



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría Y Doctorado en Arquitectura
Campo de conocimiento en Diseño Arquitectónico

TRASCENDENCIA EN EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO
La experiencia de lo inefable a través de la luz, el agua y el silencio

TESIS
Para optar por el grado de
MAESTRO EN ARQUITECTURA

PRESENTA:
ARQ. RAZIEL LÓPEZ LARA

TUTOR:
DR. IVAN SAN MARTÍN CÓRDOVA
Facultad de Arquitectura, UNAM

COTUTORES:
DRA. JULIETA GABRIELA LIZAOLA MONTEERRUBIO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

DR. HÉCTOR GARCÍA ESCORZA
Facultad de Arquitectura, UNAM

SINODALES:
DRA. LUCIA GABRIELA SANTA ANA LOZADA
Facultad de Arquitectura, UNAM

DRA. ELISA MARÍA TERESA DRAGO QUAGLIA
Facultad de Arquitectura, UNAM



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.



Trascendencia en el diseño arquitectónico

*La experiencia de lo inefable a través de la
luz, el agua y el silencio*

ARQ. RAZIEL LÓPEZ LARA

TUTOR

Dr. Ivan San Martín Córdova

COTUTORES

Dra. Julieta Gabriela Lizaola Monterrubio

Dr. Héctor García Escorza



UNAM
POSGRADO



AGRADE CIMIENTOS

Sin lugar a duda, aunque una tesis lleva el nombre de su autor, detrás hay una innumerable cantidad de personas que de alguna manera, directa o indirectamente, en el presente o en el pasado, hicieron posible que dicha investigación se llevara a cabo, llegando a ser los cimientos de un conocimiento construido. Aunque resulta casi imposible nombrarlos a todos, a continuación, agradezco y dedico la presente tesis a aquellos que forman parte de esta.

En primer lugar, doy gracias a quien ha sido y es lo trascendente en mi vida: *Dios*. Por la vida y la salud que me ha permitido vivir, por dar un sentido y dirección a mi existencia; por darme la razón, el entendimiento y la inteligencia para poder investigar y conocer una pequeña parte de los grandes misterios y verdades que conforman la realidad, gracias Dios.

A mi apreciado tutor, el *Dr. Ivan San Martin*, por haberme motivado desde el principio y haber compartido conmigo el gusto por los temas aquí tratados. Muchas gracias por su paciencia, interés y tiempo, así como los comentarios, sugerencias e ideas que compartió conmigo tan amablemente en el transcurso de estos dos años y que me permitieron desarrollar la presente tesis desde el momento en el que solo eran un par de ideas e inquietudes dispersas, hasta su conclusión el día de hoy. Muchas gracias por todo.

A mis cotutores, la *Dra. Julieta Lizaola*, por haberme introducido en el mundo de la filosofía de la religión y darme sus oportunos comentarios y conocimientos; y al *Dr. Héctor García*, por haber dedicado su tiempo para orientarme, proporcionándome otras perspectivas y autores que desconocía, enriqueciendo la presente tesis.

A mis sinodales, la *Dra. Lucia Santa Ana* y la *Dra. Elisa Drago*. Muchas gracias por darse el tiempo para leer la presente tesis y compartirme sus comentarios e inquietudes. Sus sugerencias fueron de mucha ayuda para mejorar esta investigación.

Al programa de *Maestría y Doctorado en Arquitectura*, a la *Facultad de Arquitectura*, y a la *UNAM*, por haberme aceptado y dado el privilegio de aprender, así como enriquecerme intelectual y culturalmente por medio de sus programas, exposiciones, conciertos, bibliotecas, seminarios y coloquios.

Al CONACYT, por haber patrocinado mi sustento de estos dos años por medio de la beca que tuvieron a bien otorgarme y que me permitió dedicar mi tiempo completo a la lectura, análisis e investigación de estos temas que me apasionan.

A mis hermanas: *Gisela, Kenya, Susana, Dania, Evelyn*, y especialmente a mis queridos padres: *Virginia Lara y Oscar López*. Por darme el ánimo, la confianza y el cariño para, en su momento, iniciar esta maestría en un lugar tan lejos de casa, y el día de hoy poder concluirla. Gracias por todo, ¡los quiero mucho!

A mis amigos que dejé, especialmente a *Floribella Villanueva, Juan Vega, Ely Arvizu*, al profe *Filiberto Martínez, Melissa Monge, Giselle Vindiola y Bianca Valdez*; a mis nuevos amigos que tuve la dicha de conocer: *Matías Pérez, Flor López, Jair Ocampo, Josué Querevalú, Ronaldo Pérez, Jonathan Gómez, Martín Toledo, Eliezer Mecinas, Ana Yared*, y especialmente a mi querida *Susan López y Familia*. Muchas gracias a todos por su cariño, comprensión y el ánimo que me dieron para seguir adelante. Mi cariño y aprecio están con ustedes.

A mis compañeros y amigos de la maestría, especialmente a mi valedor *Luis Armando Camacho*, por motivarme a estudiar la maestría y apoyarme a emprender la aventura y lo que esto significó; así como a *Fausto Soto, Viviana Torero y Erick Tinoco* por las motivadoras conversaciones y críticas constructivas sobre nuestros temas de tesis en cualquier lugar que hubiera la oportunidad. Muchas gracias a todos por su amistad, confianza, tiempo y apoyo. Sepan que cuentan con mi amistad y compañerismo sin importar la distancia o el tiempo que nos separe.

A mis profesores de la maestría, especialmente a la *Dra. Lucia Santa Ana*, el *Dr. Ivan San Martín*, el *Dr. Héctor Allier*, la *Mtra. Lorena Pérez*, la *Dra. María Elena Hernández*, la *Mtra. Karina Contreras*, el *Dr. Peter Krieguer* y el *Mtro. Gustavo Casillas*. Por motivarme a reflexionar críticamente, por las investigaciones, lecturas y ensayos que me dejaron en sus clases durante el transcurso de la maestría, así como por su guía, profesionalismo y buen trato. Muchas gracias por todo.

Por último, y no menos importante, quiero agradecer a todos los autores cuyas publicaciones son citadas en la presente investigación, aunque en su mayoría tal vez no lleguen a leerla, muchas gracias por compartir sus conocimientos que hicieron posible el inicio, desarrollo y conclusión de esta tesis.

Raziel Lòpez Lara
Diciembre del 2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
Hipótesis	11
Objetivos.....	12
Justificación.....	12
PRIMERA PARTE- MARCO TEÓRICO	
Capítulo 1. La trascendencia y el concepto de lo sagrado	
1. 1- <i>La trascendencia</i>	19
a. Definición de la trascendencia.....	19
b. La necesidad de lo trascendente.....	24
c. La trascendencia en la actualidad	32
d. La experiencia de los trascendente.....	43
e. La trascendencia y la arquitectura	51
f. Lo trascendente en la arquitectura moderna.....	57
1.2 - <i>Lo sagrado</i>	70
a. Definición de lo sagrado	70
b. Perspectiva antropológica. La hierofanía	73
c. Perspectiva religiosa. Lo numinoso.....	74
d. Perspectiva estética. Lo sublime	76
Capítulo 2. El símbolo y la arquitectura	
2.1 - El símbolo.....	89
2.2- El símbolo y la arquitectura	93

Capítulo 3. Arquitectura sagrada	
3.1-Definición de la arquitectura sagrada	109
3.2-La experiencia de la arquitectura sagrada	114

SEGUNDA PARTE- ELEMENTOS DE DISEÑO

Capítulo 1. Medios de expresión de la búsqueda de la trascendencia por medio de la arquitectura	
1.1-La luz/ oscuridad	131
1.2-Caso de estudio. Parroquia de la Santa Cruz	145
1.3-Caso de estudio. Templo presbiteriano Puerta de Salvación	153
2.1-El silencio / ruido	158
2.2- Caso de estudio. Casa de Meditación	167
3.1-El agua	171
3.2-Caso de estudio. Baptisterio de la “Parroquia universitaria”	187
CONCLUSIONES.....	193
FUENTES DE CONSULTA	197
Bibliografía.....	197
Hemerografía.....	203
Sitios electrónicos	204

INTRODUCCIÓN

“La arquitectura destinada a servir de puente entre la inmanencia y la trascendencia se denomina arquitectura sagrada.” (Fernández Cobián 9)

Pareciera que la arquitectura está llena de aparentes discrepancias. Una de ellas, tiene que ver con el hecho de que la arquitectura, busca o trata de expresar lo que no es material, por medio de lo material; lo intangible por medio de lo tangible; lo inmensurable por medio de lo mesurable. Dicha contradicción, no es más evidente que en la arquitectura sagrada, como ya lo dice el crítico de arquitectura Paul Goldberger: “En la búsqueda por crear un espacio sagrado, la arquitectura está en cierto modo trabajando contra sí misma, luchando por usar el material para expresar lo que trasciende lo material, usar lo físico para expresar lo trascendente.” (Goldberger 223)

Lo anterior, se debe a la misma contradicción de lo que significa lo sagrado, lo cual, conlleva una parte irracional y hasta cierto punto incomprensible, de tal manera que desafía y contradice lo lógico y lo racional; pero que, de alguna manera, lo sagrado hace uso de lo comprensible y racional para expresar lo irracional; lo finito para expresar lo infinito. Entonces ¿Cómo es que la arquitectura puede convertirse en un medio para expresar un fin que trasciende lo físico y lo racional como es, lo sagrado?

A través de toda la historia, las más diversas religiones han creado espacios para experimentar lo sagrado. De alguna manera, la arquitectura se convierte en un medio para la experiencia religiosa, un vehículo para hacer tangible lo intangible, para elevar e inspirar al ser humano y conectarlo con aquello que concibe, como algo que le supera; y para conseguir tal fin, hace uso de: “[...] formas materiales para evocar sentimientos que van más allá de lo material y que no se pueden medir.” (224)

La importancia de la arquitectura sagrada radica en el hecho de que “La arquitectura siempre ha sido un territorio privilegiado de manifestación de lo sagrado. Estableciendo lugares para la reflexión, la contemplación o la trascendencia, la arquitectura busca incorporar materialmente y expresar espacialmente este horizonte intangible de lo sagrado.”(Fernández Cobián 15)

Para iniciar, es necesario establecer que es lo que entendemos por trascendente en la presente investigación. En una definición preliminar, llamaremos trascendente a todo aquello que supera nuestra realidad tangible, y nos lleva a algo que se encuentra fuera de nosotros. Ese algo puede ser lo metafísico, lo religioso o incluso, lo moral, todo depende de lo que la persona crea y conciba como realidad.

Ahora bien, surgen varias interrogantes: ¿Puede la arquitectura en general posibilitar una experiencia de la trascendencia? Si es así, ¿Qué tipo de arquitectura y en qué medida puede hacerlo? ¿De qué depende? ¿Qué tipo de experiencia puede suscitar? ¿Cómo puede posibilitar la arquitectura una experiencia de lo trascendente?

La base de la investigación radica en la primera pregunta antes planteada, la cual cuestiona si realmente puede la arquitectura influir en la percepción de los observadores, a tal punto que puede evocarles e inducirles experiencias extraordinarias.

Lo que implica el cuestionamiento anterior, es un terreno complicado de indagar, pues a pesar de que es común que ciertas personas comenten que en ciertos espacios han experimentado sentimientos y emociones profundas; no deja de ser experiencias subjetivas, lo que genera la cuestión: ¿Cómo se puede comprobar algo tan subjetivo como son las experiencias?

Si se pudiera comprobar que la arquitectura puede fomentar la experiencia de lo trascendente, y con el supuesto de que el arquitecto es el responsable de

una buena parte diseño de los espacios en los que el ser humano habita, de tal forma que tiene la labor de materializar las necesidades intangibles y espirituales de éste; entonces es importante y pertinente dicha investigación en la arquitectura, pues esto permitirá al arquitecto, conocer algunos elementos y estrategias que pueden orientar en el diseño de espacios que conciben al ser humano como un ser espiritual, en su búsqueda de dar sentido a su existencia, a la vida y a la muerte, a todo aquello que le es imposible comprender y explicar, pero que, forman parte de su realidad.

Para efectos de la presente investigación, se tomará el supuesto de que la arquitectura puede influir en el ser humano, y puede, como algunos teóricos afirman, por medio del uso de ciertos elementos; llevarlo a otra realidad que supera lo inmanente y corresponde al reino de lo inefable.

Como se ha mencionado, la arquitectura sagrada es el territorio donde más se manifiesta y se propicia este tipo de experiencia, por lo que, para develar como es esto posible, es necesario investigar la arquitectura sagrada, su origen e intenciones, así como los elementos y las estrategias que ha utilizado a través del tiempo. Para ello, se abordarán dichos temas desde distintas perspectivas que las diversas disciplinas pueden otorgarnos, para que, en conjunto, nos otorguen una visión más cercana de la realidad. Sobre este asunto, es necesario aclarar que se hará desde una perspectiva occidental, influenciada principalmente por el cristianismo, por lo que los ejemplos y los tipos de arquitectura sacra que se analizarán pertenecen principalmente a esta visión del mundo.

Las disciplinas en las que nos apoyaremos serán la arquitectura, historia, teología, filosofía, sociología y la religión. Cada una de estas lentes que usaremos para acercarnos al fenómeno que buscamos investigar, nos proporcionarán una visión valiosa y esclarecedora por sí misma, pero que, en conjunto, al reunir, comparar, cotejar y correlacionar las distintas perspectivas

y enfoques, nos otorgará un acercamiento más fidedigno y enriquecedor, que nos permitirá entender, el qué, el cómo y los porqués.

Posteriormente, después de analizar los diversos elementos que pueden propiciar una experiencia de lo trascendente, se procederá a analizar algunas estrategias de diseño que han sido utilizadas en ciertas obras arquitectónicas representativas, para identificar como es que han sido utilizados dichos elementos, y de esta forma, ofrecer ejemplos de cómo pueden ser empleados en el diseño arquitectónico de nuevos espacios que buscan los mismos fines.

En lo que respecta a este tema, es necesario mencionar que ha sido parcialmente investigado por diversas personas. Un primer acercamiento es el trabajo del doctor arquitecto Julio Bermúdez de la *School of Architecture and Planning en The Catholic University of America*, cuyos estudios abundan en la fenomenología arquitectónica y la relación entre arquitectura, cultura y espiritualidad. También es cofundador del Foro de Arquitectura, Cultura y Espiritualidad, una organización de más de 400 miembros de 48 países que trabajan sobre la misma línea de investigación.

Entre las publicaciones de Julio Bermúdez, se encuentra el libro *Transcending Architecture* en el cual se analiza la capacidad de la arquitectura para abordar la dimensión espiritual de la humanidad. Este libro reúne a un grupo de académicos y profesionales quienes comparten sus ideas sobre el tema desde sus propios campos de estudio. Entre ellos se encuentran, el arquitecto Juhani Pallasmaa, el filósofo Karsten Harries, la académica de religión comparativa Lindsay Jones, la teórica en arquitectura Karla Britton; el investigador de arquitectura sagrada Thomas Barrie y el teólogo Kevin Seasoltz; la arquitecta paisajista Rebecca Krinke y el editor de la revista *Faith & Form* Michael Crosbie. Al incorporar perspectivas desde dentro y fuera de la arquitectura, se ofrece una visión amplia y crítica de la relación entre la arquitectura y lo trascendente.

Entre otros investigadores que también tratan sobre el tema, se encuentra el crítico en arquitectura Paul Goldberger y el arquitecto Esteban Fernández Cobián.

Cada uno de los investigadores antes mencionados, abordan ciertos aspectos de lo que busca la presente investigación, por lo que, sus respectivos comentarios y conclusiones, fueron de gran ayuda para establecer e hilar las bases teóricas de las cuales partiremos, con miras en el objetivo que esta investigación tiene.

Es necesario entonces señalar que la presente investigación pretende dar un paso más allá, al no solo describir la relación entre la arquitectura y la experiencia de lo inefable, sino además, identificar los medios y los elementos por los cuales esto puede ser posible, así como los alcances y las estrategias de diseño arquitectónico.

Por último, debemos decir que, si bien esta investigación pretende acercarse lo más posible a la realidad de una forma objetiva, también debemos decir con humildad que pueda que esto no será del todo posible, pues la subjetividad, las limitantes y los supuestos, tienen una gran carga en investigaciones de este tipo, lo cual, no le resta valor, sino más bien, la enriquece.

Hipótesis

Por medio del uso de estrategias de diseño en el manejo de la luz, el silencio y el agua, elementos que han sido utilizados en la creación de arquitectura sagrada; es posible crear un espacio donde sea susceptible que el ser humano experimente lo que entiende como trascendente.

Objetivos

- Reflexionar acerca de la experiencia de trascendencia a través de la arquitectura.
- Identificar los elementos que propician una experiencia trascendente.
- Analizar la arquitectura sacra, en busca de los elementos que ha utilizado a través del tiempo, para aplicarlos en la arquitectura actual, siendo esta no necesariamente religiosa ni sagrada.

Justificación

“Cada época tiene la arquitectura que se merece, o cada época tiene una arquitectura acorde con su ser-lo que no es sino una formulación más profunda y precisa de lo mismo.” (Kosik 54)

“La arquitectura es el gran libro de la humanidad” (Hugo 252). Estas fueron las palabras con las que el novelista francés Victor Hugo describe a la arquitectura en su obra *Nuestra señora de París*, escrita en 1831, que a pesar de ser una novela, dedica prácticamente un capítulo entero para reflexionar sobre la importancia de la arquitectura, y en especial uno de los más grandes edificios construidos: la catedral de *Notre Dame* de París, ejemplo por excelencia del gótico francés. Con respecto a esto, Hugo menciona:

Porque todo pensamiento, sea religioso sea filosófico, tiene interés en perpetuarse; porque la idea que ha conmovido a una generación quiere conmover a otras, y dejar rastro. Pero ¡Qué inmortalidad precaria la del manuscrito! ¡Un edificio es un libro mucho más sólido, duradero y resistente! Para destruir la palabra escrita bastan una antorcha y un esbirro. Para demoler la palabra edificada, hace falta una revolución social, una revolución terrestre. (Hugo 260-261)

Para Victor Hugo, la catedral de *Notre Dame* era mucho más que un conjunto de piedras apiladas y ordenadas; algo más que el aspecto físico y tangible de una construcción. Para él, ésta catedral, producto del movimiento gótico que había influido unos siglos antes, expresaba un mensaje que trascendía el tiempo.

La razón de incluir este apartado en su novela fue su crítica que hizo a las intervenciones que estaba sufriendo esta catedral con el fin de “modernizarla” pero que, desde el punto de vista de Victor Hugo, estaban en realidad destruyendo su esencia, y es que no es por menos, pues al visitar una catedral gótica, y observar en su interior la luz entrando por los vitrales, la grandeza del espacio interior, la pequeñez del ser humano y lo excelso de la divinidad; se nos transportan de lo material a lo inmaterial, de lo tangible a lo intangible, de lo bello a lo sublime. La catedral gótica es un claro ejemplo de que: “El hombre tiene sentido de lo sublime y, en la medida en que lo tiene [...] es capaz de crear obras en las que intenta expresar la sublimidad y la infinitud.” (Kosik 68)

Víctor Hugo entendió que cada ladrillo, ventana, vacío, vitral o altura, es una expresión de sus diseñadores y constructores; y, por ende, una manifestación del contexto social de una época. Por lo tanto, esta catedral era un documento que atestiguaba la forma de pensar en la que se concibió y construyó; un vestigio de la cultura de la Edad Media.

Hoy, a principios del siglo XXI, surgen una serie de preguntas: ¿Qué es lo que refleja nuestra arquitectura? ¿Qué dicen nuestros los edificios de nosotros mismos? ¿A qué le damos prioridad? ¿Qué cosas son necesarias con el fin de realizar una “buena” arquitectura?

Karel Kosik, filósofo checo que vivió en el siglo XX, realizó una serie de críticas acerca de lo que fue la época moderna. Aunque hoy nos encontramos en el

siglo XXI, nuestra condición no ha cambiado mucho. Veamos lo que dice acerca de la arquitectura de su época:

La época moderna es una época de mudanzas: lo falso se impone como transmutación. En lugar de la sublimidad, de la que el hombre perdió el sentido en el siglo XX, lo ocupan la soberbia y la arrogancia. Las construcciones que edifican los hombres del siglo XX ya no son un reflejo o una manifestación de la sublimidad sino una prueba tangible y un testimonio de la altanería, es decir de la arrogancia y la soberbia. (Kosik 69)

El hombre contemporáneo, según Kosik, construye, pero sin un sentido, y nuestras ciudades son fiel reflejo de eso. Es por eso por lo que menciona que nuestras ciudades son una manifestación perceptible, tanto visual, auditiva y sensible, de lo que es la esencia de la época moderna: la ausencia de la arquitectónica y su reemplazamiento por algo que parece funcionar. (Kosik 77)

Ya que la arquitectura es un fiel reflejo de la época, y en base a la afirmación que hace Kosik al decir que hemos perdido lo que antes daba sentido a la arquitectura, y en cambio, ha sido suplantada por “algo distinto”; surge la pregunta: ¿Qué es eso que domina nuestra arquitectura contemporánea? El arquitecto Pablo Sztulwark dice: “[...] la arquitectura contemporánea podría ser definida como Arquitectura del espectáculo. Si bien la calificación no sorprende, por lo menos incomoda. El espectáculo parece reñido con la vida” (Sztulwark 88) ¿Arquitectura del espectáculo? ¿Qué es eso del espectáculo? ¿A qué se refiere?

Sobre el espectáculo, el revolucionario y filósofo del siglo XX Guy Debord, dice que este, es lo que domina nuestra condición actual, pues dicho concepto: “[...] reúne y explica una gran diversidad de fenómenos notables. Su diversidad y sus contrastes son las apariencias de esta apariencia socialmente organizada que debe ser en si misma reconocida en su verdad general.” (Debord 40)

Esta diversidad de fenómenos que se mencionan tiene por común denominador la apariencia, como señala Debord:

Considerado en sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad de espectáculo lo descubre como negación visible de la vida, como una negación de la vida que se ha tornado visible. (Debord 40)

El espectáculo entonces considera y somete la vida social, a una vida de apariencia. El escritor peruano Mario Vargas Llosa, en sintonía con Guy Deboard menciona que el espectáculo, es un término que describe muy bien la condición en que vivimos actualmente en nuestro mundo y que impregna cada átomo de nuestra sociedad; de tal forma que ha trastornado nuestros valores, empobrecido nuestro pensamiento, trivializando y banalizando nuestra cultura, convirtiéndola en un mero espectáculo. Bien podría decirse que el pensamiento de nuestro tiempo tiene por lema: “La cultura es diversión y lo que no es divertido no es cultura.” (Vargas 31)

Por tal razón, Vargas Llosa denominó a nuestra sociedad como “La civilización del espectáculo”. Para hacer un diagnóstico acertado y conciso acerca de nuestra ruín condición, haríamos bien en definir eso que se ha trasmutado: la cultura.

La Cultura: “[...] son todas las manifestaciones de la vida de una comunidad: su lengua, sus creencias, sus usos y costumbres, su indumentaria, sus técnicas y, en suma, todo lo que en ella se practica, evita, respeta y abomina.” (Vargas 35) La cultura es lo que da identidad a una una sociedad, es el corazón mismo de lo que da sentido a su existir.

Como tal, la cultura ha ido cambiando y evolucionado a través del tiempo, y es natural que lo haga. Sin embargo, pareciera que hoy más que ayer, la cultura

nunca ha estado en una situación tan crítica como en la que se encuentra. El problema reside en el hecho de que, como dice Vargas Llosa:

Cuando la idea de la cultura torna a ser una amalgama semejante es inevitable que ella pueda llegar a ser entendida, apenas, como una manera agradable de pasar el tiempo. Desde luego que la cultura puede ser también eso, pero si termina por ser sólo eso se desnaturaliza y se deprecia: todo lo que forma parte de ella se iguala y uniformiza [...] (Vargas 36)

Cuando la cultura cambia su significado por algo que no es, es entonces que sucede lo peor: se convierte en aquello que una vez estaba subordinada a ella; la cultura ahora se ha convertido en espectáculo. En palabras simples, ¿Qué significa la civilización del espectáculo? Es la triste condición de un mundo donde: “[...] el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal.” (Vargas 33)

¿Qué relación existe entre la sociedad del espectáculo y la arquitectura? La arquitectura, al ser un producto de la cultura, se ve influenciada, como toda creación humana; por el contexto sociocultural donde se produce. Entonces la arquitectura de nuestro tiempo debe de ser, sin duda, la arquitectura del espectáculo. Veamos algunos referentes que afirmen lo anterior.

Un primer referente acerca de nuestra condición la encontramos en nuestra sociedad, y por ende en la producción arquitectónica, donde lo que importa es valor que fija el mercado a una obra, como expone Vargas Llosa:

El único criterio más o menos generalizado para las obras de arte en la actualidad no tiene nada de artístico; es el impuesto por un mercado intervenido y manipulado por mafias [...] que de ninguna manera revela gustos y sensibilidades estéticas, sólo operaciones publicitarias, de relaciones públicas y en muchos casos simples atracos.” (Vargas 62)

Por lo anterior, el único criterio que domina la producción arquitectónica es la de éxito comercial que tiene dicha obra, pues “Para esta nueva cultura son esenciales la producción industrial masiva y el éxito comercial. “[...] Lo que

tiene éxito y se vende es bueno y lo que fracasa y no conquista al público es malo. El único valor es el comercial.” (Vargas 31-32)

Con respecto a esto, el arquitecto Peter Eisenman, hace una crítica donde señala que:

En la actualidad, la arquitectura está perdida en la cultura de lo espectacular, en la idea de imagen, de marca, en lo que sólo puede llamarse promoción. Ha perdido su oficio, que consistía en tratar con el espacio y el tiempo: la arquitectura se ha convertido en superficie, y los efectos de la superficie nos intoxican. (Eisenman)

¿Quién tiene la culpa? Es difícil decirlo, porque sin lugar a duda, es una culpa compartida, donde todos son responsables, sin embargo, como dice Guy Debord: “[...] la causa del espectáculo sería que el hombre moderno es demasiado espectador.” (Debord 40)

El espectáculo se ha impuesto sobre la arquitectura, la ha dominado y la ha hecho pasar por arquitectura algo que no lo es. Esta supuesta arquitectura se encuentra dominada por lo espectacular, lo que vende, que emociona y satura la vista y nuestras sensaciones, pero deja vacío el pensamiento y la reflexión.

Esta saturación de nuestros sentidos hace que sea complicado tener una experiencia de calidad e intimidad con las cosas, como menciona Kosik:

Una relación de intimidad con las cosas únicamente puede surgir cuando su número es limitado, cuando no son inabarcables. La época moderna, en cambio, nos lanza una cantidad insólita de cosas, de artefactos, de informaciones, de modo que el hombre ya no está rodeado de cosas amables y próximas, sino que está inundado y arrastrado por una corriente de incontables productos, informaciones y sensaciones. (Kosik 64)

Es entonces así que nuestro estilo de vida donde nos vemos saturados por una infinitud de cosas, en donde lo único constante es la prisa, imposibilita una experiencia profunda, como agrega Kosik:

Allí donde todo es dominado y dirigido por la prisa y la premura como ritmo normal de la vida, allí donde la gente no tiene tiempo para detenerse,

desaparecen también el tiempo y el espacio para lo sublime. La premura y lo sublime se excluyen. El asombro que invade al hombre cuando se topa con lo sublime, que lo deja sin respiración, clavado en el sitio, es completamente distinto del pavor glacial que produce lo grandioso, lo imponente, lo colosal que devora al hombre y lo priva de la capacidad de reflexionar críticamente y distanciarse; lo implica en un proceso imparable de apresuramiento por el que transitan interminablemente masas de personas, de cosas, de informaciones, de placeres. (Kosik 69)

Este apresuramiento interminable que experimenta nuestras ciudades hace que los espacios y lugares de reflexión y quietud, sean ignorados y por ende, se ahoguen en lo trivial y profano, como añade Kosik:

Lo que amenaza a las ciudades modernas es que lo poético, lo arquitectónico y lo sublime se vean rodeados, engullidos y ahogados en el mar de lo trivial y lo pragmático; la iglesia, el templo [...] como símbolo de lo espiritual, son rebasados y rodeados por construcciones prosaicas que están al servicio del consumo y la administración. (Kosik 79)

Si bien, la situación actual “[...] no es culpa de los arquitectos, sino que responde al dominio del espíritu de los tiempos: la falta de espiritualidad, la anti-espiritualidad.” (Kosik 75) podemos hacer algo.

Debido a que el espectáculo es, materialmente, “[...] la expresión de la separación y del alejamiento de los hombres entre sí.” (Debord 172); entonces el espectáculo no hace más que afectar en nuestras relaciones humanas, entonces como arquitectos tenemos la responsabilidad de comprender a fondo al ser humano, sus necesidades y su búsqueda espiritual, con el fin de diseñar espacios que lo satisfagan.

Un estudio de la trascendencia en la arquitectura permitirá la concientización sobre la responsabilidad (pero al mismo tiempo el privilegio) de concebir al ser humano desde su dimensión espiritual y diseñar espacios que permitan al hombre experimentar lo intangible y trascendente.

PRIMERA PARTE- MARCO TEÓRICO

Capítulo 1. La trascendencia y el concepto de lo sagrado

1. 1- La trascendencia

a. Definición de la trascendencia

La trascendencia como tal, es un término sobre el cual, debido a su complejidad, no existe un consenso generalizado que acote su significado preciso. Según el diccionario de la lengua española, se define como: “Aquello que está más allá de los límites naturales.”, pero dicha definición limita la polivalencia y la riqueza que tiene dicho término.

El diccionario de filosofía de Ferrater Mora identifica varios significados en diversos contextos de los términos “trascendencia”, “trascendente” y “trascender.” Uno de los de los significados de trascender, es el espacial, donde este significa "ir de un lugar a otro, atravesando o traspasando cierto límite. La realidad que, traspasa el límite es llamada "trascendente" y la acción y efecto de traspasar, o simplemente de estar más allá de un límite dado, es la trascendencia" (Ferrater Mora 828)

Dicho primer significado, no es tan común en la filosofía, tal como lo es un segundo significado, donde se entiende que "trascendente" es superior a algo "inmanente”, donde como ejemplo, Dios es superior a todo, e incluso, se entiende a veces que Dios mismo es trascendencia; por lo que aquí, se entiende “ trascendente en el sentido de "estar más allá" de algo; y

'trascender' es en este caso "sobre-salir", y lo que sobre-sale es obviamente superior a lo que no "sobre-sale", lo que es "limitado" y está confinado" (828). Este segundo significado es considerado como teológico y metafísico, y es al que nos referiremos al hablar de trascendencia.

El entender la trascendencia, como algo que está más allá y que trasciende a lo que sé que encuentra aquí, implica, por lo menos, la existencia de dos realidades o mundos coexistentes lo que conlleva una concepción dualista de la realidad. Este pensamiento se encuentra presente en el pensamiento religioso y espiritual; donde la realidad se encuentra conformada por dos dimensiones, pues mientras que, en una, se encuentra todo aquello que es tangible, lo que podemos ver, percibir, tocar y que es el aquí y el ahora; la otra dimensión abarca todo lo intangible, y que escapa de nuestra realidad pues se encuentra en el más allá. La primera dimensión se le denomina inmanencia mientras que la segunda, se le llama trascendencia; y como se puede ver, una es lo opuesto de la otra. Con respecto a esto, Josep Otón Catalán¹ menciona:

La inmanencia corresponde al mundo objetivo, material, finito, sensible, contingente, relativo, la existencia, el tiempo, los seres; por otro lado, la trascendencia sería lo que está más allá de la experiencia sensible, el universo metaempírico, intangible, inmaterial, infinito, absoluto, la esencia, la eternidad, el Ser. (Otón Catalán)

La trascendencia, es, por lo tanto, un concepto que hace referencia a aquello que se encuentra más allá de lo físico y lo material; y que se encuentra en el mundo de lo inefable, misterioso e inaccesible, y supera lo inmanente.

¹ Josep Otón Catalán es profesor de Instituto Superior de Ciencias Religiosas en Barcelona. Su publicación más reciente lleva por título: *El reencantamiento espiritual postmoderno*.

Lo anterior conlleva a una aparente discrepancia, pues como menciona Matthew Bagger², en su libro *The uses of paradox*:

Caracterizar lo trascendente como algo que va más allá de todas las cosas limitadas y descriptibles, es limitarlo y describirlo como algo que tiene relación con todas las demás cosas limitadas. Lo absolutamente trascendente debe, por lo tanto, paradójicamente estar dentro de todas las cosas y más allá de ellas. (Bagger 12)

Esto implica la posibilidad de que lo trascendente, subsista dentro de las cosas, convirtiéndolo en algo inmanente.

Con respecto al objeto propio de la trascendencia, depende del contexto en que este es tratado. Para las religiones, lo trascendente está asociada con la idea de la divinidad, donde un Dios o los dioses, supera el mundo de lo natural, mortal y perenne, y se encuentran asociados con lo supremo, lo absoluto, lo infinito, lo eterno e inmortal, lo misterioso e inefable. De esta forma, como lo menciona Ramon Maria Nogués³: “Dios es el nombre que le damos a una realidad trascendente respecto de las realidades que pueden ser objeto de percepción y observación sensorial.” (Nogués 14)

Acerca de la trascendencia de la divinidad y su relación con lo inmanente, existen varias posturas que Ferrater menciona. En una, Dios es absolutamente trascendente al mundo, por lo que se encuentra en un plano más elevado e inaccesible; existiendo un abismo entre ambos, y el cual, solo Dios, por su

² Matthew Bagger es catedrático en el Departamento de Estudios Religiosos en *University of Alabama*. Ha sido el autor de numerosos libros y publicaciones, entre los que se encuentran: *Religious Experience, Justification, and History* (1999) y *The Uses of Paradox: Religion, Self-Transformation, and the Absurd* (2007).

