, que el arquitecto se convierte en el intérprete de las razones, y que, en base a su experiencia, le es posible estructurar la definición de la demanda arquitectónica. La otra visión (la metodología participativa) sugiere que en la relación dialéctica diseño-participación se encuentra la clave para una más adecuada arquitectura, en consecuencia una mejor arquitectura. La otra visión, como ya lo mencioné, incorpora al habitador en un rol activo, en el que las decisiones en relación al diseño no son tomadas exclusivamente por el diseñador, al contrario, la toma de decisiones constituye parte del proceso del cual todos los involucrados se hacen partícipes, pues en él la estructura de la demanda y demás estadios del proceso de diseño no son el producto único del arquitecto, los habitantes y no especialistas, en general, ni sus

puntos de vista son tomados en cuenta como si fueran otras de las condicionantes o material de trabajo, sino como auténticos partícipes de un proceso distinto en el cual su presencia y su decisión son determinantes específicas del proceso. Los fines del diseño no se encuentran en el objeto en sí, sino en las fuerzas que los producen, las 'actividades humanas', reconociendo el valor de los medios para hacer posible la producción, y no centrarse exclusivamente en el objeto por el objeto mismo.

46. Orígenes del formalismo

Los autores, al referirnos a la escuela del movimiento moderno y en especial a la Bauhaus, comentan:

bajo el control del diseñador individual, los objetos fueron despojados de un simbolismo propio desarrollado colectivamente que había venido acumulándose tradicionalmente en ellos como parte de los complejos procesos de hacer, usar, rehacer entre muchos los objetos humanos.¹¹⁵

En aras de una producción industrializada de los objetos, con la idea de alcanzar a una mayoría, o de la idea del bien común y demás buenas intenciones, la vivienda se intentó cambiar, pero esta intención no alcanzó para hacer el cambio. Por referirlo al contexto local, en la ciudad donde la mayoría de la gente se autoproduce su vivienda, en el que los objetos (en especial la vivienda popular) no han sido despojados de ese simbolismo (o mejor dicho, ese simbolismo se ha modificado al ritmo que le marca la gente), la sociedad en la que los nuevos valores, elementos, modos y costumbres, se incorporan al significado vivienda que, al ser apropiados en un proceso cultural, no violentan un proceso que lleva generaciones realizándose ininterrumpidamente en

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

toda la sociedad y especialmente en los sectores populares; dicho proceso es el de apropiación y adecuación del medio ambiente.

Hoy la vivienda, para los llamados 'desarrolladores', encuentra fin en sí misma en tanto se entiende como mercancía: entre más sencillo sea producir, mayor remuneración tendrá la producción de vivienda. Como en el siglo pasado, en la Bauhaus, sigue obsesionando a todos aquellos actores involucrados en la vivienda, dejando de lado el diseño de la vivienda como factor o alternativa para producir mejores lugares.

47. El positivismo y los formalismos

Los arquitectos preocupados por las intenciones formales, según Michael Pyatok y Hanno Weber,

pasan por alto el hecho de que todos los seres humanos son diseñadores que reflexionan sobre su condición, que se comprometen en la crítica y en la interpretación, y que toman parte activa, en consecuencia, en la configuración del mundo físico.¹¹⁶

Estos arquitectos se ven a sí mismo como los grandes sintetizadores de un proceso de diseño, en el cual su experiencia y habilidades les harán encontrar la verdad: la única. Estas habilidades, se argumenta, capacitan a los diseñadores para describir la realidad existente casi perfectamente, y como resultado pueden generar juicios más válidos que otras personas cuando se trata de intervenir en un problema que involucra al diseño.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

Cinco son los supuestos que sustentan la anterior afirmación:

Que la realidad puede ser comprendida desde una sola perspectiva.

Que esta perspectiva puede perfeccionarse al aislar su lenguaje conceptual de la realidad externa que está investigando.

Que la realidad puede descomponerse en unidades discretas y fijas, cuyas relaciones mutuas pueden reconstruirse mecánicamente.

Que esta perspectiva sólo puede ser bien desarrollada sólo bajo la tutela de aquellos que ya están en posesión de ella.

Que la efectividad de la perspectiva puede ser preservada de las dañinas influencias políticas y sociales, liberándola de la ideología mediante el uso de técnicas apropiadas.

Continuando con estos autores, existe una pretendida "perspectiva unitaria: Los formalismos se [...] esfuerzan en inventar conceptos a priori, fijos e ideales dentro de los que pueden empaquetar la complejidad de la realidad".¹¹⁷ La búsqueda del formalismo esteticista es histórica, en el cual se buscan los 'arquetipos formales y símbolos universales'. El esteticismo científicista no busca en la historia, sino realiza nuevos conceptos sobre "las interacciones entre el comportamiento y el medio ambiente",¹¹⁸ lo que produce es la creencia de que existe un bien común o un solo bien, y que al ser válido es intolerante con los que no crean y quieran este bien común, incluso los habitantes.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

El aislamiento es un proceso en la lejanía que distancia a los diseñadores de la realidad y en consecuencia de la objetividad del proceso de diseño. Los diseñadores formalistas imponen su composición, así como sus reglas técnicas y de diseño. Producen objetos que no interactúan con el contexto, se imponen a él, en razón de que "el alejamiento de la realidad es esencial para la objetividad científica y para la búsqueda de arquetipos universales",¹¹⁹ así lo expresan Pyatok y Weber.

De tal suerte que se produce una fragmentación, como si se pudiera descomponer por partes y trabajar en cada una de ellas por separado, sin que lo otro perjudique a esto. En esta perspectiva, la identidad de la realidad no se ve afectada por la interconexión entre las partes, pues "en la práctica, el formalismo científicista, la actividad del diseño se reduce a la identificación de componentes independientes y de sus empíricamente determinados requerimientos".¹²⁰ El esteticismo ignora así la influencia de las partes en el todo; pero todo importa y todo compone el medio ambiente, es decir, no sólo el objeto en su forma, sino también su significado y otras características que en apariencia no son evidentes forman parte del todo.

De acuerdo al entrenamiento de los expertos: "El diseñador sigue siendo visto como el gran sintetizador, como el individuo que posee una visión tan elevada y universal que le permite sintetizarlo todo".¹²¹ En el diseño, no participan otras disciplinas del conocimiento, no en la formación conceptual, lo cual implica en sí una

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

distorsión de la realidad, en tanto se podría reconocer, por ejemplo, que el experto en vivienda no es el diseñador: es el habitador.

El formalismo esteticista tiene una influencia política y social, así lo reconocen estos autores, pues: "El diálogo con el público, en general, se confía tan sólo a unos substitutos abstractos o separados de su contexto. Tales substitutos no pueden considerarse adecuados, ya que representan los juicios de valor de los expertos y de aquellos que los comisionan".¹²² Estas características describen la postura formalista de los diseñadores, que constituyen una manera de ver la arquitectura, según los autores, que nos dejan entrever la abstracción de los diseñadores, de la realidad o de un parte de la realidad, como si estuviera en ellos la capacidad para ordenar todo y, más importante, que ese orden debiera y pudiera prevalecer sobre el orden existente de las cosas, de la forma en que se habita y se ocupa el medio, teniendo en cuenta que si bien el medio se transforma, y la cultura se transforma o es factible de ser transformada, no corresponde a los diseñadores la imposición de modelos o tipos, más bien corresponde a éstos la prefiguración de los espacios requeridos, que son los necesarios. Necesarios, pero 'de la necesidad de los que habitan' y no otra necesidad. En todo caso, las ideas nuevas o no tan, para configurar el espacio de una forma distinta, siempre serán una propuesta y no una imposición, y en el puro sentido del diseño no podremos decidir solos al respecto.

¹²² *Ibid.*, p. 9.

