



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura
Diseño arquitectónico

EI HABITANTE *IMAGINADO-REAL*

BINOMIO ESENCIAL EN EL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Arquitectura

Presenta:

Arq. Jorge Anibal Manrique Prieto

Tutora

Dra. María Elena Hernández
Facultad de Arquitectura, UNAM

Sinodales:

Dra. Iliana Godoy Patiño, Facultad de Arquitectura, UNAM
Mtro. Alejandro Cabeza Pérez, Facultad de Arquitectura, UNAM
Dra. Lucia Santa Ana Lozada, Facultad de Arquitectura, UNAM
Arq. Norma Susana Ortega, Facultad de Arquitectura, UNAM

México Distrito Federal, Abril de 2014



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.

EL HABITANTE *IMAGINADO-REAL*

BINOMIO ESENCIAL EN EL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA

Arq. Jorge Anibal Manrique Prieto



El Habitante *Imaginado-Real*

Binomio esencial en el proceso creativo de la obra arquitectónica

© Jorge Anibal Manrique Prieto

UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

Director de Tesis:

Dra. María Elena Hernández

Facultad de Arquitectura, UNAM

Sinodales:

Dra. Iliana Godoy Patiño

Facultad de Arquitectura, UNAM

Mtro. Alejandro Cabeza Pérez

Facultad de Arquitectura, UNAM

Dra. Lucia Santa Ana Lozada

Facultad de Arquitectura, UNAM

Arq. Norma Susana Ortega

Facultad de Arquitectura, UNAM

A Dios, El más grande Poeta y Arquitecto.
A mis padres Amparo y Anibal, por ser sus instrumentos.
A Freddy y Alejandro, mis hermanos.
A México, por acogerme.
A la UNAM, Alma Máter de toda América Latina.
A mis maestros, siempre dispuestos a compartir.
A ustedes familiares y amigos, por acompañarme.

Contenido

	Pág.
Introducción	1
Parte I	
El proceso creativo de la obra arquitectónica: origen del Habitante <i>Imaginado-real</i>	
Capítulo Uno:	
El arquitecto como Ser creativo	10
Antecedentes: Comprender al habitante real	12
El instante y el proceso creativo: Imaginación, imagen e idea	19
El origen del Habitante <i>Imaginado-real</i> de la obra arquitectónica	24
Parte II:	
Consideraciones durante el proceso creativo sobre la experiencia del habitante real en la obra arquitectónica	
Capítulo dos:	
Percepción del espacio arquitectónico: Una experiencia física y psicológica	28
La estimulación sensorial	30
Los procesos psicológicos	32
La Experiencia perceptual como totalidad	39
De lo social en la percepción	44
Capítulo tres:	
Apropiación de la obra arquitectónica: Origen del lugar	49
Apropiación de la obra de arquitectura	51
La obra arquitectónica como <i>Lugar</i>	58
Lugar e identidad Cultural	65

Parte III

Verificación de la existencia del Habitante *Imaginado-real* en la obra arquitectónica -pensada y edificada-

Capítulo cuatro:

La experiencia poética en la obra arquitectónica:

Revelación del Habitante <i>Imaginado-real</i>	69
El <i>Espaciar</i> humano: origen del lenguaje arquitectónico	71
La experiencia del lenguaje arquitectónico	83
La Experiencia poética en la obra arquitectónica:	
Verificación del Habitante <i>Imaginado-real</i>	97

A manera de conclusión	108
------------------------	-----

Anexos: " <i>Habitar</i> en la biblioteca pública Virgilio Barco"	115
-------------------------------------------------------------------	-----

Bibliografía	129
--------------	-----

Introducción

Aunque el principal propósito de las obras arquitectónicas sea albergar las actividades que los seres humanos desarrollan en su diario vivir (en el mundo), pareciera que dicho propósito tiene la tendencia a dejar de ser el eje rector del oficio de los arquitectos. En esa reflexión tiene su origen este trabajo.

El descuido de lo humano ha dado pie a que en la concepción de los espacios “habitables” tengan mayor primacía aspectos como: lo económico, lo político, e inclusive, los mismos intereses personales del arquitecto. En los tiempos actuales, y cada vez con mayor frecuencia (salvo excepciones), los objetos arquitectónicos suelen concebirse como productos de consumo que tienden a la estandarización; no solo de los objetos mismos, sino de la manera en como los seres humanos habitan en ellos. Al respecto diría Octavio Paz “lo genérico [o estandarizado] no es sinónimo de lo humano”.¹

El problema que da origen a este trabajo de tesis, radica en que el arquitecto ha descuidado la comunicación y la comprensión del habitante de los espacios arquitectónicos, que él diseña. Se ha olvidado que el habitante más allá de ser un usuario, es un ser biológico, psicológico, social y espiritual; y por ende (se cree), las obras de arquitectura suelen alejarse de ser las respuestas adecuadas a esas condiciones óptimas de habitabilidad requeridas por los seres humanos que morarán en ellas.

En ese orden de ideas, lo que se pretende a través de este trabajo es generar una serie de reflexiones que inviten a los arquitectos, estudiantes de arquitectura e inclusive a los mismos habitantes, a tener una mayor conciencia de lo importante de que lo “humano” prime en el diseño de los espacios arquitectónicos. Esto involucra necesariamente que el arquitecto, a quien se ha asignado la responsabilidad de diseñar estos espacios, se interese por indagar cada vez más sobre los complejos procesos que implica “el pleno habitar de los seres humanos en el mundo”; para que desde el proceso creativo de la obra arquitectónica (que es donde se fundan, o germinan, los espacios habitables) tenga en cuenta la mayor cantidad de aspectos que proporcionen; cuando la obra ya esté edificada; las mejores condiciones habitables para los seres humanos.

A esa comprensión del habitante, como componente esencial del proceso creativo, es al que se le denomina en este trabajo como: “El Habitante *Imaginado-real*”. Es de esta manera como se conceptualiza la posibilidad que tiene el arquitecto de imaginar los futuros espacios arquitectónicos (habitarlos en su pensamiento) con base en el conocimiento que obtiene del habitante real; para que dichos espacios, al convertirse en obras edificadas, tengan una mayor

¹ PAZ, Octavio; *El laberinto de la soledad*; Posdata; *Vuelta al laberinto de la soledad*; Pág. 74.

Octavio Paz (1914-1998) Poeta, escritor y diplomático Mexicano. Ganador del premio Nobel de literatura en 1990. Tuvo gran interés por la vida artística, política y social de su país. Fue influenciado por los surrealistas y produjo una obra lírica que busca la relación del conocimiento y el erotismo. Es considerado uno de los literatos de habla hispana más influyentes del siglo XX.

correspondencia con las necesidades del individuo que los habitará, y por ende, sean mayormente apropiados

Se pretende que la mayor aportación de este trabajo, sea poner a consideración de arquitectos (profesionales y en formación) y de los habitantes, una serie de aspectos que, se cree, pueden tenerse en cuenta durante el proceso creativo de la obra arquitectónica; y que podrían incidir de manera positiva en las condiciones habitables: físicas, psicológicas y espirituales; que esta ofrezca a sus habitantes.

También se pretende transmitir que, desde el proceso creativo es posible prever la manera fenomenológica (y no solo utilitaria) de cómo el habitante experimentará los espacios arquitectónicos. A su vez, se procurará transmitir la conciencia de que la arquitectura puede tener la virtud, como lo diría Gaston Bachelard², de ser una segunda piel para quien la habita; una piel que le permita establecer una relación adecuada no solo con su contexto físico, sino también, con el social y el cultural. Y finalmente, se pretenderá transmitir que las obras de arquitectura también tienen la potencialidad de fundar en los seres humanos experiencias poéticas; y que esas experiencias permiten que los individuos habiten plenamente en el mundo. Se pretende, en pocas palabras, hacer evidente lo que el poeta Hölderlin³ desentrañaba al decir: "lleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra".

Por otra parte, este trabajo se ha desarrollado con base en un método fenomenológico y hermenéutico. Fenomenológico⁴ en el sentido de que se retoman las

²Gastón Bachelard (1884-1962) Matemático, profesor de física y química, literato, poeta, filósofo, crítico y epistemólogo francés. Tuvo interés por la historia de la ciencia, por el análisis de lo imaginario y por la Poética. Recibió el premio "Legión de Honor" en 1951 y el Gran Premio Nacional de las Letras, en Francia.

³Friedrich Hölderlin (1770-1843) Poeta lírico Alemán. Su obra funde la tradición clásica con el nuevo romanticismo. Influenciado por Platón y, por la mitología y cultura helénicas. Fue compañero (influencia mutua) de los filósofos Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Friedrich Schelling.

⁴ Algunos de los principales exponentes de la Fenomenología son: Franz Brentano (1838-1917), Filósofo y psicólogo alemán; maestro de Husserl. Quien sentó las bases desde sus estudios de la psicología del acto y, la intencionalidad y el empirismo en la experiencia humana. Un par de sus obras son: *Psicología desde el punto de vista empírico* y *El origen del conocimiento moral*. Edmund Husserl (1859-1938) considerado padre y fundador del método fenomenológico; dentro del cual propone llegar al conocimiento o esencia pura de las cosas mediante una serie de pasos o reducciones; de ahí una frase que se atribuye a su trabajo: "Ir a las cosas mismas". Algunas de sus obras más destacadas son: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, *Invitación a la fenomenología* y, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. El filósofo alemán Max Scheler (1874-1928) procuró dar continuidad al método fenomenológico de Husserl aplicándolo al campo de la ética y los valores; su obra más famosa es: *El formalismo de la ética y la ética material de los valores*.

Por su parte Martin Heidegger (1889-1976) alumno de Husserl, a pesar de ser influenciado por este, se convierte en crítico de su teoría fenomenológica y trabaja en una teoría ontológica que es publicada en su reconocida obra *El ser y el tiempo*. Este pensador hace un recuento de su experiencia con la fenomenología en su ensayo "Mi camino en la fenomenología". En continuidad con la propuesta de Husserl, el sociólogo y filósofo Alfred Schütz (1889-1959) introduce la fenomenología a las ciencias sociales y plasma dicha propuesta en su obra: *Fenomenología del mundo social*. A la par de estos, Gastón Bachelard (1884-1962) plantea una fenomenología de la imaginación, donde a groso modo propone que la esencia de una imagen profunda, puede descubrirse si se analiza como una relación o encadenamiento de sus componentes estructurales; de ahí sus profundas reflexiones sobre elementos esenciales de la naturaleza como la tierra, el fuego, el aire y el agua. Algunas de sus obras representativas en este campo son: *La poética de la ensoñación*, *La poética del espacio* y, *El agua y los sueños*. Finalmente se ha querido retomar la aportación de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) Filósofo francés que desarrollo una

aportaciones de especialistas que han estudiado algunas de las realidades, vivencias o fenómenos físicos y psicológicos (dentro de los cuales se encuentran los imaginativos) tal cual son o pueden ser experimentados por el ser humano en los espacios arquitectónicos⁵. Estudios que, dentro de sus posibilidades, han llegado a escudriñar las estructuras esenciales de dichos fenómenos para que luego (como es el caso de este trabajo) puedan ser analizados de una manera interpretativa.

Hermenéutico⁶ de tres maneras: primero (y como se acaba de mencionar), en el sentido de que se interpretan las descripciones fenomenológicas de las posibles experiencias humanas (físicas y psicológicas) en las obras arquitectónicas. Segundo; en que dichas interpretaciones no solo se realizan desde la perspectiva de la teoría de la arquitectura, sino que son complementadas con las aportaciones de especialistas de otros campos del conocimiento humano; lo que permite (como propone Gadamer) una fusión de horizontes que abre las puertas a futuras investigaciones de este tipo. Y tercero, en el sentido de que en varias partes de este documento se les transmite a los lectores la importancia de tratar de comprender toda expresión humana (como lo propone Dilthey) en base a su contexto, ya sea

fenomenología de la percepción, donde analiza la estructura básica de esta: la sensación, y hace un desarrollo hasta los procesos psicológicos (emocionales) que suele experimentar el ser humano durante su existencia (espacial) en la tierra. De sus obras se pueden destacar: *La estructura del comportamiento* y *Fenomenología de la percepción*.

Es importante aclarar la influencia directa en este trabajo de las propuestas de Gastón Bachelard y Merleau-Ponty. El primero, en los temas relacionados con la experiencia perceptual; y el segundo, con la posible experiencia poética (imaginativa) del ser humano en los espacios arquitectónicos. Se ha considerado pertinente proponer dicha integración de pensamientos, con el objeto de dar mayor fundamento al concepto de: El Habitante *imaginado* (fenomenología de la imaginación)-*real* (fenomenología de la percepción) de la obra arquitectónica.

⁵MARTINEZ, Miguel; *Comportamiento humano: Nuevos métodos de investigación*; Pág. 169. Dice el autor: "El método fenomenológico se centra en el estudio de esas relaciones vivenciales que son poco comunicables, pero que son determinantes para la comprensión de la vida psíquica de cada persona".

⁶ El origen de la hermenéutica se remonta a la teología cristiana, donde tenía por objeto la fijación de normas para la interpretación de los libros sagrados de la Biblia. En épocas recientes, algunos de sus exponentes más destacados son: Friedrich Schleiermacher (1768-1834) Teólogo y filósofo alemán, quien planteo que la comprensión de un texto implicaba conocer al autor en el momento en que lo escribió; es decir, que la interpretación se deriva de conocer el origen o creación del texto. Más adelante el Filósofo, psicólogo, sociólogo e historiador alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) propondría que no solo los textos, sino que todo aquello que es susceptible de tener significado puede ser interpretado; de ahí su célebre frase: "Toda expresión de la vida humana es objeto natural de la interpretación hermenéutica". Dilthey también incorpora la importancia de conocer el contexto histórico donde surgen dichas expresiones, además del medio social, étnico e inclusive geográfico. Plantea que la relación de las expresiones humanas con su contexto, es similar a la relación de correspondencia que puede existir entre las partes y el todo; dos de sus obras más destacadas son: *Origen de la Hermenéutica* y *Crítica de la razón histórica*. Por su parte Martin Heidegger (1889-1976) comenta que la interpretación es una condición humana, y además fija la postura de que por más que el ser humano se esfuerce; no existe, ni existirá una verdad absoluta. En esa misma línea, otro filósofo alemán alumno de Heidegger, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) propone que nunca podrá existir un conocimiento objetivo de un texto o expresión humana, sino que el interés de quien lo interpreta hará parte de su interpretación; a esto él lo llama "fusión de horizontes"; fenómeno que permite que se abran nuevas sendas para la construcción del conocimiento. Gadamer afirma también, que el saber humano no puede despojarse de su condición histórica. Su obra más emblemática es: *Verdad y método*. Finalmente Paul Ricoeur (1913-2005) Filósofo y antropólogo francés, afirma la importancia del contexto social en la hermenéutica y la postula como el método de las ciencias humanas. Además propone que toda acción humana que es objetualizada, es susceptible de alguna interpretación; pero que dicha interpretación puede evidenciar rasgos inconscientes (huellas), que demuestran, que una vez fuera, toda expresión humana tiene total autonomía de su autor. Algunas de sus obras más destacadas en este campo son: *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, y Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*.

histórico, cultural o geográfico; dando por entendido que las obras arquitectónicas son una expresión humana.

Gracias a esta estrategia metodológica ha sido posible que en la parte final de este trabajo se puedan plantear algunas conclusiones que tienen implícita esa doble mirada: Reflexiones fenomenológicas de la experiencia del habitante en la obra arquitectónica acompañadas de interpretaciones derivadas de los aportes de otros campos del conocimiento humano.

En este punto es importante destacar también, que este trabajo es producto de una investigación documental, es decir, no se ha tenido un caso de estudio o un trabajo de campo específicos. Sin embargo, se cree que no debe parecer contradictorio que en la parte final de estas reflexiones, se proponga que la comprobación de “El habitante *imaginado-real*” solo es posible cuando el habitante real, al morar en la obra arquitectónica edificada, viva una experiencia poética y se apropie plenamente de ella. Es decir, la reflexión teórica ha dejado entre dicho, que sólo en la experiencia real (fenomenológica) que el habitante pueda tener en la obra arquitectónica, se puede constatar la existencia del binomio “Habitante *Imaginado-real*” durante el proceso creativo de la misma.

En este trabajo, además de la teoría de la arquitectura, se ha acudido entre otros campos del conocimiento a: la filosofía, la antropología, la sociología; las psicologías: ambiental y Gestalt; la literatura y la poética. Esto con el objetivo de estructurar un marco teórico transdisciplinario que permita una comprensión más amplia (no reduccionista) de los múltiples fenómenos, que se propone, constituyen la experiencia habitable de los seres humanos en las obras de arquitectura.

Se considera fundamental que el oficio del arquitecto, más allá del conocimiento y dominio de las técnicas de representación o construcción, propias de su campo; se enriquezca con los conocimientos alcanzados en otras disciplinas; lo cual promueve una mirada integral y compleja sobre los futuros habitantes, derivada de la complejidad misma del ser humano.

De esta manera se puede explicar, por ejemplo, que el concepto de “El Habitante *Imaginado-real*” es inédito; pero sus raíces provienen de reflexiones como: los análisis fenomenológicos sobre la imaginación que realiza Jean Paul Sartre⁷ en su libro *Lo imaginario*; la comprensión de las cosas (dentro de ellas el hombre) a través de su relación con las demás cosas que Michel Foucault⁸ revisa en su libro *Las palabras y las cosas*; y la complejidad

⁷Jean Paul Sarte (1905-1980) Filósofo, escritor, novelista, dramaturgo, activista político, biógrafo y crítico literario francés. Representante del existencialismo y del marxismo humanista. Recibió el premio Nobel de literatura en 1964, el cual rechazó. Una de sus obras más reconocida es la “Crítica de la razón dialéctica” de 1960.

⁸ Michel Foucault (1926-1984) Psicólogo, sociólogo, historiador, teórico social y filósofo francés; Influidor por Kant, Nietzsche, Heidegger y Freud. Destacado por sus estudios críticos e históricos sobre: la modernidad, las instituciones sociales y las estructuras de poder. Se consideró asociado a la corriente estructuralista. Su trabajo tiene gran influencia en las ciencias sociales y las humanidades.

del ser humano vista desde la óptica de Edgar Morin⁹. Además de algunos apartes de lo propuesto por Paul Valery¹⁰ en su libro *Notas sobre Poesía*; Martín Heidegger¹¹ en su ensayo "Construir, Habitar, Pensar"; María Noel Lapoujade¹² en su libro *Filosofía de la imaginación*; y Alberto Saldarriaga¹³ en: *La arquitectura como experiencia*.

En relación al tema de la experiencia física y psicológica del habitante real en la obra arquitectónica; se han integrado las aportaciones de especialistas como: los psicólogos Kurt Koffka¹⁴, Samuel Howard Bartley¹⁵ y Charles Holahan¹⁶; y los teóricos de la arquitectura: Steen Rasmussen¹⁷, Sven Hesselgren¹⁸ y Christian Norberg-Schulz¹⁹.

Con respecto a los temas de la arquitectura como *Lugar* (que permite la relación entre el habitante y su contexto) y el fenómeno de la *apropiación*; podrá observarse la integración de las aportaciones de autores como: los filósofos Martín Heidegger y Michel de Certeau²⁰; los antropólogos Edward T. Hall²¹ y Marc Augé²²; los psicólogos Jean Piaget²³ y

⁹ Edgar Morin (1921) Filósofo, Sociólogo y antropólogo francés. Sus estudios se han centrado en el análisis del individuo sociológico y la construcción multidisciplinar del conocimiento humano, base fundamental del pensamiento complejo.

¹⁰ Paul Ambroise Valery (1871-1945) Escritor y poeta francés. Su obra poética, con gran contenido intelectual y esteticista, prolonga la tradición de Mallarmé y es considerada como una de las más importantes de la poesía francesa del siglo XX.

¹¹ Martín Heidegger (1889-1976) Filósofo alemán. Influenciado por los presocráticos, Kierkegaard, Nietzsche, y su maestro Edmund Husserl; es considerado como uno de los pensadores más complejos e importantes del siglo XX, una de las máximas figuras de la filosofía moderna; se le relaciona con: La fenomenología, la hermenéutica y el existencialismo.

¹² María Noel Lapoujade; Filósofa Uruguaya y profesora titular de Estética en la UNAM. En 1995 creó el proyecto para el primer Centro de Estudios sobre lo Imaginario en México. En 1997 fue Cofundadora de la Maestría en Estética y Artes de la Universidad de Puebla.

¹³ Alberto Saldarriaga Roa; Arquitecto colombiano, teórico de la arquitectura, docente y coordinador de programas académicos en importantes universidades de su país. A la par del ejercicio como diseñador, se ha interesado en el análisis de fenómenos urbano- arquitectónicos de varios periodos de la historia en Colombia y Latinoamérica.

¹⁴ Kurt Koffka (1886-1941) Psicólogo alemán, cofundador de la Escuela de Psicología de la teoría Gestalt; teoría de la percepción, la cual plantea que la mente organiza los procesos sensoriales en base a configuraciones unitarias y estructuradas. Koffka intentó proponer una teoría de la conducta humana basada en el comportamiento del individuo ante ciertas circunstancias preestablecidas en el ambiente.

¹⁵ Samuel Howard Bartley (1901-1988) Psicólogo y fisiólogo estadounidense. Se interesó por la docencia, y la investigación, de los procesos visuales y perceptuales del ser humano.

¹⁶ Charles J. Holahan, Psicólogo estadounidense. Su área de interés ha sido la psicología de la salud; especialmente el análisis del estrés motivado por *factores externos* al individuo; dentro de los cuales se encuentran los espacios habitables en los que este mora.

¹⁷ Steen Eiler Rasmussen (1898-1990) Arquitecto y planificador urbano danés. Fue parte del laboratorio de Urbanismo de Dinamarca desde 1924. Escritor de libros sobre la teoría de la arquitectura y de poesía. Se interesó por analizar la experiencia espacial de la arquitectura y la ciudad desde sus vivencias personales.

¹⁸ Sven Hesselgren (1907-1993) Arquitecto y profesor sueco, asociado al instituto tecnológico de Estocolmo. Su reflexión teórica se centró en el análisis fenomenológico de la experiencia del ser humano en la arquitectura. Trabajó a la par de psicólogos e ingenieros en el estudio de la incidencia de la iluminación y el color en el comportamiento humano.

¹⁹ Christian Norberg-Schulz (1926 – 2000) Arquitecto Noruego, Teórico e historiador de la arquitectura. Dentro de sus intereses se destaca el análisis psicológico y fenomenológico de las obras arquitectónicas y del Lugar. Es de los primeros que establece la relación entre el pensamiento de Martín Heidegger y la arquitectura.

²⁰ Michel de Certeau (1925-1986) Jesuita, historiador y filósofo francés. Se centra en los estudios culturales, especialmente los referidos a la vida cotidiana, la sociedad de consumo y los usos mediático-culturales. Analiza y rescata los valores; el arte; del vivir diario de los seres humanos.

²¹ Edward Twitchell Hall (1914–2009) Antropólogo e investigador intercultural estadounidense. Se especializó en el estudio de las percepciones culturales del espacio; además de proponer soluciones para lidiar con las diferencias interculturales. Fue el primero en identificar el concepto de "proxémica", o espacios interpersonales.

Enric Pol Urrutia²⁴; y teóricos de la arquitectura como Josep Muntanola²⁵ o el mismo Norberg-Schulz.

En cuanto a la propuesta sobre la experiencia poética del habitante en la obra arquitectónica; se ha recurrido a las aportaciones de: Martín Heidegger, sobre el “espaciar” del “ser Ahí” (ser humano), desarrollado en su libro *El Ser y el tiempo*; y el origen de la obra de arte, en su ensayo “Arte y poesía”. La experiencia del lenguaje arquitectónico, analizada por Roger Scruton²⁶ en su libro *La estética de la arquitectura*; y por Steen Eiler Rasmussen en *La experiencia de la arquitectura*. Las aportaciones sobre la Poética, realizadas por Aristóteles²⁷ en su obra: *Poética*; y las reflexiones sobre la experiencia poética que realiza Octavio Paz en su libro *El arco y la Lira*. Las aproximaciones fenomenológicas a la imagen poética de los espacios arquitectónicos, realizadas por Gastón Bachelard en *La poética del espacio*; y los análisis de la Ensoñación Bachelardiana que María Noel Lapoujade propone en su libro *Diálogos con Gastón Bachelard acerca de la Poética*. Y finalmente; entre otras aportaciones; el potencial poético que hay en la imaginación de todos los seres humanos, que Graciela Montes²⁸ plantea en su libro *La Frontera indómita*;

En ese orden de ideas, este documento de investigación ha sido estructurado en tres partes: En la primera, constituida por el capítulo uno, se explica que “El habitante *imaginado-real*” tiene su origen en el proceso creativo de la obra arquitectónica. Se plantea, a modo de antecedente, la importancia de comprender al habitante real en base a sus relaciones materiales e inmateriales con el universo. También se hace la distinción entre el “instante creativo” y el “proceso creativo”, argumentando que el primero es aquel en donde se vislumbra la idea-germen de los futuros espacios habitables; mientras que el segundo, corresponde a ese tiempo de trabajo; de ir y venir por las ideas (guardando registro de ellas); en busca de la solución espacial más adecuada para los requerimientos biológicos, físicos y psicológicos del habitante. Finalmente se explica cómo durante ese proceso creativo, tiene su origen “El Habitante *Imaginado-real*” de la obra arquitectónica.

²² Marc Augé (1935) Antropólogo francés especializado en la disciplina de etnología. Su análisis se centra en los aspectos de la vida cotidiana contemporánea. Reflexiona sobre las relaciones espacio-tiempo que definen la identidad del ser humano y su entorno. Se le asigna el origen de los conceptos: “no-lugar” y “Sobremodernidad”.

²³ Jean Piaget (1896- 1980) Psicólogo Suizo. Publicó varios estudios sobre la psicología infantil, enfocándose en el desarrollo de la inteligencia sensorio-motriz que, según él, es la base del conocimiento práctico sobre el espacio y tiempo de los seres humanos.

²⁴ Enric Pol Urrutia. Doctor catedrático de psicología social y ambiental de la Universidad de Barcelona. Ha centrado sus estudios en el análisis de la apropiación física y psicológica, por parte del ser humano, del medio ambiente.

²⁵ Josep Muntanola Thornberg (1940). Arquitecto español, teórico de la arquitectura, catedrático de la Universidad Politécnica de Cataluña. Sus aportaciones están dirigidas especialmente a la teoría de la génesis del lugar –Topogénesis-, y a investigaciones sobre el desarrollo de las capacidades arquitectónicas en los niños

²⁶ Roger Scruton (1944) Filósofo, escritor y compositor inglés. A la par de su labor como docente en instituciones prestigiosas de Inglaterra y Estados Unidos, se ha especializado en el estudio de la estética en la arquitectura y la música. Ha escrito más de treinta publicaciones, algunas novelas y un par de óperas.

²⁷ Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) Pensador de la Grecia antigua, discípulo de Platón. Sus planteamientos, retomados de más de doscientos manuscritos, han sido de gran influencia en el pensamiento de occidente por más de dos milenios. Sus intereses lo llevaron a abordar temas que van desde la filosofía, la ética, la lógica y la poética, hasta la física y la biología.

²⁸ Graciela Montes (1947). Escritora y traductora argentina. En busca de estimular los procesos imaginativos, la mayoría de sus obras se centran en la literatura de ficción para niños. Ganadora del Premio Lazarillo en 1980.

En La segunda parte; constituida por los capítulos dos y tres; se plantean a modo de sugerencia, algunas consideraciones sobre la experiencia del habitante real en la obra arquitectónica, que el arquitecto puede tener en cuenta durante el proceso creativo de la misma. Se habla, por ejemplo, de las diferentes etapas que enmarcan la relación física y psicológica que el habitante establece con la obra: iniciando por la estimulación sensorial; pasando por los procesos psicológicos que la acompañan; y finalizando en la experiencia perceptual, que es definida como la integración de todos los procesos físicos y psicológicos que puede experimentar el ser humano en los espacios habitables; una integración que, se explicará, está condicionada en gran medida por las estructuras (memorias) sociales y culturales que definen la personalidad del individuo.

En esta parte también se enumeran algunas cualidades que hacen de una obra arquitectónica, un elemento (puente, vórtice o frontera) de integración entre el habitante y su contexto. En ese sentido ha sido vital retomar y comprender el concepto de la "apropiación", y la manera en cómo esta se hace evidente cuando el ser humano; gracias a la obra arquitectónica con carácter de "Lugar"; reconoce su pertenencia a un contexto; o por qué no decirlo, al universo mismo. De ese modo se analizan también las características de la obra como "Lugar", y la manera en cómo los aspectos culturales tienen gran incidencia en su concepción.

En La tercera parte; constituida por el capítulo cuatro; se propone que la verificación de la existencia del "Habitante *Imaginado-real*", tiene lugar cuando el habitante real, al morar en los espacios habitables ya edificados, vive una experiencia poética. Experiencia que es motivada en el individuo a través del lenguaje arquitectónico; cuyo origen es la condición de "espaciar" que tiene el ser humano; que no es más que la comprensión de sí mismo en relación a su contexto. Posteriormente se explica que la experiencia poética es única y personal; ya que al vivirla, el habitante se reconoce así mismo, a su otredad, a través de la obra; y que dicho reconocimiento tiene su razón de ser en la imaginación.

Después de la tercera parte, se presentan una serie conclusiones derivadas de los temas analizados en los cuatro capítulos anteriores. Conclusiones que fundamentan la reflexión principal de este trabajo, la cual se enuncia en el párrafo final de esta introducción

Por otra parte, se ha decidido anexar a este documento un ensayo donde se analiza, desde los criterios teóricos desarrollados en esta investigación, la experiencia habitable en una obra arquitectónica edificada. Esto con el objetivo de proponer precisamente un modelo de análisis que pueda ser replicado en el futuro a otras obras. El caso concreto de aplicación

de este ejercicio es el edificio de la biblioteca pública Virgilio Barco²⁹, diseñada por el arquitecto colombiano Rogelio Salmona³⁰.

Finalmente, a través de esta investigación se pretende llegar a la conclusión de que: **Es fundamental y necesario, que el arquitecto *comprenda* y tenga en cuenta –desde el proceso creativo- la mayor cantidad de aspectos relacionados con la compleja manera³¹ en que los seres humanos *habitan* los espacios arquitectónicos. Para que una vez diseñada, edificada y puesta al servicio de sus habitantes, la obra permita que estos se identifiquen con ella; y al identificarse, se apropien de ella; y de esta manera puedan **Habitar plenamente en el mundo**. Dicha comprensión del habitante, como estrategia durante el proceso creativo, es el origen del binomio “Habitante *Imaginado-real*”.**

²⁹Se aclara que este edificio no es el objeto de estudio de este trabajo. Lo que se ha pretendido con esta investigación es estructurar un marco teórico que permita el análisis de cualquier obra arquitectónica; ya sea que esté edificada o en su proceso de creación.

³⁰ Rogelio Salmona (1929-2007) Arquitecto Colombiano de origen francés. Trabajó cerca de una década como colaborador de Le Corbusier. En el año 2003 recibió el premio “Medalla Alvar Aalto”. Su obra se caracteriza por el uso de tecnología locales; la integración con el paisaje y la topografía; el manejo de la luz natural, la generación de recorridos y la constante vinculación del habitante con su entorno.

³¹ Que implica aspectos biológicos, físicos y psicológicos.

PARTE I

El proceso creativo de la obra arquitectónica: Origen del Habitante *Imaginado-real*

Capítulo Uno: El arquitecto como Ser creativo

En este capítulo se explica que “el Habitante *Imaginado-real*” tiene su origen en el proceso creativo de la obra arquitectónica. Para llegar a ello se plantea, a manera de antecedente, que el arquitecto (antes y durante el proceso creativo) debería tener una comprensión previa del habitante real. Comprensión que implica entre otros aspectos: aprehender la forma cómo dicho habitante se relaciona con todo aquello que lo rodea; de manera material e inmaterial¹.

Más adelante se aborda el tema del proceso creativo; momento en el cual la imaginación del arquitecto retoma lo comprendido del habitante real; y sintetizándolo con sus experiencias propias; da origen a las ideas-germen de los futuros espacios habitables (instante creativo). En esta parte también se explica que la creatividad es un proceso y no, como se ha acostumbrado a pensar, una capacidad que pocos tienen y que radica en un momento de alumbramiento nada más. Se argumenta cómo dicho proceso creativo demanda esfuerzo (trabajo) y un constante ir y venir por las ideas, guardando registro de ellas.

Finalmente, en este capítulo se explica cómo y dónde tiene su origen el “Habitante *imaginado-real*”. Habitante primero que experimenta los espacios arquitectónicos en la mente del arquitecto; y que a su vez lo motiva a representar dichos espacios por medio de gráficos, modelos tridimensionales, o inclusive textos; para que luego aspiren a convertirse en obras construidas que puedan ser experimentadas por el habitante real.

¹ Esta reflexión dio origen a la segunda parte de este trabajo (Pág. 24), donde se analiza la relación que el ser humano establece con la obra arquitectónica a través de su experiencia perceptual; y la relación que la obra, con carácter de lugar, permite que se establezca entre el ser humano y su contexto.

*La imaginación viene de los sentidos,
y de la imaginación la idea, de modo que
la imaginación es un plexo comprensivo de
percepción y memoria*

Locke

Antecedentes: Comprender al habitante real

Antes de que el proceso creativo de la obra arquitectónica tenga lugar, se hace necesario que el arquitecto se dé a la tarea de comprender al futuro habitante real de la obra. Comprender a ese habitante implica no solo conocer sus necesidades espaciales, sino también los requerimientos físicos, biológicos, psicológicos y espirituales que dichas espacialidades deben suplir en el individuo o grupo de individuos.

“Es necesario trabajar para alguien, y no para desconocidos. Hay que apuntar hacia alguien y cuanto más nítidamente lo hagamos mejor será el trabajo, y el rendimiento del trabajo. (...) Se trata solamente de encontrar ese alguien. Ese alguien da el tono al lenguaje, la extensión de las explicaciones, mide la atención que se puede reclamar. (...) Representar a alguien es el don mayor de un escritor [arquitecto diríamos nosotros].”²

La comprensión del habitante implica, además de conocerlo a él mismo, conocer la manera en que se relaciona con todo aquello que lo rodea, material e inmaterialmente; es decir su relación con el contexto. En ese sentido Edgar Morín, desde sus planteamientos del pensamiento complejo, comenta que los seres humanos deben aprender a conocerse mutuamente y al mundo que los rodea, desde los lazos de relación que los integran dentro de un todo que es el planeta tierra; que a su vez hace parte de un todo mayor, que es el universo.

Para Morín todas las cosas del universo están conectadas, y entre ellas y el todo existe una correspondencia; es decir, el todo contiene a las partes, y a la vez las partes son la representación del todo. De tal manera que el ser humano, no puede ser observado desde la unidad solamente sino desde su relación con el todo y con las otras partes que componen ese todo.³

Por su parte Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas*, haciendo una crítica al método estructuralista de la modernidad (Cartesiano); comenta como este ha conducido a los seres humanos, a conocer las cosas de manera individual, dogmática y sistemática; es decir, muchas veces las cosas son descontextualizadas para ser analizadas en su complejidad, olvidando que parte de la complejidad, de los objetos, los seres y los fenómenos depende del entorno donde se originan; es decir, de su relación con las demás cosas.

Foucault, denomina a esas relaciones entre las cosas como “similitudes”; y considera que la comprensión de los seres y objetos es mucho más clara cuando se basa en el

²VALÉRY, Paul; *Notas sobre poesía*; Pág. 26.

³MORIN, EDGAR; *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, México: UNESCO: Correo de la UNESCO, c1999. Pág. 37. “(...) hay complejidad cuando los diferentes elementos que constituyen un todo (...) son inseparables y existe un tejido interdependiente, interactivo e interretroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas. Por ello, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad.”

entendimiento de dichas similitudes. Según el pensador existen cuatro tipos de similitud: Conveniencia; emulación, analogía y simpatía⁴.

La conveniencia refiere a la manera en que una cosa y otra se adaptan de manera “conveniente” para que juntas puedan existir o funcionar de la mejor manera. Como ejemplo podría tomarse el de la mano humana, que tiene la capacidad de adaptarse a cierta cantidad de formas (de las cosas) para que el ser humano convenientemente pueda hacer uso de ellas.

Por su parte la emulación, es la relación que se establece entre dos cosas que no necesariamente están juntas (en el espacio) pero que poseen características físicas e inmateriales que establecen los lazos de similitud. Esta relación se puede ejemplificar con un par de árboles que pertenecen a la misma especie; pero que se encuentran ubicados en sitios distintos.

La analogía es un tipo de similitud que tiene implícita a la emulación, solamente que en este caso pueden existir, en apariencia, un mayor número de diferencias entre las cosas que se relacionan. Los lazos suelen establecerse a través de signos que se identifican en los seres, objetos o fenómenos que se asemejan. En ese sentido el cuerpo humano, es una de las cosas más propensas a ser relacionada por medio de analogías con los demás componentes del universo; y aún con el universo mismo.

La simpatía, que abarca los tipos de similitud anteriores, es ese tipo de relación que permite que las cosas se complementen o sean enriquecidas mutuamente. Por ejemplo, la relación que existe entre el ser humano y el agua. Gracias al agua el ser humano puede vivir; despertar cada día para seguir descubriendo el mundo. Muchas veces ese tipo de similitud, dice Foucault, requiere de la evidencia de una antipatía, que fortalece el lazo o la similitud entre las cosas. Así, el agua representa vida para el ser humano –simpatía-, pero su ausencia representa la muerte –antipatía-.

Con el entendimiento de este tipo de relaciones comentadas por Foucault, se puede constatar entonces que el universo es una red de similitudes que se establecen entre el todo y las cosas que lo componen; y además se entiende que dichas relaciones se establecen y se hacen evidentes a través de señales o signos, que les permiten ser legibles.

Dice el filósofo: *“Conocer las cosas es revelar el sistema de semejanzas que las hace próximas y solidarias unas con otras”*⁵. Puede decirse entonces que una estrategia para que el arquitecto conozca al habitante real de la arquitectura, podría radicar en entender la manera en como éste se relaciona con las demás cosas que lo rodean.

Así como las palabras son una representación de las cosas, la arquitectura puede llegar a ser una representación cercana del habitante, en la medida en que sea diseñada desde el entendimiento de las relaciones que este establece, o debería establecer, con los otros seres

⁴ FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*; Págs.35 a 44.

⁵ FOUCAULT, Michel; *Op. Cit.*, Pág. 59

humanos, con la naturaleza, con la historia, con la cultura o como lo sintetizaría Louis Kahn, con el cosmos⁶.

El arquitecto debería, en la medida de sus posibilidades, entender las relaciones del ser humano con todo lo que lo rodea; relaciones que muchas veces son evidentes a simple vista, pero que también son construcciones mentales que pueden tener un origen cultural o histórico. Foucault comenta que las semejanzas suelen hacerse notorias a través de signos que revelan su existencia; es entonces labor del diseñador reconocerlas y tratar de transmitirlos a lenguaje de la arquitectura, para que el habitante pueda releerlos; ya sea de una manera consciente o inconsciente.

Durante todo ese proceso, de entender las relaciones del ser humano con el cosmos, y de tratar de reinterpretarlas llevándolas a la arquitectura, el diseñador de espacios habitables se ve en la necesidad de recrearse en su imaginación. Es sólo en su pensamiento donde se pueden organizar todas las ideas, que luego se materializarán en una obra de arquitectura. Al respecto Foucault, hablando de la estrecha relación entre las semejanzas y la imaginación, comenta:

“La semejanza se sitúa del lado de la imaginación o, más exactamente, no aparece sino por virtud de la imaginación, y esta, a su vez, solo se ejerce apoyándose en ella. (...) Sin imaginación no habría semejanza entre las cosas.”⁷

Es entonces la imaginación la facultad mental que ayuda a ordenar y sintetizar el conocimiento, que previamente el diseñador de espacios habitables ha recaudado en relación al habitante y su contexto, para luego traducirlos en ideas espaciales, que se van a convertir en la génesis de la obra arquitectónica.

Luego, esas ideas deben ser materializadas, es decir, las relaciones entre los seres humanos y su entorno, que el arquitecto desea poner en evidencia, deben ser escritas a través de la arquitectura, del lenguaje. Así como el lenguaje –escrito o hablado– es la única herramienta para transmitir un conocimiento; los materiales, las formas, las texturas, las relaciones espaciales, etcétera; son la única manera de poder establecer y expresar las relaciones de identidad y diferencia entre el ser humano y el universo. Por otra parte, al respecto del uso del lenguaje, Foucault comenta:

“Si el lenguaje existe es porque, debajo de las identidades y las diferencias, está el fondo de las continuidades, de las semejanzas, de las repeticiones, de los entrecruzamientos naturales”⁸

⁶ Louis Kahn (1901-1974) Arquitecto de origen judío asentado en los Estados Unidos. Se dedicó al diseño, la crítica y la docencia. Trabajó en las universidades de Yale y Pensilvania. Considerado uno de los arquitectos más destacados del siglo XX en el mundo. Por otra parte, Edgar Morin hablando de la condición cósmica de lo humano comenta al respecto: “Somos resultado del cosmos, de la naturaleza, de la vida, pero debido a nuestra humanidad misma, a nuestra cultura, a nuestra mente, a nuestra conciencia, nos hemos vuelto extraños a este cosmos que nos es secretamente íntimo.” MORÍN, Edgar; *Op. Cit.*; Pág. 50.

⁷FOUCAULT, Michel; *Op. Cit.*, Pág.85

⁸ *Ibid.*, Pág. 138

Lo anterior confirma que una de las funciones del lenguaje, o de las palabras, es evidenciar las relaciones, la continuidad entre las cosas. Así la arquitectura misma está llamada a convertirse en una articulación, en una frontera que permita la identificación de esas continuidades; Foucault retomando lo dicho por Kant, denomina a ese fenómeno, *la síntesis de lo diverso*⁹.

La síntesis de lo diverso pone en evidencia que entre todas las cosas –seres y objetos- y los fenómenos del universo, hay puentes que los unen y a la vez los diferencian; es decir, que todas las cosas se relacionan pero a la vez todas ellas poseen una esencia propia¹⁰. Las palabras mismas para transmitir lo que quieren decir, necesitan estar contextualizadas. Así, la arquitectura que pretenda ser una representación cercana de su habitante, debería surgir como producto del contexto en donde esté está inmerso; que entre otros, permite incorporar dentro de la obra factores históricos y culturales.

Todo lo que se ha comentado hasta hora, es una muestra de la resistencia -que promueve el pensador francés Michel Foucault- a la reducción metodológica implementada incisivamente desde el inicio de la modernidad, en todos los campos del conocimiento humano, y que como se ha mencionado, es una realidad evidente en el fenómeno arquitectónico de nuestros tiempos.

La invitación es pues, a apartarse de los mecanicismos y los órdenes impuestos a conveniencia de unos pocos, y retomar de forma consciente la libertad de conocer y de proponer abiertamente soluciones más adecuadas para las necesidades de habitabilidad de los seres humanos.¹¹

Los arquitectos no deberían seguir afirmándose en la idea de diseñar, por una parte, obras excesivamente sistemáticas o funcionales, y por otra, obras que solo responden a caprichos estéticos. La obra de arquitectura debería trascender en la vida de sus habitantes y no dejarse limitar por otro tipo de asuntos que la apartan de su verdadera esencia: ser el espacio para el desarrollo de la vida humana. Tampoco se pretende afirmar que la arquitectura debe ser un hecho más que poético, ilusorio o fantasioso, sino que debería buscar el equilibrio entre lo empírico y lo trascendental, rasgos característicos de la naturaleza humana.

Y es que la esencia del lenguaje es en sí misma un ejemplo de la convivencia entre lo empírico y lo trascendental; convivencia que la misma arquitectura puede promover para estar mucho más cercana al habitante. Explica Foucault que la esencia del lenguaje radica en

⁹ *Ibid.*, Pág. 179

¹⁰ Esto es lo Edgar Morin denomina como lo complejo. Al respecto comenta: "(...) *hay complejidad cuando los diferentes elementos que constituyen un todo (...) son inseparables y existe un tejido interdependiente, interactivo e interretroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas. Por ello, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad.*" MORIN, Edgar; *Op. Cit.*, Pág. 37.

¹¹ Al respecto comenta Foucault: "*Como contrapunto de estas tentativas de reconstruir un campo epistemológico unitario, se encuentra, a intervalos regulares, la afirmación de una imposibilidad: ésta se debería o bien a una especificidad irreductible de la vida (que se intenta cercar, sobre todo a principios del siglo XIX), o bien al carácter singular de las ciencias humanas que se resistirían a toda reducción metodológica (...).*" FOUCAULT, Michel; *Op. Cit.*, Pág. 260.

la posibilidad que este tiene, no de afirmar verdades, sino de dejar las puertas abiertas; de decir y a la vez no decir nada. El lenguaje se caracteriza por que es fragmentario, y por la diversidad de sus intenciones¹².

En contra corriente a lo que se le ha hecho creer a los seres humanos, el lenguaje es libertad; y no verdad absoluta, clasificatoria o discursiva. Por ejemplo, las palabras son ellas mismas en el poema o en la literatura, porque dejan abiertos los horizontes de la imaginación. La arquitectura debería retomar esa cualidad del lenguaje, ser propositiva y no dominante, ser poética y no solo funcional, ser en parte incertidumbre y no solo certeza, ser más humana y no solo objetual. Dice Foucault: "(...) *las palabras se convierten en un texto que hay que cortar para poder ver aparecer a plena luz ese otro sentido que ocultan*".¹³

Las obras de arquitectura requieren de la flexibilidad esencial del lenguaje. Los espacios habitables deberían brindarle la posibilidad a los seres humanos de relacionarse de distintas maneras con ellos; de ofrecerles un sinnúmero de oportunidades de interacción con su contexto –natural, social, histórico, económico y político– ; y también, de evocar, a la mejor manera de un poema, memorias del pasado que se conviertan en empujes para el futuro¹⁴. Cada hecho físico de las obras de arquitectura debería tener un potencial de trascendencia para los seres humanos.