³ Ramon Maria Nogués (1937) es catedrático español, emérito de antropología biológica de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha realizado estudios de pedagogía, filosofía y teología, y es doctor en biología por la Universidad de Barcelona. Entre sus principales publicaciones se encuentra *Dioses, creencias y neuronas. Una aproximación científica a la religión* (2011), y *Cerebro y trascendencia* (2013).

voluntad, decide atravesar (Ferrater Mora 829). En este sentido, es por medio de la creación, la revelación, o la salvación, que la trascendencia decide irrumpir en lo inmanente y donde es siempre la divinidad quien toma la iniciativa.

Otra postura, considera que la absoluta trascendencia de Dios pone en una cierta situación de peligro la relación entre Dios y el mundo, por lo que, se propone la existencia de un puente entre ambos.

Este "puente" es de carácter distinto según que la relación en cuestión se entienda como relación entre el Creador o lo creado o se entienda como relación entre el Principio primero y lo supuestamente emanado de él. Pero dentro de cada uno de estos dos modos de entender la relación entre Dios (o el Absoluto, o lo Uno) y el mundo se han ofrecido diversas concepciones de acuerdo con el grado mayor o menor de trascendencia de "lo Trascendente", y también de acuerdo con el modo como "lo Trascendente" se vuelca hacia aquello de lo cual trasciende. (829)

El puente entre lo inmanente y lo trascendente, y por medio del cual existe una relación de una cierta comunicación y permeabilidad entre ambos; es para algunos, lo sagrado. De esta forma, "Lo sagrado sería todo aquello que forma parte de la inmanencia y, a su vez, atañe a la trascendencia" (Otón Catalán). Esto quiere decir que, un lugar sagrado sería un espacio donde se rompe la realidad, para dar lugar a una manifestación de la trascendencia, o para entrar en contacto con ella. Lo mismo pasa con los rituales y las ceremonias, donde, por medio de ellos, se participa, invoca o manifiesta la trascendencia. Esta interrelación e interacción entre trascendencia e inmanencia por medio de lo sagrado, se convierte en el núcleo de la religión, y por ende, de la práctica religiosa. (Otón Catalán) Ahora bien, dependiendo de la religión y su cosmogonía, serán los medios por los cuales se puede dar esta relación, así como el grado de relación posible.

Otra postura más propone que lo trascendente, puede serlo en un sentido totalmente absoluto, pero que no por ello, hay un abismo entre lo trascendente

y lo inmanente, pues “[...] lo último se orienta hacia lo primero, o participa de él en una serie de grados de menor a mayor perfección.” (Otón Catalán) En esta postura, es por medio de rituales, sacrificios, ofrendas o plegarias, que se puede incidir, acceder y comunicarse con la divinidad.

Por último, según otra postura, “[...] Dios no es trascendente al mundo, sino que es, como decía Spinoza, causa inmanente de todas las cosas, de modo que se llega de este modo a una identificación de Dios con el mundo, tal como es sostenida en el panteísmo, en sus varias formas.” (Ferrater Mora 829)

En todas estas posturas, vemos como existen un contraste en algunas, entre la trascendencia y la inmanencia, mientras que, en otras, vemos una correlación e incluso una combinación de ambos aspectos.

Ahora bien, la noción de trascendencia no está necesaria y estrictamente sujeta a lo religioso, como lo explica Ramón María Nogués en su libro *Cerebro y trascendencia*, pues ésta impregna toda la vida humana, manifestado en cosas como la ética, la estética, la pasión amorosa, el nacionalismo, la palabra y el símbolo, además de la religión; manifestaciones que no están ligadas a la supervivencia del ser humano.

Según explica el autor, además de manifestar estereotipos de supervivencia manifestados en la alimentación, la defensa, el sexo, la jerarquía y la organización (los cuales compartimos con algunas especies de animales), el ser humano encuentra sentido y gusto por la belleza, la ética, la moral, el ocio, el juego y un sinfín de actividades simbólicas que son aparentemente inútiles desde el punto de vista racional. De esta manera se conforma la trascendencia, como una dimensión que impregna todo el existir humano, y no solamente lo religioso. En este sentido, se puede mencionar la declaración que hizo al famoso científico Albert Einstein, al preguntársele si era un hombre religioso:

La emoción más bella que podemos experimentar es lo misterioso. Esta es la emoción fundamental en la raíz de todo arte y ciencia verdaderos. Aquel para quien esta emoción es ajena, que ya no es capaz de maravillarse ni embelesarse de temor reverente, es como si estuviera muerto, una vela apagada. Sentir que detrás de todo lo que puede experimentarse hay algo que nuestra mente no es capaz de entender, cuya belleza y sublimidad nos alcanza sólo en forma indirecta: esto es religiosidad. En este sentido, y sólo en este sentido, soy un hombre fervientemente religioso. (Isaacson 47)

Leyendo la anterior declaración, bien pudiera decirse que Einstein era un hombre que apreciaba lo trascendente.

b. La necesidad de lo trascendente

¿Por qué el ser humano busca lo trascendente?, ¿cuál es su finalidad?, ¿esta búsqueda es realizada solo por cierto tipo de personas, o es inherente a todo ser humano?, ¿todavía es una necesidad vigente o ya la hemos superado? Estas son algunas preguntas que surgen al hablar acerca de la necesidad de lo trascendente, y de las respuestas que hagamos a estas preguntas, depende en gran medida la utilidad y vigencia de la presente investigación.

En primer término, podemos decir que la religiosidad como apertura del hombre a una dimensión trascendente de la realidad; tiene su fundamento en la necesidad, “[...] de dar sentido a sí mismo, a su existencia, a sus circunstancias gozosas y dolientes, a su muerte, de dar sentido al mundo –como totalidad de lo existente, de la realidad, de lo real– y de dar sentido a las relaciones entre ambos.” (García–Alandete 117) Lo anterior se debe, según diversos autores como Carl Gustav Jung, Gilbert Durand o Mircea Eliade, a que la espiritualidad y la religiosidad constituyen una dimensión de la psique humana, en su búsqueda de dar un significado y un sentido a su vida y existencia, a decir, de todo aquello que le trasciende.

Paul Tillich⁴, filósofo y teólogo reconocido, llama a lo anterior “la preocupación última” y para desarrollar este concepto, teoriza sobre la religión y su relación con la dimensión espiritual del ser humano, en un ensayo titulado: *La dimensión religiosa en la vida espiritual del hombre* y publicado por primera vez en 1954.

En dicho ensayo, el autor comienza por mencionar las dos perspectivas que existen sobre este asunto. Una proviene del lado teológico, en donde se entiende a la religión como un don que se le es dado por Dios al ser humano, más que un elemento constitutivo del espíritu humano. Dicha postura es compartida por teólogos como Pablo de Tarso, Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Lutero y Calvino entre otros.

La otra perspectiva, y contraparte de la primera, proviene de las ciencias sociales, como lo son la psicología, la sociología, la antropología y la historia, quienes dan cuenta de la diversidad de manifestaciones y prácticas religiosas que se han manifestado y se siguen manifestando. Dentro de esta perspectiva, encontramos la afirmación que, con base a lo que dicen filósofos como Comte (o Durkheim): la religión solo ha sido uno de los estadios arcaicos y mitológicos del ser humano, pero que ya hemos superado en el estadio científico en el cual vivimos. De esta forma: “[...] la religión es una creación

⁴ Paul Johannes Tillich (1886-1965) fue un filósofo y teólogo protestante con adscripción al luteranismo y de nacionalidad germano-estadounidense. Es considerado uno de los teólogos más influyentes del siglo XX por sus aportaciones a la teología sistemática, a la filosofía existencial y a la cultura moderna, por medio de libros como *The Courage to Be* (1952), *Dynamics of Faith* (1957) y *Systematic Theology* (1951–1963). Entre unos de sus intereses, estuvo el de la relación del arte y la arquitectura con la teología, escribiendo sobre este tema varios ensayos los cuales en su mayoría se encuentra recopilados en el libro *On Art and Architecture* publicado en 1987.

transitoria del espíritu humano, y no, ciertamente, una propiedad esencial de él.” (Tillich, Teología de la cultura y otros ensayos 14)

Ambas perspectivas, según analiza Tillich, tiene un denominador común pues:

Tanto los críticos teológicos cuanto los científicos de la creencia de que la religión constituye un aspecto del espíritu humano la definen como la relación del hombre con seres divinos, cuya existencia afirman los primeros y niegan los segundos. (14)

Frente a estas perspectivas, Tillich afirma que la religión es un “aspecto del espíritu humano” pues si se mira desde cierto ángulo, este se observa como un ser religioso, de esta forma: “La religión no es una función especial de la vida espiritual del hombre, si no la dimensión de la profundidad en todas sus funciones.” (15)

Esta afirmación, según observa Tillich, tiene varios alcances que procede a mencionar, en las que busca la respuesta a la pregunta: ¿Dónde se haya la base de la religión? La primera es que el pensamiento religioso no es una función especial del ser humano, pues ha pasado por varias funciones espirituales, siendo la primera la función moral y lo ético, pero que no se encuentra ahí su base. La siguiente función es la cognitiva, ya que parece que forma parte especial del conocimiento y la imaginación debido a los mitos e intuición mística, pero no encuentra su base ahí, porque es desplazada por el conocimiento puro, producto de la obra científica.

La tercera función es la estética, en donde se encuentra la creatividad artística del ser humano, y en donde se menciona que “el arte es religión” a lo cual la religión no puede ser reducido, pues mientras que el arte expresa la realidad, la religión busca transformarla. No hallando cabida en la función estética, pasa a los sentimientos, los cuales acompañan a toda la actividad humana, y a lo que pareciera, la religión termina siendo reducida a esto, pero que, si se pierde dentro de una atmósfera meramente subjetiva y carente de un objetivo definido

y último, la religión muere. Es entonces por eso que concluye que, la base de la religión se encuentra dentro de todas estas funciones, pues:

Su hogar está en todas partes, vale decir, en la profundidad de todas las funciones de la vida espiritual del hombre. La religión es la dimensión de la profundidad en todas ellas, es el aspecto de la profundidad en la totalidad del espíritu humano. (16)

De esta forma, la religión haya su hogar en la profundidad espiritual del hombre, pues “En el sentido más amplio y fundamental del término, religión es preocupación última.” (17) y dicha preocupación última se manifiesta en todas las funciones del ser humano, tanto en la esfera moral, así como en la del conocimiento, manifestado como una búsqueda de la realidad última; también se expresa en la función estética, como el anhelo de expresar el “significado último”. De esta forma, “La religión constituye la sustancia, el fundamento y la profundidad de la vida espiritual del hombre. Tal es el aspecto religioso del espíritu humano.” (17)

Por último, Tillich se pregunta acerca de la religión (hábalese de la institucionaliza o no) y su delimitación a una esfera especial donde se encuentran el mito, el culto, la devoción y las instituciones eclesiásticas, y concluye que esto se debe al “trágico extrañamiento que sufre la vida espiritual del hombre con respecto a sus propios fundamentos y profundidad.” y declara que en un futuro: “La religión volverá a ser lo que en esencia es, el fundamento y sustancia omnideterminante de la vida espiritual del hombre.” (17) Cosa que, como veremos más adelante, en parte parece estarse cumpliendo en la actualidad, con el redescubrimiento de la espiritualidad posmoderna.

Deducimos entonces que, la importancia de la necesidad lo trascendente, radica en descubrir el sentido último de nuestra existencia, pues esto es parte, de nuestra naturaleza como seres humanos, y como concluye Tillich:

La religión pone al descubierto la profundidad de la vida espiritual del hombre, que se esconde habitualmente bajo el polvo de nuestra vida cotidiana y el

mundanal ruido. Nos brinda la experiencia de lo Santo, de algo intangible que inspira veneración, de un significado último que es el origen del coraje último. en su profundidad, a partir de la cual da sustancia, significado último, discernimiento y coraje creativo a todas las funciones del espíritu humano.(18)

Ahora bien, desde una perspectiva no religiosa, se entiende incluso que la noción de la trascendencia es fundamental para entender al ser humano, pues ésta es lo que motiva su existencia. Dicha idea la desarrollo el reconocido psicólogo Erich Fromm⁵. En uno de sus libros titulado: *La revolución de la esperanza*, analiza y advierte sobre el peligro de la excesiva mecanización del ser humano, y menciona como un estilo de vida basado en el aprecio por la naturaleza y la vida, será la única salvaguardia.

En capítulo titulado *¿Qué significa ser hombre?*, analiza en búsqueda de los elementos que nos hacen únicos. Para ello procede a examinar las distintas definiciones que se han utilizado para captar nuestra singular humanidad: *Homo faber* (el ser humano como hacedor de utensilios y herramientas), *Homo sapiens* (como pensador en busca de comprender el meollo del fenómeno), *Homo ludens* (el ser humano como el que juega, sin que ningún propósito de supervivencia lo motive), *Homo negans* (el ser humano como el que dice “no”, motivado por su moral, aun cuando se encuentra en peligro su supervivencia física), y por ultimo menciona la definición de *Homo esperans* (el ser humano como el que espera,). Concluye que aún se podrían agregar más definiciones semejantes, pero no son suficientes, pues solo acentúan ciertos elementos de la condición humana. (Fromm 73) y para conocer lo que nos hace humanos, debemos encontrar el sentido y las condiciones mismas

⁵ Erich Seligmann Fromm (1900-1980) de origen judío alemán, fue un destacado psicólogo social, psicoanalista y filósofo, famoso por su teoría del psicoanálisis humanista. En 1950 se mudó a México enseñando en la Universidad Nacional Autónoma de México, así como la fundación del Instituto Mexicano del Psicoanálisis. Entre sus varias publicaciones, se destacan *El miedo a la libertad* (1941) y *el arte de amar* (1956).

de la existencia humana, por lo que, después de analizar las condiciones, la necesidad de marcos de orientación y devoción que guíen al ser humano, la necesidad de sobrevivir y de tras-sobrevivir, pasa a analizar las experiencias humanas típicas, que son productores singulares de la mente humana y menciona:

Hay razones para especular que las experiencias afectivas de este carácter, como el amor, la ternura, la compasión, y todo aquel afecto que no se halla al servicio de la función de supervivencia se basan en la mutua acción entre el cerebro nuevo y el antiguo y, por consiguiente, que el hombre no se distingue del animal únicamente por su intelecto, sino por nuevas cualidades afectivas que son producto de la interacción entre el neocórtex y la base de la emocionalidad animal. (91-92)

Fromm considera que las experiencias y deseos que nos hacen humanos son la aidez, la ternura, la compasión y la empatía, así como actitudes, tal y como el interés, la responsabilidad, la identidad, la integridad, la esperanza, la fe y el coraje. Todos estas experiencias, deseos y actitudes, se encuentran dentro de un fenómeno que está implícito y sustenta todas ellas, esto es: la trascendencia, considerando que:

La palabra "trascendencia" se utiliza por lo general en un contexto religioso y se refiere al acto de trascender la dimensión humana para alcanzar la experiencia de lo divino. Esta definición de trascendencia tiene sentido en un sistema teísta. Pero desde un punto de vista no teísta puede decirse que el concepto de Dios fue el símbolo poético del acto de abandonar la prisión del yo y de alcanzar la libertad de la apertura al mundo y de la relación con él. Si se habla de trascendencia en un sentido no teológico, el concepto de Dios resulta innecesario. No obstante, psicológicamente la realidad trascendental es la misma. La base del amor, la ternura, la compasión, el interés, la responsabilidad y la identidad es precisamente la de ser versus tener, y esto significa trascender el yo. Significa dejar el propio yo, abandonar la aidez, vaciarse a fin de llenarse, empobrecerse para ser rico. (104-105)

Por lo que la trascendencia de Fromm es eso que motiva a vivir “más allá de la supervivencia”, pudiendo ser la razón de tintes religiosos o no, pero que, psicológicamente lo lleva más allá de sí mismo, alejándolo de su propio ego.

La misma idea la desarrolló el psicólogo Abraham Maslow⁶, ampliamente conocido por su teoría denominada como la jerarquía de necesidades, en donde estas son ordenadas en una pirámide. Las necesidades más básicas se encuentran en la base, siendo la comida, el agua, la seguridad y el refugio. Sobre estas, en un siguiente nivel, se encuentran las necesidades psicológicas de pertenencia, amor, auto reconocimiento, confianza y respeto; y llegando hasta la cima, la necesidad de autorrealización. Según Maslow, la satisfacción de las necesidades más básicas genera la aparición de las más sofisticadas. Lo que es menos conocido de esta teoría, es que casi al final de su vida, Maslow modificó esta jerarquía para agregar un nivel más, la que llamo como trascendencia y sobre la cual escribió:

“La trascendencia se refiere a los niveles más altos, más inclusivos u holísticos de la conciencia humana, comportándose y relacionándose, como fines más que como medios, con uno mismo, con otros significativos, con los seres humanos en general, con otras especies, con la naturaleza y con el cosmos.”
(Maslow 269)

Para Maslow, este nivel último de necesidad se enfoca en las cosas que trascienden el yo, como lo son el altruismo, la espiritualidad, y la liberación de egocentrismo. Es en ese nivel en el que se desarrollan las experiencias máximas o pico, en las cuales se manifiestan estados místicos, estéticos o emocionales, y son resultado de una búsqueda de la verdad última. Lamentablemente no desarrolló a profundidad esta teoría debido a su inminente muerte, pero aun así, nos dejó una posible explicación a la razón

⁶ Abraham Maslow (1908-1970) fue un psicólogo estadounidense conocido por su corriente llamada psicología humanista, en donde postula la existencia de una tendencia que lleva al ser humano a tener salud mental. Esto se ve reflejado en la jerarquía de necesidades que desarrollo en forma de pirámide.

del porque los seres humanos tenemos una fijación por lo sobrenatural y lo místico, y que se ve manifestado en el impulso por convertirnos y concebirnos como algo más que seres individuales, deseos que se manifiestan independientemente de entornos religiosos, espirituales o místicos, aunque dichos entornos son propicios al desarrollo de los deseos de trascendencia, no es exclusivo de ellos.

Más recientemente, el psicólogo Martin Seligman⁷ en su libro: *La auténtica felicidad*, enumera una serie de fortalezas personales, dejando en último lugar las relacionadas con la trascendencia, las cuales entiende y denomina como: “[...] las fortalezas emocionales que van más allá de la persona y nos conectan con algo más elevado, amplio y permanente: con otras personas, con el futuro, la evolución, lo divino o el universo” (Seligman 211) Dentro de esta categoría, enumera ciertas actitudes que tiene que ver con la religiosidad, espiritualidad, la fe y la búsqueda de propósito, y otras no necesariamente religiosas como la esperanza, el optimismo, la previsión, la gratitud, y el disfrute de la belleza y la excelencia.

Por lo tanto, para Maslow y Seligman, la trascendencia se puede entender como una conexión con algo más grande, que excede y supera nuestro propio ego, pudiendo ser dicha motivación una persona, deidad (imaginaria o no), la naturaleza, una comunidad o el universo.

En conclusión, como se ha expuesto, la búsqueda y necesidad de la trascendencia es una característica fundamental del ser humano, pues proviene de la base misma de su ser. Esa búsqueda de sentido ya sea

⁷ Martin Elias Peter Seligman (1942) es un psicólogo y escritor estadounidense, reconocido por sus teorías de la indefensión aprendida, el optimismo aprendido y la psicología positiva. Entre sus escritos más publicados se encuentran: *Learned Optimism* (1990), *The Optimistic Child* (1996), *Authentic Happiness* (2002) y *What You Can Change and What You Can't*. (2007)

religioso o no, tiene como finalidad descubrir el sentido último en algo que va más allá, en esa realidad última que sirve de base para todas las demás realidades; manifestado en las experiencias, deseos y actitudes que son propias del ser humano, y que le confiere valor y sentido a lo que es y lo que hace, motivando su existencia.

c. La trascendencia en la actualidad

Se dice que vivimos en una sociedad donde la religión no es parte del pensamiento del hombre contemporáneo, pero, increíblemente, como menciona Mircea Eliade⁸, lo sagrado y lo profano siguen manifestándose, aunque no de la misma manera.

Eliade, al describir nuestra sociedad moderna, menciona:

[...] se da el hecho de que el hombre arreligioso rechaza la trascendencia, acepta la relatividad de la «realidad», e incluso llega a dudar del sentido de la existencia. [...] El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial, se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia. (Eliade 148)

Pero, paradójicamente, continúa diciendo Eliade, el hombre contemporáneo sigue comportándose en su mayoría, religiosamente sin saberlo, pues sigue conservado mitos y rituales camuflados y degradados. Esto se debe según Eliade a que: “[...] el hombre profano es el descendiente del *homo religiosus* y no puede anular su propia historia, es decir, los comportamientos de sus antepasados religiosos, que lo han constituido tal como es hoy día.” (152) Es debido a los impulsos procedentes del inconsciente, el cual es una parte

⁸ Mircea Eliade (1907-1986) fue un filósofo e historiador de las religiones de origen rumano. Su trabajo se centró en el estudio de los modelos cosmogónicos del mundo, la religión y el uso de mitos y leyendas, así como su explicación de hierofanías. Sus obras más importantes son *El mito del eterno retorno* (1949), *Tratado de historia de las religiones* (1949), *Lo sagrado y lo profano: naturaleza de la religión* (1956) y los tres volúmenes de *Historia de las creencias y las ideas religiosas* (1985).

constitutiva de todo ser humano, que aun cuando este se considere como un ser con más raciocinio que sus antepasados; siguen manifestándose en él crisis existenciales donde se cuestiona la realidad y razón de su presencia en el mundo”, siendo la religión la “solución ejemplar de toda crisis existencial.”(153)

Para analizar más a fondo este asunto, y ver el estado actual de la religión, la espiritualidad y la trascendencia, realizaremos una breve revisión de la evolución de estos conceptos.

En primer lugar, tenemos que la Modernidad se caracterizó por un marcado proceso de secularización y de desencantamiento del mundo, donde se pretendía haber dejado atrás y superado la época de misticismo mágico religioso donde la humanidad, vivía en un mundo cohabitado por lo sagrado y lo profano, que conformaba una realidad dominada por espíritus, poderes, y dioses; y por medio de sacrificios, ofrendas y rituales, se pretendía tender un puente de comunicación entre ambas realidades.

Durante siglos, reinó en el mundo, una visión de la realidad donde el mundo de los humanos y el de los dioses se encontraban en estrecha relación. Los humanos se sentían parte del cosmos, todo acontecimiento y fenómeno tenía su explicación en acción de la trascendencia y su divina voluntad para con los mortales. En esta época, las preguntas más apremiantes de la humanidad eran contestadas por medio de mitos, que tenían de base una cosmogonía, dando así sentido a la existencia humana, como menciona Morris Berman:⁹

La visión del mundo que predominó en Occidente hasta la víspera de la Revolución Científica fue la de un mundo encantado. Las rocas, los árboles, los ríos y las nubes eran contemplados como algo maravilloso y con vida, y

⁹ Morris Berman (1941) es un historiador estadounidense y crítico social, especializado en historia cultural e intelectual occidental. Una de sus muchas publicaciones lleva por título: *El reencantamiento del mundo*.

los seres humanos se sentían a sus anchas en este ambiente. En breve, el cosmos era un lugar de pertenencia, de correspondencia. Un miembro de este cosmos participaba directamente en su drama, no era un observador alienado. Su destino personal estaba ligado al del cosmos y es esta relación la que daba significado a su vida. (Berman 10)

Como se puede ver, existía una concepción del mundo donde todo estaba vivo y conformaba lo que podría llamarse como una época encantada, en la cual, el ser humano se encontraba abierto a la trascendencia y su manifestación inmanente. Posteriormente, debido a la visión científica del mundo que fue permeando en el pensamiento occidental, ocurrió a la par, un proceso de desencantamiento del mundo, mecanismo que podía ser explicado a través de la ciencia racionalista y donde el hombre era un simple espectador.

Fue el reconocido sociólogo Max Weber, quien, en su libro “La ética protestante y el espíritu del capitalismo” introdujo el término “*Entzauberung der welt*” que se según Francisco Gil Villegas, en sus notas críticas al libro de Weber, se traduce al español literalmente como “[...] desmágica del mundo, quitarle su magia al mundo” (Villegas 288) y el cual se deriva en el desencantamiento del mundo. Dicho termino no aparece en la primera versión del libro, si no que fue posteriormente introducido por el mismo Weber.

La tesis principal del libro es que la teología protestante y su ascetismo intramundano, derivó en una ética de trabajo, que, según el estudio de Weber, influyo indirectamente en el desarrollo del capitalismo moderno, debido a la afinidad entre la “visión del mundo” y la “conducción de vida” (*Lebensführung*) del protestantismo calvinista y el espíritu del capitalismo (o lo que es lo mismo, la manera de concebir el trabajo en la ética capitalista).

Al hablar del objetivo de su investigación, Weber dice que es la de “[...] determinar la influencia de ciertos ideales religiosos en la formación de una mentalidad económica, de un ethos económico, fijándonos en el caso concreto

de las conexiones de la ética económica moderna con la ética racional del protestantismo ascético” (Weber 65)

La conclusión a la que llega Weber, es que, para el protestantismo, el éxito mundano se convirtió en una manifestación de la devoción verdadera y de la salvación procedente de la gracia divina, y que, coincidió con la ética de trabajo del espíritu capitalista.

Volviendo al termino “desencantamiento del mundo”, es en este contexto que Weber lo usa para describir la situación de la fe en el mundo moderno, donde se había eliminado la magia como medio del salvación (166) y se había cambiado por algo de un mayor grado de racionalización, manifestado en la teología y fe protestante frente al catolicismo, el cual, aún conserva diversos elementos mágicos en sus sacramentos, como lo es la presencia de cierto tipo de canibalismo en el rito de la eucaristía¹⁰ o en la eliminación de los pecados “[...] mediante la absolución del mago encarnando en el sacerdote” (Villegas 295) Es debido a este abandono de la posibilidad de una salvación eclesiástico-sacramental que llega a “[...] su culminación el proceso de desencantamiento del mundo que comenzó con las antiguas profecías judías y que, apoyado en el pensamiento científico heleno, rechazó como superstición y ultraje todos los medios mágicos para alcanzar la salvación.” (Weber 149)

¹⁰Existen diversas formas de entender el rito de la eucaristía, que depende del significado que le de cada denominación cristiana. En el catolicismo, la hostia, se convierte por transustanciación, en literalmente el cuerpo de Cristo y que el fiel tiene que ingerir como sacramento. Al contrario del catolicismo, en algunas denominaciones protestantes y evangélicas, este rito solo es entendido como algo simbólico.

Sobre este asunto, el teólogo contemporáneo Harvey Cox¹¹, menciona en su libro *La ciudad secular*:

Max Weber ha llamado a esta liberación de la naturaleza de su contexto religioso «desencantamiento». La palabra no pretende connotar desilusión, sino un hecho normal. El hombre se convierte en realidad en un sujeto que se enfrenta a la naturaleza. Todavía puede disfrutarla y deleitarse en ella, quizá con mayor intensidad, ya que sus terrores han sido reducidos. Pero el hombre no es una mera expresión de la naturaleza, y la naturaleza no es una entidad divina. (Cox 45-46)

Para Cox, este proceso de desencantamiento del mundo es uno de los componentes de la secularización, la cual define como: “[...] la liberación del mundo de sus concepciones religiosas y cuasireligiosas de sí mismo, el disipar de todas las visiones cerradas del mundo, la ruptura de todos los mitos sobrenaturales y símbolos sagrados.” (24) De esta forma, la secularización es el proceso histórico donde ocurre la emancipación del ser humano, del dominio religioso y metafísico, el cual según menciona Cox, es la consecuencia de la fe bíblica de en la historia, especialmente en el Occidente Cristiano, por lo que, es imposible entender la cultura occidental sin tomar esto en cuenta. (39)

Como ejemplo de esto, menciona que el desencantamiento de la naturaleza comenzó con el relato hebreo de la creación escrito en el libro del *Génesis*, en el cual, a diferencia de los relatos de las culturas sumerias, egipcias y babilónicas, donde se observa una concepción mágica y divina del mundo; se contrasta fehacientemente la separación entre la naturaleza y la divinidad y se distingue al ser humano elevándose a una

¹¹ Harvey Gallagher Cox, Jr (1929) es un teólogo cristiano estadounidense de gran preminencia. Sus investigaciones se enfocan en la teología cristiana y la sociedad contemporánea. Entre sus publicaciones de mayor influencia se encuentra *La ciudad secular* publicado en 1965, y en donde propone que Dios se encuentra presente aun en la secularización de la sociedad contemporánea, y la iglesia debería de estar encabezando los cambios y las nuevas formas de religiosidad producto de este proceso.

categoría de superioridad sobre el orden natural. (44) Esto se ve reflejado en el relato del jardín del Edén, el cual, según el registro bíblico, era un huerto creado por Dios mismo en donde se hallaban todo tipo de animales, árboles y plantas. Al hombre, justo después de su creación, se le dio la responsabilidad de nombrar a los animales y labrar este huerto. De esta manera, el hombre: “Es su dueño y maestro. Es misión suya someter la tierra. La naturaleza no es ni su hermano ni su dios. Como tal, no le ofrece salvación alguna.” (45)

Después de su caída y posterior expulsión del paraíso, el ser humano se ve obligado a dominar la naturaleza maldita y en caos, y está en constante interacción con el Dios de la creación, de esta forma, como referencia al Salmo ciento veintiuno de la Biblia, Cox menciona que: “Cuando mira a los montes, el hebreo vuelve la vista y pregunta de dónde viene su fortaleza. La respuesta es: No de los montes mismos, su fortaleza viene de Yahvé, que hizo los cielos y la tierra. En la Biblia, ni el hombre ni Dios es definido por su relación con la naturaleza.” (45) Es así como en el pensamiento hebreo, existe el dominio del hombre por sobre la naturaleza, que posteriormente influyó en el pensamiento cristiano, y por ende, en la cultura occidental, y su respectiva secularización.

Volviendo con Weber, aunque originalmente utilizó el término “desencantamiento del mundo” con un sentido totalmente religioso, como se explicó anteriormente; este término llegó a designarse para hablar del “[...] proceso de racionalización occidental en general, donde diversos ámbitos culturales, son despojados de sus orientaciones normativas últimas para relativizarse en el politeísmo de valores, o en la secularización de la técnica y la ciencia, características de la modernidad.” (Villegas 288) Cox, en sintonía con esto menciona que: “Este desencantamiento del mundo natural provee

una precondition absoluta para el desarrollo de la ciencia natural.” (La ciudad secular 45)

Este desencantamiento del mundo también significa una pérdida de lo poético, como menciona Karel Kosik¹²:

Max Weber caracteriza la época moderna como un proceso de racionalización paulatina en el que todas las cosas pueden ser básicamente dominadas mediante cálculos. Eso implica una transformación a la que Weber denomina “*die Entzauberung der welt*”, el desencantamiento del mundo, lo cual significa que el mundo se ve privado de encantamientos y de encanto, es decir que la paulatina racionalización no únicamente ahuyenta a las antiguas supersticiones y acaba con ellas, sino que también ahuyenta a lo poético: la época moderna se convierte en un sistema racionalmente dirigido y calculado que es totalmente prosaico y no poético. (Kosik 86-87)

El proceso de racionalización que implica el desencantamiento del mundo, tenía el objetivo de encontrar respuestas racionales, científicamente comprobables, con el fin de obtener una realidad objetiva y expresada en leyes universales; más, sin embargo, dicho proceso resultó en un reduccionismo cientificista que buscaba explicar el mundo y sus fenómenos, reduciéndolos a meros procesos mecánicos manifestados en datos cuantificables, desestimando todo lo que no puede ser comprobado empíricamente.

Sobre esto, Morris Berman menciona que, “La conciencia científica es una conciencia alienada: no hay una asociación extásica con la naturaleza, más bien hay una total separación y distanciamiento de ella” (Berman 11) Lo anterior significa que tanto el sujeto como el objeto son entendidos como antagonicos, derivando en una cosmovisión donde el ser humano no se

¹² Karel Kosik (1926-2003) fue un filósofo marxista checo, y cuyo pensamiento se encontraba influido por Marx, Hegel, y Heidegger. En 1977 publicó su última obra: *Reflexiones antediluvianas* la cual fue galardonada debido a la crítica que realiza a la sociedad contemporánea, en las que el arte, la política y la cultura se hayan en crisis.

percibe como parte del mundo que le rodea, sintiéndose insignificante, ajeno y apartado de él. Así, de esta forma, el desencantamiento del mundo:

[...] lejos de alcanzar la emancipación del ser humano, liberándolo de las cadenas del oscurantismo y de la superstición, se han generado nuevos modelos de opresión al cosificar al ser humano y privarlo de las dimensiones no objetivables. El desencantamiento del mundo implica la reducción de la realidad a un simple objeto de cálculo, explotación y dominio. El mundo ya no es el jardín misterioso, mágico, irracional y encantado que presentaban las religiones antiguas. Ha perdido su encanto y se desvanece la ilusión. Pero el ser humano no se resigna a ser simple materia inteligente. Se siente prisionero de la jaula de hierro de la racionalidad burocrática y anhela reencantar el mundo. (Otón Catalán)

Morris Berman dice que el desencantamiento del mundo es intrínseco a la visión científica de la realidad, pues:

Durante más del noventa y nueve por ciento del transcurso de la historia humana, el mundo estuvo encantado y el hombre se veía a sí mismo como parte integral de él. El completo reverso de esta percepción en meros cuatrocientos años, o algo así, ha destruido la continuidad de la experiencia humana y la integridad de la psiquis humana. (Berman 17)

En consecuencia, y debido a su visión mecanicista del mundo, el ser humano destruye y arruina el mundo en el que habita y del cual depende. A la par de esto, existe al mismo tiempo, un anhelo interior por reencantar el mundo y volver a ese estado de equilibrio holístico con el cosmos.

Este reencantamiento del mundo coincide con el creciente interés por lo espiritual ocurrido en la posmodernidad, ya que:

El término «posmodernidad» –propio de los años ochenta del siglo pasado, pero todavía vigente– indica un cambio de tendencia respecto a la modernidad, marcada por la secularización y el desencantamiento del mundo. Además, aspectos característicos de la posmodernidad, como la desconfianza respecto al racionalismo, la fragmentación del discurso y la ruptura con la tradición, han tenido un enorme impacto en el terreno religioso. (Otón Catalán)

Es debido a esta crisis del racionalismo moderno, que ha resurgido de nuevo un interés por lo místico, espiritual y lo sagrado, los cuales se creían eliminados y superados del pensamiento occidental.