48. La alternativa epistemológica

Bajo la visión formalista, y continuando con Pyatok y Weber, "el diseño encara los problemas que se le presentan como si se tratase de unos acertijos, que pueden ser definidos, manejados y resueltos de una manera muy simple".¹²³ La otra manera de ver las cosas es que: "a la vez que reconoce que una buena parte del problema descansa en las diferencias existentes entre los profesionales y los múltiples problemas públicos, rechaza las intenciones unitarias, acoge valores y prioridades plurales y se acomoda a los conflictos".¹²⁴ No se trata, en teoría, de no diseñar y dejar que la gente haga lo que quiera; pues el proceso de diseño participativo es 'diseñar no para otros, sino con otros', no hacerlo así y ausentarnos del proceso de diseño, equivaldría a realizar un proceso semejante al formalista. No es tanto un proceso de encontrar razones absolutas, ni siquiera de soluciones entendiendo éstas, como únicas.

La mayoría de los problemas de diseño no tienen una formulación única y definitiva a su vez. Sólo los juicios de valor que varían de acuerdo a interpretaciones personales y de grupo, pueden determinar el grado en que una solución es apropiada, esto es: no existen criterios neutrales y objetivos que permitan caracterizar una solución como correcta o falsa de manera similar.¹²⁵

¹²³ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

En fin, no se trata de realizar un proceso en el que se nos vea o califique de buena persona; el objetivo fundamental es el de realizar propuestas de diseño consensadas que permitan concebir una mejor arquitectura.¹²⁶

Buscar el diseño participativo no es el proceso más sencillo, antes bien es un proceso no simple, y obedece al hecho de que la cantidad de variables a considerar se multiplica con la participación de todos y no sólo uno de los actores involucrados en la producción de la vivienda. Que del diseñador no dependa la última palabra, lo convierte en un proceso complejo. No es por ser populista, no es por caerle bien a la gente, sino porque se reconoce en este proceso una alternativa para enfrentar un fenómeno real y problemas complejos.

El proceso que tienen que ver más allá de seleccionar el color y la textura de una superficie tiene que ver con la economía, las costumbres, la sociedad, con la vida, y con la existencia -cosa más importante que la pretensión formalista de que la vida y la existencia se sujetan a los diseños de los diseñadores y no al revés, porque en el discurso de fondo, como se insiste en el trabajo, tienen que ver con la manera de pensar la arquitectura, la vida y los alcances que le reconocemos a nuestra profesión como diseñadores-. En términos sencillos, ningún espacio que podamos fabricar condiciona a la vida a ser vida, luego entonces las cosas funcionan diferentes. Es al revés: la vida nos condiciona el diseño,¹²⁷ y éste es el valor que tendríamos que reconocer para hablar después de arquitectura apropiada -la vida

¹²⁶ No como se entiende actualmente juzgada en lo formal, sino en toda su complejidad, en todos sus aspectos, Gustavo Romero, comentarios a la revisión del texto, 2012.

¹²⁷ Ésta es una cuestión dialéctica (pero no del diseño sino de la arquitectura vivida): el producto (lo urbano arquitectónico) se vuelve producente, es decir, influirá en la forma de vivir que se transforma y vuelve a demandar nuevas condiciones y soluciones espaciales morfológicas para su habitar. Gustavo Romero, comentarios a la revisión del texto, 2012.

precisamente- con sus costumbres y colores, con sus regiones y su vegetación, la vida toda ella nos presenta por sí misma un discurso tan rico, tan estético, tan plural, que prescindir de él para hacer arquitectura equivaldría a ignorar que la vida, durante sí, es lo más importante.¹²⁸

Diseñar, si bien es la prefiguración de objetos, en su proceso es también otras cosas al mismo tiempo. No es un discurso exclusivamente con el material de trabajo, “es un discurso para el mutuo aprendizaje, que acepta el conflicto y admite la argumentación y el debate públicos, con el objeto de exteriorizar y hacer extensivo nuestro conocimiento sobre el problema”.¹²⁹

Las conclusiones de Pyatok y Weber, en relación a la epistemología del diseño, proponen que:

La realidad debe ser construida mediante la acumulación de múltiples perspectivas.

Estas perspectivas deben participar y arraigarse en las realidades que están describiendo y por ende cambiando.

Cualesquier categoría inventada para describir la realidad no es sino el medio transitorio para explicar unos procesos y no cosas estables; dichas categorías no son únicas sino que tienen su referencia a un entorno determinado, son independientes y se determinan unas a otras.

Esta epistemología del diseño es por definición ideológica.

¹²⁸ Se equipara el diseño arquitectónico habitacional con el diseño arquitectónico en general. Esto es válido o nos plantea interrogantes. Gustavo Romero, comentarios a la revisión del texto, 2010.

¹²⁹ Michael Pyatok y Hanno Weber, *Op. cit.*, p. 11.

La educación en el diseño debe convertirse en un discurso que no permite jerarquías entre muchos puntos de vista, aportados tanto por los profesionales como por los legos.¹³⁰

Y como ellos concluyen, la realidad del diseño suele ser mucho más compleja de lo que se le juzga, de ahí la importancia de la reflexión empleado las nuevas herramientas que para el ejercicio del análisis existen en la actualidad.

49. Los estadios de Pyatok y Weber

Si reconocemos que todo discurso se sustenta sobre una postura ideológica, el hecho de enfrentarnos al diseño pretendiendo estar desprovistos de compromisos ideológicos, por sí mismo constituye una postura ideológica. Las ideas y la realidad son dos condiciones en tanto existimos y somos vida, de las cuales no podemos sustraernos. El discurso, para el diseño participativo que presentan los autores, tiene que ver con actitudes, y expresan: "El propósito social explícito de los nuevos diseñadores será el de salir al encuentro de la creciente demanda general por participar en y por controlar más directamente los procesos de diseño y de la producción".¹³¹ Se esté a favor o en contra de un diseño participativo, la realidad nos presenta la problemática específica de que las decisiones condicionan enormemente el diseño, al punto tal de generar conflictos, esto, a pesar de creer que no son nuestros problemas. Al adoptar la postura de que la gente es la que no nos entiende, solamente pone de manifiesto nuestra incapacidad para plantear alternativas que

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹³¹ *Ibid.*, p. 12.

tengan que ver con el problema que nosotros percibimos, y con el o los problemas que la gente percibe como tales.

En todo ello está implícito nuestro compromiso como profesionista que desea hacer las cosas de forma adecuada. Si la gente participa activamente, es porque no ha tenido otra opción y porque, como se explica anteriormente, la vivienda tiene un valor significativo tal que expresa y habla de sus habitantes a otros -a los otros y a los que no los son-. De ahí la insistencia de que

un aspecto que se olvida en los análisis [...] es el significado espacial de la vivienda, producto de las visiones culturales de sus habitantes. La relevancia es tal para ellos que no se puede dejar en manos de otros, especialmente cuando los técnicos o expertos son parte de otro mundo cultural y económico.¹³²

Pyatok y Weber sostienen que “Los nuevos diseñadores deben advertir que las nociones de complejidad y contradicción no constituyen solamente otro conjunto de principios formalistas que pueden ser ejercitados para obtener una artificial expresión de espontaneidad”.¹³³

Lo que menos vamos encontrar en el diseño participativo son soluciones únicas -quizás distribuciones recurrentes cuando sean condiciones semejantes, porque es lo que menos tiene-. Para lograrlo, estos autores proponen una estrategia y medios. En resumen, la estrategia puede resumirse en tres puntos:

El primer paso es reconocer los distintos puntos de vista y calificarlos como de iguales, por lo menos en importancia para fines de diseño.

¹³² Romero Gustavo “Alternativas y opciones de la autoconstrucción en América Latina” en *Reflexiones sobre la autoconstrucción del hábitat popular en América latina*. CYTED, México, 1994, p. 94.

¹³³ Michael Pyatok y Hanno Weber, *Op. cit.*, p. 12.

Que se generen múltiples propuestas gráficas que sean comprensibles para todos los actores involucrados.