Pero aún cabe hacer una reflexión adicional que tiene que ver con lo humano; Foucault plantea que aún no nos hemos preguntado lo suficiente sobre ello (tal cual lo hizo Nietzsche¹⁵ cuando se preguntó por el *Ser*). Y es que el filósofo francés es enfático en cuestionar la manera en que se ha dado por hecho la existencia del hombre, ya que la realidad demuestra otra cosa: la falta de comprensión que tenemos de lo humano.

Para él, el ser humano no puede definirse completamente porque su existencia es sinónimo de complejidad e indeterminación; y critica que, tanto pensar en el hombre (premisa de la modernidad) ha hecho que nos olvidemos de lo que es verdaderamente *ser* seres humanos; y que parte de ese olvido ha sido descuidar el mundo en el que vivimos; comenta Foucault:

¹² *Ibid.*, Pág. 320.

Por su parte Morín propone que es necesario dejar que la incertidumbre tenga protagonismos en la existencia del ser humano. La verdad única no existe. "*el conocimiento es navegar en un océano de incertidumbres a través de archipiélagos de certeza*" dice el autor. MORÍN, Edgar; *Óp. Cit.*, Pág. 81.

¹³ FOUCAULT, Michel; *Óp. Cit.*, Pág.318.

¹⁴ "*Todo ser humano, toda colectividad, debe dirigir su vida en una circulación interminable entre su pasado, donde encuentra su identidad apegándose a sus ascendentes; su presente, donde afirma sus necesidades, y un futuro hacia donde proyectar sus aspiraciones y esfuerzos*". MORÍN, Edgar; *Óp. Cit.*, Pág.71.

¹⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) Filósofo, filólogo y poeta Alemán. Es considerado uno de los pensadores más influyentes del siglo XX, del cual han retomado sus reflexiones corrientes filosóficas como: los existencialistas, los fenomenólogos, los posestructuralista y los posmodernos. Su pensamiento se caracteriza por ejercer una crítica a la religión, la filosofía y la cultura occidental. También se le atribuye un gran talento en las letras, que le permitió con gran sutileza plasmar sus ideales en gran cantidad de documentos.

“(…) es porque estamos tan cegados por la creciente evidencia del hombre que ya ni siquiera guardamos el recuerdo del tiempo, poco lejano sin embargo, en que existían el mundo, su orden y los seres humanos, pero no el hombre.”¹⁶

Con esa reflexión el pensador francés hace evidente lo que muchos de los seres humanos no hemos querido reconocer: la deshumanización de la humanidad. Todos los discursos que tienen implícito en su interior la dominación y el poder, se han maquillado con una imagen de progreso¹⁷ usando el concepto del “hombre” y su bienestar, para controlar y someter a sus antojos a las grandes masas de seres humanos; y la arquitectura no ha sido la excepción.

Pero el mismo Foucault, retomando la propuesta del superhombre de Nietzsche, esboza lo que quedaría por hacer ante un panorama con tan aparente dificultad. Para él, el superhombre es una filosofía del retorno; un mensaje de renovación de la vuelta a las raíces que Nietzsche dejó a la humanidad. Ese hombre especial, para Foucault, es aquel que vuelve a tener conciencia de su humanidad, de la naturaleza, de la cultura, de la historia; es decir, de su ser y estar en el mundo. Es un despertar del humanismo que ha dormido serenamente durante tanto tiempo.¹⁸

Humberto Eco¹⁹ dice que el arquitecto está llamado a ser la última figura del humanismo en la tierra; y tal vez tenga razón, si se argumenta con la reflexiones que hasta este momento se han podido retomar de Foucault. Un arquitecto humanista debería proponer entonces una desalienación de los seres humanos a través de la arquitectura; desalienación que le permita al hombre reconciliarse con su propia esencia, en el presente; y a la vez le permita remontarse a su origen, a su verdad.²⁰

Pero ¿de qué origen se está hablando? no precisamente de aquel donde se remontan todas las cosas (Foucault lo llama el vértice virtual o punto de identidad); ya que se estaría hablando de un origen compartido donde se perderían las identidades de los objetos y los seres. El origen al que refiere el pensador, es aquel que define el comienzo de cada ser humano; al respecto dice: *“el hombre siempre puede pensar lo que para él es válido como origen sólo sobre un fondo de algo ya iniciado”*²¹.

El filósofo explica que el origen de cada hombre, es la manera en que este se articula, una vez ha nacido, con lo ya iniciado del trabajo y de la vida; es decir, con el tiempo, el

¹⁶ FOUCAULT, Michel; *Óp. Cit.*, 335

¹⁷ Morin comentando sobre la fragilidad del concepto de progreso, dice: *“(…) no es el abandono del progreso sino el reconocimiento de sus carácter incierto y frágil. La renuncia al mejor de los mundos no es de ninguna manera la renuncia a un mundo mejor”*. *Óp. Cit.*, Pág. 85

¹⁸ FOUCAULT, Michel; *Óp. Cit.*, Pág. 335

¹⁹ Humberto Eco (1932) Escritor y filósofo italiano, especializado en semiótica. . Defiende dos posturas en el análisis de las manifestaciones culturales del ser humano: Primero, que todos producto cultural solo puede ser analizado en base a sus condiciones históricas; y segundo, que dicho análisis puede basarse en la teoría semiótica, ya que para él toda manifestación cultural presenta códigos que pueden ser desentrañados de esta manera. Este pensador también ha tenido gran reconocimiento por su obra narrativa; una de sus obras más destacadas es “El nombre de la Rosa”.

²⁰ *Ibid.*, Pág. 340.

²¹ *Ibid.*, Pág. 343.

universo o el lenguaje, entre muchas otras cosas que han existido antes que él. Pero también ese origen se define con relación a las cosas, seres y fenómenos que están más cercanos a cada ser humano: las personas que lo rodean, el entorno natural, las costumbres; entre otros aspectos.

Esa correspondencia con lo inmediato o lo cercano, hace que el ser humano entable a su vez una relación con las múltiples cronologías que han anticipado su llegada al mundo y que han definido en gran manera su existencia. Es así como se aclara también el principio originario que debería regir a las obras de arquitectura: el de permitir que el ser humano establezca una relación armoniosa con todo aquello que define su existencia. Heidegger también se había percatado de ello; al proponer que la arquitectura, como *Lugar*, debería ser una frontera entre el ser humano y la cuaternidad – el cielo, la tierra, los mortales y los divinos²².

La reflexión hasta este momento es contundente: los arquitectos más que creerse portadores de la verdad –es decir, creer que le van a enseñar cómo vivir a los individuos– deberían ser seres humanos interesados en comprender a los otros seres humanos, para ayudarles de cierta manera a moldear los espacios arquitectónicos que les brinden la posibilidad de habitar plenamente en el mundo. Con respecto a la comprensión, Edgar Morín explica:

“Comprender significa intelectualmente aprender en conjunto, Comprehender, asir en conjunto (el texto y su contexto, las partes y el todo, lo múltiple y lo individual). (...) Comprender incluye necesariamente un proceso de empatía, de identificación, y de proyección. Siempre intersubjetiva, la comprensión necesita apertura, simpatía y generosidad.”²³

La comprensión tal cual la define Morín, es entonces medio y fin de la comunicación humana. En apariencia este concepto es muy sencillo, pero cuánto le cuesta a veces a los arquitectos poderlo poner en práctica. La comunicación del diseñador de espacios habitables y el habitante, no se entabla entonces a través de la obra arquitectónica, sino que debe iniciarse mucho antes de que ella siquiera sea imaginada en la mente del arquitecto.

La comunicación habla de comunidad, de trabajo en equipo y no de individualidades o imposiciones como muchas veces ocurre. No podría asegurarse, pero parece ser que la base de una buena arquitectura, depende de la comunicación: entre el arquitecto y el habitante, entre el habitante y la arquitectura, entre la arquitectura y el contexto, y entre el habitante y el contexto; y toda esa complejidad debería pasar por la mente del diseñador durante el proceso creativo de la obra arquitectónica., Morín comenta:

“Este es el modo de pensar [el de la comprensión] que permite aprender en conjunto el texto y el contexto, el ser y su entorno, lo local y lo global, lo multidimensional, en resumen, lo complejo, es decir, las condiciones del

²² HEIDEGGER, Martín; *Construir, Habitar, Pensar; Óp. cit.*, Pág. 6

²³ MORÍN, Edgar; *Óp. cit.*, Pág. 91.

comportamiento humano. (...) La comprensión hacia los demás necesita la conciencia de la complejidad humana”²⁴

A modo de conclusión, puede decirse que la comprensión del habitante se empieza a entretener en el pensamiento del arquitecto, más exactamente en la imaginación. Como comenta Foucault, es gracias a la imaginación que el ser humano puede establecer las relaciones de similitud entre las cosas. Luego de ser asimiladas dichas relaciones, se van a convertir en ideas-germen de los futuros espacios habitables que el arquitecto propondrá como solución a los requerimientos del habitante real.

El instante y el proceso creativo: Imaginación, imagen e idea.

Antes de iniciar de lleno el tema de este apartado, se hace necesario hacer una aclaración que permitirá entender más nítidamente la estructura de la primera parte de este trabajo. Por mucho tiempo se ha considerado que la creatividad es una facultad que tienen algunos individuos privilegiados. Sin embargo la experiencia del diario vivir ha demostrado que todos los seres humanos tienen las mismas posibilidades de ser creativos.

Por otra parte, el tema del acto creativo se ha mitificado de tal manera, que se piensa que este consta de un instante de alumbramiento y nada más. Lo primero que debe ser aclarado es que el proceso creativo consta de dos partes: un momento o instante de alumbramiento, donde llega la idea; y otro es el proceso de elaboración, de desarrollo de esa idea.

No se puede entonces hablar de acto creativo, ya que la palabra “acto” refiere a un instante. Se puede hablar de proceso creativo, que es aquel durante el cual el ser humano trabaja para desarrollar una idea. La idea, como se explicará más adelante, surge en la imaginación del creativo, y es a partir de ella que tiene lugar el proceso creativo. Al respecto Alberto Saldarriaga comenta:

(...) el proceso creativo no puede considerarse un acto único, es más bien una sucesión de momentos, un recorrido que parte de la incertidumbre, y llega a la certidumbre, dando respuesta a preguntas sucesivas que son cada vez más y más precisas hasta llegar a una respuesta última, la que constituye la obra posible, el proyecto; o acabada, la pintura, la escultura, el texto, el espacio o lugar.”²⁵

Por su parte la imaginación (que es una de las capacidades del ser humano, además de la razón, que lo distingue de los demás seres vivos) es la facultad que le permite al hombre generar en su mente representaciones o imágenes de seres, objetos o fenómenos conocidos; e inclusive, le permite generar representaciones de cosas que no existen, desde la base de las conocidas. Para Foucault la imaginación es además el puente que une al alma con

²⁴ *Ibid.*, Págs. 94 y 95.

²⁵ SALDARRIAGA Roa, Alberto; *la arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*, Pág. 283.

el cuerpo; esta abre las puertas del mundo de lo irreal al ser humano; mundo donde los individuos pueden experimentar con libertad lo profundo de sus pensamientos.

La imaginación permite al arquitecto visualizar los espacios habitables antes de que estos sean construidos (edificados). Sin embargo para que esta sea una herramienta eficaz, vale la pena que sea estimulada constantemente a través del conocimiento de las cosas que se quieren imaginar; es decir, el acto de imaginar va de la mano del acto de conocer. Se imagina cuando se conoce, o por lo menos se tienen indicios de lo que se quiere imaginar²⁶.

Sartre comenta que para imaginar una cosa existente es necesario comprenderla en detalle (tener conciencia de lo que se conoce), de tal manera que en el momento de imaginarla, se recreen en la mente del individuo los detalles que hacen a esa cosa, algo particular. Así que el acto de imaginar depende directamente de la manera en cómo las cosas han sido percibidas, para que luego sean recreadas; de esta manera el arquitecto puede auxiliarse del conocimiento del habitante para poder imaginar los espacios habitables donde esté recreará su *ser*.

Con la percepción el ser humano y, en el caso de este análisis, el arquitecto, va adquiriendo un saber, que estará presente en su mente para cuando decida, por voluntad propia, recrearlo nuevamente en su imaginación. Esto permite aclarar que lo que imagina el arquitecto no es solo en base a lo requerido por una obra en específico, sino por las vivencias que ha tenido; no solo de su experiencia como profesional; sino que ha ido acumulando a lo largo de su vida entera.

El proceso imaginativo es pues un acto voluntario por medio del cual el arquitecto, a partir de un diagnóstico, sintetiza en imágenes, ideas o representaciones, las características que puede tener un determinado espacio habitable que intenta proponer. En la idea se sintetizan muchas de las intenciones que el individuo imaginante, consiente e inconscientemente, quisiera observar en la realidad. Sartre comenta que la imagen o idea es una conciencia espontánea y creadora; que sostiene y mantiene por medio de una creación continua las cualidades sensibles del objeto que representa.²⁷

Por otra parte, el proceso imaginativo no se puede medir en el tiempo real, lo más importante es la intensidad, la plenitud de esa duración, que depende en gran parte del conocimiento que se tiene de aquello que se quiere imaginar. Dice Sartre: *"Tal vez sea más difícil de admitir que el tiempo del objeto en imagen es un irreal."*²⁸

Como se ha mencionado, en el proceso imaginativo la conciencia está directamente relacionada con la disposición por percibir detalladamente las cosas reales para poder imaginarlas claramente. A este tipo de conciencia se le ha denominado como "general"; esta a su vez se divide en varias formas de conciencia: La perceptual, la imaginante y la afectiva.

²⁶ SARTRE, Jean-Paul; *Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*; Págs. 26 y 27.

²⁷ *Ibid.*, Pág. 27.

²⁸ *Ibid.*, Pág. 164

La conciencia perceptual responde a la manera como el ser humano se dispone para percibir en detalle las cosas. La conciencia imaginaria va más allá de la perceptual, porque en ella el objeto imaginado puede cambiar de un momento a otro según la voluntad de quien lo esté imaginando.

La conciencia imaginante se divide a su vez en dos tipos, una de orden perceptual, que da la posibilidad de percibir solo la forma de las cosas sin importar su esencia. Y otra de carácter esencial; donde captan las cualidades que identifican al objeto, ser o fenómeno que se está imaginando. Para llegar a esta conciencia es necesario conocer profundamente al objeto en la realidad, de tal manera que en la imagen sean evidentes esas características esenciales. Esto demanda del arquitecto entonces un conocimiento mucho más profundo del habitante; hablando en términos de conocer sus rasgos culturales, su idiosincrasia, y los demás componentes de su contexto.

Por su parte, la conciencia afectiva depende directamente de la capacidad que tiene la imagen de producir cierto sentimiento en quien la está imaginando; sentimiento que probablemente ha sido generado por la simpatía con el objeto (real) que se imagina. Dice el pensador que una alegría, una angustia o una melancolía son conciencias; y que toda conciencia es conciencia de algo; es decir, de alguna cosa, real o imaginaria.²⁹

También está a menester del arquitecto entender al habitante cuando este le sugiere ciertas cualidades del futuro espacio arquitectónico; entender el porqué de esas sugerencias puede ser vital para promover en la nueva obra de arquitectura este tipo de experiencias, que le permitan al habitante generar lazos de afectividad, remitiéndolo a las espacialidades experimentadas de manera gratificante en el transcurso de su vida. Dice Sartre:

“Hay que aprender los objetos [en el caso del arquitecto hay que aprehender al habitante], es decir, multiplicar sobre ellos los puntos de vista posibles. El objeto mismo es la síntesis de todas estas apariciones. La percepción de un objeto [habitante] es, pues, un fenómeno con una infinidad de faces. ¿Qué significa esto para nosotros? La necesidad de dar la vuelta alrededor de los objetos, de esperar, como dice Bergson, a que se *disuelva el azúcar*.³⁰

La conciencia afectiva genera un deseo espacial en el habitante, la misma que debe estar en la conciencia imaginante del arquitecto.³¹ La imagen mental de un espacio ya experimentado, hace que este esté presente en el seno de su ausencia. Por eso el creativo debe *aprehender* al ser humano, para poder desde su imaginación, evocar aquellos espacios imaginarios, que puedan ser evocados en los nuevos lugares que propondrá como morada para aquel habitante real.

En el espacio imaginario el ser humano conserva características propias de la percepción del espacio real. Su sentido kinestésico que está activo en el mundo real también

²⁹ *Ibid.*, Pág. 91

³⁰ *Ibid.*, Pág. 18

³¹ *Ibid.*, Pág. 94.

lo hace en el imaginario; es por eso que el arquitecto imagina los espacios desde la altura de sus ojos físicos y los percibe a la manera como lo hace en la realidad. A estas propiedades que se transfieren del mundo real al imaginario Sartre las denomina: "propiedades absolutas".

"Entonces se hace, por contaminación, una especie de localización lateral y espontánea del objeto en la imagen y por eso lo sitúo "a la izquierda", "a la derecha", "arriba o abajo".³² (...) Cuando produzco a Pedro en imagen (...) Pedro no está a cinco metro de nadie; aparece con la estatura y el aspecto que tendría en la percepción si se encontrase a cinco metros de mí, y eso es todo. Es una especie de cualidad absoluta. (...)En consecuencia, cuando reproduzco a Pedro en imagen, le doy su estatura absoluta y su distancia natural."³³

Es importante que el arquitecto *aprehenda* del habitante y de todas las determinantes internas y externas de su existencia. Este tiempo de conocimiento es el más importante en el proceso creativo. Paralelamente el arquitecto con su conocimiento acumulado, podrá complementar los espacios imaginarios con los aspectos que sean necesarios para que la imagen sintetice más claramente todas las intenciones que promuevan una habitabilidad (futura) plena del habitante real.

Es necesario aclarar que la experiencia espacial que puede tener el habitante real en la obra que se está proyectando, tal vez no sea la misma que se imagina el arquitecto; el resultado solo será verificado con la experiencia propia de aquel habitante en el espacio construido. Dice Paul Valéry: "La poesía [arquitectura] es el arte de hablar sin decir nada, pero para sugerirlo todo."³⁴

Por otra parte; según las aportaciones de John Briggs y David Peat sobre "la teoría del caos", las ideas son un proceso de autorganización anteceditas por un momento de angustia o incertidumbre³⁵. Esto se ve reflejado en la vida real, cuando las personas se enfrentan a la tarea de proponer respuestas nuevas a una determinada situación o problema. En el proceso creativo de la obra arquitectónica esta situación es una constante.

El arquitecto afronta la dificultad de tomar algún camino que lo lleve a encontrar la solución más adecuada para los espacios habitables. En esa lucha se enfrenta muchas veces a la página en blanco, a la sequía, la esterilidad, la turbulencia, el silencio; es decir, se sumerge en el caos.

El caos no significa perdición o desorden; al contrario, este permite que en un momento específico surjan las ráfagas de iluminación, es decir las ideas. El caos es la antesala a los momentos liberadores de la imaginación; dichos momentos solo pueden emerger con

³² *Ibid.*, Pág. 160

³³ *Ibid.*, Pág. 161

³⁴ VALÉRY, Paul; *Notas sobre poesía*; Pág. 43.

³⁵ BRIGGS, John y PEAT, David; *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*. John Briggs Y David (1938) el primero escritor, y el segundo físico; ambos de origen inglés. Juntos han buscado explicar al público no especializado la teoría de los sistemas dinámicos –presentes en la vida cotidiana– analizados en la física, también conocida como "la teoría del caos". El interés por esta teoría fue motivada en Peat por el físico David Bohm.

firmeza, cuando con anterioridad el ser humano se ha cultivado conociendo o entendiendo las raíces o requerimientos de cierta necesidad; en el caso del arquitecto, de las condiciones o el contexto que da origen a un determinado requerimiento espacial. Dice James Webb Young³⁶ “Una idea no es más ni menos que una nueva combinación de viejos elementos”.

Las ideas son imágenes o representaciones que sintetizan las voluntades que quieren ser; es decir, en ella se expresan los rasgos esenciales del objeto, cosa o fenómeno que se quiere ver materializado en el futuro. De esta manera las ideas se convierten en las semillas, vórtices o gérmenes de los futuros espacios habitables propuestos por el arquitecto. La imagen es espontánea y creadora; y además sostiene las cualidades sensibles de las espacialidades anheladas.

Esa imagen inmediata o idea, que el arquitecto obtiene después del momento de caos, se convierte en un proyecto de futuro, una verdad que deberá ser trabajada y elaborada para que se materialice en la realidad. En este momento del proceso creativo el inconsciente participa activamente en los procesos mentales del ser humano, y puede decirse que la imaginación ejerce dominio sobre la razón. Es un momento de libertad.

En la idea el objeto o (en el caso de este análisis) el espacio, es percibido de una manera más completa que como podría serlo en la realidad. En la imaginación del ser humano, las cosas suelen ser representadas de tal manera que todas sus dimensiones están siendo recreadas de manera inmediata, cosa que en la realidad implicaría un desplazamiento del espectador; es decir, en la imaginación el ser humano puede tener mayor control del objeto que está intentando percibir.

La idea surge esencialmente como respuesta al por qué y para qué del objeto imaginado. Lo que quiere decir esto, es que en la imagen se encuentra la síntesis de aparente respuesta a los requerimientos o necesidades planteadas, sin importar el cómo se van a materializar. El cómo se resolverá en la etapa que sigue a este momento de alumbramiento, dicha etapa es denominada en este trabajo como: el proceso creativo. Paul Valery en referencia a dicho proceso comenta:

“El arte de escribir [diseñar] supone una organización del espíritu que permita retomar de mil modos la “idea” y volver a pensarla hasta encontrar un diseño de palabras que le sea favorable.”³⁷

En el proceso creativo se realiza el desarrollo y análisis de la idea. Aquello que apareció como una síntesis, como una solución posible, será revisada en detalle para determinar si es la respuesta más adecuada a los requerimientos espaciales que han dado pie al proceso creativo de la obra.

³⁶ James Webb Young (1886-1973) Publicista estadounidense. Recibió varios reconocimientos por su labor teórica enfocada al análisis de la generación de ideas en los procesos creativos.

³⁷ VALÉRY, Paul; *Op. cit.*, Pág. 28.

Durante esta etapa la razón ejerce nuevamente un dominio sobre la imaginación. Esto no quiere decir que la libertad imaginativa se limite, es solamente que el individuo requiere de una revisión más racional que le permita determinar si lo que se imagina puede ser una respuesta acertada para la realidad. En esta etapa también se dota al espacio imaginado de todas sus cualidades deseables, de sus metáforas, de los aspectos que van a forjar su esencia propia; aspectos que solo suelen ser imaginados por el diseñador.

Aquí se busca responder especialmente al cómo la idea responde, de manera acertada o no, a los requerimientos establecidos; es decir, tiene lugar el flujo creativo, donde la actividad se concentra en dar forma a la clarividencia o idea, complejizándola y evaluando la mayor cantidad de sus variantes.

En esta etapa del proceso creativo el individuo suele hacer uso de otro tipo de herramientas que le permitan registrar o representar las ideas o imágenes que se encuentran evaluando. También hace parte de la primera materialización del objeto fuera de la mente del arquitecto, sin importar que solo sea en forma de palabras, dibujos o modelos tridimensionales.

Llegar a este punto del trabajo creativo implica un constante ir y venir a través de las ideas y de los flujos creativos. Por experiencia todos los seres humanos saben que llegar a una respuesta acertada de una determinada necesidad requiere de una retroalimentación constante entre lo imaginado y sus consecuencias en la realidad.

“Trabajar creativamente es ir y venir por los textos, los dibujos, las partituras, las manipulaciones directas de los materiales o las telas que dejaron de ser blancas para ser pinturas. Igor Stravinski sintetizó esto al afirmar que sus obras eran un 20% de inspiración y un 80% de transpiración.”³⁸

El origen del Habitante *Imaginado-real*:

Retomando lo revisado hasta este momento; para imaginar los futuros espacios habitables es necesario comprender a quien va a morar en ellos. Cuando el arquitecto se toma el trabajo de comprender al futuro habitante de la obra arquitectónica; con base en la compleja forma en cómo este se relaciona de manera material e inmaterial con los demás seres y cosas que lo rodean; se puede decir, que el *ser* del creativo se está preparando para que en su interior germine “el Habitante *imaginado-real*”.

Una vez iniciada la etapa de comprensión, el arquitecto, en un verdadero acto; que podría denominarse de nobleza o de humildad, empieza a imaginar los futuros espacios habitables, que propondrá como morada para ese habitante; no solo desde su experiencia e intenciones propias; sino ahora, desde la perspectiva de cómo lo podría experimentar, de manera futura, ese habitante real.

³⁸ SALDARRIAGA Roa, Alberto; *Óp. cit.*, Pág. 283.

De ese modo; al dejar que “otro” habite los futuros espacios arquitectónicos en su imaginación; es como nace el “Habitante *imaginado-real*” en la mente del arquitecto. Un habitante que experimenta los espacios arquitectónicos; sin que aún se materialicen; a escala uno a uno; y desde el sentir; los anhelos, y las vivencias que muy probablemente brotarán en el ser del habitante, cuando more de manera real en ellos. Al respecto Fernando Martín Juez comenta:

“Cuando los diseñadores proyectan, se ven como parte del escenario de lo que imaginan. Un doble virtual del diseñador actúa como productor, consumidor o usuario del objeto (...); gracias a ello el diseñador es capaz de visualizar el efecto de una función, de una forma o de un contexto peculiar actuado sobre el objeto. (...) Esto es a lo que llamo *visión participante* del diseñador, y es producto de su *consciencia de si* en el proceso de transformar los deseos en soluciones concretas.”³⁹

En esta “visión participante del diseñador”, como la denomina Martín Juez; el pasado (la comprensión previa del habitante real, y el conocimiento de las experiencias personales del arquitecto) se funde con el futuro (lo que probablemente el habitante real va a experimentar de manera física, biológica y psicológica en la futura obra arquitectónica) en un presente que se instaura en la mente del arquitecto.

Cada espacialidad que “el Habitante *Imaginado-real*” experimenta en la psique del creativo, se convierte entonces en un espacio habitable en potencia; en germen de lo que serán las espacialidades construidas, que compondrán la obra arquitectónica. Espacialidades imaginadas en las cuales el arquitecto podrá preguntarse por ejemplo: cómo serán estimulados los sentidos del habitante: Vista, olfato, tacto y oído; o cómo dichos estímulos evocarán memorias del pasado, que hagan significativa la experiencia de dicho habitante en los futuros espacios arquitectónicos. Al respecto de “preguntarse” acerca del Habitar futuro, dice Martín Heidegger:

“Se habría ganado bastante si habitar y construir entraran en lo que es digno de ser preguntado y de este modo quedarán como algo que es digno de ser pensado.”⁴⁰

Así las cosas, la existencia del “Habitante *Imaginado-real*” durante el proceso creativo de la obra arquitectónica, se convierte en una herramienta que podría motivar soluciones habitables mucho más cercanas a las necesidades físicas, biológicas y psicológicas del habitante real. Lo más sorprendente, es que al parecer el “Habitante *Imaginado-real*” no solo está presente durante la concepción imaginativa de la obra, sino que este binomio pasa a ser parte de la obra misma; es decir, está presente en cada una de las espacialidades y en cada uno de los componentes (materiales e inmateriales) que la constituyen.

³⁹ MARTÍN Juez, Fernando; Contribuciones para una antropología del diseño; Pág. 150.

Fernando Martín Juez; Diseñador industrial, pedagogo y antropólogo Mexicano. Docente de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su labor se ha centrado en los análisis del pensamiento complejo y la transdisciplina, aplicados al diseño.

⁴⁰ HEIDEGGER, Martín; *Construir, Habitar, Pensar; Óp. cit.*, Pág. 10

Este binomio está presto entonces a ser descubierto y a comunicarse con el habitante real a través del lenguaje arquitectónico. Sólo cuando esto acontece, es cuando se puede comprobar su existencia; es cuando puede decirse que el arquitecto se dio a la tarea de comprender al habitante; que vale la pena aclararlo ahora; no es solo un individuo, sino que pueden ser muchos. Entonces es cuando surge la pregunta: si el habitante real no es uno sino muchos ¿Cómo podrá comprenderlos el arquitecto?

Aunque el cuestionamiento anterior se intentará resolver en los siguientes apartados, se puede anticipar que: cuando el arquitecto no tiene la posibilidad de conocer a los muchos habitantes de la futura obra; de manera personal y presencial; puede echar mano de la comprensión del contexto (físico, geográfico, social, cultural e histórico) en el cual ellos están inmersos; y ese contexto que los contiene a ellos, pero que a su vez está contenido en ellos (a manera de holograma como lo plantea Morín), podrá dar las pautas para que la obra arquitectónica, como lugar, entreteja y fortalezca esa relación entre el habitante; o grupo de habitantes; con el mundo en el que viven, es decir, con su contexto; que como se verá más adelante, es una de las cualidades fundamentales del habitar humano.

Después de esta aclaración, se puede concluir que la obra arquitectónica es habitada antes de ser edificada. Y que depende del arquitecto permitir o no, que quien la habite, sea la esencia del habitante real, instaurada en la imaginación del creativo. En esa existencia ideal, imaginaria; es donde tiene su origen el "Habitante *imaginado-real*" de la obra arquitectónica. Finalmente, de manera contundente, Carl Marx dice:

"(...) hay algo en que el peor maestro de obras [arquitecto] aventaja, desde luego, a la mejor abeja, y es en el hecho de que, antes de ejecutar la construcción, LA PROYECTA en su cerebro. Al final del proceso de trabajo, brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía ya en la mente del obrero; es decir, un resultado que tenía ya EXISTENCIA IDEAL."⁴¹

⁴¹ MARX, Carl; *El Capital*; pág. 130. Carl Marx (1818 –1883) Pensador y militante socialista alemán de origen judío. Sustituyó el idealismo Hegeliano por una concepción materialista, según el cual las fuerzas económicas constituyen la infraestructura que determina en última instancia los fenómenos «superestructurales» del orden social, político y cultural. Junto a Engels pretendían hacer un «socialismo científico». Estudiando la economía política clásica y apoyándose fundamentalmente en el modelo de David Ricardo, construyó su propia doctrina económica, que plasmó en su obra: *El Capital*.

PARTE II

Consideraciones durante el proceso creativo sobre la experiencia del habitante real en la obra arquitectónica

Capítulo dos:

Percepción del espacio arquitectónico: Una experiencia física y psicológica

En este capítulo se aborda la experiencia de la arquitectura que, según algunos autores, es la sumatoria de varias percepciones. Lo primero que se explica es que las percepciones poseen dos componentes: uno físico y otro psicológico o mental. El componente físico refiere a la estimulación sensorial en el habitante, que surge de la interacción física y química de este con la obra arquitectónica y el ambiente que la contiene.

El componente psicológico corresponde al momento pleno de la percepción. En esta parte, el individuo realiza un proceso de discriminación (o evaluación) de la información recibida de los estímulos sensoriales; dicha evaluación implica la estimulación de la memoria (estructuras o huellas del pasado), las emociones (relacionadas a esas experiencias anteriores) y la imaginación del habitante (cuando este hace una relación mental de las memorias con la experiencia presente). Se explica también que factores como la disposición o estado emocional del sujeto; y las características del ambiente; influyen en la manera en cómo el individuo percibe los espacios habitables.

Por otra parte, se explica que la experiencia perceptual; como una sucesión de varias percepciones; es la que en definitiva permite que el individuo emita un juicio de la construcción gradual de su vivencia en la obra arquitectónica. Se argumenta también que una experiencia plena es aquella que involucra procesos multisensoriales; lo cual enfatiza el carácter de la experiencia como una totalidad integrada que brinda alegría profunda al espíritu del habitante. Finalmente se comenta cómo los factores sociales y culturales inciden en la experiencia perceptual del individuo.

*El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo (...)
Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical, son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de cierto número de términos convariantes.*

Maurice Merleau-Ponty

La estimulación sensorial

El fenómeno de la percepción implica la participación de tres actores esenciales: el ambiente, el objeto arquitectónico y el habitante; aunque como se verá más adelante, es en el ser humano donde tienen lugar los procesos psico-físicos que dan lugar a dicho fenómeno.

El ambiente, también llamado campo¹, es todo aquello que rodea al ser humano, y que está en constante interacción con él. La obra arquitectónica es considerada por muchos como parte del ambiente; sin embargo para fines de este trabajo, el ambiente será entendido como aquel que envuelve y donde se encuentran; es decir que contiene; al ser humano y al objeto arquitectónico.

El ambiente “proporciona las energías que excitan a los órganos de los sentidos”²; gracias a las cuales se establece la interacción entre el ser humano y las obras arquitectónicas. Así las características físicas de dicho ambiente, como por ejemplo: La intensidad de la luz, la temperatura, el aire; por nombrar algunas; son las que condicionan en gran medida la relación física que se pueda establecer entre el sujeto y las cosas.

Al decir que el ambiente proporciona “energías”, se plantea la necesidad primera de contemplar al estímulo sensorial como un intercambio de dicha energía (en términos de la física) entre el ambiente, el objeto arquitectónico y el ser humano. El habitante por lo tanto (como organismo constituido por materia y energía) reacciona a los estímulos exteriores, en primera instancia, desde su naturaleza fisiológica y química. Al respecto el psicólogo Howard Bartley comenta:

“(…) Las «Cosas» o los objetos no excitan nuestros órganos sensoriales, sino que más bien diferentes formas de energía son las que llevan al cabo una mediación entre nosotros y el ambiente en el cual vivimos.”³

Luego de que dicho intercambio tenga lugar al exterior del organismo humano; su captación, a través de las fibras nerviosas que componen cada uno de los sentidos físicos, es transmitida por procesos químicos a través del sistema nervioso central hasta el cerebro, donde se organiza dicha información y se procesa lo que se ha denominado la “respuesta sensorial”⁴ o sensación.

La sensación es entonces, la respuesta química y física inmediata, que establece el organismo al intercambiar energía con el exterior (ambiente u objeto arquitectónico). Es también la actividad nerviosa inicial que precede a cualquier elaboración de tipo psicológico (percepción). En ese sentido la sensación podría considerarse como predecible en todos los

¹ KOFFKA, Kurt; *Principios de psicología de la forma*. El autor lo denomina “el campo” donde interactúan el espectador y el objeto. Howard Bartley por su parte lo nombra como “el mundo físico” o “el mundo real”. BARTLEY, S. Howard; *Principios de percepción*; Pág. 49.

² BARTLEY, S. Howard; *Principios de percepción*; Pág. 49

³ *Ibid.* pág. 56

⁴ *Ibid.* pág. 20

seres humanos, aunque es evidente que de un organismo a otro, dichos fenómenos físicos y químicos pueden tener variaciones que afecten los niveles de sensación. Por ejemplo; hay personas con un sentido del olfato más desarrollado que otros, o personas con una mejor calidad de visión que otras.

A pesar de la infinidad de variaciones que pueden existir entre la manera en cómo los seres humanos, desde su individualidad, reciben los estímulos sensoriales, se han desarrollado múltiples estudios desde el campo de la psicología (por ejemplo la Gestalt o la ambiental)⁵ que han permitido establecer, si no parámetros específicos; sí, algunos rangos de análisis de las respuestas sensoriales que pueden presentar los seres humanos ante ciertas condiciones ambientales; como por ejemplo: a qué niveles de ventilación, ruido, iluminación, etcétera; el cuerpo humano puede tener un nivel de confort⁶ adecuado para un funcionamiento óptimo. Estudios que sin duda pueden ser de mucha utilidad para los arquitectos, en la medida de que se pretenda que las obras de arquitectura promuevan las mejores condiciones biológicas, físicas y químicas para el bienestar de sus habitantes.

Las sensaciones generan reacciones por parte del organismo; las cuales pueden ser de respuesta inmediata (que no requieren ningún tipo de discriminación o juicio psicológico) o de respuesta un poco más prolongada (que implican procesos de discriminación y juicio psicológicos). Aunque los dos tipos de reacción puedan darse en fracciones de segundo, es bueno aclarar que las segundas ya son consideradas percepciones, y las primeras, las inmediatas y más espontáneas, son denominadas reflejos.

Los reflejos son respuestas motoras del organismo ante ciertas estimulaciones sensoriales⁷. Como se mencionaba anteriormente, no implican un proceso mental, sino que el mismo órgano sensorial responde al estímulo⁸. En la medida en que el cuerpo humano se desarrolla, va convirtiendo muchas de las respuestas a los estímulos del ambiente en respuestas motoras; así, por ejemplo, cuando se está aprendiendo a caminar, esa experiencia implica un acto de aprendizaje, pero luego, dicha actividad se convierte en algo que el cuerpo realiza casi de forma instantánea (motora).

Las respuestas motoras por parte del organismo, implican un determinado gasto de energía que puede modificar su adecuada relación con el ambiente; por ejemplo: un espacio con poca luz dificulta que una persona pueda leer adecuadamente un libro; en ese caso se está forzando al órgano receptor; es decir al ojo; hecho que puede llevar a una fatiga acelerada del sentido (perdida de la visión). Lo mismo puede suceder en un espacio donde el ruido sea excesivo; esto poco a poco llevará a la fatiga del sentido del oído.

⁵ Por ejemplo: *Psicología ambiental: Un enfoque general*, de Holahan; *Ergonomía para el diseño*, de Cecilia Flores; *Psicología del diseño ambiental*, de David Canter; o, *Psicología ambiental: El hombre y su entorno físico*, de Harold m. Proshansky.

⁶ Aquello que produce bienestar y comodidades. Según Diccionario de la lengua española © 2005. Consulta Electrónica.

⁷ BARTLEY, S. Howard; *Op. Cit.*, pág. 42

⁸ *Ibid.* Pág. 82. El autor explica: "el organismo humano posee diez modalidades sensoriales que responden al mundo externo. Son la visión, la audición, presión y tacto, la temperatura, la sinestesia (sentido muscular), el dolor, el gusto, el olfato, el sentido vestibular, y el sentido químico común."

Con el hecho de que el arquitecto comprenda la manera de, cómo el organismo del habitante va a reaccionar (posiblemente y de forma motora) ante los estímulos del ambiente y del objeto arquitectónico, podría modificar y mejorar la manera en que todos ellos vayan a interactuar. De esto; como se dijo antes; ya se han encargado otros campos del conocimiento humano, que vale la pena consultar. Howard Bartley comentando lo importante de comprender al ser humano como un ser biológico dice:

“(...) El ser humano es un ser biológico y , por lo tanto, que se puede estudiar mediante los métodos utilizados para estudiar a los seres biológicos, siendo su conducta observada un producto de mecanismo biológicos, lo que presupone que estos mecanismos deben estudiarse y comprenderse si se pretende comprender al sujeto.”⁹

De esta manera se entiende que la primera etapa de interacción entre el ser humano, el objeto arquitectónico y el ambiente, se desarrolla bajo un intercambio físico y químico de información; que detona una respuesta biológica en el organismo. Dicha interacción se puede prever desde el diseño arquitectónico, de tal manera que (según los requerimientos de la actividad a desarrollar por el habitante) la obra arquitectónica pueda ser una buena receptora y mediadora, entre el organismo humano y el ambiente que lo rodea.

Es pues labor del arquitecto tratar de integrar durante el proceso creativo de la obra arquitectónica, todas aquellas consideraciones en relación a: la intensidad de la luz, la temperatura adecuada, los niveles de aire; la intensidad de olores y ruidos; los consumos energéticos (del organismo humano) de ciertas actividades; y demás aspectos necesarios que promuevan una adecuada estimulación sensorial, y por ende, una respuesta motora conveniente para el organismo del habitante.

Los procesos Psicológicos

Luego de presentar una etapa inicial, donde se realiza la interacción energética entre el organismo del habitante, el objeto arquitectónico y el ambiente; que desencadena una serie de reacciones biológicas en el organismo del ser humano; se presenta una segunda etapa que tiene lugar en la mente del individuo. Dice Howard Bartley: “la percepción es la actividad general y total del organismo que sigue inmediatamente (o acompaña) a las impresiones energéticas que se producen en los órganos de los sentidos.”¹⁰

Durante esta etapa psicológica inicia un proceso de discriminación de información; es decir, el cerebro del ser humano recibe los datos enviados por los órganos receptores, a través del sistema nervioso central; la organiza y emite un juicio discriminatorio que

⁹ *Ibid.*, pág. 14

¹⁰ *Ibid.*, págs.38 y 39

determina si el estímulo recibido del exterior (ambiente u obra arquitectónica) es agradable o no para el sujeto.

Este juicio está fundamentado necesariamente en experiencias previas, físicas y psicológicas, que el habitante haya vivido; lo cual indica que el organismo nos es un simple espejo del exterior¹¹, sino más bien, un ente activo que ha ido construyendo un mundo de memorias propias de su constante interacción con el ambiente (donde está inmerso el objeto arquitectónico). De lo anterior se deduce entonces que la percepción es un proceso de organización individual; es decir, que tiene lugar en el interior del Ser.

Aunque más adelante se hablará en detalle de la diferencia entre la percepción y la experiencia, cabe resaltar que se han denominado *respuestas perceptuales*¹² a aquellas que son un reflejo inmediato a un estímulo del exterior; y se diferencian de los *reflejos*, en que estas –las respuestas perceptuales– implican procesos psicológicos. Por ejemplo: una persona que al ver fuego se aparta de él, porque recuerda (en fracción de segundos) que en alguna ocasión se quemó, y que eso le causó dolor.

En el ejemplo anterior se distingue un proceso psicológico donde el individuo recurre a la memoria para tener una determinada percepción de la situación que está experimentando. Esto es una *respuesta perceptual*. Por su parte, la experiencia implica una suma de varias percepciones, y el resultado de esta, es lo que se ha denominado líneas atrás como un juicio; lo cual quiere decir que el juicio es el resultado de un proceso; al respecto Bartley comenta:

“Por tanto, antes que el observador desee hacer su reporte (reacción terminal), seguramente habrá hecho una serie de reacciones inmediatas, cada una de las cuales puede denominarse respuesta perceptual del exterior. Cuando el observador llega al punto terminal, su reacción se llamará expresión de un juicio. (...) Para nosotros, el juicio es la integración de varias percepciones y de ciertos conceptos; y posiblemente hasta de ciertas memorias.”¹³

Se puede decir entonces que durante la percepción, en la mente del sujeto y por trabajo de la imaginación, se realiza una especie de clasificación y ordenación de los estímulos exteriores, en una serie de patrones que permiten establecer una comunicación adecuada con el sistema de huellas (memorias); ya que de lo contrario no habría manera de establecer una relación entre la situación actual y las experiencias del pasado.

Es importante resaltar también, cómo una huella constantemente retomada puede llegar a olvidarse más fácilmente que otra, que no lo sea. Lo que se quiere decir con esto, es que la huella (memoria) retomada continuamente se convierte con el tiempo en una respuesta mecánica o *motora*. Por ejemplo: una persona que está aprendiendo a manejar, permanece más atenta de cómo hacerlo; pero con el tiempo y gracias a la re-excitación de la

¹¹ *Ibid.*, pág. 39

¹² *Ibid.*, pág. 39

¹³ *Ibid.*, págs. 40 y 41

misma huella, consigue hacer muchas más cosas durante la conducción, tanto que se puede decir que maneja mecánicamente.

Con base en lo anterior, queda a criterio del arquitecto considerar ciertas variaciones que rompan con la utilización mecánica que los habitantes hagan de las obras arquitectónicas. La psicología ambiental ha indagado, por ejemplo, sobre el aburrimiento que puede causar en los individuos, experimentar espacios monótonos visualmente, o que impliquen situaciones netamente motoras.¹⁴

El mismo Koffka plantea, desde su enfoque Gestalt, que es posible recordar más fácilmente aquellas situaciones donde el individuo ha podido realizar un proceso de organización más claro. Esto no quiere decir que la persona deba enfrentarse a situaciones de desorden para tener un procesos de percepción adecuado; sino que resulta más grato para el cerebro aprender, organizando los elementos de la percepción que se le presentan de forma clara, y no necesariamente ordenados. Dice el autor: “las huellas de procesos caóticos tienen un «valor de supervivencia» mucho más bajo que las huellas de procesos bien organizados”¹⁵.

El ser humano por naturaleza busca la “estabilidad”¹⁶; y una percepción adecuada puede llegar a ofrecérsela. Sin embargo, muchas veces el individuo se siente más cómodo realizando actividades motoras. Al momento de enfrentarse a una situación no motora, es decir nueva, la persona puede no presentar una buena disposición por experimentar dicha situación. Al respecto Charles Holahan comenta:

“(...) algunas personas reaccionan a un ambiente nuevo en forma *estructural*, es decir, como algo ajeno a ellas, mientras que otras responden de manera *experimental*, identificándose con él y sintiéndose como si fueran parte de él.”¹⁷

La disposición, también denominada “actitud” (Koffka) o “propósito” (Howard), es un factor determinante dentro del proceso de percepción en el individuo. En ella también está implícita la memoria. Cuando el habitante visita de forma reciente una obra arquitectónica, suele experimentar cierta predisposición, que condiciona su percepción de ella. Por ejemplo; el simple hecho de saber cuál es la función del espacio que va a visitar, se puede convertir en un elemento que modifique su actitud hacia la obra. Así, el individuo no tendrá la misma actitud al ir a un museo que de ir a un hospital. En base a su conocimiento (memorias, huellas, estructuras sociales) él se creará un prejuicio, que tendrá influencia sobre la manera

¹⁴ HOLAHAN, Charles J.; *Psicología ambiental: Un enfoque general*; Pág. 64. “(...) las líneas del diseño contemporáneo, por lo general, carecen de interés para el observador por ser demasiado simples. Los psicólogos afirman que las personas prefieren cierto grado de complejidad y ambigüedad en los patrones visuales. (...) Cierta variedad visual en el medio, puede proporcionar una experiencia perceptual interesante y satisfactoria”.

