

EKFRASIS Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO

UN ACERCAMIENTO REFLEXIVO EN TORNO A SU INTERRELACIÓN

ARQ. FEDERICO MARTÍNEZ REYES

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA



2012



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.

EKFRASIS Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO

UN ACERCAMIENTO REFLEXIVO EN TORNO A SU INTERRELACIÓN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARQUITECTURA PRESENTA:

FEDERICO MARTÍNEZ REYES

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

2012

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MARIA ELENA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

SINODALES:

DR. IVÁN SAN MARTÍN CÓRDOBA

DRA. ILIANA GODOY PATIÑO

DR. FERNANDO MARTÍN JUEZ

DRA. LUCÍA SANTA ANA LOZADA

DEDICATORIA

A mis padres y hermanos

A mi esposa Adriana Escamilla Barrientos

A mi hijo Memito

A mis hijas Naty y Ximena

AGRADECIMIENTOS

A mis padres que siempre han estado a mi lado apoyándome desde que inicié esta tesis, no hay gracias que muestre todo mi agradecimiento.

A mis hermanos Rodrigo, Leonardo y Mario, a ustedes también por su incondicional apoyo.

A la Dra. María Elena Hernández, por invitarme siempre al fascinante mundo de las humanidades.

A la Dra. Margarita León.

A mi tía Lupita, que siempre me acompaña en mis aventuras literarias.

A mi gran amigo Adrián Baltierra Magaña, cómplice intelectual de esta tesis.

Contenido

Introducción	7
I. La relación interartística entre arquitectura y poesía	11
Poesía, poema y metáfora	19
Poesía	19
Poema.....	20
Metáfora	20
Poética.....	22
La ecrasis arquitectónica.....	22
La historia del concepto de arte	25
El sistema de las Bellas Artes	31
II. La poética y la poesía en la arquitectura: significado, modificación y uso interartístico.....	34
Conclusión	51
III. Los rescoldos de la analogía entre poesía y arquitectura	55
IV. La metáfora en la arquitectura	58
El uso de la analogía y la metáfora durante el movimiento arquitectónico llamado Posmoderno del siglo XX.....	59
El uso de las metáforas en el análisis de los objetos arquitectónicos y en el proceso de diseño arquitectónico.....	61
El signo simbólico: la metáfora visual como interpretación del sujeto desde el objeto	64
La metáfora en el objeto construido.....	64
La metáfora y su uso desde el diseño arquitectónico.....	68
1. Proyectos que utilizan metáforas relacionadas al uso al que se destinará el proyecto.	68
2. Proyectos que utilizan metáforas distintas al uso al que se destinará el objeto.....	69
3. Proyectos que utilizan la metáfora sin imagen referente dibujada de ésta.	73
Conclusión	77

Las formas del proyecto como resultado de la literatura	79
V. Concepto o metáfora	90
El uso de la metáfora entendida como <i>concepto</i> en la enseñanza del proyecto arquitectónico	91
Sobre el concepto del <i>concepto</i>	92
Conclusión	101
VI. Conclusión final.....	104
Apéndice	107
Una propuesta de diseño poético: Joseph Muntañola	107
Un análisis fenomenológico de la arquitectura: Bachelard.....	109
Referencias bibliograficas.....	110

Introducción

Para tratar el tema de la relación interartística entre la arquitectura y la poesía es necesario un estudio histórico que nos permita entender cómo ha cambiado el concepto de arte y de poesía, desde sus inicios hasta nuestros días, y cómo la arquitectura se insertó en este ámbito. Este recorrido histórico permite que se entienda por qué el concepto de poética, que ha tenido numerosos significados, es todavía tan importante en su relación con las distintas disciplinas artísticas.

De la misma manera, este recorrido permite entender las posturas de la arquitectura como arte, su concepción como arte expresiva y como portadora y emisora de sensaciones. Así mismo, nos ayuda a explicar la búsqueda del trasfondo que intenta consolidarse como la esencia -y quizá ya podríamos decir como la poética- de la arquitectura. La historia es importante para todo esto ya que no solamente nos explica la situación de una parte de la teoría que entiende, sustenta y promueve esta posición artística y poética hacia la arquitectura, sino que, al entender esta postura podemos comprender el hecho de que, en la enseñanza de la arquitectura, algunos conceptos de origen poético se confunden en el ejercicio del proyecto, como es el caso del *concepto* y todas las metáforas y analogías exigidas en éste de manera empírica y hasta irreflexiva.

En un inicio, y partiendo de la práctica académica como docente de proyecto de la Facultad de Arquitectura, la tesis pretendía dar un sustento teórico que permitiera fundamentar en "las ideas del proyecto" la forma del proyecto. Se partía de la hipótesis de que la poesía ayudaría a sustentar estas ideas para, posteriormente, aplicar dicha poesía, con ayuda de sus metáforas, en la forma del proyecto.

Es por esto que los primeros temas abordados por la investigación son los que hacen referencia a la relación interartística, al concepto de arte y de poesía, y a la inclusión de la arquitectura en este ámbito. En este orden, en la definición de poesía no se encuentra la definición de poética, palabra que varios autores utilizan, pero no precisan¹. Además es un término tan ambiguo que es aún más difícil definirlo, pues se utiliza bajo varios contextos y en diferentes situaciones, significando al mismo tiempo varias cosas. Sin este concepto no se podía avanzar en la tesis. En la búsqueda de documentos que ayudaran a indagar sobre este concepto encontré el texto de Michel Brighth titulado *The poetry of art*, donde se hace todo un recorrido histórico de los múltiples significados de la poética².

¹ Brighth, Michel. The Poetry of Art, *Journal of the History of Ideas Publication*, Vol. 46, No. 2, Abr.-Jun., 1985, p. 259

² *Ibid*, p. 259

Este documento y los apartados correspondientes a los capítulos *El arte: historia de un concepto* y *El arte: historia de la relación del arte con la poesía*, del libro *Historia de seis ideas* de Wladislaw Tatarkiewicz permitieron darle cuerpo a los dos primeros capítulos de la presente tesis.

En el capítulo III se hace una revisión de cómo los elementos de la lingüística se insertaron en la arquitectura y cuáles fueron las consecuencias de esta relación.

El capítulo IV toma como marco histórico el capítulo I, que aborda la historia del concepto de arte y cómo la arquitectura se ha insertado en este campo así como los significados de poesía, poema y metáfora, sirve como marco histórico base que permite abordar con mucha mayor claridad el capítulo IV, en donde se analiza la postura del movimiento Posmoderno que planteó una semiótica de la arquitectura, en la cual, según Charles Jenks, los objetos arquitectónicos comunican a partir de un lenguaje establecido. Principalmente se analiza la postura teórica de este arquitecto y la aplicación de los símbolos y signos que utilizan los objetos arquitectónicos para comunicar y se discute la posibilidad de que realmente la arquitectura se *expres*e, tal y como lo hace el lenguaje. Este capítulo es también un análisis de la aplicación de la "metáfora" como herramienta de diseño así como sustentación de la forma arquitectónica.

En el capítulo V se analizan los proyectos que intentan relacionar, en su proceso de formalización, la literatura poética con la arquitectura, de tal forma que parten de la imagen poética para construirse como proyectos; inmediatamente después se hace un recorrido de relatos efrásticos³ los cuales son un esfuerzo por comunicar, a través de relatos literarios, la forma y la expresión de objetos arquitectónicos ya construidos. De la misma manera se presentan relatos que describen una arquitectura imaginaria, que no existe, pero que, utilizando los recursos literarios, se re-presenta.

En el capítulo VI se aborda el tema del *concepto* y se compara con lo que se entiende como metáfora, con el objetivo de explicar la manera en que se procede cuando se utilizan estos términos en el desarrollo del diseño arquitectónico.

La intención inicial de la tesis de crear un marco teórico se convierte al final en un análisis crítico de la postura que se pretendía sustentar ya que, al desarrollar la investigación, se hizo evidente el vacío entre la fundamentación poética y la operatividad del diseño. Este vacío apareció al tratar de explicar la manera en que se diseña con base en las herramientas propias de la poesía, como la metáfora, lo cual dio como resultado dos tendencias completamente contrarias: la figurativa, que toma de manera

³ La efrásis es la representación verbal de una representación gráfica (pintura, escultura o un objeto arquitectónico). En este capítulo se detalla y describe cómo funciona y cuáles son sus objetivos.

más literal la forma asociada a una metáfora (como en el caso del *concepto*) y la simbólica, que trata de significar cada uno de los elementos plasmados en el diseño.

La conclusión final propone una “indefinición” que deja abierta la posibilidad de proceder en el campo del diseño arquitectónico con ayuda o no de estas herramientas propias de la poesía, postura que es analizada en esta tesis de manera crítica y que delega al proyectista la responsabilidad de usarlas o no en su ejercicio académico y profesional.

Así mismo, la tesis cierra con un Apéndice, que contiene dos acercamientos poéticos hacia la arquitectura, el método de Josep María Montaner que aparece en su libro *Poética y Arquitectura*, y el fenomenológico de Bachelard, de su libro *La poética del espacio*.

I. La relación interartística entre arquitectura y poesía

La relación interartística entre la arquitectura, arte y poesía

Una de las motivaciones iniciales de esta tesis surgió a partir de cuestionarse sobre las razones del uso constante del *concepto*, que se muestra principalmente en las presentaciones finales de los proyectos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Un ejemplo de esto son las siguientes imágenes, fotografías de láminas de la Muestra Intertalleres correspondiente al semestre 2009-1 (imágenes 1 y 2) y al concurso Intertalleres del 2005 (imágenes 3, 4 y 5), en ellas aparece, como un elemento importante, el *concepto*.

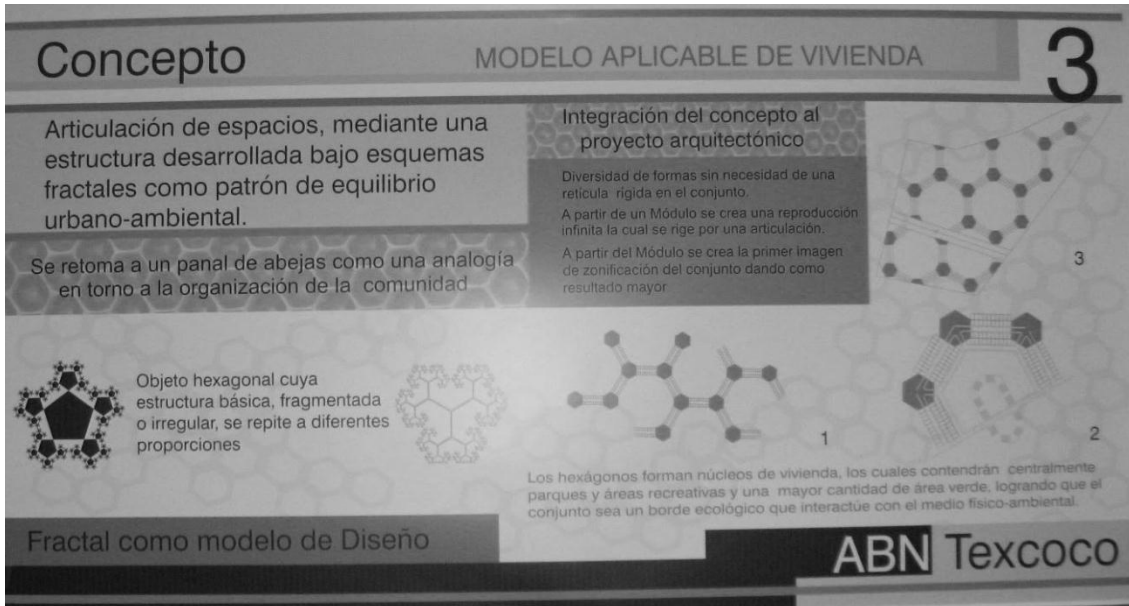


Imagen 1. Lámina expuesta en la Muestra Intertalleres 2009-1

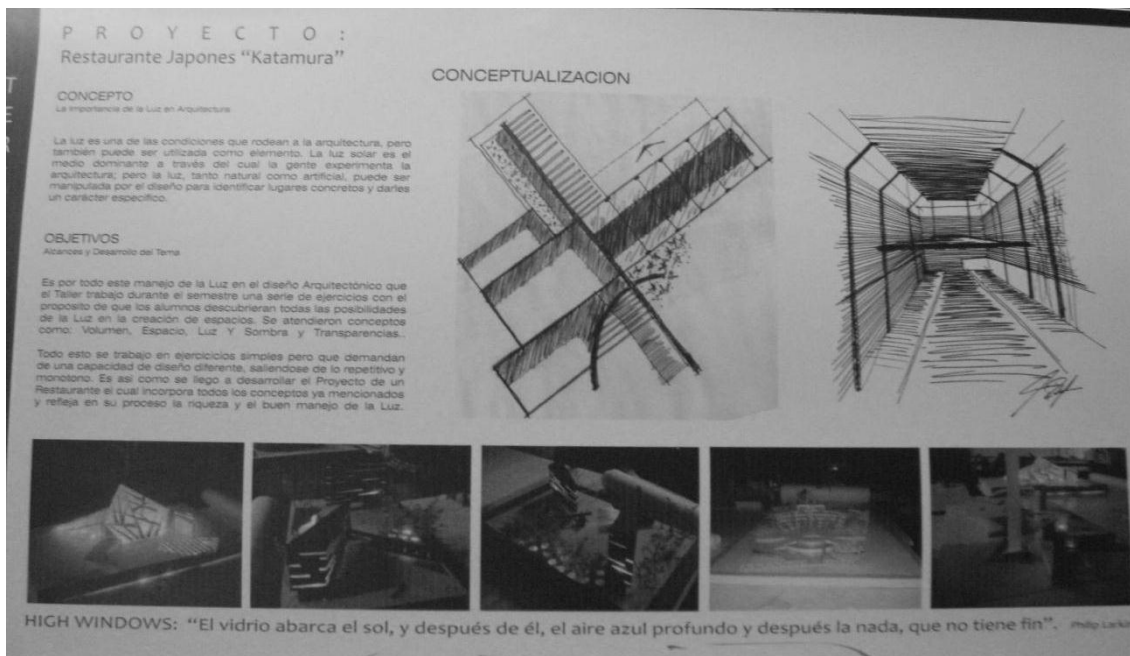


Imagen 2. Lámina expuesta en la Muestra Intertalleres 2009-1

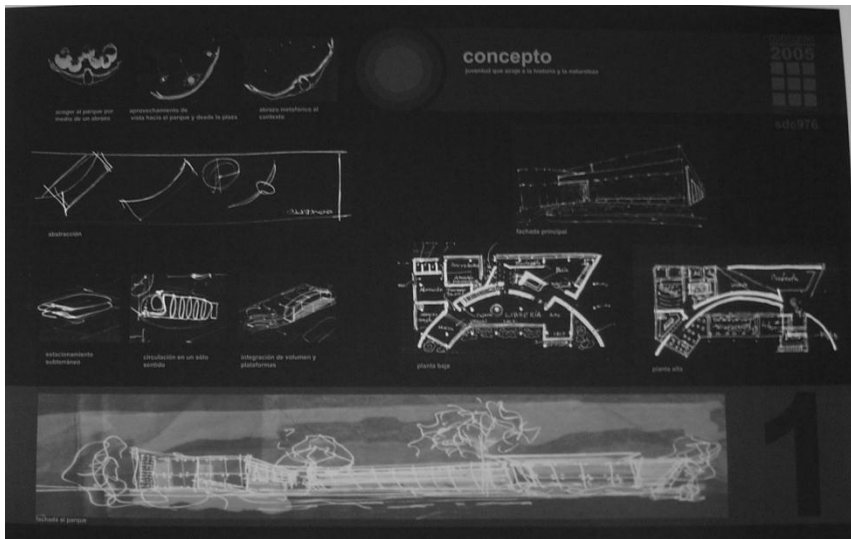


Imagen 6. Lámina expuesta en el Concurso Intertalleres 2005



Imagen 7. Detalle de la imagen 5, en donde se lee bajo la palabra concepto:
juventud que acoje (sic) a la historia y la naturaleza

Considerar el *concepto* como parte importante del proceso del diseño arquitectónico es promovido en la academia, en parte, por los planes de estudio, como es el caso de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En este plan, el área de Proyectos se inserta dentro del Taller de Arquitectura, el cual consta de otras cuatro áreas más: la de investigación, geometría, representación gráfica y construcción. A su vez, el Taller está dividido en 5 etapas: básica, de desarrollo, profundización, consolidación y demostración, en las cuales se proponen seis campos de conocimiento. De éstos, el tercero hace referencia a *Los conceptos del proyecto arquitectónico*, el cual se relaciona “con el ejercicio y la práctica del proyecto”⁴. Este campo de conocimiento, que se plantea en todas las etapas, permea sobre todo el área de proyectos y de investigación.

Por ejemplo, en el área de investigación correspondiente a la etapa de Profundización, el Plan de Estudios indica abordar:

⁴ Plan de Estudios de la Facultad de arquitectura de la UNAM, p. 98

La *conceptualización* y dominio de los aspectos significantes que identifican y dan valor al proyecto y al objeto arquitectónico y/o urbano⁵.

Y en los contenidos temáticos del Taller de Arquitectura en la etapa de Desarrollo, bajo el apartado de *Las intenciones del proyecto arquitectónico* se propone que el alumno aprenda:

La relación del *concepto arquitectónico* con la figura. La incorporación de fundamentos conceptuales en el proceso del proyecto, como principio generador de las intenciones arquitectónicas.⁶

En esta misma etapa, en el área de investigación, el alumno abordará:

El análisis y caracterización de las variables que definen la relación entre concepto arquitectónico y forma, en la explicación de la forma arquitectónica⁷.

Y en la Etapa de Demostración, en *La propuesta del proyecto y su exposición* el alumno aprenderá:

Los *conceptos formales* que propongan soluciones alternativas a los problemas de configuración del entorno humano habitable⁸.

En esta misma etapa, en el campo de la *Expresividad de la arquitectura*, se pide tomar en cuenta:

El análisis de la relación entre los planteamientos del lenguaje arquitectónico y los conceptos del proyecto⁹.

Otro plan que toma el *concepto* como tema central del diseño arquitectónico es la Universidad Autónoma Metropolitana, quien también hace mención de éste en su Plan de Licenciatura en Arquitectura, en las materias de Diseño Arquitectónico I, II, III y IV. En su apartado de *Contenido Sintético*, se lee lo siguiente¹⁰:

Diseño Arquitectónico I. Introducción al *concepto arquitectónico*, el boceto y los modelos físicos como instrumentos del proceso de diseño arquitectónico.

Diseño Arquitectónico II. *Concepto arquitectónico*, el boceto y los modelos físicos como instrumentos del proceso de diseño urbano-arquitectónico

Diseño arquitectónico III. *Conceptualización* y desarrollo de al menos 2 anteproyectos arquitectónicos con criterios generales de estructura y acondicionamiento integrados como solución de los problemas abordados.

⁵ *Ídem* p. 131

⁶ *Ídem* p. 50

⁷ *Ídem* p. 116

⁸ *Ídem* p. 149

⁹ *Ídem* p. 114

¹⁰ Plan de la Licenciatura de Arquitectura, UAM, consultado en la página de internet <http://www.azc.uam.mx/cyad/Docencia/arquitec4.htm>

Diseño IV. *Conceptualización* y desarrollo de al menos 2 anteproyectos arquitectónicos con criterios tecnológicos y ambientales integrados.

Debido a lo anterior, tanto profesores como alumnos hacen uso del *concepto* y se pide que se exponga en los proyectos finales y concursos, tal y como se aprecia en las imágenes anteriores.

Sin embargo, se intuye que por *concepto* se pueden entender varias cosas cuando se analiza lo que, bajo este apartado, se muestra en las láminas que entregan los alumnos.

En primer lugar podremos percatarnos que el *concepto* tiene cierta relevancia y peso dentro de los diseños mostrados, ya que se le da un peso jerárquico como título o subtítulo en los laminarios. Pero estos títulos varían entre sí, escribiéndose los siguientes vocablos para referirse a lo mismo:

1. Concepto (imágenes 1 a 6),
2. idea conceptual (imagen 4),
3. conceptualización (imagen 2).

De la misma manera, lo que se muestra como *concepto* llega a variar de laminario a laminario, ya sea como:

1. Una cita o frase (imagen 2 y 6)
2. Un diagrama o esquema (imagen 2 y 3)
3. Un texto descriptivo (imagen 1, 2 y 4)
4. Dibujos de croquis en planta y/o perspectiva (imagen 2 y 6)

De lo anterior se deduce que hay confusión en lo que se refiere a la idea o palabra *concepto* y cómo debe expresarse. Esta confusión deriva de los significados que el *concepto* tiene en los planes de estudios expuestos anteriormente, y que se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. **Una herramienta del diseño arquitectónico.** Esta herramienta se puede utilizar de diferentes maneras para formalizar el proyecto.
2. **Un principio generador de las intenciones arquitectónicas.** En el caso de la imagen 8, el concepto se encarga de establecer la forma en planta del proyecto final, para tal efecto se acompañan los primeros croquis con las siguientes frases: *acoger al parque por medio de un abrazo* y *abrazo metafórico al contexto*. La representación en planta de una persona con los brazos abiertos da pauta para el emplazamiento y la formalización del volumen principal, convirtiéndose así en la pauta generatriz del diseño

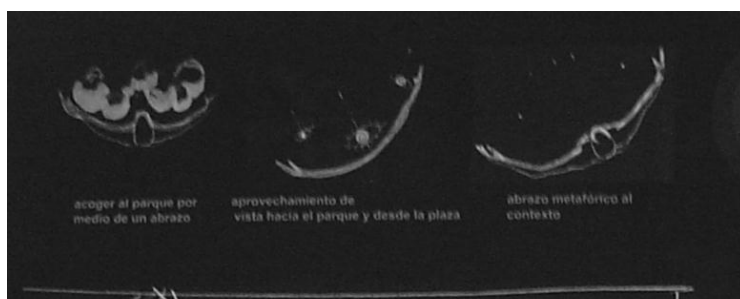


Imagen 8. Detalle de la imagen 5. A la izquierda de la palabra concepto se ven estos croquis bajo los cuales se escriben las intenciones del proyecto.

3. **Es detonante de soluciones formales alternativas.** Como en el caso de la imagen 9, en donde el agrupamiento de las viviendas se establece a través de definir el *concepto*, el cual se explica tanto como fractal y como panal de abejas.

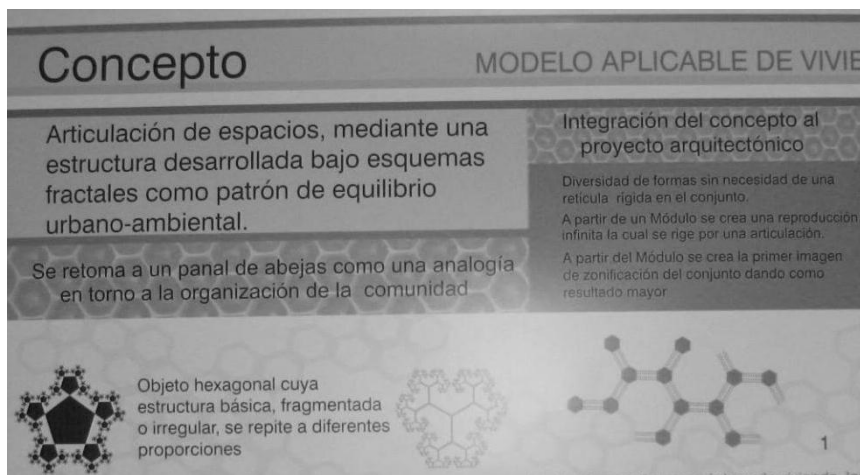


Imagen 9. Detalle de la imagen 1, en donde se explica la forma que se tomará para integrar el conjunto de viviendas.

4. **Explica la forma del proyecto.** Por esta razón en las imágenes 1, 2 y 4 las imágenes van acompañadas de un texto que justifica la forma del proyecto.
5. **Se relaciona con el lenguaje arquitectónico.**
6. **Al conceptualizar se le da valor y significación al proyecto y al objeto arquitectónico.** Los proyectos y objetos que se significan desde un principio adquieren un valor específico.

Aun cuando los puntos anteriores se relacionan entre sí, se ponen de manera separada porque en los planes de estudio esta relación se indica igualmente de manera diferenciada, ya sea por etapas, campos de conocimiento o áreas, como en el caso de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. En el caso del plan de la licenciatura en arquitectura de la UAM, el *concepto* se puede entender como en los incisos 1 y 4.

Por la manera en que está incluido el *concepto* en los planes de estudio, se pone de manifiesto que éste es necesario para iniciar el proyecto, tan es así que la lámina de concepto tiende a ser la lámina 1. El proceso de diseño queda entonces de la siguiente manera:

una vez elegido el concepto (lo que se entendería como conceptualización), se procede a la representación gráfica de aquellas intenciones o diagramas que el concepto detona y todo el programa y la forma se ajusta a estas intenciones y diagramas. El proyecto resultante, y en su caso el objeto, tendrá una serie de significados y valores agregados aún más que aquellos que no procedan de esta manera. Según este proceder, la importancia del *concepto* parece radicar en estos valores agregados al diseño, ya que un “*concepto*” o una idea genial conducen a un proyecto con mayores cualidades.

Una de las hipótesis que dieron pauta a esta tesis fue la de establecer que los valores agregados resultantes de este proceder en el diseño son los **valores artísticos**, considerando así obras de arte tanto al proyecto como al objeto arquitectónico. De hecho, en un inicio, esta hipótesis entendía sin más a la arquitectura como arte, apoyando esta manera de proceder, intentando, por un lado, explicarla y, por otro, aportarle herramientas teóricas que lo sustentaran¹¹.

Si se tomaba en cuenta que el concepto determinaba la calidad artística del proyecto y del objeto arquitectónico, entonces era necesario que éste fuera mejor y, para lograrlo, se planteaba la posibilidad de usar las metáforas y algunas herramientas que usa la poesía para generar nuevas imágenes mentales. De esta manera el *concepto* sería enriquecido. Esta premisa surgió al revisar la manera en que generalmente se exponía el concepto, como en el caso de las imágenes 1, 2, 7 y 8. En estas imágenes se acompaña el texto explicativo o los diagramas y croquis con una frase o cita:

“Fractal como modelo de diseño” (imagen 1)

“El vidrio abarca el sol, y después de él, el aire azul profundo y después la nada, que no tiene fin” (imagen 2)

“juventud que acoje (*sic*) a la historia y la naturaleza” (imagen 7)

“Acoger al parque por medio de un abrazo” (imagen 8)

“Abrazo metafórico al contexto” (imagen 8)

La constante de estas frases es su intención de explicar la forma detonante del proyecto haciendo comparaciones, una especie de metáfora¹², que pretenden representarse posteriormente en la forma

¹¹ En el desarrollo de la investigación la hipótesis fue refutada

¹² Lo que se entiende por metáfora es abordado en el siguiente capítulo.

final del proyecto. Era sobre estas metáforas en donde, en un inicio, la tesis quería aportar herramientas de significación.

Sin embargo, esta línea de investigación muy pronto planteó varias preguntas: ¿qué es el *concepto*? ¿Desde cuándo se inserta el *concepto* en el desarrollo del proyecto? ¿Desde cuándo el *concepto arquitectónico* se relaciona con la metáfora? ¿De qué manera las metáforas le aportan un valor artístico al proyecto y al objeto arquitectónico?

Siguiendo el razonamiento de la hipótesis inicial, es decir, si a partir de las metáforas se le agregaba valor artístico a la arquitectura, era necesario indagar, investigar y apoyarse en la poesía, pues ésta usa la metáfora para lograr imágenes mentales *nuevas, diferentes y originales*, las cuales a su vez permitirían enriquecer las imágenes del diseño arquitectónico. Esta es la razón por la que fue necesario historiar la relación entre arquitectura, arte y poesía.

Poesía, poema y metáfora

Si la hipótesis inicial planteaba que era la poesía la que detonaba nuevas imágenes en el proyecto arquitectónico a través de la metáfora, era forzoso definir los términos que aparecían con el término poesía: metáfora, poema y poética.

En la búsqueda de los significados de estos términos, los de metáfora y poema quedaron más o menos definidos y acotados, no fue así para el término poética y poesía, que han tenido cambios de significado a lo largo de la historia, historia que, nuevamente, se entrecruza con el cambio de significado del arte y de la inclusión tanto de la poesía como de la arquitectura dentro de este campo. Es por esto que a esta historia de las transformaciones se le dedica un capítulo entero.