Que se integren los deseos y aspiraciones de quienes requieren el diseño y que esto en sí mismo se convierta en un proceso dialéctico.

Los medios se convierten en las herramientas de las cuales disponemos para realizar el diseño, y también pueden representar la herramienta para hacer una parte explícita del proceso, y ésta a su vez en lo que se puede entender como un estadio de diseño, aunque los autores no lo plantean originalmente así, sino como los medios ante las estrategias.



Imagen número 50.
Vivienda económica,
proyecto -Bernal
Gateway- del arquitecto
norteamericano Micheal
Pyatok,. Fuente:
<http://www.pyatok.com/portfolio/bernal.html>

Puede leerse este discurso en el planteamiento, y aunque tienen especial cuidado en definirlos en tanto son objetivos para la acción proyectual de los profesores ante los estudiantes, se pueden resumir en algunas acciones del proceso de diseño. El hecho de ser participativo implica que mayor número de personas decidirán sobre él, a diferencia del diseño tradicional, por ello un punto fundamental es que los medios de

los cuales disponemos, los cuales se clasifican en medios para comunicar, investigar, participar, evaluar y relacionarse adecuadamente.

Todas las acciones en el proceso participativo retoman un nuevo significado, pues lo que se hace en otros modelos se sigue haciendo en el participativo.



Imagen número 51.
Vivienda económica
-Sara Conner Court-,
proyecto del
arquitecto
norteamericano
Micheal Pyatok.
Fuente:
<http://www.pyatok.com/portfolio/saraconner.html>

La diferencia fundamental es que el número de actores que deciden al respecto se incrementa, y con ello adquieren otro significado las acciones antes enlistadas. Por ejemplo, al comunicar el proceso de diseño -lo que se conoce como proyecto o el conjunto de documentos codificados que incorporan información para la producción de la arquitectura en tanto objeto-, generalmente el proyecto se realiza con la intención de comunicar preferentemente a otros especialistas llámense constructores, arquitectos, ingenieros, electricistas, etcétera, lo que es propiamente distinto en el diseño participativo.

En el diseño participativo, la propia investigación que se realiza toma un carácter distinto, pues la mayor fuente de información ahora se encuentra inmersa en

el proceso, lo cual lo convierte en algo dinámico. Para ello, se debe contar con los medios para estructurar la participación de todos en el proceso, quizás éste es el punto de innovación en relación a los métodos convencionales, pues a diferencia de los otros, éste se resignifica en el proceso de diseño.



Imagen número 52.
Vivienda económica
-Oak Court-,
proyecto del
arquitecto
norteamericano
Micheal Pyatok.
Fuente:
<http://www.pyatok.com/portfolio/saraconner.html>

Es en esta continuidad donde aparece la propuesta y se convierte en parte del proceso que se confía no a uno, sino a todos, en la confianza de que la razón -o lo que ésta signifique a los ojos de la comunidad- está de parte de todos. Por último, por medio de una adecuada comunicación del proyecto, éste puede ser legible, entendible, valorable y utilizable aun por aquellos que no son expertos.

Adoptar el modelo participativo en la vida profesional implica aceptar que "la actividad de diseñar tiene que confrontar la acción activa y directa de los usuarios y de los clientes en el modelo de diseño".¹³⁴ Pero esto no es más que reconocer lo que sucede en realidad y asumir una estrategia inteligente para realizar diseño, lo cual

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15.

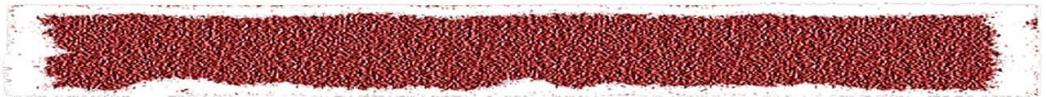
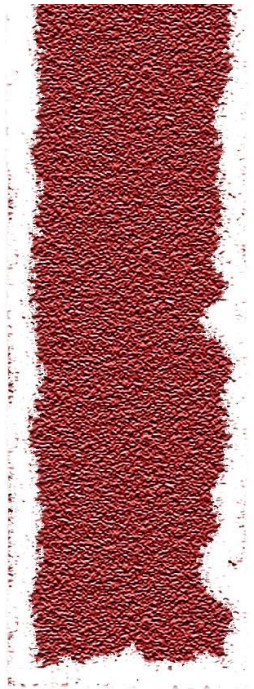
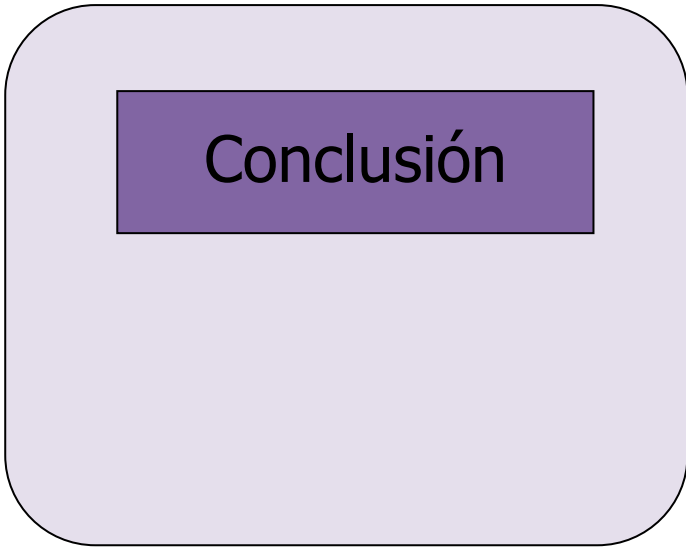
nos lleva a pensar en “estrategias y medios adecuados para estructurar los conflictos bajo la forma de un debate inteligente y constructivo a lo largo de la concepción, la generación y el desarrollo de los proyectos”.¹³⁵ El reto se encuentra en utilizar los medios adecuados y es también un reto hacernos entender, y que nosotros podamos identificar las cualidades del ambiente y proveer a éste de un significado.

Con lo anterior, concluimos la revisión al método de generación de opciones de Pyatok y Weber, y con ello la revisión a las tres metodologías de diseño de Habraken, Livingston y Pyatok y Weber. Dicho análisis se realizó mediante la identificación de las acciones que tienen lugar durante el proceso de diseño, y en el marco de la teoría de los estadios de Miguel Hierro. Adicionalmente, hemos reflexionado respecto a lo que estas metodologías representan en contraste con las metodologías convencionales y cuál es el aporte fundamental al diseño participativo. Toca el turno a una reflexión general sobre esta temática, que a modo de conclusión se aborda en el siguiente capítulo.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

Formas

4



50. Teorizando, diseñando, viviendando.

Al repensar los argumentos redactados en este documento en los capítulos anteriores, se presentan para la reflexión una serie de cuestiones que en conjunto pretenden plantear una revisión al modo en el que se practica el diseño de la vivienda popular por parte de los arquitectos, lo que en el fondo puede explicar lo acontecido con las metodologías participativas de diseño. La primera cuestión a revisar (que de fondo pudiera articular todo un ámbito del que podemos calificar, como el problema del diseño de vivienda popular) es la siguiente: si bien, para los diseñadores arquitectura y diseño comportan una relación de evidente sustantividad (el consenso general entre especialistas podría manifestarse como la clara vinculación del diseño a la esencia misma de la arquitectura), al abundar disciplinalmente a profundidad al respecto, dicha sustantividad pareciera evaporarse (dando paso a la subjetividad llana), ya que en donde deberían estar presentes nociones claras en materia de diseño, fundamentando la pretendida relevancia del diseño en la arquitectura, en su lugar, en la cabeza de los diseñadores arquitectónicos se encuentran una gran cantidad de indefiniciones disciplinares (pseudoabstracción por respuesta), suplantando las explicaciones probables.