Peter Berger¹³, un sociólogo prominente del siglo XX presenta en su libro *Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*, su propuesta de que la religión ha tenido y tiene una profunda influencia en la sociedad secularizada, caracterizada por sus intentos de marginar a la religión y lo sobrenatural, manifestado en frases como “Dios está muerto” o “La era postcristiana”.

De esta forma, conceptos como el de la trascendencia han sido superados por la modernidad, pero que, según Berger, son necesarios y seguirán vigentes en la sociedad, ya que la secularización ha sido incapaz de responder a las preguntas fundamentales del ser humano ¹⁴ y aunado a esto, las cosmovisiones seculares han fallado en explicar el sentido y la realidad de la muerte y el sufrimiento humano; además de hacer más sufribles estas realidades mediante un sustento que lo ayude a superar estas crisis. (Berger 25) Por estas razones, la religión o por lo menos, las bases en las que se funda (la espiritualidad y lo sobrenatural); seguirán teniendo vigencia en nuestro mundo, pues “El redescubrimiento de lo sobrenatural será, sobre todo, una recuperación de la apertura, en nuestra percepción de la realidad.” (95)

¹³ Peter Ludwig Berger (1929-2017) fue un sociólogo y teólogo luterano de origen vienés. Fue director investigador del Instituto de Cultura, Religión y Asuntos Mundiales de *Boston University*. Entre sus publicaciones de mayor influencia, se encuentra *La construcción social de la realidad: un tratado en la sociología del conocimiento* (1966) y *Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural* (1969).

¹⁴ Estas preguntas son: “¿Cuál es el propósito de mi vida? ¿Por qué debo morir? ¿De dónde y a dónde iré? ¿Quién soy yo?” (Berger 75)

Tal y como intuyó Berger, actualmente se observa la aparición de una nueva religiosidad posmoderna, en donde han surgido nuevas maneras de vivir la espiritualidad al margen de las religiones tradicionales, pero también incluso dentro de ellas; y en donde se privilegia, por sobre todo, la experiencia personal como medio de contacto con la trascendencia.

Con respecto a esto, Cox, en el año 2009, (44 años de publicar su libro *La ciudad secular*) publica una nueva obra titulada *El futuro de la Fe* donde analiza las tres principales tendencias que manifiesta la religión y lo que le depara el futuro. La primera, es el resurgimiento de la religión en la sociedad contemporánea, algo que no estaba previsto, pues no muchas décadas atrás, diversos autores con seriedad académica predecían su inminente muerte, pero cuya profecía no se cumplió, ya que, como se observa en la actualidad, la religión goza de vitalidad y ejerce una considerable influencia en la vida del siglo XXI. (Cox, *El futuro de la fe* 15) La segunda tendencia tiene que ver con la extinción de la religión fundamentalista, y por último (y la que nos interesa), la tercera tendencia tiene que ver con la aparición de nueva religiosidad posmoderna, trasmutando lo que se entendía por religiosidad. Esto conlleva varios puntos a tener en cuenta.

El primero tiene que ver que la aparición y el redescubrimiento de lo sagrado en lo inmanente, de lo espiritual en lo secular. Como consecuencia, la gente cada vez más acude a la religión como apoyo y consuelo para vivir en este mundo, más que para prepararse para el siguiente, por lo que ahora, “Los elementos pragmáticos y experienciales de la fe como modo de vida, han desplazado el énfasis previo en instituciones y creencias.” (17)

El segundo punto a tener en cuenta tiene que ver con el hecho de que en la actualidad, cada vez más personas prefieren describirse como seres “espirituales” más que religiosos, por temor a identificarse con la religión institucionalizada, por lo que en consecuencia, han aparecido nuevas formas

de vivir la espiritualidad, como lo son las prácticas de meditación, técnicas relajación, la oración o el yoga, siendo elementos que tienen en común diversas religiones. (26)

Como es posible concluir, nos encontramos frente a un proceso de secularización que paradójicamente no ha dado lugar a eliminación de la religión, sino que ha propiciado la aparición de nuevas maneras de vivir la religiosidad, que buscan reencantar el mundo. Lo anterior concuerda con lo que escribió Tillich al hablar sobre la secularización de la sociedad moderna:

La secularización no significa la negación de la religión en todos los sentidos; solo no es religiosa con respecto al concepto más estrecho de religión. Esta niega o ignora los credos, símbolos y actos de las iglesias. Pero no niega la cuestión del sentido último de la vida. Con respecto al concepto más amplio de religión, el secularismo es indirectamente religioso. Así como la religión en un sentido estricto tiene muchas formas, el secularismo exhibe muchas formas en las cuales la cuestión del significado de la vida es interrogado, no solo intelectualmente, sino también, con una total preocupación y gran seriedad. (Tillich, *On Art and Architecture* 173)

Como es posible deducir, la secularización ha superado la práctica religiosa institucionalizada, pero no así lo que se denomina y entiende como la espiritualidad humana, pues aún, el ser humano contemporáneo se sigue preguntando por el sentido último de la vida y la existencia, expresando esta cuestión en diversas manifestaciones, siendo una de ellas el arte (cómo veremos más adelante).

Lo anterior significa que “Lo sagrado nunca ha dejado de manifestarse de más diversas formas en las sociedades modernas y contemporáneas.” (Fernández-Cobian 15) ya que lo único que ha sucedido es que simplemente se ha cambiado los objetos y edificios que antaño se consideraban sagrados (como los templos religiosos); por otros más “profanos”, pero que gozan de más aceptación por la sociedad y se los considera con un carácter sagrado más no religioso (como los estadios deportivos). Esto se da debido a que “La

secularización es una distinción que le permite a lo sagrado reacomodarse en el mundo, con tal distinción logra reconocer lo que le compete como creencia respecto a todo aquello que no lo es y forma parte de los sistemas sociales.” (Gaytán Alcalá 25)

Como hemos visto, el asunto de lo trascendente sigue aún vigente en nuestra sociedad contemporánea, en la cual, se sigue manifestando la búsqueda de “eso” que va más allá de nuestra realidad tangible e inmediata, pues esta búsqueda forma parte de nuestra propia humanidad.

d. La experiencia de lo trascendente

Si bien, hemos analizado que es la trascendencia, y de donde proviene, aún faltan una serie de preguntas por resolver. Estas son: ¿Qué es una experiencia de lo trascendente?, ¿qué se sabe sobre tal experiencia?, ¿qué características presenta?, ¿cómo se desencadena? ¿qué efectos y consecuencias tiene?

A lo largo de la historia, diversas personas de distintas culturas y religiones, tantos profetas, religiosos, poetas, filósofos, psicólogos y místicos, han relatado un tipo inusual de experiencia que presenta características y elementos en común. Estas experiencias han sido identificados como: la experiencia mística (Underhill), la experiencia religiosa (James), la experiencia de trascendencia (Rahner), la señal de trascendencia (Berger), el sentimiento de lo trascendente (Roy), lo numinoso (Otto, Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios), la experiencia culminante (Maslow), el sentimiento de dependencia absoluta (Schleiermacher), la conciencia cósmica (Bucke), la experiencia extática (Tracy), la experiencia de flujo (Csikszentmihalyi, Flow: The Psychology of Optimal Experience), la experiencia de Dios (Persinger), entre muchos otros.

Esta experiencia ha sido analizada previamente por algunos investigadores, por lo cual presentaremos a continuación sus posturas.

Jeff Levin ¹⁵ y Lea Steele ¹⁶, en un artículo titulado: *The transcendent experience: conceptual theoretical, and epidemiologic perspectives*, analizan conceptual, teórica y empíricamente la experiencia de trascendencia. Los autores comienzan por mencionar que dicha experiencia, ha tomado diversos nombres, pero que, si bien, estos nombres no son intercambiables, y no pueden referirse al mismo tipo de experiencia, “[...]cada uno se refiere de alguna manera a una experiencia de un estado de conciencia caracterizado por una conciencia alterada o expandida.” (Levin y Steele 89) Ellos definen este tipo de experiencia por las características que presenta, de esta forma:

Esta experiencia generalmente evoca una percepción de que la realidad humana se extiende más allá del cuerpo físico y sus límites psicosociales. Una característica principal de esta experiencia implica la trascendencia de la identidad personal de uno y la disolución de un enfoque consciente primario en el ego. Otro elemento frecuentemente descrito de esta experiencia es la percepción de fusión o identificación con la fuente del ser, ya sea conocido como Dios o Ser Superior o lo Absoluto o Eterno. En consecuencia, esta experiencia se describe más comúnmente como transpersonal y trascendente. Una característica clave de la trascendencia, según lo descrito por muchos experimentadores, es que está "más allá de la percepción y más allá de la comprensión humana". (89)

¹⁵ Jeff Levin es un doctor epidemiólogo estadounidense, y catedrático de *Baylor University* (Texas), fungiendo como profesor universitario de epidemiología y salud de la población, profesor de humanidades médicas y director del programa de religión y salud de la población del Instituto de Estudios de Religión. Es autor de más de 220 publicaciones académicas en las que destaca las temáticas de religión en relación con la salud física y mental, así como el bienestar general. Sus libros más recientes son *Religion and the Social Sciences: Basic and Applied Research Perspectives* (2018) y *Religion and Medicine: A History of the Encounter Between Humanity's Two Greatest Institutions* (2020)

¹⁶ Lea Steele es una doctora neuroepidemióloga estadounidense, profesora de la Cátedra de Neurociencia del Comportamiento en *Baylor College of Medicine*. Su investigación se centra en la salud de veteranos de la Guerra del Golfo, desde 1990.

En sintonía con lo anterior, Louis Roy¹⁷, en su libro *Experiencias de trascendencia: fenomenología y crítica*, define este tipo de experiencias como “[...] un acontecimiento en el que los individuos, por sí mismos o en grupo, tienen la impresión de estar en contacto con algo inagotable e ilimitado, que no pueden aprehender, y que supera totalmente las capacidades humanas.” (Roy 15), y más adelante la define más concisamente como: “[...] una percepción sensible de lo infinito en una circunstancia determinada.” (27)

Tanto Levin y Steele, así como Roy, llegan a definir que este tipo de experiencias tienen como característica clave y fundamental, la percepción de algo que está más allá, que excede la capacidad de comprensión humana, y pertenece a una extraña dimensión de la realidad, con la cual, nos sentimos abiertos.

Ahora bien, ambos afirman que las experiencias tienen un valor desigual, pues no todos las perciben de la misma forma. Depende en gran manera de lo que la persona entienda como lo trascendente. De esta manera difiere del tipo de experiencia de los que creen en una deidad personal, con respecto a los que creen en una espiritualidad más impersonal y abstracta, que se identifica con la vida, el universo, la naturaleza, el amor o la belleza. Sobre esto, Roy hace una aclaración al decir que una experiencia trascendente, difiere de la experiencia religiosa, porque esta se encuentra mediada por una serie de actos y rituales religiosos, además de que la experiencia trascendente cubre un espectro mayor, puesto que puede, estudio literatura, filosofía y teología, y de doctoró en *University of Cambridge*. Pertenece a la orden de los Dominicos, y es actualmente responsable de la cátedra de Teología Fundamental en el *Boston College* y en el *Dominican University College* en Ottawa. Su interés se centra en la experiencia religiosa, así como sus aspectos afectivos, intelectuales y místicos. Ha escrito numerosos artículos y libros de los cuales destacan *Self-Actualization and Radical Gospel*(2002), *Mystical Consciousness: Western Perspectives and Dialogue with Japanese thinkers* (2003), y *Coherent Christianity* (2005), así como *Experiencias de trascendencia: Fenomenología y crítica* (2006).

producirse tanto dentro como fuera de un contexto religioso. Este tipo de experiencias es diferente de los fenómenos sobrenaturales (visiones, audiciones, locuciones, telepatía, telequinesis). (26)

Levin y Steele hacen una importante distinción dividiendo esta experiencia en dos subtipos, las cuales denominan como “verde” y “madura”. La primera, se caracteriza: “[...] por ser transitoria e implica una experiencia poco profunda de placer, a menudo descrito como extática. Esto puede ocurrir abruptamente, en respuesta a un evento o práctica física o espiritual específica. Puede ser experimentado en diferentes grados de intensidad.” (Levin y Steele 89) La experiencia culminante de Maslow y otras descritas como místicas entran dentro de esta categoría, al igual que lo que Csikszentmihalyi¹⁸ denomina como “Flow” (Flujo) u “óptima”, la cual se manifiesta especialmente en artistas y atletas, quienes se sumergen dentro de la actividad que están realizando, logrando una máxima concentración y perdiendo la autoconciencia. Por esta razón, se caracteriza por “[...]una trascendencia de uno mismo, causada por la participación inusualmente alta con un sistema de acción mucho más complejo de lo que uno encuentra en la vida cotidiana”. (Csikszentmihalyi, *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*. 33)

La experiencia madura, por el contrario, se identifica por ser de un carácter más profundo y duradero, pues: “No se trata tanto de sensaciones o fenómenos místicos transitorios como de entrar en un nuevo estado de

¹⁸ Mihály Csikszentmihályi (1934) es un profesor estadounidense de psicología en la *Claremont Graduate University* (California) y fue jefe del departamento de psicología en The University of Chicago y del departamento de sociología y antropología en Lake Forest College. Ha destacado por su teoría llamada Flow (Flujo) sobre la cual ha escrito aproximadamente más de 120 artículos o capítulos de libros. Actualmente es uno de los psicólogos más citados. Sus libros más importantes son *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (1990), *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (1996) y *Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life* (1998).

conciencia. Es más probable que se experimente como un cambio de transformación propia en la conciencia o la percepción espiritual.” (Levin y Steele 90)

Roy hace un análisis de las experiencias trascendentes y deduce que estas presentan seis elementos en común, estos son: la preparación, la ocasión inmediata, la sensación predominante, el descubrimiento, la interpretación y el fruto. (Roy 28)

Con respecto a la preparación, (el primer elemento) este es el escenario cognitivo y afectivo que genera las condiciones para la experiencia de trascendencia. Los elementos que la condicionan son “[...] el estilo de vida, el carácter, las opiniones, las preocupaciones, problemas y cuestiones de un individuo o un grupo. Este esquema mental orienta lo que finalmente sucederá.” (Roy 28) Antes de que se produzca la experiencia, hay un tipo de preparación anticipada de tal manera que existe una predisposición, producida generalmente por situaciones de corte psicológico y existencial, como el desasosiego, las tensiones o las luchas. Esta preparación puede durar un tiempo indeterminado, de tal manera que puede ser años, semanas, o días.

El segundo elemento es la ocasión inmediata, que es lo que desencadena la experiencia. Estos pueden ser diversas y variadas cosas, como lo son: una persona, un paisaje, una pintura, una pieza música, un sueño, noticias, el agotamiento, el ayuno, o incluso, ciertas drogas. (Roy 29) De esta forma, la ocasión es solo el factor precipitante.

Sobre este elemento, según analizan Levin y Steele, al preguntarse que es lo que desencadena este tipo de experiencia, y si esta es una especie de regalo que se le da a la persona, o un logro que se logra mediante disciplina por medio de ciertas practicas religiosas o algún tipo de viaje interior. Llegan a la conclusión de que hay involucrados diversos

factores somáticos y psicológicos, tal como los rituales, el estrés, las enfermedades físicas o mentales, la aprehensión estética (tal como escuchar una sinfonía conmovedora, mirar una gloriosa puesta de sol, o mirar una expresión en la cara de un ser querido). (Levin y Steele 91)

El tercer elemento que menciona Roy es la sensación o sentimiento predominante, que es básicamente lo que conlleva a la contemplación, y estas pueden ser lo horrible, lo cómico y lo trágico, y cada uno imparte un tipo especial de conocimiento, dirección o sentido. (Roy 31)

El cuarto elemento en común es el descubrimiento, o lo que es lo mismo, una revelación, donde se da un tipo de comprensión y discernimiento que resulta iluminador para la persona. De esta forma, por medio de estas experiencias, se tienen la impresión de estar conectados y abiertos con algo que trasciende a la persona de una forma absoluta, y que se entiende como infinito, por lo cual, muchas veces resulta imposible de describir. (Roy 32-33)

El quinto elemento es la interpretación, siendo esa reflexión que sigue a la experiencia trascendente. Esta se divide en dos, estando en primer lugar el estado de conciencia donde se intenta encontrar las palabras para describir dicho acontecimiento. Posteriormente a la primera reflexión, ocurre la segunda con un mayor alcance, al relacionar la experiencia con el resto de la vida, buscando su importancia y explicación, a través de diversas perspectivas. De esta manera se busca expresar a detalle, por medio de imágenes, conceptos, palabras, música, pintura, escultura, arquitectura, rituales y muchos otros medios. (Roy 32-34)

El sexto y último elemento que menciona Roy, es el fruto, el cual no es otra cosa más que el beneficio que la persona obtiene de la experiencia. Estos pueden ser el conocimiento, la sabiduría, una actitud, la motivación, la transformación personal o una respuesta.

Sobre este tema, Leven y Steele se preguntan si una experiencia con lo trascendente tiene efectos en la salud. Si bien, reconocen que no hay estudios pragmáticos sobre este tema, y los pocos estudios que existen, se centran en el impacto positivo en la salud de la práctica religiosa, como lo es la asistencia a la iglesia (y sus diversas actividades públicas y sociales) y no tanto en las practicas más espirituales; mencionan que desde el punto de vista psicológico, existen estudios que consideran como abrumadoramente positivos los efectos de una experiencia trascendente, manifestados en un bienestar psicológico con efectos tales como una actitud más amorosa, receptiva y honesta.

Esto se debe, a que la conciencia transpersonal que resulta de una experiencia de este tipo, mejora la percepción que se tiene de uno mismo en un contexto más amplio, de carácter universal o divino, así como un sentimiento de autorrealización e integración, de pertenencia, comprensión, significado y orden. Es así como los autores llegan a la siguiente conclusión:

A la luz del trabajo empírico y teórico existente, hay razones para creer que la experiencia trascendente es un factor destacado en el desarrollo de resultados saludables. Específicamente, lo que hemos denominado el tipo verde de experiencia trascendente, puede ser correlacionado con marcadores contemporáneos de bienestar psicológico, como la satisfacción con la vida y el afecto positivo. También hay razones para plantear la hipótesis de que lo que hemos denominado el tipo maduro de experiencia trascendente puede ser un factor protector destacado para la prevención de la morbilidad posterior, somática y psiquiátrica. (Levin y Steele 98)

Como se ha visto, tanto en Roy como en Levin y Steele, parece ser que los efectos o el fruto de una experiencia trascendente son de carácter positivo para el ser humano.

Ya que hemos vistos los elementos comunes que componen a una experiencia trascendente según Roy, es momento de analizar la clasificación que hace de este tipo de experiencias, pues como hemos visto, no son iguales. Por esto es necesario realizar una categorización de este tipo de experiencias, de acuerdo

con el factor principal que las desencadena, así como la orientación a un determinado aspecto de la realidad. Estos tipos principales son de carácter estético, ontológico, ético e impersonal. (Roy 35) Cada uno de estos cuatro tipos, presenta factores que imprimen una orientación específica de intencionalidad, desencadenando un tipo concreto de descubrimiento o respuesta.

De esta forma, en el primer tipo que es el estético, el factor clave puede ser el desasosiego relacionado con el propio lugar en el mundo sensible, siendo el cosmos o la naturaleza, un aspecto de la realidad que se concibe y con la cual se origina una conexión; produciendo más que un asombro natural por la belleza o fealdad del mundo que nos rodea, de tal manera que existe una sensación de formar parte de un todo que nos rodea.

En la experiencia de tipo ontológica, el factor clave puede ser una cuestión intelectual, que forma parte del reino del sentido y que es más que mera metafísica, pues este se convierte en un trampolín que lleva de sentirse intelectualmente seguro y arraigado, a un descubrimiento del sentido.

En la experiencia de tipo ética, el factor clave que la origina es una cuestión o preocupación moral que va más allá de lo secular, donde se percibe la dimensión más amplia y verdadera de un valor como lo es la justicia, la solidaridad y la amabilidad.

Por último, en el cuarto tipo de experiencia, que es la interpersonal, el factor clave es un anhelo de comunión donde sale a relucir la realidad del amor, donde se anhela amar y ser amado, manifestado como una sensación de una presencia especial, y que es validado por la estructura misma del universo.

Roy menciona, que estas cuatro tipos de experiencias, no deben de interpretarse como fases sucesivas, pues cada una tiene una orientación distinta, que parte de un interés o factor principal que lo desencadena;

además, al igual que como propone Levin y Steele, no todas son del mismo grado de madurez, por lo que se existe una jerarquía ascendente entre ellas, que comienza con lo estético y termina con lo interpersonal, siendo las superiores las que integran y muestran características de las inferiores, y siendo las superiores, en principio, las que tengan efectos y consecuencias de mayor grado, aunque a veces, los tipos inferiores pueden ser más intensas que las superiores, por lo menos a corto plazo. (Roy 37)

En conclusión, según Roy, aunque estos cuatro tipos de experiencias de la trascendencia son distintas, cuentan con características comunes, al igual que lo consideran Levin y Steele. Esto significa que, sin importar el tipo de experiencia, es posible identificar un núcleo en común que comprende un conjunto de características que la identifican. Entre ellas se encuentran el sentimiento de unidad, estados de ánimo positivos, trascendencia del espacio y del tiempo, incorregibilidad noética, inefabilidad, transitoriedad, conocimiento interior, pasividad, fugacidad, sorpresa, disminución del ego, inmersión dentro de algo mas grande como lo es la naturaleza, el cosmos, lo divino o lo infinito.

Ahora bien, ya que hemos analizado la experiencia trascendente en forma general, nos corresponde cotejarla con respecto a la arquitectura, que es el tema que nos compete.

e. La trascendencia y la arquitectura

Ahora que hemos descrito que es la trascendencia, su importancia y su experiencia, quedan un par de preguntas por resolver: ¿Qué papel tiene la arquitectura en la búsqueda de la trascendencia?, ¿es necesaria la arquitectura para una experiencia trascendente? Las respuestas a estas preguntas, depende de lo que concibamos por trascendente, que como ya analizamos, existen diversas formas de entenderla.

Si concebimos y adjudicamos lo trascendente a lo exclusivamente religioso, nos encontramos con diversas objeciones. La primera, es que, si entendemos a la religión como medio para acceder a lo divino, entonces “[...] es la práctica religiosa en sí y no la arquitectura lo que genera el fenómeno —o la experiencia— de trascendencia” (Bermúdez 189) Esto ha ocurrido en las grandes religiones mundiales. En el judaísmo, aun después de la destrucción de su majestoso templo, y en épocas en las que se les ha prohibido reunirse en sus sinagogas¹⁹; la relación con su Dios se mantiene intacta prescindiendo de un templo como tal.

Históricamente en el cristianismo ha sucedido lo mismo, pues en sus inicios, no existía una diferencia sustancial con respecto a la tradición religiosa de la cual había precedido (es decir el judaísmo) y aunado a que en sus primeros años fue una religión minoritaria perseguida y prohibida por el imperio romano por considerarse como una secta rebelde; explica el hecho de que el cristianismo primitivo no contaran con una arquitectura sagrada propia, sino que sus fieles, se veían obligados a reunirse en secreto, siendo las catacumbas o casas privadas lugares propicios.

Esto sucedió así por los primeros 300 años de su existencia, y no es hasta que llegó a institucionalizarse la fe cristiana en la Roma antigua, que surge la necesidad de construir templos. Lo mismo paso con la arquitectura islámica, pues no fue hasta la islamización del Medio Oriente, que se comenzaron a construir mezquitas.

El papel secundario de la arquitectura resulta particularmente evidente en los templos protestantes, donde de acuerdo a su teología, Dios se encuentra presente en el cuerpo, y por medio de este, se puede tener comunicación con la divinidad; por tal razón, Dios se encuentra dónde está la comunidad de fieles reunida, por lo que el espacio físico donde esto ocurre no tiene gran

¹⁹ Son edificios dedicados a la oración, el aprendizaje de la Torá y la reunión colectiva. El nombre proviene del griego *Συναγωγή* / *Synagôgê*, que significa: lugar de reunión.

relevancia o pasa a segundo término, funcionando “[...] solamente como telón de fondo (o apoyo) para la liturgia y el ritual religioso.” (Bermúdez 189) De esta manera, como lo menciona Rodrigo Vidal Rojas²⁰ “[...] El templo protestante es un medio y no un fin en sí mismo. Porque lo sacro protestante es la persona, como templo humano del Dios vivo, y la Iglesia o asamblea, como el cuerpo de Cristo en la Tierra.” (Vidal Rojas 92)

Lo anterior significa que no resulta necesaria la arquitectura para la experiencia de lo trascendente, pudiéndose prescindir de ella, pero que, fuera de condiciones prohibitivas, no sucede así, pues de alguna manera, el templo se ha convertido en un medio para un fin. Esto es así porque la práctica religiosa a través de símbolos y rituales necesita de edificios dedicados para tales fines.

Ahora bien, si analizamos la relación de la trascendencia y arquitectura desde una perspectiva no religiosa, nos encontramos limitados debido a que existen muchas perspectivas, las cuales resulta difícil tomar en cuenta todas, por lo que, solo podemos deducir que al igual que en la perspectiva religiosa, no es necesaria la arquitectura para la experiencia de lo trascendente, pero si puede ser motivadora o desencadenante de tales experiencias. Mas adelante veremos cómo y porque medios es posible esto. Por ahora mencionaremos cual es la base del porque la arquitectura posibilita este tipo de experiencias.

Para entenderlo, tenemos que responder primero: ¿Qué es la arquitectura?, y para hacer eso, debemos definirla. Ahora bien, nos enfrentamos a un problema para realizar tal tarea, pues de por si, hablar de arquitectura es un tema muy amplio, aun más es tratar de definirla.

²⁰ Rodrigo Vidal Rojas, es un arquitecto y maestro en ciencias sociales, y doctor en urbanismo, de origen chileno. Es autor de varias publicaciones entre los que destacan *Entender el templo pentecostal: Elementos, fundamentos, significados*, publicado en 2012. Lo anterior lo convierte en un referente para entender la arquitectura religiosa, especialmente protestante.

A lo largo de muchos siglos se han dado muchas respuestas a esta intrigante pregunta, como resultado existen muchas y diversas definiciones, desde las muy generales hasta las muy específicas. Cada autor o arquitecto define a la arquitectura desde su visión, experiencia, conocimientos y época histórica, por lo que ninguna respuesta es completamente satisfactoria sino más bien complementaria.

Etimológicamente la palabra arquitectura procede del griego. Es la conjunción de dos palabras: *arjé*: el principal, el que manda, el principio, el primero, y *tektion*, que significa construir, edificar. El arquitecto es, por tanto, el primero de entre aquellos que realizan la tarea de construir. Por un lado, es el que define las bases y los principios. Por otro, es quien dirige, el que manda en la actividad constructiva.

La arquitectura, como actividad y como oficio, es el conocimiento y la práctica que permiten llevar a término estas funciones: determinar aquello que es básico para construir un edificio y también tener responsabilidad de llevar a término algo determinado. La Real Academia Española define a la arquitectura como “arte de proyectar y construir edificios” pero dicha definición es insuficiente y limitada.

Para no entrar en discusión, podemos decir de forma clara y sencilla, que la arquitectura es el arte, la ciencia y la técnica que se encarga diseñar, proyectar y construir espacios habitables para el ser humano. Esta definición engloba los aspectos que la mayoría de los teóricos comúnmente definen y aceptan como arquitectura. Entre las implicaciones que conlleva la arquitectura, es que esta es una expresión de la cultura existente en la época determinada, pues:

La Arquitectura no está limitada a su construcción o a su diseño. Los edificios que construimos- y, por lo tanto, las comunidades que desarrollamos-

constituyen expresiones de la cultura. La arquitectura es el medio por el cual se manifiestan esas expresiones. Como sistema de símbolos (y las normas que rigen la manipulación de estos), la arquitectura se puede emplear para expresar un gran número de ideas.” (Makstutis)

Como podemos deducir de la cita antes expuesta, la arquitectura se relaciona con su contexto, pues es el contexto quien construye y hace arquitectura; y en consecuencia, en ella se expresa la cultura de la época, sus ideas, costumbres, creencias, economía, religión y filosofía, es decir, todas sus manifestaciones.

Anthony Lawlor²¹, en su libro *The temple in the house* va un paso más allá al decir que la arquitectura que construimos, es una manifestación tangible de nuestra propia conciencia, pues: “Una pieza de arquitectura nace del deseo de dar forma al mundo que nos rodea, de manera que respalde nuestras necesidades y sueños. Proyectamos nuestros deseos, que no tienen forma ni masa material, en el entorno material.” (Lawlor 4) De esta manera, según el autor, nuestra conciencia se proyecta en el medio ambiente, como una forma de establecer su morada el mundo. En consecuencia:

La pared y el techo no son el objetivo de construir una casa; el objetivo es crear un asiento para la conciencia. Queremos poner "un techo sobre nuestras cabezas" y lo hacemos definiendo los límites físicos que nutren nuestras mentes y cuerpos. Se hace un piso para soporte, una pared para cerramiento, un techo para refugio, una ventana para recibir luz. Estos límites proporcionan un marco para nuestra forma de percibir el medio ambiente y para satisfacer nuestras necesidades corporales. [...] Al crear los límites que definen la arquitectura, mezclamos la información de nuestra conciencia con el material del entorno. (5)

²¹ Anthony Lawlor es un arquitecto estadounidense que promueve la realización de una arquitectura para el alma. Ha publicado dos libros sobre este tema, los cuales son: *The Temple in the House: Finding the Sacred in Everyday Architecture* (1994) y *A Home for Soul: A Guide to Dwelling With Spirit and Imagination* (1997).

Dado que, según el autor, el noventa y nueve por ciento de nuestras vidas la pasamos dentro de algún tipo de edificio u obra construida, cualquiera de estos, puede convertirse en un aliado en el bienestar mental y espiritual, ya que: “[...] la arquitectura, en lugar de ser una mera herramienta de la forma y función, puede desempeñar un papel clave en la renovación del espíritu. A través del lenguaje preciso de la forma, el color y la textura, los edificios fundamentan las escurridizas cualidades de la conciencia en el mundo físico.” (Lawlor x) De esta forma, la arquitectura puede proporcionarnos una experiencia directa con nuestra conciencia, a diferencia de la filosofía, que es solo descriptiva.

Ahora bien, siguiendo al autor, y debido a la importancia y el papel esencial que juega la arquitectura en la configuración de la experiencia humana, es posible experimentar lo sagrado por medio de la arquitectura, entendiendo que lo sagrado no puede definirse con precisión, sino que cada uno lo percibe de una manera única y personal. Es así como, se abre la posibilidad de experimentar lo sagrado a través de lo cotidiano, pues:

Lo sagrado se encuentra en la arquitectura cotidiana cuando prestamos nuestra atención a esta fuerza que da vida, abriéndonos para recibir su inspiración, paz y renovación dentro de la desordenada casa que es el mundo. Al descubrir esta integridad, habitamos en la totalidad de la mente, el cuerpo y la naturaleza. (Lawlor xi)

Es por eso que Lawlor propone que es posible construir arquitectura sagrada, sin llegar a ser religiosa de una manera estricta, pero que conserva el mismo motivo que la fundamenta: dar razón a nuestra existencia. Para ello, podemos aprender de lo que la arquitectura sagrada ha construido a través de la historia, pues: “El estudio de los modos de vida sagrados que se encuentran en tradiciones de construcción probadas en el tiempo tiene claves para revitalizarnos a nosotros mismos y a nuestro entorno.” (Lawlor xiii) Esto se demuestra, según el autor, se demuestra en el trabajo de arquitectos del siglo XX, tal como Frank Lloyd Wrigth y Louis Kahn.

En conclusion, como hemos analizado, la arquitectura no se convierte en un sustituto de la religión y su experiencia, así como tampoco de la experiencia de lo trascendente, cualquiera que esta sea. Mas bien, la arquitectura solo es un medio (de los muchos que hay) a través del cual se puede propiciar emociones y experiencias que pueden equipararse a lo religioso, como más adelante veremos.

f. Lo trascendente en la arquitectura moderna

“A pesar de la aparente importancia de lo trascendente en la arquitectura, nuestra disciplina le ha prestado muy poca atención debido al peso ideológico de la Modernidad y la Posmodernidad, visiones con poco o ningún interés en lo trascendente” (Bermúdez 198)

Como se ha visto, durante mucho tiempo, reinó la perspectiva en la cual todo acto y producto humano se encontraba impregnado de una cosmovisión, donde el mundo era un mundo encantado; y la arquitectura no era la excepción, pues por medio de la construcción de espacios sagrados, se era posible entrar en contacto con el mundo de los dioses, hasta que en la Modernidad, mediante un proceso gradual y paulatino denominado “desencantamiento del mundo” produjo sus efectos en la vida de las personas, quienes, en consecuencia, se sentían desvalidos e insignificantes en un cosmos del cual no se sentían parte. Lo que ahora anhelaban, era un reencantamiento del mundo.

Dicho reencantamiento coincide con lo que se conoce como la posmodernidad, donde ahora, existe un renacimiento de todo lo espiritual y un creciente interés por lo trascendente y lo sagrado, cosas que según se creía, se habían superado. ¿Qué papel juega ahora la arquitectura en dicho reencantamiento del mundo?

En primera, se entiende que la arquitectura es la expresión tangible del pensamiento de una época determinada, lo que significa que: “La arquitectura tiene una relación especial con la historia, una consecuencia de ello es la suposición habitual de que la arquitectura representa y expresa el “Espíritu de la época”: las creencias fundamentales de una sociedad o una cultura.” (C. Davies) Esto quiere decir que la arquitectura posmoderna, expresa ese sentir y ese interés del ser humano por reencantar el mundo.

En su libro “*Theorizing a new agenda for architecture*”, Kate Nesbitt²² realiza una antología de ensayos y escritos sobre la teoría arquitectónica del periodo de 1965-1995. En la introducción, Nesbitt cataloga cinco paradigmas que identifican y definen a la teoría de la arquitectura posmoderna: la fenomenología, la estética de lo sublime, las teorías lingüísticas, el marxismo, y el feminismo.