¹⁵ KOFFKA, *óp. Cit.* Pág. 589.

¹⁶ *Ibid.* El autor plantea al aprendizaje como una repetición mecánica, como un proceso de organización y estabilidad.

¹⁷ HOLAHAN, *óp. Cit.* Pág. 67

en cómo percibirá el espacio que visitará. “La actitud entonces, se hace efectiva al crear un campo de huellas”¹⁸, dice Koffka.

De esta manera se evidencia una vez más cómo la memoria ejerce un gran protagonismo en la situación presente del individuo. Es ella la que orienta en gran medida la percepción que el sujeto tenga de un espacio arquitectónico y del ambiente que los contiene. Sin embargo, la memoria no es la única que actúa en este proceso; se ha visto como las emociones del individuo y las características del ambiente también influyen, y se mostrará más adelante como la imaginación también juega un papel vital.

Las emociones y los sentimientos, pueden considerarse como parte del estado presente del sujeto, que va a o está percibiendo un objeto arquitectónico. Dice Norberg-Schulz: “Ninguna percepción está, en realidad, libre de contenido emocional”. Las emociones suelen ser parte de la predisposición que el sujeto tiene al percibir un objeto. Una persona que está de mal humor, por ejemplo, no experimenta un espacio arquitectónico de la misma manera que lo hace alguien que está en un momento de alegría, junto a un ser querido. Inclusive, los trastornos físicos y psicológicos alteran el estado emocional de las personas, y por ende influyen en su actitud perceptiva.

“(…) lo mismo que una actitud de mera atención puede influir sobre el campo [ambiente u objeto arquitectónico], una actitud de odio o desconfianza extrema puede producir reorganizaciones [percepciones], no solo diferentes, sino también mayores, en grado, que los cambios originados por la mera atención. El odio y la desconfianza son llamados sentimientos en sus estados duraderos y latentes; y emociones violentas, en los momentos en que irrumpen dominando al ejecutivo.”¹⁹

Con relación a este asunto, se ha llegado a pensar que a través de algunas estrategias compositivas, el arquitecto puede, desde el lenguaje arquitectónico, promover situaciones que motiven un cambio de actitud en el habitante que experimentará los futuros espacios habitables. Ello nos es algo sencillo, sin embargo no se pierde nada con intentar que la misma obra arquitectónica sea un instrumento para transformar el estado emocional del ser humano. Hay templos que invitan a silencios, hay espacios que invitan a la contemplación del sonido del agua; del paisaje; de la luz; en fin, pueden ser muchas las estrategias; todo depende de la intención creativa de cada individuo.

Por otra parte, como se comentó, las condiciones del ambiente (o campo) también determinan la actitud que el habitante pueda presentar en el momento de percibir los objetos arquitectónicos. Aspectos como la temperatura, la humedad, la incidencia de la luz, si es de noche o de día, etcétera; son de la naturaleza de esas condiciones “variables” del ambiente, que inciden en la interacción del individuo con el objeto.

¹⁸ KOFFKA, *óp. Cit.* Pág. 704

¹⁹ *Ibid.*, Pág. 467.

“De modo que el campo [ambiente] y la conducta de un cuerpo son correlativos. Como el campo determina la conducta de los cuerpos, esta conducta puede ser utilizada como indicadora de las propiedades del campo [ambiente].”²⁰

Se deduce entonces, que la percepción presenta un sin número de determinantes en constante variación (entre ellas la actitud), que confirman que dicho proceso es único e individual para cada persona. Al respecto Norberg-Schulz comenta lo siguiente: “(...) por lo tanto el realismo ingenuo, es víctima de un error básico y fundamental, al creer que, a priori, el mundo es similar para todos”²¹. La pregunta en este caso sería ¿los arquitectos tienen en cuenta, a la hora de diseñar los espacios habitables, esa manera individual en la que los seres humanos experimentan el mundo? La pregunta queda abierta.

Hasta este punto queda claro que la percepción en su etapa psicológica, se constituye en un proceso de organización y discriminación de la información captada por el organismo humano; información que es sometida a una serie de juicios (análisis), a partir de las experiencias pasadas del individuo. Experiencias que de alguna manera han construido en cada ser una forma estructurada²² de percibir el mundo.

Se ha mencionado reiteradamente la presencia de la memoria (huellas, estructuras) en el proceso psicológico de la percepción; pero es realmente la imaginación la que se encarga de establecer los puentes de relación entre esas estructuras del pasado, con la experiencia presente del individuo; en ese sentido, como lo explica María Noel Lapoujade, la imaginación cumple una función de *síntesis*²³ integradora. Es gracias a ella, que se generan las asociaciones entre el presente y pasado. Dichas asociaciones, comenta Koffka, pueden tener dos tipos de naturaleza: unas pueden ser por *semejanza*²⁴ y otras por *contraste*²⁵.

Por ese motivo, las personas constantemente construyen asociaciones entre su experiencia actual de un espacio arquitectónico con otro que hayan habitado anteriormente. Dichas asociaciones también pueden condicionar (de manera positiva o negativa) la actitud del habitante frente al espacio arquitectónico. Dependerá del arquitecto contemplar, o no, las posibles asociaciones que pueda establecer el habitante, en base a aspectos derivados del contexto cultural donde está inmerso o experiencias específicas de sus vida personal.

Por otra parte, la percepción puede denominarse también como un proceso de *conocimiento*. El habitante conoce al objeto u espacio arquitectónico en la medida que

²⁰ *Ibid.*, pág. 61

²¹ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Intenciones en arquitectura*; Pág. 23.

²² WOLFGANG, Köhler; KOFFKA Kurt; SANDER, Federick; *Psicología de la forma*; Pág. 103. Dice F. Sander que *las estructuras* son totalidades constantes que condicionan las experiencias futuras. Dichas estructuras son de naturaleza física y psicológica.

²³ LAPOUJADE, María Noel; “filosofía de la imaginación”; Pág. 248. Dice la Filósofa: “Las funciones que ejerce la imaginación tienen un denominador común: proceder por unificación, fusión o mediación a tener nexos, vínculos que dan como resultado una representación figurativa y sincrética: la imagen”.

²⁴ KOFFKA, *ó.p. Cit.* Pág. 681

²⁵ *Ibid.*, Pág. 701

entiende cuales son los rasgos que lo distinguen de otros. Para que exista el conocimiento es necesario tener la experiencia con el objeto. Al respecto Howard Bartley comenta:

“La prueba del conocimiento es la acción apropiada y exitosa. Cualquier cosa que actué como guía para la acción correcta es un medio de conocimiento. La percepción, por lo general es una guía de este tipo; por tanto, la percepción es un medio de conocimiento.”²⁶

Líneas atrás se mencionaba que la intensidad de la percepción depende de muchos factores, internos y externos al sujeto. De igual manera, el conocimiento que una persona pueda tener de un objeto arquitectónico puede variar, del que obtenga otra persona en el mismo tiempo y espacio.

Así, entre más estrecha sea la relación entre el sujeto y el objeto, más fuerte será la interacción entre ellos; el conocimiento será más detallado y ello permitirá que la huella (memoria) que el objeto deje en el individuo, sea más fuerte. “Cuanto más íntimo sea el intercambio entre el yo y la parte del objeto, más probable, *ceteris paribus*, será el reconocimiento.”²⁷ En ese sentido, el objeto arquitectónico no solo se convierte en una reproducción de otros espacios anteriores; sino que establece un proceso de continuación de esos objetos y sus memorias, como experiencias que han dejado huellas en el individuo²⁸.

Cuando se pasa a esta etapa del conocimiento profundo, donde el individuo no solo reconoce al objeto arquitectónico, sino que interactúa con él, y de alguna manera siente (física y psicológicamente) que este ejerce algún tipo de influencia en él; se dice que el sujeto está *aprendiendo* del objeto.

Lo anterior quiere decir que, cuando el habitante recuerda aprehensiones profundas del pasado mientras percibe un espacio arquitectónico en el presente; también está aprendiendo de ese objeto presente. Aquí la persona no solo reconoce las cualidades de ese espacio que habitó anteriormente, sino que *recuerda* lo que vivió o experimentó en él. Dice Koffka: “En conjunto la *recordación* es una consecuencia de grado superior al reconocimiento.”²⁹

La percepción como proceso de aprendizaje implica un orden de causa y efecto; es decir, el sujeto siente que de cierto modo la obra verdaderamente influye en él. Ese aprendizaje, por decirlo de alguna manera, es acumulativo; es resultado de la suma de varias experiencias. Además de ello el aprendizaje tiene una característica esencial: *modifica la conducta del individuo en un sentido progresivo*.

“Podemos decir que el aprendizaje tiene lugar donde quiera que la conducta muestre un *cambio o curso progresivo*, con una repetición de la misma situación

²⁶ BARTLEY, *op. Cit.*, Pág. 60

²⁷ KOFFKA, *op. Cit.* Pág. 688

²⁸ *Ibid.*, Pág. 680. Dice el autor: “un sistema de huellas puede ejercer sobre la continuación de un proceso otras influencias además de la reproducción”.

²⁹ *Ibid.*, Pág. 698.

estimulante y donde el cambio no puede explicarse sobre la base de la fatiga o de los cambios receptores y efectores.”³⁰

De lo mencionado por Koffka, vale la pena detenerse en un detalle: el de “evitar la fatiga del aprendizaje”. Esta reflexión evidencia que los seres humanos no están aprendiendo en todo momento, de hecho, gran parte del tiempo los individuos suelen realizar sus actividades como conductas mecánicas. Responder a un estímulo, ya sea del ambiente o del objeto arquitectónico, de una manera mecánica, indica que ya existe una fatiga; lo cual permite deducir que no se está percibiendo de manera progresiva al objeto, y por ende, que no se está aprendiendo de él³¹.

Entonces, para que la percepción pase al grado de aprendizaje, se requiere que el individuo muestre interés por interactuar con el objeto arquitectónico. Ya se ha comentado que el objeto mismo puede promover dicho interés por parte del habitante hacia él (de manera física y psicológica); y no solo eso; sino que entre más cercana sea la interacción, más clara será la aprehensión por parte del individuo hacia el objeto. Al respecto dice Howard:

“Para aprender, el organismo debe ser «sensible» a las diferentes condiciones que intervienen en una situación. Mientras más factores existan en ella, siendo el individuo sensible a los mismos, mayor número de tipos de aprendizaje existirán.”³²

En esto radica una de las necesidades esenciales del habitante de la obra arquitectónica; la de interactuar y aprehender de ella. Esto a su vez permitirá que el individuo aprenda del ambiente o del contexto (material e inmaterial) que lo circunda. En conclusión los objetos arquitectónicos deberían ser instrumentos para el aprendizaje, es decir, para el crecimiento de sus habitantes.

La percepción como aprendizaje, en definitiva, implica una reacción integrada: entre el habitante y el objeto arquitectónico; entre la huella que el objeto está dejando y las huellas de experiencias pasadas. Esta reacción integrada sucede no solo en el espacio, sino en el espacio-tiempo del aquí y ahora del sujeto. Esto quiere decir que la percepción es más intensa y profunda cuando el habitante es consciente del aprendizaje que está teniendo del objeto, aprendizaje que modifica su conducta en pro de un crecimiento, de una evolución.

Finalmente el aprendizaje es un proceso. El individuo desde el primer momento en que habita un espacio arquitectónico aprender de él; dependerá de la labor creativa y visionaria del arquitecto, tratar de que ese aprendizaje se incremente paulatinamente; tanto como el espacio arquitectónico lo permita, o hasta donde lo quiera el individuo. Dice Koffka:

“Un organismo así alterado, si es expuesto por segunda vez, la misma situación de estímulo, debe, como organismo diferente, conducirse la segunda vez en

³⁰ *Ibid.*, Pág. 614.

³¹ *Ibid.*, Pág. 619. El autor ejemplifica: “en situaciones sociales del adulto; en ellas, la conducta está dirigida hacia un comportamiento correcto y discreto, y no hacia el aprendizaje”.

³² BARTLEY, *op. Cit.*, pág. 65

forma distinta de la primera. Por consiguiente, el primer desempeño, tanto más cuanto que deja una huella, es un proceso de aprendizaje, siempre que utilicemos la modificación de la conducta como sinónimo de aprendizaje.”³³

La experiencia perceptual como totalidad

Con lo revisado hasta el momento puede plantearse que la percepción es un proceso fenoménico, donde el habitante está captando, organizando y discriminando información recibida del ambiente y la obra arquitectónica. Se puede afirmar entonces que “la percepción nos proporciona el conocimiento inmediato del mundo fenoménico”.³⁴

Un fenómeno tiene existencia cuando se presenta ante un individuo. La percepción de una obra arquitectónica puede determinarse como una sucesión de fenómenos que el habitante experimenta. Fenómenos que pueden, o no, ser captados de forma equilibrada y constante por los distintos sentidos del organismo humano. Al respecto dice Norberg-Schulz:

“Así, hemos de aprender que un cierto fenómeno es el conducto para un objeto determinado y, mediante la experiencia, debemos descubrir las relaciones entre los fenómenos y construir un mundo de objetos.”³⁵

Es importante aclarar que la percepción de un espacio arquitectónico (que ahora se entiende es fenomenológica) puede tener intensidades distintas. La primera suele denominarse *respuesta perceptual*³⁶ o percepción inmediata; y tiene lugar en el instante mismo en que el individuo está percibiendo en un espacio-tiempo específico, un segmento o parte (por decirlo de alguna manera) del objeto arquitectónico.

Por otra parte, se puede hablar de la *experiencia*³⁷ *perceptual*, cuando ésta implica la acumulación de varias percepciones o fenómenos, que el habitante haya tenido de (y en) la obra arquitectónica. Esta acción acumulativa de percepciones permite que las personas emitan juicios sobre la obra como una totalidad (entendiendo que el juicio también es resultado de un proceso de organización -Gestalt- en la mente del individuo).³⁸

Por tal motivo suele acontecer que los individuos cuando experimentan un objeto arquitectónico realizan, en primera instancia, comentarios generales (juicios). Por ejemplo: *ese colegio es muy bonito; me sentí muy a gusto en la sala de teatro; o, no me gustó el museo. Y luego detallan algunas de las percepciones que originaron esa experiencia total; como por*

³³ KOFFKA, *óp. Cit.* Pág. 620

³⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Intenciones en arquitectura*; Pág. 20. En relación al fenómeno el teórico comenta: “De acuerdo con Jørgesen, la palabra «fenómeno» designa todo «aquello» que puede experimentarse y el termino contrario «*nada*» (...) que nada se presenta ante mí.”

³⁵ *Ibid.*, Pág. 21

³⁶ BARTLEY, *óp. Cit.*, Pág. 40

³⁷ Así la denominan: Norberg Schulz, Rasmussen y Alberto Saldarriaga, entre otros.

³⁸ BARTLEY, *óp. Cit.*, Pág. 48. Comenta el autor: “(...) el tiempo de exposición les hace diferir radicalmente, pues las reacciones largas originan un juicio [experiencia], mientras que las menores dan lugar a una percepción”

ejemplo: *es que en el museo había muchas escaleras, y además estaba haciendo mucho calor en la planta alta.*

En este punto es válido acotar que la mayoría de las experiencias en un espacio u objeto arquitectónico, se pueden verbalizar o narrar de manera fenomenológica³⁹; como se acaba de ejemplificar; o como inclusive lo han hecho ininidad de veces, no solo los arquitectos, sino también los literatos y poetas, para transmitir a los lectores la experiencia que algunos de sus personajes han tenido en un determinado espacio u ambiente.

En otra instancia, la experiencia perceptual de la obra arquitectónica implica necesariamente que el habitante la explore; es decir, la recorra, en virtud de que ella (a diferencia de un objeto y como parte del ambiente) lo envuelve en sus cuatro dimensiones. Esto permite afirmar que “no basta con ver la arquitectura; hay que experimentarla.”⁴⁰ Al respecto Holahan hablando del ambiente, donde están inmersos el habitante y el objeto arquitectónico, comenta:

“(…) a diferencia de un objeto que puede ser percibido adecuadamente desde un solo punto de vista; el ambiente [se incluye el espacio arquitectónico] debe experimentarse desde múltiples perspectivas a fin de percibirlo en forma total. (...) el carácter circundante del ambiente hace de la percepción ambiental una *exploración* más que una simple observación.”⁴¹

Cuando el habitante inicia la exploración de la obra arquitectónica, los distintos componentes espaciales de esta se presentan ante él como estructuras *inhomogéneas*; pero a medida de que este recorre y se familiariza con la obra, en su mente se van generando secuencias perceptuales, que luego le permiten concebir una idea completa y *homogénea* del espacio experimentado.⁴² Que esa lectura completa del objeto arquitectónico, pueda presentarse de forma clara al habitante, depende de la labor del arquitecto durante el proceso creativo de la misma⁴³.

Hasta este punto queda claro que la percepción (interior y exterior) del objeto arquitectónico como experiencia, es una construcción gradual⁴⁴ que espera convertirse en una totalidad. Totalidad en el sentido de que se agrupan y organizan (Gestalt) los múltiples fenómenos que el individuo capta en su interacción con el objeto. Dice Norberg-Schulz:

³⁹BARTLEY, *óp. Cit.*, Págs. 41 y 57.

⁴⁰RASMUSSEN, Steen Eiler; *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*; Pág. 31.

⁴¹HOLAHAN, *óp. Cit.* Págs. 45 y 46.

⁴²KOFFKA; *óp. Cit.* Pág. 330

⁴³NORBERG-SCHULZ; *óp. Cit.* Pág. 128. Al respecto comenta el autor: “La psicología de la percepción nos dice que las cosas han de poseer un orden claro para ser activas, y que el arquitecto debe conformar sus edificios de tal manera que la percepción no resulte demasiado difícil”

⁴⁴*Ibid.*, Pág. 21 dice el autor: “es obvio que la percepción del espacio conlleva una construcción gradual”.

“Un organismo arquitectónico complejo solo puede experimentarse a través de un movimiento en el que la sucesión de percepciones se organice mentalmente en una experiencia total.”⁴⁵

Ahora; no debe dejarse de lado, que cuando se habla de la sucesión de percepciones, también se está refiriendo a la participación activa del componente sensorial del organismo. De hecho, por más que el sentido de la vista tenga un relevante protagonismo, la experiencia perceptual de la arquitectura es netamente *multisensorial*.

A pesar de que cada sentido pueda funcionar de manera individual, la realidad es que en el diario vivir las personas experimentan los espacios arquitectónicos con todos los sentidos. Los que se encargan de asociar los diferentes estímulos, es decir, lo que estructuran esa labor multisensorial del organismo, son: el sistema nervioso central y la imaginación. Howard denomina a esta última con el nombre de “imaginación asociativa”⁴⁶. Por su parte Koffka comenta lo siguiente:

“Por consiguiente, si el movimiento (...) puede ser producido por impresiones de diferentes modalidades de los sentidos, debemos concluir, con forme a nuestra teoría, que el espacio perceptual es uno y que puede llenarse con objetos relativos a las diferentes modalidades de los sentidos.”⁴⁷

Así por ejemplo, una persona que está en un parque y sentada en una silla, puede estar observando una fuente de agua; oliendo las fragancias que emanan de la vegetación y de la tierra; escuchando la fuente, las hojas de los árboles, algunas aves cantando; y puede estar sintiendo como su piel es rosada por el viento, y el sol calienta su rostro. Todo esto en un mismo tiempo y espacio; todo esto como una experiencia multisensorial.

El arquitecto o diseñador de espacios habitables tiene la posibilidad de prever desde el proceso creativo de la obra, esas vivencias multisensoriales que puede llegar a experimentar el habitante. El diseñador también posee la libertad de priorizar la estimulación de algún sentido, si lo considera apropiado para la actividad que vaya a realizar el sujeto. Lo importante de todo esto es tener presente que cada espacio habitable tiene el potencial de estimular (de manera ordenada, es decir, que sea clara para la percepción del organismo) todos los sentidos del cuerpo humano; esto permitirá que el individuo tenga una experiencia (aprendizaje) mucho más profunda.

La capacidad multisensorial del organismo humano permite que muchas veces, gracias a la imaginación, la estimulación de uno de los sentidos repercuta en la respuesta perceptual de otro. A esto se le denomina “Cinestesia”; “un caso muy conocido de esta «Cinestesia»

⁴⁵*Ibid.*, Pág. 127.

⁴⁶BARTLEY, *óp. Cit.*, Pág. 83.

⁴⁷KOFFKA; *óp. Cit.* Pág. 355

consiste en ver colores al escuchar música”⁴⁸. En el caso de la arquitectura, algunas veces con solo mirar una textura, las personas pueden percibir cómo se sentiría pasar la mano por ella.

Las experiencias cinestésicas pueden ser meramente sensoriales, como cuando alguien mira fuego y recuerda la sensación táctil de haberse quemado; o imaginarias, como acontece cuando una persona lee algún texto literario donde se describe alguna experiencia espacial; la persona haciendo uso de la memoria y gracias a la imaginación, vincula lo que está leyendo con experiencias sensoriales que ha vivido.

La importancia de una estimulación multisensorial ordenada (y ojala premeditada por el arquitecto) radica en que el habitante de la obra arquitectónica podrá ser consciente de su existencia; de sí mismo (ser y estar). Esta conciencia de sí mismo motiva experiencias plenas donde el individuo se siente en confianza, tranquilo y en paz. Comenta Federick Sander:

“Naturalmente, cuanto más «contenida» esté la personalidad total [física y psicológica del individuo] en un experiencia, mayor será la contradicción experimentada de la vida emocional, y tanto más profundamente reconocerá el sujeto directamente su «esencia» en el fondo de esas experiencias.”⁴⁹

La variada estimulación y recepción de los sentidos, permite que cada ser humano se relacione de manera diferente con los espacios arquitectónicos. La visión, por ejemplo, es por excelencia un sentido espacial. Ella permite al organismo determinar su relación con el exterior a diferentes distancias (profundidades) del cuerpo⁵⁰. Por su parte el sentido del oído, permite hasta cierto grado, que el individuo encuentre una relación espacial con aquel objeto que emita un sonido; lo cual quiere decir que en ausencia del sonido, el individuo no podría ubicar los objetos en su relación a él⁵¹. Sin embargo la ausencia del sonido puede afectar la percepción total del espacio arquitectónico, promoviendo por ejemplo, una aparente levedad del mismo.

El sentido del gusto, según se ha analizado, no es espacial. Por su parte el sentido del olfato, al igual que el oído, está subordinado a la visión. Sin embargo este es un sentido que le permite al individuo establecer una relación de posición (en un punto del espacio) con relación a los objetos que le rodean. Por ejemplo: Yo percibo un olor, yo huelo, etcétera.

Finalmente el sentido del tacto (que tiene implícito el sentido muscular) es el que determina la posición del cuerpo y su actividad en relación al espacio arquitectónico. Este sentido permite establecer una la relación física entre el sujeto y la materialidad *real* del objeto. La interacción de este sentido con el espacio arquitectónico nos es total, sino secuencial⁵², ya que este proporciona solo trazos sucesivos de la experiencia, que se articulan

⁴⁸NORBERG-SCHULZ; *óp. Cit.* Pág. 33

⁴⁹WOLFGANG, Köhler; KOFFKA Kurt; SANDER, Federick; *Psicología de la forma*; Pág. 125

⁵⁰BARTLEY, *óp. Cit.*, Pág. 261.

⁵¹*Ibid.* Pág. 262

⁵²*Ibid.* Pág. 260

con la información de los otros sentidos; en especial, la visión. Norberg-Schulz con respecto al tacto, comenta:

“Mientras que los fenómenos visuales dependen mucho de las «condiciones de observación», el tacto es menos variable. Por eso «la tactilidad es el criterio más primitivo y más común de la realidad».”⁵³

Con base en lo comentado hasta este punto, se sobre entiende que el “yo” del habitante es el punto de referencia del dominio espacial⁵⁴; y que desde su perspectiva el espacio arquitectónico siempre estará en constante cambio; no porque el objeto se mueva; al contrario, los objetos arquitectónicos suelen mantener sus propiedades; sino porque la necesidad de explorarlo, implica que el individuo se desplace por él; es decir, lo experimente.

La experiencia perceptual también denota una influencia recíproca entre el habitante y el objeto; es decir, no solo el objeto influye sobre la conducta del individuo; sino que también, la presencia del habitante influye en las condiciones del objeto; al respecto comenta Charles Holahan:

“No basta con asumir una perspectiva Holística del ambiente y de la persona; el ambiente y la persona juntos, también forman un sistema integrado. (...) la relación entre persona y ambiente [que incluye al objeto arquitectónico] es una relación recíproca; es decir, no solo el ambiente afecta la conducta de la persona, sino que a su vez, la persona afecta al ambiente.”⁵⁵

Por otra parte, la experiencia perceptual del espacio habitable como totalidad, implica tener conciencia de que un objeto u espacio arquitectónico nunca se percibe de forma aislada al ambiente (contexto) donde está inmerso. De esta manera es como se le puede atribuir al objeto arquitectónico una función mediadora entre el ambiente y el habitante⁵⁶. Lo anterior permite deducir que: una adecuada relación entre el objeto arquitectónico y el contexto, puede promover experiencias mucho más profundas en el habitante (se profundizará en esto en el apartado de: la arquitectura como *lugar*). Norberg-Schulz hablando sobre la percepción de la obra arquitectónica como una experiencia total, concluye:

“En resumen, debemos subrayar que la experiencia de la arquitectura pretende captar la totalidad arquitectónica como un objeto intermediario [entre el habitante y el ambiente, o contexto]. Pero la experiencia debe constituirse mediante una sucesión de percepciones y con la ayuda del conocimiento.”⁵⁷

Dependerá del criterio del arquitecto motivar percepciones agradables, o no, para el habitante a través de la obra arquitectónica. Lo que ha quedado claro es que dichas

⁵³NORBERG-SCHULZ; *óp. Cit.*, Pág. 22

⁵⁴BARTLEY, *óp. Cit.*, Pág. 258.

⁵⁵HOLAHAN, *óp. Cit.* Pág. 396.

⁵⁶NORBERG-SCHULZ; *óp. Cit.*, Pág. 26

⁵⁷*Ibid.*, Pág. 127

intensiones, en la medida de lo posible, deberían presentarse como estímulos que contengan cierto orden, para que el individuo pueda de la misma manera captarlos como experiencias perceptuales claras; motivando así una aprehensión del objeto arquitectónico y del ambiente que él habita.

Por naturaleza psicológica; y puede decirse que biológica también; el organismo (no solo el cerebro) del ser humano busca generar estructuras de percepción ordenadas. Esto suele generar en el individuo cierta estabilidad emocional, tanto que se puede decir que una experiencia plena, ordenada⁵⁸ y total; en un espacio arquitectónico; promueve que el habitante posea una mayor conciencia de sí mismo; de su ser y estar en el mundo. Al respecto Federick Sander comenta lo siguiente:

“En la vida emocional el sujeto entra en conocimiento directo de su propia «esencia», de sus tendencias y evaluaciones del presente, y más allá de él, a través de cómo sus sentimientos se presentan a sí mismos, del valor de la totalidad emotiva de su conciencia como un todo.”⁵⁹

La percepción de totalidades motiva en el ser humano un estado de satisfacción, equilibrio y estabilidad. En ese sentido la experiencia de la obra arquitectónica como una totalidad, debiera ser uno de los objetivos del oficio de los arquitectos; para que de esta manera las obras arquitectónicas puedan ejercer una acción liberadora y significativa en sus habitantes⁶⁰. Dice Sander:

“Y cuando las subestructuras [memorias del individuo] -que se afirman creativamente en armonía con el todo y encuentran su redención [en el presente]- articulan nuevamente la estructura total [del individuo] paso a paso, surge la sensación ligera de una alegría profunda, en la cual toda experiencia se cierra en un todo y descansa en el centro viviente y activo: el espíritu.”⁶¹

De lo social en la percepción

Hasta este punto se ha explicado el tema de la experiencia perceptual desde la individualidad del sujeto y su interacción con la obra arquitectónica y el ambiente. Sin embargo, para terminar de comprender el fenómeno perceptual, se debe aclarar que la individualidad o personalidad del sujeto (su “Yo”) resulta de una interacción de este con el grupo sociocultural

⁵⁸ Que como se ha visto, no significa estática ni aburrida.

⁵⁹ WOLFGANG, Köhler; KOFFKA Kurt; SANDER, Federick; *Psicología de la forma*; Pág. 98. En relación a la influencia de los sentimientos en la experiencia perceptual Norberg-Schulz dice: “(...) los sentimiento, sin embargo, no son cualidades místicas que existen independientemente de los objetos. (...) ninguna percepción está, en realidad, libre de un contenido emocional (...).”: *óp. Cit.*, Pág. 33.

⁶⁰ *Ibid.* Pág. 124. Dice Sander: “con la aparición de la Gestalt, las confusiones de sentimientos se resuelven en una sensación libertadora y definitiva de corrección, estado en el cual el espíritu y sus aspectos estructurales [memorias] alcanzan la paz.”

⁶¹ *Ibid.* Pág. 126.

al cual pertenece. Al respecto Koffka comenta: "cuando hablamos de personalidad pensamos, por lo general, en el *Yo* dentro de su cultura, es decir, determinado por su armazón social."⁶².

De lo anterior se deduce que la conducta, y por tanto la percepción del habitante, está condicionada por los constructos (físicos y psicológicos) del grupo social y cultural al que pertenece⁶³. Ellos se harán presentes en las memorias (estructuras o huellas del pasado) que la obra arquitectónica evoque en el sujeto, cuando este la esté experimentando.

Se puede afirmar también, que la personalidad del individuo (al igual que muchos de los aspectos analizados, que intervienen en la percepción) tiene un carácter Gestalt; que le permite organizar y estructurar sus percepciones en base a muchos fenómenos en apariencia desasociados (como las memorias individuales y sociales de tiempos y espacios distintos) que la imaginación se encarga de organizar.⁶⁴

Koffka, hablando sobre la incidencia que tiene el grupo social en la experiencia perceptual de los individuos, explica que existen dos categorías grupales que inciden en la formación de la identidad del sujeto. El primero es el *grupo sociológico*, el cual está directamente relacionado con la interacción que un determinado grupo de personas ha establecido con su contexto geográfico inmediato. Así, por ejemplo, un grupo social ubicado en un sitio geográfico costero construye ciertos rasgos sociológicos que lo diferencian de otro grupo de personas ubicado en un contexto geográfico de páramo.

El grupo sociológico, gracias a esas características particulares derivadas de su relación con el contexto, constituye modos Gestales propios; que son aquellos que los individuos (integrantes de ese grupo) tendrán presentes en sus experiencias perceptuales individuales. Sin embargo, esa Gestalt no incide de la misma manera en todos los individuos, habrá algunos en los que sea más fuerte que en otros. Esto dependerá de las características propias de cada grupo. Dice Koffka: "cuanto más fuerte es el grupo, más depende, no solo la conducta sino todo el estado de sus miembros, de su relación con los otros miembros."⁶⁵

La realidad también demuestra que no todos los miembros de un grupo sociológico comparten con igual intensidad las características que los distinguen de otro grupo. Aquí es donde surge la segunda categoría grupal, que según Koffka, influye en los individuos: el *grupo psicológico* o *grupo de conducta*. Aunque el grupo *sociológico* puede considerarse también *psicológico*, el segundo es una estructura más pequeña que el primero; es decir, el grupo sociológico surge de la integración de varios grupos psicológicos o de conducta⁶⁶.

Los grupos de conducta surgen de la relación de semejanza (intereses mutuos) que varios individuos establecen. No debe pensarse que estos grupos psicológicos implican una

⁶² KOFFKA; *óp. Cit.* Pág. 782

⁶³ *Ibid.* Pág. 749. Dice el autor: "(...) somos miembros de una sociedad y nuestra conducta está determinada por este hecho (...). Por consiguiente, sin la comprensión de los factores sociales de la conducta no podemos esperar entender la conducta."

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 783.

⁶⁵ *Ibid.* Pág. 751.

⁶⁶ *Ibid.* Pág. 754.

similitud total o plena entre los intereses de los sujetos que los componen, sino que más bien cada persona interactúa constantemente con otras personas de distintos grupos psicológicos con los cuales tiene afinidad⁶⁷. Así, por ejemplo, las personas que visitan un museo o una biblioteca pertenecen al grupo psicológico de personas que les agrada visitar este tipo de lugares.

Las semejanzas entre los individuos que componen un grupo conductual, establecen la percepción del "Nosotros"; el cual define que entre los miembros del grupo hay una aproximación psicológica⁶⁸, en uno o varios aspectos que hacen parte de sus personalidades. "La realidad del grupo encuentra su expresión en el pronombre «Nosotros» (...), una pluralidad unificada de la cual, yo y los otros, somos verdaderos miembros"⁶⁹.

Se constata entonces que el individuo y el grupo social (sociológico y psicológico) son dependientes el uno del otro. De ahí la importancia de que los arquitectos consideren como determinante de las obras arquitectónicas, comprender esa relación Individuo-sociedad; de tal manera que los espacios habitables surjan como resonancias de las condiciones socioculturales en las que está inmerso y que caracterizan la identidad del habitante.

En ese sentido la obra arquitectónica se convierte, más allá de los intereses personales del arquitecto, en un producto cultural del grupo social al que pertenecen él y el habitante. Koffka denomina estos objetos, *productos de la civilización*; explica el autor:

"Es el grupo de productos de la actividad social que llamamos civilización. Dichos productos, originados de la actividad social, tal como una huella que se origina en un proceso psico-físico, determina los futuros procesos psicofísicos.(...) Los productos de la civilización no están fortuitamente relacionados con el grupo social que los produjo, sino que siempre están, hasta cierto punto, intrínsecamente relacionados con las características dinámicas de estos grupos(...)." ⁷⁰

Por su parte Norberg-Schulz denomina a estos objetos o productos culturales como "objetos sociales" y comenta que dichos objetos (dentro de los cuales se encuentran las obras arquitectónicas) se caracterizan por tener implícitas tradiciones, signos y símbolos propios de los integrantes de un determinado grupo social. Estos objetos surgen entonces, de la constante interacción entre la identidad de los sujetos y la de la colectividad a la que pertenecen; y luego se convierten en protagonistas de esa interacción, que es un aprendizaje; y que como se mencionó páginas atrás, promueve un reconocimiento que trae implícita una evolución, tanto de los individuos como de su grupo social; e inclusive de los objetos sociales que se elaboren en el futuro⁷¹.

⁶⁷ *Ibid.* Pág. 752. "Los individuos son diferentes entre sí, aparte de las influencias sociales, y puesto que al componer al grupo determinan hasta cierto punto su naturaleza, persiste un elemento no-social en los grupos".

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 770. Koffka basándose en lo planteado por Bartlett, lo denomina "aproximación mental".

⁶⁹ *Ibid.* Pág. 752- 753

⁷⁰ *Ibid.* Pág. 779

⁷¹ NORBERG-SCHULZ, *op. Cit.*, Págs. 26 a 28.

Dicho aprendizaje que tiene implícita una evolución, es a lo que Hans-Georg Gadamer denomina: la formación del ser humano como ser histórico. Formación que se deriva de la relación que necesariamente tiene con su cultura y con las tradiciones que la rigen; sin las cuales; según el pensador; no se podría siquiera tratar de comprender a los seres humanos⁷². De esta manera la comprensión del individuo es un proceso que parte de la hermenéutica (interpretación) de las tradiciones en las cuales está inmerso; al respecto comenta el filósofo:

“No es sólo que la tradición histórica y el orden de la vida natural formen la unidad del mundo en que vivimos como hombres; el modo como nos experimentamos unos a otros y como experimentamos las tradiciones históricas y las condiciones naturales de nuestra existencia y de nuestro mundo, forma un auténtico universo hermenéutico con respecto al cual nosotros no estamos encerrados entre barreras insuperables sino abiertos a él.”⁷³

Debería ser entonces una de las labores del arquitecto, conocer la formación histórica del habitante de la futura obra arquitectónica; la cual, como se ha comentado, tiene implícita la relación del individuo con los demás sujetos y con las cosas que lo rodean; y que además, es una “mera continuidad de un proceso formativo que empieza mucho antes [de que él exista]”⁷⁴. Proceso al cual, sin darse cuenta, el estará aportando desde su manera particular de experimentar y vivir en el mundo.

Para Gadamer, así como acontece con las palabras, la estructura (actual) de cualquier producto social o cultural, presenta dos cualidades fundamentales: la primera, es un desvelamiento histórico de sus orígenes o raíces⁷⁵. Y la segunda, es un estado de inconclusión o de ampliación futura; es decir, los productos culturales (dentro de ellos las costumbres) siempre están abiertos a seguir evolucionando. Al respecto dice el filósofo:

“Tampoco el concepto de costumbre está dado nunca como un todo, ni bajo una determinación normativa unívoca. Más bien ocurre que la organización de la vida a lo largo y ancho a través de las reglas del derecho y de la costumbre es algo incompleto y necesitado siempre de una complementación productiva [participativa]. (...) la costumbre se desarrolla también continuamente por la fuerza de la productividad de cada caso individual [es decir, de cada sujeto que constituye un grupo social o comunidad.]”⁷⁶

De esta manera las obras arquitectónicas que se originan de la comprensión del ser humano como un ser histórico o social, no solamente responden a la memoria⁷⁷ (pasado) del

⁷²GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y Método*; Págs. 23-25.

⁷³*Ibid.* Pág. 26.

⁷⁴*Ibid.* Pág. 43.

⁷⁵*Ibid.* Pág. 38

⁷⁶*Ibid.* Págs. 70 y 71.

⁷⁷*Ibid.* Pág. 45. Dice el autor “Sería ya tiempo de liberar al fenómeno de la memoria de su nivelación dentro de la psicología de las capacidades, reconociéndolo como un rasgo esencial del ser histórico y limitado del hombre. A la relación de retener y acordarse pertenece también de una manera largo tiempo desatendida el olvido, que no es sólo omisión y defecto sino, como ha destacado sobre todo Fr. Nietzsche, una condición de la vida del espíritu. Sólo por el olvido obtiene el espíritu la

sujeto y del grupo al que pertenece; sino que aportan a la ampliación o proyección futura de dichas memorias (ampliación de horizontes lo llama Gadamer). El pensador retomando las aportaciones de Giambattista Vico, acerca de la voluntad del individuo (que está implícita en los procesos creativos y en los procesos perceptuales o de experimentación de los productos culturales) como la voluntad de una comunidad, comenta:

“Lo que orienta la voluntad humana no es, en opinión de Vico, la generalidad abstracta de la razón, sino la generalidad concreta que representa la continuidad de un grupo, de un pueblo, de una nación o del género humano en su conjunto. La formación de tal sentido común sería, pues, de importancia decisiva para la vida.”⁷⁸

Finalmente, revisando lo que comenta Gadamer y retornando a las aportaciones de la psicología Gestalt, Existen algunos ejemplos sobre la manera en cómo lo social interviene en la percepción del individuo. Por un lado, los especialistas plantean que una conducta dominante por parte de alguno de los integrantes puede limitar el desarrollo del grupo social⁷⁹. Esto referido al oficio de la arquitectura, evidenciaría la manera en cómo ciertas obras al limitar las condiciones habitables de sus habitantes, inciden de alguna manera en el desarrollo del grupo social al que pertenecen. Solo por citar un ejemplo de la vida real, basta con ver la manera en cómo las viviendas de interés social se convierten (la mayoría de las veces) en camisas de fuerza para sus habitantes; y por ende para su grupo social.

Por otro lado, dicen los psicólogos que cuanto más generalizada sea una propuesta (hablando en términos de la integración de los individuos) podrá existir una relación más cercana entre los sujetos. Esto en términos del oficio de la arquitectura, implica que el arquitecto, teniendo en cuenta las características sociales y personales del habitante, promueva obras arquitectónicas donde el espacio personal pueda interactuar con el social; es decir, “que el espacio [arquitectónico] sea flexible, de manera que los individuos puedan o no relacionarse según la ocasión”⁸⁰.

posibilidad de su total renovación, la capacidad de verlo todo con ojos nuevos, de manera que lo que es de antiguo familiar se funda con lo recién percibido en una unidad de muchos estratos. “

⁷⁸ *Ibid.* Pág. 50

⁷⁹KOFFKA; *óp. Cit.* Pág. 771

⁸⁰HOLAHAN, *óp. Cit.* Pág. 342.

Capítulo tres:

Apropiación de la arquitectura: Origen del lugar

En este capítulo se explica, en primera instancia, que la apropiación del espacio arquitectónico surge cuando el habitante identifica en él rasgos propios de su esencia. En ese sentido se entenderá que el espacio habitable se convierte en una extensión del sujeto que lo habita; permitiéndole tener una aprehensión de sí mismo, en pro de una evolución constante de su ser.

Por otra parte se explica que, hay más probabilidad de que el habitante experimente la apropiación de un espacio arquitectónico, cuando éste presenta el carácter de *Lugar*. Y se enumeran varias de las cualidades esenciales que (además de la teoría arquitectónica, se identifican desde otros campos del conocimiento como la filosofía y la antropología) caracterizan a los lugares.

Finalmente se explica cómo la identidad de las personas es un constructo social, y cómo esto debe ser comprensible para los arquitectos, de tal manera que puedan reconocer esos valores: individuales y sociales, que al materializarse en los espacios arquitectónicos, sean reconocibles por el habitante y permitan que éste se apropie de ellos, y por ende, los convierta en *lugares* para *habitar* en el mundo.

(...)

*La Casa, soy la Casa
Más que piedra y vallado,
más que sombra y que tierra,
más que techo y que muro,
porque soy todo eso, y soy con alma.*

*Decir tanto no pueden ni los hombres
flojos de cuerpo,
bien que imaginen ellos que el alma es patrimonio
particular de su heredad..
Será como ellos dicen; pero la mía es mía sola.
Y, sin embargo, pienso ahora
que tal vez me vino de ellos mismos,
por haberme y vivirme tanto tiempo,
o por estar yo siempre tan cerca de sus almas.
Tal vez yo tenga un alma por contagio.*

*Y entonces, digo yo: ¿Será posible
que no sientan los hombres el alma que me han dado?
¿Qué no la reconozcan junto a ella,
que no vuelvan el rostro si lo llaman,
y siendo cosa suya les sea cosa ajena?*

Fragmento del poema *Últimos días de una casa*,
Dulce María Loynaz.

Apropiación de la obra arquitectónica

Según el diccionario de la real academia española apropiarse es sinónimo de apoderarse y adaptarse; adaptarse es acomodarse física o mentalmente a algo o a alguien⁸¹. Sin embargo, en el caso de la arquitectura no se puede decir que *apropiarse del espacio* es solamente adaptarse a él o adaptarlo funcionalmente a las necesidades de las personas.

Para las psicologías ambiental y social, la apropiación del espacio es un fenómeno dual que involucra: una parte física, denominada “Acción- transformación”; y otra *simbólica*,⁸² denominada “Identificación simbólica”. La primera tiene lugar cuando las personas interactúan con el espacio e intervienen en él física o mentalmente. La segunda acontece cuando se le empieza a dar significado por medio de esas transformaciones. Esta significación implica la incorporación de procesos cognitivos y afectivos en la persona.⁸³

Un planteamiento similar hace Christian Norberg-Schulz cuando explica el concepto de *arraigo existencial* como sinónimo de la apropiación. En su explicación, el teórico suizo propone que la apropiación del espacio presupone el desarrollo completo de dos funciones psicológicas del ser humano: la primera, es el poder orientarse en ese espacio, lo que se puede relacionar con la *acción- transformación*; y la segunda, que el ser humano pueda saber cómo él es el mismo espacio que habita⁸⁴, que se relaciona con el concepto de la *identificación simbólica*.

Pero ¿Cómo puede considerarse el principio de orientación planteado por Norberg-Schulz dentro de la categoría de la *acción-transformación* propuesto por la psicología? Es necesario aclarar en este punto que la *acción- transformación* no está ligada directamente a la posesión material, física o jurídica del espacio. Acción es sinónimo de *actividad*⁸⁵, pero esa actividad no es solamente física, también puede ser mental.

La persona se orienta en un espacio básicamente cuando tiene la posibilidad de entender sus dimensiones y límites; esto implica un reconocimiento del espacio por parte del sujeto. Esta exploración se puede hacer recorriendo el espacio, si así se requiere, o simplemente observándolo desde un punto determinado. El reconocimiento implica un conocimiento sensorial y motriz; es decir, con todos o algunos de los sentidos el individuo estructura las características relevantes de ese espacio.

⁸¹ Diccionario de la Lengua Española; Vigésima segunda edición, Versión Internet. <http://buscon.rae.es/drae/>

⁸² Simbólico, viene de símbolo que significa: Imagen, figura, etc., con que se representa un concepto moral o intelectual, por analogía o por convención. Diccionario de la Lengua Española.

⁸³ VIDAL MORANTA, Tomeu y URRÚTIA, Enric Pol; *La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares*; Pág. 283.

⁸⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Págs.17 y 18.