Pero las explicaciones son posibles e ineludibles si se pretende una adecuada práctica del diseño. A nivel disciplinar, es preciso que existan valores o principios inherentes a la práctica, que sustenten el ejercicio de la misma. Por ello, llama al

análisis y sorprende que, en lugar de postulados concretos que propicien certeza en el desarrollo de la prefiguración, en exceso se remita a explicaciones que carecen de sentido; que aduciendo a la praxis como respaldo discursivo (búscale, no lo siento, el *feeling*) se recurra a preceptos sin contenido que debieran remitir a significados y que en realidad, desde una perspectiva compleja, no lo hacen; que debiera constituir una explicación plausible (en lugar de ser ingrediente activo) de la problemática del diseño.

A nivel académico, se responde sin respuesta, y frecuentemente se enarbola la bandera de la estética (podría ser cualquier otra, podría ser sólo ocurrencia advenediza) con la intención de justificar un vacío de respuestas, el vacío, v-a-c-í-o; lo que aunado a otros factores, termina por impactar el campo profesional, ya que en ocasión de esta circunstancia los diseñadores (proyectistas artistas del vacío) enfrentan cotidianamente su oficio con una inconveniente dosis de confusión como obligado anticipo preliminar a las acciones que se suceden durante el proceso de diseño (especialmente nocivo en el diseño de vivienda popular y posible fuente de ignorancia en relación a las metodologías participativas). Con el vacío por contestación a preguntas esenciales -¿Qué es el diseño? ¿Se realiza una investigación o se recopila información al inicio del proceso? ¿La forma es equivalente al concepto arquitectónico? ¿Existe realmente un valor artístico del proyecto arquitectónico? ¿Corresponde al diseñador promover modos de habitar?-, numerosos arquitectos no se asisten de la posibilidad que representa la racionalización del proceso de diseño; en lugar de ello, corren a atrincherarse conceptualmente tras los convencionalismos

del método de su predilección (al que no siempre se le tiene estructurado y suele confundirse con el diseño en sí mismo). Se afirma con un proceder así, que a diseñar se aprende diseñando y es todo lo que hay que saber sobre este saber¹³⁶ -al cual se confunde también con un conocimiento convencional, proveniente de las ciencias exactas-.

Dilucidando al respecto, si bien el diseño es un saber (y la estética es parte fundamental de la naturaleza misma del proceso de diseño), y como todo saber éste se desarrolla con la implementación constante del mismo (con la praxis), no podemos ignorar que el diseño es además de práctica y teoría. Sí, teoría (del campo teleológico, cuando el habitador determina después de mucha reflexión que a falta de recursos dentro del baño se colocara además la lavadora, esto supone en esencia una postura en relación la arquitectura y en consecuencia un ejercicio teórico), lo cual implica en términos generales que quien diseña también teoriza. La prefiguración es por lo tanto un acto profundamente teórico (con una razón de ser propia, imbuido en una racionalidad que se teje en la práctica pero sin lugar a dudas se nutre en la reflexión teórica).

Explicaciones, postulados, principios en una disciplina como la arquitectura, se precisan en hipótesis que a su vez integran el campo teórico. De igual modo, las respuestas a las preguntas esenciales en materia de diseño se buscan y se fijan en la teoría, es por ello que en su conjunto las respuestas integran una vasta diversidad de explicaciones a este respecto, acercamientos al tema que pretenden exponer lo que

¹³⁶ “Y como se comprende y entiende el habitar, si no se le estudia y carecen de herramientas y conceptualizaciones al respecto. Se limitan a una apreciación empírica superficial y además pretenciosa”. Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

el proceso diseño es y lo que no es. No es, por lo tanto, una cuestión novedosa declarar a la prefiguración teoría. No obstante, aún en la actualidad, afirmar en foro alguno que el diseño es teoría -que el diseño de vivienda popular es teoría- parece ser una afirmación sin sentido, estéril, con poca resonancia (incluso en el ámbito académico, ámbito donde la confusión persiste, plagada de indefiniciones incluso en temáticas esenciales, como confundir el proceso de diseño con el método de diseño, o equiparar calidad en el diseño con calidad en el dibujo), y pareciera ser metáfora explícita de lo irrelevante.

Pero la prefiguración es teoría, lo que ocurre es que en el oleaje de confusión disciplinar (ignorancia puede resultar un adjetivo contundente en demasía) a la teoría del diseño se le asigna un lugar peculiar, se le ubica en el margen de lo que realmente importa en el proceso de hacer arquitectura (agravado en la actualidad por una especie de culto a la imagen arquitectónica, donde la apariencia suele sustituir a la auténtica belleza, y una vivienda no tiene valor a partir de lo que significa para sus habitantes sino en función de su aspecto), en la frontera de lo inútil, (soportando los constantes embates del discurso del vacío, abatido por las coloquiales ideas de lo vacío), y se le minimiza e incluso se le confunde con teoría de la arquitectura. Que levante pues la mano quien crea que la teoría es importante. ¿Y de qué sirve saber teoría del diseño? ¿Saber puede convertirse en propuestas figurativas más adecuados, en proyectos de vivienda más apropiados, mejores?

Saber del proceso de diseño -adentrarse en la naturaleza de la prefiguración- no puede ser una pose o una justificación para una retórica propiedad de unos pocos.

Saber es sinónimo de eficiencia en el ejercicio del diseño. Pero este saber ni es inamovible ni es producto del trabajo individual: es dinámico y producto de un ejercicio interdisciplinario, particularmente en el caso de la vivienda popular en el marco del hábitat social. Este saber es una construcción colectiva que se rehace con cada proyecto. Saber propiamente y tener experiencia (y no sólo eso, sino tener conciencia de la misma, de sus características y naturaleza) es operar con calidad el proceso de diseño. Ser adverso a esta lógica -la de la calidad- es un claro indicio de confusión, de explicación sin significado; es muestra de la modalidad atávica de la prefiguración, en la que el desconcierto permea la praxis, en el que la tergiversación de los significados de los principios de diseño sucede de forma común y recurrente; significa, además, proyectos cuyas intenciones (en el sentido de que además de información codificada el proyecto es un recurso del diseñador para manifestar su intención estética) no están en consonancia con las convenciones en materia de arquitectura. Por último, significa también que la razón de que los elementos de un proyecto están dispuestos de un modo u otro, y que proviene de ningún lado y no de las acciones que en el marco de una racionalidad específica el arquitecto lleva a cabo durante la prefiguración de un objeto arquitectónico cualquiera (por ejemplo la vivienda popular).

En el marco de esta confusión en materia de prefiguración, particularmente la confusión existente en materia de prefiguración de vivienda popular, la revisión continúa con una segunda gran cuestión a explorar -que emana de la retroalimentación que ha supuesto hasta el momento este ejercicio-: la conformada

por tres indefiniciones disciplinares básicas, a mi entender, en el desarrollo eficiente del proceso de diseño, cuyo significado -y relación con su opuesto binario en el sentido del pensamiento filosófico de Jaques Derrida-¹³⁷ me dispongo a describir básicamente, dejando para otro momento el análisis exhaustivo.



Imagen número 53. Fotografía caricaturizada de una vivienda popular al suroriente de Ciudad Juárez. Foto y diseño propios.

Específicamente me refiero a la condición que se suscita al confundir método de diseño con proceso de diseño -Razón e Inspiración, y por último Pretensión Simbólica y Concepto Arquitectónico, forman parte de la misma problemática; sin embargo, quedarán pendientes para futuras reflexiones-, todo ello en el ánimo de comprender

¹³⁷ Derrida ha sido constante al no definir la deconstrucción. En este sentido, no ha pretendido ser una metodología sino una estrategia para la construcción y posterior desconstrucción de nuevas nociones. En el marco de esta estrategia, se desarrolla el concepto de opuestos binarios. Al respecto, Luis E. de Santiago, citando a Derrida, afirma: "los opuestos duales son de hecho estructuras jerárquicas [...] la operación de invertir el orden jerárquico dado de las oposiciones no consiste «en renovar el contenido de la jerarquía o la sustancia de los valores sino en transformar el valor mismo de jerarquía»". Luis E. de Santiago Guervós, "J. Derridá: la estrategia de la desconstrucción", en Conferencia en el Colegio de Arquitectos de Málaga. 31 de marzo de 1995.

la repercusión que la singularidad de esta gran cuestión, como previamente la he calificado, propicia durante el proceso de diseño, especialmente el de la vivienda popular.