El primer paradigma tiene que ver con la fenomenología, la cual se relaciona con conceptos tal como “el habitar”, el “ser”, que fueron influenciados por las obras del filósofo alemán Martin Heidegger y encuentran su aplicación en la arquitectura en el potencial que esta tiene de construir “lugares para que el hombre exista”. En consecuencia, además de tomarse en cuenta los elementos básicos de la arquitectura, “[...] hay un interés por las cualidades sensoriales de los materiales, la luz, el color y por el significado simbólico y táctil de la junta.” (Nesbitt 29) Aunque dicho interés ha existido en antaño en épocas como en el Barroco, en la actualidad se busca revitalizar dichas cualidades, pero ahora con un enfoque más orientado y cuya prioridad es la experiencia del ser humano.

²² Kate Nesbitt, es profesora y arquitecta estadounidense, con un interés por escribir sobre historia, crítica y teoría arquitectónica. Su obra más importante es *Theorizing a new agenda for architecture* y publicado en 1996.

El segundo paradigma, tiene que ver con la estética y su relación con lo sublime, ya que “lo sublime constituye la principal categoría estética en el período postmoderno.” (Nesbitt 30) Este interés por lo estético se puede comprobar por el énfasis de la fenomenología en la arquitectura, pues “[...] plantea un problema fundamental para la estética: el efecto de una obra de arquitectura sobre el observador. En el caso de lo sublime, esta experiencia será visceral.” (Nesbitt 30)

El tercer paradigma se relaciona con las teorías de la lingüística, y tiene que ver con el interés por el significado y simbolismo en la arquitectura. Esto lo realiza a través de los estudios del lenguaje y su comunicación, conceptos estudiados por la semiótica, el estructuralismo y el posestructuralismo, con el fin de discutir la idea de que “[...] los objetos arquitectónicos no poseen un significado inherente, pero pueden desarrollarlo mediante la convención cultural.” (Nesbitt 32)

El marxismo es el cuarto paradigma de la era posmoderna, y tiene su influencia en el estudio de la arquitectura al examinar la ciudad y sus instituciones. (Nesbitt 37) El marxismo es un intento que trata de derrocar el “sistema opresor capitalista”, y se relaciona con la arquitectura por el hecho de que esta tiene que proporcionar la imagen de una “sociedad liberada”.

Por último, el quinto paradigma trata sobre el feminismo y los estudios de géneros; de la inclusión de todas las personas sin importar su género, raza u orientación sexual. Estos temas se vinculan con la arquitectura “[...] más allá de los aspectos formales a los aspectos culturales, históricos y éticos.” (Nesbitt 38)

Estos cinco paradigmas que menciona Nesbitt nos dan un panorama general de lo que es importante para el pensamiento posmoderno y su influencia en la arquitectura. Efectivamente, como se puede ver en los paradigmas de la

fenomenología y lo sublime principalmente, existe un interés por una arquitectura que conciba al ser humano desde su dimensión espiritual²³; y le permita experimentar lo trascendente; sin tratarse exclusivamente de los tradicionales templos religiosos.

Ahora bien, el termino trascendencia en la arquitectura no es nuevo, y aunque pudiese relacionarse con lo religioso y metafísico; diversos arquitectos y filósofos se han referido a él con otras palabras para describir desde sus propias perspectivas (seculares o religiosas) los momentos en que se está experimentando la trascendencia en la arquitectura.

El arquitecto Le Corbusier²⁴, desde una perspectiva agnóstica, denominó a lo trascendente como lo inefable, o lo que es igual, lo indecible; el arquitecto Louis Kahn²⁵ lo calificó como lo no-mensurable, mientras que el teólogo alemán Rudolph Otto²⁶ lo llamó como lo numinoso, el cual es un neologismo acuñado por él, para referirse a lo misterioso de lo sagrado, que es al mismo tiempo terrorífico y fascinante.

Le Corbusier, fue un famoso arquitecto francés de origen suizo que revolucionó la arquitectura moderna, siendo un prolífico escritor de textos y artículos donde exponía sus teorías e impresiones.

²³ Aunque es necesario aclarar que un interés estético por lo sublime no deriva forzosamente en una búsqueda espiritual, pero si puede ser un medio para llegar a ella, como se abordara más adelante.

²⁴ Charles- Edouard Jeneanneret-Gris (1887-1965) mejor conocido como Le Corbusier, fue un arquitecto francés de origen suizo, reconocido como uno de los mejores exponentes de la arquitectura moderna.

²⁵ Louis Isadore Kahn (1901-1974) fue posiblemente el último gran arquitecto estadounidense moderno y que es reconocido por sus obras arquitectónicas intemporales.

²⁶ Rudolf Otto (1869-1937) fue un famoso teólogo protestante alemán, reconocido por su estudio comparativos de las religiones, ase como su libro: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*.

En 1920 fundó y editó la revista *L'Esprit Nouveau* (El espíritu nuevo) junto al pintor Amédée Ozenfant, publicación por medio de la cual divulgó sus ideas y sentó las bases del Purismo.

Entre sus escritos más difundidos, se encuentran: *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) el cual es un compilado de ensayos escritos por él y publicados en la revista *L'Esprit Nouveau*. Inmerso en el periodo de la postguerra, el libro fue editado por primera vez en 1923 y ampliado hasta 1928; procura generar polémica y dar nuevos puntos de vista radicales acerca de los que debía ser “el espíritu nuevo de los tiempos”, y por ende una urgente renovación constructiva.

El 13 de septiembre de 1945, apenas un mes después de la finalización de la II Guerra Mundial, Le Corbusier escribe el primer manuscrito para un artículo que sería publicado en abril de 1946 en el número especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. El título de este artículo fue: *L'Espace indicible*. Lo que en el artículo se dice esencialmente es que la clave de la emoción estética es una función espacial común a todas las expresiones artísticas, la arquitectura, la pintura y la escultura.

En el artículo se contradicen las tesis planteadas durante su época purista en la que Le Corbusier se cuestionaba la existencia de esta cuarta dimensión, pues, por aquel entonces, calificaba de absurdo pretender expresar otras dimensiones fuera de las que perciben nuestros sentidos. Sin embargo, en dicho artículo publicado posteriormente, reconoció que su vida, consagrada al arte y a la búsqueda de la armonía, le permitió observar la existencia de algo más allá que lo que se percibe, por medio de la práctica de las tres artes, que son la arquitectura, escultura y pintura, como él mismo menciona:

La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio y están ligadas a la necesidad de gestionarlo, cada una mediante sus propias herramientas. Lo que aquí se dirá es, esencialmente, que la clave de la emoción estética es una función espacial. [...] La cuarta dimensión parece

ser un momento de evasión ilimitada, producida por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados y desencadenada por ellos. (Le Corbusier, El espacio indecible 46)

Entonces, según Le Corbusier, estas artes espaciales, por medio de sus propias herramientas y medios, pueden producir y desencadenar la aparición de una cuarta dimensión. Sobre esto y su manifestación en la arquitectura, continúa diciendo:

No es un efecto del tema elegido, sino una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, reguladas o no, aprehendidas o inaprensibles y, no obstante, existentes y deudoras de la intuición, milagro catalizador de saberes adquiridos, asimilados, aunque tal vez olvidados. Pues en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas, un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece. Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y realiza el milagro del espacio inefable. Ignoro el milagro de la fe, pero vivo a menudo el del espacio inefable, cúspide de la emoción plástica. (Le Corbusier, El espacio indecible 47)

Por lo tanto, para Le Corbusier, esta cuarta dimensión lleva el nombre de espacio inefable, caracterizado como el máximo alcance de una emoción plástica. El cuerpo principal del anterior artículo es citado e incluido numerosas veces en posteriores publicaciones: la revista *New World of space* (1948), *Le Modulor I* (1948) o *Le Modulor II* (1954).

En *Le Modulor II* agrega: “El centelleo, la brillantez, la luz, nacidos de la exactitud, conducen al espacio indecible, que es de la naturaleza de lo sacro y no de lo mágico. En lo mágico, el diablo tiene derecho a intervenir, incluso gentil y brillantemente. En donde lo sacro, no tiene entrada.” (Le Corbusier, *Modulor II* 24) En este párrafo relaciona el espacio inefable o indecible con la luz, cosa que según explica en una nota realizada en el mismo libro, el espacio inefable es fruto de su experiencia en su apartamento en París, como menciona:

Estos conceptos nacieron de un experimento. Tengo en casa un vestíbulo de dos metros de lado. Una de las paredes se encuentra enfrente de una gran vidriera norte que da al techo-jardín. Esta pared se encuentra pues bajo una iluminación constante, casi teórica. Es la única que se encuentra iluminada en tales condiciones, dado que mi apartamento tiene la orientación este-oeste. Yo había tomado la costumbre de usar esta pared como banco de ensayo para mis cuadros durante su ejecución: cuadritos o cuadros muy grandes.

Un día (en una ocasión bien precisa) pude ver con mis propios ojos cómo se realizaba el espacio indecible: aquella pared, con su cuadro, se expandía sin límites.

Sometí a la misma prueba a amigos, a visitantes. Tomaba el cuadro colgado y lo retiraba de sopetón. Ya no quedaba más, entonces, que un pequeño muro de dos metros, una pared misérrima.

Este hecho se prestaba a reflexión. (Le Corbusier, Modulor II 26)

La relevancia que el concepto de espacio inefable tuvo en el proceso creativo y en la labor diaria de su taller viene señalado por las veces que este tema fue objeto de conversación entre sus trabajadores y Le Corbusier, pues era su objetivo el conseguir y crear un *espace indicible*. Su gran interés por este tema se encuentra resguardado en la caja B-3-7 de la Fundación Le Corbusier que contiene los documentos relativos a un texto, nunca publicado, titulado "Ouvrage: L'Espace indicible" y sobre el que Le Corbusier estuvo trabajando desde 1953 hasta 1961. (Baladron Carrizo)

Este deseo de Le Corbusier de crear un *espace indicible* se ve reflejado en el convento Santa María de la Tourette, que, diseñado y construido entre los años 1956 a 1960, fue su última obra completada en Europa mientras se encontraba en vida. Por lo tanto, se puede considerar a este convento como su obra culmen en la que se ve reflejado su pensamiento acerca del espacio inefable.

Sobre el contexto, tenemos que dicha obra fue construida para ser un mundo autónomo para una comunidad de monjes de claustro. El convento está

formado por un centenar de células individuales, una biblioteca comunal, un refectorio, un claustro en la azotea, un templo y las aulas. En el interior de este convento, resalta el uso delicado de la luz y la penumbra para crear una atmósfera mística y espiritual.



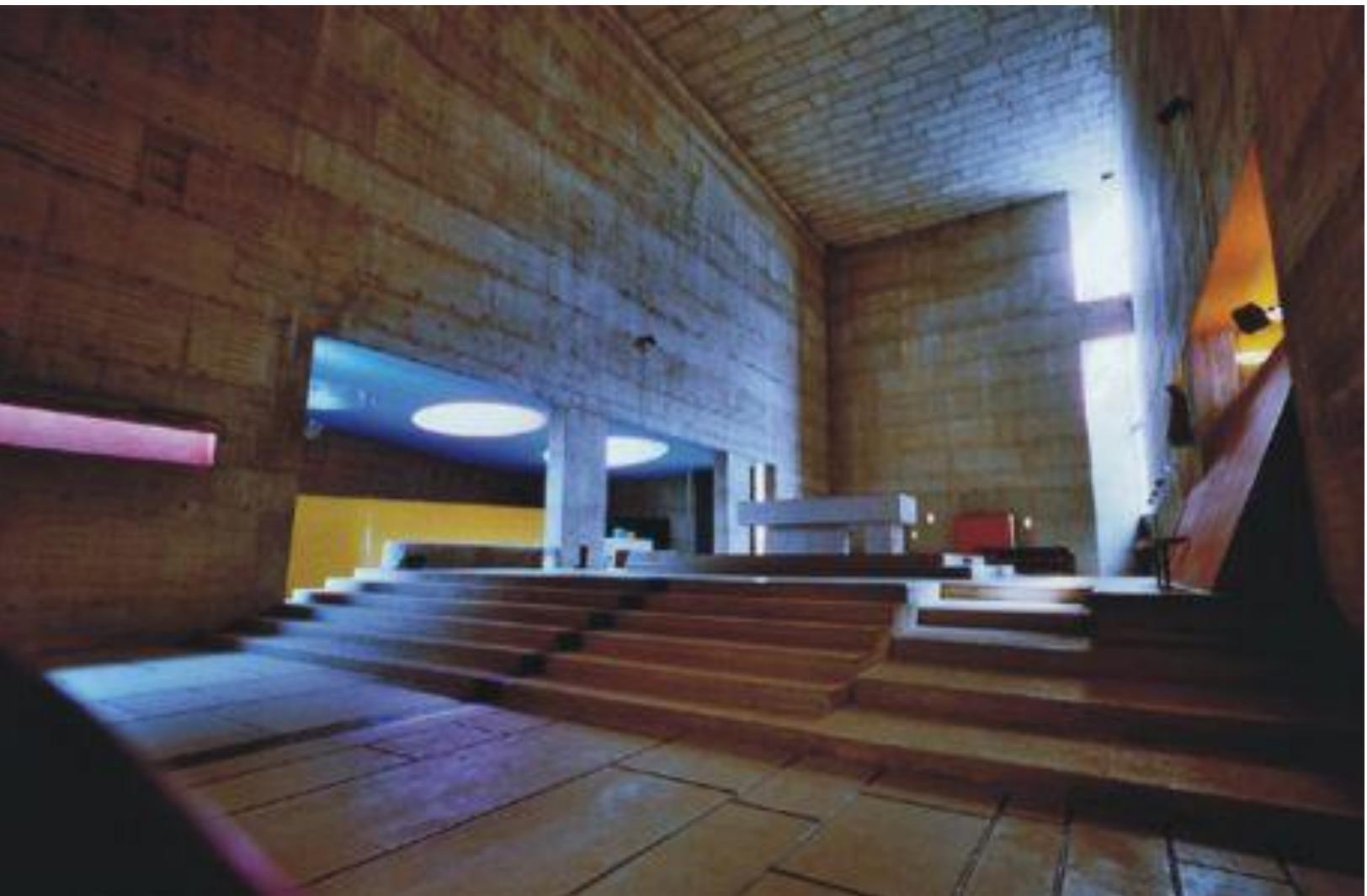
[1] Le Corbusier con un grupo de monjes viendo a la distancia el nuevo convento.

Burri, René. *Construcción of the new monastery*. 1959. Imagen digital. magnumphotos.com. 18 de agosto, 2020.

En 1961, escribe de nuevo en un número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a la arquitectura sacra, y en ella al hablar sobre este convento, menciona:

Soy el inventor de la expresión espacio inefable, que es una realidad que descubrí a lo largo del camino. Cuando una obra ha alcanzado su máxima intensidad, en proporción, en calidad de ejecución y perfección, un fenómeno de espacio inefable se produce: los lugares empiezan a irradiar, irradian físicamente. Ellos determinan lo que yo llamo espacio inefable, en otras palabras, no dependen de las dimensiones sino de la calidad de la perfección; este es el dominio de lo inefable. (Le Corbusier , “Entretien avec Le Corbusier” 16)

Esto quiere decir que, según la teoría del arquitecto Le Corbusier, la clave de la emoción estética es una función característica del espacio. Cuando el espacio se encuentra con la materia, ya sea por medio del manejo de la luz o de otros elementos, produce sensaciones del orden de lo emocional, creando un espacio indecible o inefable.

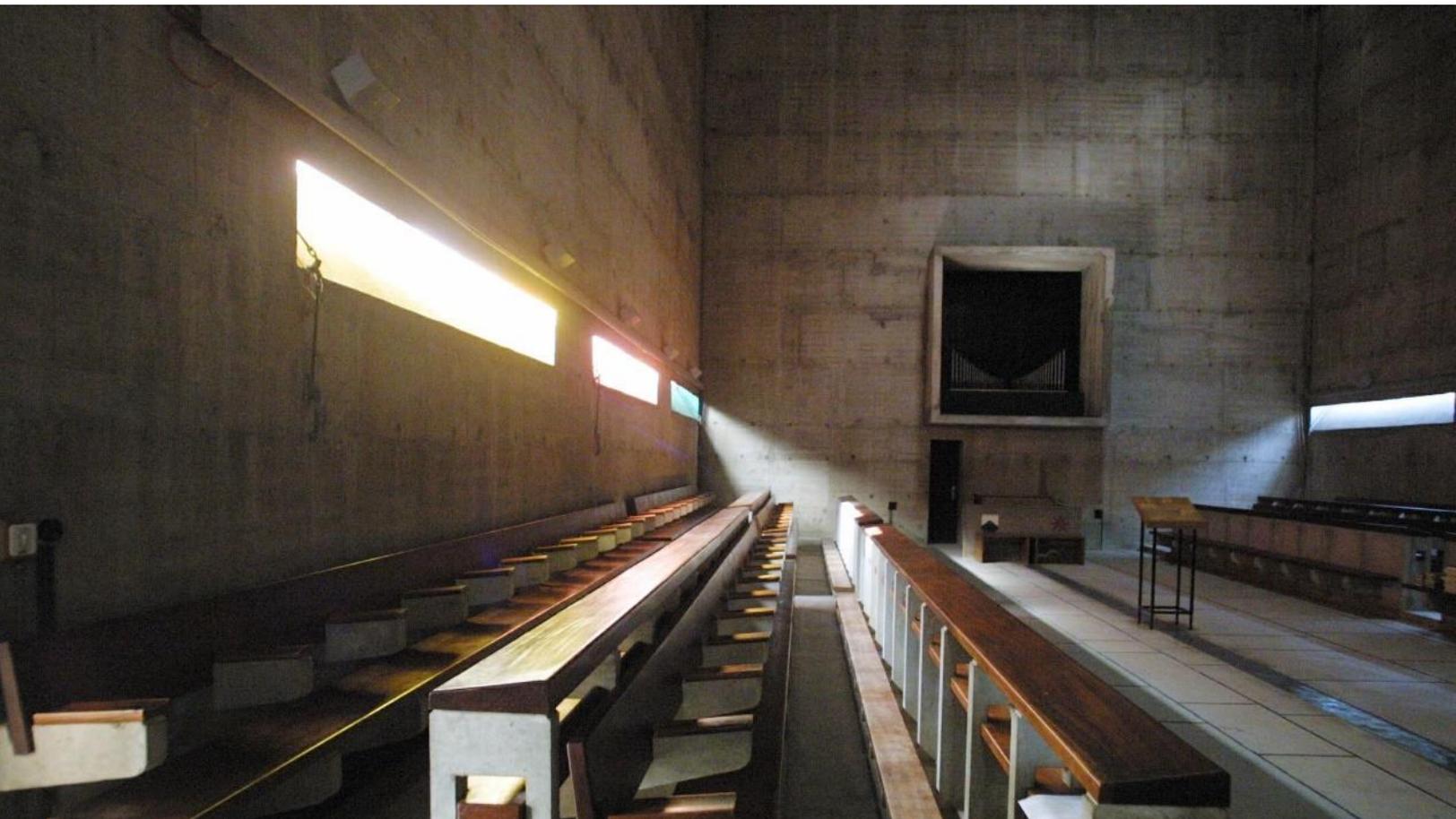


[2] Vista de la iluminación interior del templo. Se observa el juego de luces y sombras, que en su conjunto, crean una atmosfera de misterio.



[3] [4] Vistas de los altares sobre su plataforma, siendo iluminados por los "Cañones de luz".

Zamorano, Montse. *Vista interior capilla*. 2017. Imagen digital. metalocus.es. 18 de agosto, 2020.



[5] Vista de la iluminación interior lateral que baña el interior de la nave principal.

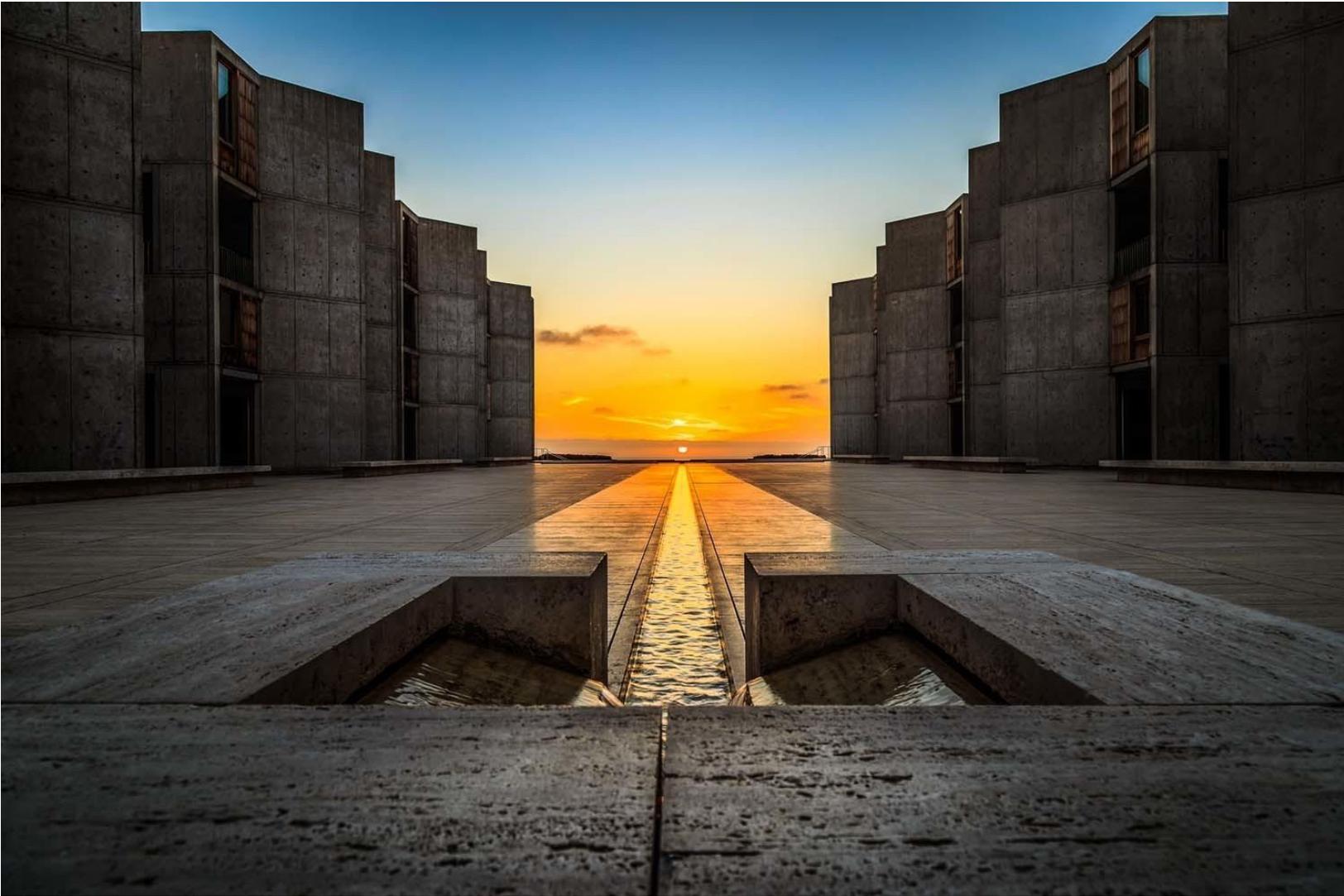
N.d. Imagen digital. es.wikiarquitectura.com. 18 de agosto, 2020.

Otro arquitecto que trató sobre lo trascendente en la arquitectura es Louis Kahn quien fue uno de los más influyente del siglo XX. Su obra se diferenció de la corriente funcionalista que marcaban la Bauhaus y el *International Style* de su época, las cuales se encontraban influidas por el pensamiento moderno. A diferencia de ellos, Kahn otorgo gran importancia a cosas que para sus contemporáneos no lo era, pues:

[...] lo que Khan pensó que era de importancia primordial -el pasado y las características innatas del material, el color, el agua, la luz y la naturaleza misma- eran de importancia secundaria para sus contemporáneos, quienes probablemente habrían objetado su afirmación de que la monumentalidad en arquitectura deriva de su "cualidad espiritual", lo que significa que toda la arquitectura era potencialmente monumental. (Kahn 10)

Kahn definía a la arquitectura como “[...] la realización reflexiva de los espacios.” (Kahn 220) y para que una arquitectura fuera exitosa, debía de ser funcionalmente apropiada y espiritualmente enriquecedora. (Kahn 162) Para él, un edificio es finalmente “[...] una expresión de lo inexpresable”(Kahn 162) Kahn, fue un arquitecto que en sus obras utilizaba la materialidad y la luz como estrategias de diseño, así como con la sensibilidad de los espacios, y sobre todo, con la espiritualidad, pues para él, la arquitectura es algo que va más allá de lo físico y tangible, como menciona:

La arquitectura es un espíritu que nunca puede ser satisfecho, y es completamente insaciable. Va más allá de todos los estilos: no hay tal cosa como la arquitectura moderna [...] La Arquitectura no sabe acerca de los estilos. No sabe nada, sino simplemente de su presencia, y está listo para recibir una ofrenda de lo que es cierto. Así que el hombre no hace la arquitectura. Él hace una obra de arquitectura que ofrenda a la arquitectura. (Kahn 201)



[6] Vista del patio del *Salk Institute* (1965) en California, EE. UU., diseñado por el arquitecto estadounidense Louis Kahn. Su arquitectura se caracteriza por un sensible manejo de la luz y la sombra, dotando a los espacios de una atmósfera única.

Carroneu, Cassiano. *Equinox at the Salk Institute*. 2015. Imagen digital. flickr.com. 18 de agosto, 2020.

El arquitecto Juhani Pallasmaa²⁷, al hablar sobre los edificios de Kahn, menciona:

Los edificios intemporales de Louis I. Kahn [...] son una forma de mediación metafísica a través de la arquitectura como medio que nos lleva reconocer los límites de nuestra propia existencia y a cuestionarnos la existencia de la vida.

²⁷ Juhani Uolevi Pallasmaa (1936) es un arquitecto y teórico y crítico finlandés. Es autor de numerosos artículos sobre filosofía, psicología y teoría de la arquitectura y del arte. Entre sus publicaciones de mayor importancia se encuentra *Los ojos de la piel. Arquitectura y los sentidos* (1966), *La mano que piensa. Sabiduría existencia y corporal en la arquitectura* (2014) y *Habitar* (2016).

Nos conducen a la experiencia de nuestra existencia misma con una intensidad única. (Pallasmaa 69)

Con estos ejemplos, vemos como en la arquitectura, se manifiesta ese anhelo del ser humano posmoderno de reencantar el mundo, de volver a experimentar ese acercamiento con lo trascendente y lo espiritual, sin que necesariamente la religión tradicional medié esta experiencia. Queda ahora la pregunta: ¿Cómo y por que medios puede la arquitectura hacer esto? El contestar dicha pregunta es el interés de la presente investigación. Para ello, se analizará principalmente la arquitectura sagrada, con el fin de develar los principios que podemos aprender de ella.

1.2 - Lo sagrado

a. Definición de lo sagrado

El diccionario de la Real Academia Española, en una de sus acepciones define lo sagrado como algo: “Digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad” pero dicho concepto es algo mucho más complejo y profundo que eso, como lo demuestra el hecho de que ha llevado a muchos investigadores, entre ellos filósofos, antropólogos y teólogos a tratar de interpretar, definir y categorizar lo sagrado; demostrando así la riqueza de dicho termino.

La importancia de lo sagrado estriba en el hecho de que, toda religión presenta una definición de lo que es y lo que no lo es; por lo que, dicho termino, muchas veces se define y se explica por su contrario, es decir lo profano; y algunas veces a la inversa, de tal manera que se define lo profano, como lo que no es sagrado, siendo siempre lo profano lo antagónico.

Lo sagrado, frecuentemente se relaciona directamente con lo religioso, aunque no necesariamente necesita serlo. El profesor de antropología Julien Ries²⁸, menciona que lo sagrado es: “[...] una realidad invisible, misteriosa, transcendente, transconsciente, que *el homo religiosus* percibe y que las diversas religiones designan cada una con un término específico”. (Ries 40) Esta última caracterización lleva al ser humano a considerar la existencia de una realidad que va más allá de lo que observamos, y que, a veces, se

²⁸ Julien Ries (1920-2013) fue un sacerdote y teólogo católico, antropólogo e historiador de las religiones, de origen belga. Publico más de seiscientos textos en diversos idiomas y autor de más de cuarenta libros. Su obra más importante, es el *Tratado de antropología de lo sagrado* (1989) que se encuentra compuesto por diez tomos en total.

posesiona de las cosas y las hace cualitativamente diferentes. Esto se denomina sagrado. Esta realidad especial, lleva al ser humano a sacralizar ciertos lugares y a considerarlos únicos, por ser lugares donde lo trascendente se manifiesta en lo inmanente. De esta forma “[...] un lugar concreto y temporal, se torna capaz de inscribirse en un espacio-tiempo sagrado y hace posible el surgimiento en este mundo sensible de la dimensión inteligible.” (Schwarz 120)

En sintonía con Ries, el jesuita Antonio Blanch²⁹ menciona que lo sagrado es el término que a la que se refiere la “realidad objetiva” de toda experiencia religiosa y que:

“[...] ha sido designada con nombres muy diversos, ninguno de ellos satisfactorio del todo, puesto que se trata de algo indefinible, infinito, y por ello mismo también innombrable. Desde el famoso estudio de Rudolf Otto, en 1917, se suele denominar a esta realidad inefable con el término de lo sagrado (o lo santo).” (Blanch 10)

El deseo de comprender la realidad de una forma objetiva lleva al hombre religioso a querer explicar lo sagrado, y “[...] de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión.” (Eliade 26)

Lo sagrado a menudo es una cualidad que se le impone a ciertos objetos, espacios o personas. Con respecto a esto, Mircea Eliade, dice que todo espacio sagrado “[...] participa de un espacio radicalmente distinto del de las aglomeraciones humanas que la circundan. En el interior del recinto sagrado queda trascendido el mundo profano.” (Eliade 24) por lo que, esto conlleva que

²⁹ Antonio Blanch y Xiró (1924-2013) fue un filósofo humanista, y teólogo jesuita de origen catalán. Su interés se centró en la literatura, escribiendo libros sobre ello. También escribió numerosos ensayos, entre el que se encuentra *Lo estético y lo religioso: cotejo de experiencias y expresiones*, en donde aborda las experiencias religiosas en relación con lo estético y el arte, estableciendo puntos de relación y diferencia entre ellos.

el recinto sagrado de configure de una forma diferente a como lo hace el entorno profano, pues “Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente.” (Eliade 25)

Lo anterior tiene como consecuencia, que cada espacio sagrado se conciba a sí mismo como el centro del mundo, y alrededor del cual, se ordena el caos circundante. Esto se conoce como el *axis mundi*, lo cual indica el lugar donde se conecta la tierra y el cielo, lo humano con lo divino.

Lo sagrado, es más que una cualidad impuesta, más bien se relaciona con una realidad que trasciende la nuestra, como menciona Blanch:

Ahora bien, no hay que entender lo sagrado como si fuera una cosa, un objeto físico, sino como un orden de realidades o una Realidad que se sitúa en el plano que se capta como último, en relación con el nivel de realidad en que suele discurrir a vida humana. (Blanch 10)

Lo sagrado entonces, es eso que hace de intermediario entre el ser humano y lo trascendente, es decir aquello que hace de intermedio entre nuestra realidad y esa realidad que nos trasciende y la cual no podemos comprender del todo.

Debido a la complejidad del término, lo sagrado puede estudiarse desde diferentes perspectivas, ya sea religiosas o seculares, tomando en cuenta que “[...] no todo lo sagrado necesita ser institucionalmente definido (ser religioso), ni tampoco estar ligado a lo espiritual, en el sentido tradicional de la palabra.” (Bermúdez 198); por lo que un estudio de lo sagrado puede abordarse desde ciencias como la antropología, la fenomenología de la religión y la estética.

b. Perspectiva antropológica. La hierofanía

Mircea Eliade, al hablar sobre la forma en que el ser humano llega a conocer lo sagrado, acuñó el término *hierofanía*³⁰ para referirse a la forma en que esa realidad diferente, se manifiesta, por medio de objetos cotidianos, o como él lo explica: “[...] se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural» y «profano»”. (Eliade 15)

Es por medio de una *hierofanía*, que una realidad inmediata y perceptible se trasmuta en una realidad sobrenatural, es decir, por medio de lo visible para el ser humano, se manifiesta lo que es invisible y divino. Una *hierofanía* es entonces, una manifestación perceptible de lo sagrado en algo profano, de tal manera que irrumpe en nuestro espacio tiempo. De esta forma, cualquier objeto, desde una piedra, un árbol o incluso una persona, se convierte en una manifestación perceptible de lo sagrado. Esto conlleva a una paradoja, pues:

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se trasmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. (15)

Por tal razón, lo importante en una *hierofanía*, no se encuentra en el objeto, sino en la realidad y la interpretación de lo sagrado que se manifiesta por medio de él. Esto significa que tal objeto, se convierte en un símbolo que media entre la realidad inmediata y la de la trascendencia.

Surge ahora una pregunta: ¿la arquitectura puede convertirse en una *hierofanía*? Si bien, más adelante veremos cómo es esto posible

³⁰ Del griego *hieros* = sagrado y *phainomai* = manifestarse.

gracias al símbolo, en principio podemos deducir que si es posible, ya que una hierofanía puede ser, como ya vimos, cualquier objeto o cosa de nuestra realidad inmediata, tal como lo es la arquitectura; además, la historia de la arquitectura demuestra que esto es posible, por medio de la construcción de templos y espacios sagrados.

c. Perspectiva religiosa. Lo numinoso

Lo *numinoso* es un término acuñado y desarrollado por Rudolf Otto en su ensayo *La idea de lo sagrado*, publicado inicialmente en 1917. Otto consideraba que no existía una palabra que captara en su plenitud la experiencia de lo trascendente, por lo que emplea el neologismo *numinoso*, *el cual* deriva del latín *numen* que se usa para determinar el poder misterioso y fascinante que proviene de una deidad.