Poesía

Las palabra poesía y poética se han utilizado muchas veces de manera indistinta, sin embargo, para fines de la tesis, estos dos términos se acotan de manera distinta, entendiendo a la poesía de manera genérica como:

- el Arte de la expresión de la belleza por medio de la palabra sujeta a la medida y cadencia, de que resulta el verso y el poema;
- el género literario que abarca una gran cantidad de poemas de diverso tipo, como los poemas épicos, líricos, dramáticos, satíricos, bucólicos, didácticos, entre otros;
- el arte de componer versos;

Poema

El poema es la forma final que adquiere la poesía al ser escrita en versos, principalmente.

Metáfora¹³

Para este término se tomó la definición de la maestra Beatriz Garza Cuarón,¹⁴ quien explica que la metáfora nos permite comprender una cosa en términos de otra. Se la define como la presencia de una ausencia. Es la sugerencia de algo que no está.

Tradicionalmente, la metáfora es considerada como transferencia y como identificación. Aristóteles la define como una idea nueva y fue quien trazó las normas para el “buen uso” de la metáfora en poesía y dejó muy claro que, si se quiere evitar la ambigüedad y el equívoco, la metáfora debe suprimirse.

Su definición de metáfora se puede resumir en la siguiente frase: “La metáfora consiste en aplicar a una cosa una palabra que pertenece a algo distinto”. La fórmula más sencilla de la metáfora es A es B (tus dientes son perlas) y la más compleja o metáfora pura, responde al esquema B en lugar de A: las perlas de tu boca (en lugar de tus dientes).

La metáfora hace alusión a los siguientes aspectos: su distanciamiento del lenguaje cotidiano, su acercamiento a la imagen, su movimiento de traslación y su función estética. Dice Ortega y Gasset: “La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyos medios conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual, y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil.”

En griego significa trasposición. Se la suele designar como el mecanismo por el cual se aplica el nombre de un objeto en el que se observa una analogía. **La intuición establece entre ellos una comparación**, y designa a uno con el nombre del otro, suprimiendo cualquier rastro gramatical de la comparación.

La comparación. El término real y el imaginario se comparan:

a) término real b) término imaginario

Su modo de andar es como el balanceo de las olas.

¹³ Craza Cuarón, Beatriz. *Metáforas*. UNAM, CIICH, México, 1998.

¹⁴ Investigadora y profesora de la UNAM y el COLMEX.

A es como B

La metáfora. Sólo aparece el término imaginario, sin mencionarse el término real: su oleaje. Aquí el término real y el imaginario se identifican.

B en lugar de A

Las funciones. El principal mecanismo de la metáfora es la interacción entre dos componentes entre los que se genera una tensión. Al mismo tiempo, cumple con las siguientes funciones:

- Sustitución y analogía. Permite sustituir una palabra por otra con la que guarda cierto grado de similitud; y persigue la analogía más significativa.
- Condensación. Nos permite economizar explicaciones.
- Conmoción. La metáfora nos permite componer con palabras libremente asociadas.

Poética

El concepto de poética ha sufrido variaciones a través del tiempo, por lo tanto, dar una sola definición sin historiar sería impreciso, ya que excluiría las otras tantas definiciones que han permeado y dirigido el accionar de los individuos en los distintos períodos y corrientes artísticas en la historia del arte.

La poesía, el arte y la poética no siempre significaron lo mismo que ahora y estos cambios de significado que han sufrido nos pueden ayudar a entender el cómo actualmente los utilizamos y cómo, en consecuencia, procedemos en el accionar de la proyección, producción y crítica arquitectónica.

Este recorrido histórico comienza con el cambio del concepto de arte, para posteriormente analiza la inserción de la poesía y la arquitectura dentro de este ámbito. Durante el recorrido se irán aclarando los distintos significados de poética y su influencia en el mundo del arte.

La ecfrásis arquitectónica

Históricamente, las ecfrásis arquitectónicas consistieron en una forma literaria muy utilizada en Bizancio, cuyos orígenes probablemente pueden situarse en el mundo helenístico y romano. Procopio (s. VI) un jurista e historiador de Cesarea, escribió hacia fines del gobierno de Justiniano, ricas ecfrásis sobre la reconstrucción de Santa Sofía¹⁵, las cuales se convierten en un texto fundamental de aquella época, donde se expone, por ejemplo, la dimensión de la estética urbana de la obra:

“...Así es como la iglesia ofrece la más soberbia de las vistas...; el templo se eleva a alturas celestiales y, como suspendido por encima de los demás edificios, saluda desde lo alto al resto de la ciudad. La iglesia de Santa Sofía pertenece a la ciudad y es por ello su ornato pero, a su vez, también ella es embellecida, ya que como parte de la ciudad y culminación soberbia alcanza tales alturas que se la puede abrazar desde aquí como desde una atalaya...”¹⁶.

Más adelante, también el texto de Procopio hace alusión a la propia experiencia estética, particularmente a partir de la cúpula de la iglesia:

¹⁵ Destruída primero por la revuelta Nika en el 532 y reconstruida por Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto bajo el gobierno de Justiniano entre 532 y 537. Más tarde, el terremoto del 558 provocó el derrumbe de la cúpula, la cual fue nuevamente reconstruida para el 562, también bajo el imperio de Justiniano.

¹⁶ Procopio, “*Edificios*”, 560. Citado en: Hanno-Walter, Krufft “Historia de la teoría de la arquitectura”, vol. I, Col. Alianza Forma, Alianza Editorial, España, 1990, pág. 38 (1ª edición en alemán en: 1985).

“Todas las partes del edificio, que —difícil es creerlo- unidas en lo alto se sostienen unas a otras en suspensión y se afirman sólo en su entorno inmediato, otorgan a la obra una armonía única y absolutamente extraordinaria; mas, el ojo del observador no puede detenerse por largo tiempo en un lugar, pues cada una de las partes desvía la mirada y la atrae sobre sí con celeridad. Rápidamente va y viene el ojo sin descanso, ya que el observador se siente incapaz de elegir qué ha de admirar más en todo aquello...”¹⁷

Otro autor que también escribió ecrásis sobre Santa Sofía fue Paulus Silentarius quien, hacia el 563 y con motivo de la nueva consagración de la iglesia, describe de manera detallada elementos del templo, desde la procedencia de los mármoles hasta el tipo de iluminación nocturna.¹⁸

Estas ecrásis, "formas literarias de descripción arquitectónica", tienen la intención de ir más allá de las puras descripciones. Procopio hace uso de analogías y metáforas con el fin de acercarnos más a la iglesia de Santa Sofía, como en el primer párrafo donde escribe que "el templo se eleva a alturas celestiales". Esta frase nos da una idea de la altura de la iglesia, que "saluda desde lo alto al resto de la ciudad". Junto con la iglesia el lector puede imaginar cómo van surgiendo los edificios alrededor, y cómo se va elevando la iglesia por encima de éstos.

Un ejemplo de ecrásis arquitectónica es la que describe la disposición formal de la planta arquitectónica de una iglesia románica, la cual es descrita no únicamente bajo su intención funcional, sino simbólica, donde a cada elemento arquitectónico se le asigna un simbolismo teológico, ya fuera por analogías con Dios, o bien por analogías humanas, pero siempre simbolizando la perfección de la obra de Dios:

"...La construcción de esta iglesia era como la de las iglesias que los entendidos consideran bien acabadas, porque estaba realizada a semejanza del cuerpo humano. En efecto, tenía —y todavía puede verse-, una celosía, que es el santuario, a semejanza de la cabeza y el cuello; el coro dividido en casillas, como el torso; el crucero, a ambos lados del coro, alargándose en dos pasillos o alas, como los brazos y las manos; la nave del convento, como el seno; la nave inferior, igualmente extendida en dos alas, hacia el sur y hacia el norte, como los muslos y las piernas..."¹⁹.

En el siglo XVIII con la arquitectura parlante, estos textos se vuelven no únicamente parte de la crítica, sino de la producción del diseño. Unas décadas más tarde, Ruskin recurre nuevamente a la

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ San Martín Iván. "Conceptos estéticos durante el primer milenio". Apuntes para la clase de Teorías Estéticas II, 2003.

¹⁹ "*Gesta Abbatum Trudinensium*", años 1055-1058 (P.L. 173, c. 318, Mortet, p. 157). Citado en: Tatarkiewicz, Wladislaw, "*Historia de la Estética*", vol. II, Col. Arte y Estética, Ed. Akal, España, 1990, pág. 182 (1ª edición en polaco 1960)

literatura para cargar de valores a los objetos, como por ejemplo esta descripción de la fachada de San Marcos:

"Una multitud de cúpulas blancas, agrupadas en una pirámide de luz coloreada, que parecen un montón de tesoros, de oro, ópalos, perlas, con cinco grandes agujeros formados por los pórticos abovedados, con la cubierta de bello mosaico, rodeada de esculturas de alabastro, claro como el ámbar y delicado como el marfil. Parece una escultura fantástica mezclada con hojas de palmeras y lirios y racimos de granadas, rodeada de pájaros situados entre las ramas enmarañadas en una red de capullos y plumas. Y en medio de la forma solemne de los ángeles con cetros, con túnicas hasta los pies, apoyados en las puertas, sus figuras imprecisas entre el destello del suelo, oscuros como la luz de la mariana cuando nacía entre el ramaje de los bosques del Edén, en el tiempo lejano en que sus puertas estaban guardadas por ángeles inmensos. Alrededor de los muros del pórtico, los pilares de piedras jaspeadas, de pórvido, como el color de un verde lago salpicado por los copos de blanca nieve y los mármoles reflejando las caricias de los rayos del sol, como Cleopatra. Mientras, la sombra se escurre entre ellos mostrando líneas de azulada ondulación, como cuando se aleja la marea y deja la arena ondulada. Los capiteles de riquísimos encajes, lazos de hierbas, tallos flotantes, hiedras, acantos, parras y signos místicos que empiezan y acaban en una cruz. Y por encima, amplias arquivoltas como un lenguaje de vida, los ángeles, los signos celestes, los trabajos del hombre, y una hilera de relucientes pináculos, con blancos arcos y flores escarlata, en una delirante confusión, entre los pechos de los caballos griegos que flamean su resuello de oro. Entre ellos, el león de San Marcos, sobre un campo azul cubierto de estrellas, que al fin, como en un éxtasis se rompen en una espuma de mármol, lanzándose por el azul cielo entre luces y relámpagos de escultura hecha polvo, como si los rompientes del Lido se hubiesen helado y las ninfas del mar se hubiesen revestido coral y amatista."²⁰



Imagen 22. Imagen de la Catedral de San Marcos

²⁰ Collins, Peter, Los ideales... *op. cit.* p. 264

Otro ejemplo de esto es la descripción que Vincent Scully, en su libro *Arquitectura Gogh*, hace de la casa Milá:

“La Casa Milá, tanto en planta como en alzado, es como una roca agujereada por el mar, su fachada tallada en la roca suavizada y erosionada por el agua, con algas marinas de metal colgadas y ahondando en las ventanas como ojos. Todo es giratorio, como en una de las últimas pinturas de Van Gogh. Parece personificar una participación humana total en los ritmos que inspiran el mundo natural. Ésta es la razón por la que los dioses extraños que llenan el tejado de la acrópolis formada por el mar de Gaudí gozan de una vida tan misteriosa. Vienen como íconos o guardas, de algún lugar bajo la tierra agujereada, perforados, plateados y cubiertos por yelmo, y se sitúan encima, junto a las escaleras. Las formas de Gaudí, como las del mejor modernista, están inspiradas por la acción de la naturaleza y por tanto son reales en cierto modo.”²¹



Imagen 23. Imagen de la Casa Milá

La historia del concepto de arte

La arquitectura ha sido considerada, desde los griegos, como un arte. Sin embargo, el término de arte ha sufrido cambios considerables a lo largo de la historia y en consecuencia la visión de la arquitectura se ha visto permeada por estos cambios. Desde los griegos y hasta poca antes del Renacimiento el concepto de arte era muy distinto a como lo entendemos hoy en día. El concepto de arte fue acuñado por los griegos bajo el vocablo $\tau\epsilon\chi\nu\epsilon$, y en la época del Imperio Romano tomó su forma en latín convirtiéndose al vocablo *ars*. Este vocablo designaba la *habilidad de producir*

²¹ Collins, Peter. Los idales... *op. cit.* p. 266

*bienes con base a reglas perfectamente establecidas*²². De esta manera, el arquitecto era un artista al igual que lo era un alfarero, un sastre, un escultor y hasta un retórico ya que el concepto de regla estaba incorporado al concepto de arte. Hacer algo que no se atuviera a reglas o fuera producto de la imaginación era considerado la antítesis del arte²³.

Por lo tanto la arquitectura tenía sus propias reglas, las cuales debían ser seguidas por quienes construían los objetos arquitectónicos. De aquí que los templos griegos sean tan parecidos formalmente, porque nadie que se dedicara a dicho arte pensaba siquiera salirse de las reglas establecidas. Y aunque podían existir variaciones, estas variaciones seguían rigiéndose por las reglas. Los órdenes clásicos son un ejemplo de la manera en que deben seguirse las normas establecidas.



Imágenes 10, 11, 12 y 13. Templos griegos clásicos: El Partenón, Atenas; Templo de Hera, Sicilia; Templo de Poseidón, Paestum; Templo de Hera, Agrigento.

Durante el Imperio Romano las artes se dividieron en dos, las liberales y las vulgares o mecánicas (en la Edad Media), según su producción exigiera un esfuerzo mental o físico. Estas dos clases de artes no se encontraban simplemente separadas, sino que se valoraban de forma bastante diferente: se pensaba que las artes liberales eran superiores a las comunes, a las mecánicas.

Durante la Edad Media *ars*, sin más calificación, se entendió estrictamente como la clase de arte más perfecta, esto es, como un arte liberal. Y las artes liberales eran: la gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música, que se referían sólo a las ciencias. En este milenio también se intentó considerar las artes mecánicas de forma simétrica a las artes liberales y reducirlas igualmente a siete. Esto no fue fácil ya que existían un considerable número de artes mecánicas, y sólo se tomaron algunas de las artes mecánicas o se definieron las siete de forma tan amplia que cada una incluyera muchas artesanías y artes.

²² Władysław Tatarkiewicz. Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Editorial Tecnos, Madrid 2008, año de la edición original 1976, p. 109

²³ *Ibid*, p. 40

En el Renacimiento, el concepto de arte comenzó a sufrir una transformación, la cual daría posteriormente paso a un concepto de arte similar al que hoy día conocemos. Para que esto fuese así, tuvieron que suceder dos cosas²⁴:

- a) en primer lugar, los oficios y las ciencias tuvieron que eliminarse del ámbito del arte, e incluirse la poesía;
- b) y en segundo lugar hubo que tomar conciencia de que lo que queda de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias constituye una entidad coherente, una clase separada de destrezas, funciones y producciones humanas.

Debía incluirse la poesía porque ésta anteriormente no era considerada arte, sino una especie de inspiración divina, que carecía de reglas claramente establecidas. Al carecer de reglas quedaba excluida del ámbito artístico y los poetas eran considerados más bien una especie de adivinos²⁵. En sus inicios, en la Grecia Clásica, la palabra (*poiesis*) significaba producción en general y posteriormente el vocablo y su significado se aplicó a la producción del verso en particular. Algo similar ocurrió con la palabra *poiesis* donde deriva la palabra "poeta", que originalmente significaba cualquier clase de productor²⁶.

La poesía, al ser considerada más como un arte adivinatorio, se asociaba más con lo profético y como una revelación divina, un arrebató, una "manía". Se veía en ella un factor espiritual de un nivel superior, orden que sólo podía proceder de los dioses. Según la conciencia de los griegos, la poesía se separaba entonces por lo siguiente²⁷:

- a) por sus características de vaticinio
- b) su significado metafísico
- c) y por sus rasgos morales e instructivos.

Así, al poeta se le consideraba un tipo de adivino, profeta y filósofo.

Platón clasificó la poesía en dos, una cuyo contenido era divino y otra cuya forma era el verso, la cual sí se consideró como arte, el arte del verso, que se basaba en determinadas reglas.

Tanto para Platón como para los griegos, todo tipo de poesía era cognición. Pero la poesía inspirada era una cognición a priori que tenía una existencia ideal, mientras que la poesía técnica reproducía

²⁴ *Ibid.* p. 43

²⁵ *Ídem* p. 42

²⁶ *Ídem* p. 103

²⁷ *Ídem*, p. 116

simplemente la realidad sensorial. El carácter mimético que tenía la poesía del segundo tipo hizo que Platón la clasificara aproximándola más a las que hoy llamamos bellas artes y, en particular, a la pintura. Esta proximidad, sin embargo, era aplicable naturalmente sólo a la realizada con un tipo de verso inferior, y nunca a la poesía de tipo superior y vaticinadora, que no es imitativa y, por lo tanto, no tiene parecido con la pintura²⁸.

En la Grecia arcaica y clásica **la poesía no se consideraba como arte** y no se equiparaba con las artes porque se pensaba que tenía una actividad incomparablemente superior²⁹. Aristóteles sin embargo, rechazó la clasificación de su maestro, en la mente de este enemigo de lo irracional no había lugar para ninguna comprensión vaticinadora de la poesía. Una vez rechazada la posibilidad de una creación poética inspirada, sólo había lugar para otro tipo de poesía, la mimética³⁰. Al ser la mimesis algo común a toda poesía y arte, suministró una base para poder incluirlas en una clase única, la de las artes imitativas. Ambas divisiones se fusionaron conceptualmente: el arte visual, que comprendía la pintura, la escultura y la arquitectura, y el arte acústico, que comprendía la poesía, la música y la danza. Así, el arte visual no fue elevado al nivel de la poesía, sino que la poesía fue degradada al nivel de las artes visuales³¹. En su *Poética*, Aristóteles afirma lo siguiente: "El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas"³². Y en su *Retórica* expresa: "La imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía"³³.

Esta postura aristotélica sobre la poesía ayudó a que ésta entrara al sistema de las artes, pues al establecer las reglas de la tragedia, trataba a la poesía como una destreza y, por lo tanto, como arte. Durante la edad Media, por supuesto, esto se había olvidado, pero ahora sólo era cuestión de hacer que se recordara. Cuando a mediados del siglo XVI se publicó la *Poética* de Aristóteles, traducida y anotada en Italia por Segni en 1549, y una vez que ésta despertó admiración y se ganó un gran número de imitadores, dejó de ponerse en duda la inclusión de la poesía entre las artes³⁴.

La separación de las bellas artes de los oficios la facilitó la situación social. La belleza comenzó a jugar un rol importante en la vida que no había tenido antes y sus productores, los pintores, escultores y arquitectos, se valoraron más. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su lado, pues el comercio y la industria que habían prosperado en la Edad Media ahora estaban en

²⁸ *Ídem* p. 131, 132

²⁹ *Ídem* p. 132

³⁰ *Íbid* p. 133

³¹ *Íbid*

³² Aristóteles, *Poética*, 1460 b 8, citado en *Tatarkiewicz* Wladislaw, *Íbid*, 133

³³ Aristóteles, *Retórica*, 1371 b 5, citado en *Tatarkiewicz* Wladislaw, *Íbid*, 134

³⁴ *Íbid* p. 43

declive y dudándose de todas las formas antiguas de inversión se comenzó a pensar que las obras de arte eran formas de inversión redituables, incluso más que otras. Esto mejoró la situación financiera de los artistas y aumentó sus ambiciones³⁵.

Más difícil fue separar las bellas artes de las ciencias. Eran precisamente las ambiciones de los pintores y los escultores lo que lo impedía, pues enfrentados a la opción de que se les tratara como artesanos o como eruditos, eligieron la segunda opción, ya que la situación social de los eruditos era incomparablemente superior. Además se hallaban predispuestos a tomar esa dirección por la concepción tradicional del arte que se basaba en el estudio de las leyes y reglas. El ideal de los notables artistas del renacimiento fue fortalecer las leyes que regían sus trabajos, calcular sus obras con precisión matemática³⁶.

Fue en los últimos años del Renacimiento cuando se hizo una objeción a esta concepción precisa, científica y matemática: el arte puede hacer quizás más que la ciencia, pero no puede hacer lo mismo.

Hacer conciencia de que las bellas artes forman por sí solas una clase coherente entre sí fue aún más complejo. Durante mucho tiempo no se habían establecido conceptos ni términos que hicieran referencia a todas las bellas artes, por lo tanto, fue necesario crear estos conceptos y términos.³⁷

Uno de los pasos, entre otros, fue comprender que las obras del escultor están tan relacionadas con las destrezas del pintor y el arquitecto hasta tal punto que podían agruparse en un solo concepto y denominarse bajo un solo nombre, el de artes visuales. El concepto tomó forma en el siglo XVI, sin embargo, no se utilizó el término de artes visuales ni el de bellas artes. En su lugar se hicieron referencias a las artes del diseño (*arti del disegno*). El término se derivaba de la convicción de que el diseño, o el dibujo, es lo que unifica a estas artes, el común denominador de todas ellas.³⁸

Esta clasificación compartía un aire de cambio en el concepto de arte que se veía reflejada en los distintos esfuerzos por separar, de manera definitiva, las ciencias de las artes y, anterior a la clasificación de Bellas Artes, existieron otras tantas que perfilaron este último sistema.

Los aires de cambio comenzaron a soplar con Ficino, director de la academia de Florencia, y las posturas neoplatónicas, en donde se hablaba ya del **libre trabajo creativo** que ocupaba de nuevo el lugar central, abandonándose los cánones y tradiciones; la **individualidad** conquistó la rutina; la

³⁵ *Íbid* p. 44

³⁶ *Íbid*

³⁷ *Íbid*

³⁸ *Íbid* p. 45

imaginación era más importante que la mera observación; y la **inspiración** asumió mayor peso que la destreza. El intelectualismo de la Edad Media fue sustituido por una minuciosa **actitud emotiva**. Mientras que durante la Edad Media se había producido belleza sin hacer ningún tipo de disertación sobre el tema, la belleza se hallaba ahora en boca de todos. El arte fue sojuzgado y absorbido por la belleza³⁹.

Pero antes de agrupar las artes bajo el concepto de bellas, existieron varias clasificaciones, entre las que destacan las siguientes: las del humanista florentino Gino di Cambray (Giznozzo Manetti) quien clasificó las artes "ingeniosas"; la de Marsilio Ficino, quien las clasificó como "musicales"; Giovanni Pietro lo hizo en "nobles"; Ludovico Castelvetro en artes "memoriales"; algunos escritores de los siglos XVI y XVII en "pictóricas"; otros en "poéticas; y finalmente algunos otros, entre ellos Francesco da Holanda en el siglo XV y Francois Blonde en 1765, en "bellas artes"⁴⁰.

Marsilio Ficino, por ejemplo, escribió, en una carta dirigida a Paul de Middelburg, lo siguiente:

"Nuestra época, esta época dorada, ha hecho justicia a las artes liberales que han estado durante tanto tiempo descuidadas: a la gramática, poesía, retórica, pintura, arquitectura, música y la antigua canción órfica"⁴¹.

Ofreció una nueva interpretación al problema oponiéndose a Manetti: conservó el término antiguo (artes liberales), pero lo utilizó para incluir un conjunto de artes que era nuevo y diferente: incluyó a la arquitectura y la pintura, que anteriormente se pensaba eran artes mecánicas, y la poesía, que ni siquiera se había enumerado entre las artes. Tuvo éxito al agrupar las artes que hoy día entendemos como tal, separándolas de las artesanías, argumentando que lo común a estas artes era la música⁴². Desde la antigüedad, la música y lo musical tuvieron conceptos encontrados: en un sentido más restringido habían pertenecido al arte de los sonidos, en otro más amplio, a todas las artes que están "al servicio de las Musas". Por tanto, puede pensarse que el vínculo que existe entre las artes aisladas por Ficino consiste en su melodía o ritmo, aunque también puede creerse que es, aunque entendiéndolo de un modo más amplio, "el favor de las Musas" o quizás, según él mismo escribió, **la inspiración de los individuos creativos**⁴³.

³⁹ Chambers, *Cycles of Taste*, citado en Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 144

⁴⁰ Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 46-50

⁴¹ A. Chastel, "Marsilio Ficino et l'art", en *Art et humanisme à Florence au temps Laurent le Magnifique*, 1959, citado en Tatarkiewicz, *Íbid* p. 46

⁴² Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 46

⁴³ *Íbid* p. 47 (las negritas son mías)

Otro ejemplo es el de las artes poéticas. El lema de Horacio *ut pictura poesis*⁴⁴ se invirtió en ocasiones en los siglos XVI y XVII transformándose en la lectura siguiente: *ut poesis pictura*⁴⁵. Esta inversión expresaba la convicción de que la cualidad poética, el parentesco con la poesía, es lo que separa a las artes, como la pintura, de las artesanías. El pensamiento de aquellos siglos era tal que por "**poético**" se designaba lo figurativo, lo metafórico. Y para algunos escritores esta cualidad figurativa, metafórica, constituía el verdadero común denominador de las artes nobles, las artes que no eran oficios manuales. No existe ninguna metáfora en las producciones de los oficios manuales, mientras que sí la hay en las obras literarias y teatrales, en los cuadros, esculturas, y bailes: todos se sirven de metáforas, la característica común que sólo ellas poseen⁴⁶.

El sistema de las Bellas Artes

El sistema de las Bellas Artes tiene su particular historia. Ya en el siglo XVI Francesco da Hollanda, refiriéndose a las artes visuales, se aventuró a utilizar la expresión "bellas artes", sin embargo, tal expresión no arraigó en un principio⁴⁷. El concepto al que correspondía la expresión (aunque el concepto no utilizaba la expresión) apareció sin duda alguna en la segunda mitad del siglo XVII, en un gran tratado sobre arquitectura que publicó Francois Blondel en 1765 (*Cours d'architecture*). En él incluyó, junto con la arquitectura, a la poesía, elocuencia, comedia, pintura y escultura, a las que más tarde añadió la música y la danza, en una palabra todas, y sólo aquellas artes cuyos predecesores habían calificado como ingeniosas, nobles, entre otras, y que en el siglo siguiente formarían el sistema de las Bellas Artes⁴⁸. Blondel se dio cuenta del vínculo que tenían en común, y que en virtud de su armonía representaba una fuente de placer para nosotros. De este modo, señaló la idea de que actúan por medio de su belleza, que es su belleza lo que las unifica. Sin embargo, no empeló la expresión "bellas artes"⁴⁹.

La recapitulación histórica indica que desde el siglo XV en adelante se sintió vivamente que la pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, teatro y danza forman un grupo separado de artes, distintas de las artesanías y de las ciencias, con las que habían compartido durante muchos años el nombre común de "artes". Sin embargo, no se tenía claro qué era exactamente lo que unificaba a

⁴⁴ *Un poema es como un cuadro*

⁴⁵ Si el lema original de Horacio era "*un poema es como un cuadro*", ahora se invertía "*un cuadro es como un poema*"

⁴⁶ Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 47

⁴⁷ *Íbid* p. 48

⁴⁸ *Íbid* p. 48

⁴⁹ *Íbid* p. 48

este grupo, y qué nombres requerían por lo tanto: el de ingeniosas, musicales, nobles, memoriales, pictóricas o poéticas. Incluso en una fecha tan tardía como es 1744, Giambattista Vico sugirió el nombre de artes "agradables" y en ese mismo año James Harris propuso el de "artes elegantes". Tres años más tarde, en 1747, Charles Batteux las denominó "bellas" artes. El término apareció dando título a su obra que fue ampliamente leída y tuvo un fuerte impacto: *Las Bellas Artes reducidas a un solo principio (Les beaux arts reduits a un sole priciple)*. Con Batteux se estableció un concepto⁵⁰.