⁸⁵ Conjunto de operaciones o tareas propias de una persona o entidad. Diccionario de la Lengua Española; Vigésima segunda edición, Versión Internet. <http://buscon.rae.es/drae/>

“La apropiación se da primero por un conocimiento sensoriomotriz y luego cognoscitivamente. El conocimiento del entorno se hace con los pies, con las manos, etc. No solamente con la cabeza”⁸⁶

Después de ese conocimiento sensorial y motriz, la persona genera un *mapa mental del espacio*⁸⁷, el cual le permite delimitar un territorio de acción. Esto no es más que la aplicación del concepto de la *territorialidad* en una primera fase; mental o cognitiva. El mapa mental le permite a la persona empezar a ejercer control del tipo de interacciones que quiere tener o no, dentro y fuera de ese espacio. Por ejemplo: una persona llega a una cafetería que tiene una doble altura y en la parte superior hay personas viendo; la persona en su mente genera un mapa mental e identifica en que parte del espacio puede ubicarse para que las personas que están arriba no la vean, porque no quiere tener esa relación visual con ellos.

Cuando la persona cree tener el dominio mental, total o parcial según las dimensiones del espacio, es cuando tiene lugar la segunda fase de la percepción, *acción-transformación*. La persona decide dejar una huella, marcar o intervenir el espacio para identificarlo como propio; entendiendo *propio* como de su dominio. La persona transforma el espacio cuando realiza modificaciones en su funcionamiento y en la distribución y relación de los elementos u objetos que lo componen.

Cada acto de transformación del espacio implica impregnarlo a la vez de un valor significativo para la persona. Estas significaciones que el individuo incorpora al espacio a través de su interacción con él, dan paso al segundo componente que según la Psicología y la relación que se hizo con el planteamiento de Norberg-Schulz, constituye la apropiación del espacio; *la identificación simbólica*. En este caso el término *identificación* está vinculado directamente con el de *Identidad*⁸⁸.

Los que acontece es que el individuo empieza a otorgar cualidades o valores de su misma identidad al espacio, a través de las transformaciones; esto implica la intervención de su parte afectiva manifiesta en emociones, sentimientos, memorias y anhelos.⁸⁹ Es prácticamente la personalización del espacio como organización física y como contenedor simbólico, no solo de los rasgos materializados de la identidad de la persona, sino que

⁸⁶ IÑIGUEZ y URRÚTIA Enric Pol; *Cognición, representación y apropiación del espacio*; Pág. 7.

⁸⁷ “Estudiosos como Siegel, Karsik y Kali, dieron cuatro funciones fundamentales a los mapas [mentales]: Organizar la experiencia social y cognitiva, influir en la organización del espacio, generar decisiones acerca de acciones y planificación de secuencias y de conocimiento de dominios no espaciales de la experiencia del ambiente.” Extraído de CASTELLANOS LOPEZ, Jany Edna; *“La apropiación del lugar. Una visión social y psicológica”*; Tesis Maestría en Arquitectura, UNAM. Págs.17 y 18. 29. Jany Edna Castellanos López, Maestra en Arquitecta de la universidad nacional Autónoma de México, dedicada a la docencia.

⁸⁸ Conjunto de rasgos o informaciones que individualizan o distinguen algo y confirman que realmente es lo que es. Diccionario de la Lengua Española; Vigésima segunda edición, Versión Internet. <http://buscon.rae.es/drae/>

⁸⁹ “La apropiación señala lo que somos a través de los edificios (...)” Dice Jesús Rábago Anaya en su libro *“El sentido de construir”*; Pág. 35. “la apropiación como un proceso dinámico entre el individuo y su medio exterior” comenta Enric Pol Urrutia en *“Cognición, representación y apropiación del espacio.”* Pág. 6. Y “tanto el hombre como el medio participan para configurarse recíprocamente” dice Edward T. Hall en su libro *“la dimensión oculta”*. Pág. 19.

mantiene un diálogo con ella, un proceso dinámico, una interacción sujeto-espacio-sujeto, permitiendo que el individuo pueda afianzar las características de su esencia⁹⁰.

Por otra parte, según Jean Piaget “la acción humana consiste en un mecanismo continuo y perpetuo de reajuste o equilibración”⁹¹. Lo que quiere decir es que el hombre está en la constante búsqueda del equilibrio; un equilibrio superior, tanto físico como psicológico. Esto se refleja claramente en las acciones de apropiación del espacio, especialmente en lugares como la casa o la habitación, donde las personas buscan la tranquilidad que les da el estar en un espacio de su dominio físico y mental.

La búsqueda de estabilidad sin duda es parte del fenómeno de la apropiación. Por ejemplo, es necesario para la persona generar un mapa mental que le permita tener una visión clara del espacio, suprimiendo así, según lo planteado por Piaget, el temor a sentirse perdida en él. Por esa razón también se puede explicar la necesidad de modificar el espacio con objetos, o diferentes disposiciones de esos objetos, motivando que el individuo se sienta seguro de estar en *su lugar*. En otras palabras “(...) el sujeto busca satisfacer una serie de necesidades y deseos cuyo origen reside en su estructura psíquica y su respuestas emocionales a su mundo interior o exterior”⁹².

La arquitectura siempre ha sido el instrumento que suple la necesidad de resguardo y protección para que el ser humano pueda realizar muchas de sus actividades esenciales; pero ¿Qué clase de deseos puede satisfacer? Deseo significa “movimiento afectivo hacia algo que se apeetece, la aspiración a algo que falta”. En otra palabra el deseo es un *anhelar*.

En ese orden de ideas Calvin Hall⁹³ explica que el deseo es un anhelo subconsciente de los aspectos más primitivos del ser humano⁹⁴; por ejemplo, la protección que se busca en un espacio arquitectónico puede ser la representación del deseo primitivo de protección de la madre, del útero de la madre. Aquí sin lugar a duda existe una relación directa con el planteamiento Carl Gustav Jung⁹⁵, cuando habla de los arquetipos como aquellos pensamientos o imaginarios comunes presentes en el inconsciente colectivo, es decir, en todos los seres humanos.

Se puede afirmar también que los deseos surgen del recuerdo de experiencias vividas en otros lugares. Esto explica el deseo de las personas por repetir modelos de espacios que

⁹⁰“La comunicación construye el alma; la esencia de la cultura, y por ende, de la vida misma”. HALL, Edward T.; “*La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio.*”; Siglo XXI editores; México, Pág. 15. 31.

⁹¹ CATELLANOS LOPEZ, *Óp. Cit.*; Pág.19.

⁹² *Ibid.* Pág. 30

⁹³ Calvin Hall (1909-1985) Psicólogo Norteamericano. Dedicó gran parte de sus estudios al análisis e interpretación de los sueños. Parte de su investigación se centró en la incidencia de las experiencias pasadas en el presente del ser humano.

⁹⁴ *Ibid.* Págs. 33 y 34

⁹⁵ Carl Gustav Jung (1875 – 1961) Psicólogo y psiquiatra Suizo. Después de Freud es considerado uno de los personajes claves de los inicios del Psicoanálisis. Más allá de la reflexión meramente científica, Jung incorporó a sus estudios la relación entre la Píscue humana y sus productos culturales. De allí su exploración en otros campos del saber humano como la antropología, las humanidades, las artes, la religión, la alquimia, e inclusive los sueños. Una de sus propuestas más importantes es: la existencia de un Inconsciente colectivo en el ser humano.

ya han visto y experimentado en otro tiempo y que quisieran, anhelan, volver a vivir. Por esta razón muchas veces un rasgo sutil y a la vez contundente de apropiación, es poner un retrato de los seres queridos que están lejos y con los que el sujeto quisiera volver a compartir; o simplemente dejar la cortina abierta para que entre la luz del sol, que le recuerde al individuo la luz del sol en otro lugar en donde pasó gratos momentos. Y así como estos, existen un sin número de ejemplos de aquellos detalles que cargan de significado al espacio arquitectónico.

Retomando lo que se comentó líneas atrás; el espacio no es solo un medio, sino que interactúa activamente con el habitante. Tal es la importancia de ese proceso dinámico entre el sujeto y su medio externo; el espacio habitable; que el individuo puede verse reflejado en él aprehendiendo y afirmando lo que lo caracteriza de los demás; su identidad; su esencia.⁹⁶

Sin embargo la identidad de una persona no es solo resultado de su individualidad; existe un gran aporte del componente social que permite que los seres humanos vayan definiendo las características de su esencia. Como lo menciona Eduard T. Hall en su libro *la dimensión oculta*: "El hombre por mucho que lo intente, jamás, podrá despojarse de su propia cultura ni prescindir de ella en modo alguno"⁹⁷, o como argumentan Valera y Urrutia: "la identidad de los individuos tiene un fuerte componente social e implica procesos fundamentales a este nivel"⁹⁸.

El individuo va forjando su identidad relacionándose con personas o grupos de personas en las cuales identifica semejanzas con su forma de ser, o que sencillamente tienen valores que quisiera tener. Al estar con estas personas el individuo también reconoce las características que lo hacen diferente a los demás; allí es donde forja en plenitud su identidad, al detectar qué lo hace similar y diferente a los otros.

El ser humano nace inmerso dentro de una cultura determinada; quiéralo o no, la cultura va a ser parte integral de su desarrollo y va a impregnar en él, dentro de muchas otras cosas, valores, cosmovisiones, costumbres, etcétera; que lo van a vincular con las demás personas que hacen parte de ese determinado grupo social o cultural. De esta manera existe una relación entre el individuo y la sociedad a través de lo que se ha denominado por algunos especialistas como *el individuo social* o *el Self*. En otras palabras, el individuo busca respuestas en la sociedad a la que pertenece, para definir su identidad; esos valores que tienen en común su esencia y la esencia colectiva, constituyen el *self*.⁹⁹ El *self* es entonces un

⁹⁶ "Nos apropiamos del espacio, pero el espacio se apropia de nosotros (...) Nos liga a nuestras formas de ser y hacer." Villela Petit, hablando del espacio apropiado y el espacio apropiante; extraído de URRUTIA Enric Pol en "*Cognición, representación y apropiación del espacio*." Pág. 10. Por otra parte Urrutia dice "La apropiación del espacio representa la propia imagen, lo simboliza a uno mismo" Pág.11. Edward T. Hall en "*la dimensión oculta*" retoma la frase de Sir Winston Churchill: "Damos forma a nuestros edificios y ellos nos configuran a nosotros mismos" Pág. 168.

⁹⁷ HALL, Edward T.; *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*; Pág. 288.

⁹⁸ VALERA, Sergi y URRUTIA, Enric Pol; *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*; Pág. 13.

⁹⁹ CONTRERAS, Heidi; *La representación y apropiación del espacio abierto en el sentido común del sujeto social*; Pág.577.

Heidi Contreras, Arquitecta Venezolana. Ha centrado parte de su labor teórica al análisis de la apropiación de los espacios arquitectónicos por parte de sus habitantes

punto intermedio entre la identidad del individuo y la identidad colectiva. Sergi Valera¹⁰⁰ retomando lo planteado por Proshansky dice:

“El mecanismo de apropiación facilita el dialogo entre los individuos y su entorno en una relación dinámica de interacción, ya que se fundamenta en un doble proceso: el individuo se apropia del espacio transformándolo física o simbólicamente y, al mismo tiempo, incorpora a su *self* determinadas cogniciones, afectos, sentimientos o actitudes relacionadas con el espacio, que resultan parte fundamental de su propia definición como individuo, de su identidad del *self*.”¹⁰¹

Características como: La dimensión territorial o contexto geográfico, dimensión psicosocial, la dimensión temporal (entendida como contextualización histórica), la dimensión conductual (entendida como el uso de conductas sociales en el espacio), y la dinámica o estructura sociocultural e ideológica del grupo social donde está inmerso el individuo; serán aspectos determinantes en la apropiación del espacio tanto íntimo (habitación, casa) y comunal (vecindades, barrios) como social (espacios públicos, edificios institucionales, etcétera).¹⁰²

Según la psicología ambiental la apropiación en su primera etapa, *acción-transformación*, tiene lugar principalmente en los espacios íntimo y privado del sujeto, especialmente en su etapa de juventud. Por otro lado la *identificación simbólica* es dominante en los espacios públicos o comunitarios, y es la etapa de la apropiación más notoria en personas mayores.¹⁰³ Esta identificación simbólica de los espacios públicos puede ser manifiesta de varias maneras: *por el nombre* que identifica al espacio, aspecto que determina muchas veces que la persona decida acudir a ese espacio o no; *por el significado* que tiene para las otras personas o grupo social, por ejemplo, cuando se construye un edificio en conmemoración de un hecho histórico representativo de ese grupo social; y finalmente, la etapa de la identificación simbólica donde la persona reconoce valores en el espacio que parecen ser inherentes a su identidad, a su esencia; que como se comentó anteriormente, tiene rasgos de la esencia colectiva.

Muchos de los valores que el individuo reconoce en un espacio social, son simbolismos de orden cultural que se han venido elaborando y transformando con el pasar del tiempo, de generación en generación, en determinado grupo cultural. Esto quiere decir que dentro de la estructura psíquica de todos los seres humanos existen símbolos que han sido interiorizados y que mantiene un vínculo muy estrecho con los actos que realizan. Estos actos se pueden relacionar con los ritos que, al ser la manifestación de los mitos, pueden

¹⁰⁰ Sergi Valera; Psicólogo Español. Master en Intervención Ambiental de la Universidad de Barcelona. Dedicado al estudio y aplicación de la psicología social, y la relación del individuo con su ambiente.

¹⁰¹ VALERA, Sergi y URRUTIA, Enric Pol; *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*; Pág. 13.

¹⁰² *Ibid.* Págs. 17 y 18.

¹⁰³ VIDAL MORANTA, Tomeu y URRÚTIA Enric Pol; *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares*; Pág. 283.

considerarse como una base que estructura la vida cultural de un grupo de personas, o como lo menciona Gustav Jung "el inconsciente colectivo"; argumentando que cada persona lleva en sus interior parte de la humanidad anterior a la historia, que es la manifestación de "una existencia más rica, más completa, y casi beatífica"¹⁰⁴.

Por otra parte, Josep Muntañola dice que la apropiación tiene lugar cuando se encuentran y mezclan aspectos personales (Psicogénesis) con los colectivos (Sociogénesis) de orden cultural, geográfico e histórico; que fortalecen tanto la identidad del individuo como de la colectividad (Topogénesis).¹⁰⁵ Lo anterior permite corroborar aún más, que las obras arquitectónicas son un producto social, y que su apropiación se origina en el reconocimiento consiente e inconsciente que el habitante tiene de sí mismo a través de ellas.

En ese reconocimiento, las personas muchas veces son conscientes de los valores simbólicos que están presentes en el espacio habitable o que ellos quieren hacer presentes. Por ejemplo, una persona que pone el retrato en sus habitación de un ser querido que está lejos, está ejecutando una acción que transforma el espacio, lo carga de significado, y refleja el deseo o anhelo por volver a compartir con ese familiar. Esta acción es un fenómeno dual donde actúan la memoria y la imaginación, impregnadas de emociones y sentimientos. De la misma manera sucede cuando las personas asocian un espacio que están visitando por primera vez, con otro espacio ya conocido, intentando reconocer valores que tejan una semejanza entre ellos.¹⁰⁶

Hasta este punto se ha comentado como la apropiación comprende dos partes, la *acción-transformación* y la *identificación simbólica*. La primera corresponde a las huellas que la persona traza en el espacio para demarcarlo y reconocerlos como su territorio. La segunda tiene lugar cuando las personas reconocen en ese espacio, mediante la interacción con él, valores que reflejan su identidad, la cual es construida socialmente; esto ha permitido concluir que las obras arquitectónicas son también un producto social.

Cuando las personas reconocen características de su esencia en los espacios, ya sean privados o públicos, les asignan nombres, por ejemplo: mi casa, mi cuarto, etcétera. Dice Norberg-Schulz "los lugares son designados por sustantivos. Esto quiere decir que son considerados «cosas reales que existen»"¹⁰⁷. Cómo no van a ser existentes, si en esos espacios está presente la esencia de quien los habita; aquí el espacio arquitectónico deja de denominarse simplemente espacio y pasa a pertenecer a la categoría de *lugar*.

¹⁰⁴ CATELLANOS LOPEZ, Jany Edna; *"La apropiación del lugar. Una visión social y psicológica"*; Tesis Maestría en Arquitectura, UNAM. Pág.57. Y dice más adelante "(...) lo inconsciente como otro agregado del proceso de percepción, que materializa la función simbólica humana; en todos los hombres se ejerce según las mismas leyes estructurales «construido por elementos inarticulados que vienen de otra parte» que son pulsaciones, emociones, representaciones, recuerdos (...).Pág. 61. "Lo que los recuerdos de este pasado cercano o lejano reproducen, no es más que el deseo y su relación con la cultura". Pág.31.

¹⁰⁵ URRUTIA Enric Pol en *"Cognición, representación y apropiación del espacio."* Pág. 17.

¹⁰⁶ Castellanos retomando el planteamiento de Calvin Hall explica que la percepción es una representación mental de un objeto, mientras que la representación mental de una percepción es denominada "imagen mnémica". CATELLANOS LOPEZ, Jany Edna; *"La apropiación del lugar. Una visión social y psicológica"*; Tesis Maestría en Arquitectura, UNAM. Pág.32.

¹⁰⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian; *"Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture"*. Pág.14.

No se pretende en este momento profundizar sobre el concepto del *Lugar*, ya que en el siguiente apartado se tratará de definirlo más claramente; lo que se quiere dejar claro es que cuando la persona o individuo se apropia de un espacio, este se convierte en lugar. El lugar, espacio apropiado, es reflejo de la identidad de la persona, de su lugar en el mundo. Esta identificación permite que con el tiempo; con la constante interacción sujeto-espacio-sujeto; se suscite el *apego* al espacio por parte del sujeto. Al respecto Tomeu Vidal¹⁰⁸ y Enric Pol Urrutia dicen:

“Esta visión holística del apego al lugar considera como aspectos clave los diferentes patrones en que debe entenderse el apego (afectos, emociones, sentimientos, creencias, pensamientos, conocimientos, acciones, conductas, etc.); el lugar (variables en su escala, tangibilidad y especificidad); los actores (en el sentido individual, grupal, colectivo o cultural); las relaciones sociales (interpersonales, de la comunidad o culturales, a las que las personas se vinculan a través del lugar) y el tiempo (lineal como pasado, presente y futuro además de cíclico, con significados y actividades recurrentes). Se trata de una visión colindante con la propuesta elaborada a partir del concepto de la apropiación del espacio.”¹⁰⁹

Dice David Canter¹¹⁰, psicólogo ambiental, que “la apropiación remite a la transformación del espacio en lugar significativo desde la experiencia del sujeto”¹¹¹. Esto es similar a lo que propone Norberg-Schulz cuando comenta que el individuo crea para sí, en el lugar, una reunión de significados; crea un microcosmos compuesto, como se ha venido comentando, de lo presente en él de la memoria colectiva y de sus experiencias personales o grupales (si es el caso de una colectividad). Por tal razón se puede asegurar que la identidad del lugar deriva de la identidad del sujeto; es decir, “la identidad del lugar es considerada como una subestructura de la identidad del ser”¹¹².

“(…) La identidad del espacio o identidad de lugar refiere la manera como las personas se pueden leer en el espacio de la vida cotidiana, implica un conjunto de lugares comprensibles de acuerdo a relaciones sociales que permiten dar sentido a determinadas estructuras. La identidad de lugar es definir en qué espacio, rasgo o práctica de la ciudad la gente logra reconocerse.”¹¹³

¹⁰⁸ Tomeu Vidal Moranta, Psicólogo español, catedrático de la Universidad de Barcelona. Desde la psicología ambiental analiza la relación del individuo con los espacios públicos.

¹⁰⁹ VIDAL MORANTA, Tomeu y URRUTIA Enric Pol; *“La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares”*; Pág. 290.

¹¹⁰ David Victor Canter (1945) Psicólogo. Se ha enfocado en el análisis de la relación entre el ser humano y la arquitectura. Algunas de sus teorías han sido aplicadas para el estudio de conductas humanas –espaciales- en momentos de emergencia.

¹¹¹ URRUTIA Enric Pol; *Cognición, representación y apropiación del espacio*; *óp.cit.*, Pág. 12.

¹¹² VALERA, Sergi y URRUTIA, Enric Pol; *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*; *óp. Cit.*, Pág. 8.

¹¹³ Fragmento del documento de Miguel Angel Aguilar *“La dimensión múltiple de las ciudades”*. Por: CALDERÓN Marina y BUSTOS José Marcos; *“Apropiación y conducta proambiental en un poblado periurbano de la ciudad de México”*. Revista electrónica *“Psicología para América Latina”* No. 10. <http://psicolatina.org/10/apropiacion.html>.

En la última parte de la cita anterior, la gente logra reconocerse, Aguilar devela la esencia de la apropiación del espacio, ya sea personal, comunal o público. Se ha explicado que la apropiación es la relación dialéctica entre el espacio y el sujeto; esta relación determina la identidad del sujeto y del mismo lugar, es decir “Tanto el hombre como el medio [espacio arquitectónico] participan para configurarse recíprocamente”. Lugar y persona terminan siendo uno solo. De forma contundente dice Jesús Rábago Anaya¹¹⁴:

“La apropiación es una aprehensión especialmente significativa, en la cual quien aprende, no toma –no puede– sino aquello que en el fondo el ya posee, pero le falta desarrollar, como lo dice Lois Kahn. (...) Solamente en ese caso tiene lugar la apropiación fundamental, donde aprehender eso que uno es significa interpretarse a uno mismo; recrearse; es decir, ser uno mismo con mayor intensidad, sentirse en cuanto tal. (...) la apropiación señala eso que somos a través de los edificios (...).”¹¹⁵

En conclusión, el espacio convertido en lugar es pues la *extensión*¹¹⁶ del ser que lo habita. Habitar es la manera en que los seres humanos se apropian del espacio, es decir, en que se reconocen en el lugar y pueden ser ellos mismos en él. Dice Gastón Bachelard, retomando las palabras Noel Arnaud: “Yo soy el espacio en donde estoy”¹¹⁷.

La obra arquitectónica como *Lugar*

Los seres humanos de manera cotidiana se refieren a ciertos espacios o puntos en el espacio como *lugares*. Se concibe al lugar como estar en un punto; y se suele decir por ejemplo: “estoy en este lugar”, “este es mi lugar” o “nos vemos en cierto lugar”. Sin embargo el *Lugar* es mucho más que una referencia en el espacio (esa es solo una de sus características). El *lugar* puede ser catalogado como un fenómeno que permite el habitar, en cuerpo y alma, del ser humano.

Un fenómeno es definido como: *toda manifestación que se hace presente en la conciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción*¹¹⁸. En relación al lugar como fenómeno puede decirse, en primera instancia, que este involucra necesariamente los factores espacio y tiempo. El hecho de que el fenómeno sea una “manifestación”, implica entonces que se ejerce una acción (manifestar), y toda acción requiere de un determinado lapso de tiempo en el espacio para ser realizada.

¹¹⁴ Jesús Rábago Anaya, Arquitecto y urbanista mexicano, Profesor e investigador en la Universidad de Guadalajara. Sus estudios se han centrado en el análisis de la producción social del espacio.

¹¹⁵ RÁBAGO ANAYA, Jesús; “*El sentido de construir*”; Págs. 33 - 35.

¹¹⁶ HALL, Edward T.; *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*; Pág. 18. El autor explica como el hombre ha generado *extensiones* de su organismo para mejorar o especializar sus más variadas funciones. *el espacio como una extensión del ser que lo habita*, es propuesta del autor de este documento.

¹¹⁷ BACHELARD, Gastón; *La poética del espacio*; Pág. 128

¹¹⁸ Diccionario de la Lengua Española; Vigésima segunda edición, Versión Internet. <http://buscon.rae.es/drae/>

Para que el fenómeno sea reconocido “debe hacerse presente en la conciencia de un sujeto”; es decir, la evidencia de un fenómeno depende de un ser humano que lo experimente. Por otra parte, según esta definición, “el fenómeno es objeto de percepción”; lo cual quiere decir que se involucran los sentidos (exteriores: vista, tacto, olfato, gusto y oído) y además permite entender que el fenómeno posee una manifestación material que estimula esos sentidos.

Al ser considerado el *Lugar* como un fenómeno, puede comprenderse que este posee tres componentes esenciales para su existencia: Un entorno (como la manifestación de un tiempo y espacio específicos donde se desarrolla), un habitante (sujeto que experimenta el fenómeno) y una materia (que constituye el lugar, para que este sea percibido por los sentidos del habitante, en un determinado entorno).

Para entender cómo el *Lugar*, visto desde la óptica de fenómeno, permite el habitar del ser humano; es necesario indagar más profundamente en lo que algunos autores han propuesto como definición de este concepto. Pero antes hay que agotar la definición que el diccionario de la real academia española aporta sobre este; esta fuente defiende al *lugar* como “el espacio que ocupa o puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera”.

La definición anterior evidencia claramente la característica básica del *lugar*: ser un punto en el espacio que puede servir de referencia; ¿Para quién? Para una persona o grupo de personas que han decidido dejar una marca o huella en un determinado territorio (espacio); al respecto Christian Norberg-Schulz dice:

“Las nociones de proximidad, centralización y encierro se juntan hasta formar un concepto existencial más concreto, el concepto de «Lugar», y los lugares son elementos básicos del espacio existencial”.¹¹⁹

Cuando Norberg-Schulz se refiere a la proximidad, habla de la condición del *lugar* de poder ser un punto de referencia en un territorio, para que las personas se puedan orientar en relación a su cercanía (en espacio y tiempo) con él. Cuando el *lugar* le sirve al ser humano para orientarse, le permite a su vez entrar en un estado de tranquilidad, ya que le proporciona la seguridad emocional de saber en qué punto del mundo (territorio) se encuentra. En este sentido el lugar se vuelve de confianza para quien lo experimenta; dice Kevin Lynch:

“La orientación del hombre presupone una «imagen» del ambiente que le rodea (...) una buena imagen ambiental [del lugar] da al que la posee un importante sentido de seguridad emocional”.¹²⁰

La centralización hace referencia al *lugar* como un punto que se convierte en el “centro del mundo” de aquel ser humano que lo habita. Cuando el ser humano está en un punto específico de un territorio, ese punto se convierte en el centro desde el cual el percibe el

¹¹⁹ Norberg-Schulz, Christian; *Existencia, espacio y arquitectura.*; Pág. 24

¹²⁰ *Ibid.* Pág. 16

mundo que le rodea (entorno). Así el *lugar* como centro, posee dos características esenciales: es un foco de percepción del habitante hacia el entorno y (mediante esa percepción) concentra o reúne al habitante y a todo aquello que le rodea.

Al permitir que el hombre encuentre su centro, el lugar se convierte en un límite que “encierra” (tercera noción, según lo plantea Norberg-Schulz) al habitante; lo separa y a la vez lo relaciona con el entorno. Por otra parte, el ser humano por naturaleza es territorial, y esta condición implica que él genere un límite físico o mental de esa parte del espacio que domina; y que lo diferencia del exterior; del resto¹²¹. El lugar es experimentado como un “interior” en contraste con el “exterior” que lo rodea, dice Norberg-Schulz.

Sin embargo más allá de ser un límite o borde que separa, el *lugar* es una frontera que concentra, es decir que reúne. ¿Qué o a quienes reúne el lugar? Puede decirse que el *lugar* como frontera reúne a los tres componentes que garantizan su existencia: El habitante, el entorno y la materia que lo constituye como lugar físico.

Precisamente es Martín Heidegger quien propone en su ensayo “Construir, habitar, pensar” que *el lugar* es una frontera, y explica: “*La frontera no es aquello en lo que termina algo; sino como sabían los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)*”¹²². Así el lugar se convierte en una especie de herramienta que permite develar y unifica los rasgos más significativos de las esencias de quien lo habita, del entorno y de la materia que permite su construcción.

Heidegger define a los componentes que dan origen al lugar bajo el concepto de la “Cuaternidad”¹²³. Para este filósofo la “Cuaternidad” es el equilibrio que existe entre el cielo, la tierra, los divinos y los mortales. De manera que el lugar es definido como una frontera entre el habitante (interior) y la cuaternidad (refiriéndose al entorno o exterior).

Pero para entender esa relación entre el ser humano y la cuaternidad hay que explicar otro punto más; según el filósofo alemán, el fin último de todo *lugar* es permitir el *Habitar* del ser humano en la tierra. Ese *Habitar* es definido por él como “cuidar la cuaternidad”; el filósofo lo expresa de la siguiente manera:

“Los mortales [el ser humano] habitan en el modo como cuidan la cuaternidad en su esencia. Este cuidar que habita es cuádruple. (...) el verdadero cuidar es algo positivo, y acontece cuando de antemano dejamos algo en su esencia, cuando propiamente realbergamos algo en su esencia”.¹²⁴

¹²¹ AUGÉ, Marc; *Los no lugares. espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*; Pág. 56. El autor menciona como el lugar es “una clara frontera entre la zona de identidad relativa [del habitante] y el mundo exterior.”

¹²² HEIDEGGER, Martin; *Construir, Habitar, Pensar*; Pág. 6. Por su parte Marc Augé hablando sobre el lugar dice: “No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros”. “los no lugares”. Pág. 61.

¹²³ *Ibíd.* Pág. 6

¹²⁴ *Ibíd.* Págs. 3 y 4.

Dice Heidegger: *“los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra”*¹²⁵. En este sentido “salvar” es entendido como “franquearle a algo su propia esencia”. Así una arquitectura que pretende convertirse en *lugar*, debe entender y respetar las condiciones topográficas del terreno, no ser ajena al paisaje, a los materiales o tecnologías que el sitio le proporcione y en general a todas las condiciones físicas que estén presentes en el entorno donde pretende irrumpir.

Por otra parte, la arquitectura que busca convertirse en *lugar* dentro de un contexto urbano; en su materialización debe respetar y entender el lenguaje arquitectónico preexistente, conocer las tecnologías de construcción y lo más importante, debe contribuir a la construcción de ciudad como un espacio habitable y no convertirse en un objeto que se aisle de ese contexto. Salvar la tierra también refiere a que el *lugar* debe resaltar esa esencia de la tierra, manifiesta en las montañas, paisajes, el correr del agua, la variedad de la vegetación, etcétera.

Dice Heidegger *“los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo”*¹²⁶; en este caso una arquitectura que pretenda tener el carácter de *Lugar* debe aprovechar al máximo las virtudes de la luz natural, manejándola como un componente esencial; el *lugar* debe permitir que el habitante tenga contacto visual con el cielo; hacer evidente esa relación que cotidianamente se ignora. El cielo como cielo también es recibir el agua que desciende de él (la lluvia), y entender ese fluir que busca llegar a la tierra.

Por otra parte *“los mortales habitan en la medida en que esperan a los divinos como divinos”*¹²⁷; esto quiere decir que el *lugar* responde a la cosmovisión de su habitante y, respeta las costumbres y la cultura de quien lo habita. No le impone maneras arbitrarias de vivir; y no cambia las nociones de la materialidad perdiéndose en vagas especulaciones. En conclusión el *lugar* no rompe con los mitos y las tradiciones, al contrario, las fortalece.

Finalmente dice el filósofo alemán *“los mortales habitan en la medida en que conducen su esencia propia- ser capaces de la muerte como muerte-”*¹²⁸; esto quiere decir que el *lugar* es un ser de confianza, que permite que el hombre esté satisfecho, en paz, apriscado en la libertad que le permite vivir una buena vida. Este vivir una buena vida refiere tanto a los aspectos emocionales como físicos (de comodidad, confort o habitabilidad). Hasta este punto, retomando las palabras de Norberg-Schulz, puede afirmarse que:

“Hemos utilizado el concepto de «Habitar», para indicar una completa interacción hombre-lugar. (...) debemos enfatizar el hecho de que habitar presupone, principalmente, una identificación con el entorno. (...) en nuestro

¹²⁵ *Ibíd.* Pág. 4

¹²⁶ *Ibíd.* Pág. 4

¹²⁷ *Ibíd.* Pág. 4

¹²⁸ *Ibíd.* Pág. 4

contexto «identificación» significa convertirse en «amigo» de un contexto particular”.¹²⁹

Continuando con la reflexión de Martín Heidegger, este dice que el *lugar* es de la naturaleza de las *cosas*. Para este pensador *las cosas* tienen carácter o esencia propia, y las diferencia de los objetos, que según su planteamiento sirven solo para ser usados. Luego dice el autor: “*las cosas mismas albergan la cuaternidad*”¹³⁰, dando a entender que es característico del *lugar*, albergar la cuaternidad instalándola en sí mismo y en sus componentes materiales.

Al ser el *lugar* una cosa, posee esencia propia; esto indica que cada lugar es único o particular (en un espacio y tiempo específicos); por ende se opone a lo genérico. El *lugar* tiene rasgos propios definidos por su entorno (que implica el contexto geo-socio-histórico), su materia y especialmente por su habitante. Estos rasgos son los que forjan el carácter del *lugar*, lo vuelven único e irrepetible.

Pero sobre todas las determinantes mencionadas, el carácter del *lugar* depende principalmente de los valores que este refleje de su habitante; es decir, un simple espacio se convierte en *lugar* cuando el habitante se ve reflejado, se identifica con él; y ese identificarse (que viene del concepto de identidad) acontece cuando el *lugar* revela hechos significativos que hacen parte de la identidad de ese habitante. Se puede decir entonces, que el carácter del *lugar* es producto (en gran medida) de la esencia de quien lo habita.

Sin embargo, el carácter del *lugar* también depende de la manera en que este esté materializado; como en buena medida el cuerpo (como coraza del alma) es la representación física del alma que tiene dentro; al respecto dice Norberg-Schulz: “*el carácter depende en como las cosas [los lugares] están hechas y en consecuencia, en su elaboración técnica (edificación)*”¹³¹.

Heidegger comenta que las *cosas* están constituidas por otras cosas; esto quiere decir que el carácter del *lugar* es congruente al carácter de las cosas que los componen. Así cada componente material del *lugar* debe mostrarse en su esencia propia; el filósofo enfatiza esto cuando explica que el vocablo griego *techne* significa “*re-velación (Entbergen) creativa de la verdad*”¹³². Así el arquitecto (como artista) debe ser consciente de la esencia de los materiales: la piedra como piedra, la madera como madera, etc. que dan carácter al *lugar*.

Como se ha visto hasta ahora, la arquitectura como *lugar* va adquiriendo un carácter propio que se desprende del habitante, del entorno y de la materia que lo compone. Sin embargo, al tener esencia propia, el *lugar*, tiene la cualidad de influir recíprocamente en cualquiera de sus tres componentes; dice Norberg-Schulz: “*Las acciones, actividades del*

¹²⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian; “Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture”. Págs. 17 y 18.

¹³⁰ HEIDEGGER, Martin; “*Construir, Habitar, Pensar*”; Pág. 6

¹³¹ NORBERG-SCHULZ, Christian; Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture; Pág. 14.

¹³² *Ibid.* Pág. 15

*habitante dan origen al lugar, pero el lugar colorea con su esencia las actividades del habitante*¹³³.

Dentro de ese reconocimiento (de sí mismo) que proporciona el *lugar* al habitante, está el hecho de que "*el lugar avía otros lugares*"¹³⁴; esto quiere decir que evoca en la mente del ser humano, aquellas experiencias significativas que ha vivido en otros lugares. De esta manera el *lugar* devela los significados que están potencialmente presentes en el entorno, para evocar memorias y nostalgias en lo profundo del ser que lo habita.

El habitante gracias al *lugar* rememora historias pasadas; genera una segunda geografía poética sobre la experiencia real, donde el pasado se hace presente, y a la vez se convierte en un futuro; en un anhelo volver a *estar* o *ser* en ese *otro lugar* (ya experimentado). Este fenómeno también permite que el *lugar* presente se convierta en una experiencia significativa que pasará a ser parte de la memoria de quien lo experimenta. Dice Michel de Certeau;

"Los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están hechos con vestigios del mundo. (...) es decir con fragmentos de lugares semánticos dispersos. (...) los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones equidistantes en el dolor o placer del cuerpo".¹³⁵

Pero, toda esta experiencia de rememorar y anhelar otros lugares entrañables, no se podría originar si el *lugar* presente no permitiera que la persona tenga una pausa, en el agitado mundo de la modernidad, para pensar en aquello que ha sido significativo en su *estar* en el mundo. Así el *lugar* se convierte en una pausa que agudiza los sentidos (internos y externos) y permite que quien lo habite pueda contemplar en detalle la esencia de las cosas que lo rodean.

Norberg-Schulz plantea un puente de relación entre el lugar y la poesía. Él explica que al igual que la poesía, el lugar es capaz de concretizar aquellas totalidades que hacen parte del habitar del ser humano en esta tierra. Esto quiere decir, que el lugar le permite experimentar al ser humano de una manera incomparable esa realidad que muchas veces está presente pero que se ha negado a reconocer. El lugar hace lo general visible; dentro de esa generalidad se incluye su vida misma¹³⁶.

El *lugar* es entonces una pausa que permite que el ser humano descanse de la cotidianidad y se contemple así mismo: su memoria, sus nostalgias y sus anhelos. Cuando la persona experimenta ese momento de encontrarse con su *otro yo*; el *lugar* tiende a retenerlo

¹³³ Norberg-Schulz, Christian; *Existencia, espacio y arquitectura*; Pág. 22

¹³⁴ HEIDEGGER, Martin; *Construir, Habitar, Pensar*; Pág.8.

¹³⁵ DE CERTEAU, Michel; *Andar en la ciudad*; Bifurcaciones, Chile, 2008, Págs. 13 - 15.

¹³⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*; Págs. 7 - 11.

y hacerle vivir más intensamente ese instante de recogimiento (de contemplación de su esencia).

Dice Michel de Certeau que ese desplazarse por la memoria en la experiencia del *lugar* no es más que el encontrarse a uno mismo a través de él. En el *lugar* el habitante se reconoce a sí mismo, identifica su propia imagen. "Practicar el espacio [lugar] es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro"¹³⁷.

Por su parte Marc Augé, comenta que la principal característica de los "no lugares" es la superabundancia de acontecimientos, que impiden que las personas les den una clara significación. Por el contrario el *Lugar* propicia una visión prolongada y en detalle de las cosas, permitiendo que el ser humano experimente momentos de intimidad (de confianza) que se conviertan en hechos significativos para su vida.

A modo de resumen y de manera secuencial, se puede decir entonces que la arquitectura con carácter de *lugar* se origina como respuesta a una necesidad espacial del futuro habitante; luego, esa arquitectura se convierte en un ente autónomo, y finalmente, de forma recíproca contribuye a la construcción de la identidad o esencia del habitante.

Los rasgos de la identidad del habitante han sido forjados en un pasado (si se piensa en la experiencia del lugar como un presente que también se convertirá en pretérito). Esa identificación con cierto *lugar* viene de la rememoración de un pasado, que el *lugar* presente ha motivado en el habitante. Memorias de experiencias significativas, en lugares similares, con personas especiales, que se convierten a la vez en un *anhelar*.

Anhelar quiere decir, que el habitante al momento de recordar quisiera volver a experimentar ese momento que recuerda. Al permitir ese anhelar, el *lugar* genera una motivación, un empuje hacia adelante en la existencia de ese habitante. El *lugar* abre las puertas a nuevos mundos, nuevas posibilidades, a nuevos caminos que promueven una superación (pasar de un estado a otro estado mejor) del ser que lo habita.

A manera de conclusión puede decirse que la arquitectura se convierte en *lugar*: cuando permite la orientación del habitante en el mundo; cuando le brinda el confort físico adecuado para que esté cómodo; y cuando le proporciona paz y libertad para confortar su alma. El *lugar* se materializa en la arquitectura cuando permite que los seres humanos estén en relación con la cuaternidad (Cielo, tierra, los divinos y los mortales).

La arquitectura es *lugar* cuando permite que sus componentes materiales se muestren en su esencia; cuando avía otros lugares físicos y que están presentes en la memoria de quien lo habita. La arquitectura también es *lugar*: cuando permite que el ser humano

¹³⁷ DE CERTEAU, Michel; *óp. Cit.*; Pág. 15.

Por su parte Marc Augé hablando de "los lugares de la memoria" dice: "(...) en ellos podemos captar esencialmente nuestra diferencia, la imagen de lo que ya no somos. (...) espectadores de sí mismos, turistas de lo íntimo, no podrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria, los cambios de los que da testimonio objetivamente el espacio en el cual continúan viviendo y que no es más el espacio en que vivían."

recuerde experiencias significativas y se encuentre consigo mismo; porque está constituido por otros lugares; porque respeta la cosmovisión del grupo social donde se inserta; al permitir que el habitante lo recorra, lo experimente; cuando no es la repetición de un modelo, es decir, es algo único y particular (espacio y tiempo); y cuando proporciona un verdadero equilibrio entre el habitante y la cuaternidad.

La arquitectura como *lugar* no surge solo en el momento en que se construye; la poética debe estar presente en todas las etapas de vida de la arquitectura (desde la primera idea, su representación, su edificación, hasta su uso). En conclusión, la arquitectura como *Lugar*, o Poesía, adquiere su carácter desde el mismo proceso creativo.

Lugar e Identidad Cultural

El concepto de *lugar* también es usado para definir “una ciudad, villa o aldea; o como una población pequeña, menor que una villa o mayor que una aldea”¹³⁸. Dentro de estas definiciones hay algo en común: que todas refieren a espacios donde habitan un grupo o cierto número de personas. Estos sinónimos de lugar son entonces construcciones o espacializaciones grupales, colectivas o sociales.

Así como la identidad de una persona es una construcción social; el lugar, y por ende su esencia o carácter, también lo es. Las personas van construyendo su identidad en la medida en que se relacionan con otras personas o grupo de personas, en los cuales encuentran valores o características con las que tienen simpatía; y también cuando identifican con que personas o grupo de personas no tienen esa simpatía.

Todo este proceso de construcción de la identidad del individuo se lleva a cabo en múltiples escenarios espaciales; los individuos interactúan con otros individuos gracias a esos escenarios donde pueden hacer aquellas actividades que los llevan a relacionarse. En el momento en que acontece esa interacción, que de alguna manera es significativa para cada individuo, aquel espacio (escenario) toma el carácter de *lugar*.

En el apartado anterior se hizo énfasis en que una característica esencial del *lugar*, es que permite el encuentro de un individuo consigo mismo. Ese encontrarse consigo mismo quiere decir también: “encontrarse como un ser individual que ha sido formado socialmente”. Es decir, el lugar tiene la doble cualidad de ser un reflejo de los valores personales y sociales del individuo.

Por lo anterior, cuando Norberg Schulz (hablando del lugar como una casa) dice “*En la casa encuentra el hombre su identidad*”¹³⁹; se refiere a que: en el *lugar*, el hombre reconoce de forma especial los valores sociales que hacen parte de su identidad. Entendiendo que la identidad es un constructo social.

¹³⁸ Diccionario de la Lengua Española; Vigésima segunda edición, Versión Internet. <http://buscon.rae.es/drae/>

¹³⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian; *Existencia, espacio y arquitectura*; Pág. 39.

Marc Auge hablando de los *no lugares* (para explicar que son los *lugares*), comenta que estos tienden a singularizar a las personas. El *lugar* por el contrario es definido por la relación con los demás¹⁴⁰. Esto es lo mismo que plantea Martín Heidegger cuando explica que una característica fundamental del *habitar* del ser humano es estar relacionado con los otros mortales.

Dice Marc Auge; *“los lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos”*¹⁴¹. Cuando se refiere a “identificatorios” quiere decir que reflejan valores de la identidad personal y del grupo social donde está inserto el individuo. Son “relacionales” porque permiten la relación entre las personas que lo habitan, y entre estas y el entorno en donde está inserto el *lugar*. Y finalmente “históricos” porque son una manifestación del momento geo-socio-histórico en el que nacen; respetan los momentos pasados y se proyectan de forma visionaria al futuro.

El lugar es entonces una marca social del suelo, donde las personas entablan lazos de solidaridad. Solidaridad que es sinónimo de participación, apoyo, compañerismo, adhesión, unión, ayuda y favor, entre el grupo de seres humanos que habitan un *lugar*, y a su vez, de estos con el entorno físico. Dice Josep Muntañola: *“El lugar es una interpretación socio-física (...) cruzamiento del mundo social y del mundo físico”*¹⁴².

Cuando las personas se relacionan o interactúan, generan lazos afectivos; por muy mínimo que sea ese intercambio, va a ser significativo de alguna manera para los que lo experimentan. Esa significación va a constituir parte de la esencia del lugar (como escenario de las actividades humanas) que actuando como frontera reúne a un grupo de individuos que comparten una identidad colectiva. Al respecto dice Marc Auge:

“(…) El dispositivo espacial [lugar] es a la vez lo que expresa la identidad del grupo (los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar lo que lo funda, lo reúne y lo une) y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido”¹⁴³.

En este sentido el reflejo es, o debe ser, un reflejo del contexto cultural de donde emerge el *lugar*. Contexto que está presente en la existencia de cada individuo y del grupo social al que pertenece; es decir, lo general y lo particular se corresponden mutuamente por que ambos están profundamente arraigados al contexto cultural.

Los *lugares* resguardan los relatos del origen de sus habitantes; es decir, los mitos y los ritos que aseguran un principio de estabilidad a quienes los habitan. Aquellos relatos que

¹⁴⁰ AUGÉ, Marc; *óp. Cit.*; Págs. 45 y 46.

¹⁴¹ *Ibid.* Pág. 58.

¹⁴² MUNTAÑOLA Thornberg, Josep; *la arquitectura como lugar*; Págs. 55 y 56

¹⁴³ AUGÉ, Marc; *óp. Cit.*; Pág. 51.

intentan explicar el origen de un pueblo o grupo social, deben ser elementos que estructuran y organizan los *lugares*¹⁴⁴.