Lo *numinoso*, no es más que lo misterioso, terrorífico y fascinante de lo sagrado. Ante la imposibilidad de definir algo tan inabarcable e incompresible como lo que lo *numinoso* significa, Otto intenta describir por medio de analogías y comparaciones lo que provoca en el ser humano un sentimiento de lo *numinoso*, pues no puede definirse ni mostrarse directamente, sino únicamente sugerirse.

Para Otto, la experiencia de lo *numinoso* se ve conformada por cuatro etapas. La primera es una reacción que ocurre en la conciencia humana, donde se manifiesta un sentimiento de criatura, el cual tiene relación con lo que Schleiermacher denominó “El sentimiento de dependencia absoluta” pero al mismo tiempo difiere de él, porque este no es natural al ser humano, ya que el sentimiento de criatura:

[...] es el «sentimiento de dependencia» que se reconoce y da cuenta de sí mismo, lo cual es mucho más y harto distinto de los sentimientos «naturales»

de dependencia. Busco también un nombre para él, y le llamo «sentimiento de criatura», es decir, sentimiento de la criatura de que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas. (Otto, Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios 18)

La segunda etapa, es la experiencia de un terror místico producto del contacto con lo *numinoso*. Una expresión que menciona es la de *mysterium tremendum* (Tremendo misterio), que está relacionada con lo oculto y lo secreto, lo que es imposible comprender y explicar; pero que, sin embargo, se puede conocer a través de la experiencia, y es únicamente a través, según Otto, de una analogía con otros sentimientos y emociones parecidas. En un intento de *representar lo que el mysterium tremendum* significa, Otto menciona:

El tremendo misterio puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahíla y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobó, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante... -sí, ¿ante quién? -, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas. (22)

Lo numinoso provoca en el ser humano asombro, temor y fascinación por lo que no se puede explicar del todo. Podemos adjudicarle adjetivos como lo misterioso, tremendo, perverso, majestoso, venerable, fascinante, solemne, enorme, sublime y absoluto.

Una tercera etapa que prosigue es la de la prepotencia pues existe una inaccesibilidad absoluta ante la majestad (*majestas*) y presencia de lo *numinoso*, ante lo cual, el ser humano es nada.

Por último, la experiencia culmina con la cuarta etapa, que es la de *lo fascinans*, donde, como producto del contacto con el *numen*, se motiva la adoración, la beatitud, la experiencia de la gracia, o el éxtasis.

Ahora bien, ¿podemos encontrar o manifestar lo *numinoso* por medio de la arquitectura? Sobre esto, Otto menciona: “El medio más eficaz de que dispone el arte para representar lo *numinoso* es, dondequiera, lo sublime. Sobre todo, en la arquitectura. Y precisamente en este arte aparece lo sublime en los más remotos estadios” (93) Por lo que, para Otto, la arquitectura asume un papel fundamental en la representación de lo trascendente. El cómo es esto posible lo analizaremos más adelante, antes debemos de analizar la categoría de sublime, que como menciona Otto, es el medio que dispone el arte y en especial la arquitectura, para representar lo *numinoso*.

d. Perspectiva estética. Lo sublime

El concepto de lo sublime se encuentra cargado de un amplio bagaje histórico, debido a que tomó importancia en la época del Renacimiento cuando es redescubierto, gozando de una amplia popularidad en las artes y la filosofía, especialmente en el Barroco y aún más, en el Romanticismo.

Es en el año de 1756 cuando el inglés Edmund Burke³¹ publica *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello)*,

³¹ Edmund Burke (1729-1797) fue un político, filósofo y escritor irlandés. Su obra abarcó varios géneros, entre ellos la filosofía, la historia y la política, su actividad profesional se dedicó a esta última, lo que no deja de sorprender que haya escrito una obra dedicada a la estética de lo sublime; que tuvo y sigue teniendo una gran repercusión e influencia, a tal punto de ser una referencia obligada a la hora de abordar los conceptos de la belleza y lo sublime.

publicación que sería de gran trascendencia, pues aunque en ella, el autor no pretende hacer una disertación completa de lo sublime y lo bello; por primera vez, lo bello y lo sublime son separados, divididos e incluso ubicados en polos opuestos, como lo menciona Burke:

Para concluir este análisis general de belleza, debemos compararla con lo sublime; en esta comparación aparece un contraste notable. [...] En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer; y por mucho que después varíen con respecto a la naturaleza directa de sus causas, estas siguen manteniendo una distinción eterna entre ellas, una distinción que nunca ha de ser olvidada por nada cuya función sea afectar las pasiones. [...] Si las cualidades de lo sublime y de lo bello algunas veces aparecen unidas, ¿acaso prueba esto que son las misma; prueba que esta aliada de alguna manera; prueba incluso que no son opuestas y contradictorias? Negro y blanco pueden suavizarse, pueden mezclarse; pero no por esto son iguales. (Burke III-XXVII)

Como se puede observar, para Burke, la belleza era totalmente diferente de lo sublime, aunque parecieran poseer cualidades en común, lo sublime se fundamenta en un “terror deleitable” u “horror delicioso”³², o cualquier otro que genere una tensión semejante a estos, como lo menciona más adelante:

Al principio observé que cualquier cosa, considerada susceptible de ser causa de terror es fundamento capaz de lo sublime; al que añadido, que no solo estas, sino muchas cosas que posiblemente no podemos aprehender ningún peligro tienen un efecto similar, porque operan de una manera similar. (Burke IV-III) De esta forma, la idea de eternidad e infinitud, la grandeza de dimensiones, la magnitud en la construcción, la infinita divisibilidad, la magnificencia, la profunda oscuridad, la luz contrastada con la oscuridad, el ruido, el cese brusco de un sonido, o la intermitencia de

³² Para Burke, este horror o terror que origina lo sublime, nace del dolor y el peligro controlado, cuando no experimentamos realmente tales circunstancias, como menciona: “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden ser ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días.” (Burke I-VII)

este, entre algunos otros; son fuente de lo sublime, que como se puede observar, abarcan la mayoría de los sentidos.

La concepción de Burke es de gran influencia, a tal punto que es posteriormente desarrollada por Immanuel Kant y Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

En su obra *De lo sublime a lo bello* (1764) Kant³³ propone que:

Lo sublime conmueve, lo bello encanta. [...] Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero le llamo lo sublime terrorífico; a lo segundo lo noble y a lo último lo magnífico. La profunda soledad es sublime, pero terrorífica.

Lo sublime debe ser siempre grande, lo bello también puede ser pequeño. Lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede estar adornado y ornamentado. Una gran altura es tan sublime como una gran profundidad, pero mientras que a ésta le acompaña una sensación de estremecimiento a aquélla le acompaña una sensación de admiración; esta primera sensación puede ser sublime terrorífica y aquella segunda puede ser noble. (Kant, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime 5-6)

Es así como, para Kant, la conmoción, el horror, la melancolía y lo terrorífico, forma la estructura de lo sublime. Según advierte más adelante, en *la Crítica del juicio* (1790), escrita al final de sus años de madurez, lo sublime, “[...] es aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña. [...] es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos.” (Kant, Crítica del juicio §XXV), por lo que dicha cualidad no se encuentra en las cosas, pues: “[...] la verdadera sublimidad no debe buscarse más que en el espíritu del que juzga, no en el objeto de la naturaleza, cuyo juicio ocasiona este estado.” (§XXVI)

³³ Immanuel Kant (1724-1804) fue un filósofo alemán cuyas obras fueron de gran importancia. Entre sus escritos más destacados se encuentra la *Crítica de la razón pura* (1781), la *Crítica de la razón práctica* (1788) y la *Crítica del juicio* (1790).



[7] Pintura romántica de Philip James de Loutherbourg (1740-1812). En ella se representa el asombro y el terror infundido por una avalancha de nieve, que destruye el puente por el que se disponían a cruzar un grupo de personas y su mascota. El artista combina la naturaleza y el drama humano, con un efecto teatral, representando el poder sublime de la naturaleza.

Loutherbourg, Philip J. *An Avalanche in the Alps*. 1803. Imagen digital. tate-images.com. 19 de agosto, 2020.

Esto significa que, debido a que lo sublime no se encuentra en las cosas sino en la idea que tiene la persona, porque:

[...]ninguna forma sensible puede contener lo sublime propiamente dicho; descansa únicamente sobre ideas de la razón, que aunque no se pueda hallar una exhibición que les convenga, se retienen y despiertan en el espíritu por esta misma discordancia que hallamos entre ellas y las cosas sensibles. (§XXIII)

Siguiendo la idea anterior, más adelante agrega:

La sublimidad no reside, pues, en ningún objeto de la naturaleza, sino solamente en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de ser superiores a la naturaleza que hay en nosotros, y por esto también a la que hay fuera de nosotros (en tanto que tiene influencia sobre nosotros). (§ XXVIII)

Por lo tanto, un verdadero sentimiento de lo sublime no es algo que cualquier persona pueda experimentar, pues mientras para algunos, algo puede ser sublime, para otros, no se presenta más que como algo terrible. (§XXIX)

Entonces, según Kant, la experiencia de lo sublime depende de la persona.

A las aportaciones de Kant sobre lo sublime, Hegel³⁴ agrega dos importantes observaciones.

La primera tiene que ver con la definición de lo sublime, lo cual enuncia como:

[...]el intento de expresar lo infinito sin hallar en el ámbito de los fenómenos un objeto que se muestre apropiado para esta representación. Lo infinito, precisamente por ser expulsado de todo el complejo de la objetualidad para sí como significado invisible, carente de contenido e interiorizado, permanece inefable en su infinitud y sublime por encima de toda expresión mediante lo finito. (Hegel 268)

Como es posible observar, el concepto de Hegel de lo sublime tiene mucha relación con el de Kant, pues al definirlo como “[...] un intento de expresar lo infinito”, expresa que no hay nada sensible que lo pueda representar, porque se encuentra por encima de ello y pertenece a otra categoría diferente.” (268)

Lo anterior significa que debido a que lo sublime es inexpresable y trascendente, no se le puede más que representar, y por medio de dicha representación, observar una vislumbre de ella, como menciona Karel Kosik al comentar a Hegel:

³⁴ George Wolfgang Friedrich Hegel (1770-1831) fue un filósofo del idealismo alemán. Se considera como una de sus obras más importantes su *Fenomenología del espíritu* (1807). Su teoría de la dialéctica ha sido de gran impacto para las generaciones posteriores.

Por eso, no podemos decir con propiedad que los fenómenos naturales, las montañas el mar, la puesta del sol o las creaciones humanas, ya se trate de esculturas, templos o construcciones, sean fenómenos sublimes, porque lo sublime es incomparable con cualquier fenómeno u objeto finito. En las formaciones naturales y las creaciones humanas la sublimidad únicamente se manifiesta, se trasluce, pero no está incorporada a ellas ni materializada en ellas. El hombre tiene sentido de lo sublime y, en la medida en que lo tiene [...] es capaz de crear obras en las que intenta expresar la sublimidad y la infinitud. (Kosik 67-68)

Con respecto a esto, Hegel menciona que solo es posible capturar lo sublime e infinito, por medio de la intuición del artista en su representación, pues según considera, el universo se encuentra conformado por una sola sustancia, pero esta no se mantiene ajena al mundo, sino que tiene relación en la cual es revelada en el mundo. De esta forma:

Esta relación, cuando el arte la hace valer como la relación fundamental tanto de su contenido como de su forma, produce la forma artística de la sublimidad propiamente dicha. Por supuesto, ha de distinguirse entre belleza del ideal y sublimidad. Pues en el ideal lo interno penetra la realidad externa, lo interno de la cual es, de modo tal que ambos lados aparecen como recíprocamente adecuados y, precisamente por eso, como recíprocamente impregnantes. En la sublimidad, por el contrario, el ser-ahí externo en que la sustancia es llevada a la intuición queda rebajado frente a la sustancia, pues este rebajamiento e instrumentalidad es la única manera en que el arte puede intuitivizar al Dios uno para sí carente de figura e inexpressable, según su esencia positiva, por nada mundano y finito. (Hegel 274)

De esta forma, es por medio de la arquitectura, escultura, pintura, música y poesía, donde el artista intenta representar esa sustancia de la cual se conforma el universo. Para Hegel, la arquitectura es la primera de las artes en representar históricamente un contenido espiritual en un objeto sensible (Hegel 458) de tal forma que lo sublime haya su expresión la arquitectura por medio de la manifestación de lo infinito. También menciona que, a través de la historia se han expresado las profundas necesidades del ser humano por medio de la construcción arquitectónica. (468)

La segunda observación que hace Hegel tiene que ver con la presencia de lo sublime en todas las épocas, lo cual Hegel pone en duda, mencionando ciertas épocas en donde el ser humano tenía un sentido de lo sublime, como lo demuestran los templos y esculturas griegas, así como las catedrales góticas.

Karel Kosik, al reflexionar acerca de sublime, hace una distinción al igual que Burke, Kant y Hegel, entre lo bello y lo sublime, y al igual que ellos, menciona que una experiencia de lo sublime comienza con un sentimiento de horror, pero que después se convierte en algo deleitable, como lo menciona a continuación:

En tanto que lo bello nos sigue manteniendo atados al mundo de lo sensible, lo sublime significa un repentino estremecimiento en el que nos liberamos de la trama y las redes de la realidad sensorial, superamos nuestras limitaciones y entramos en contacto, como seres finitos, con la infinitud. La experiencia de lo sublime tiene una extraña estructura, comienza con el asombro, el horror, el dolor y el miedo, tras lo cual vienen las fases siguientes caracterizadas por el relajamiento, la alegría, la elevación. En la experiencia de lo sublime el hombre no queda preso de una sensación de horror y espanto que lo mantenga hundido, aterrado, sino que es lanzado hacia arriba, elevado. (Kosik 67)

Sobre la experiencia de lo sublime, Kosik menciona que: “Lo sublime [...] es en esencia un movimiento que nos arranca de lo cotidiano y lo trivial, que transforma nuestra dependencia del sistema de necesidades materiales en necesidad metafísica de la verdad, la belleza, el bien, lo poético.” (Kosik 68) y según sigue diciendo, un encuentro con lo sublime arranca al ser humano de lo cotidiano, de tal forma que: “[...] arroja al hombre fuera de las relaciones habituales y lo traslada a un mundo distinto, desconocido, misterioso.” (Kosik 65) Bien se puede decir, con base a lo anterior, que lo sublime lleva al ser humano a experimentar lo trascendente.

Ahora bien, surge una pregunta: ¿se puede experimentar lo sublime por medio de la arquitectura? Ya hemos visto una vislumbre de la respuesta a estas

preguntas con Hegel y Kosik, quienes dicen que lo sublime se manifiesta en obras que son producto de la creación humana, tal como la arquitectura, la pintura, y las demás artes.

Nicolai Hartmann³⁵, al preguntarse donde aparece lo sublime, menciona que su manifestación se da en: “[...] casi en todos los terrenos en lo que nos sale al encuentro algo grande o superior; tanto en la naturaleza como en la vida humana, en la fantasía o en el pensamiento.” (Hartmann, *Estética* 426) Por lo tanto, lo sublime puede manifestarse incluso en los objetos estéticos.

Lo sublime se encuentra primero, en lo que Hartmann denomina, lo bello extra artístico, que son la naturaleza y la vida humana. Desde los fenómenos naturales como las tormentas o en el silencio del desierto, hasta en la experiencia de heroísmo, lo sublime se manifiesta, pero sin su componente estético, hasta que el sujeto reacciona con una postura visionaria y gozosa, cuando “[...] además de la admiración, cobramos distancia a fin de verlo tranquilamente y dejamos que su grandeza, lejos de cualquier excitación y actualidad, actúe sobre nosotros.” (427) Por lo tanto, lo sublime estético solo aparece cuando el aprehensor, en respuesta a lo sublime natural, moral, religioso, alcanza una distancia necesaria para la contemplación.

Con respecto a la religión, menciona Hartmann, que si bien esta, es un terreno propicio para que se manifieste lo sublime (debido que esta corresponde a una visión del mundo), es de esperarse que también se manifieste, y con más fuerza, en lo estético, pues esta le sucedió cuando las artes se independizaron de la religión, a la que se mantuvo sujeta durante siglos.

³⁵ Paul Nicolai Hartmann (1882-1950) fue un filósofo idealista de origen alemán y uno de los metafísicos más importantes del siglo XX. Sus obras más importantes fueron: *Metafísica del conocimiento* (1921), *Ética* (1926), *Metafísica del conocimiento* (1933), *Ontología* (1935) y *Estética* (póstuma, 1953).

Es por esto por lo que las artes: “Recibieron sus ideas de la vida religiosa, pero siguieron siendo autónomas en su fuerza formadora sensible y transformaron los ideales religiosos en una visión humana.” (429)

Después de preguntarse si es posible que en las artes aparezca lo sublime, Hartmann examina cuales de las artes son las más propicias. Para ello analiza primero a las artes que considera como figurativas: la pintura, la escultura, la literatura, y menciona que lo sublime se da en todas las artes (a excepción de la ornamentación) pero de una manera graduada, caso contrario a las artes no figurativas que son la música y la arquitectura, donde lo sublime aparece en su forma más pura. (431) Las razones de esto es que mientras que la música:

[...] lo muestra en la profundidad de la dinámica anímica, allí donde la representación no alcanza: puede expresar lo sublime anímico porque puede dejarlo "hablar" de modo inmediato y con ello logra el co-balanceo del oyente, lo apresa interiormente y lo hace experimentarlo como sólo experimenta la vivencia propia: como algo suyo. (431)

En la arquitectura ocurre lo contrario, pues muestra lo sublime de forma estática, en tranquila calma y grandeza. Para ello, Hartmann pone como ejemplo los templos dóricos donde se alcanzó una altura de lo sublime por medio de una aparente sencillez, así como en los estilos eclesiásticos de la Edad Media, especialmente en el gótico, donde se manifiesto un cuidadoso manejo de la composición espacial y dinámica. Para enriquecer este punto, Hartmann menciona que la arquitectura y la música tienen mucho en común, pues:

Así como en la música tiene el compositor que introducir en lo musical mismo el contenido al que quiere dar expresión y no puede impedir a nadie entender este contenido muy de otro modo, así tampoco hay en la arquitectura temas propiamente con contenido y objetivos. Por eso se ha llamada también a la arquitectura una música en piedra [...] sin embargo, se diferencia la arquitectura en un punto: es ajena a lo práctico, no es posible sin aplicación útil.” (Hartmann, Introducción a la filosofía 193-194)

Por lo tanto, para Hartmann, lo sublime se encuentra en la arquitectura y en la música debido a que estas artes como tal no representan pues no son

figurativas, sino más bien solo hacen sensible lo que son en esencia y tratan de expresar.

Para determinar de qué forma se manifiesta lo sublime, Hartman desarrolla una clasificación (sin orden sistemático ni exhaustivo) sobre las maneras en que aparece lo sublime:

- 1) Lo grande y lo grandioso —ambos sin relación con una cantidad mensurable, sino sólo "grande en su estilo", tal como resultan grandes algunas construcciones que no lo son extensivamente;
- 2) lo serio, solemne, sobresaliente, profundo o que resulte de algún modo abismal; lo serio en el sentido en que puede hallarse también en lo solemne-festivo;
- 3) lo cerrado en sí, perfecto, ante lo cual se siente uno menguado e insuficiente (¡con tanta frecuencia ante lo sublime moral!); lo callado y silencioso lleno de misterio, en la medida en que lo sentimos como superficie de algo oscuro e inconmensurable;
- 4) lo superior (en fuerza o poder) —en la naturaleza, lo prepotente y dominante, en la vida humana lo superior moralmente, lo imponente y que despierta entusiasmo (lo grandioso, generoso, liberal humano);
- 5) lo enorme, lo poderoso y terrible —como aquello que irrumpe en la vida más allá del hombre, ante lo cual se arrían las velas; pero también, en la forma artística, lo monumental, lapidario, lo "duro" y "colosal" en la forma (Kant);
- 6) lo sobrecogedor y conmovedor —ambos sobre todo en el destino humano y prototípicamente en la literatura;
- 7) lo trágico como distinto de ambos —no sólo en la tragedia, sino también en otro tipo de literatura, en la música y en la vida real más allá del arte. (Hartmann, Estética 434-435)

Es por medio de estas formas que según Hartmann se manifiesta lo sublime, aclarando que algunas cosas pueden verse con mayor claridad a través de sus opuestos, por lo que cada una de estas formas especiales de lo sublime, tiene su contrario, el cual no necesariamente es negativo. Con respecto a lo sublime en la arquitectura, los que más corresponden de su clasificación, son lo cerrado (así como lo callado y lo silencioso), y lo monumental.

Para analizar el nivel en el que se manifiesta lo sublime en arquitectura, es necesario observarlo en base a la teoría de los estratos³⁶ que desarrolla Hartman, donde la realidad se encuentra conformada por una serie de capas, que se ordenan desde los más superficiales a las más profundas; componiéndose de lo inorgánico o la materia, lo orgánico, lo psíquico, y por último, el espíritu. Los últimos estratos impregnan los superiores. De esta forma, dice Hartmann, lo sublime se manifiesta en los estratos más profundos en una obra de arte, pues:

Entre los estratos del objeto estético son decididamente los más profundos — los estratos internos—, los que se presentan como portadores de lo sublime. Su aparición en los estratos externos sensibles sigue siendo parcial: por ello, le está adherido lo "oscuro", la indeterminación, lo enigmático, la profundidad y el abismo sin descubrir. (Hartmann, Estética 444-445)

Con respecto a la aparición de lo sublime en la arquitectura, menciona que se da través de lo monumental (como se observa en palacios e iglesias); así como en las habitaciones interiores que tiene un efecto íntimo y otras que presentan una elevación (como las iglesias góticas) donde se observa la presencia de la altura y grandeza, que surgen de la concepción única del mundo. Agrega también que quizá el secreto de la grandeza estriba en la sencillez, aunque esta sea aparente. (447) De esta manera, según Hartman, lo sublime arquitectónico se haya en los estratos más profundos de un edificio construido, más allá de lo sensible.

³⁶ Según esta teoría, la realidad se encuentra conformada por cuatro estratos: el espíritu, lo psíquico, lo orgánico y lo inorgánico (la materia). Estos estratos se manifiestan en el trasfondo de una obra de arte, donde el artista los impregna en su obra, generalmente de forma intuitiva. Para entender la obra de arte, el contemplador tiene que atravesar esta serie de capas hasta llegar a trasfondo de la obra de arte, el cual el artista impregno en ella. Este proceso de no es algo simple, se necesita tomar el camino largo que pasa por cada una de las capas hasta llegar al fondo más profundo. De esta forma, los estratos “[...] tienen que ser recorridos por el contemplador: ante todo una capa de cosas (quizá doble en la obra de arte), luego la de la vida, luego la psíquica y finalmente una espiritual.” (Hartmann, Introducción a la filosofía 203)

Ahora que hemos analizado como por medio de la arquitectura se puede manifestar lo sublime, queda una pregunta por resolver: ¿Es posible que lo sagrado se manifieste por medio de lo sublime? Como vimos, según Otto, lo numinoso puede manifestarse en la arquitectura por medio de lo sublime, pero a pesar de las aparentes semejanzas entre lo numinoso y lo sublime, no son conceptos equivalentes, pues mientras que lo numinoso se refiere a lo religioso y lo sublime a lo estético, ya que “Si la realidad misteriosa de lo sagrado era el objeto de la experiencia religiosa, la realidad maravillosa de lo bello será el objeto de la experiencia estética.” (Blanch 15)

Las diferencias estriban en que mientras que lo religioso genera un sentimiento de veneración y adoración, la admiración estética no se inclina ante lo bello, ni compromete ni fundamenta existencialmente al ser humano. Mientras la experiencia religiosa transforma al que lo experimenta, el éxtasis estético no lo hace. Lo sagrado interpela de su absolutez misteriosa y suscita en quien así lo vive una actitud de invocación y gratitud; lo bello, en cambio, complace y aquieta al contemplador, pero no le convierte. Por ello puede decirse que el sentimiento estético es desinteresado, mientras que el religioso genera siempre una responsabilidad que interesa al hombre, no a cualquier aspecto de su vida, sino a su destino mismo. (Blanch 19-20)

Como se puede observar, aunque ambas experiencias son diferentes; presentan semejanzas. Ambos sentimientos coinciden en que son plenarios, es decir llegan a absorber toda la persona, y en ambas experiencias el ser humano se siente estremecido y cautivado por lo que se desconoce y es incapaz de comprender.

A veces se ha llevado a confundir, ante tales semejanzas subjetivas, a la vivencia religiosa con la estética y viceversa, lo que no es lo mismo, pero que, al mismo tiempo “[...] estas semejanzas subjetivas pueden permitir también el acceso de lo bello a lo sagrado, así como, viceversa, también facilitan la consecuente expresión estética de aquello que se haya experimentado como sagrado.” (Blanch 19) Lo anterior quiere decir que, aunque lo sublime es una cualidad estética, puede ser un medio o vehículo para provocar un sentimiento religioso, pudiendo entonces el arte, y por ende la arquitectura, detonar una experiencia de lo trascendente

Capítulo 2. El símbolo y la arquitectura

2.1 - El símbolo

El ser humano, además de concebirse ontológicamente como un *homo sapiens*, *homo parlante*, *homo faber*, *zoon politikon*; también es un *homo symbolicus o religiosus*,³⁷ visión en la cual se concibe al ser humano como un productor de símbolos, como respuesta a su búsqueda de dar un significado y un sentido a su vida, su existencia, a decir, de todo aquello que le trasciende, como lo menciona el filósofo Manuel Lavaniegos³⁸ :

Los seres humanos tenemos constitutivamente necesidad de mediaciones de representaciones, que nos lleven más allá de la inmediatez, que nos distancien de la mera percepción sensorial actual, para poder aprehender nuestra peculiar consistencia temporalizada de haber sido, estar siendo y dejando de ser. Representaciones para articular nuestra situación existencial en el mundo, así como para interiorizar y exteriorizar a los demás entes que, en su cambiante interacción entre ellos y con nosotros, componen ese mundo; pero, también y sobre todo, para intentar acceder al Sentido o al Ser que nos subtiende, nos da sustento y orientación, o, en su defecto contrastante, el terror de estar arrojados al torbellino del sin-sentido, a la disolución en el puro azar. (Lavaniegos 28)

Este intento de representar menciona Lavaniegos, es parte constitutiva de la propia conciencia y racionalidad del hombre como *capax simbolorum* y esto es:

³⁷La relación entre el símbolo y la religión es muy estrecha, pues “[...]el símbolo es la modalidad expresiva de la religión.” (L. Duch 235) Ambas nociones nos hablan de un vínculo con lo trascendente, es decir, con aquello que escapa de nuestra realidad.

³⁸ Manuel Antonio Lavaniegos Espejo (1947) es licenciado en Filosofía por la UNAM y doctor en Antropología y Arte por el ENAH. Actualmente es profesor e investigador en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Su campo de acción se centra en la filosofía, el arte y la religión.

[...] indisociable de la aventura imaginal [...], rememorante e imaginativa, por dar forma”, “dar cuerpo” o representar a través de sus lenguajes-aunque siempre sea de una manera fragmentaria y provisional- aquello que inevitablemente se ausenta, se fuga y se deteriora con el incontenible paso del tiempo; intentos por configurar “lo que ya no es” y “lo que aún no es. (29)

Esto que nos trasciende como seres humanos, ha sido expresado con palabras como lo son “lo indecible”, “lo invisible”, “lo inefable” o “lo trascendente” y que las diversas cosmovisiones religiosas, a través de:

[...] el panteón de múltiples dioses, en Dios, lo Divino, el indisponible, el trascendente y el Absoluto, como el fundamento último que reúne en su seno las zonas limítrofes del más allá- el Origen, la Muerte, la Eternidad, el Alma, el Ser, la Nada o el Vacío/Pleno oriental. (29-30)

En ellos se condensan las preguntas o enigmas destíales, las cuales son ¿de dónde vengo?, ¿quién soy? y ¿a dónde voy? (Lavaniegos 30)

Esta representación entonces trae consigo una paradoja, porque se busca representar lo irrepresentable, por lo que lleva el nombre de la “paradoja de la representación”, como lo llama C. Enaudeau³⁹ y sobre la cual dice: “Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia.” (Enaudeau 27) Dicha representación se realiza a través de imágenes visuales y sonoras, así como gestos y acciones teatralizados, aunado de otros medios de la comunicación humana. La misma idea presenta Jack Goody⁴⁰, al decir que: “[...]la re-presentación no es nunca presentación, no es nunca la presencia propiamente dicha, sino la ausencia más manifiesta.” (Goody 11)

³⁹ Corinne Enaudeau es una filósofa en francesa e hija del filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998). Es profesora de filosofía en el *Lycée Henri-IV* y en *Lycée Janson-de-Sailly*, ambos en París. Uno de sus textos más exitosos lo publico en 1998 y lleva por título “*La paradoja de la representación*”.

⁴⁰ Jack Goody (1919-2015) fue un antropólogo social británico, de gran influencia para la antropología. Sus estudios abarcaron muy diversas culturas, reuniendo los ámbitos antropológicos, sociológicos e históricos en una misma investigación.

Esta representación de lo irrepresentable, aunque sea limitada, fragmentada y provisoria, dependen siempre de lo sensible y tangible, es decir, lo que el humano percibe, lo que quiere decir que estas representaciones se encuentran:

[...] ineludiblemente determinadas por el contexto cultural, psicológico, histórico-social, e, incluso biográfico, en el que se encuentran los hombres. Sirviéndose de componentes y experiencias bien delimitadas y específicas, es decir ancladas en la inmanencia espacio-temporal concreta, las representaciones perseguirán traer figuras perceptibles, afectivo-inteligibles, algunos ecos, jirones o interrogantes que se desprenden de las “no dimensiones” de lo Santo o lo Divino. (Lavaniegos 30)

Según el filósofo y antropólogo francés, Gilbert Durand, el ser humano tiene dos formas de significar y representar su realidad: la directa y la indirecta. Mientras que en la primera, la cosa se le presenta como una copia fidedigna, producto de la percepción y la sensación; la segunda entra en operación, cuando la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad por lo que ocurre una representación mediante una imagen (Durand 11), lo que significa que la conciencia hace uso de una imagen sensible para representar lo ausente. De esta forma podemos decir que la representación indirecta es la presencia de una ausencia.

Durand hace una distinción entre el signo y otras figuras lingüísticas⁴¹ y el símbolo. Si bien el símbolo pertenece a la categoría del signo, este se diferencia de él, ya que el símbolo es un signo complejo que remite a un significado inefable e invisible (21), imposible de comprender plenamente y que se encuentra en la dimensión de lo inaccesible y no sensible; pero que se hace visible por medio de una representación, o como lo dice Durand, el símbolo “[...] es epifanía, es decir la aparición de lo inaccesible por el significante y en él.” (14)

⁴¹ Como lo son la metáfora, el emblema, la parábola, el icono, la fábula, etc.

El símbolo, “[...] es un signo eternamente separado del significado” (10) ya que este último, no puede ser nunca completamente representado en toda su plenitud, debido a que no tiene como referente ninguna cosa sensible, pues pertenece a otra realidad completamente misteriosa e infinita, de la cual solo se pueden tener vislumbres de ella. En este sentido, Durand menciona que este conocimiento es nunca adecuado y objetivo ya que “[...] jamás alcanza un objeto, y siempre se pretende esencial, ya que se basta a sí mismo y lleva en su interior, escandalosamente, el mensaje inmanente de una trascendencia; nunca explícito, sino siempre ambiguo y a menudo redundante [...]” (21)

Aunque la realidad de lo trascendente sea inaccesible y no sensible, no significa que carezca de un referente sensible, pues, como menciona Durand:

Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es trasfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio. (15)

Por lo que vemos que el símbolo, debe de poseer una parte sensible, llamada significativa. Para explicar cómo es esto posible, Durand menciona que el símbolo posee tres dimensiones concretas, basado en el filósofo Paul Ricoeur⁴², quien dice que:

[...] el privilegio de la conciencia reflexiva se subordina o bien al aspecto cósmico de las hierofanías, o bien al aspecto nocturno de las producciones oníricas, o bien, finalmente, a la creatividad del verbo poético. Estas tres dimensiones-cósmica, onírica y poética- del símbolo están presentes en cualquier símbolo auténtico. (Ricoeur 175-176)

⁴² Jean Paul Gustave Ricoeur (1913- 2005) fue un filósofo y antropólogo francés quien buscó unir la descripción fenomenológica con la hermenéutica. Tiene un amplio número de publicaciones de diversas temáticas, entre ellas el aspecto simbólico y la mitología.

La primera dimensión es la cósmica, en la cual, el significante se encarna en algún elemento sensible de nuestra realidad, “[...] es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea.” (Durand 15) La segunda dimensión en que se manifiesta el símbolo es la onírica, en donde el significante se arraiga en nuestros sueños, por medio de los recuerdos y los gestos. Por último, se encuentra la dimensión poética, donde el significante encuentra en el lenguaje íntimo y profundo, un medio para representar lo inefable y trascendente. (15)

El símbolo es entonces, la representación de una realidad más allá de lo físico, que puede percibirse a través de los sentidos; y que es, por lo tanto, lo tangible manifestando lo intangible, que es en parte, es el símbolo mismo. Concluimos entonces que el símbolo, es ese nexo entre dos realidades, la sensible y la no sensible, la inmanente y la trascendente, la finita y la infinita, la efable y la inefable. Por tal razón, como menciona Eliade “[...] el simbolismo desempeña un papel considerable en la vida religiosa de la humanidad; gracias a los símbolos, el mundo se hace «transparente», susceptible de «mostrar» la trascendencia.” (Eliade 97) y como menciona Tillich: “Hay dos niveles fundamentales en todos los símbolos religiosos: el trascendente, que va más allá de la realidad empírica que nos rodea, y el inmanente, que hallamos en el encuentro mismo con la realidad.” (Tillich, Teología de la cultura y otros ensayos 60) Por esto, el símbolo es la presencia de una ausencia.