Era un cambio significativo, pues mientras la clasificación de las artes en nobles o memoriales, elegantes o agradables fue y siguió siendo propiedad privada de Cipriano o de Castelvetro, de Harris o de Vico, la clasificación de las bellas artes se hizo universal. El término "bellas artes" se incorporó al habla de los eruditos del siglo XVIII y siguió manteniéndose en el siglo siguiente. Se trataba de un término que tenía un campo bastante claro: Batteux presentó una lista en la que incluía a cinco de las bellas artes — pintura, escultura, música, poesía y danza— añadiendo dos más que estaban relacionadas, la arquitectura y la elocuencia. Esta clasificación se aceptó a nivel universal, estableciéndose no sólo el concepto de las bellas artes, sino también el de su clasificación, el sistema de las bellas artes, que después de añadir la arquitectura y la elocuencia formaron un número de siete.⁵¹

Con el surgimiento del concepto de bellas artes, surgieron y se establecieron las teorías de estas artes. La teoría de las bellas artes que Batteux presentó, muy discutida posteriormente, se reducía a afirmar que la característica común a todas ellas es que imitan la realidad. Posteriormente Runes⁵² denomina las artes como productos que "tienen como principio la belleza". Sin embargo, esta definición entró en crisis con la aparición del dadaísmo y los surrealistas. Los teóricos del arte contemporáneo, por el año 1900, ya dudaban de esta definición y medio siglo después la convicción de que la definición no es válida se había hecho casi universal.⁵³

Para el siglo XVIII ya existía la clasificación de las bellas artes, sin embargo, las teorías que permitían entender esta clasificación fueron cambiando. Dentro de estos cambios las artes se vieron influenciadas por la pintura y la poesía, quienes trataban de establecer su supremacía dentro del nuevo sistema de artes. Durante el manierismo y el barroco, estas últimas hallaron una similitud casi de coexistencia, en donde los pintores buscaban los temas en la poesía y viceversa. En

⁵⁰ P. O. Kristeller, "The modern system of arts", *Journal of the History of Ideas*, XII y XIII, 1951 y 1952, citado en *Tatarkiewicz, op. cit.* p. 48

⁵¹ *Tatarkiewicz, op. cit.* p. 49

⁵² *Ibid* p. 50

⁵³ *Ibid* p. 51

épocas posteriores se trató de refutar esta postura, dividiendo la pintura de la poesía y haciendo un énfasis en la particularidad de cada una y su independencia. Esta búsqueda de independencia y distinción entre lo que la pintura y la poesía hacen y logran lleva a la indagación histórica de qué se ha entendido por poesía como arte y qué como poética del arte. Dos cosas completamente distintas que, si no son entendidas de forma separada, pueden generar gran confusión.

II. La poética y la poesía en la arquitectura: significado, modificación y uso interartístico

Ya desde los tiempos de la Grecia clásica, había sido establecido el ámbito del concepto de poesía: la poesía comprendía las obras de Homero, así como las de Sófocles y Píndaro. Lo que, sin embargo, se seguía discutiendo qué era lo que tenían en común estas obras, la sustancia del concepto. Gorgias pensaba que el único rasgo común era la forma en verso; que esto bastaba para definir la poesía⁵⁴. Sin embargo, la idea que predominó fue que esto no bastaba y que, además de la forma en verso, la poesía se caracterizaba también por su contenido. Aristóteles fue quien elaboró esta opinión, no hallando, sin embargo, ninguna fórmula que tuviera una aceptación universal⁵⁵. Esta última sería descubierta por Posidonio, un estoico del siglo I d. de J. C.: la poesía se caracteriza tanto por su forma (métrica y ritmo) como por su **contenido específico**⁵⁶. Esta idea de la poesía persistió durante la Edad Media: la poesía era una criatura verbal, pero con una forma en verso y con un contenido trascendente.⁵⁷

Hasta estos momentos se hablaba de poesía, no de poética. Pero a partir del Renacimiento Italiano, donde **expresar las emociones** era de gran importancia, se comienza a extender el concepto de poética para describir y explicar otras artes. El uso de palabra poética coincide con la valoración estética de **sustancia sobre la forma**. Las discusiones en torno a esto resultaron importantes, tanto que hacia el siglo XVII en Francia varios autores discutían sobre la representación de estas pasiones y afirmaban su importancia para la pintura.

Para 1700 el concepto de poesía había cambiado. En la época de la Ilustración, la poesía comenzaba a entenderse como **estímulo o participación emotiva**. En 1700 Giambattista Vico (1688-1774) extendió esta participación emotiva de la Poesía a la totalidad del universo⁵⁸, con la finalidad de:

1. Volver a encontrar fábulas sublimes de acuerdo con la intención del vulgo
2. Perpetuar hasta el exceso
3. Enseñar al vulgo virtuosamente

En el siglo XVIII, otros autores, entre ellos Batteaux y Laugier, enfatizaron la importancia de expresar las pasiones en las obras pictóricas, y al hacerlo se enfrentaron a un **problema entre la belleza de la forma y la expresión**. Si la forma pura estaba exenta de expresión, la obra estaba vacía, pero la expresividad atentaba y sacrificaba la belleza de la forma. Así pues, hubo quienes defendieron la belleza de la forma ante la expresividad (Expresionismo), como Winckelmann y

⁵⁴ *Íbid* p. 147

⁵⁵ *Íbid*

⁵⁶ *Íbid*

⁵⁷ *Íbid*

⁵⁸ Nicola Abbagnano, Diccionario de filosofía, Fondo de Cultura Económica, México 1963 (2ª 1974), p. 823

Lessing. Sin embargo, este modelo clásico fue perdiendo terreno ante la prerrogativa de quienes sacrificaban la belleza por la expresión. Entre los autores que defendían esta última posición se encontraban Dryden, Sir William Temple, Du Bos, Cowper y Diderot⁵⁹.

El desequilibrio entre estas dos posturas fue sacudido aún más por la estética del asociacionismo⁶⁰, que sostenía que la belleza era subjetiva en vez de objetiva, una emoción producida en la mente del espectador por una asociación de ideas y no gracias a las cualidades inherentes de la forma del objeto. **Esta teoría terminó de convertir el concepto de la belleza sensible en belleza intelectual**⁶¹.

El máximo representante de esta filosofía de la asociación fue el inglés Archibald Alison, y aunque no logró posicionar fuertemente esta filosofía, algunos escritores se vieron influenciados, como Coleridge y Ruskin —quienes sostenían el tradicional punto de vista de que la belleza era una cuestión de forma⁶². Coleridge pensaba que la belleza era enriquecida por las asociaciones y Ruskin que las ideas eran más importantes que la belleza. Ruskin, en su libro *Modern Painters*, escribió: "El cuadro que posee en mayor cantidad de ideas nobles, aunque inadecuadamente expresadas, es una mejor y más grande obra que aquella que, aunque bellamente expresada, tienen pocas y menos ideas nobles."⁶³

En arquitectura, esta corriente expresionista fue llamada "arquitectura parlante" y llegó a predominar en la segunda mitad del siglo XVIII, teniendo sus máximos representantes en Boffrand, Blondel, Laugier, Boullé, Le Camus y Ledoux⁶⁴.

De entre estos, el arquitecto francés Germain Boffrand⁶⁵ fue el primero en plasmar y explicar los principios de esta corriente. En 1745 extrae de la *Ars Poética*, de Horacio, una teoría arquitectónica, que se divulga en su libro *Sobre la arquitectura* y en donde incluye por primera vez el concepto de *caractère* en el ámbito de la teoría arquitectónica. Esta teoría, expuesta posteriormente en una conferencia ante estudiantes de arquitectura, postulaba que **todo edificio ha de ser la expresión de**

⁵⁹ Bright Michel, *op. cit.* p. 261-262

⁶⁰ En filosofía de la mente, el asociacionismo es una teoría acerca del modo en que las ideas se combinan en la mente.

⁶¹ *Ibid* p. 262

⁶² *Ibid*

⁶³ John Ruskin, *The works of Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London, 1903), citado en Brigh, pp. 262

⁶⁴ Bright Michel, *op. cit.* p. 263

⁶⁵ Nantes, 1667-París, 1754. Arquitecto y decorador francés. Fue discípulo de F. Mansart. Trabajó en la proyección y decoración de palacios privados en París y en provincias e imprimió a su arte un clasicismo solemne, adecuado con posterioridad a los estilos regencia y rococó.

su función: *Los diferentes edificios han de manifestar al espectador su destino a través de su disposición, de su estructura, de la manera en que están decorados.*⁶⁶

Esta frase ya expone lo que planteaba la *arquitectura parlante* donde el arquitecto debe⁶⁷:

1. Expresar el carácter de un edificio, tal y como un pintor expresa el carácter de una figura en el óleo. Pero debido a la naturaleza de la arquitectura, lo que se expresa es distinto. Como la arquitectura tiene como fin ser útil, la utilidad es lo que debe ser expresado (lo que los franceses llamaron *destination*). Así, una iglesia debía parecer iglesia y un teatro debía parecer un teatro, de tal forma que el espectador identifique el uso y el destino, del edificio que observa.
2. En segundo lugar el edificio debe mostrar su nacionalidad, un sentimiento nacionalista que le dé carácter, ya que cada país tiene demandas, climas y contextos particulares.
3. En tercer lugar, la arquitectura debe mostrar el carácter del cliente, ya que, a diferencia de las demás artes, no hay obra sin cliente. En este sentido, el palacio de un lord debe ser grande y majestuoso y la casa de mercader pequeña y sin pretensiones. Ruskin recomienda en su libro *The Poetry of architecture* que el arquitecto converse con su cliente, estudie su carácter y que lo más destacado de éste sea plasmado en la casa. En la pintura, el carácter es mostrado a través de la ropa, la postura, los gestos y, principalmente, la expresión facial. En arquitectura, el destino del edificio es más claramente visible si se diseña, en primer lugar, resolviendo la función en planta y reflejando en el alzado esta función.
Además de mostrar el carácter de un edificio por medio de su forma, los atributos intelectuales de un edificio pueden ser expresados metafóricamente. Así, cuando Boullé, uno de los arquitectos representantes de la arquitectura parlante, diseñó el Palacio Municipal (1792) colocó guardianes en las cuatro esquinas para mostrar que las fuerzas del orden son la base de la sociedad.
4. Finalmente, el expresionismo arquitectónico es logrado, de manera aún más abstracta, por medio de las propiedades de los materiales asociados con el propósito del edificio. Es decir, la sacralidad de una iglesia, la solemnidad de una corte, la alegría de un teatro, pueden ser expresados a través del contorno, tamaño, color y textura del edificio. Así, para dar la idea de una prisión se puede usar piedra rugosa y áspera, líneas angulares y paredes blancas.

⁶⁶ Boffrant Germain, *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art*, Paris, 1745; citado en Hanno Walter Krufft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 188

⁶⁷ Bright Michel, *op. cit.* p. 263-264

Boullé reformula el planteamiento de Boffrand y los postulados de esta corriente en forma de proyectos monumentales. Inserto en el contexto de la poética, entendida como la expresión que predomina sobre la forma, sostiene que la arquitectura se presenta como una imagen que resulta del efecto de los cuerpos; habla constantemente de *tableaux* y de *images*, cuyo efecto ha de ser entendido en un sentido "poético". En su libro "*Essai sur l'art*", desarrollado entre 1781 y 1793, le interesa poner de manifiesto la "poesía" que contiene la arquitectura. Así mismo exige en la arquitectura el carácter poético, sobre todo en edificios públicos:

"Sí, yo creo que nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, en cierto sentido, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían evocar en nosotros sentimientos análogos a la finalidad a la cual estos edificios han sido consagrados."⁶⁸

Su idea de la sensibilidad que provoca la arquitectura entronca con la de Le Camus de Mézières (1721-1789), arquitecto francés que estudió el efecto inmediato que tienen las proporciones sobre la sensibilidad humana.⁶⁹

Hacia también la comparación entre lenguaje y ornamento: "los perfiles de las molduras y otras partes que componen un edificio son, para la arquitectura, lo que las palabras para el lenguaje."⁷⁰

Boullé define la esencia de la arquitectura como el efecto pictórico de los cuerpos. Por lo tanto se dedicará a buscar una teoría de los cuerpos que defina sus propiedades y su efecto en nuestra sensibilidad, pero únicamente se referirá a los cuerpos geométricos regulares por hallarse en ellos la regularidad, la simetría y la variedad, principios que provienen de la naturaleza y que dan como consecuencia orden y proporción. Será la esfera, principalmente, quien representará la "imagen de la perfección" por ser perfectamente simétrica, regular y contener la máxima variedad.

Así, describe la analogía entre los cuerpos regulares y su efecto sobre la sensibilidad humana como carácter: *Yo llamo carácter al efecto que resulta de este objeto y provoca alguna impresión.*

En consecuencia sus proyectos arquitectónicos no tendrán como objetivo el construirse, sino alcanzar un efecto pictórico, donde el espectador se vea envuelto de sensaciones y sentimientos al admirar las perspectivas y dibujos del proyecto. De aquí que veamos más dibujos que obra construida y que sus explicaciones sobre los proyectos realizados estén llenos de simbolismos.

⁶⁸ Boullé, *Essai* (1968), p. 47; citado en Hanno Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 206

⁶⁹ Hanno Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, *op. cit.*, p. 202

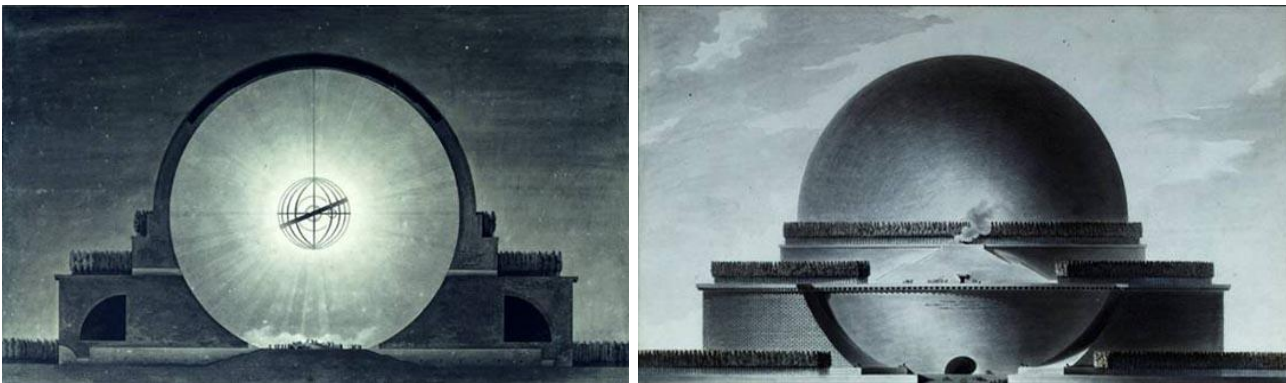
⁷⁰ Collins Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, GG, p. 178

"Todos los proyectos de Boullé tienden a la monumentalidad y a un sentido conmemorativo. Los monumentos fúnebres juegan un importante rol con su misión de *perpetuar la memoria de aquellos a quienes están dedicados*. Las pirámides egipcias, *con su imagen triste de montes áridos y de inmutabilidad* satisfacen, a su manera de ver, la *poesía de la arquitectura*."⁷¹

Uno de los diseños de Boullé que ejemplifican lo anterior es el Cenotafio de Newton, el cual es descrito en forma de himno:

*¡Genio vasto y profundo! ¡Ser divino! Newton... tú has determinado la forma de la tierra; yo he concebido el proyecto para envolverte con su descubrimiento...*⁷²

La gran esfera caracteriza a la tierra y los descubrimientos de Newton. El cenotafio es el único *objet matériei*. Durante el día las perforaciones en la superficie de la cúpula han de evocar un cielo estrellado, durante la noche el espacio es iluminado por un gran foco de luz. Los árboles en forma circular recuerdan la tradición imperial romana de los mausoleos de Augusto y Adriano.⁷³



Imágenes 11 y 12. Cenotafio de Newton, proyectado por Boullé

De esta manera, para Boullé la arquitectura debe ser como un poema pues debería evocar en nosotros sentimientos, los cuales son transmitidos por medio de cuerpos geométricos puros, con las características ya descritas. Además, ya para Boullé la arquitectura alcanza un nivel artístico cuando escribe:

"Esa creación que constituye la arquitectura es una producción del espíritu por medio de la cual podemos definir el arte de producir y de llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir

⁷¹ Walter Kruft, Hanno, *op. cit.* p. 208

⁷² Boullé, *Essai*, citado en Hanno Walter Kruft *op. cit.*, p. 208

⁷³ *Íbid*

no es pues más que un arte secundario que me parece conveniente definir como la parte científica de la arquitectura."⁷⁴

Es así como el carácter obliga a la expresión del objeto más allá de su mero uso, trasladando esta expresión a lo emotivo, que se puede transmitir en la forma del proyecto arquitectónico, es decir, en el dibujo que representa la forma del objeto, y que, idílicamente, debe manifestarse en el objeto arquitectónico.

En esta época, la arquitectura se apropia poco a poco de la poesía, apoyándose, debido a sus limitaciones, en el dibujo y la pintura, medio con el cual transmite el proyecto arquitectónico. Sin embargo, en esos años siguen existiendo grandes diferencias que ponen en duda la poética de estas artes del diseño, ya que tanto la pintura como la arquitectura, al ser artes visuales y espaciales, se **basan principalmente en la forma**; al contrario de la poesía que es visual, parcialmente musical y, por mucho, **el arte del significado**, no de la forma. Esto planteaba ciertas dificultades para la pintura y la arquitectura que trataban de llevar a la práctica la teoría de la expresión, y reconocieron que la única que podía lograr esta empatía era el arte de la poesía. De hecho, tan bien se identificaba la poesía con la teoría del expresionismo -teoría que para fines del siglo XVIII había llegado a dominar el ámbito de la estética-, que la poética, o arte de la poesía, se llegó a usar como sinónimo del expresionismo.

Debido al creciente énfasis estético de la expresión del significado sobre la forma, la pintura y la arquitectura se incluyen en la "poética", al tiempo que se apropian de ella, y al apropiarse de ella elevan su estatus dentro del ámbito del arte. Sobre todo la arquitectura, la cual durante mucho tiempo sufrió el estigma de ser un oficio desarrollado por artesanos.

Y para mantenerse en el estatus de arte, la arquitectura debía tener contenidos intelectuales y, coincidentemente, la arquitectura parlante se los dio al cargar de significados "intelectuales" los edificios⁷⁵.

Esta tendencia siguió por todo el siglo XIX y XX apoyada y difundida por escritores, como Frederick Schlegel quien a principios del siglo XIX escribió: "*dejen que un edificio se levante más bello que nunca, si está desprovisto de significados, no puede pertenecer a las Bellas Artes*".⁷⁶

También fue expresada, entre otros, por Shelly, que la posicionaba por sobre las demás artes de la

⁷⁴ *Íbid*

⁷⁵ Michel Brighth, *op. cit.* p. 265

⁷⁶ Frederick Schlegel, *Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern* (Edinburgh, 1818), citado en Brighth Michel, *op. cit.* p. 265

siguiente manera: "el lenguaje... representa más fielmente las acciones y pasiones de nuestro verdadero ser... aún más que el color, la forma o el movimiento... El lenguaje es producido arbitrariamente por la imaginación y se relaciona solamente con nuestros pensamientos; no así las otras artes, sus materiales, instrumentos y condicionantes, que se relacionan entre sí e interponen limitantes entre lo concebido y la expresión."⁷⁷ Y Jhon Addington Symonds colocaba también a la poesía sobre las demás artes en estos términos: "En el lenguaje se han depositado todas las experiencias humanas, ha sido el medio según el cual el espíritu se comunica con el espíritu en todos los asuntos de la vida..., de aquí que, de todas las artes, la poesía se eleva a lo más alto, volando lejos, y habite las regiones del espíritu... Pero los límites de su imperio son infinitos. Abarca en lo más íntimo de su ser todas las artes... Esta es la metafísica de las Bellas Artes."⁷⁸

Schelling sostenía que el concepto de poesía se amplió más allá del habla en verso, pero siempre limitándose al campo de las artes: existía también poesía en los paisajes naturales y en el don innato, y en el arte como una técnica que se adquiría a través de un trabajo y aplicación conscientes. Caracterizaba también la **poesía como el dominio del espíritu** y al arte como el dominio del gusto. Goethe pensaba de un modo parecido, y escribió lo siguiente:

"Las artes y las ciencias se obtienen a través del pensamiento, pero éste no es el caso de la poesía ya que se trata de una cuestión de inspiración; ésta no debe denominarse como arte ni como ciencia, sino como genio".⁷⁹

En este siglo también cambió también la actitud que se tenía en las artes visuales hacia la poesía. En ellas había lugar para la cualidad poética pero sólo en el amplio sentido nuevo. La tesis de los grandes pintores como Bonnard y Matisse era la siguiente: *ut pictura pictura* y la fórmula correspondiente en poesía hubiera sido: *ut poésis poésis*. Se trataba, en resumen, de la antítesis extrema de los siglos pasados, especialmente del siglo XVII. A la tesis de *ut poésis poésis* le siguió otra: que las artes exploten toda posibilidad, extrayendo de donde se pueda, que intercambien cosas, **siempre que el resultado sea nuevo, individual, diferente, sorprendente**. Que la *poésis* sea *ut pictura*, pero que también sea *ut musica, ut rhetorica, ut scientia*.⁸⁰ Los modelos pueden ser muchos, sin embargo, durante el siglo XVIII y XIX, y quizá aún hoy día, el modelo a seguir, común

⁷⁷ Percy Bysshe Shelly, "A Defence of Poetry", en *Shelley's Prose or The Trumpet of a Prophecy*, ed. David Lee Clark (Albuquerque, 1954) citado en Michel... p. 266

⁷⁸ John Addington Symonds, "The Provinces of the Several Arts", en *Essays: Speculative and Suggestive*, 3rd ed. (London, 1097) citado en Michel. p. 266

⁷⁹ Tatarkiewicz, *op. cit.* p.148

⁸⁰ Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 150

denominador de esta relación interartística, fue la poética. Ruskin, por ejemplo, en su libro titulado *The poetry of architecture*, la escultura y la pintura son calificadas como poesía silenciosa. De igual manera, pintores y músicos son poetas: Turner es un poeta del color, Beethoven un poeta de la música.⁸¹

De aquí en adelante, las descripciones poéticas abundaron, y los críticos prefirieron las alabanzas poéticas, porque eran –hoy día también lo son– un mayor privilegio para los pintores y arquitectos ser poéticos, de lo que es para un poeta "ser un pintor con palabras".

La definición de poética más común en el siglo XIX fue la de "espíritu que impregna". Hegel da un ejemplo típico de esta definición: "*la Poética es el arte universal del espíritu que ha conseguido su libertad y que no está atado a la materia sensible para llegar a ser; sino que se desarrolla exclusivamente en el interior del tiempo y del espacio de las ideas y los sentimientos.*"⁸²

La división entre la sustancia espiritual del arte y la forma material que acompañó la controversia acerca de la expresión y la forma se desprende de esta cita, y esta división se acentuó con el paso del siglo XIX. Hacia finales de este siglo, Martin Morris definió la "poética" de una obra de arte como "*el genio imaginativo que se muestra en ella. Nunca es el arte o la forma por sí mismos. El arte es el ropaje que viste de distintas maneras a la eternidad, sin cambiar el espíritu poético, cuya pureza es dada a conocer por la visión secreta del poeta.*"⁸³

El uso del término poética terminó empleándose en este sentido, pues la reacción en contra del materialismo ganó terreno, dejando de lado la distinción entre poética y forma, y enfocándose en la rivalidad entre la poética y lo material.

La definición general que se tenía del artista en esas épocas era la de una persona que, gracias a la imaginación, aprehendía la poesía de la naturaleza y la mostraba a través del arte. En este mismo sentido Schelling escribió que el arte era el vínculo entre la naturaleza y el alma. Por lo tanto la palabra "poética" llegó a significar ya no sólo el espíritu de la naturaleza, sino la interpretación de este espíritu en las obras de arte. Frances Power Cobbe escribió que un artista "*llega a ser un Poeta en tanto que recibe la revelación de la Belleza (la belleza divina de la naturaleza) y la reproduce, con una estética natural, en la obra de Arte.*"⁸⁴

⁸¹ Bright Michel, *op. cit.* p. 259

⁸² Hegel's *Introduction to Aesthetics*, trad. T. M. Knox, ed. Charles Karelis (Oxford, 1979), citado en Michel. Pp 267

⁸³ Martin Morris, "The Philosophy of Poetry", *The Nineteenth Century*, 46 (1899), citado en Bright Michel, *op. cit.* p. 267

⁸⁴ Cobbe, 99: Robert Hunt, *The Poetry of Science; or, Studies of the Physical Phenomena of Nature*, 3rd ed. (London, 1854), citado en Michel pp. 268

Con el Romanticismo el hecho de que el artista interpretara la esencia de la naturaleza se consideró una acción más espiritual que intelectual.⁸⁵

Como el ser humano pertenece a la naturaleza, el artista debe considerar también expresar esa naturaleza y en la medida que lograba mostrar las pasiones de quienes retrataba, era considerado "poeta". Du Bos lo define en estos términos: "*es verdad que los pintores son poetas, pero su poesía no consiste en inventar quimeras y vanidades extravagantes, sino en imaginar justamente las pasiones y sentimientos que deberán ser atribuidos a sus personajes, de acuerdo a su carácter y situación; del mismo modo, deberá encontrar una manera adecuada de pintar las pasiones, de tal forma que, al mostrarlas, tengamos una percepción adecuada de esos sentimientos.*"⁸⁶ Aparte de mostrar la influencia con que el expresionismo marcó la palabra "poética", al significar ésta la expresión de las pasiones, esta cita añade un sentido más a la poética: la de la "creatividad"⁸⁷.

Pero pronto la pintura se adueñó de la posibilidad de mostrar movimiento, aún cuando lo representado en un cuadro se mantuviera inmóvil. La acción se daba gracias a la manera en que se dibujaban a los personajes realizando alguna actividad y, en ocasiones, con pinturas en serie; todas estas pinturas pretendían hacer lo que la poesía hace: contar historias. Así, los pintores fueron capaces de unificar la acción (movimiento) y la expresión, ambos elementos tomados de la poesía.

Al mismo tiempo, el *movimiento* fue adjudicado a la arquitectura, principalmente a la arquitectura gótica, pero no bajo la idea de representar una acción determinada o el espíritu de la naturaleza, sino **para expresar la esencia del edificio**, es decir, **su propósito**. Y el edificio que conseguía mostrar su propósito tiene carácter; éste se lograba asociando al objeto ciertas particularidades simbólicas, por ejemplo, un templo debe mostrar que es templo a través de expresar solemnidad. A este tipo de expresionismo se le llamó "poética". Al respecto, la arquitectura según G. F. Bodley "*expresa ideas abstractas, como poder, simplicidad, grandeza, belleza.., una mansión puede ser misteriosa, poseer majestuoso carácter. Un arquitecto posee varios intelectos calificados, del cual la poética de su arte es quizá el más importante.*"⁸⁸

En el Expresionismo, el artista tiene como objetivo desarrollar en su obra sus propios pensamientos y sentimientos, más allá de representar lo que ve a su alrededor. Lo que permanece constantemente

⁸⁵ Brigh Michel *op. cit.* p. 268

⁸⁶ Abbé Du Bos, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*, 5th ed., trad. Thomas Nugent (Londres, 1748), citado en Brigh, *op. cit.* p. 268

⁸⁷ Brigh, Michel *op. cit.* p. 269

⁸⁸ G. F. Bodley, "Architectural Study and the Examination Test", en *Architecture: A Profession or an Art*, ed. R. Norman Shaw y T. G. Jackson (Londres, 1892), citado en Brigh Michel, *op. cit.* p. 270

en el Romanticismo es el énfasis del elemento espiritual en el arte, que utiliza la palabra poética para describirlo, no importando si es el espíritu del objeto o el espíritu del artista quienes están representados en la obra de arte.