Dice Michel de Certeau que los *lugares* son como "*relatos trabajados artesanalmente con elementos sacados de dichos comunes*"¹⁴⁵. Estos dichos comunes corresponden a lo que otros autores han denominado como: inconsciente colectivo, los valores compartidos o la matriz cultural. Estos dichos comunes se evidencian en metáforas o símbolos que cada individuo o habitante reconoce (consciente o inconscientemente) al habitar el *lugar*. Al respecto dice Norberg-Schulz:

"Nuestros diferentes mundos individuales tiene que tener propiedades estructurales básicas comunes para permitirnos llegar a formar parte de la sociedad".¹⁴⁶

Ese volver al origen, o reconocerse a sí mismo como ser social a través del *lugar*, permite que el habitante tenga certeza de quien es, rememorando muchos de los acontecimientos más elocuentes de su existencia; y proyectándolo a un futuro más significativo. El *lugar* permite que se genere la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir¹⁴⁷.

Lo comentado hasta este punto no deroga lo planteado en el apartado anterior, donde se explicó en detalle la experiencia personal del habitante en el *lugar*. Todo se resume a que el *lugar*, como un fenómeno público, debe permitir la participación de otros lugares que privilegien la intimidad del individuo, en palabras de Norberg-Schulz: "*El espacio existencial [lugar] público requiere muchos espacios existenciales [lugares] privados.*"¹⁴⁸, de esta manera puede decirse que el *lugar* es sinónimo de identidad cultural.

¹⁴⁴ *Ibid.* Pág. 89.

¹⁴⁵ DE CERTEAU, Michel; *óp. Cit.*; Pág. 10

¹⁴⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian; "*Existencia, espacio y arquitectura*"; Pág. 47

¹⁴⁷ AUGÉ, MARC; *óp. Cit.*; Pág. 92

¹⁴⁸ Norberg-Schulz, Christian; *Existencia, espacio y arquitectura; óp. Cit.*; Pág. 49.

Sección III

Verificación de la existencia del Habitante *Imaginado-real*
en la obra arquitectónica -pensada y edificada-

Capítulo cuatro:

La experiencia poética en la obra arquitectónica: Revelación del Habitante *Imaginado-real*

En la primera parte de este capítulo se habla del *espaciar* (concepto heideggeriano) como esa facultad que tiene el ser humano de percibir en la naturaleza la existencia de los futuros objetos arquitectónicos. Es decir, se plantea que el lenguaje de la arquitectura inicia con la comprensión de las señales que el sitio brinda a los individuos, sobre las potencialidades que tiene de convertirse en un lugar habitable para ellos. Luego se explican algunas de las características del lenguaje arquitectónico; se enumeran varios de los componentes de dicho lenguaje, y se enuncia cómo a través de él se pueden motivar experiencias poéticas en los individuos.

Más adelante se mencionan una serie de fenómenos que; se considera; participan en la experiencia poética. Para ello se han retomado algunas de las aportaciones del capítulo dos, donde se habla de la experiencia como una totalidad; y en base a los planteamientos de autores como Aristóteles, Heidegger, Bachelard y Octavio Paz; se explica cómo dicha experiencia implica que el habitante se reconozca a sí mismo a través de la obra arquitectónica. En esta parte también se revisan asuntos referentes a: la imagen poética, la memoria, el ritmo, la imaginación; entre otros temas.

Finalmente se explica que la existencia del Habitante *Imaginado-real* solo puede verificarse cuando el habitante real experimenta lo que Octavio paz denomina como la *otredad*; que no es más que el reconocimiento de sí mismo y del universo al cual pertenece, en un instante que solo puede medirse con la intensidad de la vivencia. Y Se argumenta también, que dicha verificación confirma el esmero con el cual el arquitecto se dio a la tarea de comprender el *origen* humano de la obra arquitectónica.

(...)

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Fragmento de *El Aleph*

Jorge Luis Borges

El *Espaciar* humano: origen del lenguaje arquitectónico

En su libro *El ser y el tiempo*, Martín Heidegger preguntándose por el Ser, hace una distinción fundamental entre el Ser y los entes. El Ser según el pensador es algo absoluto e inaccesible; Universal. Los entes por su parte existen, están sujetos al tiempo y al devenir de la vida. Las Cosas son de la naturaleza de los entes. Y el Hombre tiene parte en estos tres.

En el desarrollo de su tratado, Heidegger se refiere al ser humano (hombre) con el concepto "ser ahí". Según él, "el ser ahí" es inherente a "ser en el mundo"¹. Lo que quiere decir el pensador con ello, es que el ser humano está relacionado indisolublemente con el mundo al que pertenece.

Al decir "ser ahí", Heidegger da a entender que el hombre es en función de las cosas que lo rodean, que están cercanas a él (de manera física y no física); es decir, de su entorno; a este (entorno) lo denomina "el mundo circundante"², y como se verá más adelante, dicho mundo hace alusión a la espacialidad del "ser ahí".

Lo que explica el filósofo, es que el ser humano es en la medida en que se relaciona con su entorno. Su existencia es espacial, en el sentido de que el individuo no es solo un punto o un pequeño fragmento del espacio ocupado por su volumen y masa (cuerpo); sino que es espacial, debido a que su existencia se deriva de su relación (física y no física) con las otras cosas, que lo rodean y que constituyen el mundo circundante.

Haciendo un paréntesis; en el primer capítulo de este documento se mencionó la importancia de tratar de comprender al habitante (ser humano), en base a su relación con las demás cosas. Ahora se hablará de la importancia de comprender el entorno en el cual ese ser humano está inmerso; como el principio; germen; de la obra arquitectónica. Puede comentarse, que dicha comprensión no solo es labor del diseñador de los espacios habitables, sino también de aquel por el cual se origina a la obra arquitectónica, es decir, del habitante mismo.

Retomando lo planteado por Heidegger; el pensador, a manera de visionario (teniendo en cuenta que su libro fue publicado en 1927), ya preveía el ritmo, aún más acelerado, de la vida de los seres humanos durante el siglo XX. Habla por ejemplo, de las consecuencias que: la inmediatez de la información, la caída en la "cotidianidad" o la falta de interés por conocer el mundo; tendrían en la existencia del ser ahí (hombre) en el mundo. A esto lo denominó "la caída del ser ahí"³.

Según él, caer en la cotidianidad hace que el ser humano sea indiferente con su entorno; las cosas cercanas ya no lo sorprenden; al contrario, las considera evidentes; sin interés. La cotidianidad hace que el ser humano se deje de preguntar por las cosas y sobre

¹ HEIDEGGER, Martín; *El ser y el tiempo*; Pág. 23

² *Ibidem*. Pág. 79

³ *Ibidem*. Pág. 195

todo por la esencia de ellas; y simplemente las mira (en el mejor de los casos) como objetos arrojados en el mundo, de los cuales en cierto momento podrá obtener algún beneficio.⁴

En este punto vale la pena hacer algunos cuestionamientos: ¿acaso no es de eso, la cotidianidad, de lo que padecen la gran mayoría de las personas, que hoy en día por los afanes de la vida, sumergen todas las cosas que componen su entorno en la bolsa de lo cotidiano? ¿Tendrán algo que ver con esto las obras arquitectónicas? ¿No será que gran cantidad de las edificaciones que se producen en la actualidad, surgen con un evidente desinterés por su entorno; hasta el punto que se contraponen a las condiciones naturales que este les ofrece? ¿Son conscientes, tanto el habitante como el arquitecto, de lo importante de comprender el entorno donde la obra se va a instaurar; entendiendo que tanto el “ser” del habitante (ser ahí) como de la obra, dependen directamente de ese entorno y de las cosas que lo componen?

Según Heidegger, la influencia de la cotidianidad es evidente en el “ser ahí” (hombre) cuando hay un preponderante dominio del “uno”⁵. Para entender esto es necesario aclarar que, para este pensador, la verdadera esencia del “ser ahí” depende de “los otros”; es decir y como se ha venido diciendo; de la relación con las cosas cercanas a él. En ese sentido, el “uno” refiere a aquel ser humano que no quiere reconocer la dependencia de su existencia a las demás cosas; es aquel que no se interesa por comprender su entorno, y que solo se preocupa por sí mismo. El “uno”, en ese sentido es “nadie”, si no reconoce su dependencia o correlación con los “otros”⁶ (que le permiten ser lo que es).

Hoy en día el dominio del “uno” rige la existencia y las actividades humanas. Los medios informáticos hacen que las personas cada día vivan más en la individualidad; lo importante es que “uno” esté bien, sin interesar cómo se encuentren los demás. Los arquitectos también están contagiados de pensar como el “uno”, preocupados por su beneficio y el reconocimiento de su labor, sin tener en cuenta, muchas veces, el bienestar de los habitantes de las obras arquitectónicas que diseñan.

Las mismas obras de arquitectura son pensadas, diseñadas y edificadas bajo el dominio del “uno”. En pocas ocasiones surgen como una repuesta adecuada a la topografía, la latitud o el clima; al contrario, son construcciones que quieren imponerse, llamar la atención; “enseñarle” a los seres humanos la “mejor” y “verdadera” manera de vivir, sin importar si hay que dejar las costumbres y las creencias a un lado. En definitiva, son obras ensimismadas que no tienen en cuenta a los “otros” que constituyen su entorno.

Heidegger designa al modo de *ser* del “uno” como la “publicidad”. Según él, esta hace que todas las cosas se vuelvan vulgares; que desaparezcan el misterio y la intriga; la necesidad de comprender las cosas en detalle. La publicidad es distanciamiento, aplanamiento;

⁴ *Ibidem*. Págs. 400-401 y 138.

⁵ *Ibidem*. Pág. 142

⁶ *Ibidem*. Pág. 143

no busca entrar en el fondo de los asuntos; y es insensible a la autenticidad⁷. En conclusión, puede decirse que la publicidad hace que el “uno” se vuelva indiferente ante su mundo.

El filósofo plantea que entrar en el estado del “uno” hace parte de la caída del “ser ahí”. Dicha caída, que está directamente relacionada con sumergirse en la cotidianidad, presenta tres características particulares. La primera de ellas es: “las habladurías”; según el pensador estas se diferencian del habla (como un instrumento de comunicación)⁸, en que no tienen un fundamento (base) que las argumente. Son ellas el resultado de la falta de comprensión de las cosas, y aparecen y desaparecen de manera fugaz. Al respecto dice:

“Las habladurías son la posibilidad de comprenderlo todo sin previa apropiación de las cosas. (...) no sólo desligan de la obligación de llegar a un genuino comprender, sino que desarrollan una indiferente comprensibilidad a la que nada de es ya cerrado.”⁹

Con base en esta reflexión cabe preguntarse ¿qué tanto están expuestos hoy en día las obras arquitectónicas y el arquitecto mismo, a esas habladurías? ¿No son ellas, las habladurías, las que rigen los discursos (justificantes), de la actitud impositiva de muchas construcciones contemporáneas; que revelan la falta de comprensión de su entorno? Queda abierta la reflexión.

Continuando con las características de la “caída” del “ser ahí”, Heidegger plantea que otra de ellas es “la avidez de novedades”. Según el pensador, esta hace que el ser humano esté desarraigándose constantemente de las cosas; y de manera insaciable e inmediata; sin haberlas aún comprendido; parte de un asunto a otro repentinamente; al respecto comenta el filósofo:

“En su no demorarse se cura la avidez de novedades de la constante posibilidad de la <disipación>. La avidez de novedades no tienen nada que ver con la admirativa contemplación de los entes (...) no le importa ser llevada por la admiración a la incompreensión, sino que se cura de saber, pero simplemente para tenerlo sabido (...). La avidez de novedades es en todas partes y en ninguna. Este modo del <ser en el mundo> desemboza una nueva forma de ser del <ser ahí> cotidiano con la que éste se desarraiga constantemente.”¹⁰

Dicha avidez de novedades es la que posiblemente ha llevado a los arquitectos, y por ende a las obras de arquitectura, a desarraigarse de sus contextos material e inamaterial. Esto en ninguna manera se contradice con las cualidades que hacen de algunas obras arquitectónicas objetos flexibles a los cambios; sino que refiere a aquellas obras, que en busca de llamar la atención momentáneamente, se dejan de usar y son olvidadas prontamente; como por ejemplo, podrían considerarse algunas estructuras deportivas (villas, escenarios,

⁷ *Ibidem*. Pág. 144. Ver cómo el filósofo explica las características del ser del “uno” en la publicidad.

⁸ *Ibidem*. Pág. 187

⁹ *Ibidem*. Pág. 188

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 192

entre otros.) que después de los eventos para los cuales surgieron, han quedado en el olvido. Su novedad temporal ha desaparecido.

Finalmente, y como complemento de las habladurías y la avidez de novedades, Heidegger plantea una tercera característica de la "caída" del "ser ahí"; "La ambigüedad"¹¹; la cual se evidencia de tres maneras: La primera refiere, que al no tener una comprensión clara de las cosas, la actuación sobre ellas va a ser ambigua; es decir, no va a haber una certeza plena de que la forma de proceder sea la correcta. En el oficio de la arquitectura esto se evidencia, cuando una obra parece no tener ninguna referencia a su contexto; podría estar en cualquier otra parte.

Segundo, "la ambigüedad" en el "ser ahí" también está presente en su diario vivir, debido a que todos los días tiene la posibilidad de comprender y entenderlo todo, pero la avidez de novedades lo lleva a que mire las cosas como cotidianas y no saque el provecho debido de ellas. En ese sentido, las obras arquitectónicas se han alejado de ser esos lugares de encuentro entre el habitante y su entorno, debido a que ellas mismas buscan llamar su atención, y en ese intento, terminan siendo un distractor para sumergirlo en lo cotidiano.

Tercero, "la ambigüedad" está presente cuando se evidencia, que tras la aparente máscara del "uno para el otro" (como el cuidar y el comprender) los seres humanos actúan "uno contra otro"; entendiendo lo "otro" como todo aquello que define su existencia: los otros seres, las cosas, los objetos, la naturaleza, etcétera. Esto es muy notorio en los edificios que hacen alarde de ser "sustentables", y que para serlo, son construidos con materiales que han dejado una gran huella ecológica, debido a que sus medios de producción terminan siendo más contaminantes que la misma obra edificada.

Sin embargo, y a pesar de que en apariencia se percibe que Heidegger plantea una perspectiva fatalista de la "caída" del "ser ahí", se debe aclarar que no es así. Para el pensador, esa "caída" es parte fundamental del "ser ahí"; es decir, para él, es necesario que el hombre pase por ese estado, para que sea consciente de que puede "ser" de una manera mejor. Comenta que, así como es necesario el mal para distinguir el bien; o la oscuridad para admirar la belleza de la luz; es fundamental la "caída" para que el "ser ahí" pueda abrirse a la comprensión de la esencia de todo aquello (lo otro) que permite que él sea.

De esta manera, se abre una puerta bastante significativa para el arquitecto y para la obra arquitectónica. Al comprender que la humanidad está cada vez más sumergida en la cotidianidad, el diseñador de espacios habitables tiene la posibilidad de descubrir la potencialidad oculta en las cosas aparentemente "cotidianas"; pero que están ávidas de ser redescubiertas por los habitantes de las obras arquitectónicas y, por ende, por las obras mismas.

En este punto de la reflexión, es donde se plantea que la arquitectura (como obra) tiene la posibilidad de existir desde el momento mismo en que el ser humano (ser ahí); ya

¹¹ *Ibidem*. Pág. 194

sea arquitecto o habitante; se da a la tarea de comprender el mundo circundante; mundo que dará todos los insumos materiales e inmateriales, para que la obra pueda "ser". En este sentido, el estado natural del mundo circundante, donde se instaura el objeto, es potencialmente *lenguaje arquitectónico*; sin que este aún exista o se materialice.

Para Heidegger el ser del "ser ahí" (hombre) se construye en la medida de que este conoce o aprende del mundo. Ese conocimiento no es solo de vista, sino en sentido estricto, de comprender la esencia de los entes que componen ese mundo, y dejarse embargar por ella. Comenta el pensador: "el conocimiento es un modo del «ser ahí» fundado en «el ser en el mundo»"¹². Esto quiere decir que el ser del hombre; el habitante; se debe al ser de lo que está fuera del él; en el mundo; y eso mismo le acontece a los demás entes que están en el universo; dice Heidegger: "Los entes dentro del mundo son las cosas, las cosas naturales, y cosas «dotadas de valor»"¹³. Sin lugar a duda la obra arquitectónica pertenece al grupo de las cosas.

La obra, sea cual sea el sitio en el que se implante o los materiales con que se construya, siempre hará referencia a la naturaleza de la que procede. Dicha naturaleza, dice Heidegger, "no debe comprenderse solo como lo ante los ojos" sino como aquellas características que hacen de esos entes o cosas lo que son. Por ejemplo, el ladrillo es barro, calor, resistencia. De la misma manera, la naturaleza de un sitio puede señalarle al ser humano, lo que podría llegar a ser en el futuro; al respecto comenta el filósofo:

"El bosque es parque forestal, la montaña cantera, el río fuerza hidráulica, el viento es viento «en las velas». Con el descubierto mundo «circundante» hace frente la así descubierta naturaleza".¹⁴

Se tiene entonces, que los entes que componen el mundo dan señales al ser humano, estas pueden ser retrospectivas (como una obra de arquitectura, que puede decir de que naturaleza proviene) o prospectiva (como las cosas de la naturaleza, que pueden decir que quieren o pueden ser en el futuro). En este sentido las señales son una especie de "referencia" que es posible denominar como un "relacionar"¹⁵. Precisamente, es la intención de este apartado destacar cómo la naturaleza del sitio, donde se pretende instaurar una obra arquitectónica, da referencias (señales) al ser humano, de lo que la obra puede llegar a ser.

Captar las señales no implica solamente entender para que sirven las cosas (el carácter útil lo llama Heidegger); captar las señales implica un comprender, que como se explicará más adelante, no solo refiere a las características físicas de las cosas, sino a aquellos aspectos que definen su esencia. Al captar las señales el ser humano se libera de los prejuicios, se sorprende y se deja enseñar de las cosas mismas (sus cualidades físicas y no físicas). El

¹² *Ibidem*. Pág. 75

¹³ *Ibidem*. Pág. 76

¹⁴ *Ibidem*. Pág. 84

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 91. Comenta Heidegger: "El señalar puede definirse como una «especie» del «referir a...» y para él «referir a...» es un «relacionar». "Entre las señales las hay anunciadoras, prospectivas, retrospectivas, indicatoras, distintivas, cuya manera de señalar es diversa en cada caso, prescindiendo enteramente de lo que en cada caso sirva de señal."

arquitecto; y el habitante; que reconoce las señales del entorno, está dando un gran paso en la comprensión del mundo, que como se ha dicho; y se confirmará más adelante; es la comprensión de sí mismo.

Heidegger concluye que la señal y la referencia (referir a) que el ser humano puede llegar a identificar en las cosas de la naturaleza, tiene una relación triple: primero, de un "servir para"; entendido como la estructura útil de la cosa. Segundo, de un "señalar"; como un punto de referencia o de orientación. Y tercero, de un "referenciar" a las otras cosas, que no necesariamente están cerca (físicamente) del sujeto.¹⁶

Para explicar lo anterior, puede ponerse el ejemplo de una roca que se encuentra en cierto terreno. Dicha roca puede "servir" para ser: cimiento, muro o revestimiento; porque sus cualidades físicas permiten que tenga una alta resistencia a la compresión. Además puede generar en las personas una percepción de solidez, de durabilidad o de seguridad. Esta roca también puede "ser señal" de: que se está en un terreno con un suelo de características rocosas; en la cima de una montaña; un sitio propicio (que parece tener las cualidades adecuadas) para fundar una construcción en él. Puede ser una roca que tenga decoraciones artesanales y que por generaciones ha sido un referente espacial para las personas que cruzan por caminos cercanos. Finalmente, esa roca puede "referir" a la cima de una montaña de la cual se desprendió y rodó; o a un riachuelo que con sus fuertes corrientes forjó sus formas. En fin, son muchas las señales que el ser humano puede captar de las cosas que componen el sitio donde será instaurada una obra de arquitectura.

Heidegger afirma entonces que "el «ser ahí» comprende su «aquí» por el «allí» del mudo circundante"¹⁷. Cuando él habla de las cosas que están en el mundo circundante, del ser humano y de las cosas mismas (la obra arquitectónica entre ellas) no se está hablando específicamente de las que están "a la mano"; es decir, de las que están físicamente cerca, sino de las que son cercanas por ser significativas. "lo presuntamente «más cercano» no es en absoluto lo que está a la mínima distancia «de nosotros»"¹⁸.

Lo que plantea el pensador es que la espacialidad del "ser ahí" (hombre) tiene un carácter de "des-alejamiento"¹⁹. Ese desalejar significa *acercar*. Lo que se quiere explicar con esto, es que hay cosas que pueden estar lejanas físicamente del ser humano pero que son muy cercanas para él; de esa manera: el cielo, una montaña, un lejano valle, etcétera; pueden considerarse próximas al individuo. La cercanía es proporcional al grado de comprensión que el sujeto tenga de las cosas que lo rodean, a mayor comprensión mayor cercanía.

En ese orden de ideas, el pensador destaca que la vista y el oído son los sentidos de la lejanía; y que por medio de ellos el hombre puede disfrutar de su carácter des-alejador. De

¹⁶ *Ibidem*. Págs. 96 y 97.

¹⁷ *Ibidem*. Pág. 123

¹⁸ *Ibidem*. Pág. 122

¹⁹ *Ibidem*. Pág. 120-123. Dice el pensador "Ante todo la lejanía no se toma nunca como distancia". "El «ser ahí» ha logrado tan poco cruzar su des-alejamiento, que antes bien lo ha rehecho y lo rehace constantemente, *porque él mismo es esencialmente des-alejamiento, es decir, espacial*".

esta manera también se constata que la espacialidad del ser humano no es solo su "aquí" sino su "allí". El ser consciente de su allí, le permite al individuo orientarse, saber su posición con respecto al allí. A esto Heidegger lo denomina la "dirección", que junto al des-alejamiento, son los ingredientes constitutivos de la espacialidad del "ser ahí" en el mundo.

Que el individuo sea consciente de su allí, quiere decir que: lo comprende. El principio del "comprender" inicia cuando el ser humano tiene la conciencia de que a través del conocimiento de las cosas que le son cercanas, él puede conocerse a sí mismo. Heidegger denomina este fenómeno como "proyección sentimental". Dicha proyección pone en evidencia la relación que parecía oculta entre el ser ahí y las cosas; a esto lo sintetiza como "ser relativamente a otros". "El «ser relativamente a otros» se torna entonces como «proyección» del peculiar «ser relativamente a sí mismo» en otro. El otro es una *doublette* del «sí mismo»."²⁰

Comprender es vislumbrar el "poder ser" de las cosas. El "poder ser" quiere decir: tener en cuenta cuales son las posibilidades de *ser* de esas cosas. Pero esas posibilidades no las determina el sujeto, sino que las mismas cosas en la libertad de su esencia, le enseñan al ser humano qué quieren y pueden ser. Es entonces el comprender: dejar a los entes en su libertad de ser en el futuro; como proyecto. Heidegger hablando del carácter de "proyección" del comprender dice: "en la proyección se proyecta la posibilidad en cuanto a posibilidad, permitiendo ser [a las cosas] en cuanto tal"²¹, permitiéndoles ser lo que son.

De esta manera el arquitecto y el habitante mismo (como "ser ahí"), pueden tener la sensibilidad de captar las señales que el entorno (del sitio donde se instaurará la obra arquitectónica) les envía de lo que quiere ser y de lo que puede llegar a ser la obra en él. El entorno hablará entonces, por ejemplo, de los materiales a utilizar, de los accesos, de las visuales o de la topografía; es decir, hablará de todas las relaciones espaciales que pueden dar origen a la obra arquitectónica, sin que ella aún sea diseñada.

Por otra parte, dice Heidegger que "El comprender constituye existencialmente el «ver» del ser ahí"²². Pero ese ver no es solo "mirar" por fuera los entes; sino como lo explica el pensador, es un "ver a través" de ellos. Esto implica, como se ha venido comentando, ver sus posibilidades, pero también ver cómo se relaciona con los "otros" entes, que a su vez determinan su ser. Para el filósofo ese es el "estado de abierto" de las cosas; es decir, el estado en que revelan su ser. Se concluye "el ver como forma de acceso a los entes y *al ser*"²³.

El comprender es un advenir, un estar a la *expectativa*²⁴ de las posibilidades de ser de los entes, que conforman el mundo circundante del ser humano. Cuando los entes son comprendidos por el "ser ahí", se descubre entonces lo que se denomina el "sentido" de los

²⁰ *Ibidem*. Pág. 141

²¹ *Ibidem*. Págs. 162 y 163

²² *Ibidem*. Pág. 164

²³ *Ibidem*. Pág. 165

²⁴ *Ibidem*. Pág. 367. Ver "la temporalidad del «comprender»".

mismos. "el sentido es aquello en lo que se apoya el estado de comprensible de algo" dice Heidegger.

En este punto es necesario hacer una aclaración. Debe hacerse evidente la distinción entre el "sentido" del ser humano y el "sentido" de los demás entes. El sentido del ser humano, según Heidegger, no está definido; es decir, se va construyendo a medida de que este va existiendo. Por otra parte, el sentido de los demás entes prácticamente ya está definido. Por ejemplo; el ser humano con el paso del tiempo va decidiendo lo que quiere ser; una roca no; ella será roca siempre. Dependerá entonces de la interacción, comprensión e intervención del ser humano, para que la roca pueda (dentro de las posibilidades de su esencia) ser en su "estado de abierto". Lo importante de esto es que en el "comprender", el individuo trate siempre de sorprenderse de la manera en cómo las cosas pueden llegar a *ser* en el futuro: un trozo de madera puede llegar a *ser* la más cómoda de las sillas; un poco de barro puede llegar a *ser* una hermosa vasija; o una roca de mármol puede llegar a *ser* una bella columna.

El comprender está ligado a la interpretación. La interpretación no surge cuando se está tratando comprender algo, sino que tiene lugar después de la comprensión de ese algo. La interpretación integra al comprender el "cómo" del sentido de las cosas. Al respecto dice Heidegger:

"la interpretación, se funda existencialmente en el comprender, en lugar de surgir este de ella. La interpretación no es el tomar conocimiento de lo comprendido, sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender. (...) el «cómo» constituye la estructura del «estado expreso» de algo comprendido; constituye la interpretación".²⁵

Es la interpretación de lo comprendido, entender cómo los entes podrán ser su proyección del futuro; es decir (por ejemplo), como una roca podrá ser cimiento o muro; cómo la madera podrá ser viga, mesa, puerta; cómo el barro podrá ser ladrillo; cómo una topografía inclinada se convertirá en plataformas; o cómo las montañas, que se ven a lo lejos, podrán hacer presencia en el interior de un espacio arquitectónico.

Hilvanando todo lo que se ha comentado hasta este momento, puede decirse que el germen de la obra arquitectónica; es decir, su nacimiento; el principio de su lenguaje; tiene lugar en el momento mismo en que el ser humano; el ser ahí (arquitecto o habitante); se preocupa por comprender el mundo circundante (constituido no solo por los entes intramundanos sino por los otros seres humanos), del sitio determinado para construir la obra arquitectónica. Dicho comprender implica reconocer las señales que la naturaleza misma del entorno (natural o artificial como la ciudad) tiene para el individuo.

El reconocimiento de dichas señales implica, además, que el ser humano se aparte de la cotidianidad, de los prejuicios, y se deje sorprender por la esencia de las cosas; que las deje

²⁵ *Ibidem*. Pág. 166 y 167.

ser en su libertad; que dialogue con ellas; que las reconozca como cercanas (des-alejamiento) a pesar de que estén distanciadas de él; y sobre todo, que las reconozca como parte fundamental de su *ser* mismo. A esa manera de comprender el mundo circundante, es a lo que Heidegger denomina el "espaciar"²⁶ del ser humano (Dasein o ser ahí) en el mundo.

Espaciar es "dar espacio", dar libertad, a las espacialidad (sitio) de los otros entes (cosas) que componen el mundo. Espaciar es des-alejarse de algo, comprenderlo, ser uno con él. El espaciar solo lo logra el ser humano existiendo (entendiendo que existir no es solo vivir, sino proyectarse, avanzar, crecer, descubrirse descubriendo el mundo)²⁷. Finalmente, el espaciar es "la intuición formal" del espacio; de las posibilidades, de las relaciones espaciales que anteceden y a la vez deberían fundar los espacios habitables de los seres humanos²⁸. De esta manera se puede concluir que "el espaciar" del ser humano es el principio; origen; germen; de la obra arquitectónica.

De esta conclusión también puede deducirse que la obra, antes de ser materializada, se origina en la mente del ser humano (Arquitecto o habitante). Es gracias a la imaginación que el individuo puede establecer puentes entre las señales que el mundo circundante le ofrece, para que gracias a la comprensión de ellas, se establezcan la relaciones que la obra (como lugar ya materializado) acentuará entre el habitante y su contexto.

La pregunta que surge ahora es ¿acaso los arquitectos no se han cuestionado sobre la importancia de comprender el mundo circundante (del habitante) como fundamento u origen de la obra arquitectónica? La respuesta es sí; en épocas y contextos distintos, algunos arquitectos se han preocupado por indagar sobre este tema. Para asuntos de esta reflexión, se ha querido revisar brevemente las aportaciones de algunos teóricos latinoamericanos (contemporáneos) de la arquitectura; en pro de evidenciar la preocupación que se ha tenido en esta región del globo terráqueo, sobre la importancia de concebir obras que resulten de una plena comprensión del mundo circundante de sus habitantes (que es el mismo suyo).

Cabe resaltar que las reflexiones de estos teóricos (como las de muchos otros que no se mencionan aquí, pero que acompañan esa labor de la teoría arquitectónica latinoamericana), han surgido de analizar los fenómenos arquitectónicos que han tenido su origen en esta región; es decir, son reflexiones basadas en la realidad de la obras arquitectónicas "edificadas"; en gran parte del siglo XX hasta principios del XXI; las cuales han

²⁶ *Ibidem*. Pág. 398 y 399

²⁷ *Ibidem*. Pág. 398.

²⁸ *Ibidem*. Pág. 127

sido diseñadas por arquitectos tan destacados como : Luis barragán²⁹, Rogelio Salmona o Eladio Dieste³⁰. Sin más preámbulo se da paso a las aportaciones de estos teóricos.

En su ensayo “Modernidad apropiada”³¹, Cristian Fernández Cox³², teórico chileno, hablando sobre las características que distinguen a la arquitectura moderna construida en américa latina (especialmente la erigida después de la primera mitad del siglo xx) de la que se realiza en otros contextos del mundo, dice que esta “otra”³³ arquitectura latinoamericana” se caracteriza por: “(...) El respeto al contexto en sentido amplio, la creación de lugares, el uso de tecnología intermedias y la innovación a base de lo existente y lo tradicional”³⁴. Haciendo énfasis en que la tradición (costumbres, creencias, cosmogonía, etcétera) es el fundamento de la identidad de dicha arquitectura.

Por otra parte Fernández Cox, plantea que una modernidad apropiada al contexto latinoamericano, devenga la existencia de una arquitectura “apropiada”. Según él, esa cualidad se refleja en las obra latinoamericanas en su triple significado: “apropiada en cuanto adecuada” a su realidad física y de servicio. “Adecuada en cuanto hecha propia”, en el sentido de que aprende de la experiencia de otras arquitecturas y retoma de ellas lo que le convenga. Y “adecuada en cuanto propia”, por cuanto tiene en cuenta las soluciones propias de cada sitio.³⁵

Finalmente, comenta el teórico, que la “otra arquitectura” surge de la “diversidad apropiada” de cada realidad geográfica, climática, de idiosincrasia, de tradiciones; además de los requerimientos programáticos, las condiciones socioeconómicas, e inclusive, de las técnicas constructivas disponibles en su sitio de implantación.³⁶

Por otra parte, el arquitecto mexicano Alejandro Zohn³⁷, en su ensayo “Arquitectura e Identidad”; propone que una arquitectura con identidad es aquella que responde a “los factores diferenciadores”³⁸ propios de sus entorno. El divide estos factores en tres grupos: Primero; los factores del “medio físico natural”; que comprenden los elemento climáticos, la

²⁹ Luis Barragán (1902-1988) Arquitecto Mexicano. Obtuvo el premio Pritzker en 1980. Su obra se caracteriza por el mestizaje entre el lenguaje de arquitecturas de origen árabe y mediterráneo; la arquitectura vernácula mexicana y el estilo internacional; pero sobre todo porque está cargada de gran sentido poético. Estimado como uno de los arquitectos más destacados del siglo XX; no solo en américa latina sino en el mundo entero.

³⁰ Eladio Dieste (1917-2000). Ingeniero civil Uruguayo. Su trabajo se enfocó en el diseño y construcción de estructuras en lo que él denominó “cerámica armada”; Técnica que lleva al ladrillo, o tabique, a su máxima plasticidad gracias al uso de refuerzos en acero. Para él, más allá de la masa, la forma es la gran aliada de las estructuras.

³¹ ARANGO, Silvia y otros autores; “Modernidad y posmodernidad en américa latina”. Pág. 11.

³² Cristian Fernández Cox; Arquitecto historiador y teórico chileno. Ganador del premio nacional de arquitectura de Chile en 1997. Además de su trabajo como diseñador, se ha dedicado a la reflexión teórica de la arquitectura local de américa latina.

³³ ARANGO, Silvia y otros autores; *Óp. Cit.*, Pág. 16. Concepto que la teórica Marina Waisman, retoma de Octavio Paz: “la otredad”.

³⁴ *Ibidem*. Pág. 16

³⁵ *Ibidem*. Págs. 19 y 20.

³⁶ *Ibidem*. Pág. 21

³⁷ Alejandro Zohn (1930-2000) Ingeniero-arquitecto Mexicano de origen Italiano. Su obra está ubicada principalmente en el estado de Jalisco. Se preocupó por diseñar edificios que destacaran su contexto natural, de gran eficiencia estructural, y respetuosos de las tecnologías locales.

³⁸ TOCA, Antonio (Ed). “Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro”. Págs. 264 y 265

configuración (geométrica y topográfica) del terreno, el tipo de suelo, los posibles peligros de desastre (zona sísmicas, de inundaciones, derrumbes, etcétera), y el paisaje (que influye tanto en las formas como en las intenciones espaciales en el interior de la obra).

El segundo grupo corresponde a los “factores Humanos”; donde se incluyen los factores económicos (que están relacionados a la estructura social y política del grupo al que pertenece el habitante), “los patrones culturales y de costumbres”; los gustos y preferencias estéticas (donde se incluyen las secuencias espaciales); y el respeto a los elementos históricos y tradicionales (teniendo en cuenta rasgos como la forma, la escala, la textura, etcétera.).

El tercer grupo de factores diferenciadores corresponde a “Los materiales y sistemas constructivos”; donde se esperaría obtener una mayor eficiencia (potencializada) de las propiedades intrínsecas de cada material: colores, texturas, dimensiones, y capacidades estructurales; que sin duda influirán en las cualidades de los futuros espacios arquitectónicos. Alejandro Zohn plantea que la construcción de obras arquitectónicas con identidad, parte de que, tanto el habitante como el arquitecto busquen “querer ser verdaderos”; al respecto comenta:

“Actuar con la verdad es mostrar las cosas como son, no distorsionadas ni ocultas. En arquitectura, ser verdadero implica que habrá correspondencia de la obra con las condiciones ambientales (...), con las características del grupo poblacional, y (...) entre forma y sistema constructivo”³⁹.

Para este arquitecto la identidad de una obra es de carácter local; “es reflejo de la cultura de un pueblo”; y sobre todo “es algo que resulta de la autenticidad de ser”⁴⁰; que como se revisó líneas atrás, en el planteamiento de Heidegger sobre el ser del “ser ahí” (hombre), tiene que ver con: dejar que las cosas del mundo circundante puedan mostrarse en su esencia.

Finalmente el arquitecto mexicano explica que, el hecho de que una obra arquitectónica se origine con base en las señales de su contexto, no quiere decir que se estén limitando las acciones del arquitecto como “ser creativo”. Sino que dicha comprensión se puede convertir en el fundamento que asegure una adecuada relación contexto-obra-habitante; y que dejará “abierto a la imaginación y al ingenio del arquitecto el lograr soluciones nuevas, sin someterse a las repeticiones de las existentes”⁴¹.

Por su parte, el teórico chileno Enrique Brown⁴², en su ensayo “Algunas características de la nueva arquitectura latinoamericana”⁴³; y siguiendo la línea de los dos especialistas antes mencionados; denomina al igual que Fernández Cox, a la arquitectura moderna de América

³⁹ *Ibidem*. Pág. 266

⁴⁰ *Ibidem*. Pág. 270

⁴¹ *Ibidem*. Pág. 271

⁴² Enrique Brown (1942) Arquitecto chileno. Se ha preocupado por llevar a la par de su ejercicio como diseñador, la constante reflexión teórica acerca de una arquitectura adecuada, no solo a su contexto físico, sino también al social, cultural e histórico.

⁴³ ARANGO, Silvia y otros autores; “Modernidad y posmodernidad en América Latina”. Págs.22 a 33.

Latina como la “otra arquitectura”; basado, según sus palabras, en el concepto de la “otredad” planteado por Octavio paz en su libro “El arco y la lira”.

Sumando a las características ya descritas por Zohn y Fernandez Cox; Brown comenta que la “otra arquitectura” se funda en los conceptos de “progreso y superación”; en el sentido de que busca sacar el máximo provecho de las condiciones de su contexto, con miras a enriquecer su relación; y por ende la de sus habitantes; con él. También se refiere a la innovación que parte de un adecuado conocimiento de las materias primas del sitio de implantación.

Aunque algunas de las siguientes características mencionadas por Brown, refieren directamente al objeto; se ha considerado importante hacer mención de ellas, aun cuando en el siguiente apartado se hablará más en detalle del lenguaje arquitectónico. Dice el arquitecto Chileno que la “otra arquitectura” se esfuerza por ser un “arte vivencial”; es decir, que no solo se preocupa por la percepción visual, sino que busca estimular los demás sentidos haciendo uso de: “Olores, el frío o calor, sequedad o humedad, suavidad o aspereza, ruido o silencio, proximidad o soledad, agitación o paz”⁴⁴.

Parafraseando lo que comenta Brown sobre esta “nueva arquitectura latinoamericana”, el autor destaca que: Estas obras incorporan a su vez elementos y ciclos de la naturaleza: cielo, nubes, agua, tierra, rocas, vegetación, las cambiantes horas del día y las noches, o el paso de las estaciones. Reinterpreta libremente los logros plásticos universales y los integra con los valores y costumbres de uso latinoamericano; valores como la privacidad familiar, la presencia de la naturaleza, el gusto por el color, o el amor por la vida al aire libre. Es una arquitectura hecha para recorrerla, más que para fotografiarla; que busca la emoción, la sorpresa, el manejo de la luz, el color, la textura, y también de los aspectos no visuales.⁴⁵ Comenta el arquitecto:

“La nueva arquitectura se adapta y refuerza el espíritu del lugar. La naturaleza indómita o doméstica, es parte intrínseca de la arquitectura y no un residuo paisajístico. Las obras no están en «un terreno», «son su terreno». (...) Cada obra por pequeña que sea, coopera a hacer ciudad (...) crea lugares donde no los hay”.⁴⁶

Finalmente, y a modo de cierre de este apartado; Brown retomando algunas aportaciones de Kenet Framton⁴⁷, comenta que una arquitectura con identidad (como también lo afirma Zohn) es aquella que se deriva de la cultura de sus habitantes; y que la raíz de la palabra “cultura” proviene de “cultivar” (la tierra)⁴⁸; el cultivar no solo como labrar sino como cuidar; y el cuidar (como lo explica Heidegger) como dejar que las cosas sean en su esencia. De esta manera

⁴⁴ *Ibidem*. Págs. 29 y 30

⁴⁵ *Ibidem*. Págs. 30 y 31

⁴⁶ *Ibidem*. Pág. 31

⁴⁷ Kenneth Framton (1930) Arquitecto inglés. Su labor se ha enfocado al análisis y la teoría crítica de la arquitectura, especialmente la del siglo XX y principios del XXI. Su obra más importante es: Historia crítica de la arquitectura moderna.

⁴⁸ *Ibidem*. Págs. 26 y 27

una obra arquitectónica con identidad es aquella que permite que los entes que constituyen su mundo circundante, sean en su esencia; sean ellos mismos.

La experiencia del lenguaje arquitectónico

En el apartado anterior se enfatizó que el lenguaje arquitectónico tiene su origen en el momento mismo en que el ser humano (tanto arquitecto como habitante) comprende las señales que la naturaleza del mundo circundante le anuncia, sobre las posibles relaciones espaciales y las materialidades de la futura obra arquitectónica.

En este apartado se esbozarán algunas diferencias que existen entre lo que aquí se denomina como “lenguaje arquitectónico” y el lenguaje literario. Se analizarán ciertas cualidades de dicho lenguaje (arquitectónico), y la manera en que el habitante puede llegar a percibirlo en la obra.

Así las cosas, se hace necesario retomar ciertos asuntos que se comentaron en el capítulo dos, referentes a la manera en cómo el habitante *experimenta* la obra arquitectónica. Lo primero que hay que resaltar; y que quizá es uno de los puntos fundamentales de este trabajo; es que las obras arquitectónicas no solo se perciben a través de la vista; sino que la *experiencia* implica una participación activa y consiente de todos los sentidos: oído, olfato, tacto, visión, etcétera. Al respecto Steen Eiler Rasmussen Dice:

“No basta con *ver* la arquitectura; hay que experimentarla. (...) Hay que vivir los espacios, sentir cómo se cierran en torno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro. Hay que ser conscientes de los efectos de la textura, descubrir por qué se utilizaron precisamente esos colores, y cómo la elección dependió de la orientación de esos espacios en relación con las ventanas y con el sol. (...) Hay que experimentar la enorme diferencia que produce la acústica en nuestra concepción del espacio (...)”.⁴⁹

La experiencia de los espacios habitables comprende aspectos sensoriales y psicológicos; de hecho, puede decirse que el mayor porcentaje de la experiencia es de carácter intelectual, y que dicho proceso implica un notable protagonismo de la imaginación⁵⁰. Es ella; la imaginación; la que se encarga de establecer las relaciones entre el componente sensible y la estructura psicológica del individuo; además, es gracias a ella que el ser humano posee la capacidad de reflexionar sobre la experiencia que está viviendo en el tiempo presente⁵¹.

Dicha reflexión, que no tiene un tiempo establecido, implica la evocación de memorias (experiencias pasadas) cargadas de emoción y significado para el sujeto; memorias que a su

⁴⁹RASMUSSEN, Steen Eiler; *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*; Pág.31.

⁵⁰ SCRUTON, Roger; *La estética de la arquitectura*; Págs.77 a 106

⁵¹ *Ibidem*. Pág. 84

vez influyen directamente en la percepción o experiencia del presente. Al respecto, Alberto Saldarriaga hablando de la experiencia de la arquitectura como memoria, dice:

“la *experiencia*, en un sentido amplio, puede entenderse como el disfrute y la reflexión de memorias acumuladas que emergen espontáneamente o voluntariamente en circunstancias especiales. (...) La vivencia directa de la arquitectura transformada en memoria es la sustancia de la imaginación y de la reflexión. (...) la experiencia de la arquitectura recurre a temas acumulados a lo largo de los años para configurar nuevas sensaciones, emociones e ideas (...).”⁵²

Por otra parte, el hecho de que la experiencia de la obra arquitectónica se fundamente en una estructura imaginativa (como la denomina Roger Scruton en su libro “Estética de la arquitectura”) permite afirmar, por una parte, que dicha experiencia es libre y personal; es decir, que cada persona percibe de manera diferente (única) los espacios habitables en los que mora. Y por otra parte, que “la experiencia es voluntaria”,⁵³ debido a que depende directamente de la disposición que tenga el habitante por interactuar y dejarse sorprender por la obra.

Experimentar plenamente los espacios arquitectónicos, demanda entonces una participación activa del ser humano; de manera física: recorriendo, explorando la obra; y de manera imaginativa: como cuando, por ejemplo, el habitante percibe el ritmo de los elementos estructurales de un edificio, o identifica la diferencia de las texturas (que generan diferentes atmósferas) de los espacios interiores y exteriores del mismo. Es gracias a esa participación activa que el sujeto se siente integrado a la obra; siente que él es parte de ella y que ella es parte de él.

En este punto se debe aclarar que la duración de la experiencia no se mide en tiempo sino en intensidad. En el caso de una obra arquitectónica (como totalidad) se habla de “la *experiencia acumulada*”, que nos es más que la suma de experiencias (intensidades) singulares que tienen lugar en los diferentes componentes espaciales de la obra. La intensidad de dichas experiencias depende de muchas variables, como por ejemplo: la edad de la persona, su estado de salud, su estado emocional, sus conocimientos, su disposición, su sensibilidad, etcétera. Al respecto comenta Saldarriaga:

“(...) Puede pensarse que la experiencia de la arquitectura es una acumulación de fragmentos que se transforman en emociones, explicaciones y memorias. *Estar ahí* es un estado presente. (...) La experiencia como momento puede asumirse como la experiencia real de la arquitectura. (...) Cada momento es entonces una situación en la que estar ahí adquiere un sentido especial y se intensifica la comunicación entre la persona y el lugar donde se encuentra.”⁵⁴

⁵² SALDARRIAGA, Alberto; *La arquitectura como experiencia*; Págs. 197 y 198.

⁵³ SCRUTON, *Óp. cit.*, pág. 95

⁵⁴ SALDARRIAGA, *Óp. cit.*, Págs. 218 y 219.

De todo lo comentado hasta el momento se concluye que: La *experiencia* (plena) de una obra arquitectónica es totalizadora; es decir, se presenta como una unidad a pesar de abarcar tantos asuntos separados.⁵⁵ Dicha unidad se logra gracias al proceso activo que desarrolla la imaginación, no solo del habitante, sino del mismo arquitecto; que desde el proceso creativo ha debido contemplar (imaginariamente) la mayor cantidad de variables que; una vez la obra esté edificada; le permitan al habitante disfrutar plenamente de sus espacios habitables.