2.2- El símbolo y la arquitectura

¿Cómo es que la arquitectura puede convertirse en un medio para expresar un fin que trasciende lo físico y lo racional como lo es, lo sagrado? Ya hemos analizado el símbolo como medio por el cual se manifiesta lo trascendente, pero aún nos queda por hablar sobre la dimensión simbólica de la arquitectura.

Tradicionalmente, se entiende que el medio por excelencia que hace uso de símbolo son las artes, pues por medio de la pintura, la escultura, la danza, la música y la arquitectura, se trata de expresar y representar algo que se encuentra más allá de lo sensible, y que no se puede hacer de otra manera más que por medio de la utilización del símbolo, como menciona Tillich:

Todo símbolo apunta a un nivel de la realidad para la cual el lenguaje no simbólico es inadecuado. [...] Cuanto mejor comprendamos el significado de los símbolos, tanto mas nos convenceremos de que es función del arte descubrir niveles de la realidad que no pueden descubrirse de otro modo. (Tillich, Teología de la cultura y otros ensayos 56-57)

Es a través del arte que se representa una realidad a la que solo es accesible por medio del símbolo, pues “Todo arte creativo es una expresión de un encuentro con la realidad, con lo verdaderamente real, con la «realidad última». Este contiene una respuesta a la pregunta del significado.” (Tillich, On Art and Architecture 173) Es por esto por lo que todo arte se convierte de alguna manera en religioso, pues según Tillich, el arte se pregunta por el significado último de la vida, sin importar su tema, estilo y la época en que se realizó, y por la tanto:

No puede escapar a la religión aunque la rechace, porque ella es el estado de preocupación por el sentido mismo de la vida. Y en cualquier estilo se pone de manifiesto la preocupación última de un grupo humano o de una época respecto a la vida. (Tillich, Teología de la cultura y otros ensayos 68)

Con respecto a lo anterior, la arquitectura no es la excepción, pues si bien, existe el debate sobre que es la arquitectura, y si esta se pudiera considerar como un arte y si es así, en que niveles lo hace; al menos se considera que la arquitectura contiene una parte que se pudiera considerar como artística, e incluso, como menciona Tillich: “La arquitectura es la expresión artística fundamental, ya que no solo es arte sino que sirve a propósitos prácticos.” (71)

Ahora bien, sobre el aspecto simbólico de un objeto arquitectónico, el semiólogo Umberto Eco⁴³ menciona que se puede considerar a la arquitectura como un acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad (Eco 253), aunque pareciera que en apariencia los objetos arquitectónicos no comunican o no han sido concebidos para comunicar, sino que funcionan. (252) Lo anterior implica que se puede considerar a la arquitectura como un sistema simbólico de signos (257) y por lo tanto conlleva la existencia de un significado, un significante y una significación.

El significado se refiere a la función que cumple cierto edificio, el cual fue concebido para satisfacer cierta necesidad específica. El significante, es eso que se percibe mediante los sentidos, que nos lleva al significado, y, por lo tanto, arquitectónicamente nos dirige a comprender el espacio, su uso y funciones. Para ello, hace uso de la representación ya sea por medio del uso de símbolos, o estrategias compositivas y espaciales, que sugieren la experimentación de ciertas sensaciones que se relacionan directamente el significado. Por último, la significación es esa idea o concepto construido que asocia de determinada forma un significado con algo perceptible (significante) y es producto de una experiencia personal subjetiva, y en el caso de la arquitectura, con una vivencia física del espacio construido.

Este sistema simbólico se manifiesta especialmente en la arquitectura sagrada, pues a través de toda la historia, las más diversas religiones han creado espacios para experimentar lo sagrado, con un fuerte valor simbólico, el cual narra una cosmogonía, dándose respuesta a las preguntas más fundamentales de la existencia humana, es decir, sobre el significado último.

⁴³ Umberto Eco (1932-2016) fue un filósofo, semiólogo y escritor italiano. Fue autor de diversos artículos y ensayos, abarcando temas de semiótica, estética lingüística y filosofía. Entre sus publicaciones de mayor trascendencia, se encuentra *La estructura ausente* (1967).

Estos espacios, comúnmente denominados como templos, más que servir a una función de habitabilidad para el ser humano, tienen una función simbólica (significado) donde por medio de un espacio construido (significante) se representa lo divino y en donde el ser humano puede entrar en contacto con lo espiritual (significación).

Observamos entonces, que de alguna manera la arquitectura se convierte en un medio para la experiencia religiosa, un vehículo para hacer tangible lo intangible, para elevar e inspirar al ser humano y conectarlo con lo que este cree, es lo divino y trascendente. Ya en la presencia de las pinturas rupestres en las cuevas, hechas por los pueblos paleolíticos de Europa, vemos que el ser humano ha reconocido el potencial que tiene la arquitectura para representar los significados simbólicos, por medio de los espacios habitados.

Esto quiere decir que, desde tiempos inmemoriales, el ser humano se ha servido de la construcción de espacios sagrados para simbolizar lo espiritual e inaccesible; pues desde la más remota antigüedad los templos “[...] se han entendido como puentes que conectan el mundo de los hombres con el de los dioses, y que para cumplir su función utilizaban el simbolismo cósmico. Existen espacios y tiempos simbólicos, y los templos trabajan con ese material.” (Fernández de Moya 199)

Eliade, al hablar sobre los templos y como estos se convierten en mediadores de lo divino, menciona:

En el interior del recinto sagrado queda transcendido el mundo profano. En los niveles más arcaicos de cultura esta posibilidad de trascendencia se expresa por las diferentes imágenes de una abertura: allí, en el recinto sagrado, se hace posible la comunicación con los dioses: por consiguiente, debe existir una «puerta» hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la Tierra y subir el hombre simbólicamente al cielo. (Eliade 24-25)

Es por medio de lo tangible de lo material, que la arquitectura busca representar espacialmente lo sagrado. De esta forma “Las superficies y

espacios de la arquitectura sagrada encarnan un contenido que se expande y se enriquece a través de lo dinámico de la perspectiva siempre cambiante“ (Barrie 41) Todos los elementos de la arquitectura obran en conjunto para crear una atmósfera que comunique un significado espacial simbólico y que la personas pueden percibir y experimentar sensorialmente.

Ahora bien, el termino atmósfera, tiene su origen en la meteorología, donde designa a la totalidad de la capa gaseosa que envuelve la tierra, pero también ha tomado otros significados. Uno de ellos es para referirse al tono emocional de un espacio, ah decir, al “clima” que predomina y envuelve un ambiente.

Desde un punto de vista fenomenológico, una atmósfera trata sobre la experiencia del espacio y su percepción a través de los sentidos, considerando el cuerpo humano como centro de la experiencia sensorial y perceptible, los cuales configuran nuestra realidad. De esta manera la realidad depende de lo que percibimos. De esto se ha ocupado principalmente la fenomenología, el cual es un término que se ha utilizado principalmente en la filosofía, con una amplia trayectoria que viene desde Kant hasta nuestros días; y cuyo significado depende de la perspectiva que tome cada autor.

Desde el principio, se ha buscado que la fenomenología tuviese las bases como una ciencia, asumiendo la tarea de describir el sentido que el mundo tiene para las personas, desde el punto de vista vivencial, con el fin de detallar el sentido de las cosas, como fenómenos de la conciencia. Para tal fin se estudian los fenómenos como son percibidos por el hombre, desde un marco, de referencia interno del sujeto que los vive y experimenta, permitiendo el estudio de las realidades cuya naturaleza y estructura son peculiares.

Sobre este tema, han indagado los filósofos Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Edith Stein y Gastón Bachelard y ha sido analizado desde existencialismo de Martin Heidegger y Hannah Arendt, entre algunos otros. Desde ya hace un tiempo, la fenomenología ha hallado cabida en el mundo teórico de la arquitectura, empezando por Christian Norberg Schulz⁴⁴, y seguido por Steven Holl⁴⁵, Peter Zumthor⁴⁶ y Juhani Pallasmaa.

Nessbitt, al nombrar a la fenomenología como uno de los cinco paradigmas de la arquitectura posmoderna; señala:

La teoría reciente se ha desplazado hacia la especulación filosófica, al evaluar la interacción del cuerpo con el ambiente. Las sensaciones visuales, táctiles, olfatorias y auditivas son la parte visceral de la recepción de la arquitectura, un medio distinguido por su presencia tridimensional. En el período postmoderno, la conexión inconsciente y corporal con la arquitectura se ha convertido en objeto de estudio para algunos teóricos, gracias a la fenomenología. (Nesbitt 29)

⁴⁴ Thorvald Christian Norberg-Schulz (1926-2000) fue un arquitecto teórico e historiador de la arquitectura de origen noruego. Es reconocido a nivel internacional como uno de los principales teóricos e historiadores de la arquitectura, en especial de arquitectura clásica italiana y el barroco. También fue uno de los primeros teóricos que desarrolló el concepto de fenomenología del lugar, con base en el pensamiento de Martin Heidegger. Entre sus publicaciones de este tema se encuentran: *Existencia, Espacio y Arquitectura* (1971) y *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture* (1980)

⁴⁵ Steven Holl (1947) es un arquitecto estadounidense reconocido por ser uno de los más influyentes por su obra y teoría, en la cual denota una gran sensibilidad al tomar en cuenta el contexto y la atmósfera del lugar. Entre sus obras publicadas se encuentran: *Parallax* (2000), *Idea and Phenomena* (2002), *Architecture spoken* (2007), *Scale* (2011), *Color, Light, Time* (2011) y *Cuestiones de percepción* (2011).

⁴⁶ Peter Zumthor (1943) Es un arquitecto suizo, muy reconocido internacionalmente, ganador del premio Pritzker en el año 2009. Sus principales obras han sido las Termas de Vals y el Museo de Arte de Bregenz, en donde denota su amplio conocimiento en el uso de los materiales, así como delicado uso de la luz y la oscuridad. Entre sus libros más importantes se encuentra *Atmósferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor* (2006) y *Pensar la arquitectura* (1999).

Como vemos, el término atmósfera tiene relación con la fenomenología, pues es mediante los sentidos que experimentamos el mundo y tenemos una imagen mental de nuestro entorno. Esta forma de entender y percibir el espacio ha llevado a filósofos y arquitectos, a reflexionar, describir y teorizar acerca de lo que significa el término atmósfera en arquitectura.

Comenzaremos exponiendo la teoría del filósofo alemán Gernot Böhme⁴⁷, expuesto en su libro *Architektur und Atmosphäre* (Arquitecturas atmosféricas) y publicado en alemán en el año 2006 y traducido al inglés hasta el año 2017.

Al definir lo que es una atmósfera, Böhme lo hace utilizando dos expresiones: “Espacio sintonizado” (Böhme, *Atmospheric Architectures* 91) y “La esfera de la presencia corporal sentida” (69). La primera, se refiere a la sintonización que ocurre entre los elementos que componen un espacio y la persona. Dicho espacio no es algo así como un objeto, sino más bien es un fondo donde ocurren relaciones complejas, dinámicas y difusas, que afectan el estado de ánimo y se encuentran impregnadas de un poder emocional, que envuelve a la persona. Al denominar a una atmósfera un espacio sintonizado, se denota que primero se tiene que asumir un espacio, para luego adoptar y entrar en sintonía con el estado de ánimo de dicho espacio, como si fuera una especie de tinte que tiñe todo.

La segunda expresión (esfera de la presencia corporal sentida), indica el campo de acción de una atmósfera, el cual solo se limita a lo que percibe y siente el espectador, de tal manera que al percibir dicha atmósfera, se encuentra a sí mismo en el espacio de una manera corporal. De esta manera:

⁴⁷ Gernot Böhme (1937) es un filósofo y escritor alemán, cuyos temas se han centrado en la filosofía de la ciencia, la ética, antropología religiosa y estética. A pesar de su fama intelectual en su país natal, su trabajo ha sido muy poco traducido al inglés. Entre esas publicaciones se encuentran: *Architecture and Atmosphere* (2001) y *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces* (2017).

La atmósfera es la realidad compartida del perceptor y lo percibido. Es la realidad de lo percibido como la esfera de su presencia y la realidad del perceptor en la medida en que él o ella, al percibir la atmósfera, está presente corporalmente de una manera particular. (23)

La atmósfera es ese algo (y no una cosa como tal) que media entre el sujeto y el objeto, de tal manera que el sujeto que la percibe se ve influenciada por los sentimientos cuasi objetivos que la dominan y al mismo tiempo sus sentimientos subjetivos determinan dicha atmósfera. Esta intrincada relación entre un espacio, los sentimientos subjetivos y la persona, se entiende mejor tomando en cuenta que un espacio como tal, es más de lo que percibimos, es decir, su atmósfera, por lo que, según Böhme:

Un espacio también tiene su constitución objetiva, y gran parte de lo que le pertenece no se encuentra a mi disposición. Y, por supuesto, mi disposición no solo está determinada por mi percepción de dónde estoy; más bien, siempre llevo estados de ánimo conmigo, y los sentimientos agitados que surgen de mi cuerpo también determinan mi disposición. Y, sin embargo, existe este centro, esta conexión entre el espacio y la disposición, que siempre se encuentra activo y palpable. La disposición, en la medida en que siento dónde estoy, genera una especie de estado de ánimo básico, que tiñe todos los otros estados de ánimo que también se me ocurren o surgen en mí internamente. Normalmente no seríamos conscientes de estos estados de ánimo básicos como tal, pero sin embargo tiene un significado extraordinario, incluso cuando se minimizan, se reprimen y, por lo tanto, son inconscientes, en la medida en que tiene un efecto psicosomático a través del tono general de un organismo. (90-91)

Por lo que, al momento de experimentar una atmósfera, influyen tanto los sentimientos como el estado de ánimo de la persona, y al mismo tiempo, si la persona está dispuesta (consciente o inconscientemente) estos pueden ser afectados por los sentimientos que dominan el espacio que percibimos. Esto es más evidente cuando uno “[...] se encuentra en atmósferas diametralmente opuestas al propio estado de ánimo, o al entrar al cambiar de una atmósfera a otra. Las atmósferas se experimentan entonces como impresiones, es decir, como una tendencia a inducir un cierto estado de ánimo”. (125) Por lo tanto,

percibir una atmósfera, significa abrirse emocionalmente para dar posibilidad a que esto suceda.

Ahora bien, con base a lo anterior, surge una pregunta importante: ¿Se pueden producir o fabricar las atmósferas? Böhme responde afirmativamente, pero menciona que existen ciertos límites, ya que, si la atmósfera es ese algo que se encuentra entre el sujeto y el objeto, y solo aparecen si el sujeto las percibe, entonces: “[...] la creación de atmósferas se limita a la disposición de las condiciones bajo las cuales puede aparecer una atmósfera. Estas condiciones las llamo generadores.” (161) Con respecto a esto, menciona que existen formas de arte que, por medio del uso de medios y elementos objetivos y técnicos, generan atmósferas, aunque no de forma causal. (125) Entre las artes que menciona son el teatro, por medio de su desarrollo de escenarios, y la arquitectura, con un puesto privilegiado en la producción de atmósferas.

Para comprender esto, se necesita, según Böhme, “[...] deconstruir una preconcepción común, a saber, que la arquitectura es un arte visual.” (125) La arquitectura crea espacios que trascienden a la imagen y se ubican en el reino de las tres dimensiones que conforman nuestro universo, y se haya compuesto por las tres dimensiones que percibimos corporalmente. Es por esto por lo que la arquitectura no es arte visual sino espacial (70) y por lo tanto, consiste esencialmente en la producción de atmósferas que interpela todos los sentidos del ser humano.

Al hablar sobre los generadores de espacios en arquitectura, sugiere tres grupos de características en los que se agrupan. El primer lugar se encuentra las que producen y motivan el movimiento, los cuales son, estructuras geométricas, y el conjunto de movimientos corporales que se pueden crear por medio de la arquitectura. Estos “[...] no solo se experimentan como sugerencias de movimiento, sino también como

volumen o carga, pero, particularmente como estrechez o expansión del espacio de la presencia corporal.” (93)

El segundo grupo, se conforma por las características conformadas por la sinestesia. Dicho termino se usa para denominar a la percepción que se experimenta en múltiples campos sensoriales a la vez. Esto es muy común sobre todo cuando se habla de una luz cálida, un sonido agudo o un azul frío. Estas sensaciones pueden experimentarse en cualquiera de los sentidos. Lo útil de esto para la arquitectura es el hecho de que:

[...] uno puede producir el mismo estado de ánimo espacial por diferentes medios. Es decir, plantea la cuestión de su práctica, no de qué cualidades deberían dar al espacio objetivo que se diseñan, sino qué tipo de disposiciones quieren producir en ese espacio como una esfera de presencia corporal. (93)

Por último, se encuentra el tercer grupo que Böhme denomina como características sociales. En este grupo, los generadores de atmósferas en arquitectura se determinan por las convenciones sociales y culturales. Es común que estas características, impliquen los dos grupos anteriores (sugerencias de movimiento y características sinestésicas), pero regidas y subordinadas a lo que la cultura entiende y asocia con su significado específico. Esto conlleva la presencia de elementos de carácter semiótico y simbólico. (Böhme, Atmospheric Architectures 94)

De esta manera, si los mismos elementos no significan lo mismo para otras culturas, quiere decir que los mismos, no pueden usarse para producir la misma atmósfera en una cultura diferente, pues si para algunos un color se asocia con la muerte y lo desconocido, para otros puede significar renacimiento y la madurez, como lo evidencia el uso del color negro.

Estos tres grupos de características, engloban los elementos que pueden generar la experiencia de una atmósfera en un espacio. Posteriormente Böhme procede a mencionar el sonido y la luz, así

como la arquitectura sagrada como generadora de atmósferas, elementos que analizaremos mas adelante. Por el momento, es necesario tener presente varias observaciones que hace Böhme.

La primera observación que mencionaremos es que el objetivo de los generadores no es formar objetos sino mas bien fenómenos. Por lo que “El tratamiento de los objetos simplemente sirve a la creación de condiciones bajo las cuales pueden aparecer estos fenómenos. Sin embargo, esto no es posible sin la cooperación del sujeto, es decir, el espectador.” (161)

La segunda observación, es que debemos aprender a percibir las atmósferas, y esto implica paciencia pues:

[...] percibir atmósferas requiere tiempo y apertura, y debemos permitirnos involucrarnos [...] Así como tenemos que aprender a percibir las atmósferas y a involucrarnos conscientemente en ellas, también debemos aprender el lado opuesto y productivo de las atmósferas: tenemos que aprender a hacerlas. (120)

Por último, nos parece importante resaltar que la importancia de las atmósferas radica en que estas:

[...] configuran el ser en el mundo de una persona en su conjunto: las relaciones con los entornos, con otras personas, con las cosas y con las obras de arte. Es por eso por lo que las atmósferas son extraordinariamente significativas para la teoría y la práctica de la arquitectura (70)

Esto implica que se debe fortalecer, según considera Böhme desde su perspectiva como filósofo:

[...]la posición del sujeto que experimenta y poner en primer plano lo que significa estar presente físicamente en los espacios. Este aspecto llevará la arquitectura a un nuevo nivel de potencial de diseño. Sin embargo, ninguno de los dos lados debe convertirse en absoluto. Más bien, la verdad reside en la interacción entre los dos, entre el sentido y el cuerpo objetivo, entre la disposición y la actividad, y entre la actualidad y la realidad. (95)

Estas consideraciones que hace Böhme, que a pesar de no ser arquitecto, son muy atinadas con respecto a la teoría y crítica de la arquitectura actual, como menciona el arquitecto Joseph Montaner ⁴⁸ al hablar de la condición contemporánea de la arquitectura:

Sin duda [...] una de las más grandes novedades y aportaciones en la arquitectura ha sido la paulatina importancia otorgada a los sentidos, a la percepción y la experiencia humana. [...] Ello se ha conceptualizado en las teorías de Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez, y se ha expresado en las obras de Steven Holl, Glenn Murcutt, Peter Zumthor, Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, Tod Williams y Billie Tsien, entre otros. (Montaner 52)

Por tal razón procederemos analizar lo entendido por atmósfera, pero ahora desde los puntos de vista de los arquitectos, en especial dos: Juhani Pallasmaa y Peter Zumthor.

La concepción de atmósfera de Juhani Pallasmaa se centra en la experiencia del espacio a través de los sentidos y el cuerpo, como menciona:

La atmósfera es la impresión general perceptiva, sensorial y emotiva de un entorno o una situación social. Proporciona la coherencia y el carácter unificador de una habitación, espacio, lugar y paisaje, o un encuentro social. Es "el denominador común", "la coloración" o "la sensación" de la situación experiencial. La atmósfera es una "cosa" mental, una propiedad o característica experiencial que está suspendida entre el objeto y el sujeto. (Pallasmaa, *Atmosferas. Space, place and atmosphere- peripheral perception in existential experience 2*)

Pallasmaa, entiende que la experiencia de la atmósfera tiene una doble naturaleza, por un lado, se encuentra la percepción a través de los sentidos y por otro, se encuentra el entendimiento intelectual de la misma, y ambas naturalezas se encuentran relacionadas intrínsecamente en el hecho de que la percepción sensorial actúan como un medio para entender intelectualmente el espacio, como el mismo dice: "Atmósfera es semejante a un intercambio entre

⁴⁸ Josep Maria Montaner Martorell (Barcelona, 1954) es doctor en arquitectura y autor de muchas publicaciones y libros en los que aborda la arquitectura contemporánea.

lo material y las propiedades existentes del lugar y nuestro inmaterial reino de la imaginación.” (Pallasmaa, Atmosferas. Space, place and atmosphere-peripheral perception in existential experience 2) De esta forma, la atmósfera se encuentra en un lugar intermedio entre el sujeto y el objeto, entre lo real y lo imaginario.

El acto de percibir las características atmosféricas del espacio, según Pallasmaa, sucede gracias a la visión periférica que capta la complejidad del espacio de manera inconsciente, “[...] la percepción periférica transforma las imágenes de la retina en una participación espacial y corporal y da lugar al sentido de la atmósfera y la participación. La percepción periférica es el modo perceptivo a través del cual captamos atmósferas.” (12)

Para Pallasmaa entonces, la atmósfera es experimentada emocionalmente incluso antes de ser entendidas intelectualmente; y que puede conmovernos generando en nosotros un sentimiento que le otorga al espacio un carácter especial y único, como menciona:

Paradójicamente, captamos la atmósfera de un lugar antes de que nos identifiquemos con sus detalles o la entendemos intelectualmente. De hecho, podemos ser completamente incapaces de decir algo significativo sobre las características de una situación, sin embargo, tener una firme imagen, una actitud emotiva, y el recuerdo de ella. (2)

Para el arquitecto Peter Zumthor, la atmósfera es el término utilizado para designar a ese sentimiento producto de la primera impresión que se percibe del espacio, y que se encuentra relacionada con la parte emocional y sensible del ser humano, pues “La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir”. (Zumthor, Atmosferas 13)

Por lo tanto, según Zumthor, “La realidad arquitectónica solo puede tratarse de que un edificio logre conmover o no.” (11) La atmósfera es por lo tanto ese

medio que es capaz de conmover y emocionar el ser humano, y que nace de la percepción y el estado de ánimo inmediato en el que se está experimentando un espacio, es por eso por lo que, al hablar de sus edificios, Zumthor menciona: “Mediante mis obras no intento querer producir emociones, sino dejar que las emociones se expandan.” (Pensar arquitectura 27)

Tanto Pallasmaa como Zumthor, tratan de abordar el concepto de lo que es la atmósfera, aunque lo hacen desde sus propios enfoques personales; los dos parten de una base fenomenológica que considera la percepción del espacio a través de los sentidos del cuerpo. El arquitecto Steven Holl, sobre esto, menciona:

Más plenamente que el resto de otras formas artísticas, la arquitectura capta la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales. El paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles..., todo ello participa en la experiencia total de la arquitectura. La representación bidimensional —en fotografía, en pintura o en las artes gráficas— y la música se encuentran sujetas a límites específicos y, por ello, captan solo parcialmente la multitud de sensaciones que evoca la arquitectura. Aunque la potencia emocional del cine es irrefutable, solo la arquitectura puede despertar simultáneamente todos los sentidos, todas las complejidades de la percepción. (Holl 41)

Es por medio de la creación de secuencias espaciales dinámicas y atmósferas cambiantes, que la arquitectura expresa el simbolismo, tal y como una narración se tratara, pues:

El simbolismo es comunicado por formas multivalentes, una poderosa síntesis de los diversos medios comunicativos. Por ejemplo, a diferencia de la iconografía, la escena no es aprehendida pasivamente, sino por medio del movimiento dinámico hacía, a través y alrededor. La arquitectura amplía la narrativa temporal al escuchar un mito a través de una secuencia de espacios, que a menudo enlazan los componentes de la “historia” (Barrie 42)

La eficacia de la arquitectura de actuar como mediador entre lo tangible y lo intangible, es gracias a su capacidad de manifestar físicamente narrativas

simbólicas, y hacer posible que las personas que experimentan el espacio se vean interpelados y llevados a experimentar otra realidad, como menciona Pallasmaa:

Los edificios [...]son una forma de mediación metafísica a través de la arquitectura como medio que nos lleva reconocer los límites de nuestra propia existencia y a cuestionarnos la existencia de la vida. Nos conducen a la experiencia de nuestra existencia misma con una intensidad única. (Habitar en el tiempo 69)

La capacidad de la arquitectura para influir en nuestra percepción, puede ser tan significativa que aún puede modificar nuestra propia percepción del tiempo, y llevarnos a experimentar una realidad espacio temporal diferente, pues como señala Pallasmaa: “La arquitectura posee la capacidad de reestructurar y alterar nuestra experiencia temporal; puede ralentizar, detener, acelerar o invertir el flujo del tiempo experiencial.” (Habitar en el tiempo 117)

Como se ha visto, la arquitectura puede influir en nuestra percepción y experiencia de mundo, evocando aquello nos trasciende y se encuentra más allá, pero que se hace presente en nuestro aquí y ahora. Es gracias al símbolo, y sus atributos, que la arquitectura puede convertirse en un medio para expresar material y espacialmente aquello que se encuentra en lo misterioso e inaccesible; siendo la arquitectura sagrada un territorio donde la arquitectura se sublima, alcanzando el máximo potencial al que puede aspirar una obra edificada, por medio de elementos simbólicos como lo son la luz, el silencio y el vacío (entre muchos otros) que la arquitectura puede expresar ese horizonte intangible de lo sagrado; y que, en conjunto, crean una atmósfera dinámica y cambiante donde el ser humano, puede llegar a experimentar vislumbres de lo trascendente. Concluimos que, si la arquitectura es un mediador entre lo trascendente y lo inmanente, es gracias al poder del símbolo, aspecto que es necesario abordar ahora enfocados en la arquitectura sacra; para observar el máximo potencial al que la arquitectura puede aspirar.

Capítulo 3. Arquitectura sagrada

3.1-Definición de la arquitectura sagrada

La arquitectura sacra es aquella arquitectura en donde el ser humano, motivado por sus creencias de la existencia de una dimensión espiritual, construye espacios para propiciar un contacto con lo sagrado y trascendente. De esta forma, por medio del uso de materiales constructivos y sistemas estructurales, pretende representar algo que según cree, va más allá de lo que puede percibir físicamente; en un intento por llamar, presenciar y experimentar estados psicológicos que lo vinculan con lo que según entiende, es lo divino. Por sus características, un edificio sagrado expresa una conjunción fundamental de elementos aparentemente opuestos, pues, debido a que:

Los dioses son la fuerza viva en todo lo que la tierra alberga, aunque ellos mismos no son de esta tierra. En los cultos que los veneran, son, a la vez, objetos e iconos (inmanentes) y seres más allá de ellos (trascendentes). [...] En parte, la arquitectura sagrada es un intento de capturar la presencia divina, algo que por su propia naturaleza no puede garantizarse. (Humphrey y Vitebsky 26)

La función que cumple un templo es entonces:

[...] materializar un principio espiritual abstracto a través de la interacción de la forma y el contenido. En este proceso, el edificio en sí se convierte en el portador de un significado. Más allá de su demarcación métrica, el espacio sagrado contiene un valor espacial narrativo en sí mismo, al que no se puede acceder a primera vista. (Feireiss 5)

Ahora bien, hay que mencionar el hecho de que no necesariamente una religión requiera de un templo construido, ya que precisa más bien, de una serie de elementos indispensables para celebrar un culto religioso: “un espacio físico, un tiempo determinado, una palabra sagrada, una concepción cosmogónica, una asamblea reunida, un oficiante y una liturgia, todo lo cual converge en la experiencia existencial del creyente, única e irrepetible.” (San Martín Cordova 17)

El conjunto de todos estos elementos crea la necesidad de una arquitectura religiosa, pues “[...] es justamente la arquitectura aquella disciplina que permitirá que los anteriores rasgos puedan cobijarse eficiente y simultáneamente en un tiempo y un lugar.” (San Martín Cordova 17)

Es digno de resaltar que los templos han estado presentes desde tiempos inmemoriales, pues estos, son una manifestación de la espiritualidad del ser humano, y su deseo innato de encontrar respuestas a sus preguntas más existenciales, como menciona Iván San Martín:

Los templos, como solemos llamarlos de manera genérica [...] han estado presentes a lo largo del desarrollo de la cultura, pues son manifestaciones que intentan responder a las recurrentes preguntas –individuales y colectivas– por nuestra existencia en el tiempo y lugar donde vivimos.

De este modo, los templos son los lugares en donde los creyentes encontrarán las respuestas acerca de la causalidad de la vida y la teleología que le dará sentido a su inevitable muerte física, frente a la incertidumbre de aceptar la casualidad de la existencia humana, sin un porqué del antes y un adónde del después. Justo en estos lugares llamados templos, buena parte de los seres humanos encuentran el sentido de su existir, a través de un diálogo íntimo entre su pensamiento y las explicaciones cosmogónicas que se presentan a través de una determinada concepción teológica. (San Martín Cordova 15)

La arquitectura sagrada entonces, se manifiesta en forma de templos, catedrales, mezquitas, iglesias, sinagogas, centros de adoración, salones del reino, así como un sin número de nombres que denominan a estas estructuras físicas, y que, dependiendo la cultura y tradición religiosa, presentan características, cualidades propias y peculiares provenientes de la cosmovisión que se tenga, lo que se conoce como la fenomenología del espacio sagrado.

Estas características del espacio sagrado dependen principalmente de cuatro grupos de factores.

El primero tiene que ver con el tipo de relación que se tenga con la divinidad, y que es propia de cada cosmovisión religiosa. De esta dependen situaciones como las que se nombran a continuación:

La divinidad se presenta distante y terrible o bondadosa y cercana, exige sacrificios sangrientos u ofrendas simbólicas, en los ritos participa el sumo sacerdote exclusivamente o son comunitarios; puede tratarse de ser un panteón o de un templo a la divinidad única, y la ubicación del templo puede deberse a una hierofanía o simplemente fue buscada por la comunidad. (Anaya Duarte 42)

De lo anterior, y otros muchos factores, dependerá la concepción de lo sagrado que cada religión tenga, y, por ende, serán las características del templo que se construya, pues:

La arquitectura sagrada expresa ideas sobre lo divino mediante una forma material, de tal modo que en cualquier aspecto de estilo y estructura tiende a encontrarse fuertemente imbuido de significado teológico. (Humphrey y Vitebsky 161)

Si lo sagrado es inaccesible, entonces el templo destacara esa condición por medio de espacios reservados o cuya entrada solo se encuentra permitida a cierto grupo privilegiado. En cambio, sí se concibe una accesibilidad de la divinidad, para ser conocida de una forma más personal, entonces el templo reflejara esa privilegio, por medio de sus espacios y circulaciones.

Un segundo factor que determina las características de un espacio sagrado es el grado de complejidad que presenten las religiones, y su necesidad de edificios, pues:

Para lograr esta experiencia individual de lo sagrado, las religiones han edificado diferentes edificios para satisfacer sus particulares demandas litúrgicas y eclesiásticas, a los que nombran de muy diversas maneras: iglesias, templos, sinagogas, centros de adoración, santuarios o salones del reino, todos ellos espacios de culto que se encuentran equipados con muebles, enseres litúrgicos, emblemas, imágenes o libros sagrados dirigidos

a reforzar, desde el punto de vista simbólico, la afirmación colectiva de la experiencia religiosa individual y colectiva. (San Martín Cordova 23)

Un tercer factor, es el de la tecnología y el recurso disponible para construir determinada arquitectura religiosa, pues esta:

[...] recluta los mayores recursos materiales y humanos de la sociedad para expresar lo trascendente y lo eterno por medio de unas obras en piedra maciza y una exquisita ornamentación. En las culturas tradicionales en las que los demás edificios son pequeños y humildes, esas visiones de inmensidad y permanencia son abrumadoras y presentan un vivido contraste con la fragilidad de los humanos. (Humphrey y Vitebsky 144)

Un ejemplo de esto fue el gótico, donde las innovaciones técnicas hicieron posible la creación de un arte expresivo y espiritualizado, y al mismo tiempo, la necesidad de un arte espiritualizado inspiró el desarrollo de nuevas técnicas constructivas, como la bóveda de crucería y el arco ojival. (Tatarkiewicz 149-150)

Gracias a las nuevas técnicas constructivas, los muros pudieron ser menos espesos y elevarse a mayores alturas; las ventanas pudieron ser más grandes, iluminando el interior; los interiores aumentaron espacialmente y permitieron ser más variados, y, por último, la estructura de la construcción se hizo más comprensible a la vista. (150)

Esta arquitectura religiosa no necesariamente es diseñada y construida por arquitectos, pues:

[...] la palabra "arquitectura" no supone necesariamente la existencia de arquitectos en el sentido profesional moderno de la misma. Así como se conocen planos de construcción desde las antiguas civilizaciones de Babilonia y Egipto, y así como pueden conservarse en tratados los principios de una larga tradición arquitectónica, como es el caso de la India, no hay que olvidar que toda cabaña o templo es resultado de una idea, de una planificación y de una devoción, y que la mayor parte del refinamiento de los edificios sagrados se debe a artesanos anónimos. (San Martín Cordova 9)

Lo que significa que la arquitectura sagrada, o bien puede ser edificada por los propios fieles, o diseñada y construida por los profesionales con las facultades y conocimientos para hacerlo.