Mr. Dennys define de la siguiente manera a la poética como el alma del artista en la obra: *“la labor humana, para que tenga larga vida, debe poseer una porción del alma de quien la trabaja... todo aquello que pretende ser obra de arte, si no tiene la energía del sentimiento poético, muere pronto y es olvidada”*.⁸⁹

Es en este sentido que Keble usa la "poética", al escribir que *"la poesía de la pintura consiste simplemente en la pertinente expresión del sentimiento del artista"*, y John Sedding usa la palabra para referirse al arquitecto como un *"poeta de la forma"*⁹⁰. *"El arte —dice Sedding— es el habla de mentes poéticas. Una obra de arte ha adquirido intereses poéticos porque cubre las grandes cualidades de la mente del artista. La obra habla del hombre y para el hombre"*.⁹¹

Si el trabajo individual del arte comunica el carácter de un artista, entonces el arte colectivo expresa el carácter de una época —la naturaleza nacional, histórica y religiosa de un lugar y tiempo del cual el arte deriva. Lo que A. F. Rio escribió en su libro titulado *The Poetry of Christian Art*: *“la imperfecta pero progresiva expresión, la voz de las naciones de la Europa moderna... en estas rudas palabras están depositadas las más fuertes y puras emociones del corazón, así como las creaciones animadas de su imaginación”*.⁹² El expresionismo colectivo, si así podemos llamarlo, ejerce una enorme influencia en muchas áreas; fue usado por el Neogótico para argumentar que el estilo pertenecía a los Ingleses y Cristianos, por los modernistas para decir que los neos no expresaban el presente, por los historiadores para extrapolar desde el arte las ideas impregnadas de un periodo histórico, y por los socialistas para demostrar la democracia del arte. Sin embargo, aún cuando este expresionismo fue aplicado en distintas circunstancias, **en todos los casos este expresionismo fue la poética del arte**.⁹³

Otro de los significados que tiene la palabra poética es el que proviene de su origen etimológico, que define al poeta como creador, como productor. D'Alembert, en su introducción a la famosa Enciclopedia describe a la poesía como invención o creación. Aún más, habla de poesía como si

⁸⁹ Mr. Dennys, “Poetry as a Principle in Art”, *The Builder*, 6 (1848), citado en Bright Michel, *op. cit.* p. 270

⁹⁰ Bright Michel *op. cit.* p. 271

⁹¹ John Keble, *Keble's Lectures on Poetry 1832-1841*, trad. Edward Kershaw Francis (Oxford, 1912); John Sedding, “Expression in Architecture”, en *Art and Handicraft* (Londres, 1893, reimpresión, Nueva York, 1977), citado en Bright Michel, *op. cit.* p. 271

⁹² A. F. Rio, *The Poetry of Christian Art* (London, 1854), citado en Bright Michel, *op. cit.* pp 271

⁹³ Bright Michel, *op. cit.* p. 271

hablara de imaginación, pues allí donde la filosofía usa la razón y la historia la memoria, la poesía utiliza la imaginación y la creación. Así, el término de poética llegó a significar creatividad, tal y como Edward Chatfield lo usa al definir la poética del arte.⁹⁴ La poesía, la pintura y la escultura, escribiría en 1839, "*dependen de cierto temperamento imaginativo por parte del artista, lo que lleva a su trabajo a superar la simple imitación de la vida... Con la imitación se inicia, con la imaginación se cierra. Priven al arte de su poesía, matarán su alma; aliméntenla con los poderes de la imaginación, cuyo campo de acción es inmenso, y crecerá de manera inimitable.*"⁹⁵

Vinculado a la tradición etimológica, está el concepto de poética como ficción. George Granville escribió en 1701 que "*el mundo Poético sólo es ficción*"⁹⁶, remarcando la idea de los escritores renacentistas que distinguían entre pintores poéticos, quienes inventaban libremente, y pintores históricos, quienes se debían a los hechos. En el siglo XVIII Sir Joshua Reynolds apuntó la relación entre poesía y ficción, pero desestimó la distinción entre pintores poetas e históricos al decir que Rafael dibujó a los apóstoles de la manera más digna y noble posible, de una manera tal que ni siquiera las Escrituras lo hacen.⁹⁷

En todos los casos en que la palabra poética ha sido referida al ámbito de lo artístico, independientemente de la acepción dada, tres condiciones han sido consideradas para la poética⁹⁸.

1. La primera es que la poética de una obra de arte es inherente a ésta, no una adición.

Esto se logra concentrándose primeramente en los sentimientos y en la expresión y, solamente cuando una obra ha trabajado en estos puntos, puede entonces enfocarse en los tecnicismos de la forma. En 1831, un escritor anónimo escribió que muchos pintores contemporáneos "*pintan para complacer la vista más que para impactar el corazón o la mente. Ellos consideran primero el efecto de la composición y el color y la manera en que todo se compondrá con mayor gracia. Se enfocan en tecnicismos y trabajan la tan vital expresión hasta el final.*" Según este escritor, esta manera de proceder es errónea y lo llama "la manera invertida de pintar". Lo que nunca debe hacer un pintor es comenzar "*a trabajar en un cuadro hasta que se haya entendido la naturaleza del evento, y aprehendido la pasión*

⁹⁴ *Ídem*

⁹⁵ Edward Chatfield, "Poetic Painting and Sculpture", *The New Monthly Magazine*, 55 (1839), citado en Bright Michel, *op. cit.* p. 272

⁹⁶ George Granville, Lord Lansdowne, "An Essay upon Unnatural Flights in Poetry", en *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn (Oxford, 1909), citado en Bright Michel *op. cit.* p. 272

⁹⁷ Bright, *op. cit.* p. 272

⁹⁸ *Ídem*

o el sentimiento de lo que pintará, concebido el carácter de los actores principales, para así determinar la manera en cómo deberá trabajarlo..."⁹⁹

Este precepto es aplicable tanto a la pintura como a la arquitectura, precepto derivado de la exhortación que se hace al artista de que siga a la naturaleza. Schelling, por ejemplo, argumentó que el artista debe emular a la naturaleza, donde el espíritu trabaja sobre la esencia de las cosas y se manifiesta a través de formas simbólicas.¹⁰⁰

2. Esta mención de las formas simbólicas de Schelling nos lleva a la segunda condición de la poética, donde **la poética del arte es expresada de manera simbólica**. La explicación a esto es que el discurso literal es inapropiado para la poesía y que solamente los símbolos que liberan el pensamiento pueden expresar los profundos misterios del alma.¹⁰¹

En su "*Crítica de la Razón*", Kant analiza con cierto detenimiento cómo las ideas estéticas no pueden ser transmitidas por ningún otro medio que los atributos estéticos, es decir símbolos, punto de vista que comparten la mayoría de los artistas del Romanticismo. Es también un punto de vista especialmente importante para la arquitectura, que carece de los múltiples recursos expresivos visuales de la pintura y que, sin embargo, llegó a depender de estos simbolismos para manifestar su propia poética¹⁰². En 1818 Frederick Schlegel hizo hincapié en esto: "*toda la arquitectura es simbólica, pero ninguna lo es tanto como la arquitectura Cristiana de la Edad Media. El mérito y grandeza de sus objetos radica en que manifiesta la expresión de los pensamientos santos, el esplendor de la meditación liberada de lo terrenal, elevándose sin obstáculo alguna hacia el cielo*".¹⁰³ Schlegel, al asociar el simbolismo con la expresión de ideas religiosas no usa la palabra "poética", pero cerca de cuarenta años después, la Asociación del Instituto Real de Arquitectos Británicos equiparó el simbolismo con la poesía bajo el argumento de que el simbolismo expresa ideas religiosas. Esta Asociación, "*consideró al simbolismo como la poética de la arquitectura. Veían esto no como mera teoría fantástica sino que, a la luz del lenguaje figurativo, el simbolismo era el*

⁹⁹ On Invention and Expression, Library of the Fine Arts, 2 (1831), citado en Bright Michel, *op. cit.* p. 273

¹⁰⁰ Bright *op. cit.* p. 273

¹⁰¹ *Ídem*

¹⁰² *Ídem*

¹⁰³ Schlegel, 1:337-38, citado en Bright *op. cit.* p. 273

único medio capaz de transmitir la verdad religiosa abstracta, o de hacerla accesible y comprensible para el hombre."¹⁰⁴

3. El tercer precepto importante adjudicado a **la poética del arte fue la unidad de sentimiento**, que Ruskin llamó "*el primer principio del buen gusto.*"¹⁰⁵ Este precepto es el resultado de aplicar el estándar tradicional de unidad artística —previamente descrita como forma solamente— al rápido surgimiento de la doctrina del expresionismo y en su aplicación significa que una obra de arte tiene un carácter uniforme y en consecuencia una impresión uniforme en el espectador. Burke y Allison hablan mucho de la unidad de carácter, diciendo, por ejemplo, que un artista no debe mezclar los elementos de lo sublime y de lo bello, ya que una incongruencia entre estos destruiría la unidad del sentimiento. De la misma manera, en su *Poética de la Arquitectura*, Ruskin se manifiesta en contra de lo ecléctico, en contra de juntar estilos asonantes entre sí, postura que Pugin asume de igual manera. Además, Ruskin, Pugin, y otros adeptos al Gótico avanzan defendiendo su postura en contra de la arquitectura clásica, pues aún cuando el Gótico no podía igualar la unidad formal de su rival, sí poseía sus propias características como la de unidad de carácter, razón por la cual un crítico de arquitectura admitía, en 1834, que la arquitectura griega es admirada por su unidad formal, señalando que en la arquitectura "*la unidad formal no es completamente identificada por el ojo*"; no obstante, afirmó que al final "*la unidad, tanto de expresión como de carácter, es generalmente más que suficiente para satisfacer las demandas del gusto.*"¹⁰⁶

La unidad de carácter era importante porque ésta comunicaba al espectador un sentimiento unificado, es decir, mientras más consistente fuera la impresión hecha por una obra de arte más enérgicos eran los sentimientos despertados en el espectador, todo lo cual sugiere que se le prestaba más atención al espectador y a la audiencia de lo que en algún momento se pensó. A pesar de que Shelley y Mill y aquellos que sobrevaloraron sus observaciones al exponer que la poesía era un soliloquio escrito únicamente para el regocijo del poeta, artistas y críticos por igual estuvieron realmente interesados en los efectos del arte, sobre todo en las habilidades del arte para despertar pasiones. La poesía ha sido largamente admirada por ser capaz de hacer esto, una razón más por la cual, así como un sentido da paso a la

¹⁰⁴ Dr. Barlow, "Symbolism in reference to Art", Papers Read at the Royal Institute of British Architects 4 (1857-60), citado en Bright, *op. cit.* p. 273

¹⁰⁵ Ruskin, citado en Bright *op. cit.* p. 274

¹⁰⁶ E. Trotman, "On the Comparative Value of Simplicity in Architecture", The Architectural Magazine 1 (1834), citado en Bright *op. cit.* p. 274

sensibilidad, otras artes intentaron adoptar los términos y significados de la poesía. Este fin en particular fue aparentemente asumido por los pintores alrededor de los inicios del siglo XVIII, cuando en 1719 Du Bos escribe sobre la capacidad de la pintura de despertar sentimientos. (...) Si esta idea era tan novedosa como Du Bos afirmaba, ésta debe haberse afianzado y extendido muy rápidamente en lo sucesivo, porque en 1755 Laugier exige el mismo efecto de la arquitectura, la cual durante este tiempo se mantenía a la zaga de la pintura aceptando tardíamente los nuevos principios estéticos¹⁰⁷.

Aproximadamente en estos años, el entusiasmo por la pasión se atribuyó a la asociación de ideas, y ambos conceptos (pasión y asociación de ideas) se vincularon a la palabra "poesía" pasando a ser sinónimos¹⁰⁸. A mediados del siguiente siglo la "poesía" y la asociación de ideas estaban tan estrechamente unidos que un escritor llamado W. H. Scott identificó a los dos en la definición de "belleza". De esta manera este autor toma el punto de vista tradicional donde la belleza depende de la armonía formal pero concede un sitio para "*lo que ahora nombramos poético*", que él define como "*asociación*". Concluye, por tanto, que "*la armonía es la filosofía de la Belleza, y la asociación su poesía*."¹⁰⁹

Una transferencia similar de la palabra "poesía", en este proceso similar de causa-efecto, se produce cuando "la poesía" se aplica a la evocación de pensamientos y sentimientos. En 1822 apareció un artículo titulado "*La Poética de la vida*", que proporciona un excelente ejemplo de este cambio de terminología. El autor, Cyrus Redding, comienza usando la "poética" para describir el elemento inspirador esencial para la vida. En uno de sus escritos, Cyrus Redding pierde totalmente de vista el significado inicial de la palabra y la utiliza para describir el éxtasis del alma: "*El indefinible sentimiento del alma, el desbordamiento del corazón, los pensamientos demasiado profundos aún para las lágrimas, el sagrado recuerdo del pasado, las impresiones hechas por lo bello y lo sublime, los indescriptibles objetos que se expresan difusos en la mente, de los que apenas discernimos; todos estos comprenden la poesía de nuestra existencia*."¹¹⁰

A través de la influencia de la religión y la moral, los escritores argumentaron que los pensamientos y sentimientos sublimes, descritos por Redding, conducirían al perfeccionamiento moral y otros, influidos por la idea de progreso, sostenían que este perfeccionamiento moral llevaría al

¹⁰⁷ Bright *op. cit.* p. 275

¹⁰⁸ *Íbid*

¹⁰⁹ Laugier, *Essai*, 2-3; citado en Bright *op. cit.* p. 275

¹¹⁰ Cyrus Redding, "The Poetry of Life", *The New Monthly Magazine*, 5 (1822); citado en Bright Michel, *op. cit.* p. 276

mejoramiento de la raza. La poética del arte contribuyó con la reforma y, al hacerlo, adquirió aún más importancia de la que ya tenía.¹¹¹

¹¹¹ Brigh Michel, *op. cit.* p. 276

El concepto de **POÉTICA** a través del tiempo

	Época	Significado	Cómo opera	Valores	Arquitectura
I	Siglo XVI y XVII Artes Poéticas	Por <i>poético</i> se entiende lo figurativo, lo metafórico. Las obras de arte se sirven de las <i>metáforas</i>	La cualidad de la <i>poética</i> ayuda a reforzar la separación entre artes y artesanías		La arquitectura se acerca al arte liberal
II	1 Siglo XVIII Expresionismo	La <i>poética</i> se entiende como expresión	El artista expresa en sus obras pensamientos idea vs forma sentimientos significado vs forma	Las obras se consideran: individuales diferentes sorprendentes novedosas	En la arquitectura se pide que los objetos: Expresen el carácter del edificio Sean nacionalistas Expresen el carácter del cliente Despierten sentimientos
	2 Siglo XIX		El artista expresa su espíritu y el espíritu de las cosas • Dominio del espíritu • Espíritu que impregna • Alma del artista en la obra (Romanticismo) • Interpretar la Naturaleza es más espiritual que intelectual • Ya no sólo se expresa el espíritu de la Naturaleza sino la interpretación de este espíritu	Se destaca el genio espíritu del objeto espíritu del arte	Se expresa la esencia del edificio, su propósito.
	3 Siglo XIX		El artista expresa el espíritu de la época	Si una obra refleja el espíritu del artista, entonces un conjunto de obras refleja el espíritu de la época	De esta manera se justifican los Neos, como el Neogótico
III	Asociacionismo	La <i>poética</i> se entiende la Asociación de Ideas	Evocación del pensamiento y sentimientos. La inspiración es esencial para la vida	Inspiración	
IV	Etimológico	Etimológico: como productor, creador. También como ficción (1700)		Imaginación Creación	

Conclusión

La historia del concepto de arte en Europa ha durado veinticinco siglos y se divide a *grosso modo* en dos periodos, cada uno con un concepto de arte diferente. El primer periodo -el del concepto- duró mucho tiempo, abarcando desde el siglo V a. de J. C. al XVI d. de J. C. Durante estos siglos, el arte se entendió como una producción sujeta a reglas. Ese fue el primer concepto que se elaboró. Los años 1500-1750 fueron años de transición: el concepto antiguo, aunque había perdido su puesto anterior, se conservaba todavía mientras que ya se estaba gestando el nuevo. Finalmente, alrededor de 1750 el concepto antiguo cedió su lugar al moderno. Ahora arte significaba producir belleza. Este último concepto tuvo una aceptación tan universal como había tenido el antiguo. Su ámbito era ahora mayor e incluía las siete artes que Batteux había nombrado en su clasificación y únicamente éstas. Durante siglo y medio, más o menos, el concepto parecía ser el adecuado, hasta tal punto que los estetas y teóricos del arte no pensaron en cambiarlo ni en mejorarlo. Hasta que por fin surgió un cambio: éste resultó en parte de analizar más profundamente el concepto, y en parte de la evolución que las mismas artes habían seguido durante esta época.

La poesía también cambió de manera sustancial. Originalmente, la palabra hacía referencia a los textos escritos en verso, y hacía referencia a las reglas de índole métrico y de cadencia que había de seguir la poesía, más específicamente los poemas; pero a partir del siglo XVIII, gracias a la relación interartística, se fue transformando este significado hasta llegar a definirse, de manera general, como la esencia intelectual o emocional común a todas las artes, dándosele el nombre de poética. Sin embargo, la "poesía" o "poética", fue utilizada de tantas maneras durante los últimos siglos que actualmente tiene un vago significado y sólo esclareciendo los distintos usos que se le ha dado a esta palabra podemos comprender la validez de su uso y tener un panorama más esclarecedor de los momentos en que fue usada.

La distinción de estos significados a través del tiempo es necesaria porque, por un lado, la poética tiene diferentes significados dependiendo de la disciplina artística a la que se aplique, significando una cosa para la arquitectura y otra para la pintura.

La pintura y la arquitectura rivalizan con la poesía al reclamar para sí la expresión de las ideas y sentimientos y, debido a sus evidentes y marcadas diferencias, tienen diferentes maneras de expresar y de expresarse. La poética de la pintura no es la misma que la poética de la arquitectura.

La arquitectura se adjudica el calificativo de poética mientras se acerca al sistema de las bellas artes en los albores del Renacimiento, cambio que dio grandes ventajas para los arquitectos. Las artes del

diseño, (arquitectura, pintura y escultura) al argumentar la utilización del dibujo y las matemáticas como una actividad intelectual sustentada en la geometría, logran escalar sus posiciones y, para seguir subiendo, comenzarán a justificar su posición dentro de un ámbito superior al del arte mecánico en tratados de arquitectura, hasta lograr ser incluidos en el sistema de las Bellas Artes. La justificación no siempre resulta fácil. La escultura y la pintura pueden zafarse fácilmente de la utilidad y sus materiales son más maleables. La arquitectura en cambio, debe ceñirse a una utilidad y su materialidad está condicionada a la estabilidad y durabilidad de las construcciones. La pintura y la escultura, como las demás artes contemporáneas, pueden seguir la voluntad del arte por el arte. La arquitectura por sus condiciones intrínsecas, no. Por eso, todas ellas buscan su justificación en la poética, y con muchísima mayor razón la arquitectura, en donde ven la posibilidad de una belleza intelectual, a través de la cual pueden significar sus obras, expresarse, comunicarse, emocionar y trascender como artistas, integrándose al selecto grupo de poetas, quienes según una definición de 1889, *"abunda en ideas sublimes y e invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos siente que se eleva sobre sí mismo, que se desenvuelve, que se inflama; aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles; cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía; cuyo juicio presenta los objetos por el lado más interesante y favorable, y que con la fuerza de su sentimiento encanta, comunica a los demás las conmociones que experimenta, y los coloca en la misma situación en que él se halla."*¹¹²

El significado de "poética" también ha cambiado a través de los siglos dependiendo de la disciplina artística a la que se haga referencia. La poética de la pintura en el siglo XVII no es la misma que la poética de la pintura en el siglo XIX.

El principio general que opera detrás de los cambios de significado es que la definición de poesía como arte, determina la poética como la esencia de todas las artes. Es decir, hay tantas definiciones de poesía, (del arte llamado poesía), como definiciones de poética en cada una de las disciplinas artísticas. Por sí solo el principio luce bastante simple, pero se complica cuando se pone en funcionamiento¹¹³:

- a) Por un lado, las definiciones idiosincráticas de poética en cada una de las artes producen definiciones idiosincráticas en la poesía, a tal grado que Keble define poesía en ambos sentidos como medio de catarsis emocional.

¹¹² Enciclopedia de 1887????

¹¹³ Brigh Michel, *op. cit.* p. 277

- b) En segundo lugar, porque varios de los diversos significados de "poesía" en su sentido abstracto existen simultáneamente, no hay un momento en que la palabra tenga una sola definición.
- c) En tercer lugar, el principio opera en conjunción con las demandas específicas formuladas por los diferentes tipos de arte, de manera que aún cuando existía una sola definición de poética, la poesía de la arquitectura no era la misma que la poesía de la pintura.

Estas son las razones por las que una definición general es insuficiente y por lo cual debe hacerse la distinción entre los distintos y particulares usos de la palabra.

Nos hemos desacostumbrado con estos usos porque la "poesía", en su sentido abstracto, en su significado como poesía, es ahora obsoleta, y sólo escuchamos de vez en cuando algunas frases como "poesía en movimiento". La desaparición de la palabra es más difícil de explicar que su aparición¹¹⁴. Sin embargo, hay varias causas probables para su desaparición. En primer lugar, el énfasis en la forma en que se inició con el movimiento llamado Art-for-Art's-Sake y que continuó durante la primera mitad del siglo XX en una estética formalista, invirtiendo el énfasis del significado sobre la forma, del cual la "poesía" tanto dependía. También el escepticismo moderno acerca de los significados universales, como arte y naturaleza, devastaron los cimientos sobre los que se soportaba la poética. Por último, el enfoque lógico y científico de la crítica contemporánea ha desacreditado la aparición "poética" del arte y los sentimientos "poéticos" despertados en consecuencia.¹¹⁵

Aunado a esto, sigue presente la discusión de lo que puede expresar la palabra contra lo que puede expresar la imagen. Esto porque, en primer lugar, las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos. En una lo principal es la forma, en la otra el contenido; en una, el origen de la experiencia, de la emoción, del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto directamente, sino que únicamente los sugiere por medio de símbolos. Y en segundo lugar porque nos encontramos con dos tipos de experiencia estética: o nos concentramos en la obra de arte en sí, en sus colores, sonidos, palabras y acontecimientos que en ella se representan, o consideramos las

¹¹⁴ *Íbid*

¹¹⁵ *Íbid*

asociaciones, pensamientos y sueños que produce. El arte visual se basa en la percepción, el arte verbal en la imaginación.¹¹⁶

Lograr la conjunción de ambas en la arquitectura ha llevado a considerar, en algunos casos, a los proyectos y no a las obras como portadores de la poética; y, en otras, a buscar en las obras construidas los símbolos que transmiten la poética.

¹¹⁶ *Tatarkiewicz, op. cit.* p.

III. Los rescoldos de la analogía entre poesía y arquitectura

Debido al auge de la poesía y la poética como centro de las artes, la arquitectura incluyó en su discurso teórico una analogía entre lenguaje y formas arquitectónicas y durante los siglos XVIII y hasta mediados del siglo XIX, esta analogía fue ampliamente difundida y utilizada. Dicha relación puede resumirse en las siguientes posturas:

- **La arquitectura se desarrolla de la misma manera que el lenguaje.** "*En el presente, estamos buscando un lenguaje arquitectónico adecuado a nuestro tiempo, pero así como a todos los idiomas se les puede encontrar una genealogía, lo mismo sucede con nuestra nueva arquitectura*".¹¹⁷ (William Burges 1827-1881, en una conferencia dada en la Architectural Association).
- **Los estilos arquitectónicos son, en sí mismos, un "lenguaje".** El arquitecto que lograra dominar cada lenguaje (clásico, gótico, renacentista, entre otros) puede resolver las dificultades de las formas arquitectónicas. "*En verdad, cada estilo particular se puede considerar como un lenguaje distinto y peculiar...*".¹¹⁸ (William Hosking 1800-1861, profesor del King's College, en Londres).
- **La arquitectura, para conformarse, utiliza diferentes elementos, los cuáles se convierten en las palabras de la composición.** Existe así una especie de lenguaje: si los elementos, es decir, el vocabulario arquitectónico, se componen de una manera coherente, el objeto arquitectónico resultante logra una mayor elocuencia. "*Los elementos son para la arquitectura lo que las palabras para el lenguaje, lo que las notas para la música, y sin su perfecto conocimiento es imposible seguir adelante*".¹¹⁹ (J. N. L. Durand 1760-1834, en su Summary of Lectures given at the École Polytechnique). Y J. M. Richards (1907-1992) "*Como si fueran las palabras que forman el lenguaje arquitectónico*".¹²⁰
- **La analogía se utilizó como un argumento para eliminar el uso del ornamento:** "*La arquitectura es como la poesía; todo ornamento que sólo es ornamento está de más. La arquitectura, por la belleza de sus proporciones y la elección de su disposición, se basta a sí misma*".¹²¹ (J. F. Blondel 1705-1774). Esta analogía lingüística perdió fuerza durante la época del Romanticismo, cuando la poesía se volvió más libre en su composición y comenzó a buscar otro tipo de sensaciones aparte de la belleza, que la arquitectura no dejó de

¹¹⁷ Collins, Peter, *op. cit.* p. 179

¹¹⁸ *Ídem*, p. 181

¹¹⁹ *Ídem*, p.183

¹²⁰ *Ídem*, p. 183

¹²¹ Blondel J. F., citado por Collins Peter, *op. cit.* p. 184

perseguir. Otro factor que influyó fue el cambio en el pensamiento de los arquitectos debido a la fabricación de nuevos materiales de construcción, del acero y el vidrio principalmente, que gradualmente llevó a la desaparición del eclecticismo y por lo tanto del ornamento, y se enfocó en favor de una arquitectura que mostraba cada vez más sus características estructurales, hasta el momento de ya no admitir "adornos" de ninguna clase. Este pensamiento llegó a su punto más alto a principios del siglo XX, con el llamado movimiento funcionalista (modernismo), en donde se intentó prescindir de toda cita histórica. Sin embargo, si bien ya no se hablaba de un lenguaje arquitectónico basado en estilos o cualquier tipo de ornamentación, sí se llegó a utilizar la comparación entre arquitectura y poesía, como lo podemos apreciar en la siguiente cita de Auguste Perret (1873-1954): "*la construcción es la lengua madre del arquitecto; un arquitecto es un poeta que piensa y habla en construcción.*"¹²² De hecho, antes de Perret, cuando se comenzaba a dar la separación entre ingeniería y arquitectura durante la Revolución Industrial, James Fergusson (1808-1886), en su *History of Architecture* hace referencia a la "*buena ingeniería, absolutamente indispensable para cualquier clase de efecto arquitectónico, ya que: la una es prosa y el otro la poesía del arte de construir.*"¹²³ De esta manera, ingeniería y arquitectura eran comparadas metafóricamente y, entendiendo que la poesía es el arte por excelencia, la arquitectura justificada por encima de la ingeniería al mismo tiempo que la ingeniería soporta la poética de la arquitectura.

- **El estilo como poesía de la arquitectura.** "Estilo —escribió Blondel- en sentido figurativo, es la poesía de la arquitectura. El estilo adecuado a los diferentes temas es el que provoca la infinita variedad de edificios del mismo tipo o de tipos diferentes. En una palabra, en este sentido, el estilo arquitectónico es como el estilo de la elocuencia."¹²⁴

¹²² *Íbid*, p. 181

¹²³ *Íbid*, p. 182

¹²⁴ Collins Peter, *op. cit.* p. 185

IV. La metáfora en la arquitectura

Antes del sistema de las Bellas Artes, uno de los intentos por clasificar las artes en los siglos XVI y XVII fue el de las Artes Poéticas, cuya característica consistió en considerar a la metáfora como el elemento distintivo entre artes y artesanías y oficios. Si bien es cierto que dicha clasificación no prosperó, la idea de alguna u otra manera se mantuvo viva, sobre todo cuando la poética ganó un lugar privilegiado en el sistema de las bellas artes. La arquitectura, en su persecución por alcanzar a la poesía, quiso lograr lo que ésta hacía cargando de significados a los objetos arquitectónicos y exigiendo estos mismos significados de los proyectos arquitectónicos. En su búsqueda se encontró con el problema de la representación de estos significados ya que la poesía trabaja con signos convencionales (palabras) y la arquitectura no. Por esta razón tuvo que recurrir al lenguaje, para comunicar lo que expresaba, como Boullé al explicar lo que significaba el cenotafio de Newton o Ruskin al describir la fachada de San Marcos. Más adelante, a mediados del siglo XX, en los años sesenta, la arquitectura Posmoderna buscó nuevamente comunicar lo que los edificios expresaban, pero con los elementos propios de la composición arquitectónica, y generó un sistema análogo al lenguaje, introduciendo términos como semiótica, semántica y en éstos a la metáfora y retórica, entre otros, de tal manera que el lenguaje arquitectónico trataba de emular al lenguaje.

En los siguientes apartados se analizará cómo es que se usó la *metáfora arquitectónica* y las repercusiones de este uso en el proceso del diseño arquitectónico y en la crítica arquitectónica.

El uso de la analogía y la metáfora durante el movimiento arquitectónico llamado Posmoderno del siglo XX

Como una reacción en contra del movimiento Moderno, a principios de los años sesentas, el movimiento Posmoderno retomó lo ecléctico,¹²⁵ argumentando que la arquitectura producida durante el modernismo carecía completamente de expresión. Fue entonces que recurrió de nuevo a la analogía lingüística para explicar su propia producción arquitectónica.

En esta época, la arquitectura se propuso como un medio de expresión, que podía comunicar a partir de su propio lenguaje arquitectónico. La semiótica jugó un importante papel en la construcción de esta nueva teoría arquitectónica donde la lingüística y la arquitectura volvían a convivir.