Leon Battista Alberti⁵⁶ analizando la posible unidad entre el todo y las partes de una obra; comenta que “la belleza existe únicamente cuando no se puede separar ninguna parte, cuando no se puede realizar ninguna alteración de una parte [de la obra] sin perjuicio del conjunto”.⁵⁷ Esta aportación es retomada con la intención de resaltar los siguientes dos puntos; que se derivan de lo que hasta ahora se ha analizado sobre la experiencia de la obra arquitectónica:

Primero: es fundamental que desde el proceso creativo de la obra, el arquitecto imagine esa experiencia totalizadora que puede llegar a vivir el habitante en ella. Experiencia que implicará, entre muchas otras previsiones: la estimulación multisensorial, su relación con las memorias individual y colectiva, y la comprensión e integración con el entorno; para que en términos de Paul Valery, y como lo comenta Alberti, nada le falte y nada le sobre compositivamente a los distintos elementos constitutivos de la obra.

Segundo: que en este punto; al comprender la experiencia como unidad, y que dicha unidad puede ser un distintivo de la belleza de la obra; se empiezan a vislumbrar los rasgos esenciales de lo que se ha denominado como la poética de la arquitectura; de la cual se estará hablando en el siguiente apartado. Baste por ahora con lo que se ha comentado y con lo que Saldarriaga aporta como complemento al tema de la experiencia de los espacios habitables, cuando dice:

“La experiencia de la arquitectura alcanza su dimensión poética cuando el ser encuentra en los lugares y en sus circunstancias valores expresivos que le inducen a estados especiales de emoción. La obra en sí, en su materialidad, en su espacialidad, en su relación con el entorno, posee la capacidad de inducir sentimientos poéticos. La poética se encuentra en el ser y se transmite a las cosas, por la creación, por la experiencia. (...) experimentar la arquitectura es un acto poético cuando quien la vive valora sus cualidades y se emociona con ella.”⁵⁸

⁵⁵ SCRUTON, *Óp. cit.*, págs. 104 y 105

⁵⁶ Leon Battista Alberti (1404-1472) Sacerdote, humanista, arquitecto, matemático y poeta Italiano, figura fundamental del arte renacentista. Proyectó varios edificios, muchos de los cuales no fueron conocidos por él. Se preocupó por desarrollar una teoría artística que sirviera de instrumento no solo hipotético sino práctico para los artistas del renacimiento. Su labor estuvo dirigida específicamente a la clase burguesa. Escribió un tratado de arquitectura y otro de escultura.

⁵⁷ *Ibidem*. Pág. 95

⁵⁸ SALDARRIAGA, *Óp. cit.*, Pág. 275.

De esta manera, dejando un poco más claro el asunto de la experiencia del habitante en la obra arquitectónica, se requiere dar un paso más, y hablar del siguiente tema que comprende este apartado: el lenguaje arquitectónico. Para ello es necesario realizar algunas acotaciones que permitan aclarar a que se le denomina, en este trabajo, “lenguaje arquitectónico”.

Algunos autores no consideran a la arquitectura como un lenguaje; específicamente porque esta, en comparación con el lenguaje literario, puede limitarse en sus cualidades. Por ejemplo, Roger Scruton en su libro “Estética de la arquitectura” plantea que la relación entre la arquitectura y el lenguaje solo es posible gracias a la analogía; y no a una fuerte familiaridad entre estos dos⁵⁹.

Para Scruton el lenguaje surge de convenciones y reglas; y se ha estructurado (hablando en relación a la gramática) en base a ser portador de la verdad de las cosas⁶⁰. En cambio la arquitectura, según él, no puede surgir como obediencia a una regla general; sino que cada obra es única; y surge con base en los requerimientos humanos y de su contexto, y no de manera contraria. El autor de manera crítica comenta:

“Si fuera cierto que la arquitectura es un lenguaje (o, quizá, una serie de lenguajes), sabríamos entonces cómo entender cada edificio, y dejaría de cuestionarse la significación humana de la arquitectura”.⁶¹

Dentro de los asuntos que aborda, el autor revisa también la propuesta de Humberto Eco, en relación a los conceptos “denotación” y “connotación” aplicados a la arquitectura; concluyendo que no es posible considerar que toda obra o forma arquitectónica, denote una función y al mismo tiempo connote una idea (como se intenta considerar en el lenguaje, que una palabra denote algún tipo de objeto y connote alguna idea o significado), ya que es evidente, que por ejemplo, ciertos edificios formalmente no corresponden con la función que cumplen.⁶²

En fin, son varios los argumentos que este autor tiene para explicar la diferencia entre el lenguaje arquitectónico y el lenguaje literario. Sin embargo, Scruton también destaca algunas relaciones que se pueden establecer entre ellos, de manera general, y no detallada. Por ejemplo, la importancia de la correspondencia entre el todo y las partes, y la posibilidad de que cada persona (como en la poesía) le dé sentido o significado, desde su propia existencia, a la obra y a sus componentes.

De esta breve manera, se ha querido esbozar una de las muchas opiniones que existen, sobre considerar o no a la arquitectura como un reflejo del lenguaje literario. Como

⁵⁹ SCRUTON, *Óp. cit.*, pág. 159

⁶⁰ *Ibidem.* Pág. 162. Dice el autor: “La relación de las palabras con su significado no es natural sino *intencionada*, y esta intención se realiza mediante un conjunto necesario de convenciones y reglas. Pág.158 Ver también Michel Foucault “Las palabras y las cosas”.

⁶¹ *Ibidem.* Pág. 157.

⁶² *Ibidem.* Pág. 163.

la pretensión de este trabajo no es profundizar en este asunto, sino en la experiencia del habitante en los espacios arquitectónicos, se ha decidido usar el término "lenguaje arquitectónico" como analogía (como lo sugiere Scruton; y guardando la distancia pertinente) del lenguaje literario.

Así, hablando analógicamente, se ha determinado que aspectos fundamentales en el ejercicio compositivo de las obras arquitectónicas, tales como: el punto, el plano, la superficie y el volumen, pueden establecerse como las letras del abecedario; las cuales estructuran lo que algunos autores denominan como "elementos" o "vocabulario" arquitectónico: Arcos, balcones, bóvedas, columnas, contrafuertes, cubiertas, cúpulas, dinteles, escaleras, frontones, galerías, muros, jardines, marquesinas, patios, pasillos, puertas, porches, puentes, ventanas, vestíbulos, etcétera.⁶³

A la integración de dichos elementos o vocabulario arquitectónico; es decir, a lo que (en últimas) experimenta el habitante en los espacios arquitectónicos en los que mora; o lo que algunos han denominado como las "cualidades" o "elementos" expresivos del espacio arquitectónico; es a lo que se estará, de ahora en adelante, denominando como "lenguaje arquitectónico".

En ese sentido se ha querido recurrir a las aportaciones de dos autores específicos: Steen Rasmussen y Sven Hesselgren; quienes hablan del lenguaje de la arquitectura, con base en la manera en cómo los seres humanos experimentan los espacios habitables; es decir, de una manera tal en que los elementos que los componen son percibidos como fenómenos integrados, y no como partes sueltas, como sí las puede visualizar el arquitecto durante el proceso creativo de la obra.

A la par de la enunciación de algunos de los componentes del "lenguaje arquitectónico", se ha querido ejemplificar de manera muy sencilla, las percepciones que el habitante puede llegar tener cuando experimenta alguno de ellos; esto con el objetivo de ir generando puentes de relación con el siguiente apartado: la experiencia poética del espacio arquitectónico. Los elementos del lenguaje que se han querido retomar en este trabajo son:

Sólidos y cavidades

Según Rasmussen, el habitante percibe los sólidos y las cavidades, en primera instancia, cuando trata de visualizar (de manera exterior) la obra arquitectónica como una totalidad; es decir, trata de hacerse una imagen general de ella. De esta manera, la primera percepción de los objetos suele ser como un sólido; y luego poco a poco el individuo va detallando las cavidades (puertas, ventanas, nichos) o prominencias (volúmenes) que lo componen. En otras palabras, la percepción va de lo general a lo particular.

⁶³Ver "*Elementos de composición arquitectónica*" de John Theodore Haneman.

El ser humano suele guardar memorias (imágenes) generales de los objetos arquitectónicos; solo en ciertos casos recuerda de manera detallada las características de dichos objetos. De ahí lo importante que desde el procesos creativo, el arquitecto busque una adecuada legibilidad de las formas estructurales de la obra; con el objetivo de que su observación sea clara para el habitante. Dice Rasmussen:

“El proceso que se produce en la mente de una persona que observa un edificio de esta manera es muy parecido al que se desarrolla en la mente de un arquitecto que proyecta un edificio. Tras esbozar someramente las formas principales, les va a agregando detalles como si fuesen brotes y espinas que saliesen de un tallo. Si domina alguno de los oficios de la construcción, sabrá cómo se realiza cada uno de los elementos.”⁶⁴

El proceso de acercamiento a la obra también puede acontecer de manera inversa; es decir, que sea la cavidad (vacío entre sólidos) la que genere los rasgos generales de la obra. Esto puede acontecer cuando se busca, por ejemplo, que el edificio destaque elementos significativos de su contexto; o que intente integrarse con las formas que imperan en él.⁶⁵

Por otra parte, los espacios delimitados (interiores) y arquitectónicamente configurados también suelen llamarse cavidades. En el interior de dichas cavidades, los sólidos (como cerramientos, muros, columnas, etcétera) dejan de percibirse como tales y se convierten en elementos espaciales con los cuales el arquitecto configura el hábitat humano. En conclusión, se pasa de “una concepción basada en los sólidos como factor significativo, a una concepción puramente espacial”⁶⁶.

Efectos de contraste

Como se mencionó en el segundo apartado del capítulo dos; un espacio arquitectónico demasiado simple tiende a ser aburrido para sus habitantes. Los efectos de contraste se convierten entonces, en una de las estrategias que puede enriquecer la experiencia del habitante; dichos efectos pueden cautivar su atención y generar estados de alerta o sorpresa; lo que se traduce en una experiencia del espacio arquitectónico más intensa y detallada.

“Si un arquitecto quiere que su edificio sea una verdadera experiencia, debe utilizar formas y combinaciones de ellas que no dejen escapar fácilmente al espectador, sino que le obliguen a mantener una observación activa.”⁶⁷

Los contrastes pueden ser entre: *sólidos y cavidades*, como cuando se busca destacar el acceso de un edificio o se generan ventanas que enmarcan y resaltan un paisaje exterior. *De materiales o texturas*, como cuando se generan cambios en el material de un piso para acentuar las variaciones de actividad dentro de un mismo espacio. *De volúmenes, altura o*

⁶⁴ RASMUSSEN, Steen Eiler; *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*; Pág.40.

⁶⁵ *Ibidem*. Pág. 42.

⁶⁶ *Ibidem*. Pág. 45

⁶⁷ *Ibidem*. Pág. 54

niveles, al determinar por ejemplo, que los volúmenes de las zonas sociales de una vivienda sean más grandes que los de las zonas privadas (o íntimas) y que los mismos espacios de circulación; o como cuando desde el exterior se pretende que la obra resalte algunos aspectos de su contexto.

También se pueden generar efectos de contraste entre: *las geometrías verticales y horizontales*; cuando se decide, por ejemplo, en un paisaje horizontal (pradera, sabana) erigir un objeto arquitectónico que designe un punto de referencia en ese paisaje, haciendo uso de una geometría vertical; o como en un bosque, se dispone de geometrías horizontales para destacar tanto la condición natural (de verticalidad de los árboles) como la del objeto arquitectónico. *De pesantes y liviandad*, como por ejemplo, al disponer elementos estructurales muy esbeltos para soportar cubiertas o volúmenes con apariencia masiva (esto puede generar una percepción de inestabilidad e inseguridad en el habitante); o como se observa al contrastar un muro de piedra con un ventanal de cristal. *De colores*, como cuando se utilizan materiales cerámicos rojizos (por su condición natural) en edificaciones rurales que contrastan con el verde de la vegetación; o cuando se pintan los diferentes espacios del objeto arquitectónico para generar una variedad de atmósferas⁶⁸ en su interior.

Finalmente (entre muchos otros efectos de contraste) puede hablarse del contraste entre *la luz y la sombra*; como se usa, por ejemplo, en los portales de los patios, donde las secuencias de columnas (con sus respectivas sombras y penumbras) marcan la transición interior-exterior. Entre vanos profundos que llenan de dinamismo el plano de una fachada; o de un rincón en penumbra, en el que se quiere generar mayor intimidad dentro de un espacio más grande y que está mucho más iluminado.

Planos de color

Los planos de color pueden usarse para que los objetos arquitectónicos se perciban con mayor movimiento e inclusive con mayor levedad. Estos generan que en ciertos momentos las obras tengan un carácter bidimensional; esa es precisamente la clave de sus efectos. Al respecto comenta Rasmussen: "no todo lo percibimos como masa o vacío. Con frecuencia los objetos muy lejanos parecen completamente planos"⁶⁹.

En la cercanía e interior de los objetos arquitectónicos, los planos de color pueden ayudar, por ejemplo, a mitigar el peso de una estructura permitiendo que se perciba más ligera. También pueden tener la intención de modificar la apariencia de los cerramientos de un espacio interior, para que estos se puedan percibir muy delgados, en busca de que el

⁶⁸ Ver "*Atmósferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor*" de Peter Zumthor.

Peter Zumthor (1943) Arquitecto Suizo, ganador del premio Pritzker en 2009. Considerado uno de los arquitectos contemporáneos más influyentes. Sus obras se destacan por un gran arraigo a su contexto, el manejo de la luz, el uso de materiales artesanales y la búsqueda de la exaltación, no solo de los sentidos, sino de las emociones en sus habitantes.

⁶⁹ RASMUSSEN, *Op. cit.*, Pág. 71

individuo experimente una cercanía e interacción mayor con los elementos circundantes de su contexto.

Los planos de color al mitigar las sombras y texturas, en un espacio interior, generan atmósferas ingravidas que pueden estimular en el habitante estados de paz y tranquilidad. Pero en el exterior de la obra, esa ingravidez puede motivar pensamientos de inestabilidad y poca perdurabilidad de la construcción (esto está determinado por los rasgos culturales; no es lo mismo un contexto latinoamericano que uno oriental). La pertinencia del uso de los planos de color, dependerá única y exclusivamente de las intenciones del arquitecto y de las actividades a realizar en los distintos componentes espaciales de la obra.

Escala y proporción

Se denomina como escala de un edificio "a su tamaño en relación con el del ser humano medio"⁷⁰. El manejo de esta permite generar, por ejemplo, diferentes grados de intimidad en una obra arquitectónica; así, entre mayor escala tenga un espacio habitable, su carácter tenderá a ser más público, que si su escala es mucho más cercana a la del cuerpo humano; se hablará en ese caso, de un espacio con una escala más íntima.

Según Holahan, en su libro "Psicología ambiental"⁷¹, el espacio personal de un individuo es mayor entre más reducida sea la escala del espacio arquitectónico, y dicho espacio (personal) se reduce a medida de que la escala aumenta. De hecho, dentro de sus recomendaciones para el diseño de los espacios habitables, Holahan comenta, por ejemplo, lo importante de procurar que el espacio público o de una gran escala, pueda contener de forma integral elementos de escala menor que permitan una relación más cercana entre el habitante y el objeto. Así, en un espacio público podría hablarse de elementos como sillas, arbustos, o el mismos material del piso; que pueden reducir el impacto de una escala abrumante para los individuos. Y en el caso de un edificio de grandes dimensiones, el manejo de elementos como el tamaño de los vanos, los accesos, las volumetrías, puede cumplir esa misma función.

La escala de un edificio casis siempre está subordinada a las actividades humanas que se van a realizar dentro y fuera de él. No suele suceder, por ejemplo, que una vivienda familiar obrera posea una escala similar a la de un palacio de gobierno. En este caso se puede observar que en la escogencia de la escala también influyen aspectos culturales o simbólicos; y que es necesario que el arquitecto tenga presentes todos estos aspectos a la hora de determinar las características de la obra arquitectónica.

Por su parte, *la proporción* puede entenderse (en la actualidad) como la armonía geométrica o de dimensiones que existe entre las partes y el todo de la obra. Esa armonía obedece a los juicios estético que los seres humanos pueden llegar a tener con respecto a

⁷⁰ ROTH, Leland M.; *Entender la arquitectura : sus elementos, historia y significado*; pág.68

Leland M. Roth, Arquitecto historiador estadounidense. A la par de su trabajo docente se ha interesado por la investigación y análisis de la arquitectura americana de mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX.

⁷¹ HOLAHAN, Charles J.; *Psicología ambiental: Un enfoque general*.

ella. El manejo de las proporciones (dentro de las más conocidas: la proporción aurea, la serie Fibonacci o el módulo de Le Corbusier) permiten que los edificios puedan componerse a través de modulaciones, las cuales se basan en modelos geométricos o en las proporciones humanas.

Lo que se hace necesario aclarar, es que no hay proporciones únicas para la arquitectura⁷²; cada obra en relación a todas las determinantes que la rigen, puede partir de un sistema de proporciones propio: en base a la actividad, al mobiliario, a los materiales constructivos, etcétera. Lo que quedaría por preguntarse es ¿realmente el habitante puede experimentar la proporción en una obra arquitectónica? Rasmussen haciéndose esa pregunta comenta:

“La respuesta es sí: no las medidas exactas, pero sí la idea fundamental que subyace en ellas. La impresión que se tiene es la de una composición noble y sólidamente integrada, en la que cada habitación presenta una forma ideal dentro de un conjunto mayor. También se aprecia que existe una relación entre las habitaciones. Nada es trivial: todo es grandioso y unitario.”⁷³

Textura - Grano

La experiencia de este componente del lenguaje arquitectónico implica la estimulación de los sentidos del tacto y de la vista. El sentido del tacto permite tres tipos de interacción entre el individuo y el espacio arquitectónico: La primera de ellas es “la sensación táctil”, que está relacionada con los dedos. Segundo, “la percepción háptica de la forma”, donde se involucran las manos. Y finalmente “la experiencia quinesésica”; que no corresponde a las impresiones ni de superficie ni de forma, sino a aquellas que el cuerpo, en general, puede captar; por ejemplo el cambio de temperatura o humedad; o donde otros órganos (como los pies) son protagonistas.⁷⁴

El sentido del tacto es considerado un sentido de volumen, y su precisión depende del movimiento. No es lo mismo percibir un objeto sólo tocándolo con los dedos, que moviéndolos sobre él. Hesselgren explicando precisamente la experiencia de las superficies de los elementos arquitectónicos, comenta que estas presentan ciertos atributos que permiten distinguir su percepción; dice el autor;

“Para describir los atributos de una superficie el idioma ofrece tres palabras: *la estructura, la textura y el grano*. *La estructura* se refiere particularmente a la construcción de un cuerpo o a un proceso que puede por lo tanto estar oculto para los sentidos. *La textura* se refería originariamente y en particular a los tejidos, pero con el tiempo ha venido a designar ciertos atributos relacionados con la percepción visual de la superficie. *El grano* es el único término que se refiere exclusivamente al sentido del tacto y se utilizará para describir ciertas

⁷² RASMUSSEN, *Óp. cit.*, Pág. 106.

⁷³ *Ibidem*. Págs. 94 y 95

⁷⁴ HESSELGREN, Sven; *El lenguaje de la arquitectura*; Pág. 129

sensaciones de tacto en conexión con superficies. Es importante distinguir el fenómeno visual de la *textura* y el fenómeno *táctil* del grano.”⁷⁵

De esta manera queda claro que el habitante cuando experimenta una obra arquitectónica, percibe las superficies como textura- grano (visión – tacto); y que las sensaciones de estas pueden ser: duro-blando, liso-áspero, elástico-plástico, o cálido-frío. También puede darse el caso de que el individuo perciba en una misma superficie una textura y un grano diferentes; por ejemplo, experimentar una textura (visión) cálida de un ladrillo naranja, pero como grano (tacto) su percepción puede ser la de un material frío.⁷⁶

En términos generales, la experiencia de la textura-grano está condicionada por la técnica usada para la construcción del edificio; esto implica que el arquitecto tenga un esmerado conocimiento de los materiales, ya que un uso no adecuado de ellos puede mitigar el carácter de la obra. “incluso los materiales más nobles pierden su carácter cuando se utilizan sin habilidades ni conocimientos”⁷⁷.

Dentro de la escogencia de la textura-grano es necesario tener en cuenta, entre otras cosas, qué actividad se va a realizar en dichos espacios; por ejemplo, los granos ásperos no son muy apropiados para lugares estrechos, ya que el habitante puede sufrir algún tipo de herida si tiene una fricción fuerte con ese tipo de superficies; o por otra parte, una textura cálida puede ser más agradable en una habitación cuyo contexto es de clima frío. En fin, pueden ser muchas las consideraciones que en lo posible el arquitecto, durante el proceso creativo de la obra, no debería dejar al azar.

La experiencia de la textura-grano también depende de la escala y de la proximidad que el habitante tenga con el edificio. Sus colores y la forma de envejecer también son factores importantes en su escogencia. Otro asunto, es que el manejo de la textura-grano requiere que se tenga en cuenta la incidencia de la luz y la generación de sombras, ya que por ejemplo, un objeto sin texturas puede parecer más plano (abstracto); mientras que uno con textura puede tener mayor presencia real para el habitante, debido a la tridimensionalidad de la sombra. El ser humano por ser un “ser espacial” prefiere la tridimensionalidad de los objetos.⁷⁸

Finalmente y de manera breve, es necesario comentar que la textura tiene la capacidad, de manera intencionada o no, de desintegrar la forma de un edificio. Como se ha comentado, todo esto dependerá de las intenciones del arquitecto; lo importante es que éste siempre busque que los materiales (textura-grano) de la obra se muestren en su esencia y puedan ser bellos para la vista y agradables al tacto⁷⁹.

⁷⁵ *Ibidem*. Pág. 130

⁷⁶ *Ibidem*. Pág. 131

⁷⁷ RASMUSSEN, *Op. cit.*, Pág. 135.

⁷⁸ HESSELGREN, *Op. cit.* Págs. 119 - 121

⁷⁹ RASMUSSEN, *Op. cit.*, Pág. 147.

El color

En algunos contextos el color de las obras arquitectónicas es dado por los pigmentos naturales de los materiales constructivos. “En general usamos colores que estamos acostumbrados a ver a nuestro alrededor (...) si hay piedra amarilla en el lugar, es muy posible que las cosas tengan el amarillo de esa piedra.”⁸⁰

Para la gente, según su contexto, el color suele adquirir propiedades simbólicas⁸¹. Por ejemplo, en sitios de clima frío, los colores de la madera o el uso del tabique naranja, son (además de ser colores que ejercen un contraste con el cielo nublado o el verde de la naturaleza) la representación de la calidez y de la intimidad de la tierra que se transmite a sus hogares.

Por otra parte, los colores pueden incidir en que un espacio arquitectónico se perciba: Más ligero, grande o pequeño, próximo o lejano, frío o cálido. También pueden indicar la función de un edificio, u ocultar los defectos e imperfecciones en el mismo; por ejemplo: un espacio pequeño, pintado de un color intenso y saturado, incrementa el sentido de intimidad en el habitante; y un espacio grande, incrementa la percepción de amplitud si está pintado de un color ligero y etéreo.⁸²

Los estados de ánimo y las emociones suelen verse afectados por los colores cálidos o fríos. Por ejemplo, es recomendable que en climas cálidos los colores, de igual manera, sean cálidos; y en lo de baja temperatura, los colores fríos; ya que la luz natural de estos contextos aviva de manera especial el color y por ende la experiencia del habitante.⁸³

Es necesario tener en cuenta que a pesar de las teorías generales del color que se han desarrollado y que suelen ser aplicadas como guías en los procesos compositivos de las obras arquitectónicas, no existe una regla general del color que deba ser aplicada a los espacios habitables; al respecto Rasmussen comenta:

“Pese a todas las teorías que se pueden formular sobre el color –o sobre los demás elementos de la arquitectura-, no existen reglas definitivas, no hay directrices que garanticen la buena arquitectura, aunque se cumplan escrupulosamente. El color puede ser un poderoso medio de expresión para el arquitecto que tiene algo que decir. Para unos puede significar que el techo debe ser oscuro y pesado, y para otros que debe ser ligero y etéreo.”⁸⁴

Luz natural

Es mucho lo que puede comentarse sobre la luz natural; sin embargo, aquí solo se esbozarán algunas de sus cualidades esenciales. La luz es el único elemento que no puede controlar el

⁸⁰ *Ibidem*. Pág. 176

⁸¹ *Ibidem*. Pág. 176

⁸² *Ibidem*. Pág. 179.

⁸³ *Ibidem*. Págs. 182 y 184.

⁸⁴ *Ibidem*. Pág. 180

arquitecto; él (y por ende la obra) debe ceñirse a las condiciones de sus naturaleza, según la posición geográfica, y la latitud del sitio donde se pretende instaurar la obra arquitectónica.⁸⁵

La luz interior de un espacio habitable siempre será diferente a la exterior. El tamaño de los vanos, la orientación de los mismos y su ubicación en el espacio, puede generar distintas impresiones de lugares que conserven las mismas dimensiones. Lo importante de esto, es que el arquitecto tenga plena claridad de las actividades que los individuos van a realizar en el espacio habitable, ya que cada actividad humana requiere una calidad de luz diferente.

Tener buena luz no significa tener mucha luz⁸⁶. El exceso de ésta al igual que su ausencia, puede resultar incómodo para el habitante. Un espacio muy iluminado suele relacionarse con actividades públicas, mientras que uno con mayor penumbra o sombra, se relaciona con actividades íntimas o privadas. En ciertas ocasiones, pasar de un espacio con poca iluminación a otro que está bastante iluminado puede generar una percepción de alivio, o tranquilidad, en el habitante.

Rasmussen también comenta que “lo importante no es la cantidad de luz; lo importante es cómo caer la luz”; y eso depende de los factores nombrados anteriormente: la actividad, la orientación, el tamaño del espacio, etcétera. El arquitecto está entonces comprometido a comprender en qué circunstancias es mejor, por ejemplo, iluminar un espacio cenitalmente que de una manera lateral.

Un espacio iluminado por la parte de arriba, tendrá una luz mucho más uniforme; mientras una iluminación lateral, destaca con mayor fuerza la plasticidad (tridimensionalidad) de los objetos, las texturas, etcétera. En ese sentido la luz lateral puede considerarse como más dramática. Todo esto demanda un gran esmero por parte del arquitecto, (desde el proceso creativo de la obra) por visualizar imaginariamente y a través de modelos, el comportamiento de la luz y sus efectos: reflejos, sombras, transparencias o penumbras; en el espacio arquitectónico.⁸⁷

La luz puede generar una percepción de amplitud, de cerrado o de abierto. Si se utiliza en un espacio de manera concéntrica, su dominio (el de la luz) indicara un uso centralizado del mismo. La penumbra por su parte, posee un gran atractivo emocional para los individuos; suele relacionarse con el misterio. Lo recomendable es que los diferentes componentes espaciales de una obra arquitectónica tengan manejos distintos de la luz, esto con el objetivo de volver más dinámicas la experiencia del ser humano al interior de ellos.⁸⁸

Finalmente, cabe mencionar que el manejo de este componente natural del lenguaje arquitectónico está directamente relacionado con el componente del ritmo (del que se hablará un poco más adelante); ya que es gracias a ella, la luz natural, que se hacen evidentes

⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 153

⁸⁶ *Ibidem*. Pág. 156.

⁸⁷ *Ibidem*. Págs. 159 y 160.

⁸⁸ *Ibidem*. Pág. 170

esos cambios expresivos dentro de la obra; ritmos que, como se verá, son fundamentales para que la experiencia de la arquitectura sea un hecho poético para el habitante.

El sonido y los olores

Los espacios habitables también se experimentan acústicamente. Ello es evidente cuando el habitante es consciente de los silencios, los ecos, los sonidos de cada material, de las superficies blandas o duras (es decir de los granos). Algunas formas como: las cubiertas curvas, las bóvedas, los grandes pasillos, etcétera; permiten que exista una reverberación del sonido⁸⁹, que complementa lo que el individuo experimenta a través de sus otros sentidos.

Los espacios con sonidos de baja intensidad, o alejados del ruido, suelen motivar estados de calma e intimidad en los individuos. Agudizar los sonidos de la naturaleza (como: el sonido del agua, las hojas de los árboles, el viento chocando contra las superficies, el cantar de las aves, etcétera.) a través de la obra arquitectónica, puede inducir en el habitante estados de relajación y de gran placer (recordar el ser de confianza de la obra como Lugar).

Como se mencionó en el capítulo dos de este documento, a través de la experiencia de un sentido como el oído, es posible que el habitante pueda evocar sensaciones o percepciones que haya tenido con otros de sus sentidos. Así por ejemplo, el sonido del agua puede evocar una sensación de frescura; o el sonido de un piso de madera antiguo, puede motivar una rememoración de imágenes oníricas que el individuo experimentó en otra etapa de su vida.

Con los olores acontece lo mismo; a través de ellos la persona puede evocar memorias y entrar en estados profundos de relajación. Quién no recuerda el olor de una cabaña de madera; de la tierra mojada, o de algún árbol u arbusto que expide su aroma en las noches. Todo ello está presente en la experiencia del espacio; y dentro de sus posibilidades creativas, el arquitecto debería contemplar esa incidencia del olor y del sonido, para enriquecer (de manera consiente) la vivencia de los espacios habitables de los seres humanos.

El ritmo

Se ha decidido dejar este componente del lenguaje arquitectónico al final de este apartado, con el objetivo de establecer un puente con el tema de la experiencia poética. Como se verá más adelante, la evocación de imágenes de experiencias anteriores (del habitante) hace parte del ritmo presente en una obra arquitectónica.

Ritmo no es igual a repetición. En el proceso creativo de las obras arquitectónicas, el ritmo suele emplearse como una estrategia para generar cierto orden en la composición⁹⁰, con el objetivo de lograr una continuidad en la experiencia de la obra; es decir, que esta

⁸⁹HESSELGREN, *Op. cit.* Pág. 192

⁹⁰RASMUSSEN, *Op. cit.*, Pág. 108.

pueda ser concebida por el habitante como una totalidad. De otra manera; con la ausencia del ritmo; es posible que la obra se muestre como desordenada y/o aburrida para el sujeto.

El ritmo puede darse, por ejemplo, en diferentes secuencias de: lleno-vacío, texturas, luz y sombra, volúmenes y formas, o cambios de nivel. Lo importante es entender que el ritmo está directamente relacionado con el tiempo y el movimiento⁹¹; y no es que la arquitectura se mueva, sino que el ritmo es evidente cuando el ser humano explora; recorre; los espacios habitables. Al respecto Rasmussen comenta:

“La propia arquitectura no posee ni dimensión temporal ni movimiento, por lo que no puede ser rítmica a la manera de la música o la danza. Pero para experimentar la arquitectura se necesita tiempo; también se necesita esfuerzo, aunque se trata de un esfuerzo mental, no físico.”⁹²

A lo que se refiere el autor con “esfuerzo mental”, es a la manera en cómo la imaginación del individuo hace evidente para éste el ritmo. Por ejemplo, cuando se está atravesando un corredor, que por uno de sus lados tiene una secuencia de columnas, pero que de repente al final del recorrido sumerge al habitante tras la sombra de un muro (interrumpiendo la secuencia de columnas), en ese momento el individuo (o más bien su imaginación) siente el cambio del ritmo: luz, sombra, luz, sombra, luz sombra; al ritmo: luz, sombra, luz, sombra, sombra, sombra, sombra, sombra; ritmo que puede motivar un sentimiento de incertidumbre en la persona, si es que es la primera vez que recorre dicho espacio.

Algunos autores han querido hacer la distinción entre “ritmo métrico” y “ritmo natural”⁹³ en las obras arquitectónicas. El primero de ellos, también nombrado *ritmo ceremonial*, surge de la relación armónica entre las partes de la obra, y permite que esta sea agradable (estéticamente) para el habitante. El resultado de este tipo de ritmo puede apreciarse en espacios ceremoniales o en edificios regidos por la simetría. Una secuencia uno-dos-tres-uno-dos-tres-tres-dos-uno-tres-dos-uno; puede ser un ejemplo de este ritmo.

Por su parte el ritmo natural o libre, que es más fluido que el métrico, se ve manifiesto en obras asimétricas, y con geometrías más sinuosas y orgánicas, que buscan fundirse con su entorno y con los ciclos de la naturaleza. Las pautas de este ritmo están determinadas, sobre todo, por el fluir mismo de la vida y de las actividades humanas. Rasmussen comenta:

“Si creemos que el objetivo de la arquitectura es proporcionar un marco para la vida de las personas, habremos de disponer las habitaciones de las casas, y sus mutuas relaciones, de acuerdo con el modo en que viviremos y nos moveremos dentro de ellas.”⁹⁴

⁹¹ *Ibidem*. Págs. 111 y 112.

⁹² *Ibidem*. Págs. 112 y 113.

⁹³ *Ibidem*. Pág. 121.

⁹⁴ *Ibidem*. Pág. 115.

La obra arquitectónica puede no tener un movimiento propio, pero como se acaba de mencionar, si puede surgir del movimiento y de la vida que se desarrollará dentro de ella; una vida que es colectiva e íntima a la vez; ya que el ser humano además de ser espacial es una ser social. Una vida basada en los ritos que le dan sentido a su existencia; ritos que no son solo repeticiones sino que son renovaciones de su ser⁹⁵.

Dice Hesselgren que el *ritmo libre* "da la impresión de una mayor libertad"⁹⁶, y esa libertad es experimentada gracias a que el habitante está siempre a la expectativa, sus sentidos están atentos, y su imaginación está recreándose de manera constante; se aparta de la monotonía (cotidianidad dice Heidegger) y descubre que de repente está habitando; viviendo; intensamente un espacio arquitectónico.

El ritmo libre o natural no refiere específicamente a geometrías complejas o no racionales⁹⁷; refiere más bien a una disposición tal del lenguaje arquitectónico, que se convierte en el detonante de momentos emotivos en el habitante, donde emergen memorias del pasado (en imágenes o ritmos como los llama Octavio Paz) y puede sentir que el espacio arquitectónico ha sido moldeado, no solo en torno a su forma física, sino en base a los rasgos de sus esencia (de lo que fue y de lo que anhela ser; como ser individual y ser social).

Finalmente se quiere resaltar, que el ritmo natural solo puede surgir de un conocimiento profundo (por parte del arquitecto) del habitante. Un conocimiento que como se ha visto, implica comprender su ser, que no es por él mismo sino por todo lo que lo rodea de manera material e inmaterial. Ese conocimiento es a lo que se le ha denominado en este trabajo: el habitante *imaginado-real* de la obra arquitectónica.

La experiencia poética en la obra arquitectónica: Verificación del Habitante *Imaginado-real*

En los apartados anteriores se explicó que la experiencia de la obra arquitectónica integra los componentes físicos y psicológicos del habitante. En este apartado se explicará que la experiencia poética tiene lugar, precisamente, en dichos procesos psicológicos (originados por la estimulación física); de manera más concreta, en la imaginación.

La poética de la obra arquitectónica está presente desde el momento mismo de su creación. Para Aristóteles, por ejemplo, la creación poética surge como imitación de la

⁹⁵ HESSELGREN, *Óp. cit.* Pág. 185

⁹⁶ *Ibidem.* Pág. 279.

⁹⁷ RASMUSSEN, *Óp. cit.*, Pág. 125. Comenta el autor: "Wright abrió nuevos caminos e hizo que otros arquitectos trabajasen con mayor libertad. Sin embargo, no es necesario abandonar las formas rectangulares, que son naturales y fáciles de utilizar; uno se puede mover con facilidad y libertad por espacios que sean rectangulares, así como entre tabiques y muros que tengan formas nitidas y regulares."

naturaleza⁹⁸. Dicha imitación en las obra de arquitectura refiere, como se ha venido comentando, al debido reconocimiento y comprensión, tanto de las actividades del habitante, como de la relación de éste con el mundo circundante (de manera física y no física).

Para Aristóteles la imitación permite que tanto el creador de la obra como el que la experimenta, aprendan de ella; de las cosas que ella representa. Si se piensa que (al igual que la tragedia) la obra arquitectónica surge como una imitación de la acción o de la vida de sus habitantes; puede vislumbrarse desde este momento una de las características fundamentales de la experiencia poética de los espacios habitables: que el habitante se reconozca (aprehenda) a sí mismo a través de la obra. Dice Aristóteles:

“Y una causa de eso [la imitación] es también que el hecho de aprender es muy agradable no solo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente (...). Pues por eso se complacen contemplando las imágenes, porque acontece que al contemplarlas aprenden, y se hacen deducciones sobre que es cada cosa, como por ejemplo, éste es fulanito.”⁹⁹

Según el pensador, la poética de una obra es evidente cuando se percibe una relación conveniente entre las partes que la constituyen; y su belleza radica en la adecuada medida y orden de esas partes. Esas relaciones y ese orden en la obra arquitectónica refieren, por ejemplo, a las proporciones y a la escala que requieren las actividades humanas que se van a desarrollar dentro y fuera de ella. Josep Muntañola, hablando del aspecto poético del diseño arquitectónico, y fundamentado en Aristóteles, comenta: “Las obras maestras de arquitectura están diseñadas en las medidas, escalas y proporciones óptimas, de tal manera que cualquier aumento o disminución de medidas hace perder todo el interés del edificio.”¹⁰⁰

Otras características de la obra poética, según el pensador griego, son: que debe tener una extensión abarcable para los sentidos, es decir, que sea inteligible como conjunto para que pueda ser abarcable por la memoria del sujeto¹⁰¹; que posea hechos complejos que saquen de la rutina al espectador; y además, que retome memorias individuales y colectivas (mitos) que tiñan la experiencia de aspectos significativos, y generen emociones en el habitante.¹⁰²

Mathías Goerithz¹⁰³ hablando de la capacidad de generar emociones, que pueden tener las obras arquitectónicas, comenta en su *manifiestos de la arquitectura emocional*, que

⁹⁸ ARISTÓTELES; *Poética*; Págs. 37 y 39. Dice el pensador: “Parece que generaron la poesía, de manera general, dos causas y ambas naturales. El hecho de imitar es, en efecto, algo connatural al hombre desde la infancia y en esto se diferencia de los demás animales, en que es sumamente apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos imitando; y también le es connatural el hecho de que todos se complacen en las imitaciones.”

⁹⁹ *Ibidem*. Pág. 39. Y ver también pág. 45.

¹⁰⁰ MUNTAÑOLA, Josep; *Comprender la arquitectura*; Pág. 68.

¹⁰¹ ARISTÓTELES, *Óp. cit.*, pág. 51

¹⁰² MUNTAÑOLA, *Óp. cit.*, págs. 68 y 69.

¹⁰³ Mathías Goerithz (1915-1990) Pintor, escultor y arquitecto mexicano de origen alemán, con doctorado en Filosofía e historia del arte; asociado a la tendencia de abstracción constructiva. Fue director de diseño visual en la escuela nacional de arquitectura (1957). Diseñó entre otras obras: el Museo del Eco, las torres de satélite y el espacio escultórico de la ciudad universitaria de la UNAM.

“sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla arte”¹⁰⁴.

En este sentido, y retomando lo planteado por Martín Heidegger en su ensayo “el origen de la obra de arte” (con respecto a las cualidades que hacen que una obra sea una *obra de arte*), se ha querido establecer un puente de relación entre las características de la obra de arte; mencionadas por Heidegger; y las cualidades que pueden darle un carácter poético a la obra arquitectónica. (Los argumentos de dicha relación serán explicados líneas más adelante).

Para empezar, Heidegger considera que no toda obra es una *obra de arte*; así como para Octavio Paz no todo poema es poesía; para Muntañola no toda edificación es arquitectura; o para el mismo Heidegger, no toda construcción es un Lugar para habitar.

Para este Filósofo, una obra es *arte* cuando en ella acontece la *verdad*; al respecto comenta: “el poner en la obra la verdad lo determinamos como la esencia del arte”. La verdad para él es el origen, la fuente, la esencia de algo. Dice el pensador:

“ORIGEN significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia.”¹⁰⁵

“La verdadera esencia de una cosa se determina por su verdadero ser, por la verdad del ente respectivo. (...) La verdad hay que pensarla en el sentido de la esencia de lo verdadero.”¹⁰⁶

La verdad también es un alumbramiento, una desocultación del ser de las cosas; de los entes. En el caso de la obra arquitectónica, se puede hablar de la desocultación del ser por el cual se origina la obra (habitante); de las cosas mismas que la componen (lenguaje arquitectónico); y del contexto donde está inserta. Todo ello, en palabras del filósofo, es poner en operación la verdad del ente¹⁰⁷.

Dice Heidegger que la obra de arte establece un mundo, y esto significa hacer evidente (patente) lo que para el ser humano aparece como cotidiano. También la obra de arte es “hechura de la tierra”; es decir, deja ver la esencia de los materiales que la constituyen. El pensador, ejemplificando estas características de la obra de arte en un templo griego, comenta:

“El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su

¹⁰⁴ Mirar Pág. 32

¹⁰⁵ HEIDEGGER, Martín; *Arte y poesía*; Pág. 35

¹⁰⁶ *Ibidem*. Pág. 72.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Pág. 56.

quietud hace resaltar su agitación. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, toman por primera vez una acusada figura y así adquiere relieve lo que son.”¹⁰⁸

“(…) la roca llega a soportar y a reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y en la fuerza nominativa de la palabra. Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir.”¹⁰⁹

Esta poética solo es evidente cuando el habitante contempla la obra; la cuestiona; y se dispone para dejarse sorprender por ella. El individuo deja de ser él mismo y, en ese diálogo, se vuelve uno con ella. Los dos son uno porque ella ha surgido de él, le brinda paz y, además de servirle como morada, se vuelve su ser de confianza; es el Lugar donde él habita.¹¹⁰

En este punto es preciso hacer una aclaración; líneas atrás se comentaba que el puente de relación entre las características de la obra de arte y las cualidades poéticas de la obra arquitectónica, no ha surgido de manera casual; sino que existe un fundamento, que es el siguiente: Para Heidegger todo arte es en esencia poesía, cuando permite que el ser humano sea tocado por la esencia de las cosas¹¹¹. Ser tocado significa: ser consciente de su existencia, contemplarlas, disfrutarlas, y saber que son parte de él mismo. A todo ello es a lo que él también le denomina “Habitar poéticamente”.

Dicha afirmación del pensador alemán, surge de las reflexiones que él retoma del poeta Hölderlin; quien de manera contundente comunica a través de sus versos que: “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra”¹¹²; lo que lleva a concluir, que el Habitar pleno del ser humano acontece al poetizar.

Es entonces la experiencia poética de los espacios habitables la que permite que el habitante, además de la comodidad física y biológica, pueda vivir plenamente en este mundo. De esta manera es válido preguntarse ¿en qué consiste la experiencia poética de la obra arquitectónica? Lo primero a tener en cuenta, es que dicha experiencia depende de factores como: la cualidades de la obra misma, las circunstancias externas (hora del día, clima, etcétera) y sobre todo, como se ha venido mencionando, de la disposición del habitante.

Alberto Saldarriaga identificando ciertas características de la experiencia poética de una obra arquitectónica comenta, por ejemplo, que la dignidad poética de una obra no depende de su tamaño; que la experiencia poética, es única para cada persona, es decir, es

¹⁰⁸ *Ibidem*. Pág. 63

¹⁰⁹ *Ibidem*. Pág. 67

¹¹⁰ *Ibidem*. Pág. 89. Ver la explicación del lugar expuesta en el “Capítulo tres” de este trabajo.

¹¹¹ *Ibidem*. Pág. 117. En el ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”.

¹¹² *Ibidem*. Pág. 116

múltiple; y además, que la poética es evidente cuando el habitante se hace consciente de las sutilezas presentes en la obra; y gracias a ella, de las de su mundo circundante.¹¹³

“La experiencia de la arquitectura alcanza la dimensión poética cuando el ser encuentra en los lugares y en sus circunstancias valores expresivos que le inducen estados especiales de emoción. La obra en sí, en su materialidad, en su espacialidad, en su relación con el entorno, posee la capacidad de inducir sentimientos poéticos.”¹¹⁴

En conclusión, lo que plantea Saldarriaga es que la experiencia poética tiene lugar cuando se reúne, en la obra, todo aquello que es significativo para el ser que habita en ella. Ese reunir implica una interacción o comunicación consiente entre el individuo y la obra misma.

Sin duda alguna la aportación que hace este autor de la teoría arquitectónica ha ayudado a visualizar de una manera más nítida lo que se quiere dar a entender cuando se habla de “la experiencia poética en la obra arquitectónica”. Sin embargo, se considera que es necesario indagar un poco más sobre este fenómeno, para comprenderlo con mayor claridad. Ello ha requerido acudir a las contribuciones de autores de otros campos del saber humano. En ese sentido, se han querido retomar las aportaciones de Octavio Paz sobre el tema de “la experiencia poética”, hechas en su libro “El arco y la lira”. De hecho, es de allí de donde se ha tomado prestado ese concepto, que en este trabajo se ha querido referir a la experiencia habitable (plena) del ser humano en los espacios arquitectónicos.

Para hilvanar lo que propone Octavio Paz con la experiencia de los espacios habitables, es necesario retomar un par de asuntos más, de lo planteado por Heidegger y por Norberg-Schulz. Dice el filósofo que “la verdad [en la obra de arte] como alumbramiento y ocultación acontece al poetizarse” y esto lo lleva a afirmar más adelante que “todo arte es en esencia poesía”¹¹⁵. Por su parte, el teórico de la arquitectura, plantea que: la obra con carácter de lugar es Poesía. De esta manera es como se ha querido establecer el puente y la correspondencia entre la obra de arquitectura como Lugar u obra de arte; es decir, como Poesía; y la poesía Literaria, la cual analiza Octavio Paz.