Además de lo anterior, influye también la morfología utilizada, pues “[...] el progreso teórico-práctico del tratamiento de los espacios, aunado a los recursos técnicos, son causa de una gran diversidad de estilos en diferentes épocas y pueblos aun dentro de una misma religión.” (Anaya Duarte 42-43)

Un último factor que influye en las características de un templo es el aspecto simbólico, pues en la arquitectura religiosa:

[...] tiene especial importancia lo útil-simbólico, mientras que lo útil-mecánico-constructivo y habitable no representan un problema particular, salvo en el caso de las grandes estructuras arquitectónicas de templos, diseñadas para albergar a un gran número de personas. Lo lógico o verdadero y lo estético o bello deben estar presentes en un templo como en toda obra arquitectónica. El valor expresivo o social es de gran interés ya que el templo expresa a la comunidad religiosa que lo crea y lo vive, e influyendo profundamente en la religiosidad de la comunidad que frecuenta el templo. (43)

Aunque comúnmente se entiende que la arquitectura sacra suele aspirar a la duración y trascendencia del edificio mismo a través del tiempo, pues este “Se trata indudablemente de un medio muy extendido entre los seres humanos para expresar su anhelo por lo divino, y el uso de materiales caros y duraderos refleja con claridad el deseo humano de la eternidad.” (Humphrey y Vitebsky 8) no necesariamente la arquitectura sacra presenta como una cualidad fundamental la de la duración misma del edificio, pues “[...] también la eternidad puede reflejarse mediante la destrucción y la renovación regulares de estructuras provisionales.” (8)

3.2-La experiencia de la arquitectura sagrada

Ahora que hemos analizado que es la arquitectura sagrada, nos hace falta el examinar su experimentación por parte de la persona que la percibe. Como introducción podemos decir que, con el simple hecho de ser arquitectura, y debido a que la arquitectura crea atmósferas (como ya hemos mencionado); la arquitectura sagrada, por medio del uso de ciertos elementos, puede crear las condiciones en donde es susceptible que se experimente determinada atmósfera que se relaciona con lo sagrado. Esto es así, porque una atmósfera es producto de interacción entre sujeto y el objeto, que en este caso es el espacio perceptible.

A primera vista, parece obvio la experiencia de una atmósfera que se identifica como sacra por medio de la arquitectura sagrada, pues estos son espacios dedicados casi exclusivamente para que esto se dé, aunque con otra interpretación, como menciona Gernot Böhme: “Las atmósferas, como sentimientos expansivamente difundidos, se experimentan como fuerzas conmovedoras. Esta descripción distanciada e iluminada de fenomenología de las experiencias, también puede explicarse como impresiones de seres divinos o como visitas de demonios.” (Böhme, Atmospheric Architectures 167) Esto convierte a la arquitectura sacra es un excelente ejemplo de la relación posible entre objeto y el sujeto, que en este caso, corresponden respectivamente a los elementos físico ambientales y al fiel que asiste con una determinada disposición subjetiva. Estos dos elementos en conjunto disponen de las condiciones en las cuales puede aparecer una atmósfera.

Como hemos visto, según Böhme los tres grupos de características que componen a una atmósfera, son las impresiones de movimiento que se sugiere, el segundo grupo son las características sinestésicas que producen la percepción de una sensación en varios sentidos, y por último, las

características sociales y culturales que determinan lo que se entiende convencionalmente por determinado elemento. Los tres grupos de elementos los encontramos en la arquitectura sacra.

El primer grupo de características, que son las impresiones sugeridas de movimiento, las encontramos en ese espacio donde la comunidad de fieles asiste para encontrarse con lo sagrado, por medio de ciertos rituales preestablecidos. Esto implica un movimiento que ocurre entre un espacio y tiempo sagrado. De esta manera:

El objetivo de la religión (reunirse con la divinidad) se refleja en la estructura de los edificios sagrados ya que invitan a los fieles a avanzar por ellos desde el reino secular del exterior, atravesando puertas y a lo largo del camino, siguiendo el movimiento hacia el centro, que generalmente es la parte más sagrada del edificio. (Humphrey y Vitebsky 128)

Es por medio de ese movimiento, a través del paso de una serie de habitaciones, pasillos, patios, salas; espacios iluminados y oscuros, que la persona experimenta el edificio, y en ese trascurso, se apelan a todos sus sentidos produciendo una serie de sensaciones, ya que:

Las sensaciones de liberación o confinamiento pueden verse realizadas por los olores, el tacto de la piedra o los sonidos que producen unos pasos resonantes o una música lejana. De manera que, aunque el edificio es estático, hay que experimentarlo en el tiempo, a través del movimiento de las personas. (164)

Ese movimiento, se realiza a través de dos clases distintas de espacios: la senda y el lugar, como menciona el historiador de la arquitectura J. G. Davies: “La mayoría de los edificios pertenecen a la categoría de senda o lugar, el uno sugiere un viaje y movimiento, el otro un centro y quietud.” (J. G. Davies 240)

Siguiendo a Davies, para que una senda sea identificable, debe de tener: (a) bordes fuertes; (b) continuidad; (c) direccionalidad; (d) un hito reconocible; (e) una terminación fuerte; (f) y una distinción de extremo a extremo. Ejemplos de sendas puede ser un deambulatorio, pues tiene bordes, dirección y destino.

Por el contrario, un lugar, debe de estar: (a) concentrado en una forma con bordes pronunciados; (b) una forma fácilmente comprensible; (c) de tamaño limitado; (d) un foco para la reunión; (e) capaz de ser experimentado como un interior en contraste con un exterior circundante; (f) y en gran medida no direccional. Un ejemplo de un lugar es una sala de oración, pues esta es un punto de concentración y descanso.

Para el diseño y la experiencia de un edificio: “[...] es fundamental la alternancia de senda y lugar: por ejemplo, el movimiento a lo largo de una senda puede conducir al fiel a un centro inmóvil de contemplación.” (Humphrey y Vitebsky 164)

El segundo grupo de características, son las correspondientes a la sinestesia. Este grupo es muy fácil encontrarlas en la arquitectura sacra, pues generalmente estos espacios son descritos cualidades sensoriales, tal como la presencia de una luz cálida, un silencio dulce y el olor profundo, descripciones que involucran a más de un sentido.

Por último, encontramos el tercer grupo de características, que corresponden a la convención social y cultural, de lo que debería contener una determinada arquitectura sacra. Sobre esto, encontramos muchos elementos, que históricamente se han asociado a los templos. Entre esos, en un contexto occidental, podemos mencionar la altura, el uso de los vitrales, la iluminación en penumbra, la música de órgano, el olor a incienso, la fila bancas, los crucifijos, el silencio, las veladoras y un sinfín de elementos que se asocian con un templo, y que no hacen un espacio sino una atmósfera. Es necesario aclarar con respecto a los elementos anteriores, que tienen una mayor presencia en un templo católico romano, más que en uno protestante o una sinagoga judía, donde la penumbra, el incienso, los crucifijos y las veladoras no se encuentran presentes, pero por lo general si se pudieran encontrar como elementos en común, la altura, el uso de vitrales, las bancas ordenadas en filas y otros

más, dependiendo del contexto donde se encuentre el templo y su adscripción religiosa.

Estos tres grupos de características configuran lo que en potencia, podría ser la experimentación de una atmósfera sagrada dentro de un templo. Sin embargo, esto suscita varias cuestiones.

La primera es que, los espacios y la arquitectura sagrada, casi siempre pertenecen a instituciones religiosas que establecen los medios, así como tipos de experiencias permitidas y su interpretación de acuerdo con el dogma, por lo que solo ciertas experiencias son posibles y permitidas. Esta determinación difiere por lo tanto entre las distintas religiones.

Esto se ejemplifica en el cristianismo, y sus diversas denominaciones, las cuales históricamente han tenido un cierto tipo de confrontación con el paganismo y sus prácticas. Este desacuerdo sucede con mayor o menor intensidad dependiendo del credo que se profese, como se evidencia en la confrontación entre el catolicismo y el protestantismo, en la cual este último acusa al primero de la incorporación de prácticas paganas dentro del cristianismo, y en consecuencia, el protestantismo busca reformar mediante su eliminación, en mayor o menor medida de acuerdo con la denominación a la que nos refiramos.

A pesar de esta confrontación, prevalece una especie de consenso en el cristianismo en la cual, Dios no se encuentra contenido en los espacios y objetos sagrados. En la doctrina católica Dios se encuentra en la celebración de la eucaristía en la figura de Jesucristo manifestada en la hostia, mientras que, en el protestantismo, lo hace por medio de la presencia de Jesucristo a través del Espíritu Santo omnipresente en la reunión de la asamblea comunitaria de fieles, sin importar el lugar donde ocurra esto. Es por esto, que

el tipo de experiencias dentro de los templos se encuentran mediadas por la institución religiosa, como menciona Böhme:

Desde un punto de vista eclesiástico, simplemente hay experiencias admisibles e inadmisibles, y esto bien puede explicar las sucesivas oleadas de iconoclasia y austeridad en el diseño. Las impresiones que se pueden experimentar en los espacios de las iglesias, incluso independientemente de las actividades litúrgicas, tienden a ser percibidas como amenazas paganas. (Böhme, *Atmospheric Architectures* 168)

Por ende, todo tipo de experiencia que se salga de lo establecido es prohibida, lo que puede llegar a limitar el tipo de experiencia en atmósferas sagradas.

Esto también se ha manifestado, según Böhme en la ausencia de los análisis teóricos e históricos que se han hecho de la arquitectura sacra, en donde solo se han reducido a un estudio meramente formal y litúrgico, resultando en una casi total ausencia de lo atmosférico, a lo cual, como máximo, se le ha asignado un papel secundario en el apoyo de la edificación de los fieles. (Böhme, *Atmospheric Architectures* 169) Esto es más evidente en la arquitectura protestante, que como menciona Paul Bratke en su libro *Theorie des evangelischen Kirchengebäudes* (Una teoría de la arquitectura de iglesias protestantes) publicado en 1906; en donde menciona que el estado de ánimo que debe de predominar en un templo, solo se limita a una confianza filial combinada con reverencia hacia Dios, de tal manera que,

Ya al entrar, la arquitectura de la iglesia debe ayudar a despertar este estado de ánimo básico. Debe hacer que los participantes sientan que están con el Padre, con el Padre en lo alto, por supuesto, que se convirtió en su padre solo por misericordia. La iglesia, entonces, debe tener el carácter básico de algo familiar y conmovedor, pero al mismo tiempo no carecer de sublimidad y solemnidad, sin lo cual lo familiar tendería a la comodidad demasiado humana. (Bratke 128)

Ahora que hemos visto esta regularización de las experiencias por parte de la religión institucionalizada, surge una serie de preguntas: ¿Qué tipo de experiencia son susceptibles de experimentar los visitantes de cierta

arquitectura sacra, independientes de la afiliación religiosa?, ¿qué pasa con la arquitectura sacra que termina siendo utilizada para otros fines?, ¿conserva su atmósfera, independientemente de su uso religioso?

Según Böhme, los espacios sacros siguen conservando su atmósfera que la caracteriza, aun sin un uso litúrgico ni religioso. Esto se debe principalmente a que “[...] entre los generadores que determinan los caracteres de las atmósferas, se encuentra no solo la sinestesia y las sugerencias de movimiento, sino también elementos convencionales como signos y símbolos.” (Böhme, Atmospheric Architectures 178)

Por lo que pudiera hablarse de una atmósfera sagrada, cuando se reproducen los elementos que la componen, tan como el uso de la luz, la integración del arco gótico, la música de órgano de fondo y la incorporación de los símbolos y objetos que la caracterizan; elementos que en conjunto se han condicionado históricamente como elementos de un espacio sacro. Estos elementos condicionan la experiencia de una atmósfera sacra, independientemente de la afiliación religiosa y el uso litúrgico. Por esta razón, cuando se le da un uso profano al espacio sagrado, tal como conferencias, conciertos y exposiciones de arte:

[...] los visitantes ingresarán a estos espacios con cierto asombro, una disposición para la contemplación y, si puedo decirlo así, una expectativa de trascendencia. Esto último surge sobre todo porque los espacios de la iglesia retienen su aislamiento de las actividades mundanas: son utilizados y experimentados como lugares especiales. (179)

Es necesario mencionar que entre los elementos que Böhme considera como característicos de una atmósfera sagrada, está el uso de la luz y oscuridad, así como el silencio, pero estos son temas que analizaremos en el próximo capítulo.

En conclusión, la experiencia de la arquitectura sagrada no difiere de la posible de experimentar en cualquier atmósfera arquitectónica, siempre y cuando contenga los elementos generadores que hacen posible esta experiencia, así como que el espectador este predispuesto (ya sea religioso o no) a experimentar dicha atmósfera.

Sobre si esa atmósfera se relacione como una experiencia de lo trascendente, depende totalmente del espectador, cuya predisposición y abertura a la posibilidad de tal experiencia, posiblemente lo llevara a equiparar la experiencia de una atmósfera sacra con lo que él entiende como trascendente.

SEGUNDA PARTE- ELEMENTOS DE DISEÑO

Capítulo 1. Medios de expresión de la búsqueda de la trascendencia por medio de la arquitectura

Como se ha tenido oportunidad de exponer, la morfología del espacio sagrado presenta una fuerte capacidad simbólica. La importancia de ello radica en que, que el símbolo, es una formación mediante la cual “[...] un determinado contenido sensible aislado, puede hacerse portador de una significación espiritual universal” (Cassirer 36)

El símbolo representa una idea o una realidad más allá de lo físico, pero que puede percibirse a través de los sentidos, con un significado y una aplicabilidad universal; es por lo tanto es una representación de lo intangible, trascendiendo lo tangible; que es el símbolo mismo.

Rudolf Otto menciona que, para la cultura occidental, el arte que mejor expresa y simboliza lo *numinoso*, gracias a su sublimidad, es el gótico. (Otto, Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios 95) Dos elementos son los que permiten crear una atmósfera que exprese lo numinoso, aunque de forma indirecta, y son la oscuridad y el silencio.

Según menciona Otto: “La oscuridad debe ser tal, que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Sólo la semioscuridad es «mística». Y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime.” (96) Dicha oscuridad, gracias a admirable manejo de la luz en penumbra “[...] habla

siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz.” (96)

Sobre la presencia de la oscuridad en los templos, cabe aclarar que su utilización depende de la tradición religiosa y denominación a la que nos refiramos, pues esta se encuentra en mayor medida en templos católicos mas que en los protestantes, así como sinagogas y mezquitas.

Un segundo elemento, es el silencio, es el efecto inmediato que se produce en nosotros, al saber que nos encontramos ante la presencia de lo numinoso, (96) lo que nos hace callar ante la imposibilidad de encontrar palabras para expresar lo inefable.

Un tercer elemento que menciona Otto, y que también puede suscitar la impresión numinosa, es el vacío. Dicho vacío es entendido a la manera de la arquitectura oriental, donde es puesto en sentido horizontal, como analogía de un extenso desierto o una estepa, las cuales: “[...] son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa.” (97)

En contraste, en la arquitectura china, en un interés de representar el vacío indefinido: “[...] ha aplicado las grandes extensiones vacías de la manera más sabia y profunda. Llega a producir la impresión de solemnidad; mas no por altos pórticos o imponentes verticales sino por la horizontalidad dilatada.” (97)

El vacío también se encuentra presente en la arquitectura del islam. En las mezquitas el vacío habla, ante la ausencia de imágenes, figuras u objetos.

En ellas, lo majestuoso y lo sublime se conjugan como esquemas de lo santo. A ello se añade que este arte superior no trabaja asistido por la escultura y la pintura figurativa, sino por el propio espacio —por espacios que ordena, divide y compone— y, a la vez, por los recursos de la luz o, mejor dicho, de la penumbra, que sabe guiar, graduar y mezclar de forma maravillosa, intensificándola o interrumpiéndola. (Otto, Ensayos sobre lo numinoso 123)

Como es posible deducir de lo mencionado por Otto, la concepción que se tiene del vacío depende de nuevo, de la tradición religiosa a la que nos refiramos, pues es muy diferente la concepción que tienen las mezquitas y las sinagogas, donde existe un vacío de representaciones antropomórficas, pero se observa la presencia de representaciones abstractas y no figurativas, por medio de “ [...] la estilización caligráfica de frases coránicas o bíblicas, con estelas geometrizadas o con ornamentaciones fitomórficas y animalísticas paradisiacas de oasis celestes que se inscriben en los muros de mezquitas y sinagogas.” (Lavaniegos 41)

Según en la opinión de Otto, la presencia del vacío en las sinagogas y mezquitas, dan una impresión más solemne de “[...] la presencia numinosa y la propia comparecencia ante el numen de una manera mucho más viva que mediante reliquias y custodias, que lo que hacen es localizar y objetivar todo esto de una forma demasiado ruda y obvia.” (Otto, Ensayos sobre lo numinoso 126) Por lo que, para Otto, el vacío, es la mejor y más solemne forma de representar aquello que pretende sobrepasar la misma realidad.

En el cristianismo, este vacío es más evidente en los templos protestantes en contraste con el espacio saturado de los templos católicos, pues en los primeros se observa una evidente ausencia de imágenes y esculturas que hacen ver como sobrio y austero el espacio interior, a diferencia de la mayoría de los templos católicos. Esto corresponde a la misma actitud de reforma en el interior del cristianismo que caracterizó al movimiento protestante iniciado por Lutero, en donde, entre sus muchas particularidades, se presenta una actitud iconoclasta de la eliminación de imágenes por considerarlas motivadoras de idolatría, así como un aprecio por la utilización de las artes no figurativas, como lo es la música, privilegiando de esta manera, más el sentido del oído que el de la vista.

Sobre lo anterior, Tillich menciona que lo que destaca y en lo que pone énfasis el protestantismo, es la distancia infinita entre lo divino y lo humano, entre Dios y el mundo. Esta distancia solo puede ser cubierta por Dios mismo, y por lo tanto, de ahí se deriva el concepto del “vacío sagrado”. Sobre esto menciona:

La tradición judía, especialmente su línea profética, representa esta actitud que fue seguida por el islam y en parte en el protestantismo. El vacío sagrado puede ser un símbolo poderoso de la presencia del Dios trascendente. Pero este efecto es posible sólo si la arquitectura modela el espacio vacío de tal manera que el carácter numinoso del edificio se manifieste. (Tillich, *On Art and Architecture* 217)

Por lo tanto, continúa argumentando Tillich, lo que caracteriza a un vacío sagrado, es el cómo se modela ese espacio vacío, de tal forma que sugiera un carácter espiritual que debe de contener una iglesia, pues si no es así, se convertiría en un mero edificio con bancos, más parecido a un salón de clases para la instrucción religiosa, que a una iglesia. Debido a que, como todo el cristianismo se basa en la auto manifestación de la divinidad en una persona, en un tiempo y lugar definido, con el protestantismo no es diferente. Según continúa diciendo Tillich:

Esta visión justifica dentro de la iglesia una expresión concreta de lo santo, por medio de "imágenes", imágenes en el sentido más amplio que comprenden todo lo finito a través del cual lo infinito brilla. Bajo el criterio de la manifestación del Dios trascendente en Jesús como el Cristo, las iglesias pueden estar llenas de símbolos y objetos de todo tipo. Todas las iglesias católicas enfatizan este lado y algunas denominaciones protestantes están más abiertas que otras. (217)

Ahora bien, como es posible concluir, el protestantismo no necesita rechazar estos símbolos y objetos en su totalidad por considerarse como católicos, sino más bien debe de someterlos a ciertos criterios definidos, entre los cuales Tillich menciona que no deben de promover la idolatría ni las ideas y actitudes mágicas (218) cosa que hizo el protestantismo temprano, al vaciar los templos en su totalidad, pero sin llegar al “vacío sagrado” , sino más bien desde el

punto de vista de Tillich, a una simple y dolorosamente perceptible vacuidad. Por ello, propone que para superar ese feo vacío, más que recuperar el uso de esculturas y pinturas sacras, sería ideal incluir murales y otros elementos, pensados más como elementos arquitectónicos que como obras y objetos de veneración, más acorde a la ideología protestante. En sintonía con Tillich, Otto menciona:

Pero se equivocan y mucho quienes anhelan volver a medios de expresión a los que ya el cristianismo incipiente renunció apasionadamente: cosificación en imágenes, forma y adoración de la hostia. Créese un espacio que hable en silencio de lo grande y, en él, ante un alto coro, póngase la mesa de Dios (hecha de nobles materiales, pero sin recargamientos y con total sobriedad puritana, pues emplear el arte humano en este símbolo de proximidad divina es una impertinencia), y ciérnase ante ella la luz sosegada y permanente, con su lenguaje de signos que, sin necesidad de interpretación, habla a todo corazón humano. Pues dicho lenguaje no es en modo alguno «católico», sino un vehículo de expresión religiosa común a toda la humanidad y se encuentra, por tanto, lo mismo en sinagogas que en mezquitas y templos. (127)

Es esto hay que mencionar que el mismo catolicismo ha sufrido una transformación a través del tiempo, pues en contraste con la arquitectura de las catedrales góticas y barrocas, desde el siglo pasado se observa cada vez más un vaciamiento de los templos católicos, que corresponde a la consideraciones y modificaciones espaciales sugeridas por el Concilio Vaticano II (1962-1965) en donde los nuevos templos presentan una drástica disminución de la presencia de imágenes religiosas, así como la una mayor incorporación de luz natural y un orden espacial interior más inclusivo que acerca a la comunidad de fieles al espacio celebrativo.

Por lo tanto, los nuevos templos católicos, bien se pudieran considerar esencialmente como protestantes más que católicos, pero que cuyo proceso de “protestantización” se ubica en un contexto más amplio, donde se ha venido manifestando desde mediados del siglo pasado, un movimiento ecuménico dentro del cristianismo.

Regresando al tema de los elementos que manifiestan lo numinoso, Otto concluye que, así como la oscuridad y el silencio, “el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora, y de esta suerte hace presente y actual eso que hemos llamado «lo absolutamente heterogéneo»” (Otto, Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios 98)

Es digno de notar que, tanto la oscuridad, el silencio y el vacío, necesitan de sus opuestos, para hacer notable su presencia, pues:

Oscuridad, silencio y vacío, con su capacidad de provocar la conmoción espiritual en dos direcciones, son negaciones que al desarrollarse en su polo positivo pueden adquirir un sentido de purificación e introspección. Para que se evidencien y adquieran fuerza en la creación artística hay que contrastarlas con sus opuestos: luz, sonido y saturación. (Contreras Castellanos 79)

La oscuridad, el silencio y el vacío, con sus respectivos opuestos, son tan solo algunas de las maneras que permiten que alejemos nuestra conciencia y pensamientos de nuestra propia realidad, para elevarnos a otra dimensión, donde reina lo trascendente.

Sobre este tema, Douglas R. Hoffman⁴⁹, en su libro *Seeking the Sacred in Contemporary Religious Architecture* identifica, sin profundizar en ellos, los elementos físicos de la arquitectura que actúan como marcadores simbólicos y transforman un lugar ordinario en uno extraordinario y sagrado. Para ello los agrupa en tres grandes categorías: elementos arquitectónicos, elementos arquetípicos y ambigüedades atmosféricas, y menciona:

⁴⁹ Douglas Robert Hoffman (1949) es un arquitecto estadounidense, que ha trabajado para la *United Methodist Church*. Ha dirigido también la oficina en Cleveland del estudio de arquitectura Weber Murphy Fox, y ha sido presidente de IFRAA (*Interfaith Forum on Religion, Art, & Architecture*) y sido editor de la revista Faith & Form. Ha escrito varios libros sobre el arte y arquitectura religiosa, entre ellos se encuentran: *The Energy-Efficient Church* (1979), *The Solar Church* (1982) y *Seeking the Sacred in Contemporary Religious Architecture* (2010).

Si bien los tres tienen una forma física, los elementos arquitectónicos y arquetípicos también residen en el dominio de las imágenes alusivas. La categoría de elementos arquitectónicos se basa en el concepto de movimiento ritualizado que confiere sacralidad a un camino ordinario. Los elementos arquetípicos se basan en formas primarias del inconsciente colectivo. Los elementos atmosféricos encarnan las ambigüedades de la transición de un estado a otro; por ejemplo, la luz se convierte en oscuridad. (Hoffman 13)

Dentro del primer grupo, Hoffman ubica los elementos que forman parte del exterior (la puerta, el camino y el lugar) y del interior (el portal, el pasillo y el lugar) de un espacio sagrado.

En el segundo grupo, ordena los elementos arquetípicos con base en las formas de la teoría del inconsciente colectivo de Carl Jung, y expone que estos son de forma universal, los elementos integrantes del concepto antiguo de los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua) y los elementos míticos que se encuentran a través de todos los relatos religiosos (el pilar axial o *axis mundo*, el árbol, la roca y la montaña sagrada) y por último, las figuras geométricas básicas (el cuadrado, el círculo y el triángulo) y sus respectivas figuras volumétricas (el cubo, la esfera y la pirámide).

Con respecto al último grupo, menciona todas esas múltiples interpretaciones que hacen que se considere una atmósfera como sagrada. Entre esos elementos ambiguos menciona el silencio y el ruido, la oscuridad y la luz, el vacío y la profusión, la humildad y monumentalidad.

En la presente investigación, y debido a las limitaciones de tiempo, se abordarán solo los elementos más importantes y con una mayor presencia en la arquitectura sagrada universal. Estos son: la luz y oscuridad, el silencio y el ruido, y por último, el agua.

Sobre la luz y oscuridad, Hoffman menciona que el intercambio entre la luz y la oscuridad señala lo numinoso, en como uno se convierte en el otro por medio de la interacción efectiva y dramática de las sombras y la luz del sol.

Sobre el silencio y el ruido menciona que la quietud en un templo en contraste con el ruido es un umbral a lo sagrado. (17) y por último, sobre el agua, menciona que “[...] quizás es el elemento más común entretejido en el tapiz de la imaginería religiosa” (15)

A continuación, abordaremos los elementos antes vistos de una forma más profunda, para después analizar su expresión en algunos ejemplos construidos, pero antes, debemos advertir varias cosas.

La primera aclaración es que, aunque analizaremos los elementos de forma aislada, con la intención de comprender cada uno de la mejor manera, no significa que estos elementos se presenten de la misma manera en el espacio sagrado construido. Si bien, algunos espacios presentan una preferencia por algún elemento por sobre los demás, no quiere decir que los excluya, si no que al contrario, se superponen entre ellos, en diferentes grados de intensidad, haciendo que la atmósfera de un espacio sagrado sea más compleja y rica de lo que la presente investigación puede abordar.

La segunda cosa que tenemos que advertir y reiterar, es que debido a que una atmósfera se experimenta de forma holística por todos los sentidos del cuerpo humano, cosa que va más allá de lo que un análisis que pretende ser objetivo puede capturar; cada uno de los elementos que se abordaran a continuación, implica en mayor o menor medida, varios de los sentidos si no es que todos, cosa que hay que tener presente al utilizarlos en el diseño arquitectónico.

Una tercera aclaración, es que, si bien se verán de una forma más general distintos elementos que propician una experiencia de lo trascendente, no significa que estos se encuentren presentes en toda la arquitectura religiosa, si no que su utilización y el grado en que esto ocurre depende de la ideología y las creencias de cada credo religioso. Como ejemplo de esto, podemos mencionar que el uso de la luz y la oscuridad, así como su matización por

medio de la penumbra, se da una forma más completa en los templos católicos, más que en los protestantes en general, en donde se prefiere y se presenta más el uso de la luz que la oscuridad misma, pero esto no significa que este ausente en su totalidad. Más bien, su presencia no se debe a una intención específica sino más bien a una consecuencia racional y física del acomodo de fuentes de luz, y las zonas sombreadas donde la luz no llega con toda intensidad.

Ahora bien, tampoco podemos generalizar que en todo el protestantismo esto de así, pues depende mucho de la denominación a la que nos refiramos, ya que existen denominaciones evangélicas, sobre todo en Estados Unidos, donde su culto se da casi en totalidad en oscuridad, siendo iluminado casi exclusivamente solo el espacio celebrativo, como si de un teatro o concierto se tratara. Así que, para no caer en especificidades, analizaremos estos elementos de una forma general, pretendiendo que su presencia se da de forma universal, y cuyos criterios son aplicables a toda religión

Por último, sobre la elección de los ejemplos construidos, se prefirió aquellos en los que se presenta de una forma más evidente un determinado elemento, y donde su uso sobresale de los demás. Sobre la adscripción religiosa de estos templos, en su mayoría son pertenecientes al catolicismo y uno al protestantismo, siendo el único que no pertenece a una religión específica, la Casa de Meditación, Encuentro y Paz, elegida como ejemplo del silencio, y cuyo interés, es el ser un espacio neutro donde los fieles de todas las religiones puedan encontrarse.

Ahora bien, sobre estos ejemplos, es necesario considerarlos solo como lo que son: muestras o prototipos de cómo se presenta un cierto elemento en un edificio, inmerso en un contexto específico, por lo que es necesario analizar de forma parecida, los templos de otros credos religiosos y cómo estos elementos se presentan.

Debido a la existencia de múltiples credos y denominaciones religiosas, esta tarea se vuelve muy complicada para la presente investigación, pero es nuestro interés, que estos ejemplos sirvan de motivación para hacer lo mismo con los templos religiosos de otros credos, para seguir comprobando si estos elementos (luz/oscuridad, silencio/ruido, y agua) y los principios que aquí se dan, son aplicables a toda expresión religiosa.

1.1-La luz/ oscuridad

Desde épocas remotas, la luz natural ha sido considerada como uno de los elementos más importantes para habitar nuestro mundo. Por tal razón ha sido concebida como un símbolo de lo divino y trascendente. Ejemplo de esto lo encontramos en el gótico, donde la luz se introduce al interior del templo como una analogía de Dios quien es la luz suprema que ilumina todo. Dicha percepción derivó de la metafísica cristiana influenciada por el neoplatonismo, corriente que unió los conceptos de Platón sobre el Bien representado por la luz, y el Dios cristiano, de tal manera que, al introducir la luz al interior de la iglesia, se representaba la presencia de Dios. Si bien, estos conceptos no tienen cabida en nuestro mundo contemporáneo, podemos tomar en cuenta su importancia.

La luz nos permite ver, conocer y comprender el mundo en que vivimos, pues la mayor parte de información sensorial que recibimos es por la vista, gracias a unos órganos especiales dedicados exclusivamente a captar la luz.

La luz ha sido tema de estudio por generaciones, ha intrigado a científicos, llevándolos a querer develar el misterio que entraña. En la actualidad se conoce que la luz, físicamente hablando, es un fenómeno electromagnético con propiedades ondulatorias y fotónicas.

La luz es solo el nombre con el que hemos denominado una pequeña porción del espectro electromagnético que nuestros ojos son capaces de captar. Nuestro ojo es capaz de ver un intervalo de la energía electromagnética con longitudes de onda que van desde los 390 y 700 nanómetros (nm) y cuyo espectro va desde un extremo con el color violeta hasta el color rojo en otro extremo.

Nuestros ojos son los órganos especializados en captar la luz, para lo cual, cuentan con un sistema de detección complejo. El ojo funciona como un tipo de cámara, pues al igual que un lente, la córnea y el cristalino hacen una

serie de movimientos, para enfocar la luz sobre la retina, la cual es una membrana que se encuentra en la parte posterior del ojo y es muy sensible a la luz.

El iris es un tejido muscular con una abertura circular ajustable que toma el nombre de pupila, y la cual se expande y contrae para regular la cantidad de luz que entra en el ojo, adaptando nuestra visión según se requiera.

Una vez que la luz entra a la retina, por medio de una serie de conos y bastones, se convierte en señales eléctricas que son transmitidas a través del nervio óptico, hasta el cerebro, donde son decodificadas en imágenes que nos proporcionan información acerca de nuestra ubicación en el espacio en relación con otros objetos, así como la profundidad espacial con la que contamos.

Por lo tanto, la percepción visual depende enteramente de las características de cuatro cosas: “[...] la fuente de luz (las longitudes de onda de color que contiene y su intensidad), el objeto reflectante (su reflexión, absorción y transmisión de diferentes longitudes de onda), el ojo de detección, y el procesamiento cerebral de la información en el contexto de todo lo que está a su alrededor.” (Erwine 46-47)

Disciplinas y artes como el cine, la fotografía y la arquitectura ponen especial énfasis en la utilización de la luz ya sea, para transmitir sensaciones o crear espacios, así como para dar intensidad o crear atmósferas por medio del juego de luces o sombras.