Charles Jencks,¹²⁶ en su libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*,¹²⁷ expone las maneras en que este "lenguaje" debe ser construido para que la arquitectura comunique. La arquitectura,

¹²⁵ Este término se refiere al uso de varios elementos arquitectónicos de diferentes corrientes incluidas en una misma arquitectura.

establece, comunica y lo puede hacer de varias maneras, dependiendo del recurso que se utilice, pero, según Jencks, son las metáforas las que permiten que el objeto pueda comunicar algo al observador. Estas metáforas suelen utilizar signos icónicos¹²⁸ o signos simbólicos¹²⁹. El primer tipo de signo lo utiliza, por ejemplo, un puesto de comida rápida en donde se venden *hot-dogs* cuya forma exterior es literalmente un *hot-dog*. Al ser usado este signo icónico del *hot-dog* no se permite al observador pensar que, en ese lugar, se vendan hamburguesas u otro tipo de comida¹³⁰. Según la definición de metáfora de Beatriz Cuarón (p. 15 y 16), este tipo de comparación entraría en el tipo de metáfora B en lugar de A.

El signo simbólico, al contrario del anterior, lo que hace es generar **metáforas sugeridas**, es decir, utilizar una forma visual que nos refiera a otras formas (de acuerdo a la definición de metáfora, entraría dentro del modelo A es como B). Estas referencias están determinadas por los usos y costumbres de una comunidad y serían casi indescifrables para una persona ajena a éstas. Jencks pone como ejemplo la capilla de Rochamp, diseñada por Le Corbusier, exponiendo una serie de metáforas sugeridas a partir de una imagen de esta capilla.

Para Jencks, el arquitecto, y por ende su obra, que logra una serie de metáforas sugeridas, tiene un lugar privilegiado sobre los demás; sobre todo si su metáfora es involuntaria, es decir, no premeditada o intencional, como si esta metáfora surgiera o brotara del inconsciente del arquitecto.

Jencks expone que si la arquitectura es un lenguaje, por lo tanto usa palabras y estas palabras son los elementos de la arquitectura, como las columnas, puertas, ventanas, etc. El arquitecto debe ser hábil y utilizarlos de manera correcta, siendo capaz de plasmar un lenguaje en su edificación, para comunicar algo a una comunidad en particular.

Por lo tanto, las metáforas visuales para Jencks son comparaciones que deben ser utilizadas por los arquitectos al componer sus edificios; y resultado de la lectura que la gente deduce de observar los edificios.

¹²⁷ El título del libro es muy sugerente y sirve como termómetro para medir la importancia de la comparación entre lenguaje y arquitectura.

¹²⁸ Según Jencks, el signo icónico es aquel en donde el significante (la forma) tiene ciertos aspectos en común con el significado (contenido)

¹²⁹ El signo simbólico depende de significados aprendidos

¹³⁰ Aunque Jencks explica que en la *Architectural Association* de Londres, en donde da clases, esta imagen está clasificada en el archivo de diapositivas como “puesto de hamburguesas”.

El uso de las metáforas en el análisis de los objetos arquitectónicos y en el proceso de diseño arquitectónico

Esta postura de Jencks ha dejado secuelas tanto en el campo del diseño arquitectónico como en el análisis de los objetos construidos, la idea de que se use metáforas se aplica en ambos sentidos. En este capítulo se hará un análisis de la teoría de Jencks tomando como punto de partida la definición de metáfora, en su acepción como comparación. En esta definición, A representa el término real y B el imaginario.

1. Los signos icónicos: imágenes icónicas (A es como B)

Según Jencks, los signos icónicos no dejan lugar a dudas sobre la interpretación de la metáfora, es más, no hay posibilidad de interpretación cuando se usa este signo.

Esta imposibilidad de interpretación está dada por la claridad del signo icónico del objeto en que se manifiesta, y puede reflejarse en:

1.1. La claridad del signo icónico reflejada en la representación del objeto sin correspondencia con el uso. La intención de los objetos arquitectónicos de esta categoría es la de lograr en la volumetría del objeto una imagen más o menos clara de algo conocido o colectivamente reconocido, aunque no se insinúe la función del objeto.

- a) En este caso la imagen de un elefante. El uso del objeto no es claro, únicamente la imagen que representa, la de un elefante cuyo nombre es Lucy. Este objeto fue construido en 1881 en la ciudad de Margate City, NJ (cerca de Atlantic City), y ha sido hotel y taberna. Hoy día es un museo. Aquí el término real (A) es el edificio y el imaginario (B) el elefante. En este caso la metáfora opera al decir que el museo es como un elefante.



Imágenes tomadas de Wikipedia. Fotografía Robert Brizel

- b) La siguiente imagen es de algo parecido a un OVNI que es en realidad una casa. Construida en Signal Mountain, Tennessee, en 1970 a un costo de \$100,000.00 dólares. Tiene tres dormitorios y dos baños, y unas escaleras que suben y bajan con solo pulsar un botón. La metáfora opera de la misma manera que el inciso anterior: la casa es como un OVNI.



Mark Gilliland, Associated Press / March 11, 2008

1.2. La imagen del objeto en correspondencia a la forma-uso.

En este caso la volumetría del objeto es una imagen que intenta representar la función del objeto.

- a) La imagen del puesto de hot-dog que no deja lugar a dudas de lo que se trata de representar y de la finalidad del edificio: se representa un hot-dog y se venden hot-dogs.



Imagen de un puesto de Hot-dog, del libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*.

- b) Las siguientes imágenes corresponden a un edificio en forma de canasta que pertenece a la compañía estadounidense Longaberger y que se dedica a la producción de canastas. Este edificio se encuentra Licking Country, Ohaio y es una réplica 160 veces más grande que la canasta que venden.



Imagen aérea del edificio de Longaberger. Tomada del sitio en internet
<http://www.imagineews.com/archives/145>



<http://www.wikipedia.com>



Canasta fabricada por la compañía Longaberger
<http://ic.longaberger.com>

El signo simbólico: la metáfora visual como interpretación del sujeto desde el objeto

La metáfora en el objeto construido



Imagen 14. Edificio de departamentos proyectado por Kurokawa. Foto: El lenguaje de la arquitectura posmoderna.

Jencks cuenta en su libro su experiencia al visitar una torre de departamentos diseñada por Kurokawa. En esta torre (imagen 14) los departamentos son prismas rectangulares ciegos con una abertura circular en una de sus caras, que forman módulos adheridos a una torre central. Jencks comenta que parecen lavadoras, Kurokawa lo corrige diciéndole que pensó en formalizar los módulos tomando en cuenta la figura de las jaulas de pájaros, que en Japón son así. Jencks juzga la forma bajo la cultura americana, Kurokawa bajo la japonesa por lo que la percepción sobre el mismo objeto es distinta.

Es así como algunos objetos son descritos formalmente de

acuerdo a la percepción del sujeto. Esto explica la postura de Jencks cuando muestra las metáforas que Hillel Schocken encuentra sobre la capilla de Rochamp: las metáforas son exclusivas de Hillel Schocken y no son explícitas hasta que él las dibuja.

1. La metáfora es interpretada por el espectador que observa el objeto arquitectónico

A continuación se presentan las imágenes de algunos edificios a los que se les adjudica una imagen metafórica. Las metáforas funcionan únicamente a nivel expresivo y exclusivamente desde el exterior de las edificaciones, haciendo alusión a la forma y no a la función del edificio.

Las siguientes comparaciones están tomadas del dominio público.

- a) La torre de oficinas proyectada por Legorreta para el Centro Nacional de las Artes, en la Ciudad de México, a la cual se le atribuye la imagen de una mazorca.



Centro Nacional de las Artes
<http://www.skyscraperlife.com>

- b) El Corporativo Arcos Bosques, diseño de los arquitectos Teodoro González de León, Francisco Serrano y Carlos Tejeda, al que se le compara con un pantalón.



Proyecto Arcos Bosques, Teodoro
González y Francisco Serrano

- c) La cafetería de Televisa Chapultepec, diseño de TEN Arquitectos, comparado con un choco rol.



Edificio de Televisa Chapultepec, proyecto de Ten Arquitectos.

<http://kanarc.files.wordpress.com/2010/11/televisa->

- d) En los dibujos que muestra Hillel Schoken se da una interpretación de éste hacia la capilla de Ronchamp. Curiosamente estas metáforas pueden apreciarse únicamente si el objeto arquitectónico es visto desde alguna perspectiva en particular.

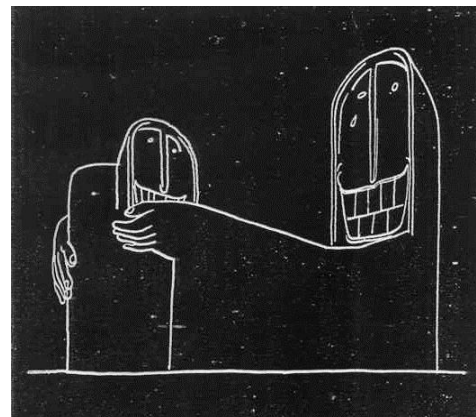
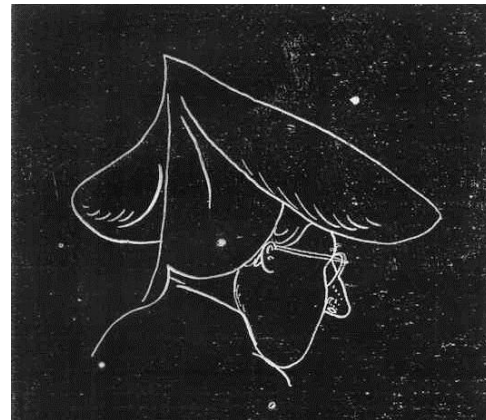


Imagen 15. Imágenes de Ronchamp comparadas con las imágenes dibujadas de Hillel Shocken. En El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna

En este caso, Le Corbusier, encargado del diseño de la Capilla, habla de las metáforas que utilizó hacia el objeto: la de "caparazón de cangrejo", que se vería en la techumbre de la capilla, y la de la "acústica visual", de las paredes curvas¹³¹.

Estas metáforas están por encima de los signos icónicos y simbólicos que propone Jencks, ya que la acústica visual no tendría su referente en imagen, no se puede dibujar, aunque Le Corbusier diga que esta metáfora está representada en las paredes curvas. Sin embargo, podemos decir que estas son las metáforas conscientes a las que hace referencia Le Corbusier.

¹³¹ Jencks Charles, El lenguaje de la arquitectura posmoderna, Gustavo Gili, España, 1984, p. 48

La metáfora y su uso desde el diseño arquitectónico

Algunos arquitectos utilizan, conscientemente, las comparaciones metafóricas para la formalización de sus proyectos. En estos casos se pueden seguir tres caminos:

1. Tomar una imagen cualquiera que se asocie al uso del objeto
2. Tomar una imagen cualquiera que no necesariamente se asocie al uso del objeto
3. Tomar una metáfora que no tenga un referente visual

1. Proyectos que utilizan metáforas relacionadas al uso al que se destinará el proyecto.

Dentro de esta clasificación entran los proyectos que por asociación utilizan una imagen que tenga que ver con el uso o destino del edificio que se proyecta. Así, por ejemplo, para la formalización de un aeropuerto se hace referencia a un ave en actitud de comenzar el vuelo, como se muestra en las siguientes imágenes, del aeropuerto Kennedy, en Nueva York, Estados Unidos, diseñado por Eero Saarinen y del aeropuerto de Bilbao, llamado *La Paloma*, diseñado por Santiago Calatrava. Éste último es llamado así debido a que fue diseñado considerando el momento de vuelo de una paloma.



Imagen 16. Aeropuerto Kennedy.

<http://megaconstrucciones.net84.net/?construccion=aeropuerto-john-f-kennedy>



Imagen 17. Aeropuerto de Bilbao.

<http://www.ojodigital.com/foro/urbanas-arquitectura-interiores-y-escultura/149221-aeropuerto-de-bilbao-loiu.html>

2. Proyectos que utilizan metáforas distintas al uso al que se destinará el objeto

Estas metáforas tienen una función similar a los casos anteriores, la diferencia radica en que la imagen utilizada para la formalización del objeto no se asocia al uso al que se destinará el proyecto.

En esta clasificación los bocetos de la metáfora y los bocetos del proyecto pueden aparecer como parte del proceso o cuando la forma del objeto ya está definida. En ambos casos se presentan como parte del proceso en la definición de la forma del proyecto aunque es complicado saber si los bocetos fueron *a priori* o se realizaron cuando el proyecto ya estaba definido.

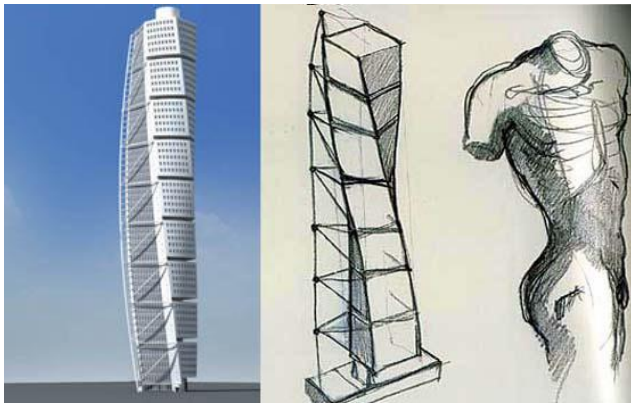


Imagen 18. Dibujos de Santiago Calatrava para el *turning torso*.

<http://www.arcspace.com/architects/calatrava/torso2/torso2.html>

Dentro de los proyectos que manifiestan de manera explícita y *a priori* la utilización de una imagen metafórica en la formalización del proyecto arquitectónico, como el siguiente ejemplo, un proyecto llamado *Sociópolis* que toma una cebolla como fundamento de la forma.

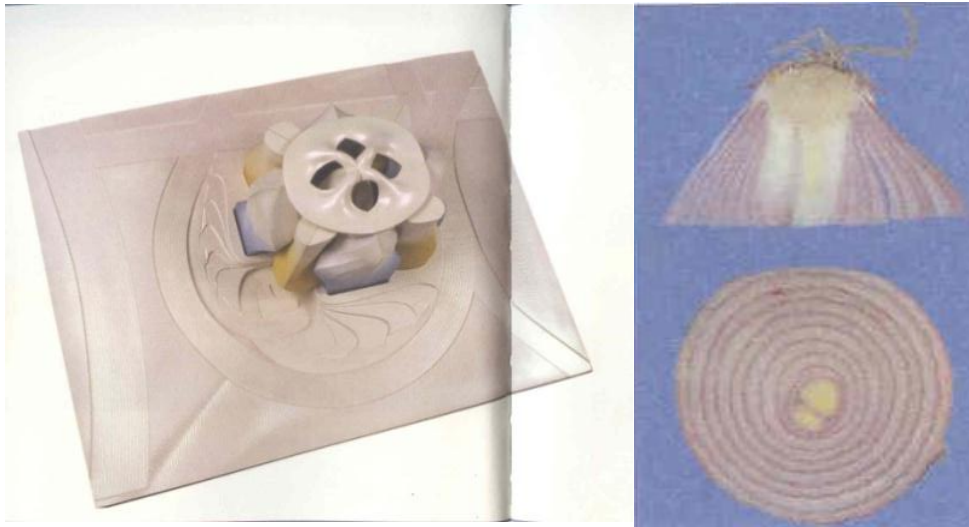


Imagen 19. Imágenes presentadas como parte del proyecto de Sociópolis

En este proyecto se aborda la metáfora no únicamente referenciada a la imagen, sino que se hace la comparación de los componentes de la cebolla con las partes del edificio, explicándolos de la siguiente manera:

"El complejo se compone de 4 torres perimetrales y un atrio como una mezcla de anillos formales y funcionales. Como la raíz de una cebolla, el atrio abierto se extiende hacia un espacio de exhibiciones que se va deformando a lo largo de la altura del edificio y se corona mediante una cubierta textil volviéndose un espacio semi-abierto protegido hacia el exterior. En su perímetro hay cuatro bloques de apartamentos, cada uno compuesto por una torre que acoge talleres y apartamentos de doble altura. La fachada del edificio adquiere la importancia epidérmica, casi de tensión superficial y es lograda mediante el uso de textiles semi-transparentes en la piel de los talleres y partes del atrio, y en el caso de los apartamentos, por una celosía compuesta de metal y cerámica. El complejo se ancla al suelo de *Sociópolis* mediante una serie de pétalos traslapados entre sí, dichas áreas estarán pavimentadas y plantadas originando plataformas desenvueltas hacia el espacio de exhibición con luz natural y ventilación."¹³²

Así, la cebolla es utilizada para fundamentar la forma del proyecto arquitectónico, tanto en lo general como en lo particular.

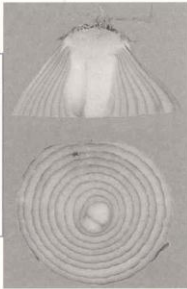
¹³² Vicente Guallart, et. al., *Sociópolis: proyecto para un hábitat solidario*, Actar, Barcelona, 2004, p. 67



Cubierta embalsosada de metal:
El entramado de acero inoxidable enfunda una cubierta de paneles de metal soldados por unión de solape. El patrón de esta rigia metálica adopta las cualidades de una masa vegetal o de flores con ventanas y aperturas entre los paneles.

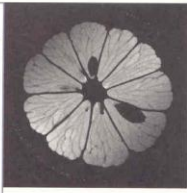


Pétalos paisajísticos:
El complejo está anidado en el sitio a lo largo de arcones inclinados en forma de pétalos. Estas áreas incluirán plantas y estarán pavimentadas para unir la masa del edificio con la tierra. En una sección del paisaje, los pétalos se inclinan hacia el espacio de exhibición inferior para dejar entrar aire y luz natural.



Sección anidada:
El centro del complejo es un atrio central abierto en forma de raíz de cebolla o de núcleo volcánico. Este centro cambia de forma y tamaño al desarrollarse verticalmente a través del edificio. Éste es el espacio social central que da identidad al complejo desde el interior. Es la conexión visual y acústica entre los espacios de reunión y exposición en la base del edificio y los espacios de viviendas y estudios alrededor del núcleo abierto.

Flor de cebolla
Núcleo estratificado:
El complejo está compuesto de anillos funcionales y formales. El complejo entero está envuelto en una piel metálica tejida para proteger las viviendas y los espacios para estudios de la luz directa del sol, del viento y de la lluvia. Contiene torres de tres y cuatro alturas, como viviendas y estudios apilados. El núcleo abierto se extiende por el subsuelo, donde se encuentra un gran espacio de exhibición y de reunión en la base del complejo.

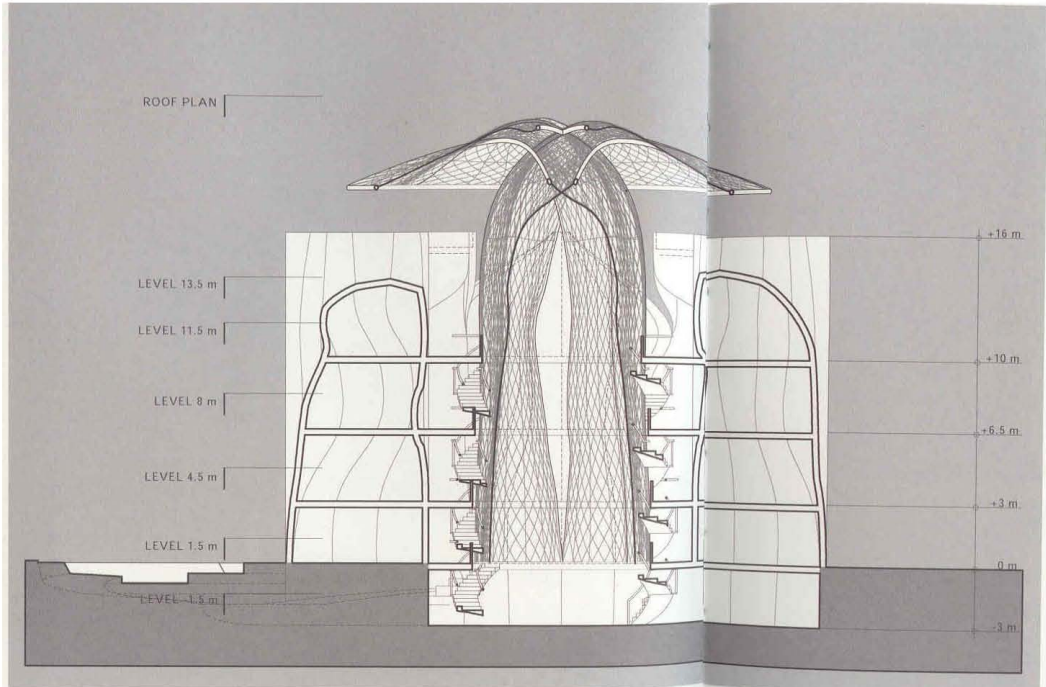


Cuadrantes de estudios:
Cuatro pilas de estudios de dos alturas dividen el bloque de viviendas en cuadrantes. Se accede a estos estudios de doble altura a través de la planta baja y del segundo nivel. Los estudios del nivel superior se elevan una altura por encima del nivel del techo para dejar entrar luz natural.

Flor:
Encima de la aguja del Pabellón Güell de Antonio Gaudí, se ha plantado un naranjo para celebrar no sólo la agricultura del Sur de España sino también el organicismo de su arquitectura inspirada en el mundo vegetal. La parte alta del complejo de viviendas se abrirá literalmente en una corona de vegetación agrícola formando pequeños jardines para los ocupantes del nivel superior.

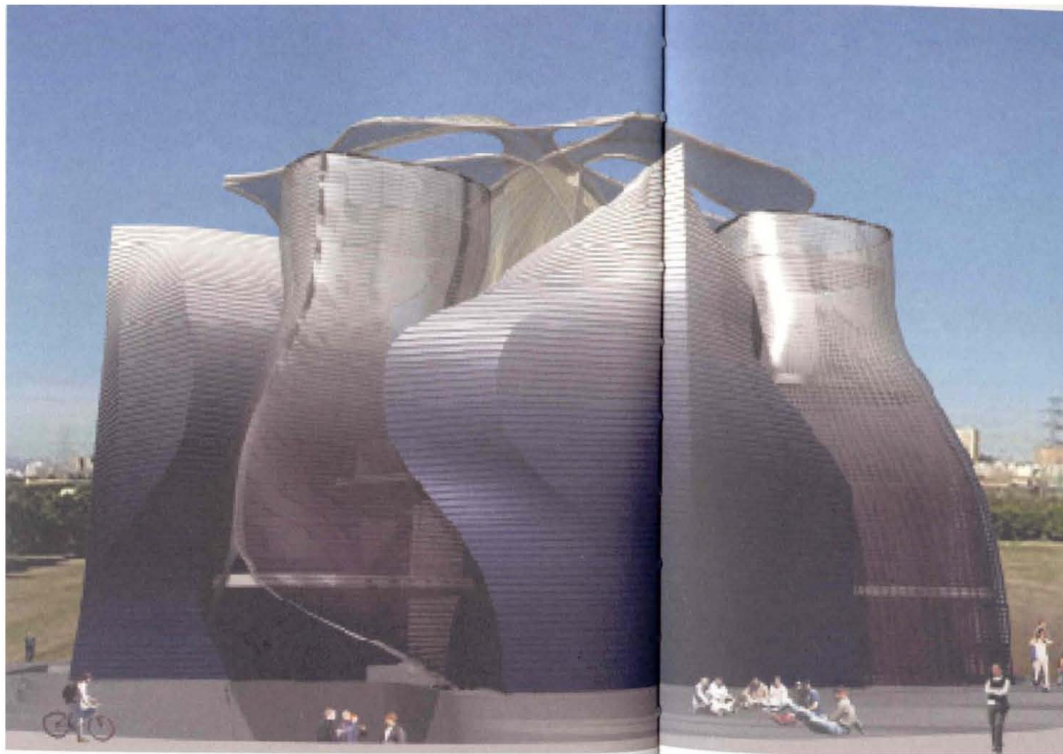


Imagen 20. Imágenes presentadas como parte del proyecto de Sociópolis



Interacción social

Entras al edificio por el nivel de la exposición, y entonces subes por dentro casi como un volcán. En este espacio en forma de volcán, que es el núcleo, es donde toda la gente se relaciona. Así pues, la idea es que hay una comunidad y la comunidad se organiza alrededor de un espacio vacío central, y el espacio vacío está programado para la exposición de arte y rodeado por cuatro núcleos de estudios.



Imágenes 21 y 21. Corte y perspectiva del proyecto Sociópolis

3. Proyectos que utilizan la metáfora sin imagen referente dibujada de ésta.

Finalmente existen las referencias metafóricas que no tienen sus referentes visuales, que utilizan únicamente una frase metafórica con la que se trata de explicar el objeto. El 16 de mayo de 2006 se inauguró en la Ciudad de México la Biblioteca José Vasconcelos, cuyo diseño estuvo a cargo de los arquitectos mexicanos Alberto Kalach, Juan Palomar, el paisajista Tonatiuh Martínez, y el arquitecto venezolano Gustavo Lipkau. En un artículo publicado en la revista Magis del ITESO, donde Juan Palomar imparte la clase de Composición en Arquitectura, el arquitecto Palomar explica cuáles fueron algunas de las premisas del proyecto. Al final de este artículo, escribe: "La biblioteca como una gran arca, que navega inmóvil por las estaciones y los años, envuelta en un jardín que siempre es el mismo y siempre es otro."¹³³

En este proyecto en particular no hay registro de una imagen que muestre una barca, simplemente la frase metafórica.

Otro ejemplo es el proyecto presentado por el despacho de Eric Owen Moss para el concurso del WTC de Nueva York después de los atentados a estas torres el 11 de septiembre de 2001, convocado por la galería Max Protech. En su propuesta, Owen Moss incorporó un poema de su autoría al lado de la imagen del proyecto:

A New World Trade Center

Eric Owen Moss

Un parque,

Un parque de piedra. Hueco el sitio,

Bajo el río de piedra, Bajo los trenes,

Profundamente bajo.

Dos pares de sombras, Sombras quietas.

Sombra 1: el primer golpe. Sombra 2: el segundo impacto. Sombra 3: el primer derrumbe. Sombra 4: el segundo derrumbe.

El primer par:

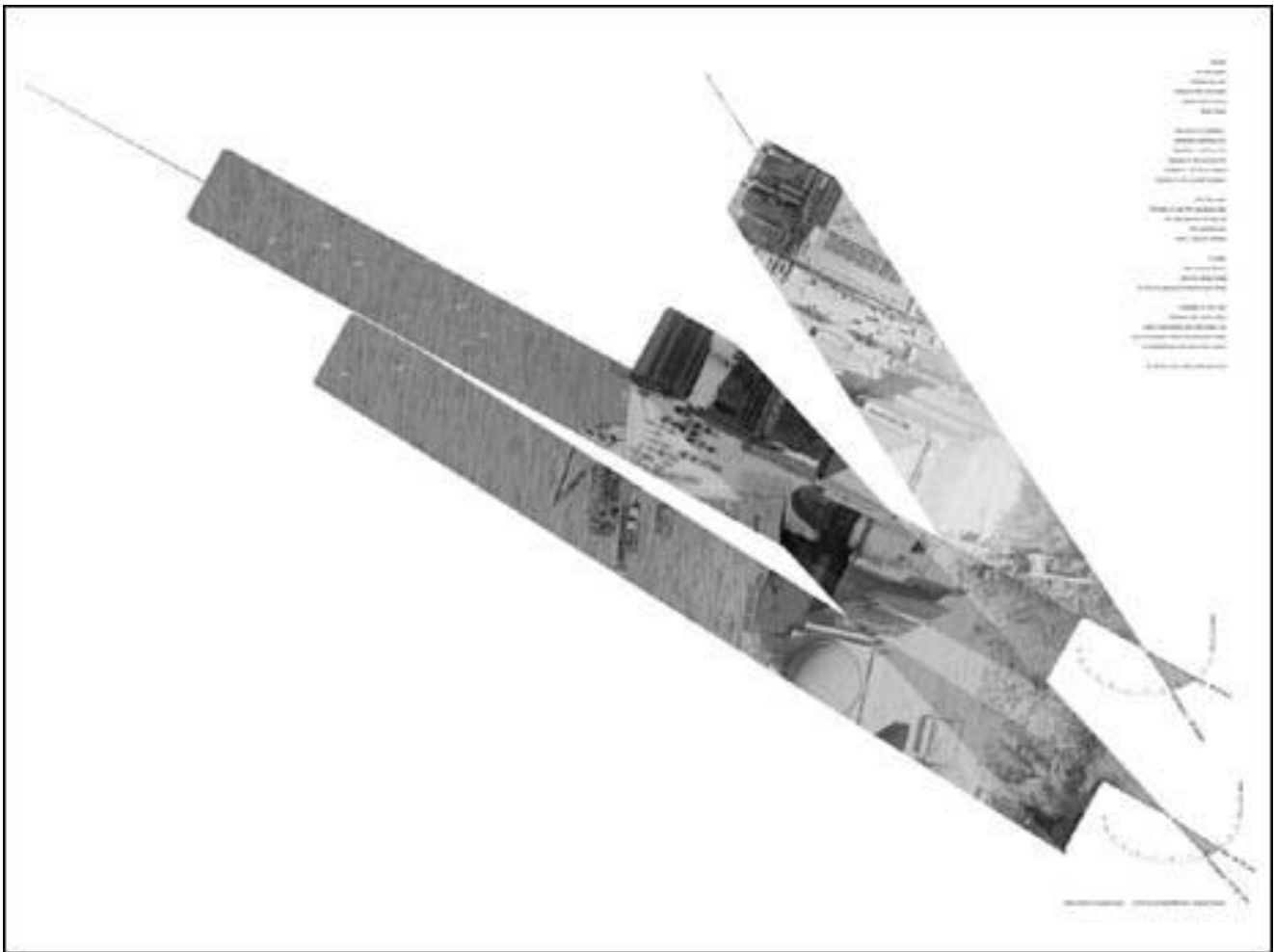
El camino adentro y el camino abajo Y el camino arriba y el camino afuera El segundo par:

Sillas... sólo en sombras.