El escritor mexicano plantea que en una obra poética (de arquitectura) el poeta (arquitecto) recurre al lenguaje (arquitectónico) de la comunidad; pero no solo lo copia, sino que lo analiza, lo purifica y lo emplea de tal manera que las personas lo reconocen en la obra y se recrean con él. Dicho lenguaje, gracias a la obra, recobra su libertad y ello motiva a que cada individuo lo experimente de manera personal; dice Octavio Paz:

“El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas.”¹¹⁶

¹¹³SALDARRIAGA, Alberto; *La arquitectura como experiencia*; Págs. 292 y 293.

¹¹⁴*Ibidem*. Pág. 275

¹¹⁵ HEIDEGGER, Martín; *Arte y poesía*; Págs. 95 y 96

¹¹⁶ PAZ, Octavio; *El arco y la lira*; pág. 41

“El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía.”¹¹⁷

Durante la experiencia poética, la persona es constantemente sorprendida por la obra, y dicha sorpresa fortalece la contemplación. La sorpresa genera asombro en el individuo, y al asombrarse, dice Paz: el hombre poetiza. La poética acontece en la obra arquitectónica cuando el habitante muere a la cotidianidad y además de percibir la esencia de las cosas, redescubre que él existe; siente sus pulmones contraerse y su corazón palpar. Octavio Paz retomando las palabras de Novalis¹¹⁸ dice: “Cuando el corazón se siente así mismo... entonces nace la poesía.”¹¹⁹

En la experiencia poética el habitante ve revelada ante él su identidad; es decir, se reconoce a sí mismo, a su “otredad” (Concepto que retoma Paz de Machado) a través de la obra. Ese reconocer, como se ha mencionado con insistencia, surge de la comprensión de los entes y cosas que lo rodean, y de las cuales él mismo proviene. Heidegger explicando de manera clara la relación de unidad que existe entre el “ser ahí” (ser humano) con “lo otro”, comenta:

“El «ser ahí» se encuentra «a sí mismo» inmediatamente en *lo que* hace, usa, espera, evita –en lo «a la mano» *de que se cura* inmediatamente en el mundo circundante. (...) El «ser ahí» es esencialmente en sí mismo «ser con».”¹²⁰

El filósofo alemán también menciona que “el encontrarse” implica un “estado de abierto”; refiriéndose concretamente a la disposición (del habitante) por dejarse sorprender, tanto de lo que acontece en su exterior cómo de sus procesos internos. Al “encontrarse” el individuo se da cuenta de que él es su mundo; es decir, que el todo lo contiene a él y que él contiene al todo. Dice el filósofo: “En el comprender el mundo es siempre co-comprendido el «ser en» [es decir el hombre]; el comprender la existencia [de ese hombre] en cuanto tal es siempre un comprender el mundo.”¹²¹

De esta manera es posible afirmar que, en la experiencia poética el habitante aprecia “la unidad del Ser”; es decir, experimenta un estado de reunión y de participación con el todo; que está dentro y fuera de sí mismo; un estado donde el tiempo parece detenerse: “es un instante que contiene todos los instantes”¹²².

¹¹⁷ *Ibidem*. Pág. 39

¹¹⁸ Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg; 1772 -1801) Poeta y escritor alemán. Fue uno de los que formuló la teoría del romanticismo literario; compartió con otros famosos poetas como: Schiller, Fichte, Hölderlin, Goethe, Tieck, Schelling y Herder. Reconocido por sus poesías líricas y por su prosa, de profundo sentido místico religioso.

¹¹⁹ *Ibidem*. Pág. 141

¹²⁰ HEIDEGGER, Martín; *El ser y el tiempo*; Págs. 135 y 136.

¹²¹ *Ibidem*. Pág. 164.

¹²² PAZ, *Op. cit.*, pág. 25

Experimentar la “otredad” a la que refiere Paz, durante la experiencia poética, implica entonces un estado de unidad con el cosmos, un instante donde el sujeto se ve a sí mismo a través de lo que lo rodea; es un nacer y morir; cambiar de estado de ánimo; saltar al vacío, al pleno ser, a la libertad. Es al mismo tiempo salir y volver a entrar en sí mismo. Comenta el escritor mexicano:

“Ante ella misma, ante su propia realidad, sí, pero también ante algo que pone en tela de juicio su realidad, la identidad de su ser mismo. Esto que está frente a nosotros –árbol, montaña, imagen de piedra o de madera, yo mismo que me contemplo- no es una presencia natural. Es otro. Está habitado por lo Otro. La experiencia de lo sobrenatural es experiencia de lo Otro.”¹²³

Durante la experiencia poética el individuo entra también en un estado de soledad (entendida como una pausa), de comunicación con sí mismo; dice Paz: “aquel que se basta en su propia soledad no está solo”. Al contrario, en ese estado de recogimiento, todo está en el aquí del sujeto; no solo lo externo a él (hablando del “espaciar” Heideggeriano) sino también lo interno, manifiesto en las memorias (del pasado) y anhelos (proyecciones futuras) de su existencia.¹²⁴

A esa característica de la experiencia poética, de reunir en un instante el pasado y el futuro en el presente del individuo, es a lo que Heidegger le denomina “la temporalidad del ser”¹²⁵. Dicha temporalidad solo puede ser evidente en el pensamiento del sujeto, específicamente en sus procesos imaginativos (es decir en su imaginación); donde a la vez, las imágenes se convierten en un puente entre el interior del sujeto y su realidad (exterior).¹²⁶

Para Octavio Paz la “temporalidad del ser” se hace presente como *ritmo* en la obra poética. El ritmo es evidente cuando una imagen, de la experiencia presente del individuo, evoca o suscita otras imágenes. “El poeta encanta el lenguaje por medio del ritmo, una imagen suscita a otra”, dice el escritor. El ritmo implica entonces una búsqueda interior del habitante, gracias a la evocación de sus memorias; pero también suscita una expectación (del futuro), que es también un anhelar; motivando que la persona, cargada de emoción, quiera volver a experimentar lo ya vivido.¹²⁷

A través del ritmo, los ritos y mitos regresan; se recrea el origen de los tiempos que están presentes en cada hombre (inconsciente colectivo de Jung); es decir; el individuo entra

¹²³ *Ibidem*. Pág. 129

¹²⁴ *Ibidem*. Pág. 127

¹²⁵ HEIDEGGER, Martin; *El ser y el tiempo*; Págs. 379 y 395. Dice el autor: “la temporación no significa «uno tras otro» de los éxtasis. El advenir [futuro] *no es posterior* al sido [pasado] y éste *no es anterior* al presente. La temporalidad se temporacia como advenir presentante que va siendo sido”.

¹²⁶ PAZ, *Op. cit.*, Pág. 66

¹²⁷ *Ibidem*. Pág. 57

en sintonía con los ritmos de su vida y con los ritmos del universo mismo. Dice Paz: “la «celeste unidad» del universo está en el ritmo”¹²⁸.

En la experiencia poética de la obra arquitectónica; por virtud del ritmo de las imágenes que retornan y se proyectan en su imaginación; el habitante se encuentra a sí mismo; y lo hace porque al imaginar, aparece como protagonista, espectador o habitante, de las imágenes de aquellos espacios arquitectónicos que rememora; dice Octavio Paz: “el hombre se imagina; y al imaginarse se revela”¹²⁹.

Dichas imágenes son rememoradas por el pensamiento del sujeto porque han sido significativas para él. No importa cuánto tiempo haya pasado desde que las experimentó, lo importante es que han dejado huellas memorables en su ser. A esas imágenes, llenas de emoción y sentimiento, se les ha denominado: “Imágenes poéticas” (Paz y Bachelard). En el contexto de la arquitectura; como se vio en el capítulo dos de este trabajo; las imágenes poéticas están constituidas; además de una imagen visual; por memorias de los demás sentidos: olfato, tacto, oído, etcétera; es decir, son imágenes de vivencias multisensoriales.

Gracias a la experiencia poética, el habitante recuerda vivencias que aparentemente había olvidado. El espacio arquitectónico que habita en el presente y el que recuerda, se convierten en uno mismo por acción de su imaginación. De esto se puede concluir entonces, que la poética tiene su origen en los procesos imaginativos del individuo (tanto del arquitecto en el proceso creativo, como del habitante al experimentar la obra ya edificada).

Gaston Bachelard hablando de “la poética del espacio” promovida por la poesía, constata lo afirmado por Paz; al comentar que las imágenes poéticas surgen en el individuo por la resonancia que la obra ejerce en su ser, y que dichas imágenes son ecos del pasado. Dice Bachelard: “al recordar otros espacios moramos en nosotros mismos”¹³⁰.

Cuando la obra hecha raíces en el habitante, se dice que él está gozando de ella. Según Bachelard, ese goce evidencia el deleite que sintió el poeta (arquitecto) al diseñar la obra. En el gozo producido por la imagen poética el alma del habitante dice su presencia; el individuo se siente renovado; se siente feliz. Es un comienzo de libertad porque la imaginación; comenta María Noel Lapoujade; sumerge al ser humano en un estado de Libertad¹³¹.

La Poesía permite que la imaginación saque del automatismo, de la cotidianidad, al individuo. El espacio arquitectónico captado por la imaginación del habitante es espacio vivido; experimentado plenamente. Al respecto Bachelard comenta:

¹²⁸ *Ibidem*. Pág. 93. Dice el escritor: “Oír el ritmo de la creación –pero así mismo verlo, y palparlo- para construir un puente entre el mundo, los sentidos y el alma: misión del poeta.”

¹²⁹ *Ibidem*. Pág. 133

¹³⁰ BACHELARD, Gaston; *La poética del espacio*; Pág. 29

¹³¹ LAPOUJADE, María Noel; *Filosofía de la imaginación*; Pág.249. Dice la filósofa: “La imaginación es una función de liberación”. (...) En la actividad de la imaginación, el sujeto ejerce su libertad.”

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen.”¹³²

Por su parte Graciela Montes; escritora argentina; denomina a las construcciones imaginarias (imágenes poéticas) como: “la tercera zona, lugar potencial o frontera indómita”¹³³. Para ella es en esa frontera donde el ser humano se siente realmente vivo; ya que es precisamente en ella donde se lleva a cabo el intercambio entre su interior (subjetividad) y el afuera (mundo real).

La frontera indómita refiere a las construcciones imaginarias del ser humano que, como se ha comentado, surgen de las vivencias del pasado y tienen un eco en su presente. Esto quiere decir que la experiencia poética, que es imaginaria, tiene lugar en la frontera indómita. En esa frontera (imaginación), dice Graciela Montes: “la vida y el tiempo se ensanchan; el tiempo es más tiempo, más denso o más hondo. El mismo cuerpo es representado en la imagen poética y el sujeto puede tocar lo universal con la punta de los dedos.”¹³⁴

A manera de síntesis de lo comentado hasta este momento, se puede decir que la experiencia poética de la arquitectura, pone en evidencia que la obra ha sido diseñada para que el habitante, además de una agradable experiencia física y biológica, viva experiencias imaginativas que lo sumerjan en singulares estados de emoción; acercándolo al universo y así mismo. Estados, que a lo contrario de lo que muchos creerían, se pueden ofrecer y experimentar con la gratuidad de la existencia misma; es decir, son intensiones que una vez instauradas en la obra estarán a la disposición de cualquier ser humano que se interese por experimentarlas.

A ese proceso imaginativo que, como se ha argumentado, es el centro de la experiencia poética de la obra arquitectónica, Gaston Bachelard lo ha llamado: “ensoñación”. Según el análisis que María Noel Lapoujade hace del planteamiento filosófico de este pensador, es válido afirmar que “la ensoñación es uno de los procesos de la imaginación”¹³⁵.

Parafraseando a Bachelard, Lapoujade comenta que la ensoñación es un espacio intersticial entre la vigilia y el sueño; es decir, una frontera entre la conciencia y el inconsciente (como para Montes es: entre lo subjetivo y el mundo real). A través de la ensoñación el ser humano huye del mundo real sin hundirse plenamente en el irreal; todos los sentidos se

¹³²BACHELARD, *Op. cit.*, Pág. 28.

¹³³MONTES, Graciela; *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*; Pág. 51.

¹³⁴ *Ibidem*. Pág. 29 Dice la escritora: “Para Aristóteles, el arte era a la vez *poiesis* (o construcción: ficción) y *mimesis* (emulación de la vida). La palabra *mimesis* es tan difícil de traducir que en general se prefiere tomarla así, en crudo y en griego. La *mimesis* –o emulación de lo universal de la vida- es lo que, según Aristóteles, convierte lo artificial en artístico, el artificio del arte. No es poco.” Pág. 23.

¹³⁵ LAPOUJADE, María Noel; *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la Poética*; Pág.102

despiertan y armonizan; cada individuo recrea su mundo (aun cuando la conciencia entra a ordenar); y sobre todo, promueve el reposo y el bienestar del ser¹³⁶.

En la ensoñación (que corresponde directamente con lo que se ha explicado del concepto de “la experiencia poética”) el individuo, entre muchas otras cosas: entra en un estado de contemplación profunda; tiene una ventana abierta al cosmos; vive una expansión ilimitada de su ser; y se colma de armonía y paz para vivir. Además, la ensoñación (dice Bachelard) puede ser experimentada por cualquier persona; renueva el mundo del individuo y le ayuda a superar la pesantez de la cotidianidad; le permite reconocerse a sí mismo como imaginante; y además, el ser se autoafirma, se construye indefinidamente.

Para ir cerrando esta reflexión sobre la experiencia plena del habitante en la obra arquitectónica; es necesario poner en evidencia que en ella: “La imagen poética” de Bachelard, “la Frontera indómita” de Montes, “la ensoñación” del mismo Bachelard o “la revelación poética” de Octavio Paz, se estimula, se hace presente, se evidencia, el *ánima* – alma- del habitante. Al respecto Lapoujade, haciendo la distinción entre el *ánimus* y el *ánima*; y acentuado la relación de esta última con la ensoñación, dice:

“El *ánimus* corresponde al espíritu, los aspectos masculinos, más ligados al pensamiento racional.”

“El *ánima*, designa los aspectos femeninos, el alma, de donde la imaginación humana se complace en la ensoñación creadora.”¹³⁷

El uso; es decir, la manifestación libre de la imaginación en el ser humano, está directamente relacionada con su alma. Bachelard asocia preponderantemente el alma con la poesía¹³⁸. Esto permite concluir que “la poética se erige con base en los procesos de la imaginación creadora”¹³⁹ del ser humano que experimenta imaginariamente la obra (el arquitecto al crearla, y el habitante al morar en ella).

Dichos procesos de la imaginación creadora corresponden precisamente a los ritmos, memorias o imágenes, que invitan a la expansión o crecimiento del ser. Estas imágenes son amadas, porque solo en lo que ama, el individuo puede consolarse y fortalecerse para seguir adelante. Comenta Lapoujade:

“Se trata de una memoria «reanimada» por la imaginación. Al respecto importa subrayar que la infancia es enfocada por Bachelard en su belleza, en su bondad. Si bien sabemos que la ensoñación puede despertar imágenes dolorosas, crueles que también son vivencias de la infancia, considero con Bachelard que lo más fructífero para una vida más plena, no son las imágenes castrantes, que cierran al individuo en un dolor no transmutado, sino que son las imágenes

¹³⁶ *Ibidem*. Págs. 80 – 83.

¹³⁷ *Ibidem*. Pág. 84

¹³⁸ *Ibidem*. Pág. 62

¹³⁹ *Ibidem*. Pág. 91

amadas, fecundas, las que rescatan nuestra posibilidad de expansión, de ampliar la mirada y, en su máxima expresión, la posibilidad de crear.”¹⁴⁰

Es a través de los procesos imaginativos (de la experiencia poética que el habitante puede tener de manera particular en un espacio arquitectónico), que finalmente se comprueba la existencia del “Habitante *Imaginado-real*” de la obra arquitectónica. Un habitante que tiene su origen en la imaginación del arquitecto; que habita los espacios arquitectónicos antes de que la obra sea edificada, y que está presente en ella una vez ha sido construida; un habitante que se revela cuando el habitante real (que no es solo uno, sino muchos habitantes) se reconoce; es decir, se identifica con ella cuando vive una experiencia poética al habitarla.

María Noel Lapoujade comenta que el hombre es humano porque simboliza (como también lo afirma Ernest Casirer¹⁴¹). Pero lo más importante de esa afirmación, es que el ser humano simboliza porque imagina; “los hombres imaginan más de lo que piensan”, dice la filósofa. Por su parte Heidegger dice: “se habría ganado mucho si construir y habitar fueran dignos de ser pensados”; y pensar es imaginar; es decir, la obra arquitectónica nace cuando se le imagina; cuando el arquitecto se pregunta e idealiza cómo (y sobre todo por qué y para qué) la experimentará el habitante real. Dice Bachelard:

[...] para actuar es preciso imaginar.
[...] ¿Cómo prevenir sin imaginar?¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibidem*. Pág. 94

¹⁴¹ Ernest Casirer (1874-1945) filósofo de origen prusiano, nacionalizado sueco. Docente en la Universidad de Hamburgo. Asociado a los pensadores Neokantianos; realizó contribuciones a la filosofía de la cultura, la filosofía de la ciencia y la historia de la filosofía. Una de sus obras más reconocidas es: “Filosofía de la formas Simbólicas”.

¹⁴² *Ibidem*. Pág. 92

A manera de conclusión

Como se habrá notado a lo largo de este documento, la propuesta del concepto "Habitante *Imaginado-real*" se ha convertido en una excusa para el recuento de algunas de las consideraciones que; se cree; tanto el arquitecto (en formación o profesional) como el mismo habitante (por eso la intención de usar un lenguaje comprensible a todo lector), deberían tener en cuenta durante la concepción de cualquier obra arquitectónica.

Al principio de esta investigación, se propuso que una plena comprensión del habitante (que ahora se entiende, implica no solo conocerlo a él; sino también entender la manera en cómo él se relaciona con todo lo que lo rodea, de manera directa; a través de la experiencia perceptual; o a través de la arquitectura como lugar) es la que permite que el "Habitante *imaginado-real*" tenga su origen en el pensamiento del arquitecto; y que dicha comprensión puede generar que la futura obra responda de una manera más acertada a las necesidades habitables (físicas, biológica, psicológicas y espirituales) de los seres humanos que van a morar en ella.

Ahora se comprende también, que el "Habitante *Imaginado-real*" no solo está presente durante el proceso creativo de la obra, sino que él pasa a habitar en ella una vez esté materializada; ya sea como representación gráfica, modelo tridimensional o como construcción. Cada una de las espacialidades que la componen tiene implícita la esencia de ese primer habitante que las experimentó en la imaginación del arquitecto.

Pese a lo anterior, el habitante "Habitante *Imaginado-real*", solo podrá ser descubierto o verificado cuando el habitante real, al explorar la obra arquitectónica; descubra de repente; incluso sin ser consiente; que en dicha obra hay elementos propios de su esencia. Es decir, el habitante real entra en comunión con el "Habitante *imaginado-real*" cuando se identifica con la obra, y al identificarse, se apropie de ella.

Dicha apropiación no puede medirse con cifras exactas o datos estadísticos; y ello es lo que ha determinado que la hipótesis de este trabajo no pueda afirmarse como verdadera ante la exigencia de una comprobación racionalmente verificable. La hipótesis de este trabajo; es decir, la existencia del binomio "Habitante *Imaginado-real*" en una obra arquitectónica, solo podrá ser verificada por los seres humanos, que al habitar en ella, puedan experimentar lo que en esta investigación se ha denominado como la "experiencia poética". Que entre muchas otras cosas, implica un reconocimiento de sí mismo y del universo circundante, a través de la obra.

Esta experiencia, como se ha comentado, es única para cada persona; y allí es donde radica la complejidad de su verificación. Por ahora bastará con saber que existe; que se puede vivir; que la arquitectura al igual que la poesía la puede motivar en el habitante; y que el arquitecto como el poeta, podrá sugerirla a todo ser humano, a través del reflexivo manejo y dominio del lenguaje arquitectónico.

Es importante aclarar que en este trabajo se han esbozado apenas, algunos principios de la poética en la obra arquitectónica; y es aquí donde se considera que se deja abierto un inmenso panorama para futuras investigaciones; en las cuales se pueda profundizar en detalle sobre los elementos que constituyen dicha poética; desde el proceso creativo; como diseño; hasta el momento en que es experimentada por sus habitantes; como obra arquitectónica construida.

Por otra parte, y como se comentó al comienzo de este documento; y se constata ahora; las reflexiones realizadas en esta investigación han permitido estructurar un marco teórico que puede funcionar como un dispositivo de análisis (tanto para el habitante como para el arquitecto) de cualquier obra arquitectónica (ya sea como proyecto o como edificación). Empezando, por ejemplo, por los aspectos que involucra la experiencia perceptual del habitante en el objeto arquitectónico; pasando por el análisis de las cualidades que pueden hacer de la obra una frontera (lugar) entre el sujeto y su entorno; hasta el reconocimiento de los aspectos socioculturales que pueden incidir en la concepción de los espacios habitables, y en la experiencia que el habitante pueda tener en ellos.

Se cree firmemente que la herramienta teórica desarrollada a lo largo de este trabajo, puede ser de gran contribución a las nuevas generaciones de arquitectos, en dos sentidos: primero, en estructurar nuevos modelos de análisis interdisciplinarios, ya que esta herramienta ha surgido de un proceso de ir hilvanando poco a poco los aportes, no solo de la teoría arquitectónica, sino (y sobre todo) de otros campos del conocimiento humano; que se considera: guían y complementan; y en algunos casos permiten explicar de una mejor manera; los fenómenos relacionados con la experiencia creativa del arquitecto y la experiencia habitable del ser humano en los espacios arquitectónicos. Y segundo, en el sentido de que derivada de ella, es posible estructurar un seminario donde se pretenda motivar una conciencia hacia el análisis y la comprensión de los diferentes estados de la experiencia habitable del ser humano en las obras arquitectónicas.

Sumado a lo anterior, se espera también que el esfuerzo por destacar el aporte de la teoría y la práctica arquitectónica latinoamericana; incentive a muchos otros arquitectos a indagar más sobre las contribuciones que desde esta parte del globo terráqueo, se han venido haciendo al oficio de la arquitectura. Contribuciones llenas de una inmensa reflexión intelectual y de una búsqueda constante por definir lo adecuado, lo propio o lo verdadero, como esencia fundamental de la obra arquitectónica.

Finalmente se han querido retomar, a modo de resumen, algunas de las ideas derivadas de la reflexión teórica desarrollada a lo largo de este trabajo; ideas que se espera, puedan ser tenidas en cuenta durante el análisis de obras arquitectónicas anteriores o durante la concepción de las obras futuras que serán imaginadas en la mente de quien se ha tomado el tiempo de leer este documento.

Las ideas que resumen este trabajo son las siguientes:

- Para imaginar una cosa es necesario conocerla o conocer sus partes. Entre más se aprenda la cosa que se quiere imaginar, más fácilmente podrá ser imaginada; por ello entre más conozca el arquitecto al habitante, le será más sencillo poder recrear en su imaginación los espacios arquitectónicos que este (el habitante) requiere.

- Cuando el arquitecto recrea en su imaginación los futuros espacios arquitectónicos, lo hace imaginándose a él mismo en esos espacios; es decir, los habita a escala uno a uno en su imaginación. Se puede decir, en principio, que en la mente del arquitecto surge un habitante imaginado. Sin embargo, cuando el arquitecto imagina esos espacios teniendo como base lo comprendido del habitante real; el que habita el espacio, en la mente del creativo, no es solo el habitante imaginado por este; sino un "Habitante *imaginado-real*", que se deriva de lo aprendido del habitante real y su entorno.

- Comprender al habitante implica entender la manera en cómo este se relaciona e interactúa con todo aquello que lo rodea, material (la geografía, las personas e inclusive la misma arquitectura; entre muchas otras cosas) e inmaterialmente (las costumbres, tradiciones, mitos, ritos, etcétera). El entendimiento de dichas relaciones requiere de una reflexión profunda que ayude a determinar el porqué y el cómo se evidencian esas relaciones.

- La comprensión de la manera en cómo el habitante se relaciona con las demás cosas que componen el universo, le proporciona al arquitecto las ideas "germen" que fundamentarán las cualidades de los espacios arquitectónicos, que él habrá de diseñar para suplir las necesidades espaciales del habitante.

- La percepción parte de un intercambio energético entre el habitante y el objeto arquitectónico; el arquitecto puede prever la intensidad de esa interacción, para brindar las mejores condiciones habitables al sujeto.

-La experiencia de la arquitectura es el resultado de una acumulación de varias percepciones; también es una totalidad que desencadena un juicio valorativo de la obra arquitectónica, por parte del habitante

- Una experiencia plena de la arquitectura, implica una estimulación gradual de todos los sentidos, es decir, es multisensorial; esto permite que resulte más memorable para el habitante. El arquitecto puede priorizar la estimulación de algún sentido cuando sea necesario. La ausencia del sonido, por ejemplo, permite que el espacio se perciba más liviano. Por otra parte, a través de la estimulación de un sentido se pueden evocar sensaciones de otros sentidos. Por ejemplo, ver una textura puede motivar la estimulación del sentido del tacto, así el individuo no palpe la superficie que está viendo.

- La estimulación multisensorial suscita que el habitante sea consciente de su ser y estar en el mundo (en el momento en que está experimentando la obra). Evoca memorias de experiencias similares que han dejado huellas en la existencia del sujeto. La experiencia plena del objeto arquitectónico, propicia que el sujeto re-conozca su propia esencia.
- La obra arquitectónica puede modificar (de buena manera o no) la conducta de sus habitantes. Dependerá de las intenciones del arquitecto, hacer uso de algunas estrategias proyectuales derivadas de los aportes de la psicología; y así ofrecer las condiciones adecuadas que motiven una experiencia habitable plena en el individuo.
- El arquitecto no puede prever la manera plena en que el habitante experimentará el espacio arquitectónico; lo que si puede hacer, es ofrecer múltiples sugerencias que enriquezcan las condiciones habitables para el *Conforto* del habitante.
- La experiencia de la arquitectura implica que el habitante realice actos consientes dentro de ella, es decir, que esté alerta de cada situación que esta le presenta.
- La obra arquitectónica, en primera instancia, debería cumplir con los requerimientos biológicos que el habitante demande de ella; según el contexto donde se encuentre, y las actividades que vaya a realizar. Algunos aspectos a tener en cuenta pueden ser: la temperatura, el porcentaje de humedad, el tipo e intensidad de luz, la ventilación requerida y la intensidad de los sonidos.
- Situaciones, por un lado, monótonas y mecánicas; y por otro, demasiado caóticas, suelen aburrir al habitante y tienen corta duración en su memoria.
- Los estímulos del espacio arquitectónico deberían presentarse de manera ordenada ante el habitante (esto no quiere decir de forma mecánica y aburrida), para que pueda percibirlos de forma clara. No es necesario saturar de estímulos al individuo, ya que esto motivará percepciones desordenadas. Una experiencia clara de la obra arquitectónica, brinda al habitante cierta estabilidad emocional: tranquilidad, paz o confianza.
- Cuanto más íntima sea la interacción entre el habitante y el objeto arquitectónico, más aprehensión habrá por parte del sujeto hacia el objeto y el ambiente que los rodea. Dicho aprendizaje implica un progreso en la evolución del sujeto.
- La experiencia de un espacio arquitectónico puede ser descrita de manera fenoménica por el individuo. En ella el sujeto es consciente de que el objeto ejerce algún tipo de influencia sobre él. En la experiencia existe una relación recíproca, no solo el espacio influye en la conducta del habitante sino que el habitante también influye en las características del espacio.
- La experiencia perceptual de la obra arquitectónica implica que el individuo la explore, es decir la recorra. En ese sentido, el planteamiento de los recorridos que permitan dicha exploración es fundamental en el diseño de los espacios habitables.

- La apropiación de la obra arquitectónica implica que el sujeto identifique en ella rasgos que definen su personalidad; derivados de su identidad individual y social. La identidad de la arquitectura debería derivarse la identidad de sus habitantes. Una persona que se ha apropiado de una obra puede orientarse fácilmente en ella, entiende la ubicación de esta en su contexto, y experimenta una aprehensión de sí misma; al ver en la obra un reflejo de su identidad.
- la apropiación implica un acto de transformación de las características del espacio arquitectónico; sobre todo cuando la persona usa objetos suyos para marcar límites. Todas estas acciones tienen algún tipo de significación para el individuo. La obra de arquitectura debería ofrecer esos espacios, donde la escala se reduzca (sillas, rincones, recovecos, etcétera) y el habitante pueda apropiarse de ellos.
- El sujeto se apropia del objeto arquitectónico cuando se siente estable, tranquilo y en paz; cuando el objeto es un ser de confianza para él; es decir, cuando le genera estabilidad emocional. Dicha estabilidad surge del apego o del significado que el objeto tenga para el individuo o el grupo social al que pertenece.
- Es fundamental saber cómo el contexto social y cultural influye en la percepción (individual) del habitante. Conocer las maneras de habitar, las costumbres, los ritos, etcétera; del grupo social al que pertenece. No es lo mismo, por ejemplo, un grupo social que habita cerca de la costa, que otro que lo hace en una zona montañosa.
- La obra arquitectónica como *Lugar*, permite que se hagan evidentes para el habitante los fenómenos de la naturaleza y el cosmos. También permite que el sujeto tenga una noción clara de su ubicación con respecto al contexto circundante; además de proporcionarle seguridad emocional.
- El lugar hace evidente lo que resulta cotidiano para el habitante. Le permite contemplar: El cielo, la tierra, las costumbres del grupo social al que pertenece, su relación con los otros individuos; y además, propicia que el sujeto pueda meditar sobre sí mismo, sobre su existencia. Infunde un habitar pleno.
- El lugar respeta y rememora las tipologías edificatorias del contexto inmediato. Usa las tecnologías del sitio y saca su máximo provecho de ellas; es decir, potencializa sus cualidades. El lugar también surge de las maneras de habitar del grupo cultural al que pertenece el habitante; tiene en cuenta sus costumbres; los ritos y los mitos que dan sentido a su existencia.
- Un lugar avía a otros lugares; es decir, conecta al individuo con otros lugares; ya sea físicamente (a través de los sentidos) o través de reinterpretaciones que evocan memorias de los mismos.
- El lugar surge del habitante, lo conecta con sus orígenes; y el habitante a su vez colorea de vida al lugar. Los dos se alimentan uno al otro. Por ende el individuo se identifica con el

Lugar; este es su ser de confianza, de paz, de libertad. El lugar provee al habitante de un reconocimiento (al recordar experiencias significativas) que a su vez motiva un crecimiento.

- El lugar agudiza los sentidos del habitante, es una pausa de la cotidianidad. Abre las puertas a nuevos mundos, nuevas experiencias, nuevos horizontes. Propicia momentos de intimidad para el individuo, y a la vez, lo invita a socializar con los demás seres humanos.

- El lugar es poesía que se debe a su contexto, a su sitio; es único y particular. El lugar responde a una realidad histórica y establece lazos de relación entre los individuos. Refiere a la identidad del sujeto y de su grupo social.

- La arquitectura surge antes de que se ponga el primera tabique. El sitio da las señales al arquitecto de cuáles pueden ser las características del futuro objeto arquitectónico.

- El ser humano *espacia* (del concepto "Espaciar" de Heidegger) con la imaginación; es decir, habita sin que el objeto arquitectónico aún exista. El espacio habitable está en él, antes de materializarse en algún lugar.

- La poética no es algo que se le adiciona al edificio construido. La poética debe estar presente en todos los momentos de la obra arquitectónica: Como idea, como representación, como obra edificada y como experiencia para sus habitantes.

- Debe aclararse que el lenguaje arquitectónico no es igual al lenguaje literario. El lenguaje arquitectónico es más restringido; y aun así, puede llegar a motivar, de igual manera, experiencias poéticas en el habitante.

- El vacío, el lleno, las texturas, los ritmos, el manejo de la luz y la sombra, la escala, la proporción, los efectos de contraste, el color y el sonido; por nombrar algunos; son los elementos del lenguaje de la arquitectura que, entretejidos de la manera adecuada, permiten que los habitantes puedan vivir experiencias poéticas en los espacios habitables.

- La poética de la arquitectura se manifiesta como una totalidad en la obra. La relación que se puede establecer entre la poética de la arquitectura y la arquitectura en la literatura o la poesía; es que ambas presentan al habitante o lector, la vivencia de una experiencia fenomenológica, del espacio y tiempo en el que se están recreando. Ambas evocan imágenes poéticas, y promueven un reconocimiento del habitante a través de sus memorias.

- La Poética de un espacio arquitectónico narrado de forma escrita (ya sea en verso o prosa), es de una imagen específica de dicho objeto. La poética de una obra arquitectónica, implica una comprensión total de la obra por parte del habitante.

- La experiencia poética implica: Hacer evidente para el sujeto aquello que le parece habitual. Una estimulación y agudización de todos los sentidos. Evocación de memorias, ritmos; individuales y colectivos; de espacios y experiencias del pasado. Un momento de

contemplación donde el sujeto aprehende todo lo que lo rodea. Un estado de serenidad y tranquilidad. Un vacío; un silencio que le permite estar atento al instante, y percibirlo todo. Una sensación de satisfacción, de gozo, de alegría; de reconocerse a sí mismo, de sentir que el corazón palpita.

- La experiencia poética implica además: Un anhelo volver a vivir algo, que se convierte en un impulso para seguir adelante. Que el tiempo sea un tiempo original y arquetípico. Que se revele la condición original del individuo, de su *ser y estar* en el universo; su origen; su identidad, constructo social, que se deriva de una relación con el contexto. El habitante reconoce su "otredad", que es él mismo viviendo y habitando plenamente en el mundo.

- Finalmente la experiencia poética del espacio arquitectónico permite que el individuo cree imágenes del futuro que anhela vivir; se reinvente, de recree. Así, esta experiencia solo es; o puede suceder; en cuanto la viva cada individuo, cada ser. "Lleno de méritos pero es poéticamente como el hombre habita la tierra", dice Hölderlin.

Anexos

HABITAR EN LA BIBLIOTECA PÚBLICA VIRGILIO BARCO

Introducción

El objetivo del presente ensayo es generar un puente de relación entre el pensamiento de Martín Heidegger y la obra del arquitecto colombiano Rogelio Salmona. Se parte de la idea de una posible influencia, debido a que este arquitecto en múltiples ocasiones, especialmente en sus textos, citó de manera específica frases del filósofo que para él resultaban acordes con su pensamiento sobre la arquitectura.

No por casualidad Rogelio Salmona al final de su ejercicio profesional, que terminó a la par de su vida, y con la madurez de más de cincuenta años dedicados a su oficio; hablaba con propiedad, como quien habla de sus descubrimientos, de muchos de los consejos que de manera evidente retomó de Heidegger, que al parecer permanecían ocultos en él y solo se revelaban a través de su arquitectura.

En cierta ocasión, cuando se le preguntaba sobre su visión de la obra arquitectónica como *lugar*; Salmona, haciendo alusión a las enseñanzas heredadas de Heidegger, y con la certeza y la convicción de su experiencia, decía:

“El sitio es lo existente, con la arquitectura se crea lugar. Enraizarse en un sitio es crear un lugar habitable. El sitio geográfico está dado, pero con la arquitectura lo convierte en lugar, en lugar habitable.”¹

Por otra parte, para este análisis se ha escogido como objeto de estudio el edificio de la biblioteca pública Virgilio Barco. Obra que fue diseñada por Salmona y construida entre los años 1998 y 2001 en la ciudad de Bogotá, Colombia. El edificio surgió como parte del proyecto de la red de bibliotecas del distrito llamado “Biblored”, auspiciada por el gobierno de la ciudad y el gobierno nacional.

Esta obra se encuentra ubicada junto al parque metropolitano Simón Bolívar, el más importante de la ciudad, cerca al centro histórico y en el centro geográfico de la misma. Su área es de más de diez mil metros cuadrados de construcción. Dentro de sus instalaciones, además de la sala principal donde funciona la biblioteca, se albergan auditorios, salas de exposición, salas de música, ludoteca, cafetería, hemeroteca y salas de medios digitales.

Más de diez mil personas la visitan semanalmente. En el año 2007 se convirtió en patrimonio nacional de Colombia, por su aporte a la cultura arquitectónica del país y por cumplir a cabalidad con su objetivo de brindar los espacios necesarios para incentivar el crecimiento intelectual y cultural en los bogotanos. Este edificio es sin temor a equivocarse, un *templo*

¹ SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTOS; *Rogelio Salmona: espacios abiertos / espacios colectivos*; Pág. 60. Relacionado con lo dicho por Heidegger en su ensayo *Construir, habitar, Pensar*: “(...) El lugar no está ya presente antes del puente. Es cierto que antes de que esté puesto el puente, a lo largo de la corriente hay muchos sitios que pueden ser ocupados por algo. De entre ellos uno se da como un lugar, y esto ocurre por el puente. De este modo, pues, no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él surge un lugar (...).”

urbano tejedor de cultura; concepto que el gobierno de la ciudad le sugirió a Salmona, y que este con gran maestría supo materializar.²

De esta manera, dejando claro cuál es el objeto de estudio de este ensayo, es necesario explicar que en su desarrollo se hace uso de un método hermenéutico –de la misma forma en que Heidegger lo propone–, por medio del cual se han desarrollado una serie de reflexiones en las cuales se interpreta, desde la propuesta teórica de este filósofo, la manera en cómo los seres humanos experimentan un *Habitar* pleno en la biblioteca pública Virgilio Barco. Dichas interpretaciones se fundamentarán en lo aportado por el pensador en sus ensayos: “*Construir, Habitar, Pensar*”, “*El origen de la obra de arte*” y “*Hölderlin y la esencia de la poesía*”. Además de algunas aportaciones complementarias de pesadores como Ernest Cassirer y Michel Foucault.

Se considera que la principal aportación del presente documento, radica en la manera en cómo se evidencia la relación que existe entre la obra de Salmona y los planteamientos teóricos Heideggerianos, y de otros pensadores. En cómo el arquitecto, con el lenguaje arquitectónico, promueve un *Habitar* pleno del ser humano en la tierra. En cómo ese *Habitar* implica que el ser humano entre en contacto con todo aquello que define su ser; su esencia; individual y colectiva. Y que en este sentido, la obra de arquitectura puede considerarse como una obra de arte que resguarda en sí, la verdad (el origen) de sus habitantes.

Desarrollo

Para que un usuario se convierta en habitante de una obra arquitectónica es necesario que esta, según Heidegger, cumpla con ciertas condiciones para que deje de ser solamente un resguardo y se convierta en un espacio digno de ser habitado; como lo veremos más adelante, en un *lugar*.

En su ensayo “*Construir, Habitar, Pensar*” Heidegger hace la diferenciación entre lo que es un espacio para habitar y un lugar para morar. Para él existen construcciones que solamente funcionan como moradas pero que en definitiva no proporcionan la posibilidad de habitar plenamente a los mortales, como él llama a los seres humanos. Al respecto dice:

“Estas construcciones albergan al hombre. Él mora en ellas, y sin embargo no habita en ellas, si habitar significa únicamente tener alojamiento”, mas delante hablando de las viviendas comenta: “(...) hoy en día pueden incluso tener una buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol: pero ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar?”³

Como reflejo de este planteamiento se puede observar en la obra de Salmona –no solamente en la biblioteca sino en casi todos sus edificios– la búsqueda de una arquitectura que funcione como *un resguardo para el alma*, más allá de un resguardo físico de las inclemencias de la naturaleza. Una arquitectura que demanda algunos metros cuadrados adicionales, para que

²CABALLERO, María Cristina; “*Biblored, Innovadora Red Colombiana de Bibliotecas*” PP. 20.

³ HEIDEGGER, Martin; “*Construir, Habitar, Pensar*,” Pág. 1

dentro de ella se recreen las emociones, las memorias y los anhelos del ser humano; del habitante.

La biblioteca es un espacio para el alma, además de ser un albergue para los libros y las de más actividades culturales que se realizan dentro de ella. No en vano existen espacios como los patios de acceso, que aportan una gran área de construcción y que ante los ojos de un funcionalista serían aparentemente innecesarios.

De ahí los prolongados recorridos a través de rampas y escaleras que permiten disfrutar del paseo arquitectónico; de los paisajes interiores y exteriores del edificio. O que decir de las terrazas, que no se concluyeron como simples cubiertas para proteger el interior del edificio, sino que se construyeron con tal detalle que ningún parque cercano podría tener tan integrales soluciones para la permanencia humana y la contemplación del paisaje de la sabana de Bogotá.

Heidegger a través de un ejercicio de ver el origen de las palabras, concluye que el *Construir* se puede entender además de la cotidiana definición de “edificar” como un “cuidar”. Para él el cuidar no es solo custodiar, sino dejar que las cosas sean ellas mismas, velar por que se muestren tal como son.

“El verdadero cuidar es algo positivo, y acontece cuando de antemano dejamos algo en su esencia, cuando propiamente albergamos algo en su esencia;(...)”.⁴

Dentro de las *cosas*⁵, como Heidegger define a algo a lo que se le respeta su fin, sus condiciones y que posee un ente, se encuentran los materiales con los que se puede construir una edificación. Esto va a ser muy importante para Salmons; dejar que los materiales se muestren como son y que su esencia sea la que de sentido la composición de su obra.

En la Virgilio Barco el ladrillo se muestra tal como es, se deja a la vista; conforma muros voluminosos y arcos trabajando a compresión que dan existencia a vanos y ventanas. En los muros, los detalles de calados que resaltan el zócalo y el remate, embellecen aún más la expresión del material. El Concreto también se deja a la vista, muestra su plasticidad desde las grandes traveses de la cubierta de la sala principal de la biblioteca, pasando por las cubiertas inclinadas que dan origen a los tragaluces, las columnas y pantallas que soportan el edificio; hasta los estanques, los aljibes y las lámparas de luces cálidas que acompañan los recorridos de los habitantes en las tardes y noches frías de la sabana de Bogotá.

La madera al natural, en pisos y muebles, trabajando a la escala que sus dimensiones se lo permiten y llenando con su calidez las espacialidades; o el vidrio que hace su aparición en los lugares donde el arquitecto ha querido generar transparencias para conectar al habitante con los estanques exteriores, con los cerros orientales de la sabana o sencillamente con el cielo.

⁴ *Ibidem*. Pág. 3

⁵ HEIDEGGER, Martin; *Arte y Poesía*; Págs. 38 a 52.

Salmona trabajó incansablemente en la solución de la relación entre esos materiales, en su articulación; en su dialogo.

Para Heidegger, el construir está relacionado con el habitar por medio del *cuidar*. El *cuidar* abarca mucho de lo que se acaba de mencionar; a este *cuidar* el filósofo le adiciona otro término que él mismo concibe: "Cuidar la Cuaternidad". Entonces se puede decir que: "Los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad"⁶. El concepto de Cuaternidad es usado por el filósofo para definir la relación entre el cielo, la tierra, los mortales y lo divino.

Pero ese *Habitar* necesariamente tiene que darse en espacios; a esos espacios que permiten el habitar Heidegger los llama *Lugares*. Para él los lugares son fronteras, no como límites sino como espacios intermedios, entre el ser humano (los mortales) y la Cuaternidad.

"El lugar avía la Cuaternidad en un doble sentido. El lugar admite a la Cuaternidad e instala a la Cuaternidad. Ambos, es decir, aviar como admitir y aviar como instalar se pertenecen el uno al otro. Como tal doble aviar, el lugar es un cobijo de la Cuaternidad o, como dice la misma palabra, un **Huis**, una casa. Las cosas del tipo de estos lugares dan casa a la residencia del hombre."⁷

Salmona al parecer diseñó el edificio de la biblioteca Virgilio Barco como un espacio para ser habitado por todas las personas que quieran explorarlo, como un *lugar* para el encuentro con el cielo, la tierra, los demás mortales y la divinidad; pero ¿Cómo lo hace? ¿Cómo se evidencia esa relación?

Dice el filósofo: "los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra (...) Salvar significa propiamente: franquearle a algo la entrada a su propia esencia."⁸ El edificio nos pone en contacto con la tierra cuando en su acceso descendemos por una rampa que nos conduce a un patio hundido, lugar que nos acoge dentro de la *madre tierra*; o cuando unos pasos más adelante escuchamos el sonido del agua cayendo por el estanque escalonado que parece darnos la bienvenida al edificio.

Se está junto a la tierra cuando el edificio deja que la vegetación lo invada, lo aferre al terreno donde se ha incrustado con la intención de nos desprenderse nunca más. También el habitante entra en contacto con los cerros orientales de la sabana de Bogotá por medio de una serie de trucos que esconden la ciudad y permiten que estos, el patrimonio natural de los bogotanos, se vean en su esencia, como si fueran vírgenes, como si no estuvieran en peligro de ser sepultados por la depredadora urbe.

"Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo"⁹. La arquitectura de la Virgilio permite esa relación a través de sus patios de acceso, cuando los muros perimetrales invitan a que el habitante eleve la mirada y pueda disfrutar de la grandeza del cielo.

⁶ *Op. cit.*, HEIDEGGER; *Construir, Habitar, Pensar*; Pág. 4.

⁷ *Ibidem*. Pág. 8

⁸ *Ibidem*. Pág. 4

⁹ *Ibid.*

Salmona de manera contundente decía que: “El patio es un tímpano del lugar, -un aljibe del cielo como diría María Zambrano-”¹⁰. De igual manera, los volúmenes mismos de la biblioteca a lo lejos parecen brazos abiertos al cielo, revelan su aspiración de alcanzarlo.