51. Método de diseño por proceso de diseño

En reiteradas ocasiones he identificado en discursos de índole académico manifestaciones de esta y otras indefiniciones disciplinares. He podido constatar cómo los especialistas (que se ostentan como tales) confunden el significado de diferentes términos materia de diseño, por ejemplo, forma por figura, alzado por envolvente, proporción por ritmo -error que en parte puede explicarse dada la gran cantidad de términos que disciplinalmente hemos apropiado de otros campos del conocimiento, como el filosófico, el lingüístico, o el antropológico; términos cuya incorporación al campo de la arquitectura no siempre es preciso, y su significado a saber no es determinante, tomemos por ejemplo adicional el término autoconstrucción cuando el adecuado es autoproducción-, y método de diseño por proceso de diseño. Igualmente, he podido observar las consecuencias que genera está en apariencia simple cuestión teórica en el desarrollo eficiente de proyectos arquitectónicos.

Referirse al proceso de diseño cuando en realidad se habla de método de diseño, no es sólo como puede llegar a pensarse un error de sintaxis, de fondo la tergiversación de significados resulta en el uso indistinto de ambas acepciones para referir la cuestión metodológica de la prefiguración, lo que en la práctica corriente

equivale a desaparecer conceptualmente el proceso de diseño, o que para algunos diseñadores método y proceso sean lo mismo. Pero son dos cosas distintas independientemente de cómo se sustente teóricamente el diseño, proceso y método; son claramente diferenciables desde la perspectiva de la especialidad -esclarecerlo lejos de ser un puritanismo referencial, o una iniciativa exclusivamente de carácter semántico, pretende mostrar la repercusión que esta confusión sugiere en el desarrollo de la prefiguración-. ¿Cuál es uno y cuál es el otro? Para intentar dar respuesta a esta interrogante, previamente consideremos lo siguiente.

En arquitectura, al conjunto de documentos que contiene la información que precisa el orden de los elementos que conformaran un objeto urbano arquitectónico, se le conoce regularmente como proyecto; el proyecto arquitectónico, como tal, es desarrollado mediante las acciones que emprende y evoluciona el diseñador, regularmente en el marco de un método preconcebido para ese fin. Lo relativo a dichas acciones puede conocerse como teorías del diseño; dichas acciones tienen en común el formar parte de lo que le acontece al diseñador al prefigurar, a las cuales también a modo de organización se les suele segmentar para su análisis en grandes momentos, cada uno de ellos con su propia naturaleza.

Retomemos ahora el cuestionamiento. El proceso de diseño es el conjunto de acciones que el diseñador realiza para lograr el proyecto arquitectónico; el método de diseño, en cambio, representa el orden en que anticipadamente se dispone el modo en que dichas acciones sucederán. El proceso puede entenderse como las acciones en sí mismas, el método es el manual de instrucciones con las indicaciones

pertinentes de cómo deben realizarse las mismas. De esta forma, si durante la prefiguración existe un momento en el que el diseñador efectúe acciones de documentación, a estas acciones les pueden corresponder no uno, sino varios modos que sugieren como realizar este trabajo. Igualmente, si en otro momento se elaboran esquemas, estos pueden realizarse mediante múltiples técnicas, técnicas que a su vez integran metodologías que abarcan total o parcialmente el proceso de diseño.

Pensar entonces que método y proceso son lo mismo, además de ser una imprecisión, origina adicionalmente un par de equívocos relativos a la prefiguración que guardan estrecha relación con el modo en que los especialistas enfrentan y realizan el diseño de la vivienda popular. El primer equívoco consiste en que en general el diseñador opera en términos de un método único -su propio método- y no en función de una vasta diversidad de métodos de diseño existentes, con las cuales el diseñador puede asistirse a razón de una búsqueda continua por la eficiencia. Lo que en la praxis se traduce en una descalificación -consciente o inconscientemente- de metodologías alternativas, reduce con ello la posibilidad de utilización de otros modos posibles de enfrentar un problema de diseño, equívoco al que en lo sucesivo llamaremos la preeminencia del Yo-Método.¹³⁸

El segundo equívoco equivale a suponer que sólo en el marco de una metodología formal -es decir, de autor- pueden acontecer las acciones de diseño lo que resulta errático y controversial; para referirlo, en adelante a este equívoco lo llamaremos la preeminencia del Yo-Autor. Con respecto a la preeminencia del Yo-

¹³⁸ “Podríamos decir que ni siquiera lo llaman método. Es una operación inconsciente, ya que se parte que el no-método es mejor que el método”. Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

método, revisemos lo siguiente: el método de diseño de cualesquier diseñador es unívoco (mas no único), y es además un medio y no en sí mismo la respuesta a un problema de diseño, quien en el pasado ha pretendido convertir al método en algo más que un medio -una opción entre varias posibles-, lo que en realidad ha construido es una barrera virtual frente a lo que es posible.

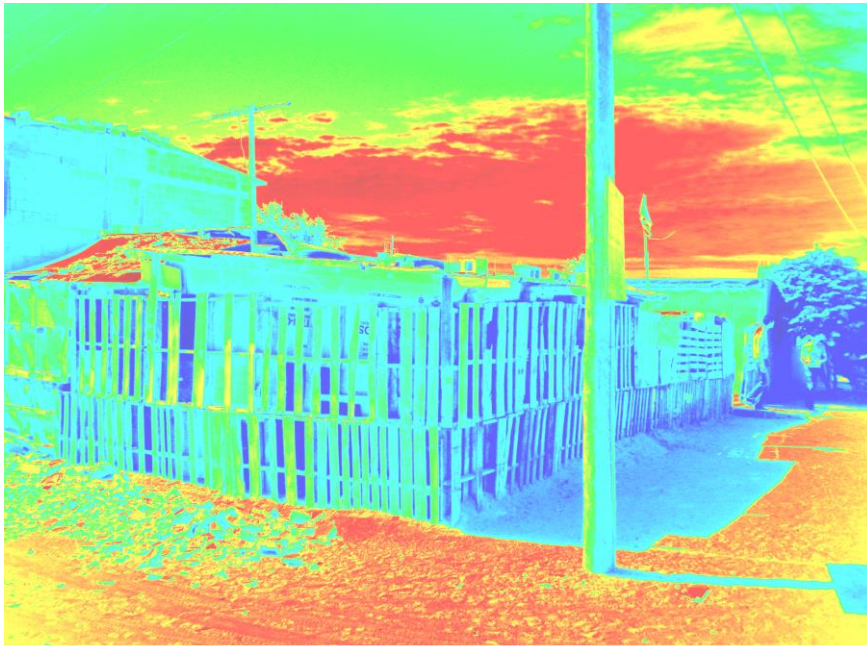


Imagen número 54. Fotografía caricaturizada de una vivienda popular al suroriente de Ciudad Juárez. Foto y diseño propios.

Por ejemplo, téngase en cuenta el método de diseño propuesto por el movimiento moderno, en la medida que este dejó de ser un medio para convertirse en un pretexto para la difusión y posterior propagación del estilo internacional. En esa misma medida, se fueron disipando, quedando en su lugar, las intenciones figurativas y las respuestas formales universales, emblemas de una propuesta ideológica, es decir, se sustituyó un mecanismo por un principio ideológico, dejando de lado con ello a la pretendida racionalidad del método moderno. El medio se transformó en un

fin en sí mismo, limitando severamente en términos de eficiencia al proceso de diseño.