Un escenario: Dos pisos,

¹³³ http://www.magis.iteso.mx/001/001_distincta_jardin.htm. Esta frase fue también citada por el Mtro. Jesús Antonio Esteva Medina, en el Segundo Coloquio de Teoría de la Arquitectura, que se llevó a cabo en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Cada uno un escenario vacío
Para ver la obra que se presenta en tu cabeza
Sombras en el río,
Sombras que no se mueven:
Bajo el agua cuando la marea sube, Fuera del agua cuando la marea se va.
Las sombras son un memorial: las torres ya no están, pero el recuerdo queda:
Un recuerdo para aquellos que lo vieron Una historia para quienes ya no la verán.



La lámina que muestra la propuesta de Eric Owen Moss, está integrada por cuatro torres en posición diagonal al campo gráfico, posicionado de manera horizontal, partiendo de la esquina inferior derecha hacia la esquina superior izquierda. Las siluetas son las sombras de las torres gemelas, cuyo

espacio en blanco permanece en la esquina inferior derecha, dos sombras por cada torre, encimadas unas en las otras, y en cada una se contiene una imagen de la isla de Manhattan.

Al margen derecho aparece el poema que acompaña a la imagen gráfica y que, al parecer, le da sustento a la propuesta de Eric Owen Moss.

Cada uno de los elementos del poema tratan de relacionarse con la imagen, haciendo de los dos elementos uno solo.

Lo que sí sucede en este caso es de nuevo ese proceso de significación, en donde la imagen trata de revelar lo que el poema dice y viceversa. Cada uno de los versos tiene su reflejo en el dibujo, como a continuación se desglosa.

Al principio del poema se lee:

Un parque,

Un parque de piedra. Hueco el sitio,

El hueco es representado por las huellas blancas de donde surgen las torres, el espacio donde alguna vez estuvieron en pie.

Luego, el por qué de las cuatro sombras: una sombra por cada torre que simbolizan los impactos de los aviones, las torres como sombras al momento del derrumbe.

Dos pares de sombras,

Sombras quietas.

Sombra 1: el primer golpe. Sombra 2: el segundo impacto. Sombra 3: el primer derrumbe.

Sombra 4: el segundo derrumbe.

Un par de sombras contiene los escenarios de la ciudad, el otro par de sombras el río cercano a las torres:

Un escenario:

Dos pisos,

Cada uno un escenario vacío

Para ver la obra que se presenta en tu cabeza

Sombras en el río,

Sombras que no se mueven:

Bajo el agua cuando la marea sube, Fuera del agua cuando la marea se va.

Las sombras son un memorial: las torres ya no están, pero el recuerdo queda:

Un recuerdo para aquellos que lo vieron Una historia para quienes ya no la verán.

Si viéramos en este proceder un proceder poético, lleno de emotividad y sentimiento, podríamos preguntarnos quién produce ese efecto en nosotros ¿el poema o la imagen? Hagamos nuevamente el ejercicio de separar el poema de la imagen, ¿entenderíamos los significados sin la presencia del escrito?

Si no es así, la imagen sigue careciendo del significado de las palabras y dependiendo de éste y de su justificación en la literatura que lo acompaña.

En estos ejemplos, la metáfora se presenta de dos maneras en el ámbito de lo arquitectónico:

1. haciendo una descripción de los objetos arquitectónicos ya construidos, cargándolos de valor y significado;
2. aparentemente sustentando las formas arquitectónicas en los proyectos y como motores generadores de la forma.

En esta última es en donde encontramos las confusiones ya descritas anteriormente y que ponen en duda la claridad del proceder en el diseño arquitectónico, haciendo énfasis en los significados de las formas y no en la producción de las formas, objetivo primordial del diseño arquitectónico. En la significación de las formas, significación que no puede evitarse y que se da en todo momento, se pretende hallar la poética de la arquitectura, entendiendo que sin la explicación de tales significaciones puede perderse el significado de las formas. Con excepción de la época antigua y medieval, donde la poética se entendía como la producción de las formas, la poética ha involucrado un proceso de significación, ya sea que exprese, que sea un producto mental, espiritual, o creativo, en donde ese proceso de significación está sometido a la interpretación tanto de quien significa como de quien percibe los significados. Y al ser un proceso interpretativo se vuelve un proceso oscilante de sujeto a sujeto. En todo momento requiere ser explicado, descubierto, desvelado.

Conclusión

Usar como pretexto una metáfora de cualquier tipo ayuda a comenzar a diseñar, pero no es la única vía para el diseño, también se pueden tomar como punto de partida otros tantos contextos bajo los cuales se define la forma de lo que se proyecta, como el reglamento, los deseos del cliente, la orientación, la topografía, entre otros. Otros muchos argumentos teóricos han existido para determinar la forma de los objetos; en el siglo XIX, por ejemplo, se estableció, como punto de partida del diseño, la planta arquitectónica, el uso y función a la cual estarían destinados los edificios. Se ha utilizado también el argumento historicista que llevó al establecimiento de los *neos*. En la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI un camino común para justificar la forma del proyecto es el uso de metáforas y sus múltiples sinónimos como *intención*¹³⁴, *esencia*¹³⁵, *idea generadora* o *concepto*, en donde cualquiera de éstos últimos determina el trasfondo artístico y significativo del proyecto y del objeto arquitectónico.

Esto quiere decir que, por una parte, las metáforas se utilizan como auxiliares en la determinación de la forma. En el caso de los signos icónicos, éstos se usan, principalmente, porque hay una petición explícita del cliente de que su casa tenga –por ejemplo– la forma de un platillo volador; aquí el arquitecto sólo tiene que determinar de qué manera se representa aquello en la forma del edificio. En el caso de las metáforas sugeridas, conscientes por parte del arquitecto (como en el aeropuerto de Bilbao), el proceso se vuelve en una lluvia de asociación de ideas con respecto al destino del objeto: si el proyecto que se solicita es una librería, el edificio deberá parecer un libro, abierto o cerrado, o un lector con un libro, o un anaquel de libros... sin que la forma resultante llegue a ser un signo icónico. Algo similar sucede con las metáforas que adoptan una forma que no tiene que ver con el destino del objeto (ej. la Biblioteca Vasconcelos).

En todos los casos, los objetos arquitectónicos obtienen, en diferente grado, las características formales de los objetos con los que se le compara, de tal manera que al aeropuerto de Bilbao se le nombra *La Paloma*. Sucede lo mismo cuando la gente, en el imaginario colectivo, nombra a los edificios como la *mazorca*, el *pantalón*, o la *lavadora*. En ellos opera la forma de la metáfora en

¹³⁴ Le Corbusier, 1957. En su *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* escribe: “El desarrollo de mi razonamiento mediante el cual deseo colocarlos delante de la arquitectura es la Intención. Las técnicas llamadas de auxilio, la elección de los materiales, la satisfacción aportada al programa, etc., todo el esfuerzo realizado sólo tendrá valor por la calidad de nuestra Intención.” Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, 3ra ed, De infinito, Buenos Aires, 1957.

¹³⁵ Frank Lloyd Wright, 1961. En su *Testamento* escribe que “por abstracción entiendo la aprehensión de la Esencia de una cosa. El verdadero arquitecto es un poeta que algún día descubrirá él mismo la presencia del mañana con el hoy”. Wright, Frank Lloyd, *Testamento*, Compañía general Editora, Buenos Aires, 1961

donde B se sustituye por A: “pasaba por el *pantalón*, cuando te vi”. La analogía es formal, pero opera como el ejemplo de las perlas de tu boca: la *mazorca* del Cenart. También opera en el caso de A es como B: ese edificio es como una barca del saber.

En el caso del proyecto arquitectónico y parafraseando la definición de metáfora, ésta nos permite comprender una (forma) en términos de otra (forma), lo que permite acortar el abismo (formal) que se tiene entre la demanda y el diseño. Establecer que se va a diseñar una *Sociópolis* en forma de cebolla, da pautas para comenzar a diseñar, pautas que antes de establecer que el edificio será como una cebolla, no se tenían.

Por otra parte, las metáforas son el foco, ya no detonante de la forma, sino de la crítica y evaluación de la forma resultante tanto en el proyecto como en el objeto. Ambos se vuelven el centro de la valoración de los objetos, sobre todo de su calidad poética, misma que necesariamente ha de ser expuesta de manera verbal o escrita. En este sentido, las intenciones del proyecto se manifiestan de manera escrita (prosa poética, retórica o poemas), y dependiendo de su significado, valoran o demeritan el proyecto.

Ejemplos de esto los podemos ver desde Boullé, con su sustento escrito a sus proyectos como el del Cenotafio de Newton, o en Le Corbusier, quien plantea sus intenciones de ponerle un gran capelo a la Catedral de St. Die, de la siguiente manera:

“Me propongo hacer de la carbonizada y arruinada catedral una antorcha viviente de arquitectura. Me propongo encargarme de los infortunios que la han golpeado, y convertirla en testigo perpetuo de su tragedia para los tiempos futuros. Su cubierta cayó y el coro y los cruceros cortados contra el cielo dejan pasar a través de sus mellados fragmentos de piedra roja, destellos de montañas y del ondeante follaje de los grandes árboles. La nave está desde entonces llena de luz, por lo que veremos claramente los preciosos capiteles románicos que la oscuridad ocultaba a nuestra vista. El hormigón armado, combinado con vidrio claro y coloreado nos ofrecen la ocasión de salvar todo esto y de dar al futuro un sinfonía estremecedora de piedra y de recuerdos.”¹³⁶

En el valorar a los proyectos y objetos a partir de lo que se escribe de ellos ha contribuido la ecrásis arquitectónica. En las ecrásis arquitectónicas se hace una representación verbal de un objeto arquitectónico y se llegan a utilizar las metáforas para describir dicho objeto y las sensaciones

¹³⁶ Collins Peter, Los ideales... *op. cit.* p. 266

producidas por éste, a su vez, estas ecrásis pretenden extender dichas sensaciones a la universalidad.

Las formas del proyecto como resultado de la literatura

La ecrásis también puede describir lugares físicamente inexistentes, pero imaginariamente posibles. En el caso de la ecrásis más común, el de la poesía-pintura, tenemos como ejemplo el escudo de Aquiles descrito por Homero en la *Ilíada*, donde del escudo como tal no hay una referencia real comprobable pero que, gracias a la minuciosa descripción que hace Homero de este escudo, éste ha podido ser dibujado.

La literatura está plagada de descripciones de lugares imaginarios que, de la misma manera que sucede con el escudo de Aquiles, podemos recrear con cierta facilidad mientras los leemos.

Por otro lado, un caso que puede ejemplificar lo anterior, donde una obra literaria es tomada como punto de partida para la elaboración de un proyecto, es el Danteum, proyectado por Terragni¹³⁷. Este edificio conmemora al escritor italiano y genera una sucesión de espacios inspirados en la *Divina Comedia*. El edificio trataba de retomar el sentido de viaje o peregrinación descrito por Dante en su poema, tal y como señala el propio arquitecto¹³⁸:

"[...] crear una atmósfera que sugestione al visitante y parezca gravar incluso físicamente sobre su persona mortal y lo conmueva tanto como el viaje conmovió a Dante en la contemplación de desventura de las penas de los pecadores que en el triste peregrinaje iba encontrando"¹³⁹

Las significaciones aparecen inmediatamente en el proyecto de Terragni, dividiendo en tres niveles su proyecto, tal y como está estructurada la *Divina Comedia*. Además, los locales son "sometidos a un constante sistema de proporciones basados en el rectángulo áureo y los números 1, 3 y 7 que

¹³⁷ Arquitecto fascista, Giuseppe Terragni (1904, Meda, Italia - 1943, Como, Italia) fue un arquitecto italiano que trabajó primordialmente bajo el régimen fascista de Mussolini, fue un pionero en el movimiento italiano bajo el nombre del Racionalismo. Uno de sus trabajos más famosos es la Casa del Fascio, la cual fue comenzada en 1932 y completada en 1936. Fue miembro fundador del fascista Gruppo 7 y líder del Racionalismo Italiano.

¹³⁸ Narváez Torregrosa Daniel, *Totalitarismo y vanguardia en la arquitectura fascista italiana*, <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/colaboradores/dr.danielnarvaez/texto1.htm>

¹³⁹ Sant'Elia: *L'architettura futurista* en DE MARIA, Luciano: *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*. Mondadori, Milán - Italia, 2000, p. 119, citado en Narváez Torregrosa Daniel, *Totalitarismo y vanguardia en la arquitectura fascista italiana*,

<http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/colaboradores/dr.danielnarvaez/texto1.htm>,

aparecen constantemente en el poema de Dante. Así, para la entrada del edificio, Terragni parte de los primeros versos del poema"¹⁴⁰:

A mitad del camino de la vida
En una selva oscura me encontraba
Porque mi ruta había extraviado¹⁴¹

Este párrafo es materializado por medio de un bosque de 100 columnas de mármol que se corresponden con el número total de los cantos que conforman la Divina Comedia. El infierno es representado por medio de "salas cuadradas de tamaño decreciente según el curso ascendente al nivel superior, y sería apenas iluminado por pequeñas hendiduras en el techo. Cada una de estas salas estaría decorada conforme a las culturas de la antigüedad: Oriente, Egipto, Grecia, Roma.

Para la sala del Purgatorio, Terragni, ideó una especie de conciliación de contrarios conforme a la idea de balanza o contrapeso utilizado en el Purgatorio para pesar las almas. En esencia, la sala era similar a la inferior, pero con una sucesión de salas cuadradas crecientes en proporciones.

Por último, la sala del Paraíso iba a suponer el encuentro del espectador con la luz, recreando lo descrito por el poeta"¹⁴²:

¡Oh, suma luz que tanto sobrepasas los conceptos mortales, a mi mente di otro poco, de cómo apareciste!¹⁴³

“La propuesta de Terragni preveía el uso de 33 columnas de vidrio que sostendrían una techumbre también de vidrio, creando así una atmósfera etérea y de marcado carácter espiritual.”¹⁴⁴

Este ejemplo es una clara muestra de cómo significamos, a través de símbolos, a los objetos, y en este caso, a los proyectos.¹⁴⁵

Y los símbolos que significan al proyecto, como por ejemplo los tres niveles que representan las tres partes de la Divina Comedia, son dados por la arbitrariedad de Terragni. Éstos significan porque él los carga y les adjudica valores. Y son tan individuales que deben ser explicados para no caer en falsas interpretaciones.

¹⁴⁰ Narváez Torregrosa, *op. cit.*

¹⁴¹ Infierno I, 1 Dante Alighieri, Divina comedia, Cátedra, Madrid (España) 2001, p. 77

¹⁴² *Ídem*

¹⁴³ Paraíso XXXIII, 67-68; Dante ed. cit. P. 378

¹⁴⁴ Narváez Torregrosa, *op. cit.*

¹⁴⁵ El Danteum nunca se construyó

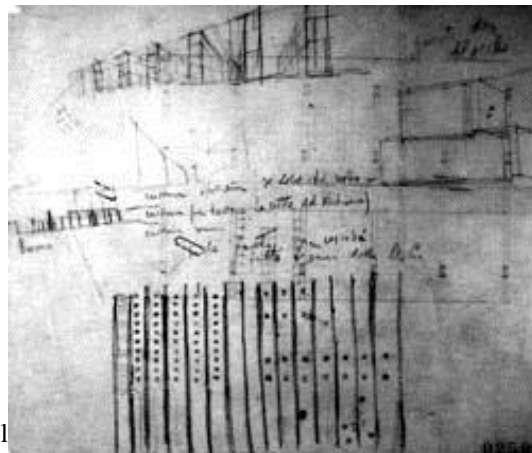
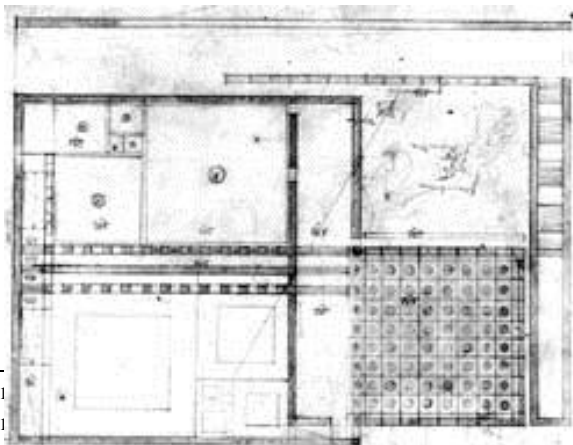
Esta intención de que el proyecto comunique, al momento de adjudicarlo una serie de valores arbitrarios, pretende que éstos cumplan una función sensorial, conductual o emotiva específica. Esto no es nada nueva si tomamos en cuenta que ya Boullé lo mencionaba muchos años atrás: "Sí, yo creo que nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, en cierto sentido, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían evocar en nosotros sentimientos análogos a la finalidad a la cual estos edificios han sido consagrados."¹⁴⁶

Y en este tenor se manifiesta Terriagni, ya inspirado, cuando quiere que su Danteum conmueva al espectador: "...crear una atmósfera que sugiera al visitante y parezca gravar incluso físicamente sobre su persona mortal y lo conmueva tanto como el viaje conmovió a Dante..."¹⁴⁷

Pero ¿podría el Danteum conmover a cuanta persona lo visite?

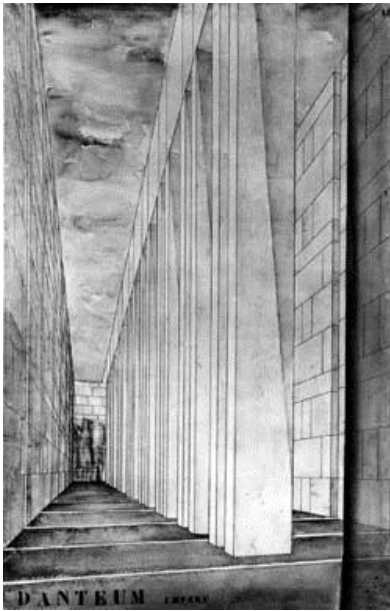
En primer lugar, el Danteum no es un objeto, no es un edificio, sino que sólo es proyecto, por lo tanto, quizá nunca lo sepamos. Con todo, imaginemos que existe. Quizá aún entonces no todos los visitantes estarían de acuerdo con Terragni, no todos se conmoverían en el sentido que él lo deseaba, algunos podrían incluso aborrecer tal objeto. Y esto no quiere decir que aquellos a quienes no les gustara carecieran de buen gusto, sino que el gusto de tan singular personaje podría estar definido por otras circunstancias, y por lo tanto cargado de diferentes valores, distintas al espectador. Éste podría incluso aborrecer a Terriagni, y en consecuencia sus proyectos y todo lo que procediera de él, por el simple hecho de que Terriagni servía al fascismo italiano, trabajando a las órdenes de Mussolini.

Como no podemos analizar en el edificio Danteum la posibilidad de si éste puede o no conmover a quien lo visite, tratemos de analizar si en el proyecto del Danteum se logra, y para tal caso sirvámonos de algunas imágenes. Y mientras las observamos hagamos la siguiente pregunta ¿estas imágenes nos conmueven?

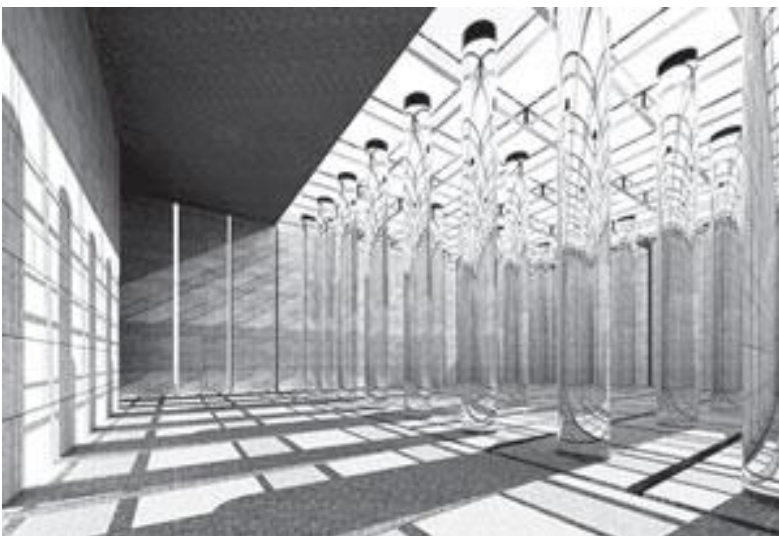


de la Region de Murcia, Murcia (España), 2003, p. 81, citado en Narvaez Torregrosa, *op. cit.*

ectos Técnicos



Las anteriores son las imágenes del proyecto realizadas por Terragni. Son una representación en planta, bocetos y perspectivas de su época, ¿nos sorprenden? Quizá nos sorprendan aún más las siguientes:



Estas últimas imágenes son representaciones realizadas con medios digitales. ¿Qué nos agrada de ellas, la imagen en sí o lo que representa la imagen? ¿Cuál representación del "Danteum" nos

¿conmueve más, el dibujado con lápiz y tinta por Terriagni o el dibujado con medios digitales? ¿Por qué?

Es claro que al problema que nos enfrentamos cuando vemos las representaciones de los proyectos es que, si establecemos una evaluación de gustos o de sensaciones, podemos confundir qué nos agrada o conmueve: si el proyecto o la manera en que el proyecto se representa y presenta.

Pero volvamos a la literatura y a la arquitectura. La intención de que la última pueda gestarse a través de la primera es un hecho que se da, tanto en el ámbito profesional como en el académico. De aquí que algunos ejercicios académicos que se plantean a nivel licenciatura surjan de la interacción de la literatura y el proyecto arquitectónico se les entrega a los alumnos un cuento y tienen que generar un proyecto a partir de éste. Simbolizando y significando, interpretando y explicando la forma del proyecto, tal y como lo hacemos cotidianamente, tal y como se refleja de forma manifiesta en la literatura.

El siguiente fragmento es de la novela *El Proceso*, de Franz Kafka, que narra las vicisitudes del señor K., un importante ejecutivo de banco, que es procesado por una causa y jueces desconocidos. En el fragmento que a continuación se reproduce se describe el local donde el señor K. va a su primer interrogatorio sobre éste proceso judicial en su contra:

K. pensó que entraba en una asamblea. Una multitud de gente constituida por gente de variada índole —nadie se preocupó por el que acababa de llegar— llenaba una habitación de tamaño mediano, con dos ventanas, estaba circundada por una galería próxima al techo, y de la misma manera totalmente ocupada; en la que la gente debía estar agachada y tocaba con su cabeza y espalda el techo. K. al que le parecía que no se podía respirar el aire, se hizo para atrás, salió y caminó en dirección a la joven que probablemente le había entendido mal.

K se dejó guiar. Entre la multitud había un estrecho pasillo libre que la dividía en dos partes, probablemente en dos facciones distintas. Esta impresión se veía fortalecida por el hecho de que K, en las primeras hileras, apenas veía algún rostro, ni a la derecha ni a la izquierda, que se volviera hacia él, sólo veía las espaldas de personas que dirigían exclusivamente sus gestos y palabras a los de su propio partido. La mayoría de los presentes vestía de negro, con viejas y largas chaquetas sueltas, de las que se usaban en días de fiesta. Esa forma de vestir confundió a K, que, si no, hubiera tomado todo por una asamblea política del distrito.

En el extremo de la sala al que K fue conducido, había una pequeña mesa, en sentido transversal, sobre una tarima muy baja, también llena de gente, y, detrás de ella, cerca del borde de la tarima, estaba sentado un hombre pequeño, gordo y jadeante, que, en ese preciso momento, conversaba entre grandes risas con otro —que había apoyado el codo en el respaldo de la silla y cruzado las piernas—, situado a sus espaldas. A veces hacía un ademán con la mano en el aire, como si estuviera imitando a alguien. Al joven que condujo a K le costó transmitir su mensaje. Dos veces se había puesto de puntillas y había intentado llamar la atención, pero ninguno de los de arriba se fijó en él. Sólo cuando uno de los de la tarima reparó en el joven y anunció su presencia, el hombre gordo se volvió hacia él y escuchó inclinado su informe, transmitido en voz baja. A continuación, sacó su reloj y miró rápidamente a K.

—Tendría que haber comparecido hace una hora y cinco minutos —dijo.

K quiso responder algo, pero no tuvo tiempo, pues apenas había terminado de hablar el hombre, cuando se elevó un murmullo general en la parte derecha de la sala.

—Tendría que haber comparecido hace una hora y cinco minutos —repitió el hombre en voz más alta y paseó rápidamente su mirada por la sala. El rumor se hizo más fuerte y, como el hombre no volvió a decir nada, se apagó paulatinamente. En la sala había ahora menos ruido que cuando K había entrado. Sólo los de la galería no cesaban en sus observaciones. Por lo que se podía distinguir entre la oscuridad y el polvo, parecían vestir peor que los de abajo. Algunos habían traído cojines, que habían colocado entre la cabeza y el techo para no herirse.

...Alguien bajó de la tarima, por lo que quedó un sitio libre que K ocupó. Estaba presionado contra la mesa, la multitud detrás de él era tan grande que tenía que ofrecer resistencia para no tirar de la tarima la mesa del juez instructor o, incluso, al mismo juez.

Este fragmento de la novela está cargado de significaciones y por lo tanto de interpretaciones. Pero proceder a la interpretación efrástica del texto tratando de significar las acciones y las sensaciones con el local que se describe puede ser tramposo, porque, en primer lugar, no existe una representación gráfica del local descrito y, por otro lado, hay actitudes, conductas, que no dependen del local, como el hecho de que la multitud no se percate de la entrada de K. Con todo, tratemos de interpretar la lectura anterior abocándonos a la descripción del local en sí, analizando paralelamente las significaciones de la lectura.

La habitación es de tamaño medio, tiene dos ventanas, una galería perimetral que es tan baja que los que están en ella deben inclinar la cabeza, incluso colocar cojines entre el techo y su cabeza para no herirse, hay una tarima sobre la que se coloca una mesa en el sentido transversal del local. Esta es la descripción del local. Pero en él suceden cosas interesantes. Todo está lleno, completamente lleno, a tal grado que el señor K. puede subir a la tarima sólo cuando otro baja, y aún así queda presionado contra la mesa. ¿Por qué está lleno, por qué la galería es tan baja? Quizá Kafka intenta enfatizar la sensación de opresión: el señor K. es enjuiciado por un sistema político, que no da la oportunidad de conocer la causa del proceso judicial.

Edward T. Hall, quien en su libro *La dimensión oculta* escribe sobre las percepciones espaciales, se refiere a otro fragmento del *Proceso* en este mismo sentido: "Sus opresores espacios cenestésicos provocan en el lector sentimientos ocultos..."¹⁴⁸

Pero si nos imaginamos el local vacío, únicamente al juez y al señor K. en él y a unos cuantos, muy pocos, asistentes, esta sensación puede escaparse. Por lo tanto, la sensación de opresión está dada y reforzada por la multitud y sus actitudes, no tanto por el local en sí. Y saber que la gente en la galería se lastima con el techo puede ayudar a fortalecer la sensación de opresión. Pero imaginemos la sala vacía ¿se produce al misma sensación?

Entonces la sensación que invade al lector puede no estar motivada por el local en sí, sino por el contexto descrito y por las actitudes de los personajes.

Ahora bien, ¿cómo es el local? ¿Cuál es su forma? Es cierto que lo hemos descrito, aunque describirlo no es suficiente para saber cómo es. Es necesario, como mínimo, dibujarlo. Quizá parezca obvio que es de determinada forma, al menos en su planta —rectangular—, pero los siguientes dibujos de alumnos de arquitectura¹⁴⁹ realizados después de haber leído el fragmento de la novela, pueden demostrar lo contrario.