En el interior el arquitecto deja ventanas que dirigen la mirada a las alturas, que permiten ver el movimiento de las nubes o que sencillamente dejan entrar los rayos del sol. En las cubiertas parece que se estuviera tan solo a un paso de estar en el cielo; las plataformas inclinadas que corresponden a los tragaluces de los auditorios y la sala principal de la biblioteca, parecen trampolines para ascender al cielo; formas de color naranja que contrastan con el azul intenso del firmamento bogotano, en los momentos en que el tiempo o por qué no decirlo, la divinidad lo permite.

“Los mortales habitan en la medida en que conducen su esencia propia -ser capaces de la muerte como muerte-”¹¹, esto no es más que la posibilidad de que los habitantes puedan vivir plenamente; que vivan y habiten siendo ellos en su libertad para que puedan tener una buena muerte.

Toda la biblioteca es un lugar para los mortales; en los patios, salas de lectura, auditorios, salas de exposiciones o en la cafetería tienen la posibilidad de encontrarse con otros mortales, de relacionarse. Sin embargo también, si así lo quieren, se pueden encontrar con sí mismos en lo que Bachelard denomina como “rincones”¹², y Salmona convirtió en parte del lenguaje de su arquitectura.

Los rincones están en las ventanas profundas de las salas de lectura; en los antepechos que se ensanchan en las cubiertas y algunas circulaciones, para motivar estancias largas o cortas, pero en definitiva íntimas. También hay rincones en la cubierta transitable, los llamados recovecos, entre los volúmenes que desde una vista lejana aparecen como remate del edificio.

La obra permite que quien la habite en búsqueda de un espacio para leer, lo pueda hacer plácidamente; que quien tan solo quiera usarla como marco para contemplar el paisaje y la naturaleza circundantes también lo pueda hacer; que los niños tengan su espacio propio, a su escala; o que los discapacitados puedan recorrer sin obstáculos todas las estancias de esta bella obra.

La biblioteca fomenta la libertad en el habitante; inclusive la libertad del cuerpo, de los sentidos. Salmona desde el diseño busca la potencialidad que la arquitectura tiene de agudizar la experiencia de los sentidos; de esta manera en los patios y en las terrazas, además de la estimulación de la vista, se estimulan: el olfato, con jardines de plantas aromáticas y el olor a tierra; el oído, con silencios profundos o con el refrescante sonido del agua transitando libremente por el espacio; y el tacto, con la suave caricia del viento y la

¹⁰ SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTOS; *Rogelio Salmona: espacios abiertos / espacios colectivos*; Pág. 36.

¹¹ *Op. cit.*, HEIDEGGER; *Construir, Habitar, Pensar*. Pág. 4

¹² BACHELARD, Gastón; *La poética del espacio*; Pág. 171.

calidez de los rayos del sol.¹³ El equilibrio también se pone a prueba con los constantes cambios de nivel, en busca de que el habitante este siempre alerta de cada paso y por ende de cada espacio que está habitando.

Por otra parte, dice Heidegger:

“Los mortales habitan en la medida en que esperan a los divinos como divinos. Esperando les sostienen lo inesperado yendo al encuentro de ellos; esperan las señales de su advenimiento y no desconocen los signos de su ausencia.”¹⁴

Se mencionó que la biblioteca surgió bajo el concepto de “templo urbano” (concepto planteado por la administración de la ciudad al momento de hacer el encargo a Rogelio Salmona del diseño del edificio) y que sin lugar a duda el arquitecto logró que ese concepto se reflejara en la presencia misma del objeto arquitectónico.

El ser humano que habita en la Virgilio Barco es alguien que aspira a crecer cultural e intelectualmente; que aspira a recibir la revelación de la sabiduría que puede emerger del conocimiento que albergan los libros dentro de ella. La sala principal se puede considerar como un lugar sagrado, donde el arquitecto se propuso trabajar la luz como una materialidad que fortalece el carácter de la arquitectura.

La luz que se aprovecha es la luz norte (la más conveniente en Bogotá para un programa como este) y existen tres estratos de penetración de la misma dentro de la sala: Un primer estrato a través de las ventanas que enmarcan el paisaje y que están a la altura promedio del ojo humano. Un segundo estrato que entra por los ventanales del segundo nivel de la sala; y un tercer estrato donde los tragaluces en concreto color ocre claro, reflejan la luz incrementando la luminosidad que baña la totalidad del espacio; y que atrayendo la mirada del habitante, le hace sentir por un momento la presencia de la divinidad.

El agua también puede interpretarse como una manifestación de la divinidad dentro de la biblioteca. Para los Muisca (antigua cultura prehispánica de la sabana de Bogotá) el agua era un regalo de la divinidad, por medio de la cual la madre tierra era fecundada para que diera a luz sus frutos; dentro de los cuales estaban los hombres. Por eso no es extraño ver la majestuosidad con la que el agua hace presencia en el patio de acceso a la biblioteca; cómo a través del escalonamiento Salmona logra que se escuche su tranquilo correr, como si descendiese de las alturas divinas para llenarnos de vida; como un regalo de la divinidad.

Volviendo a lo planteado por el pensador; él dice que esa *Cuaternidad*, que por ahora se ha analizado desde la arquitectura como *lugar*, también se puede transmitir a las *cosas*. Unos párrafos atrás se mencionó que los materiales con los que se construyen las obras deben ser

¹³ SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTOS; *Rogelio Salmona: espacios abiertos / espacios colectivos*; Pág. 93. Al respecto dice Salmona: “La arquitectura -arte del espacio y del tiempo- y la creación urbana son labores que deben ser actualizadas permanentemente poniendo en juego todas las percepciones visuales, táctiles, sonoras, olóricas, y así contrarrestar la tendencia a hacer montajes de productos comerciales que no tienen, como algunos elementos industriales, la gracia de envejecer.”

¹⁴ HEIDEGGER, Martin; *Construir, Habitar, Pensar*; Pág. 4.

considerados como *cosas*, a las que se les debe respetar su esencia. Se puede concluir entonces que las *cosas*, según Heidegger, también deben ser *lugares*.

“El habitar cuida la cuaternidad llevando la esencia de esta a las cosas. Ahora bien, las cosas mismas albergan la cuaternidad solo cuando ellas mismas, en tanto cosas, son dejadas en su esencia.”¹⁵

La presencia del lugar en las *cosas* que componen el edificio de la biblioteca Virgilio Barco, se puede ejemplificar de una forma sencilla con el ladrillo. El ladrillo en la obra de Salmona alberga la *Cuaternidad* en tanto que es un material hecho de la tierra, que resguarda a los humanos convirtiéndose en muro o en piso para que ellos puedan trasladarse de un lugar a otro.

El ladrillo permite sentir la presencia del cielo y de la divinidad cuando en la tardes soleadas de la sabana de Bogotá, destella el reflejo del sol naranja que baña sublimemente las pieles de la arquitectura; en un momento del ocaso que dura tan solo quince minutos, pero que es uno de los momentos más mágicos que pueden presenciar los habitantes de este territorio, y que los antepasados Muisca llamaban: el momento *del sol de los venados*, instante fecundo entre el sol y la tierra.

Pero todo este *habitar*, desde los lugares y junto a las cosas que también son lugares; no surge de la nada, debe ser pensado y analizado; de esa forma Heidegger cierra su reflexión del “*Construir, Habitar, Pensar*”. Pero, Ahondemos ahora en la importancia del pensar.

Dice el filósofo: “Solo si somos capaces de Habitar podemos Construir”¹⁶; refiriéndose ya en esta instancia al “construir” como “edificar”. Pero también dice que ese construir solo se puede dar por medio de la planificación, es decir (en referencia a la arquitectura) del diseño y por ende del dibujo de lo que se va a construir; aquí es donde el habitar se contempla desde el *Pensar*; desde el crear.

Lo que quiere decir Heidegger es que es necesario habitar los espacios mentalmente antes de construirlos, preguntarnos cómo deben ser, cómo vamos a permitir que se manifieste la presencia de la cuaternidad en ellos, es decir, cómo les vamos a dar la condición de lugares.

“Se habría ganado bastante si habitar y construir entraran en lo que es digno de ser preguntado y de este modo quedarán como algo que es digno de ser pensado.”¹⁷

Sin duda alguna Salmona hizo completo uso de la facultad de *habitar* desde el pensamiento cada uno de los espacios que constituyen la biblioteca. Para habitar de esta manera recurrió, como él lo dijo en contadas ocasiones, a la rememoración de experiencias pasadas (de las arquitecturas del pasado y de su ejercicio como arquitecto) que transformó imaginariamente

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibidem.* Pág. 9

¹⁷ *Ibidem.* Pág. 10

en las salas de lectura (influencia de Alvar Aalto), en los auditorios semicirculares (que evocan al teatro griego), en los patios de acceso (que rememoran la arquitectura mesoamericana); en el paseo arquitectónico por rampas, escaleras, corredores y cubiertas (influencia de la arquitectura Gótica y de Le Corbusier); en las ventanas profundas (de la arquitectura residencial de la colonia), en las formas sinuosas (reinterpretadas del Barroco), y en el sinnúmero de espacialidades que el mismo Salmons reconoció como influencias en su obra¹⁸.

Las evidencias de ese habitar desde el pensamiento, han quedado también en el papel; en el innumerable número de bocetos que su esposa, María Elvira Madriñán, se encargó de conservar como testimonio de su ejercicio creativo, que a diferencia de lo que muchos podrían creer, le demandaba mucha dedicación, esfuerzo físico y mental.

Se puede decir entonces que para Heidegger, el *lugar* donde habita el hombre (que se ha relacionado en este documento con la arquitectura) permite que el habitante contemple y deje que las cosas (cielo, tierra, mortales y divinidad) se muestren en verdad como son, en su esencia; permitiendo a su vez que el habitante sea él mismo, viviendo plenamente junto a las cosas.

La obra arquitectónica como *lugar* revela la verdad de las cosas. Más claramente y en términos de lo que Heidegger explica en su ensayo "*El origen de la obra de arte*"; la arquitectura como lugar, como obra de arte, revela la verdad; pone en operación la verdad de la *Cuaternidad*, o en otros términos del mismo pensador, la arquitectura desoculta el ente de la *Cuaternidad*.

"La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente."¹⁹

El filósofo plantea que en la obra de arte existe una desocultación doble: la de *la tierra*, que en términos coloquiales corresponde a la materia con la que se construye la obra (y de la cual hemos hablado en detalle en este ensayo), al dejar ser los materiales tal como son. Y por otra parte, de la desocultación "del mundo" que rodea la obra, que en parte parece corresponder a esa relación del habitante (a través de la obra) con la *Cuaternidad*, pero que según lo plantea Heidegger es mucho más profundo.

Para explicar esa profundidad el pensador entra en el campo de la poesía y plantea que: "Todo arte en esencia es poesía"²⁰; queriendo decir que por medio de la poesía también se produce la desocultación del ente; es decir de la verdad. Sin embargo (parafraseando otra parte de su planteamiento) esa verdad tiene lugar no solo en la desocultación sino al mismo tiempo en la ocultación del ente, y se revela en tres momentos: en la creación (de la obra), en la obra misma y en la contemplación (o lectura, tomando literalmente el ejemplo de la poesía).

¹⁸ SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTOS; Rogelio Salmons: *espacios abiertos / espacios colectivos*; Pág. 91.

¹⁹ HEIDEGGER, Martín; *Arte y Poesía*; Pág. 60.

²⁰ *Ibidem*. Págs. 95- 96.

“La verdad se arregla dentro de la obra. La verdad existe solo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra.”²¹

Para ejemplificar cómo esa verdad acontece entre la ocultación y la desocultación, se sugiere que se imagine la siguiente situación: un poeta escribe en uno de sus versos: “el cielo cubierto de aves”; esa es la verdad que él escribe en el poema (obra) y que queda plasmada en ella a través del lenguaje. Ese verso es lo que el lector (contemplador) va a leer y a imaginar. En las tres situaciones (autor, poema y lector) se está revelando el mismo ente, se desoculta la esencia del mismo: *el cielo cubierto de aves*.

Al parecer en los tres casos ese “cielo cubierto de aves” es el mismo, pero en realidad no lo es, y es allí donde la verdad que aparentemente se había revelado se vuelve a ocultar; precisamente porque lo que se imaginó como verdad el poeta, por más detallado que lo escriba en sus versos no es lo mismo que se imagina el lector cuando los lee. Es decir que, probablemente el lector se esté imaginando ese cielo cubierto de aves en la tarde, mientras que el poeta las imagina en la mañana o en la noche; o el poeta se imaginó una especie de aves de un color específico, y el lector se imagina unas aves de otra especie²².

Es así como lo que parece que sería la verdad, la desocultación del ente, termina siendo también una ocultación. Esa ocultación es la posibilidad de un nuevo origen, ya que lo que se imagina el lector es algo nuevo que puede ser reinventado de otra manera y volver a transmitirse en otra obra.

Lo que se acaba de mencionar no es más que la definición del concepto de *Dasein*²³, que el mismo filósofo planteó y que interpretándolo de una forma sencilla quiere decir que: cuando se va a llegar al punto máximo, a la desocultación aparente del ser; se vuelve a caer, como si fuera un ciclo, en el origen. Pero ¿Qué relación tiene esto del concepto de *Dasein*, de la verdad, la desocultación, la ocultación o el origen, con la arquitectura? Y más específicamente ¿con la biblioteca Virgilio Barco?

Antes de hacer evidente esa relación, es necesario aclarar un asunto más; Heidegger considera de vital importancia entender que el contemplador hace parte de un pueblo histórico y que eso es determinante para que éste se identifique con la obra; es decir, sea uno mismo con ella. Según él, en esa estrecha relación, la obra es una especie de reflejo que revela la verdad que ha sido extraída del contemplador.

De esta manera se puede decir que la arquitectura como *lugar* revela la verdad (ocultación y desocultación a la vez) que fue instaurada en ella por el arquitecto. Esa verdad es revelada al habitante y reconocida por él, gracias a que ella misma está dentro de él; pero ¿Cuál puede ser esa verdad existente en la biblioteca Virgilio Barco, que permite que los mortales habiten

²¹ *Ibidem*. Pág. 85.

²² BACHELARD, Gastón; *la poética del espacio*; Págs. 10-19. Relacionado con la explicación de la *imagen poética*.

²³ HEIDEGGER, Martin; *Arte y Poesía*; Pág. 99.

poéticamente en ella; entendiendo que todo arte es en esencia Poesía, que el arte es la verdad y que por ende la poesía es la verdad?

En el ensayo "*Hölderlin y la esencia de la Poesía*", Heidegger parece darnos un par de pistas que pueden revelar las cualidades de esa verdad de la cual nos estamos preguntando. Se comentó anteriormente que una de las facultades que debe tener la arquitectura como *lugar* es dejar que el habitante sea libre; en este ensayo el filósofo lo vuelve a mencionar ejemplificándolo de una forma contundente:

"La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización acontece por la libertad de la decisión. Ésta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta."²⁴

Esa libertad de decisión está presente en la arquitectura de la Virgilio Barco; desde el acceso Salmona plantea la bifurcación de senderos (idea proyectual que desarrollo con gran maestría en la casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena). La manifestación de este concepto en su obra permite que el habitante constantemente esté decidiendo el rumbo a seguir frente a los múltiples recorridos que se le presentan. Esto también puede considerarse como una analogía del recorrido de la vida.

Al llegar al patio del estanque escalonado, el habitante tiene la posibilidad de subir por unas escalinatas al lado derecho o por una rampa al lado izquierdo. Al entrar al vestíbulo principal se enfrenta a tomar la decisión de: ir a la sala principal, a la zona de auditorios o de dirigirse hacia el frente para contemplar una visual panorámica de los cerros orientales que enmarcan la ciudad.

Al querer ascender a la cubierta, el habitante se enfrenta a la decisión de subir por las rampas que rodean la sala de las cuatro columnas o por las escaleras aledañas a uno de los auditorios auxiliares. Así se podrían seguir mencionando la gran cantidad de momentos en que la arquitectura propuesta por Salmona da la libertad al habitante de tomar sus decisiones; de ser él mismo decidiendo como *habitar*.

Sin embargo, existe otra manifestación de la verdad mucho más profunda (como desocultación y ocultación a la vez) que los habitantes reconocen en la arquitectura de la biblioteca Virgilio Barco. Para entender esa parte de la verdad, y como se mencionó líneas atrás, hay que tener presente que el habitante de la arquitectura hace parte, necesariamente, de un pueblo histórico donde los individuos que lo componen poseen un origen en común. Al parecer ese origen es el que les es revelado a través de la obra de arquitectura; en este caso en el edificio de la biblioteca. Al respecto Heidegger dice lo siguiente:

"La palabra poética solo es igualmente la interpretación de la <voz del pueblo>. Así llama Hölderlin a las leyendas en las que un pueblo hace memoria de su presencia a los entes en totalidad. (...) Cuando el poeta queda consigo mismo

²⁴ *Ibidem*. Pág. 110.

en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo.”²⁵

Al tratar de entender lo anterior se puede decir entonces que la verdad que revela la arquitectura de la Virgilio Barco, y que permite tan notoria apropiación por parte de sus habitantes, es el *origen* del pueblo que la habita; es la revelación de sus mitos que explican su origen; de aquellas narraciones que por centenares de años han estado con ellos guardadas en su memoria colectiva o en términos de Freud en el “inconsciente colectivo”.

La representación de los mitos se manifiesta a través de actos sagrados, ceremonias o ritos; estos necesariamente tienen lugar en espacios.²⁶ Esta puede ser la razón entonces para que en la arquitectura de la biblioteca pública Virgilio Barco se haya invertido tanto esfuerzo en la creación de espacios aparentemente sin ninguna razón funcional (lógica), pero que sin duda tienen otra pretensión, que es darle lugar a los mitos a través de los ritos que conmueven el alma de sus habitantes.

Lo que se quiere proponer en la parte final de esta corta reflexión, es que la manifestación del mito en esta obra arquitectónica, hace parte de esa verdad que se oculta y desoculta; que es un fin, pero que también es un principio; que es lo poético en la arquitectura; la revelación del ser; el *origen*; o aquello que produce un empuje en la historia. Una verdad que revela, que el hombre tiene aún en su interior el mito de la creación, el de la vida después de la muerte, el de la fecundación de la tierra a través de los rayos del sol; el del agua como regalo de los seres celestiales para que exista la vida en la tierra; y muchos otros mitos más.

Heidegger dice que el poeta elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo y eso es lo que se puede constatar en la obra de Rogelio Salmona. Este arquitecto a pesar de tener sangre europea fue más colombiano que muchos otros. Refleja en su obra el conocimiento profundo de las costumbres de su pueblo; de las tradiciones y mitos, pero a la vez de sus anhelos; todo ello lo instaura en un lenguaje sencillo, de tal forma que aquel que quiera contemplarlo lo pueda hacer como quien lee los sencillos y profundos versos de un poema.

Para finalizar, a continuación se hará una pequeña reflexión (basada en lo planteado por Ernest Cassirer sobre el tema del mito) de la presencia del mito en el acceso de la biblioteca, con el ánimo de ejemplificar esa manifestación profunda de la verdad que se oculta y desoculta. Al hablar del acceso se hará referencia al recorrido de más de cien metros que el

²⁵ *Ibidem*. Págs. 121 y 123.

Octavio Paz en su libro “el arco y la lira” en el capítulo del *Ritmo*, comenta sobre la relación de la poesía y el mito: “En el ser de la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos. (...) Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, es tiempo original, perpetuamente recreándose.” Pág. 66.

²⁶ CASSIRER, Ernst; *El mito del estado*; Pág. 38

visitante debe hacer para trasladarse, desde el punto en que inicia la parte edificada de la obra, hasta el vestíbulo del edificio donde funciona la biblioteca propiamente.

Para caracterizar con claridad el acceso de la biblioteca, se hablará de este como el "atrio". Según el libro "Vocabulario arquitectónico ilustrado", *atrio* significa: "antesala o sala de entrada, que equivale a las grandes plazas o cuadrángulos, limitados por los templos, en donde se llevan a cabo las ceremonias religiosas".²⁷ Se hablará entonces del *atrio* como la antesala a la biblioteca (dos patios y un sendero que los atraviesa) donde se lleva a cabo una ceremonia; un ritual de acceso; de inicio.

Cassirer apoyado en los planteamientos de Th. Ribot dice que el rito y el mito "no existen separadamente; son correlativos e interdependientes, se apoyan y se explican el uno al otro"²⁸. Por lo anterior, en esta corta reflexión, se partirá desde un breve análisis del rito para indagar acerca del mito que da vida a la experiencia espacial del acceso a la biblioteca.

La arquitectura de este atrio ocasiona variaciones del comportamiento físico-motriz y la estimulación de los sentidos en el habitante. Según Ribot: "los estados o impulsos motores son primarios; y las manifestaciones afectivas son secundarias"²⁹. Lo que hace la arquitectura de Salmona además de estimular la atención a través de las variaciones en el nivel del terreno, es motivar un cambio del estado anímico y afectivo del habitante por medio del estímulo físico.

La persona que termina de ascender junto al estanque no se siente anímicamente igual a como cuando empezó a descender por la primera rampa. Descender por la rampa relaja el cuerpo, disminuye el esfuerzo físico. Caminar por el patio hundido permite que el oído se aisle del ruido exterior y los ojos se priven de cualquier contaminación visual. Finalmente, ascender junto al estanque escalonado vuelve a requerir un esfuerzo físico que se contrarresta con la sensación relajante de escuchar el agua cayendo libremente, como queriendo dar un grato saludo de bienvenida al recinto que alberga la biblioteca.

Hablando de la relación del mito con el lenguaje, Cassirer afirma que "el lenguaje humano es metafórico en su esencia misma, está lleno de símbolos y analogías."³⁰ En este ensayo nos tomamos el atrevimiento de formular de otra manera esta frase: *el lenguaje arquitectónico del atrio de la biblioteca Virgilio Barco está lleno de símiles y analogías*. El poder fecundante del sol en la calidez del color del ladrillo. La muerte en el descenso a lo profundo de la tierra. La vida y la pureza en el agua. En fin, cada palabra dicha en el lenguaje arquitectónico (del espacio-tiempo) puede decirnos también una o muchas cosas a la vez.

Si se quiere entender de esta manera, el mito que se narra a través del rito de acceder a esta biblioteca, podría explicarse en términos de lo propuesto por Freud, al argumentarse que en este rito se satisface el deseo del hombre de unirse a su madre (deseo que según Freud está

²⁷ SECRETARIA DE ASENTAMIENTOS HUMANOS Y OBRAS PÚBLICAS; *Vocabulario arquitectónico Ilustrado*; Pág. 50

²⁸ CASSIRER, Ernst; *El mito del estado*; Pág. 38

²⁹ Extraído de : CASSIRER, Ernst; *El mito del estado*; Pág. 37

³⁰ CASSIRER, Ernst; *El mito del estado*; Pág. 30.

presente en toda narración mítica)³¹. En el atrio esto se observa cuando el visitante, el ser humano, se sumerge en el interior de la tierra (la madre tierra) y nuevamente es uno con ella, así sea por poco tiempo.

Por otra parte, el rito en el atrio de la biblioteca diseñada por Salmona, podría definirse como un *rito de transición* (pasar de un estado a otro distinto)³² sin saber si el postrer estado es mejor o peor que el primero. Sin embargo, siendo positivos, se prefiere pensar que lo que se vive es un *rito de purificación* (eliminar todas las imperfecciones)³³; es decir, se pasa a un estado distinto pero mejor; superior. Este *rito de purificación* permite que el cuerpo y el alma se aparten de la vanidad del mundo exterior, la ciudad, y se sumerjan a través de la exaltación de los sentidos en lo profundo del mar de conocimientos que puede ser la biblioteca para quien la visita.

Es entonces el mito (a través del rito) el que conecta al habitante de la biblioteca con su verdad, con su origen. Según Foucault, el origen de cada ser humano está determinado por todo aquello que lo liga a las múltiples cronologías de lo ya existente, y de lo que perdurará después de su partida³⁴.

En otras palabras, y a modo de conclusión, puede decirse que *Habitar* en la biblioteca pública Virgilio Barco implica que los seres humanos entren en contacto, a través de ella, con todo aquello que define su origen: el cielo, la naturaleza, el lenguaje, la cultura, etcétera; es decir, con lo que Heidegger ha denominado como la *Cuaternidad*. Louis Kahn en sus reflexiones sobre el *lugar* (la arquitectura) ya anunciaba que este "debe permitir el aprendizaje de lo perdurable, de lo universal, de aquello que ha existido y existirá, de aquello que revela el origen del ser humano"³⁵.

México D. F. Diciembre de 2013.

³¹ Lo Refiere CASSIRER en su documento; Pág.47.

³² Diccionario de la lengua española © 2005. Consulta Electrónica

³³ *Ibid.* Consulta Electrónica

³⁴ FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*; Pág. 343.

³⁵ Latour, Alessandra; *Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas*; Pág. 244 - 249

Bibliografía

Comentada

- AUGÉ, Marc; *Los "no lugares", espacios del anonimato*; Gedisa, Barcelona: 1993; pp. 125.

En este libro el autor explica como la sobre-modernidad ha motivado un deterioro de la relación entre las personas y el ambiente que les rodea. Augé explica varias características que distinguen a los *no lugares*, como por ejemplo: que individualizan a las personas, no tienen conciencia histórica, no promueven la identidad social y que carecen de significado (entre muchas otras); y a la vez hace una reflexión sobre la necesidad de volver a generar *lugares*, que para él tienen tres características esenciales: ser lugares de identidad, relacionales e históricos.

- BACHELARD, Gaston; *La poética del espacio*; traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México; pp. 281

El autor manifiesta la intensión de analizar las imágenes que surgen de la lectura de la poesía; hace énfasis en que tanto el poeta como el lector, que termina siendo poeta en su imaginación, usan la creatividad al crear y recrear en su mente esos espacios que son únicos. En adelante realiza una serie de ejercicios que permiten imaginar diferentes tipos de espacios poéticos; dentro de ellos se destacan temas como: el nido, los rincones y la inmensidad íntima.

- BARTLEY, S. Howard; *Principios de percepción*; trad. Serafín Mercado Doménico; Editorial Trillas, México; 1969. p.p. 581

El autor con un lenguaje sencillo explica todos los aspectos, que desde su perspectiva, están implícitos en el fenómeno de la percepción. Bartley no solo retoma planteamientos realizados por otros especialistas, sino que a partir de ellos realiza una propuesta propia. Uno de los temas más destacados de su planteamiento, es la "imaginación asociativa", donde argumenta que es gracias a ella –la imaginación– que, no solo los procesos psicológicos sino también los físicos de la percepción, son ordenados como una experiencia total en el individuo.

- BRIGGS, John; PEAT, David; *Las siete leyes del caos: las ventajas de una vida caótica*; Grijalbo, Barcelona 1999; pp. 235.

De manera muy sencilla los autores explican cómo el caos está presente en muchas de las facetas diarias del ser humano. El caos es sinónimo de lo complejo y no de lo complicado; de la interconexión entre todas las cosas que componen el universo, de los cambios repentinos, de las influencias sutiles, del trabajo en equipo, de la creatividad; y del equilibrio de lo simple y lo complejo. Briggs y Peat argumentan que es necesario superar las antiguas estructuras de conocimiento y control para dar paso a la comprensión de la auto-organización de la naturaleza humana y universal.

- BROADBENT, Geoffrey; *Diseño arquitectónico: Arquitectura y ciencias humanas*; Gustavo Gili, México, 1982; pp. 463

Introduce al tema del diseño arquitectónico analizando las características del ejercicio creativo de algunos arquitectos destacados del siglo xx. Explica cuatro tipos fundamentales de diseño arquitectónico, habla brevemente de la vinculación de las humanidades al diseño

en las últimas décadas y presenta una serie de ejercicios, basados en estudios psicológicos principalmente, como modelos aplicables al diseño arquitectónico.

- FERNÁNDEZ COX, Cristian, y otros autores; *Modernidad y postmodernidad en América Latina*; Escala, Colombia; 1991. p.p. 110.

Este libro es una recopilación de algunos ensayos escritos por teóricos de la arquitectura Latinoamericana, como: Marina Waisman, Ramos Gutiérrez, Silvia Arango, y el mismo Cristian Fernández Cox; donde se reflexiona sobre las características, que según todos ellos, posee la arquitectura de esta parte del globo terráqueo. Dentro de los temas que se abordan están: la conciencia por generar una arquitectura adecuada a su contexto; la necesidad de una mirada transdisciplinaria del oficio de la arquitectura; la superación de la influencia directa de teorías ajenas al contexto latinoamericano y, las perspectivas actuales y futuras que pueden ser un aporte desde la labor arquitectónica de estas latitudes, hacia la del resto del mundo.

- FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI. pp. 398

Basado en un análisis crítico de algunas de las ciencias humanas, y en especial del lenguaje, el pensador francés cuestiona la manera en que durante los tiempos modernos, el ser humano se ha alienado de tal manera que ha ido perdiendo la capacidad de conocer la verdad de las cosas- seres, objetos y fenómenos- , y ha sido sometido por sistemas de poder ocultos bajo instituciones como la ciencia y el progreso. A través de su crítica, Foucault invita a tener una mayor disposición por comprender el mundo y a los seres humanos, desde una conciencia universal que rebasa lo meramente antropológico.

- HEIDEGGER, Martin; *Arte y poesía*; traducción y prólogo de Samuel Ramos, Décimo quinta edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2010; pp. 124

En la primera parte el autor explica las características de los útiles, las cosas y de la obra de Arte. El Arte como la desocultación de la verdad de la tierra y del mundo, que se presentan en la obra de arte. La verdad está presente en el momento creativo (artista), en la obra misma y en la contemplación de la obra (Contemplador). Todo esto lo relaciona con la poesía afirmando que *todo arte en esencia es poesía*. Desarrolla otro ensayo donde explica varias características de la poesía basándose en el análisis de la obra del poeta *Hölderlin*; allí destaca que el poeta es un visionario que traduce en lenguaje del pueblo todo aquello que le es revelado sobre su origen; el lenguaje no es más que las leyendas y mitos de ese pueblo.

- HEIDEGGER, Martín; "*Construir, Habitar, Pensar*"; Trad. de Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos, SERBAL, Barcelona, 1994; pp. 10

En este ensayo el autor relaciona etimológicamente las palabras Construir y Habitar; Construir en su sentido de cuidar, concepto que relaciona con la Cuaternidad (relación entre el cielo, la tierra, la divinidad y los mortales); así habitar lo concibe como cuidar la cuaternidad. Explica que el habitar lo propician los lugares, ejemplificándolo por medio de un puente. Finalmente hace una reflexión de lo importante que es planear, pensar los lugares antes de construirlos. Ese pensar es un habitar desde el pensamiento.

- HOLAHAN, Charles J.; *Psicología ambiental: Un enfoque general*; vers. Española Miguel Ángel Vallejo Vizcarra; Limusa, México, 1991; pp. 467.

Explica las pretensiones de la psicología ambiental como aquella que estudia la relación del ser humano con el ambiente que lo rodea. Define la percepción del ambiente, los comportamientos humanos frente a variables importantes del ambiente como el calor, el ruido y la incidencia de la luz entre otros. Se destacan las sugerencias de diseño que aporta en cada capítulo, basadas en los análisis hechos en campo y en laboratorio de la conducta del ser humano como respuesta a su ambiente.

- KOFFKA, Kurt; *Principios de psicología de la forma*; Paidós, Buenos Aires ; 1973. p.p. 792.

Este libro muestra una perspectiva completa del estudio de la percepción, como un fenómeno total que involucra a: el ambiente, los objetos y (sobre todo) al ser humano. Basado en los planteamientos de la psicología Gestalt (teorías y experimentos), Koffka logra escudriñar en detalle todos los procesos, físicos y psicológicos, implicados en el asunto de la percepción, llegando a la conclusión de que todos estos procesos implican un trabajo de discriminación y ordenación de información por parte del cerebro; tanto de los estímulos del ambiente, como de los procesos internos del ser humano (como organismo y ser psicológico: emociones, memoria individual y colectiva, e imaginación).

- LAPOUJADE, María Noel; *"filosofía de la imaginación"*; siglo xxi editores; México, 1988; pp. 265

Con un lenguaje sencillo, la autora revisando las aportaciones de pensadores como: Aristóteles, San Agustín, Kant, Hegel, Humberto Eco, Gaston Bachelard y otros más; Realiza un análisis fenomenológico de la imaginación que permite que cualquier tipo de lector se adentre a este tema de una manera clara y concisa. Algunas de las conclusiones a las que llega a través de su revisión son: La imaginación es una actividad temporal orientada fundamentalmente al porvenir, la imaginación enriquece la vinculación del sujeto con la exterioridad, la imaginación participa en los diferentes procesos de la afectividad; puede mediar entre voluntad y razón, entre sensibilidad y entendimiento; la imaginación es una función intencional; la imaginación es una función de síntesis.

- LAPOUJADE, María Noel; *"Dialogo con Gaston Bachelard acerca de la Poética"*; Universidad Nacional Autónoma de México; médira, 2011; pp. 222

En este documento, Maria Noel revisa Cautelosamente las obras que el filosofo Gaston Bachelard escribió en relación a la poética. Habla de temas que permiten definir mas claramente la poética como: el tiempo, el espacio, el mito, la imaginación, la resonancia y repercusión, la fenomenología, el psicoanálisis y el ritmo análisis. También explica la diferencia entre la imaginación, la ensoñación y el sueño. Concluye con una serie de ensayos, donde con la experiencia de su trabajo, comparte su opinión sobre la poética bachelardiana.

- MARTIN JUEZ, Fernando; *Contribuciones para una antropología del diseño*; Gedisa; Barcelona; 2002; pp. 223.

En este documento el autor hace una serie de reflexiones que permiten ver desde la perspectiva humana (de manera muy clara) los tipos de vínculo: físicos, emocionales y

simbólicos, que el hombre puede llegar a establecer con los objetos que han surgido de un proceso de diseño; e inclusive de los que no. También hace un paneo general por la historia de vida que pueden tener todos estos objetos, sin importar su naturaleza, tamaño o función.

- MORIN, Edgar; *"los siete saberes necesarios para la educación del futuro"*; Unesco- Dower; 2001; pp. 108

Teniendo como base el pensamiento Complejo, Edgar Morín propone a través de este documento una serie de reflexiones que están destinados a generar una consciencia en las personas sobre su papel como partes activas del universo. Para este pensador lo importante no es que los seres humanos aprendan a hacer las cosas si no que sean conscientes del qué, cómo y sobre todo para qué y por qué se hacen; es decir invita a que se incentive la comprensión de las muchas facetas que implican la condición humana en el planeta tierra. Condición que requiere una ética del género humano, una identidad terrenal y una clara comprensión de la naturaleza.

- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Existencia, espacio y arquitectura*; Blume, Barcelona; 1975; pp. 144

Norberg Schulz propone un análisis en detalle de las diferentes categorías del espacio, donde se distinguen: El espacio pragmático, el Perceptivo, el Existencial, el Cognoscitivo, el expresivo o artístico, el estético y el espacio Lógico. Habla en detalle de las características y componentes del espacio existencial; dentro de esta explicación aborda el concepto del *lugar*, que es considerado por él como un componente esencial de ese espacio existencial.

- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Intenciones en arquitectura*; Trad. de Jorge Sainz Avia; Gustavo Gili, Barcelona; 1998. p.p. 240

En este texto, el teórico plantea una mirada general a los diferentes aspectos que integran a la arquitectura como fenómeno. Abordando asuntos que van: desde la experiencia de los habitantes; pasando por la reflexión teórica de temas como la forma, la técnica y la totalidad arquitectónica; hasta llegar a algunos aspectos generales de la producción arquitectónica, el análisis de obras construidas y la manera en cómo se educa a los arquitectos. A la par del análisis de esos asuntos, el autor trata de dar una muestra general de todos los campos de acción donde el arquitecto puede trabajar y aportar al oficio de la arquitectura. Todo lo anterior basándose en el aporte de otras disciplinas como: la psicología, la filosofía y la teoría de los signos; entre muchas otras.

- PAZ, Octavio; *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*; Fondo de Cultura Económica, México, 2006; pp. 308

El autor explica que es poesía, poema y poética. Analiza las características del lenguaje y el poder que este tiene de decir mucho y poco a la vez. Habla del ritmo como una evocación y recreación de imágenes que suscitan el gozo poético en el lector pero también en el poeta. Explica que el gozo poético es un recordar pero también un anhelar y es allí donde define que la experiencia poética en definitiva es una revelación de uno mismo.

- RASMUSSEN, Steen Eiler; *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*; trad., Carolina Ruiz; Reverte, Barcelona; 2004. p.p. 222

En este libro el autor da una explicación, desde el referente de sus experiencias personales habitando la arquitectura, de cuáles son los elementos esenciales del lenguaje arquitectónico -por ejemplo: el lleno y el vacío, las texturas, la escala, el ritmo, etcétera.-; y cómo todos ellos son las herramientas de las cuales dispone el arquitecto para promover todo tipo de experiencias -gratas y no gratas- en los habitantes de las obras de arquitectura. Para él la experiencia es sinónimo de recorrer y explorar; ya que es la única manera de percibir el espacio. Todo esto lo narra en un lenguaje, que él mismo dice: es para que cualquier persona - y no solo un arquitecto - lo pueda entender.

-SALDARRIAGA Roa, Alberto; *la arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*; Villegas Editores, Bogotá; pp. 320

Con un lenguaje sencillo el autor explica la experiencia de la arquitectura; primero expone las bases teóricas que lo llevaron esta propuesta y luego diferencia las dos partes de la experiencia: la sensorial y la cognitiva. Define la importancia de la disposición y la parte emocional en la experiencia, y finalmente lo liga a la poética. Hace una analogía con la música, y explica con ejemplos urbanos y arquitectónicos su planteamiento teórico.

- SARTRE, Jean Paul; *Lo imaginario: Psicología Fenomenológica de la imaginación*; Trad. Manuel Lamana, Edit. Losada, Buenos Aires; 1964; pp. 245

Desde una perspectiva psicológica, Sartre analiza a la imaginación como un fenómeno que tiene lugar en la psique humana, y que surge por voluntad de cada individuo. Explica como la imagen -mental- surge como una conciencia de lo conocido y estudia las cualidades que esta puede llegar a presentar, como: la afectividad, el movimiento e incluso sus simbolismos. Finalmente el autor revisa los vínculos que se pueden establecer entre lo irreal o imaginado y la realidad; dentro de ellos se destaca el fenómeno de la percepción.

- TWITCHELL HALL, Edward; *La dimensión oculta*; traducción de Félix Blanco; Siglo XXI; México, D.F. ; 1998; pp. 237

Cuando el autor se refiere a la dimensión oculta en este documento, hace referencia a ese manejo del espacio (desde el campo perceptual del hombre) que depende necesariamente de la cultura a la que cada individuo pertenece; es decir, se explica cómo la concepción del espacio es derivada de los rasgos culturales, que muchas veces parecen permanecer ocultos en el inconsciente de los individuos. El autor hace uso del concepto de la *proxémica* que refiere a las muchas maneras como el ser humano (lo ejemplifica con los animales) percibe el espacio y se conduce en él.

General

- ABALOS, Iñaki; *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*; Gustavo Gili, Barcelona, 2000. pp. 208.
- ARISTÓTELES; *Poética*; Col. Ágora de ideas; Ed. Istmo, Madrid, 2002.
- BACHELARD, Gaston; *La poética de la ensoñación*; F.C.E., México, 1998; pp. 321
- BAUDRILLARD, Jean; *El sistema de los objetos*; Ed. Siglo XXI, México, 1975.
- BORGES, Jorge Luis; *El Aleph*; Alianza editorial, Madrid, 1995.
- CALDERÓN Marina y BUSTOS José Marcos; *Apropiación y conducta proambiental en un poblado periurbano de la ciudad de México*". Revista electrónica "Psicología para América Latina" No. 10. <http://psicolatina.org/10/apropiacion.html>.
- CASSIRER, Ernst; *El mito del estado*; traducción al castellano de Eduardo Nicol, Fondo de Cultura Económica, México, 1968; pp. 362
- CASTELLANOS LOPEZ, Jany Edna; *La apropiación del lugar: una visión social y psicológica*; TESIS, México D.F.; 2002; pp.111
- CONTRERAS, Heidi; *La representación y apropiación del espacio abierto en el sentido común del sujeto social*; FERMETUM; Mérida, Venezuela.
- DE CERTEAU, Michel; *Andar en la ciudad*; Bifurcaciones No. 7, Chile, 2008.
- FREUD, Sigmund; *El malestar en la cultura y otros ensayos*; edición Mariano Rodríguez Gonzalez ; traducción de Luis Lopez-Ballesteros; P.P. 141.
- GADAMER, Hans-Georg; *Verdad y método*; Ed. Sigueme, Madrid, 2006.
- GODOY, Iliana; *Espacio mesoamericano: un horizonte abierto*; Architectum Plus, México; 2011, pp. 154.
- GODOY, Iliana; *Sincronicidad y arte mesoamericano*; Editorial: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2011; pp. 72
- HARTMANN, Nicolai; *Estética*; traducción al castellano de Elsa Cecilia Frost, UNAM, México, 1977; pp.560
- HANEMAN, John Theodore; *Elementos de composición arquitectónica*; vers. Castellana de Santiago castan; Gustavo Gili, Barcelona, 1985; P.P. 70
- HEIDEGGER, Martin; *El ser y el tiempo*; Fondo de Cultura Económica, México, 2005; Pp. 478.
- HEIDEGGER, Martín; *Desde la experiencia del Pensar*; Edic. Bilingüe Felix Duque, ABADA Editores, Madrid, 2005 ; pp. 57

- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Elena; *La Arquitectura en la poesía*; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2003; pp. 191
- HESSELGREN, Sven; *El lenguaje de la arquitectura*; tr., por Miguel E. Hall; Editorial universitaria de buenos aires, Buenos Aires, 1973; P.P.285
- HENNINGS HINOJOSA, Vania Verónica; *"El objeto arquitectónico y su relación con el fenómeno de la generación del lugar"*; TESIS, México, 2008; pp. 236.
- IÑIGUEZ y URRÚTIA Enric Pol; *"Cognición, representación y apropiación del espacio."* Barcelona, Publicaciones Universidad de Barcelona.
- JUNG, Carl Gustav; *La interpretación de la naturaleza y la psique*; Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1983; pp. 128.
- LATOUR, ALESSANDRA; Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas; traducción Español: Jorge Sainz; Madrid Croquis, 2003.
- LINCH, Kevin; *La imagen de la ciudad*; Vers. de Enrique Luis Revol. Infinito, Buenos aires; 1970; pp. 208.
- LOYNAZ, Duce María; *últimos días de una casa*; colección Torreozas, Madrid, 1993, p.p. 53.
- LYOTARD, Jean Francois; *La condición postmoderna*; Ediciones Cátedra, México, 1993.
- MARX, Carl; *El Capital*; Trad. Wenceslao Roces. 2a. ed Fondo de Cultura Económica, México; 1965.
- MONTES, Graciela; *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*; FCE, México, 2001.
- MUNTAÑOLA, Josep; *Comprender la arquitectura*; Teide, Barcelona, 1985; p.p. 162
- MUNTAÑOLA, Josep; *La arquitectura como lugar*; Gustavo Gili, Barcelona; 1974; pp. 229.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*; introd. trad. y notas Andres Sánchez Pascual; Colección el libro de bolsillo 377; 1973; P.P. 473
- NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius loci : Towards a phenomenology of architecture*; Rizzoli, New York ; 1980; pp. 213.
- PAZ, Octavio; *El laberinto de la soledad*; Postdata; Vuelta al laberinto de la soledad; Fondo de Cultura Económica, México, 2010; pp. 351
- RÁBAGO ANAYA, Jesús; *El sentido de construir*; Editorial ITESO; Guadalajara Jalisco; 2006; pp. 208.
- RAMOS, Samuel; *El perfil del hombre y la cultura en México*; Colección austral, Buenos Aires 1951; pp.145

- ROTH, Leland M; *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*; tr. Carlos Sáenz de Valicourt; Gustavo Gili, Barcelona,1999. P.P.599
- SCRUTON, Roger; *La estética de la arquitectura*; tr., de Jesús Fernández Zulaica; Alianza, Madrid, 1985; p.p. 287
- SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTOS; *Rogelio Salmona: espacios abiertos / espacios colectivos*; Panamericana S.A. Bogotá, 2006; pp.100
- TÉLLEZ, Germán; *Rogelio Salmona: obra completa 1959-2005*; Escala, Bogotá, 2006; pp. 711
- VALÉRY, Paul; *Notas sobre poesía*; Trad. y prólogo de Hugo Gola, p.p. 78.
- VATTIMO, Gianni; *El fin de la modernidad*; Editorial Gedisa, México, 1986. pp.159.
- VIDAL MORANTA, Tomeu y URRÚTIA, Enric Pol; *“La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares.”* Anuario de psicología Vol.36; Barcelona.
- VALERA, Sergi y URRUTIA, Enric Pol; *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*; Anuario de psicología Vol.62; Barcelona.
- VITRUBIO POLION, Marco; *Los diez libros de arquitectura*; introd. Delfin Rodríguez Ruiz ; vers. española Jose Luis Oliver Domingo; Alianza, Madrid; 1997.
- WAISMAN, Marina; *10 arquitectos latinoamericanos*; Junta de Andalucía: Consejería de obras Públicas y Transportes, Málaga, España, 1989; pp.227
- WOLFGANG, Köhler; KOFFKA Kurt; SANDER, Federick; *Psicología de la forma*; trad. Nelly A. Fortuny; Paidós, Buenos Aires 1963. p.p. 130
- ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor*; tr., Pedro Madrigal; Gustavo Gili, Barcelona, 2006; pp. 73.