Conviene entonces aclarar que, si bien la experiencia en el desarrollo de proyectos que el diseñador acumula durante su vida profesional propicia simultáneamente la configuración de un modelo mediante el cual se realizan los mismos -esto es, entre más se prefigura, más se configura el modelo propio, el Yo-método-, el modelo no puede ser entendido como único en el sentido de que sólo mediante él se puede obtener propuestas de diseño verídicas; por el contrario, el método propio y cada una de las metodologías preexistentes representan una alternativa genuina para el desarrollo de la prefiguración. El método no puede equipararse a un algoritmo ni comparte su lógica, ya que a diferencia de éste, no opera en términos de solución -en el sentido científico de la expresión-, sino de propuesta para responder a una demanda arquitectónica. Reitero, solamente una propuesta posible, una entre varias que podrían plasmarse empleando un mismo método, adicionalmente a ello habría que sumar las opciones posibles producto del uso de distintas metodologías.

En resumen, el problema que genera este primer equívoco puede entenderse como una reducción de las opciones posibles en materia de diseño que el especialista puede llevar a cabo, ya que en lugar de que éste enfrente una problemática dada con acciones que puedan inscribirse en una diversidad metodológica, lo hace centrándose en un solo método, colocando en una posición especial al método frente al proceso de diseño, lo que a su vez puede leerse como la subvaloración del proceso de diseño

o la preeminencia del método sobre el ejercicio de diseño, circunstancia que a su vez convierte al método en sí mismo -Yo-Método- en una limitante para enfrentar eficientemente un problema de diseño -cuando en esencia tendría que ocurrir a la inversa-. Este centramiento metodológico determina la búsqueda por la eficiencia en el proceso de diseño, lo que ocasiona un claro detrimento de la calidad figurativa¹³⁹ de los proyectos arquitectónicos desarrollados bajo la preeminencia del Yo-método; preeminencia que también puede explicarse como la sustitución de un conjunto de operaciones basadas en la racionalidad propia de la naturaleza del diseño. Por un conjunto de intenciones de naturaleza ideológica, el medio se transforma en una finalidad. Pero el medio no es una finalidad, el método no es un suplemento de los procesos cognitivos que al realizarse deviene en la producción de un proyecto, la preeminencia del Yo-método es en realidad el distanciamiento de la racionalidad propia de la naturaleza de la disciplina del diseño.

Aunado a esta visión reduccionista -la preeminencia del Yo-método- en el intelecto del arquitecto, se encuentran un par de imprecisiones que se incrusta en la raíz misma del segundo equívoco: el suponer que por ser diseñador se está al tanto y en control de todas las variables que intervienen en el proceso de diseño -suposición que carece de sustento si se le analiza mediante las herramientas que la complejidad plantea para el conocimiento de la realidad-, y suponer que sí y solo sí se garantiza la condición de especialista de su autor las acciones de diseño podrán ocurrir, lo que

¹³⁹ Entendida ésta no sólo como la calidad de la representación, sino como sinónimo del manejo, uso y producción adecuados de los contenidos, del proyecto arquitectónico, que deben encontrarse en estrecha relación con la demanda de origen, lo que mediante las metodologías participativas tiende a propiciarse abierta e intencionalmente.

equivale a suponer que por ser diseñador se tiene la facultad de condicionar y fijar la realidad. A este respecto, cabe mencionar que en la actualidad entendemos que la realidad representa una cuestión mucho más compleja que lo que en el pasado solíamos pensar; el modo en que un fenómeno era analizado a partir de la segmentación y desarticulación del mismo ha quedado rebasado, ahora suponemos que el fenómeno, para ser entendido, no puede ser cortado de tajo, sustraído sin más y puesto a revisión sin considerar las relaciones (por más finas que éstas pudieran parecer) que la soportan en el plano de lo real, es en este sentido que el fenómeno de la vivienda popular y de su diseño debe entenderse adquiere otros valores.

A diferencia del modo de ver convencional, el diseñador no necesariamente, durante el proceso de diseño, tiene conocimiento y control de todos los elementos que en su conjunto integran el proyecto, condición que no puede calificarse de anormal, ya que en la arquitectura convergen múltiples disciplinas y el diseñador no precisa ser especialista en cada una de ellas para poder llevar a cabo adecuadamente el proyecto que tiene una naturaleza figurativa -condición figurativa en la que sí requiere ser dominio para ser considerado especialista en la disciplina del diseño-.¹⁴⁰ Si bien, existen factores externos que desde siempre condicionan al proyecto y el diseñador no tiene la capacidad de modificarlos, mucho menos controlarlos (del tipo económico, aspectos financieros, condiciones estructurales, lo relativo a la imagen

¹⁴⁰ “Pero además no se trata de conocimientos, sino de decisiones de otros campos que convergen en el diseño; los diseñadores no tienen el poder de decisión ni lo tendrán, como por ejemplo, sobre el ámbito financiero o sobre las reglamentaciones urbano-arquitectónicas; podrán participar en su construcción y quizás decisión, pero no determinarlas”. Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

corporativa, etcétera), existen algunas cuestiones sobre las cuales el diseñador sí puede operar metodológicamente, y se piensa que las conoce y determina. Me refiero, entre toda una gama posible, a lo habitable, a la relación del objeto con el contexto y al repertorio formal, consideraciones que a su vez conforman el concepto arquitectónico. Sin embargo, suponer que abarcarlo y/o controlarlo todo implica que la realidad no cambia -que el conocimiento permanece inamovible-, lo cual resulta impreciso. Así, como lo anterior, lo que tampoco puede afirmarse es que las acciones de diseño solo pueden suceder si son realizadas por un arquitecto; la realidad misma contradice este enfoque como lo evidencia el fenómeno del diseño de la vivienda popular.

En México, por ejemplo, aproximadamente un 70% de la totalidad de las viviendas existentes han sido construidas sin la intervención formal de un arquitecto. A este fenómeno se le conoce como autoproducción de vivienda, y no por ello puede decirse que esas viviendas carezcan de diseño (cierto número de ellas cumplen con los parámetros de lo que se consideraría una arquitectura apropiada); lo que sí puede afirmarse es que en su gran mayoría no se edificaron basándose en un proyecto formal. Sin embargo, la ausencia de un proyecto formal -recuadros, nomenclatura, escala grafica, ambientación, calidades de línea, códigos de representación- no puede entenderse como ausencia de un ejercicio de diseño, ya que de la sola disposición de elementos arquitectónicos que integran la vivienda popular (en el sentido físico en tanto objeto), se infiere de por sí un orden, que no puede explicarse sino a través de la prefiguración.

El poblador popular de la vivienda autoproducida anticipa mediante figuras la forma que tendrán el baño o la cocina que está por edificar, al hacerlo -en un nivel básico, si se lo prefiere- está diseñando, si bien rodeado de limitantes de carácter técnico, y quizás acometiendo sólo parcialmente la prefiguración, pero claramente a nivel disciplinar es un ejercicio de diseño. El prefigurar no es sólo ordenar los componentes de un plano y conocer los espesores de línea con los que habitualmente representamos en el dibujo arquitectónico, diseñar también es idear, en el marco de una economía de recursos, el modo de resolver un problema de lo habitable, lo cual claramente representa una de las acciones de diseño referidas.

¿Es que acaso solamente el que conoce el método puede hacer diseño? ¿Sólo el especialista prefigura? Conocer un método no equivale a saber diseñar (conocer y saber establecer una diferencia); si bien, el proceso de diseño es común a todos aquellos que prefiguran -y como ya se ha planteado prefigura no es una acción exclusiva del arquitecto-, el método en cambio es particular y eventualmente un sello de autoría. Desde esta perspectiva, conviene señalar que esencialmente el ejercicio de diseño tiene como resultado lo que es a su vez su razón de ser: producir el proyecto. En este sentido, en el marco del quehacer arquitectónico, la prefiguración existe debido a la necesidad de los contenidos que subyace en el proyecto arquitectónico, y no exclusivamente como una forma de expresión de su autor; por ello, en términos estrictamente figurativos, la autoría del proyecto no puede estar por encima del proyecto mismo; las instrucciones que se requieren contengan el proyecto son aquellas que hagan posible la edificación del mismo, sin importar si fue originado

por uno o varios autores y si de estos uno sabe más que el otro o si se es especialista o no. La preeminencia del yo autor significa anteponer los intereses particulares del arquitecto sobre los del proyecto, y en consecuencia por encima de la arquitectura misma, ocasionando con ello el desarrollo de proyectos que no persiguen otra finalidad que no sea la exaltación de la autoría por sobre cualquier otro aspecto del proyecto.