¹⁴⁸ Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, Siglo XXI, México, 1972, pp. 123

¹⁴⁹ Quinto cuatrimestre de la carrera de arquitectura, UNITEC, 2005

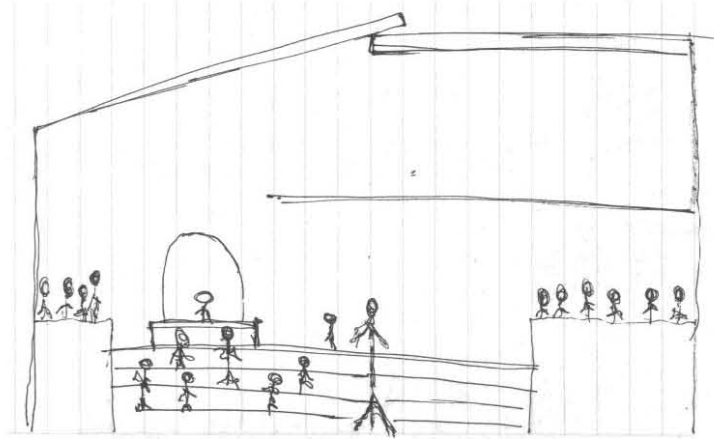
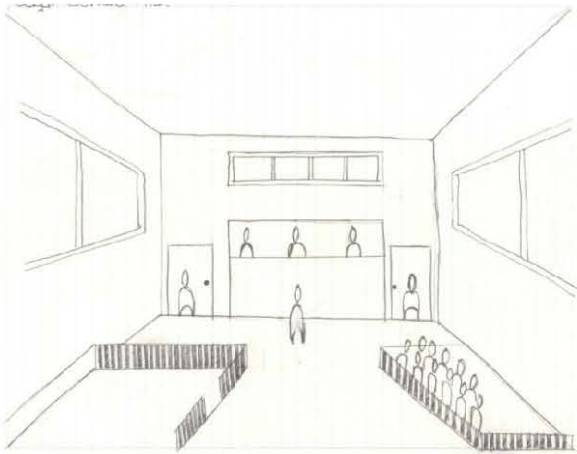
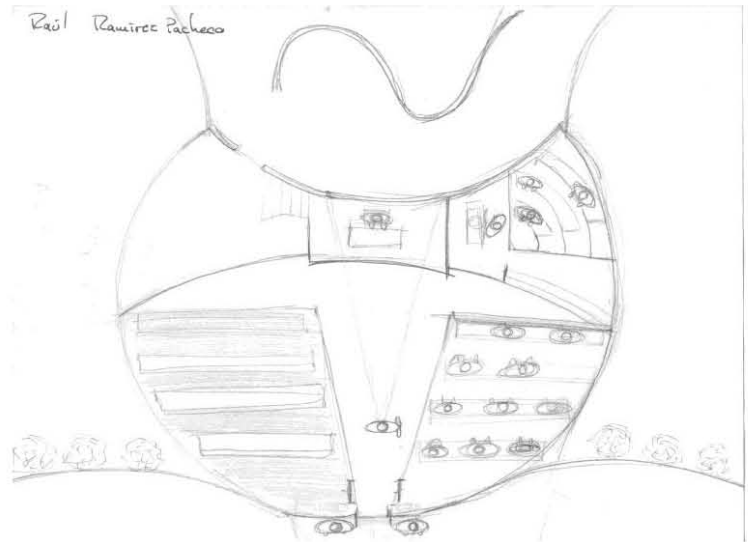
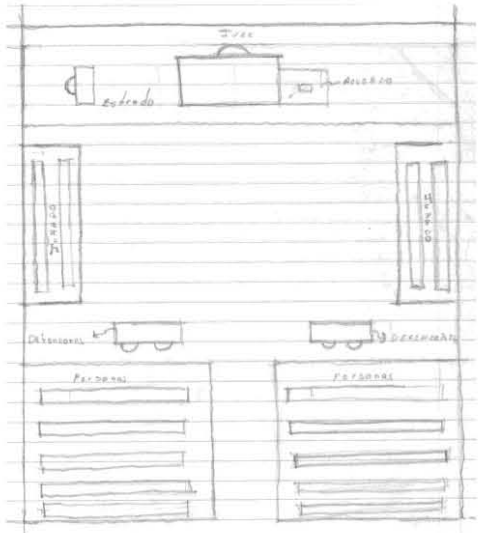
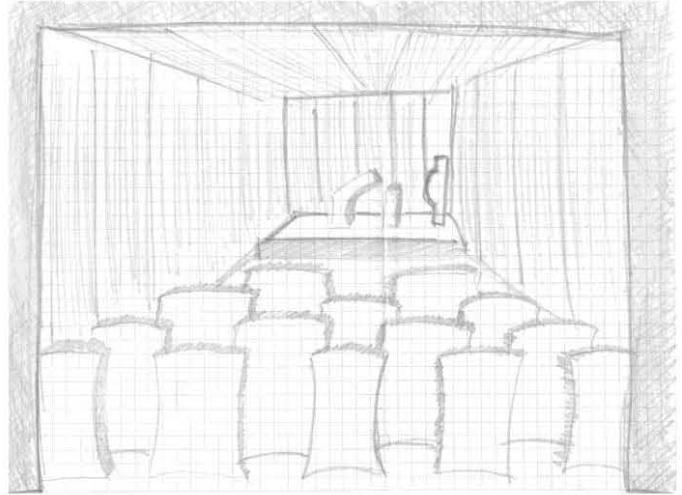
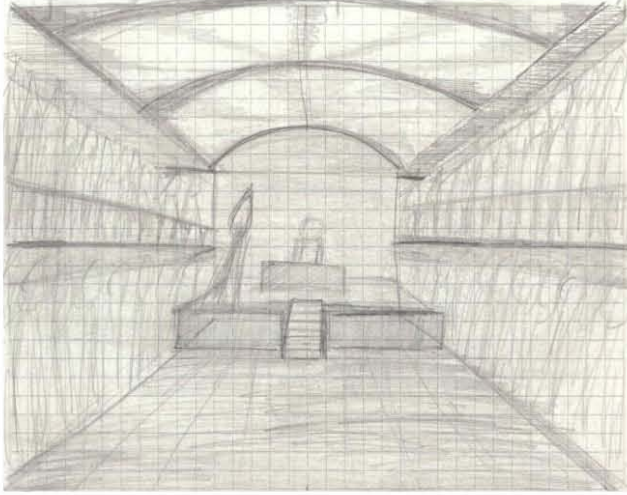


Imagen 23. Dibujos de alumnos de quinto cuatrimestre de la carrera de arquitectura, UNITEC, 2005

Los alumnos trasladaron la descripción del local de la novela a dibujo. Las respuestas formales, como podemos ver, son variadas. Algunos prestaron más atención a ciertos elementos, algunos olvidaron las ventanas, otros la galería y otros más no repararon en el techo bajo de ésta. Las representaciones también son variadas, en planta, en perspectiva y en corte, y hay quienes muestran más habilidad que otros en el dibujo. En todos, a pesar de haber leído la misma lectura, la forma es distinta: de planta rectangular o circular, con bóveda de cañón, losa plana o a dos aguas, alturas distintas, etc.

Si evaluáramos con respecto a quién sí representa en su bosquejo la sensación de opresión, podríamos caer en un pozo sin fondo y quizá hasta fracasaríamos en el intento, puesto que, cuando analicé la lectura de Kafka en cuanto a la sensación que ésta provoca, la interpretación pasó por una serie de filtros personales que me hicieron pensar en determinadas emociones. Aunque la intención fuera la de extender dicha interpretación a todo lector, ésta fue individual y subjetiva. Y de la misma manera en que llegué a una conclusión del por qué de lo descrito, otro pudo llegar a una conclusión distinta y, en consecuencia, los parámetros evaluativos serían distintos —alguien buscaría juzgar si se logró representar la opresión y otro, quizá, el poder— además de que el dibujo mismo podría llevarnos a otra serie de interpretaciones, también de índole estético, y a un cuento de nunca acabar.

Entonces no es posible evaluar con base a si la forma dibujada expresa sensación o emotividad, sino el por qué de la forma con respecto a condicionantes específicas, como por ejemplo el hecho de que el dibujo cumpla con los elementos descritos del local, porque el dibujo que no muestra la galería, al dibujarla, cambiaría el dibujo y en consecuencia la forma del local. Quienes dibujaron únicamente en planta deberán representar en alzado o en perspectiva la altura del local, que podría ser definida a partir de lo que la lectura indica (como por ejemplo tomando como referencia la escala humana, su altura y por ende la posible altura del techo). En resumidas cuentas, podemos saber qué es lo que hay en el local que describe Kafka, pero no sabemos cómo son esas cosas. Y estos elementos que sabemos que están presentes -las alturas, los muebles, la tarima-, pueden ser elementos paramétricos de evaluación puesto que, al ubicarlos en el dibujo con cualidades específicas de magnitud, se pueden definir dimensiones (y en consecuencia comenzar a definir la forma, el cómo es), y éstas son un elemento objetivo, a diferencia del juicio que se puede emitir con referencia al gusto provocado por las sensaciones de la lectura y el dibujo, subjetivas y variables.

Cuando, en este sentido, se usa la literatura como un medio de aproximación a la arquitectura, se hace un análisis de las percepciones y sensaciones que comunican dichas lecturas. Hall escribe que "...Los escritores y los pintores se interesan en el espacio. El que tengan éxito en comunicar la percepción depende del empleo de indicadores visuales y de otro tipo para señalar diferentes grados de aproximación".¹⁵⁰ Y hace un análisis de varias lecturas en donde aparecen sensaciones olfativas, táctiles, auditivas, térmicas y espaciales, entre otras, pero siempre bajo el filtro analítico de lo que nos produce la lectura en cuanto hacemos uso de nuestra experiencia: "¿cuál sería el resultado si en lugar de considerar las imágenes del autor convenciones literarias las examináramos muy de cerca, como sistemas de recordación fuertemente pautados que desencadenaban recuerdos? Para ello era necesario estudiar literatura... para identificar los componentes más importantes del mensaje que el lector transmitía al lector a fin de que formara sus propias sensaciones espaciales."¹⁵¹ De esta manera se genera una percepción particular de lo que se lee, teniendo como punto de partida la experiencia y en consecuencia significando los elementos de la lectura con base a esa experiencia.

Hasta aquí no hay problemas de índole arquitectónicos, pues hasta este momento sólo significamos a partir de la lectura. Pero cuando queremos trasladar esas sensaciones a un ámbito arquitectónico, a un proyecto arquitectónico, nos enfrentamos a un problema de fondo y de forma, sobre todo de forma:

1. Para expresar la sensación en el proyecto, ésta debe ser dibujada. El problema radica en cómo se transmite esa sensación (¿A partir de las formas esféricas cómo decía Boullé?)
2. La sensación estará, además, determinada por el tipo de representación y la técnica empleada (representación en planta, corte, perspectiva, presentada con acuarela, lápiz, prismacolor...)
3. A cada representación de un objeto se le asigna un significado (en el caso de la lectura de Kafka la losa a determinada altura), cuyo significado varía de emisor a receptor.
4. La literatura emplea medios distintos de comunicación (la palabra) a los de la arquitectura (el dibujo arquitectónico). Si cuando se analiza una obra literaria que comunica a través del lenguaje, un signo convencional y universal, se presta a diferentes interpretaciones, cuando se usan signos gráficos para comunicar un proyecto, los cuales no han sido significados de manera universal ni

¹⁵⁰ Hall, Edward t Hall, *La dimension...* op. cit. pp. 117

¹⁵¹ *Íde*, pp.118 (Las negritas son más)

convencional, las interpretaciones son exponencialmente mayores, y por lo tanto se vuelve casi imposible su comunicación (en tanto que el mensaje que se pretende comunicar no es recibido con los mismos significados).

Sin embargo, puesto que en todo momento significamos tanto a nuestros actos como a los objetos, ayudándonos del primigenio significado de las palabras, transmitiendo el significado de éstas a los objetos y a los actos, conceptualizando o re-conceptualizando, esperamos que en consecuencia todos aquellos que son afectados por nuestras acciones y admiran los objetos respondan a esas nuevas significaciones y conceptos. Por esta razón, procedemos dando significados a los objetos arquitectónicos y para apoyarnos recurrimos, entre otras cosas, a la literatura.

Al respecto, Collins opina que en esta descripción se "muestra mejor que en cualquier otro de sus escritos cómo su emoción tan profundamente sentida puede cambiar la arquitectura en literatura sin contribuir para nada en absoluto a esclarecer los problemas de diseño arquitectónico, o la naturaleza de la obra como tal".¹⁵²

Estos ejemplos de literatura arquitectónica ejemplifican la manera en que se relacionan estas dos disciplinas. Sirven para justificar el valor de los objetos o del arquitecto, pero poco aclaran el proceso de diseño. Sin embargo, los textos literarios, ya sean producto del arquitecto o no, son usados para la inspiración proyectual.

¹⁵² Collins. Los ideales de la arquitectura moderna y su evolución... *op. cit.* p. 264

V. Concepto o metáfora

El uso de la metáfora entendida como *concepto* en la enseñanza del proyecto arquitectónico

Hasta el momento, la investigación histórica de la relación del arte con la arquitectura y la poesía no ha registrado la palabra concepto que se muestra en las primeras imágenes (1 a 9) de la tesis. Al parecer el término se acuña entre los años sesenta y setenta del siglo XX en el campo del arte como arte conceptual o *idea art*¹⁵³, pero los antecedentes se remontan a la década de los veinte de este mismo siglo, cuando Duchamp presenta a concurso su urinario bajo el pseudónimo de *R. Mutt* (1917), sacando de contexto al objeto y planteando así que la carga ideológica es más importante que la forma o el objeto.

Con frecuencia, en el arte conceptual las obras “ni siquiera existían como objetos, más bien continuaban siendo ideas, conceptos y, a menudo, lo único que existía era algún tipo de documentación que hacía referencia a ese concepto”.¹⁵⁴

Al igual que en el siglo XIX, la idea vuelve a colocarse con una mayor importancia sobre la forma. Sin embargo, en esta ocasión el objeto pasa a un segundo plano -casi inexistente-, haciéndose énfasis en lo mental, en la ideación de las formas, a tal grado que “en las exposiciones de arte (conceptual) en los museos el público experimenta ideas y conceptos en lugar de ejercer sus facultades críticas sobre el propósito de los objetos”.¹⁵⁵

Harold Rosenberg¹⁵⁶ al hablar sobre el arte conceptual en su ensayo titulado *Arte y palabras*, escribe que “las palabras son el elemento vital, enérgico, capaz, entre otras cosas, de transformar cualquier material en material artístico”.¹⁵⁷

Lo anterior explica porqué las láminas establecen el *concepto* como su punto de partida y a su vez como explicación, entablando nuevamente una relación entre arquitectura y arte, dándole a la primera esos valores y significados que no serían patentes si no fuera por la verbalización de la idea. Al exhibir el *concepto* del diseño, se intenta develar la cualidad artística de éste.

Esto no aclara del todo el cómo se representa el *concepto*. En el caso de las exposiciones del arte conceptual, la cualidad artística se relega a la explicación de lo que se muestra, por lo tanto lo medular del arte conceptual está en lo dicho, en lo escrito, en lo explicativo, en las cédulas o folletos

¹⁵³ Battcock Gregory *et. al.*, La idea como arte, documentos sobre el arte conceptual, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 9

¹⁵⁴ *Íbid*

¹⁵⁵ *Íbid*, p.13

¹⁵⁶ Escritor, educador, filósofo y crítico de arte estadounidense (1906-1978)

¹⁵⁷ Rosenberg, Harold, *Arte y palabras*, en Battcock *op. cit.*, p. 118

que nos hacen entender lo *que vemos* y sin lo cual, lo *que vemos* quedaría desprovisto de significados. Por otro lado, el arte conceptual hace énfasis en el proceso ya que lo que el espectador debe experimentar son las ideas, no los objetos. Como ejemplo el *Action Painting*, en “donde la tela debe ser considerada como un documento del proceso creador del artista, no el objeto físico, pues la obra es el “hacer”, no la cosa hecha.”¹⁵⁸

La traslación de lo anterior a la arquitectura, con el afán de que, a través del *concepto*, el diseño o el objeto sean arte, plantea una serie de preguntas. En primer lugar habría que establecer que el diseño puede entenderse como proceso y como fin en sí mismo. Es proceso porque se diseña teniendo en mente que lo que se desea es un objeto, y el diseño es un medio para llegar a la construcción del objeto. Pero también es un fin en sí mismo, pues tiene como objetivo el establecer la forma del objeto que será construido, sin esta forma no habría claridad en la construcción del objeto.¹⁵⁹

La pregunta es si el diseño opera de la misma manera que el arte conceptual y si entonces se justifica el uso del concepto en el proceso de diseño. La respuesta parece ser que no, ya que el arte conceptual es solamente proceso, se hace por hacer, centra su valor en este hacer, no le importa el objeto resultante; en cambio, el diseño arquitectónico no se hace por hacer, como proceso persigue un fin productivo y ese fin es la construcción del objeto. El arte conceptual es proceso y el diseño arquitectónico, inserto dentro de un campo productivo, como proceso aislado carece de sentido.

Nuevamente, la liga que une ambas disciplinas –el diseño y el arte conceptual– es el interés de la arquitectura por pertenecer al campo del arte.

Aún así, el *concepto* se usa en el proceso de diseño, y se muestra en las láminas de presentación, a veces con texto, a veces con imágenes. Curiosamente, cuando se usan imágenes se actúa al contrario del arte conceptual, ya que las imágenes son consideradas por este arte como el objeto y es precisamente el objeto lo que no le interesa. Entonces ¿por qué en el apartado de concepto algunas láminas muestran imágenes, otras textos, otras diagramas? ¿Qué se entiende por concepto en el diseño arquitectónico? ¿qué es el concepto?

Sobre el concepto del *concepto*

¹⁵⁸ *Ibid* p. 121

¹⁵⁹ *cfr.* Alexander, Christopher, Ensayo sobre la síntesis de la forma, Buenos Aires, Infinito, 1971, p.

El significado, es decir, el concepto del *concepto*, aparece como algo obtuso. Al preguntar a un número de alumnos y profesores¹⁶⁰ qué es el *concepto* responden, con cierta generalidad, que es la idea generadora del proyecto, aunque, entre otras cosas, ante tal pregunta llegaron a contestar que el concepto es una situación y, en el mejor de los casos, que cada quién puede pensar lo que quiera del concepto.

Hugo Hiriart¹⁶¹ en su ensayo *Notas muy elementales sobre el concepto de "concepto"* escribe: "si no sé qué quiere decir la palabra "facistol", ¿dónde busco su significado? Sí, en el diccionario. Facistol: atril grande donde se ponen los libros para cantar en la iglesia. Suele tener cuatro caras. Eso que dice el diccionario es el **concepto** de facistol."¹⁶² Esto quiere decir, que, en un principio, los conceptos hacen referencia al significado de las palabras. Según el diccionario de filosofía Nicola Abbagnano, el concepto es, en general, " todo procedimiento que posibilite la descripción, la clasificación y la previsión de los objetos cognoscibles"¹⁶³.

Por lo tanto, el concepto nos ayuda a entender lo que las cosas son. Al ayudarnos a entender nos facilitan la comunicación.

Pensemos en el concepto de silla. Todos sabemos lo que es una silla y podemos definirla, acotarla y clasificarla. Al referirnos a un objeto que llamamos silla lo nombramos como tal, por ejemplo "pásame la silla". No sería posible que cada quién haga lo que quiera con el concepto de silla, porque entonces sería imposible la comunicación, ya que si se llegara a nombrar como silla a una mesa y alguien solicitara una silla refiriéndome a la mesa, tendrá en sus manos una silla, es decir, un objeto que sirve para sentarse con respaldo y quizá descansabrazos, y no la mesa a la que, de manera individual, llamó silla.

Si el concepto nos da el significado de las palabras, entonces pertenece al campo de la lingüística, del habla, de la semiótica.

Dado lo anterior, sería fácil señalar el concepto de entre los tres elementos que aparecen en la siguiente imagen:

¹⁶⁰ Se realizó una encuesta a muestra aleatoria de la Facultad de Arquitectura y la Universidad Latinoamericana.

¹⁶¹ Estudió Filosofía en la Universidad nacional Autónoma de México y pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda). Su labor literaria la ha compaginado con la de guionista, director y productor de cine y televisión, las artes plásticas y el periodismo, colaborando en numerosos periódicos y revistas. Su obra literaria ha recibido numerosos premios. Ha sido director del Instituto Mexicano de Cultura, y agregado cultural en la embajada de Nueva York.

¹⁶² Hiriart Hugo, *Notas muy elementales sobre el concepto de "concepto"*, La Jornada

¹⁶³ Abbagnano Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1996, p. 190



Imagen 24.
Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965

Si definimos como concepto el significado de las palabras, habría que señalar el cartel que aparece en la imagen con el significado de *chair*.

Sin embargo hay algunos inconvenientes al respecto. Si se tiene conocimiento del idioma inglés no habría problemas para comprender el significado de *chair*, pero si no se conoce el idioma en que está escrito hay nulas probabilidades de entender lo que allí se dice y por lo tanto no se puede entender el concepto de silla. Aún cuando el significado de silla se puede ver, no se entiende y por lo tanto sigue sin saberse el concepto de *chair*.

Esto quiere decir que, aun cuando se escriba el significado de algo, puede que no se tenga el concepto de ese algo.

Ejemplificando lo anterior se da el significado de silla en checo:

Židle je nábytek, který je určen k sezení a k podpírání těla. Typická židle se skládá z opěrátka, sedáku a nosné části (většinou se jedná o 4 nohy, ale výjimkou nejsou více- či méněnohé varianty). Doplnkem židle je područka (opěrátko na ruce), se kterým se už zařazuje do skupiny nábytku sloužícího k odpočinku, jakožto křeslo. Rozdíl mezi křeslem a židlí je v účelu použití.

Židle je určena pro jednu osobu a neslouží pouze k relaxačním účelům, ale například i při stolování nebo při různé práci. Křeslo, pohovka, lavička, gauč atd. jsou určeny pro více osob a využití nacházejí hlavně v odpočinkové činnosti. Židle je vyrobena téměř z libovolného pevného materiálu, ale mezi nejčastější patří židle vyrobené ze dřeva, plastu, kovu, pleteného proutí atd.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Definición tomada de wikipedia.org

Nuevamente, si no hay conocimiento del lenguaje, no hay posibilidad de entender el significado de ese algo, de esa palabra de la cual se muestra el significado. Por lo tanto, para quienes desconocemos el idioma, no hay concepto. Esto sucede porque los significados se transmiten por medio de palabras (habladas o escritas) que son códigos convencionales y que permiten la comunicación. De alguna manera, estas palabras son como una especie de representación de lo que significan, y cuando desconocemos esas representaciones nos quedamos sin concepto.

Entonces, el concepto no es únicamente el significado de algo, sino que, además del significado, la representación escrita de ese algo forma parte del concepto. Estas palabras (signos) tratan de comunicar la esencia de la silla, aquello que hace que la silla sea silla, no importando el idioma en que se escriba o hable. Pongámoslo de esta manera: digamos que existe un fondo y una forma, el significado es el fondo y la palabra la forma. Para conocer el fondo hay que saber descifrar, decodificar, la forma. Imaginemos que enfrente de nosotros hay un muro y que detrás de ese muro hay algo que buscamos. Si vemos el muro no decimos haber encontrado lo que buscamos, porque el muro no es lo que buscamos. Lo mismo sucede con las letras, (que forman las palabras), y el significado, las primeras no son *todo* el concepto, aunque detrás de ellas radica el concepto.

Esta es la razón por la cual, al señalar el texto que aparece en la imagen de Kosuth como si éste fuera el concepto, realmente no estamos señalamos el concepto. Es como si, en el ejemplo del muro, hubiésemos señalado el muro y no lo que está detrás de él.

Algo similar sucedería con los otros dos elementos de la imagen que analizamos, ninguna de ellas es el concepto de silla. La de en medio es una imagen de silla, y la de la izquierda es la imagen de la foto de la silla. Ambas nos remiten al concepto de silla, pero no son el concepto de silla. En estricto sentido, ninguna tampoco es la silla. La silla, a lo que llamamos silla, es aquella en la que nos podemos sentar.

La imagen de silla no es el concepto de ésta ya que no es el significado de la silla, por esta razón es difícil que una imagen sea el concepto de algo; nos puede remitir al concepto, pero no es el concepto.

Otra de las características del concepto, según Hugo Hiriart, es que el concepto es un universal: "Todo concepto tiene cierta generalidad, esto es, se aplica a más de un individuo. Y por eso es concepto"¹⁶⁵. Podemos ejemplificar lo anterior con la palabra mujer. Cuando hablamos de Karina, Adriana o Frida decimos que son mujeres y que cada una de ellas es mujer. Mujer es un universal,

¹⁶⁵ Hiriart Hugo, *Notas muy elementales... op. cit.*

bajo este concepto caben todas las mujeres del mundo. En el sentido inverso podemos decir que no existe sino una sola Karina, y que esa Karina no son todas las Karinas del mundo. Por lo tanto Karina, un nombre propio, un individuo, no es un concepto, primero, porque no es un universal¹⁶⁶ y segundo, porque carece de significado (si buscáramos en el diccionario el significado de una Karina en particular, ya sea amiga, tía, hermana, no lo encontraremos, a lo más encontraremos el origen y significado de la palabra Karina, no del nombre propio Karina ni en particular de cierta Karina, porque cada persona que así se llama es completamente diferente a otra que tenga el mismo nombre).

Veamos este otro ejemplo: supongamos que se pide dibujar el concepto de triángulo y lo que se dibuja es un triángulo, pero ese dibujo sería de un tipo de triángulo en particular, un triángulo escaleno, equilátero o rectángulo, y no sería representativo de todos los triángulos. Es un triángulo y no todos los triángulos. Al no cumplir con la característica de universal, que establece Hiriart, no es concepto.

Por lo tanto, los conceptos, al no poder ser imágenes, no pueden ser representados.

Hasta el momento, las palabras y su significado parecen ser el concepto, pues comunican la esencia, la idea de ese algo que intentan describir. Esta esencia es otro de los significados que, históricamente, el concepto ha tenido: la esencia de algo, y precisamente su esencia necesaria, aquello por lo que no pueden dejar de ser lo que son¹⁶⁷. Razón por la cual un banco no es una silla y una mujer es mujer.

Al respecto, Hugo Hiriart escribe que "...la palabra concepto se parece a la vieja palabra "idea" de los empiristas. Hay palabras que "llevan" ideas generales (por "llevar" decimos "para entender qué dice la palabra es requisito tener presente la idea general"), por ejemplo, la palabra "zorrillo"; hay otras que no llevan ideas generales, por ejemplo, el nombre propio "Fito Ordorica", dado que no hay idea general de Fito Ordorica."¹⁶⁸ Los conceptos llevan entonces la idea de algo, pero no necesariamente son la idea generadora de algo. Por ejemplo, la palabra silla nos remite a la silla, pero no genera por sí misma otro concepto.

Ahora bien, según Hiriart que hay ciertas palabras "que, aunque son nombres propios, por su notoriedad, llevan ideas generales, por ejemplo, Atlántico, la idea de mar o París, la idea de ciudad.

¹⁶⁶ Al respecto, Hiriart escribe que *El nombre propio se aplica a un solo ejemplar o individuo, no tiene esa mínima generalidad, por eso no es concepto.*

¹⁶⁷ Abbagnano Nicola, *op. cit.* p. 190

¹⁶⁸ Hiriart Hugo, *Notas muy elementales... op. cit.*

Ahora, dado que la palabra "idea" tiene asociaciones estorbosas (porque los empiristas la usaban para todo lo habido y por haber); se la sustituyó por la palabra "concepto" que está más ceñida a las palabras. Obsérvese que Beirut fue llamado "el París del Medio Oriente" y que en esa expresión "París" no funciona como nombre propio, sino como idea o concepto general. Cuando dices que el Pelón Ordorica es "un Aquiles", Aquiles tampoco opera como nombre propio."¹⁶⁹

Esa esencia, idea, de las cosas es lo que llamamos significado y es lo que aprehendemos a través de la palabra, es lo que la palabra trata de comunicar. Platónicamente hablando estas Ideas existen y es nuestro deber conocerlas a través de la razón. "Platón —continúa Hiriart— los llamó Ideas o Fortunas y, dice Russell, "no es preciso suponer que las Ideas existen en la mente, aunque pueden ser aprehendidas por la mente". A la operación de captar las Ideas se la llama "concebir" y a lo concebido "concepto".¹⁷⁰

Por lo tanto, las Ideas son cognoscibles pero no visibles, y como no son visibles, tratamos de representarlas para entenderlas y comunicarlas, y como nos comunicamos por medio del lenguaje hablado, escrito o gráfico, utilizamos las palabras para aprehender el concepto.

"Una definición de "concepto" —continúa Hiriart— es "aquello que una persona tiene cuando es capaz de usar una parte del lenguaje". Así, tengo el concepto de "silla" cuando sé usar la palabra y entiendo qué se dice cuando alguien la usa tanto en expresiones como "siéntate en esa silla" o en "silla de montar" o en "Cerro de la Silla". Esta habilidad es particularmente interesante. ¿Cómo sé cuando algo es una silla?, ¿qué es lo que sé? Por ejemplo, una silla sin respaldo no es propiamente silla, sino "banco" (o "escabel" como decían antes). Pero una silla de tres patas sigue siendo una silla..."¹⁷¹

Y es que el concepto puede extenderse a otras cosas que no necesariamente se ajusten literalmente a su significado, razón por la cual se dice que la imagen de la silla *es una silla*, o que el juguete silla *es una silla*, sin que realmente lo sean.

Esto se debe a que el *concepto* tiene, según Hiriart, dos elementos:

1. la intención: son las notas que definen el concepto (el significado)
2. la extensión: es la clase de todos los individuos a los que se aplica el concepto. "Hay una especie de ley lógica que relaciona estos dos elementos del concepto, es ésta: "a mayor cantidad de

¹⁶⁹ *Íbid*

¹⁷⁰ *Íbid*

¹⁷¹ *Íbid*

notas (intención), menor extensión, e inversamente, a mayor extensión, menor intención".¹⁷² Por eso una silla en miniatura, de juguete, la nombramos silla, porque cabe en el concepto de silla y aplicamos para este caso una mayor extensión del concepto. Inversamente, si nos ajustamos más estrictamente a la intención del concepto silla, la silla de juguete sería un juguete de silla, no propiamente la silla.

De manera resumida, las características del *concepto* serían las siguientes:

- El *concepto* tiene que ver con el lenguaje y por lo tanto con la comunicación.
- El *concepto* es un universal, es decir, se aplica a varios objetos que caben dentro del *concepto*.
- El *concepto* deviene de lo que antes se llamó idea, y se llama *concepto* por ajustarse más a las palabras.
- Al ser entendido como idea o esencia no puede ser visible, es sólo cognoscible.
- No puede, tradicionalmente, ser dibujado, ya que el dibujo no contiene la característica de universal.
- Para ser entendido de manera clara, un *concepto* debe ser nombrado y significado. De otra manera no existiría el *concepto*.
- Dependiendo de la intención y la extensión el *concepto* puede ser usado de manera más permisiva o más restrictiva en los objetos en quienes aplica.

Entendiendo lo anterior sobre lo que significa el *concepto* y habiendo establecido las referencias históricas y teóricas de la arquitectura en su relación con el arte y la poesía, se está en posibilidades de entender el por qué aparece éste en las imágenes 1-9 de la tesis:

- Refuerza el entendimiento del diseño arquitectónico y de la arquitectura como arte.
- Comunica los significados que le adjudica los valores artísticos tanto al proyecto como al objeto arquitectónico.
- Intenta poner de manifiesto lo que se desea expresar, en concordancia con la teoría del *Expresionismo* en el arte, que históricamente exige, como parte de los objetivos del diseño arquitectónico desde el siglo XVII, que los diseños y objetos se expresen.

¹⁷² *Íbid*

- Se muestra en forma de citas, frases o textos literarios o descriptivos, principalmente relacionados a textos poéticos, ya que desde que la poesía fue incluida en el sistema de las artes, ésta ha mantenido un lugar privilegiado por encima de ellas, especialmente durante el Romanticismo, lo que genera un valor agregado al proyecto.
- Se pretende mostrar la *idea* o *ideas generadoras*, a través de imágenes que, como se estableció en el significado del *concepto*, no son conceptos, sino *metáforas*, ya que comparan una imagen con la imagen del proyecto. En esto se hace presente la influencia de los postulados del Posmodernismo, en donde se pretende que el objeto arquitectónico comunique a través de metáforas.
- Le da primordial importancia a la idea, como en el caso del arte conceptual, estableciendo la *esencia* del diseño y trasladando los valores ya no necesariamente a la forma, sino a la idea.
- Se utiliza como justificación para afirmar la calidad de los arquitectos como artistas, al darle a éste la autoría de las ideas que dan pauta al diseño y por tanto de la obra arquitectónica. Obvia y elimina muchas de las consideraciones y contextos que están presentes en el proceso de diseño y en el proceso de construcción del objeto arquitectónico, y ensalza al arquitecto-artista como único y omnipotente creador de la arquitectura.

Por estas razones, la mayoría de los planes de estudio de la licenciatura en arquitectura, hacen mención del *concepto* y lo conceptual, como espina dorsal del diseño arquitectónico, tanto que es imposible iniciar un diseño sin establecer el *concepto* de lo que se diseña.

Ahora bien, teniendo cierta claridad sobre el *concepto*, podemos notar ciertas incongruencias cuando éste se aplica en el proceso del diseño:

1. Según lo definido como *concepto*, la palabra estaría mal empleada en las láminas de las imágenes 1-9, ya que, si lo que se pretende mostrar es el *concepto* de lo que se está formalizando, por poner un ejemplo, una capilla ecuménica, se debería hacer lo que Hugo Hiriart propone cuando no se conoce el *concepto* de algo: recurrir al diccionario. De esta manera se tendría el significado, *concepto*, de capilla ecuménica y por tanto se tendría una claridad conceptual de lo que la capilla ecuménica es. Sin embargo, la claridad conceptual no garantiza tener la claridad formal de cómo esa capilla ecuménica va a ser. Lo que se conoce es el universal, es decir, el *concepto*, no la particularidad (la forma de esa capilla, que ya no es *concepto*).

El *concepto* es necesario porque si se desconoce aquello que se va a hacer o diseñar, no se puede proceder. Es como si intentáramos diseñar un *sipopote neferto*¹⁷³. Al estar ausente el *concepto* de éste, no se puede comenzar a diseñar.

2. El *concepto* de ese algo que se pide diseñar no se genera ni se crea, ya existe. Si se desconoce el *concepto* se acude al diccionario.
3. El *concepto* no se puede representar por medio de imágenes. Aún cuando se pudiera, las imágenes 1-9 no muestran el *concepto* de lo que se proyecta, sino de aquello a lo que se asocia la forma del proyecto. Por ejemplo, para un kínder se muestra la imagen de un niño jugando. Para decir que se está representando el *concepto* de kínder se debería mostrar una imagen de algo que *represente* a un kínder; la imagen del niño estaría representando el *concepto* de niño.
4. Al contrario del arte conceptual, en el diseño lo que importa no es la *idea*, sino la forma, y en el campo de la producción, lo que importa es el objeto.

¹⁷³ Este término, cuyo concepto también desconozco, se lo debo al maestro Héctor García Olvera, profesor e investigador de la UNAM, a quien le debo también las primeras dudas sobre el *concepto* y su aplicación al proyecto arquitectónico.

Conclusión

Determinar la forma sensible del proyecto a partir del *concepto* justifica al arquitecto como artista y a la arquitectura como arte. Esta pareciera ser la razón de mayor peso para usarlo. Pero también se utiliza porque ayuda a establecer un punto de partida ante la exigencia de la determinación de la forma. La hoja en blanco se ve llena de dibujos si se asocian una serie de imágenes con aquello que se diseña, tal y como lo vemos en el apartado de la aplicación de las metáforas a la arquitectura. Esta asociación puede ser muy literal o muy ambigua. También sirve en la crítica de los objetos arquitectónicos, ya que cuando no se utilizan metáforas, ya sean dibujadas o escritas, o el crítico *no las lee*, suele ser cuestionada la calidad arquitectónica del objeto, considerándolo, en esta relación expresión-lenguaje-arquitectura, como inexpresivo o poco expresivo. Es el caso de Jencks cuando escribe que *“nuestro entorno pide a gritos esta revisión. Balbuceantes lenguas, abusos de idioteces personales, ni sombra del lenguaje clásico de las órdenes dórico, jónico y corintio. Donde una vez hubo un apacible diálogo entre el Parlamento y la Abadía de Westminster, está hoy el edificio de la Shell gritándole desde el otro lado del Támesis a la Hayward Gallery, que a su vez contesta gruñéndole al Festival Hall que tartamudea con su risita tonta”*.¹⁷⁴ Bajo la teoría del expresionismo, la crítica arquitectónica ha hecho distinción entre objetos de alta y baja calidad arquitectónica, valiéndose de la comparación lenguaje-arquitectura. Así, se juzga y califica a los edificios de buena calidad como a aquellos que cantan, y como silenciosos, mudos, inexpresivo a los de mala calidad, atribuyéndole al arquitecto la responsabilidad de que canten o no: *“Dime (ya que eres tan sensible a los efectos de la arquitectura) ¿no has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, los otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan? No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o los que los reduce al silencio. Eso depende del talento del constructor, o bien del favor de las musas.”*¹⁷⁵

Esta manera de juzgar los objetos arquitectónicos termina por afianzar la postura que divide las edificaciones en dos: las que son simples y meras construcciones, las mudas, y las que realmente pertenecen al arte de la arquitectura, las que cantan. Esta postura es sumamente difundida por varios arquitectos, como Louis Kahn: *“...una obra de arquitectura es una oferta a la arquitectura en la esperanza de que ésta obra pueda convertirse en parte del tesoro de la arquitectura. No todos los*

¹⁷⁴ Charles Jencks, *op. cit.* p. 39

¹⁷⁵ Valery Paul. *Eupalinos o el arquitecto*, UNAM, Facultad de Arquitectura, México, 2007, p.

edificios son arquitectura..."¹⁷⁶; o Nikolaus Pevsner (en *An outline of European Architecture*, 1945) "Un cobertizo para bicicletas es un edificio; la catedral de Lincoln, una obra de arquitectura..."

En México, José Villagrán hace esta distinción al escribir que "...edificar es construir edificios; por tanto, toda edificación es una construcción que, al hacerse con razón y con sistema apoyado en esa razón, y al constituirse en hábito, se está ante un arte técnico... la edificación difiere de la arquitectura en que ésta persigue, además de las últimas finalidades prácticas, útiles, otras **expresivas** y estéticas..."¹⁷⁷

Dentro del campo de la relación interartística, la arquitectura ha sido comparada con la poesía y definida en sus términos: puede expresar y su fin debe ser encausado en este sentido, con la posibilidad de comunicar, pues sus elementos constructivos y las conformaciones espaciales se juntan para crear palabras, frases y finalmente poemas o prosas poéticas¹⁷⁸ que se traducen en experiencias estéticas capaces de conmover a todo ser humano que la admire. En esta ideología, la carga histórica es innegable, desde la inclusión de la arquitectura dentro del sistema de las Bellas Artes, hasta la intención de *expresividad* de la *arquitectura parlante* o de la comunicación exigida en el Posmoderno. Sin embargo, esta exclusión puede ser injusta ya que el juicio a través de si cantan o no las edificaciones, no necesariamente hace un análisis histórico-teórico del momento específico de la producción de estos objetos, ni siquiera de las causas de su expresividad y su estética.

Se vuelve una valoración superficial, que más que ayudar a una explicación sobre el por qué las edificaciones parecen elefantes, ovis, patos, perros o palomas en posición de volar, excluye o eleva a éstas, dependiendo de a quién se le atribuya el proyecto arquitectónico o de quien juzgue las edificaciones. En este sentido, se puede llegar a determinar como meras construcciones, por feas, a quienes utilizan una metáfora sencilla, como la casa en forma de elefante; y a ensalzar a quienes, por "creativos", utilizan metáforas sugeridas, "*conceptos originales*", y, por lo tanto, formas que cantan, pues sugieren gran cantidad de metáforas en las mentes de los sujetos que las utilizan.

La poesía y la arquitectura también emparentan gracias a lo que algunos literatos han escrito sobre ella. Frases como "*la arquitectura es música congelada*", de Goethe o "*de todas las artes, la arquitectura es la que más se acerca al orden del universo*", de Umberto Eco, enfoca el estudio de

¹⁷⁶ Louis Kahn en una conferencia en el Politécnico de Milán, 1967, en ZODIAC, 17

¹⁷⁷ Villagrán García, José, Teoría de la arquitectura, UNAM, p.

¹⁷⁸ La arquitectura tiene que ser como poemas y la retórica, que correspondería a los simples edificios, es mal vista.

los objetos arquitectónicos un su esencia o en aquello que expresa¹⁷⁹ el *espíritu*, ya sea de la obra o del arquitecto, explicando a la arquitectura a partir de metáforas, -donde la metáfora adjudica al objeto comparado las propiedades del objeto con el que se le compara-, y dándole a la arquitectura un papel fundamentalmente artístico.

Al final, más allá de que los objetos puedan utilizar una serie de metáforas, signos icónicos o de sugerir alguna forma en particular, cuando los objetos son construidos, los significados se modifican.

¹⁷⁹ Una de los conceptos con el que se ha entendido la poética.

VI. Conclusión final

Cuando comencé esta tesis creía firmemente que la arquitectura era arte y que la manera en que se podía dar el valor de arte en el proceso de diseño era a través del *concepto*, el cual se enriquecía gracias a la poesía y a la calidad poética de las metáforas usadas en tal *concepto*.

Esta hipótesis me hizo investigar sobre la relación que existe entre arte, arquitectura y poesía. En mis primeros acercamientos a estos temas buscaba argumentos que sustentaran dicha hipótesis, y de hecho los primeros textos intentaban organizar, muy forzosamente, argumentos que se ajustaran a lo que yo creía que era o debía ser. Estos textos trataban de establecer una relación entre la poesía y lo que en aquel entonces yo llamaba *concepto arquitectónico*, pero el salto de las metáforas usadas en la poesía a su aplicación en las metáforas del *concepto* no quedaban del todo claras, lo que generaba un vacío enorme en el método de diseño que se proponía.

El primer borrador intentaba establecer una relación intrínseca entre la calidad del proyecto (que se obtenía gracias a la poesía), los objetos construidos y su valoración como arte (que al final determinaba la calidad de la arquitectura).

Sin embargo, la historia del concepto de arte generó una crisis en la argumentación, pues si la calidad de la arquitectura dependía de su calidad de arte y este concepto había variado tanto, entonces el valor bajo el cual se juzgaba la calidad arquitectónica carecía de validez universal. Sobre todo dejaba de tener sentido como arte, en un concepto muy contemporáneo de arte, la arquitectura realizada desde Grecia hasta el Renacimiento, pues la arquitectura en esas épocas, aunque considerada arte, lo era bajo conceptos muy distintos a los que ahora tenemos y muy poco halagadores, pues trabajar en la producción de objetos arquitectónicos era socialmente considerado como una labor mínimamente diferenciada de la de los esclavos. Algo que cambió el rumbo de la investigación fue el hecho de que durante todo ese período de tiempo, y quizá hasta el Neoclásico, la poesía no aparecía dentro del concepto de arte y por lo tanto se planteaba lo siguiente: a) si la arquitectura era arte no lo era necesariamente gracias a la poesía y b) lo que se proponía servía únicamente para establecer la calidad de la arquitectura como arte, y un arte poético, desde el Romanticismo y las Vanguardias hasta nuestros días.

Otro elemento que intervino para refutar la hipótesis inicial, fue la investigación sobre el concepto del *concepto*, y su nada clara aplicación en el diseño arquitectónico, su pobre entendimiento y su escasa claridad en la explicación tanto del proyecto como del objeto arquitectónico.

De esta manera, mi tesis dio un giro y en vez de justificar una manera de proceder, traté de entender por qué se procedía de esa manera. El camino recorrido en la elaboración de la tesis, desde mi hipótesis inicial hasta la refutación de ésta, me lleva a considerar lo siguiente:

- A. El llamado *concepto arquitectónico*, principalmente en su modalidad de texto escrito, se usa porque es la única manera de hacer explícitas las ideas bajo las cuales surge el proyecto. Estas ideas deben ser explicadas en *láminas conceptuales* porque no es posible comunicarlas desde la imagen del proyecto.
- B. El *concepto* se usa también como una opción más para llegar a la formalización de un proyecto, pues, de alguna manera, establecer una metáfora o alegoría reduce las muchas posibilidades formales que antes de plantear dicha metáfora se tenían.
- C. En el ejercicio del diseño arquitectónico, la gran mayoría de estas metáforas suelen ser comparativas en un modelo de A es como B, en contraposición con la literatura, principalmente la poesía, en donde se pueden lograr metáforas más elaboradas. Esto es porque la palabra y el dibujo tienen características muy distintas, lo que impide que el resultado del diseño arquitectónico o del objeto construido pueda comunicar o transformar conceptos como lo hace la metáfora en la poesía. En el caso del diseño, es necesario hacer algo que se parezca a ese algo que se pretendió representar para que quien lo mire pueda intuir alguna comparación.
- D. El uso del *concepto* no garantiza un resultado formal artístico ni necesariamente creativo. Sin embargo, se llega a usar porque con éste se establece que las ideas bajo las cuales se genera el proyecto provienen exclusivamente de la mente del arquitecto, paralelamente a como se dice que las ideas de un poema son del escritor, o de un artista, sin considerar que en el campo laboral existe un comitente que establece desde la demanda una serie de ideas sobre cómo quiere que sea su proyecto (del comitente).
- E. Aunque hoy día incluimos a la arquitectura dentro de un concepto muy general de arte, no toda la arquitectura se considera como una obra de arte. Este valor se le adjudica al diseño o al objeto arquitectónico tiempo después de la elaboración de éstos y quienes dan dicha valoración son los críticos (como en su momento Ruskin y hoy en día los medios masivos de comunicación, como las revistas impresas o digitales de arquitectura, entre otros) y no necesariamente los que producen los objetos. Por lo tanto, pretender que en el proceso de

diseño se hace arte no necesariamente traerá como consecuencia que el resultado final sea considerado por los críticos como arte. No existe una relación causal entre la intención de que la arquitectura sea arte y la consideración de arte de lo producido.

- F. Las significaciones de los objetos se dan desde la demanda y es el comitente quien principalmente determina dichas significaciones. Desde el planteamiento de esta demanda se establece una pretensión formal, como en el caso de los objetos que son demandados para que parezcan algo en particular (un OVNI, un elefante o una canasta). El diseñador trabaja la forma del proyecto tomando en cuenta las intenciones formales del comitente, representando gráficamente una representación verbal (una especie de ecfrasis invertida).
- G. Existe una distinción entre el proyecto arquitectónico y el objeto arquitectónico, el primero es la imagen de aquello que se pretende construir, el segundo el objeto construido; el primero es un medio de producción, el segundo el fin de ese medio. Tener claridad en esta distinción es importante porque permite entender que las intenciones artísticas del proyecto no se deducen del objeto arquitectónico, pues generalmente lo que se valora en el objeto no se relaciona en nada con las intenciones del proyecto. Las significaciones dependen de los contextos sociales y culturales en que se inserta el objeto construido y no necesariamente del significado con el que se concibió (como en el caso del edificio del Corporativo Arcos Bosques, conocido como el *Pantalón*).

Apéndice

Una propuesta de diseño poético: Joseph Muntañola

En su libro *Poética y Arquitectura* Joseph Muntañola plantea una teoría de la arquitectura en donde se incluye la posibilidad de un proceso y análisis poético, semiótico y retórico de los objetos arquitectónicos. En este libro define a la poética como el "proceso creativo de mimesis (imitación)", a la retórica como "proceso de persuasión" y a la semiótica como "proceso tipológico de significación histórico-cultural de la arquitectura".

Partiendo de la definición aristotélica de la poética, Muntañola toma como base la mimesis griega que se da en la tragedia: "Es la tragedia imitación de una acción esforzada y completa..."¹⁸⁰, donde la acción se convierte en fábula o mito; y la poética se produce al tramar bien la acción con esta fábula y los caracteres de los personajes, "pero nunca depende de la habilidad de imitar o mimetizar una acción".¹⁸¹ Y si la poética es el arte de la imitación, ¿qué es lo que imita la arquitectura? Muntañola responde que se imitan las formas; son éstas las que se vuelven evidentes en la arquitectura: sus formas construidas y su trama. Sin embargo, "imitar no es copiar, sino fabularlas, es decir: convertirlas en poesía".¹⁸² Y agrega: "El arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe <construirlas> (tramarlas) poéticamente mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula."¹⁸³

Los instrumentos que utiliza el arquitecto para tramar sus obras, son los dibujos y los planos; y la representación de estas obras (al igual que las tragedias griegas se representan en el teatro) son las edificaciones.

El arquitecto está encargado de tramar para imitar las formas, y así poder representar los mitos, o las fábulas, es decir, poder construir de manera poética. Y la poética se encuentra en la manera en que se trama. Así, "la poética se produce al "tramar" bien la acción con la fábula y los caracteres de los personajes."¹⁸⁴

¹⁸⁰ Muntañola, Josep, *Poesía y Arquitectura*, Editorial Anagrama, España, 1981, p. 21

¹⁸¹ Ídem, p. 22

¹⁸² Ídem, p.24

¹⁸³ Idem, p. 24

¹⁸⁴ Idem, p.22

Quien trama usa la metáfora, el alma de la poética y con ella trabaja para darle un sentido nuevo al mito que representa, pues el mundo poético redescubre el mundo real a través de las metáforas y transforma, inventa.

La razón por la cual los caracteres pueden ser poéticos es debido a sus múltiples usos, un muro sirve para dividir, pero también para aislar y sostener y el arquitecto debe jugar con esta multiplicidad de usos y paradojas; y son poéticos en tanto que se juega con los diferentes usos.

La poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica, por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma que en las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Idem, p. 69

Un análisis fenomenológico de la arquitectura: Bachelard

Uno de los libros que se ha relacionado con la poética en la arquitectura es el escrito por Bachelard, "*La poética del espacio*", en donde el autor realiza un análisis fenomenológico de los espacios vividos. Los rincones, los lugares pequeños, lugares que ya no existen físicamente, son analizados por medio de metáforas que los hacen resurgir en la imaginación del lector. Sin embargo, son recuerdos tomados de experiencias ya vividas en lugares que existieron y que por lo tanto pueden ser recordados. La poética de estos lugares existe gracias al poder de la palabra que los regresa a nuestras mentes y a las experiencias particulares que se identifican con esas palabras. Tratar de plasmar esas imágenes en dibujos puede no ser tan alentador, pues regresamos al problema de la comunicación de la imagen versus la comunicación de la palabra. Y, aún salvando este problema, si como diseñadores intentáramos recordar y representar un espacio en particular representándolo a través del dibujo en un proyecto, puede que la experiencia resultara más bien particular, desde el punto de vista del diseñador y no de quien utilizará el espacio proyectado. A esto hay que sumarle que no siempre el habitante conoce la simbología arquitectónica, que no interpreta y reproduce mentalmente la imagen del proyecto de la misma manera que el arquitecto y que, en caso de que lo haga, haría falta entonces asociar esta imagen a un lugar en particular, tal y como lo hace Bachelard con las palabras.

Argumentemos entonces que, puesto que el usuario no entiende el lenguaje planimétrico, se le presenta una perspectiva, quizá lo más cercano a las imágenes que evocan las palabras. Es cierto que al igual que las palabras se trata de una representación de una realidad que no existe, pero que no ha existido como en la evocación de Bachelard. Pero Bachelard no pretende reproducir una realidad, sólo evocarla, ensoñarla. En este proceso el diseñador no solamente pretende eso, sino que trata de reproducirla.

Para lograr el efecto que Bachelard logra con la palabra deberíamos saber interpretar la experiencia del cliente, no la nuestra, transmitirla en un muy buen dibujo —diríamos: expresivo— y esperar a que se construya para que se verifiquen las sensaciones esperadas, entonces, quizá, podría despertarse este tipo de poética.

Referencias bibliográficas

A.S. Bessa, *Architecture Versus Sound in Concrete Poetry*,
<http://www.ubu.com/papers/bessa.html>

Alexander, C. Ensayo sobre la síntesis de la forma, Infinito, Buenos Aires, 1971

Alva Martínez, E. “La enseñanza de la arquitectura”, en Fernando González Cortázar (coord.), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México D. F.: CONACULTA, 1994

Annie Finch, Ben Jacks, et. al., *A Discussion About “Walking, Poems, and Buildings”*: An Exhibition of Collaborative Work, Miami University, 2004,
<http://www.rc.umd.edu/pedagogies/commons/innovations/IN/jacks.html>

Aristóteles. La poética, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985

Bachelard. La poética de la ensoñación. Fondo de Cultura Económica, México, c1982.

Bachelard. La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1975

Battcock Gregory *et. al.* La idea como arte, documentos sobre el arte conceptual, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Belluccia, R. 2005. “¿Qué hacen los diseñadores cuando diseñan?” foroalfa.org

Broadbent, Geoffrey. El lenguaje de la arquitectura: un análisis semiótico, Limusa, México, D.F., 1984

Collins Peter, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), Barcelona, GG, 1998

Craza Cuarón, Beatriz. *Metáforas*. UNAM, CIICH, México, 1998.

David W. Seaman. *poetic architecture of the avant-garde*,
<http://www.thing.net/~grist/l&d/lettrist/ds-pa.htm>

Gregotti, V. El territorio de la arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, México, 1970

Hall, Edward T. La dimensión oculta, Siglo XXI, México, 1972,

Heidegger, Martín. Arte y Poesía, Fondo de cultura Económica, México, 1978.

- Hiriart, Hugo. *Notas muy elementales sobre el concepto de “concepto”*, La Jornada
- Jencks Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili, España, 1984.
- Johnson Kent. *Poetic Architecture: A series of eleven quizzes with two unexpected pieces of correspondence*, http://epc.buffalo.edu/mags/vert/Vert_issue_4/PA.html
- Kafka, Franz. *El proceso*, Grupo Editorial Tomo, México, 2003.
- Kalle Söderman. R. 2004 Poetry & Architecture, *The poem as a place*, <http://www.kalleswork.net/projects/panda/>
- Kohan, Silvia Adela. *Cómo se escribe poesía*. Plaza Janés, España, 1998.
- La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, Num 26-27, México, SEP, INBA, 1983.
- Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, 3ra ed, De Infinito, Buenos Aires, 1957.
- Michael A. Vuksta, R. 2005, Yale-New Haven Teachers Institute, *Piece of Mind: Poetry, Person, and Place in Architecture*, <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1984/1/84.01.06.x.html>
- Muntañola i Thornberg, Josep. *Arquitectura texto y contexto*, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1999
- Muntañola i Thornberg, Josep. *Arquitectura y poética*, Barcelona, Editorial Anagrama, España, 1981.
- Muntañola i Thornberg, Josep. *Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000
- Muntañola i Thornberg, Josep. *Transcripciones arquitectónicas – I (Apuntes del curso de Doctorado de Proyecto y Contexto. 1995 - 1996)*
- Murray, Krieger. “The problem of ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work”, en Robillard, Valerie & Jongeneel, Els [Ed.] (1998): *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam
- Narváez Torregrosa Daniel, R. 2008, *Totalitarismo y vanguardia en la arquitectura fascista italiana*, <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/dr.danielnarvaez/texto1.htm>
- Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963 (2ª 1974).

- Owen Moss Eric. R. 2003, A New World Trade Center, <http://www.maxprotech.com>
- Plan de estudios 92: licenciatura en arquitectura, México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 1992
- Plan de estudios 99: licenciatura en arquitectura. México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 1998
- Plan de la Licenciatura de Arquitectura, UAM, consultado en la página de internet <http://www.azc.uam.mx/cyad/Docencia/arquitect4.htm>
- Prieto González, J. M. Aprendiendo a ser arquitectos: creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1844-1914. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, Madrid, 2004
- Taller en la enseñanza de la arquitectura. Concepcion, Chile: Universidad del Bio-Bio, Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, 2000
- Valery, Paul. Eupalinos o el arquitecto, UNAM, Facultad de Arquitectura, México, 2007
- Vicente Guallart, et. al., Sociópolis: proyecto para un hábitat solidario, Actar, Barcelona, 2004.
- Villagrán García, José. Teoría de la arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, 1988
- W.J.T. Mitchell. "Ekphrasis and the other" en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- Walter Krufft, Hanno. Historia de la teoría de la arquitectura, Alianza Editorial, Madrid, 1990
- Wendy Steiner. "The contribution in sign theory" en *The colors of Rhetoric. Problems in relation between Modern Literature Painting*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.
- Wladyslaw Tatarkiewicz. Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética., Editorial Tecnos, Madrid 2008, año de la edición original 1976.
- Wright, Frank Lloyd. Testamento, Compañía general Editora, Buenos Aires, 1961