Frente a la problemática que se desprende tanto de los dos últimos equívocos planteados, como de la confusión entre método y proceso las metodologías de diseño participativo adquieren una dimensión especial, estas representan una alternativa para el diseño de vivienda popular, ya que, como hemos revisado, proponen herramientas para el desarrollo de proyectos que permiten acercarse de un modo más propositivo, tanto al conocimiento de la demanda arquitectónica como a la conformación conceptual de lo que es la vivienda es o puede ser.¹⁴¹ Analizar la participación es una noción pretendidamente aceptada por los arquitectos y considerada como factor clave dentro de las metodologías de diseño existente. Sin embargo, la participación va mas allá de la entrevista con el cliente o la conformación consensuada del programa arquitectónico, a la luz de las metodologías participativas en el diseño de vivienda popular adquiere un significado integral; significa (de acuerdo a los niveles de implementación) pensar diferente el diseño en términos de autoría.

¹⁴¹ "Y al diseño mismo de las formas, espacios y su composición urbano arquitectónica. Para escandalo del gremio". Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

La genuina participación está presente a lo largo de todo el proceso de diseño. Lo está cuando se recupera información proveniente de otros campos de conocimiento, lo está cuando se cuestiona a los involucrados respecto a sus necesidades o deseos, lo está en las imágenes prestadas provenientes de otras arquitecturas, y lo está además en la mimesis -raíz misma de la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura y el diseño-.



Imagen número 55.
En la imagen se aprecia el trazado reticular de la colonia Fronteriza Baja, en el poniente de Ciudad Juárez. Fotografía de mi autoría.

En la praxis, el diseñador no parte de cero: emplea lo que está a su alcance para ir conformando el proyecto. Además, es asesorado por especialistas de otros campos; ¿por qué entonces la reticencia existente en torno a la participación del habitador popular en el diseño mediante las metodologías participativas de diseño?¹⁴² El hecho de no se especialista constituye una barrera infranqueable para que las buenas ideas;

¹⁴² "En todo el hacer arquitectónico, especialmente en la fase de diseño". Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

además, si se lo acepta, el habitador popular si tiene lo que puede calificarse como un saber especial, es especialista en habitabilidad popular, lo que no puede decir de todos los arquitectos.

Las metodologías participativas, las que en capítulos anteriores hemos analizado, a mi juicio tienen la peculiaridad de contrarrestar el efecto directo de lo que hemos llamado la preeminencia del Yo-método, y la preeminencia del Yo-autor, debido a que conceptualmente aborda las causas que dan origen a ambas problemáticas, encausando al diseñador por medio del ejercicio mismo -es decir, del saber- a un proceso de descentramiento, el cual es necesario en términos de eficiencia en la prefiguración, lo que puede propiciar mejoras que impacten la calidad de los proyectos arquitectónicos, apropiados y apropiables, especialmente los de vivienda popular.

52. Anotaciones finales

Durante el transcurso de la redacción del documento (que a la fecha cumple más de doce años desde su inicio formal), he tenido la oportunidad de pensar y repensar, y en muchas ocasiones regresar sobre lo escrito y deshilar líneas completas de pensamiento (ideas de investigación). Es así como lo que en un inicio se presentó como un ejercicio simple, aparentemente básico de arquitectura en torno a dos temáticas: vivienda y diseño (de lo cual en su momento me consideraba especialista), se fue develando en el transcurso de los años como un ejercicio complejo propio de la naturaleza compleja que comporta la producción social del hábitat.

Fue así como al adentrarme en los ejes torales del documento, vivienda, diseño y metodologías de diseño (este último se desprendería del diseño para convertirse en un arduo trabajo en materia de análisis conceptual), en lugar de documentar las definiciones de estas tres acepciones (las cuales conformarían las preguntas de investigación iniciales), cual si fuera un algoritmo al que solo le falta ordenar sus elementos para abarcarlos, comprenderlos y presentar resultados o propuestas, éstas se fueron evolucionando a partir de la integración de las distintas teorías (algunas de ellas enfrentadas entre sí) de la experiencia acumulada en el quehacer (el desarrollo de aproximadamente 1500 proyectos de mejoramiento de vivienda y la impartición de asignaturas relacionadas con teoría de la arquitectura, taller de diseño, y diseño de vivienda social, durante 24 semestres de forma ininterrumpida) y, desde luego, de los cuestionamientos que emergieron a partir del desarrollo de este ejercicio. Lo que pudo ser un estudio exploratorio con recomendaciones técnicas, es ahora un estudio explicativo¹⁴³ del fenómeno que pretende explicar el problema que representa el diseño de vivienda popular,¹⁴⁴ a partir del análisis de metodologías del diseño participativo, en el marco de una específica teoría del diseño. Así de simple y así de complejo.

Para abundar sobre la perspectiva compleja con que se acometió el trabajo, tomemos en cuenta los siguientes ejemplos: el concepto de vivienda popular toma prestado a la antropología la explicación de que es lo popular y quiénes son los

¹⁴³ Roberto Hernández Sampieri, *Metodología de la Investigación*. Editorial Mc Graw Hill, México, 2003, p. 126.

¹⁴⁴ “Y de la arquitectura en general ya que lo participativo es una postura diferente ante el hacer arquitectónico. Significa hacer lo urbano arquitectónico con los otros, no para los otros, ni contra los otros”. Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

populares. Otro ejemplo lo constituye el marco teórico y el diseño: de entre las tres teorías de diseño sometidas a revisión, se eligió aquella que se juzgó como un estudio profundo de la naturaleza del fenómeno del diseño, cuyo empleo para el análisis de las metodologías participativas de diseño resultó necesario y al mismo tiempo polémico (específicamente algunas definiciones sobre las que no existe un claro consenso académico). Por último, el conocimiento de las metodologías fue más allá de enlistar las treinta y tantas actividades a realizar para diseñar una vivienda, y de nuevo introdujo más preguntas, que a su vez nos sugieren lecturas posibles de la circunstancia actual. Una de estas lecturas nos habla de confusiones e imprecisiones que se generan en torno al diseño de vivienda y a la producción social del hábitat. En este sentido, el presente estudio buscó desde su origen acercarse y precisar en la medida de lo posible precisar los contenidos que sustentan teóricamente este fenómeno, cuya resultante son estas páginas y algunas ideas que se corresponden con nuevas preguntas.

Respecto a la vivienda, la primera de las conclusiones es que se necesita observarla no solo como un bien de consumo, sino como un objeto que está cargado con un valor simbólico no mucho menos importante que su valor mercantil. Saber ver la vivienda es entender toda la complejidad que entorno a ella se teje, de lo cual se habla en el primer capítulo. En todo caso, la pregunta que surge a este respecto es cómo hacer para que las definiciones en torno a la vivienda dejen de ser un conocimiento abstracto y adquieran un matiz de experiencia; en otras palabras, ¿cómo hacer para que los arquitectos hagan propia la experiencia del hábitat social?

La respuesta en parte parece apuntar hacia la participación en el proceso de toma de decisiones en el ejercicio de diseño (quizás en el sentido de una nueva epistemología para la vivienda). Además, conviene replantearse el papel de las humanidades y la arquitectura -explorar los caminos de la filosofía, la antropología, la psicología y en general aquellas disciplinas que contribuyan al acercamiento de la realidad desde un perspectiva compleja-.

Otra de las conclusiones es que existe en el ámbito académico una necesidad tan real como urgente de acercamiento a la teoría del diseño. Durante el desarrollo de este documento, me ha tocado impartir la asignatura de teoría del diseño, en ocasión de lo cual me he topado con una barrera prácticamente inamovible -'las indefiniciones conceptuales'- en materia de diseño. Si bien, se puede entender que en el marco del quehacer arquitectónico la vivienda puede representar solo un objeto entre muchos posibles de ser diseñados (uno muy importante) lo que en parte permitiría comprender cierto desconocimiento del tema.

Lo que a mi juicio es injustificable, es lo que sucede con el diseño y su explicación entre los especialistas, imprecisiones, indefiniciones y confusiones ocupan el campo de lo que equivaldría al marco teórico del oficio de diseñar; lo que a la postre propicia una problemática que es apenas reconocible: la inconsistencia en los criterios de evaluación de los productos de diseño, rechazo a la implementación de metodologías de alternativas de diseño (lo que hemos llamado en líneas anteriores el yo método), atribuirle erróneamente alcances al proceso de diseño fuera de su naturaleza figurativa, y considerar al proyecto como un conjunto de imágenes que se

evalúan con criterios preponderadamente gráficos dejando de lado equivocadamente una condición ineludible con lo que debe analizarse un proyecto, 'lo habitable'. Lo anterior define sólo algunos problemas significativos relativos a esta circunstancia, a esta aparente carencia de sustantividad en lo concerniente a la explicación del diseño. Por ello, y no puedo dejar de señalarlo (ya que a mi juicio no es un asunto menor), reitero la necesidad de un acercamiento y apropiación las teorías del diseño por parte de los arquitectos.

Adicionalmente, debo anotar que, si bien la intención del presente ejercicio nunca tuvo como finalidad concluir a modo de que la conclusión (este capítulo) se convirtiera en una metodología de diseño (es decir, una propuesta alternativa a las existentes), la dinámica del ejercicio me permitió acumular una serie de referencias que, si bien por sí mismas no constituyen una metodología, sí pueden considerarse como materia metodológica, especialmente relacionada con el diseño participativo por lo que si bien todo lo escrito no es un método, sí puede decirse que esta reflexión (aún y con todas sus limitantes) forma parte del método participativo en tanto representan una insustituible aproximación a su significado.

Así, puedo afirmar que el método participativo permite acercarnos de forma estratégica a la problemática de diseño, es decir, la participación se convierte en una herramienta para el desarrollo de propuestas que se correspondan de forma adecuada con la demanda original -demanda que debe entenderse en un espectro amplio que, como se ha mencionado anteriormente, aborda lo habitable, lo formal y lo contextual-.



Imagen número 56. Fotografía en negativo, de viviendas abandonadas al oriente de Ciudad Juárez. De mi autoría.

Sin embargo, el método participativo no obra por sí mismo: el conocimiento del método participativo no garantiza arquitectura apropiada y apropiable, es necesaria la experiencia de diseño.¹⁴⁵ De ahí se puede explicar en parte el abandono de manzanas completas de fraccionamientos no solamente en Ciudad Juárez, sino en todo el país.

Por último, si de mi parte cabe una propuesta, apuntaría que creo necesario lo que podría calificarse como un asunto original (en el sentido de regresar al origen). Se requiere figurar, volver a dibujar de forma manual, ir de la idea inicialmente en la cabeza al papel y viceversa -se requiere retroalimentación y es especialmente esta iteración la que produce la experiencia a la que hacíamos alusión en el párrafo anterior (sin que por ello se pueda pensar que el dibujar es 'la solución' a la problemática abordada a lo largo de este documento; dibujar no es la respuesta, pero sin duda debe formar parte de ésta)-.

¹⁴⁵ "La del oficio de la composición urbana arquitectónica en cuanto a saberes técnicos, organizaciones espaciales y "estéticos". Gustavo Romero, Comentarios al borrador del texto, 2012.

Acercarse a la vivienda popular es figurarla, y con ello identificar sus dimensiones, revisar dónde se ubican las ventanas y las puertas, constatar el espesor de los muros, la disposición de los patios, el reconocimiento de sus paisajes interiores y exteriores, y sus fachadas, conocer sus colores y la red de calles que la comunican. En conclusión, hay que acercarse para construir la nueva experiencia de diseño, para lo cual debemos reaprender todo lo concerniente a la vivienda desde una nueva perspectiva (nueva epistemología), y quizás, solo quizás, el primer paso para repensar la vivienda en su totalidad es dibujarla.

Bibliografía

Bohigas, Oriol, *Contra una arquitectura adjetivada*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969.

Cital Beltrán, Pedro, *Los procesos de autoconstrucción de viviendas en la colonia Toribio Ortega* (Tesis de Maestría). COLEF, Tijuana 1994.

Coppola Pignatelli, Paola, *Análisis y diseño de los espacios que habitamos*. Concepto, México, 1980.

Cuaderno Estadístico Municipal, INEGI, México, 2004.

Cuaderno estadístico Municipal. INEGI, México, 1996.

De Santiago Guervós, Luis E., "J. Derridá: la estrategia de la desconstrucción" en Conferencia en el Colegio de Arquitectos de Málaga. 31 de marzo de 1995.

Diccionario de la lengua española. RAE, Madrid, 2010.

Franco Silva, Francisco Javier, "Cuerpo, lugar de vida y cosmología: Las dimensiones culturales del espacio" en *Ciudad y hábitat*. Bogotá, No. 3, 1996.

García Canclini, Néstor, "Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica" en *International Social Science Journal*. UNESCO, Número 153, 1997.

———, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México 1984.

García Olvera, Francisco, *Reflexiones sobre el diseño*. Universidad Autónoma Metropolitana, México 1996.

Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Selecciones de Reader's Digest, México 1985.

Habraken, N. John, *El diseño de soportes*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

———, en www.habraken.com 28 de noviembre 2011.

Hernández Sampieri, Roberto, *Metodología de la Investigación*. Editorial Mc Graw Hill, México, 2003.

Hierro Gómez, Miguel, *Experiencia del diseño* (tesis de maestría). UNAM, México, 1997.

Livingston, Rodolfo, *Arquitectos de familia; El método, Arquitectos de la comunidad*. Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2006.

———, <http://www.estudiolivingston.com.ar/curriculum.htm> 5 de diciembre de 2011.

———, *El método*. Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1995.

Montaner, Josep María, *Después del movimiento moderno*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

Ortega y Gasset, José, "En torno a Galileo, Lección VII" en *Obras completas*, Vol. V. Alianza Editorial, Madrid, 1994-1998.

Pezeu-Massabuau, Jaques, *La vivienda como espacio social*. Fondo de Cultura Económica, México 1988.

Pyatok Architects, en <http://www.pyatok.com/aboutus.html> 5 de diciembre de 2011.

Pyatok, Michael, y Hanno Weber, "Reaprendiendo a diseñar en arquitectura" en *Revista Autogobierno*. UNAM, México, Nos. 1, 2 y 3.

Quetglas, Josep, "Habitar" en *WAM*. No. 4, 1998.

Rivera Arévalo, Estrella María, "El deseo de habitar y habitar el deseo" en *Ciudad y hábitat*. Colombia, No. 3, 1996.

Romero, Gustavo, *La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat*. CYTED, México, 2004.

———, "Las alternativas y opciones de la autoconstrucción de vivienda en América latina" en *Reflexiones sobre la autoconstrucción del hábitat popular en América latina*. CYTED, México, 1996.

Velasco León, Ernesto, *Cómo acercarse a la arquitectura*. Limusa, México, 1990.

Waisman, Marina, *La arquitectura descentrada*. Escala, Colombia, 1995.

Weber, Hanno, en <http://www4.uwm.edu/sarup/people/faculty/upload/hannoweber-cv.pdf> 5 de diciembre de 2011.