El filósofo Gernot Böhme, al analizar las atmósferas, y sus generadores, considera a la luz como uno de ellos, pues es debido a sus propiedades, que puede crear espacios. Todos los elementos de la arquitectura se definen y revelan por la luz. Por eso:

Los arquitectos siempre han sabido que es posible construir con luz, y buscaron trabajar y crear efectos con la luz. Los sacerdotes egipcios

orientaron sus templos para que el sol entrara por las puertas abiertas al amanecer y tocara la estatua del dios; el Panteón se abrió hacia la luz; y el abad Suger quería celebrar la epifanía de la eternidad en su iglesia St. Denis, inundando el edificio con luz. (Böhme, Atmospheric Architectures 144)

También menciona a luz así como su contraparte, pues ninguna existe independientemente de la otra, y ambas son necesarias, por lo que:

[...] la luz no es la única condición de visibilidad: la oscuridad es otra. Sin embargo, existe una asimetría entre la luz y la oscuridad, en esa luz es la condición para ver en absoluto; la oscuridad es, en la interacción con la luz, la condición para ver algo, es decir, que hay condiciones que proporcionan delimitación, articulación y certeza. (148)

Esto significa, como es evidente, que gracias a la oscuridad es que se perciben las sombras, lo que hace evidente la aparición y presencia de un objeto en un lugar. Solo por medio de la interacción de la oscuridad, los objetos tienen contorno, profundidad y definición. (154) Mas adelante menciona que si se considera a la atmósfera como un espacio sintonizado, entonces es vital el manejo de la iluminación, pues por medio de los colores, tipo de luz, su distribución, intensidad y difusión, se dota a un espacio de una atmósfera, que puede llevarse a relacionar con estados de ánimo, estaciones, y hasta caracteres sinestésico como ambientes que se perciben como fríos o cálidos, dependiendo la luz que se use. Por lo que:

La visibilidad del carácter del estado de ánimo de la luz (o, más bien, de que la luz nos afecta emocionalmente) conecta todo este espectro de fenómenos de luz. La luz como atmósfera dota a las cosas y escenas o entornos que aparecen en una luz particular con un carácter emotivo. Nos sentimos preocupados y conmovidos, estamos sintonizados de una manera particular por una iluminación peculiar. (156)

Para Böhme entonces, la importancia de la luz y la oscuridad radica en su capacidad de crear atmósferas emotivas, por lo que: “El diseño de espacios a través de la luz, entonces, es obviamente un elemento esencial, que debe integrarse en la arquitectura contemporánea, y ya se ha abordado en la

medida en que la perspectiva de la presencia humana se toma en serio.” (88)
Recientemente, integrando cada vez más el uso de la luz en la arquitectura y se hecho fundamental su presencia, pues se ha entendido que sin la luz no se podría percibir la profundidad, el volumen o la atmósfera de un espacio arquitectónico. Diversos arquitectos han hablado de su importancia, a tal punto de denominarlo incluso como un material constructivo, como menciona Henry Plummer:

Los arquitectos de todos los tiempos se han preocupado por unir estos dos aspectos [el concepto de refugio y luz natural] tan opuestos en un matrimonio que, bien llevado, transforma la luz natural en material constructivo. (Plummer)

Le Corbusier tenía en claro esto cuando definió a la arquitectura como: “[...] el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes reunidos bajo la luz “ (Corbusier 16); al igual que como escribió Kahn “[...] no hay un espacio real y espacio arquitectónico a menos que cuente con luz natural.” (Kahn 47)

La importancia de la luz es su naturaleza siempre cambiante y la cualidad sensorial que proyecta en los espacios, pues mediante el juego dinámico de las luces y las sombras, se conecta un espacio arquitectónico con su entorno, donde la luz cambia dependiendo de la hora del día y las estaciones del año. Como mencionaba Kahn: “La luz natural tiene un estado de ánimo variado según el momento del día y la estación del año. Una habitación en arquitectura, un espacio en arquitectura necesita esa luz vivificante. La luz de la cual fuimos hechos.” (225)

El hecho de que la luz natural este cambiando constantemente, hace que este sea diferente de los demás elementos de la arquitectura, pues no puede determinarse con exactitud, ya que:

El arquitecto puede fijar las dimensiones de los sólidos y las cavidades, puede decidir la orientación del edificio, puede especificar los materiales y como deben de ser tratados, y puede describir con presión las calidades y las cantidades que quiere para el edificio antes de que haya una sola piedra. La

luz natural es lo único que no puede controlar: cambia de la mañana a la noche, de un día para el otro, tanto en intensidad como en color. (Eiler Rasmussen 153)

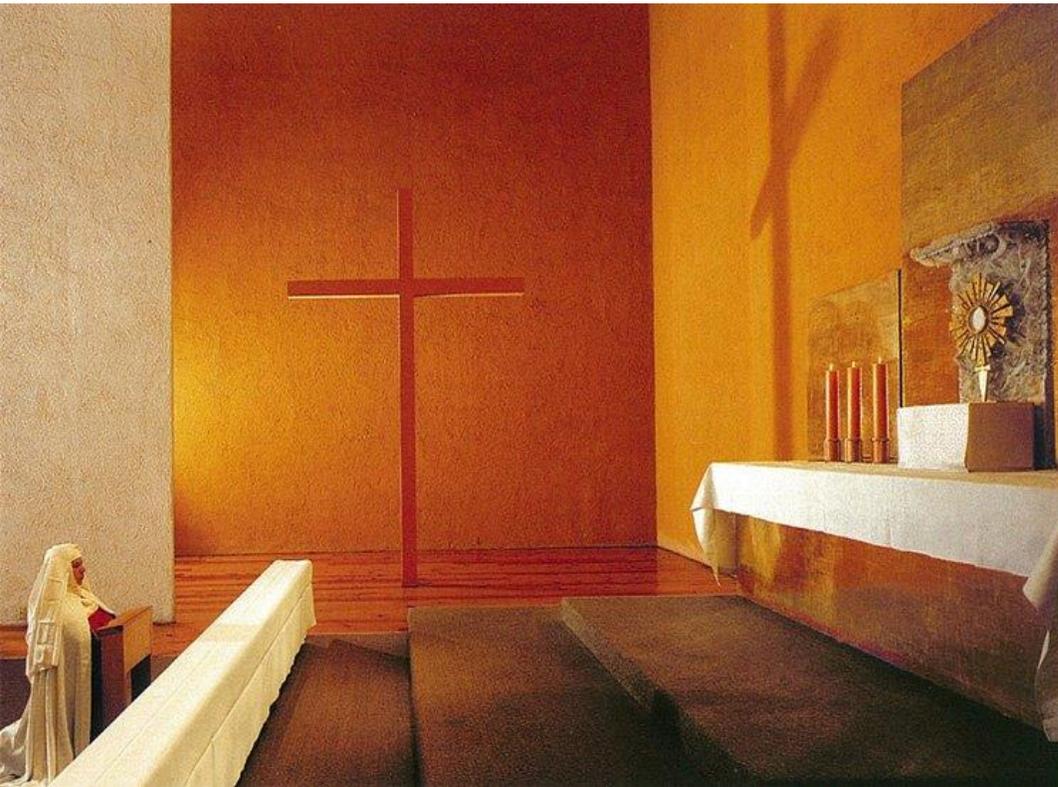
Lo anterior es debido a luz tiene cualidades únicas, dependiendo de la región donde se encuentre el lugar. Entre más cerca del Ecuador, los rayos del sol son verticales y directos, provocando que las sombras proyectadas sean menores. Así mismo, las diferencias entre las estaciones son menores, haciendo que la luz natural sea intensa y brillante durante todo el año. Esto va cambiando a medida que se avanza hacia los extremos polares, en las latitudes más alejadas del Ecuador, pues los rayos del sol son más laterales, haciendo que las sombras se alarguen, y la luz se difumine en la atmósfera. Aquí las estaciones son más drásticas, pues además de que los rayos del sol llegan con menos intensidad, las horas de luz cambian, provocando que en el verano el día sea más largo que en invierno, donde se acortan las horas de luz.

Aunado a lo anterior, se encuentran las características propias del lugar, pues los climas estacionales de cada región, determinan el nivel de humedad que influye en la presencia de nubes, así como los tipos de nubes, por lo que, dependiendo de cada tipo, será la obstrucción y dispersión de la luz solar. De esta forma: “La sequedad / humedad determina la claridad de la luz y la nitidez de sus sombras. Cuando prevalecen la humedad del aire y el cielo nublado, se difunde la luz y las sombras se ablandan.” (Erwine 56)

La luz es tan importante para la experiencia de un espacio o atmósfera que, se puede hacer que un mismo espacio genere impresiones totalmente distintas, pues:

Se puede hacer que la misma habitación produzca impresiones espaciales muy distintas mediante el simple recurso de cambiar el tamaño y la posición de sus huecos. El desplazamiento de una ventana desde el centro de un muro hasta un rincón cambiara por completo el carácter de la habitación. (Eiler Rasmussen 153)

La luz se puede utilizar de cualquiera manera, como si de un fluido se tratara. Dependiendo su uso, puede enfatizar o desmaterializar algo: reforzar la forma de un espacio iluminando sus límites, o desmaterializarlo utilizando una iluminación ligera y uniforme, o cuando no coincide con la disposición espacial, o la creación de un alto contraste de luz y sombra.



[8] Iluminación natural del altar en el convento de las capuchinas. (México, 1960) El diseño corresponde al reconocido arquitecto Luis Barragan (1902-1988), famoso por crear espacios únicos y dotados de una atmosfera espiritual. En la fotografía se observa una luz, procedente de una fuente oculta a la vista, pero que se hace presente por medio del sublime manejo de la luz coloreada y la sombra que se proyecta, de naturaleza cambiante según la hora del día y la época del año. Esto crea un espacio propicio para la contemplación y la meditación.



[9] Vista de la fuente oculta de luz natural, tamizada por un vitral que ilumina el altar del convento de las capuchinas.

Salas Portugal, Armando. barragan-foundation.org. 19 de agosto, 2020.

El manejo de la luz puede hacer que un espacio parezca más alto, o estrecho, pues si se ilumina uniformemente, se puede crear la ilusión de que un lugar es más espacioso.

Dependiendo del ángulo con que se proyecte la luz, se puede exagerar y dar profundidad a la textura de un material, o disimularla. Se puede hacer que un espacio parezca solido o efímero.

La distribución de puntos focales de luz dentro de un espacio: “[...] determina su sensación de simetría y el equilibrio independiente de la regularidad de su forma geométrica. La iluminación desde un solo lado crea asimetría y sugiere misterio” (Erwine 63)

El uso de la luz, también puede unificar o desconectar espacios, creando o sugiriendo una jerarquía de espacios, pues:

La luz que fluye de un espacio a otro tiende a conectar los dos espacios, mientras que un cambio brusco en el nivel de luz los separa. El grado de separación establecida por la diferencia de luz puede establecer el tono para una transición del exterior al interior de un edificio. Una transición desde un entorno exterior brillante a un oscuro interior exagera la experiencia de recinto y la separación desde el exterior. Por otro lado, si el interior es luminoso, admitiendo la luz del día libremente a través de su espacio, la transición se minimiza y puede casi desaparecer si la luz del día se combina con grandes vistas al exterior. (63)

También por medio de la luz, se puede dirigir el movimiento hacia un punto específico, centrando la atención y dirigiéndola hacia un determinado lugar, contrastando con una iluminación oscura a su alrededor.

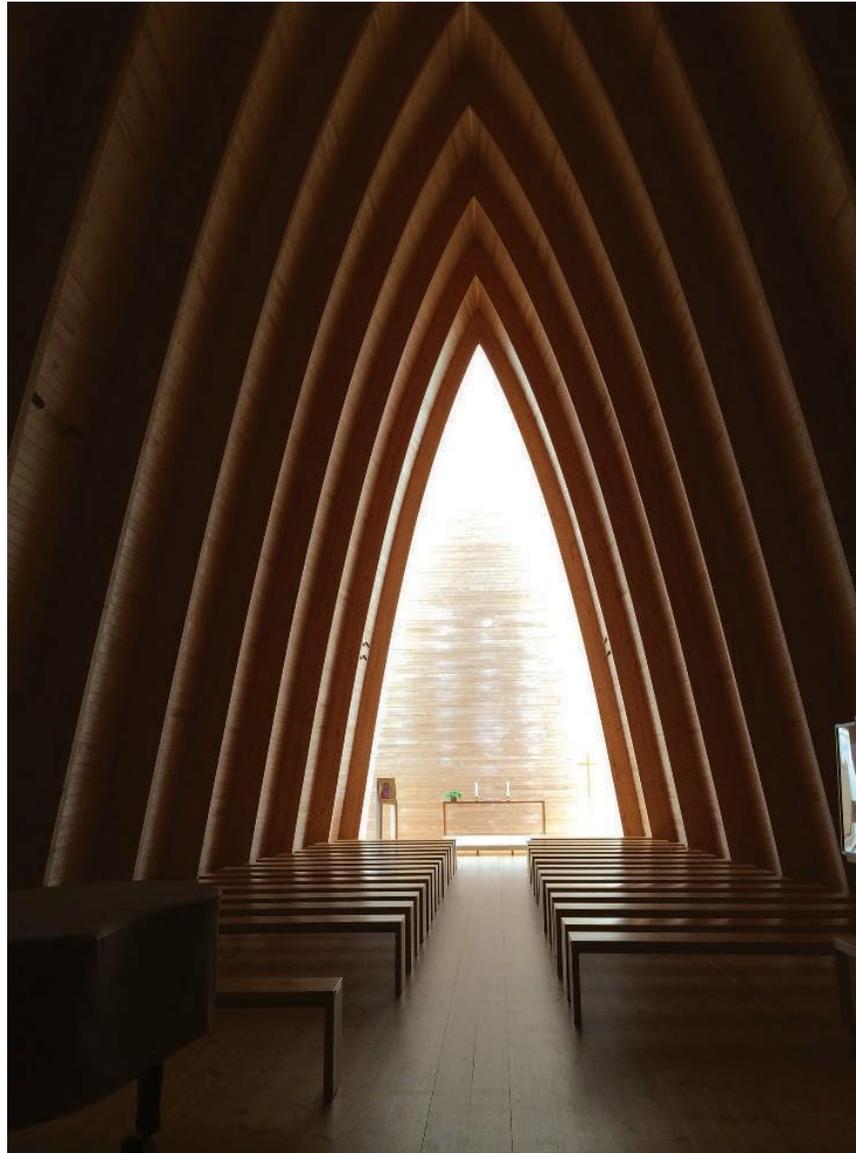
De esta forma: “El punto más brillante por lo general se percibe como el más importante; y las áreas con baja iluminación disminuyen en su significado” (Erwine 65) Pero no necesariamente es así, pues: “A pesar de que la oscuridad a menudo se considera el fondo del cual emergen los espacios de luz, los espacios de sombra también deben ser diseñados intencionalmente

como lugares de intimidad y refugio.” (65) Esto quiere decir que el diseño y la utilización de la oscuridad en un espacio, es de suma importancia para crear sensaciones de misterio e intimidad.



[10] Iluminación natural proveniente de una ventana lateral en St. Hallvard Church, por Lund+ Slaatto architects (Oslo, 1966). Esta iluminación crea la sensación de misterio y acentúa la textura de la pared de ladrillo que se encuentra detrás del altar.

Ojamaa, Heli. Imagen tomada del libro *Creating sensory spaces* de Barbara Erwine.



[11] Uso de la iluminación natural focalizada en el altar, en St. Henry's Ecumenical Art Chapel (Finlandia, 2005), diseño de Sanaksenaho Architects. Sobresale el contraste creado entre la luz y la sombra, dejando en penumbra la mayor parte del interior de la capilla.

Ojamaa, Heli. Imagen tomada del libro *Creating sensory spaces* de Barbara Erwine.

Juchiro Tanizaki⁵⁰, en su famoso ensayo *El elogio de la sombra*, reflexiona acerca del enigma de la sombra y su utilización en la sociedad tradicional japonesa; y concluye: “Entonces, ¿dónde reside la clave del misterio? Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra” (Tanizaki 44)

En su ensayo *Los ojos de la piel*, Pallasmaa reflexiona también acerca de la percepción de la luz y la sombra en la arquitectura, y dice:

La sombra da forma y vida al objeto en la luz. También proporciona el reino del que emergen fantasías y sueños. El arte del claroscuro también es una habilidad del arquitecto magistral. En los grandes espacios arquitectónicos se respiran constante y profundamente sombra y luz; la sombra inhala luz y la iluminación la exhala. (Los ojos de la piel 48)

La importancia de la sombra y oscuridad recae, según dice Pallasmaa, en que estas invitan a la reflexión e introspección, ya que:

Las sombras profundas y la oscuridad son fundamentales, pues atenúan la nitidez de la visión, hacen que la profundidad y la distancia sean ambiguas e invitan a la visión periférica inconsciente y a la fantasía táctil. [...] La imaginación y la ensoñación se estimulan mediante la luz tenue y la sombra. Cuando se quiere pensar con claridad, tiene que reprimirse la nitidez de la visión para que los pensamientos viajen con una mirada desenfocada y con la mente ausente. La luz brillante homogénea paraliza la imaginación, al igual que la homogeneización del espacio debilita la experiencia del ser y borra el sentido de lugar. El ojo humano está mejor afinado para el crepúsculo que para la luz diurna radiante. (47-48)

De esta forma, no solo la luz se convierte en sí misma en un material de construcción, sino también la sombra, ya que aporta un sinnúmero de posibilidades de efectos y experiencias perceptuales. Para hacer esto, es necesario que se module tanto la luz como la oscuridad, acción que hemos dejado de lado, como menciona Pallasmaa: “En nuestra época la luz se ha vuelto una simple materia

⁵⁰ Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965) fue uno de los principales escritores de literatura japonesa moderna.

cuantitativa y la ventana ha perdido su significado como mediador entre dos mundos, entre lo cerrado y lo abierto, la interioridad y la exterioridad, lo público y lo privado, la sombra y la luz. Habiendo perdido su significado ontológico, la ventana ha pasado a ser una mera ausencia de muro. (48-50)

Es necesario que reflexionemos acerca del manejo de la luz y la oscuridad ya que su adecuada utilización es fundamental para la creación de un espacio donde se busque la experimentación de lo trascendente.

Un ejemplo de la utilización de luz es la Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles, en los Estados Unidos, diseño del arquitecto Rafael Moneo Valles. Dicha catedral es uno de los edificios religiosos contemporáneos más emblemáticos.

Además de su particular y peculiar configuración espacial, es digno de admirar el delicado manejo que se hace de la luz, que, mediante el coreográfico uso de luces y sombras, se crea una atmósfera única, la cual, según Moneo, fue planificada desde el principio: “Mi propósito fue aludir directamente a aquellos momentos en que la arquitectura ha conseguido ser vehículo de la experiencia religiosa, entendiendo que los espacios pueden afectar a nuestro sentir y pensar.” (Moneo 508)

Sobre el proyecto, Moneo señala:

[...] cuando comencé a trabajar en el no me sentí capaz ni de proponer un espacio trascendente que pudiera incidir sensorialmente en los otros [...] la alternativa fue proyectar la catedral de Los Ángeles teniendo presentes aquellos espacios que podían entenderse como vehículos de la experiencia religiosa, dando al término “experiencia” su más estricto significado.” (499)

De esta manera Moneo confía en su memoria, para recordar aquellos espacios religiosos que le han parecido especiales y han marcado su vida, como menciona:



[12] Vista de la iluminación interior de la Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles. Se percibe una atmosfera cálida y pacífica, en contraste con el contexto, en medio de la cual se encuentra.

Lo, Ming. *Interior, Cathedral of Our Lady of Angels, Downtown Los Angeles, California*. 2017. Imagen digital. flickr.com. 19 de agosto, 2020.

Y así, en la catedral de Los Ángeles hacen acto de presencia muchos de aquellos llamados espacios sagrados cuya arquitectura me ha emocionado. Iglesias bizantinas y románicas, por un lado; catedrales góticas y espacios sagrados barrocos, por otro. (501)

Con la finalidad de crear un espacio en el que la gente pudiera experimentar lo sagrado, Moneo hace uso de elementos que la historia ha relacionado con ello, como lo es la luz. Al hablar sobre sus intenciones, menciona:

Naturalmente me gustaría crear una atmósfera donde la gente pudiese sentirse próxima a lo trascendente. Desde el principio la luz estuvo muy presente en el diseño. Luz para crear una sensación de paz, de encuentro, sensaciones ambas difíciles de experimentar en el mundo actual. A lo largo de la historia de la arquitectura la luz ha sido utilizada de muy distintas

maneras. Siempre admire el modo en que manipula la luz la arquitectura bizantina, en la que los edificios se convierten en luminarias, en espacios de los que emanan la luz. (Márquez Cecilia y Levene 50)

Haciendo uso de referencias históricas, expone el delicado manejo de la luz que hay en la arquitectura bizantina, la cual, es un antecedente que le permite diseñar un espacio que permita experimentar lo trascendente, como menciona: “Y así diré que entiendo la luz como la protagonista de un espacio que pretende recuperar el sentido de lo trascendente y presentarse como sentido de lo sublime. La luz es el vehículo que nos ha de conducir a la experiencia de aquello que llamamos sagrado.” (Moneo 458)



[13] Vista del presbiterio y altar de la catedral y las distintas fuentes que iluminan el interior. Se aprecia el uso predominante de la luz natural tamizada, así como luz artificial focalizada en zonas de mayor importancia.

Moneo no sólo utiliza la luz como medio de referencia con lo sagrado, sino que la convierte en una metáfora misma de la presencia de Dios, tomando elementos de la arquitectura barroca y gótica, como él mismo dice:

También me atraía la metáfora de la luz entendida como presencia de Dios, tal y como ocurre en la arquitectura barroca. Esta noción barroca de luz está presente en la forma en que he dispuesto la Cruz en la Catedral, como fuente ella misma de la luz natural. Además, el diseño incorpora una verticalidad en los muros que configuran la nave, que cabría asociar con las catedrales góticas. La idea combina múltiples referencias que ayudaran a la gente -así lo espero- a entender el carácter sagrado del espacio. (Márquez Cecilia y Levene 51)

Para Moneo, la luz es fundamental en la creación de una atmósfera donde las personas puedan experimentar sensaciones que los vinculen con la trascendencia. La luz se convierte en un símbolo que remite a lo divino, convirtiéndose en un vehículo para la experiencia de lo sagrado, tal y como se ha entendido especialmente por la arquitectura bizantina y gótica.

El ejemplo anterior, da lugar a la clasificación de la luz, dependiendo de su utilización y fines. Como se ha visto, la luz y su ausencia de ella tiene un papel fundamental en la observación y la experimentación de la arquitectura. Ahora bien, es necesario mencionar que, aunque la luz es la misma, se le puede otorgar distintos significados y efectos a través de su uso y manejo. Estos efectos pueden ser teatrales, metafóricos o metafísicos. Mientras que la luz teatral trata de llamar la atención sobre algo específico, la luz metafórica va más allá, revelando algo más que la parte física del espacio ya sea una idea o un concepto a los que hace referencia.

Por último, se encuentra la luz metafísica, y es que, desde un punto de vista religioso o filosófico, la luz se ha relacionado con el bien, lo sagrado o lo divino, estableciéndose una conexión entre la experiencia y percepción de la luz y la espiritualidad.

Ahora bien, dependiendo del tipo de atmósfera que se cree con la luz, será el significado de que se le dé, pudiendo tener efectos teatrales, metafóricos o incluso metafísicos, siendo identificado muchas veces, como una experiencia trascendente.

A continuación, se enuncian los principios básicos de lo que la arquitectura puede hacer para posibilitar la experiencia de la atmósfera de la luz.

- Analizar el contexto geográfico, cultural, social y climático, donde se encuentra el edificio.
- Buscar dotar al edificio de la presencia de la luz natural, de tal forma que sea bien manejada, dependiendo de los fines que se quieran conseguir.
- Establecer la connotación tendrá el uso de la luz, teniendo presente el tipo de atmósfera que se busca que el espectador experimente como resultado final.
- Establecer las estrategias adecuadas, entre las que tenemos el color, la distribución, la intensidad, concentración y difusión de la luz. Para esto tendrá que estudiarse muy bien las técnicas de iluminación tanto natural como artificial, así como la percepción y los efectos que tienen en la persona.
- Crear contraste entre el uso de la luz y la oscuridad, dependiendo de la sensación y el tipo de atmósfera que se quiera generar.
- Por último, entender que aun, con el mejor diseño lumínico, no se tendrá como consecuencia directa la experimentación de la atmósfera deseada, depende totalmente de la persona que experimenta, de manera que influyen sus sentimientos, emociones, sentidos, así como su estado de ánimo.

1.2-Caso de estudio. Parroquia de la Santa Cruz

La parroquia de la Santa Cruz, ubicada en la colonia Jardines del Pedregal de San Ángel, alcaldía Álvaro obregón, en la Ciudad de México, es un templo que sobresale por el manejo de la luz natural, como estrategia de diseño para potenciar la experiencia perceptual de lo que los feligreses entienden por trascendente.

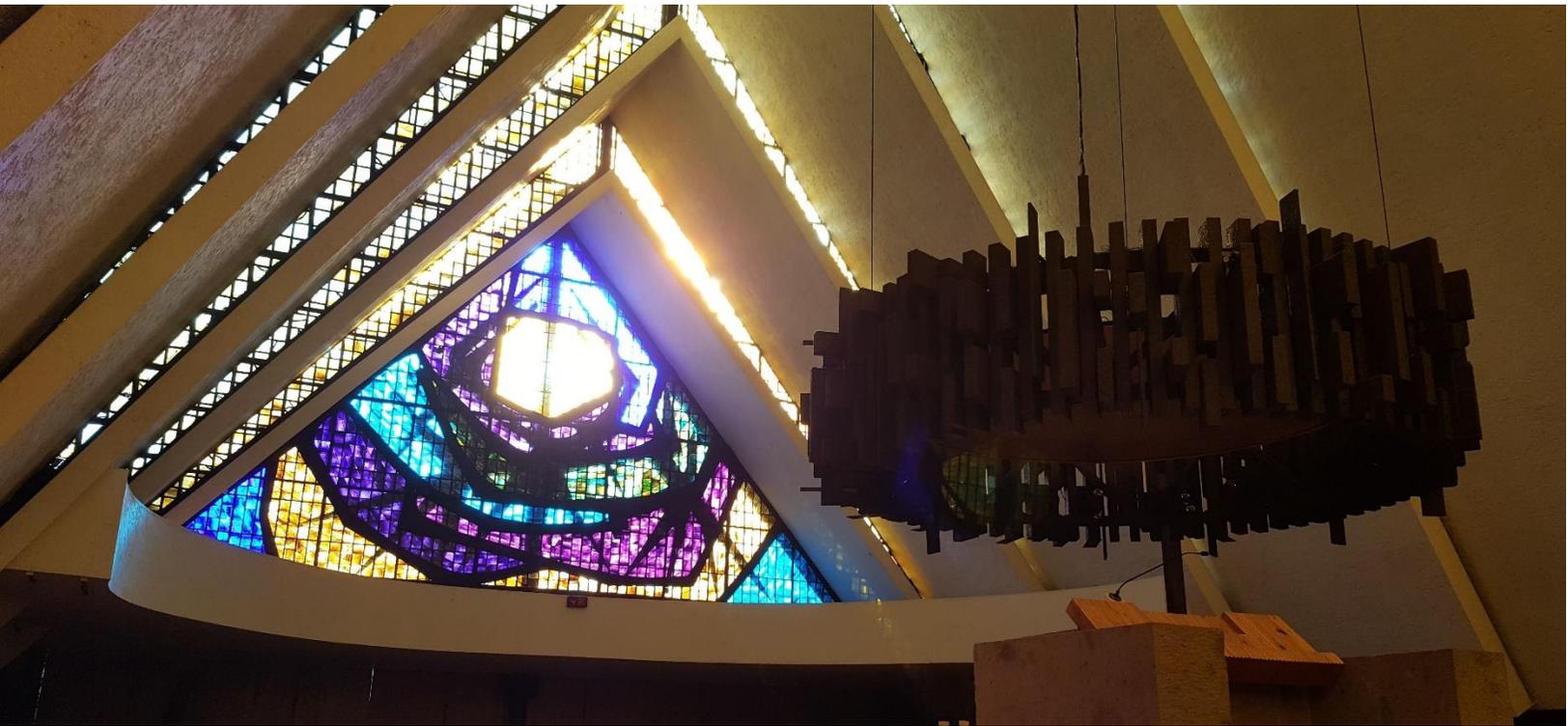
El proyecto original estuvo a cargo del arquitecto José Villagrán García (1901-1982) empezándose su construcción en el año de 1956, hasta que se detuvo dos años después, dejándose la estructura, hasta que fue retomada en 1966 por el arquitecto Antonio Attolini Lack, quien la llevó a su finalización en el año de 1968, con ciertas modificaciones respecto al proyecto original. Dichas transformaciones fueron resultado de los nuevos lineamientos sobre el espacio celebrativo que se dieron en el Concilio Vaticano II (1962-1965), razón por la cual Attolini incorporo la mayor parte de estos nuevos lineamientos hasta donde le fue posible, debido a las limitaciones de la estructura preexistente que correspondía a una planta ortogonal.

La principal adaptación, fue la de la inclusión de una planta curvada que permitiera una posición más central del altar y el espacio celebrativo, así como el acercamiento de la feligresía a dicho espacio por medio de la incorporación de hileras concéntricas de bancas de madera. Lo anterior, junto con la inclusión de un muro curvo de piedra que rodea la nave principal, provoca la percepción de encontrarse dentro de una nave circular, más que ortogonal, como era el proyecto original. (San Martín Cordova 236)

En el interior de la nave principal, sobresale el manejo de la luz natural, procedente de varias fuentes. La primera y de mayor proporción es una especie de tímpano triangular en el cual se encuentra un gran vitral, con colores verde, violeta, amarillo y azul, coloreando y tamizando la luz que entra

al interior. Debido a que se encuentra orientado al suroeste, recibe luz directa del sol a partir del mediodía y durante todo el atardecer, siendo estas horas donde se percibe una mayor intensidad luminosa.

La luz procedente de esta fuente va dirigida a iluminar el interior de la nave principal, y debido a que se sitúa contrario al altar, llega a espaldas de los feligreses, impregnando de luz y cromatismo al espacio celebrativo.



[14] Vista donde se observa el tímpano triangular, en el cual se encuentra un gran vitral coloreado; así como las entradas de luz, por medio de los vitrales que se encuentran entre los desfases de las cubiertas.

López Lara, Raziél. *Interior-Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.

Una fuente de luz más se debe a la utilización de una serie de siete cubiertas triangulares, que se van elevando gradualmente, permitiendo la entrada de luz por medio de vitrales ubicados entre los desfases de las cubiertas y dotando de una luz más indirecta al interior, hasta que se llega al último desfase, en el que la luz ilumina el muro testero de color amarillo colocado detrás del ábside circular.



[15] [16] Vistas del exterior de parroquia de la Santa Cruz. Se observan las siete cubiertas ascendentes a modo de caparazón, quedando un desfase entre ellas, entre los cuales se encuentran vitrales.

López Lara, Raziel. *Cubiertas-Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.

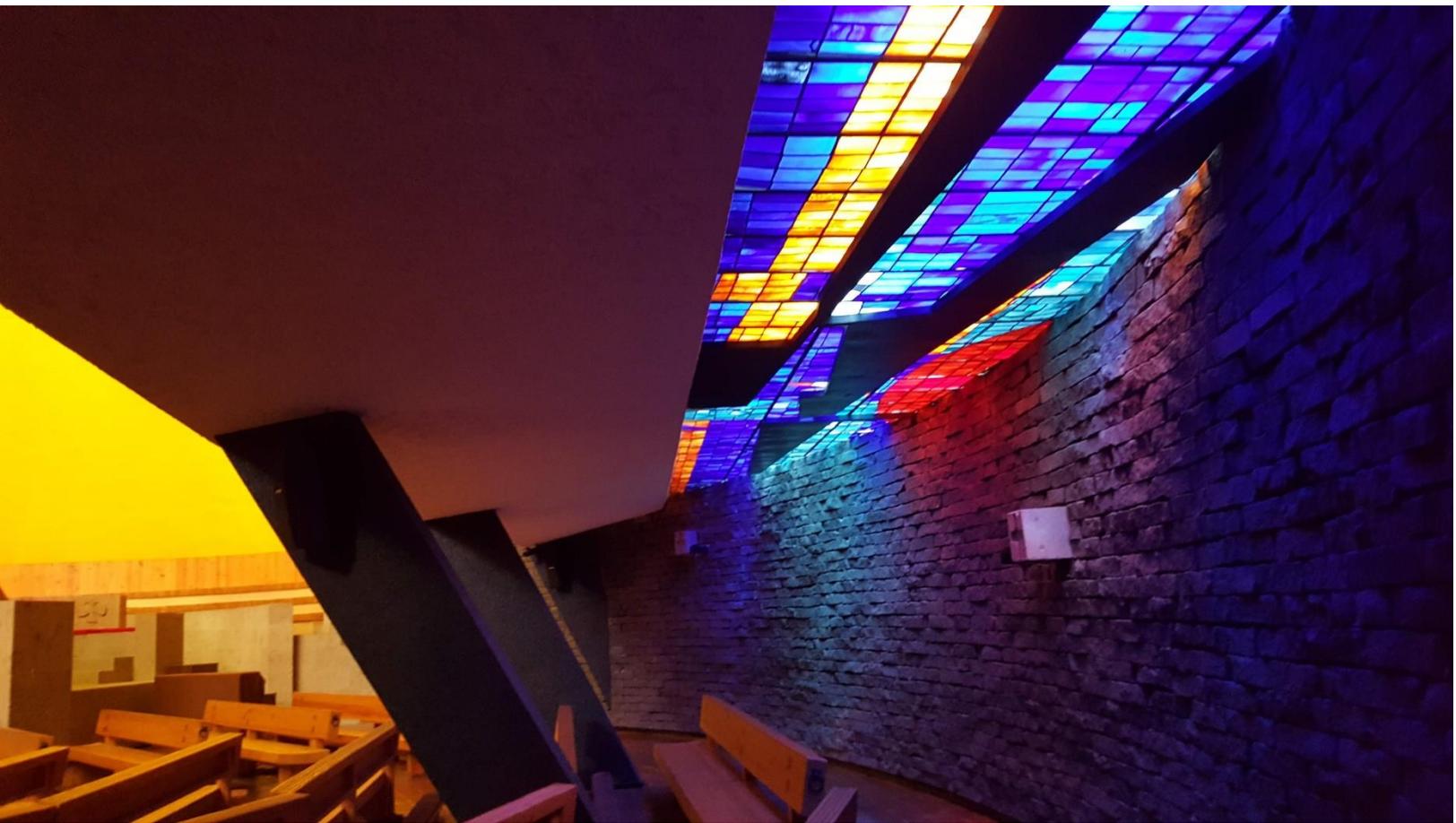


[17][18][19] Vistas de la iluminación natural proveniente de los vitrales que se encuentran entre los desfases de las siete cubiertas, impregnando de color y textura a las placas estructurales y culminando con la iluminación del muro testero que se encuentra detrás del ábside.

López Lara, Raziel. *Iluminación interior-Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.

Debido a que estos vitrales se encuentran orientados al igual que el vitral situado en el tímpano, también son una fuente importante de la luz que entra al interior, siendo las horas de la tarde las de mayor incidencia solar e intensidad lumínica interior. Esta fuente de luz impregna de color y textura a las placas estructurales de las cubiertas, pero sin que sea observable su origen a los ojos del feligrés que se encuentra en la zona de las bancas.

Por último, una fuente de menor tamaño, la conforma una serie de vitrales con los mismos colores que se encuentra en el gran vitral, que fueron colocados perimetralmente entre los intersticios resultantes de la incorporación de la estructura triangular y un muro circular que rodea la nave principal.

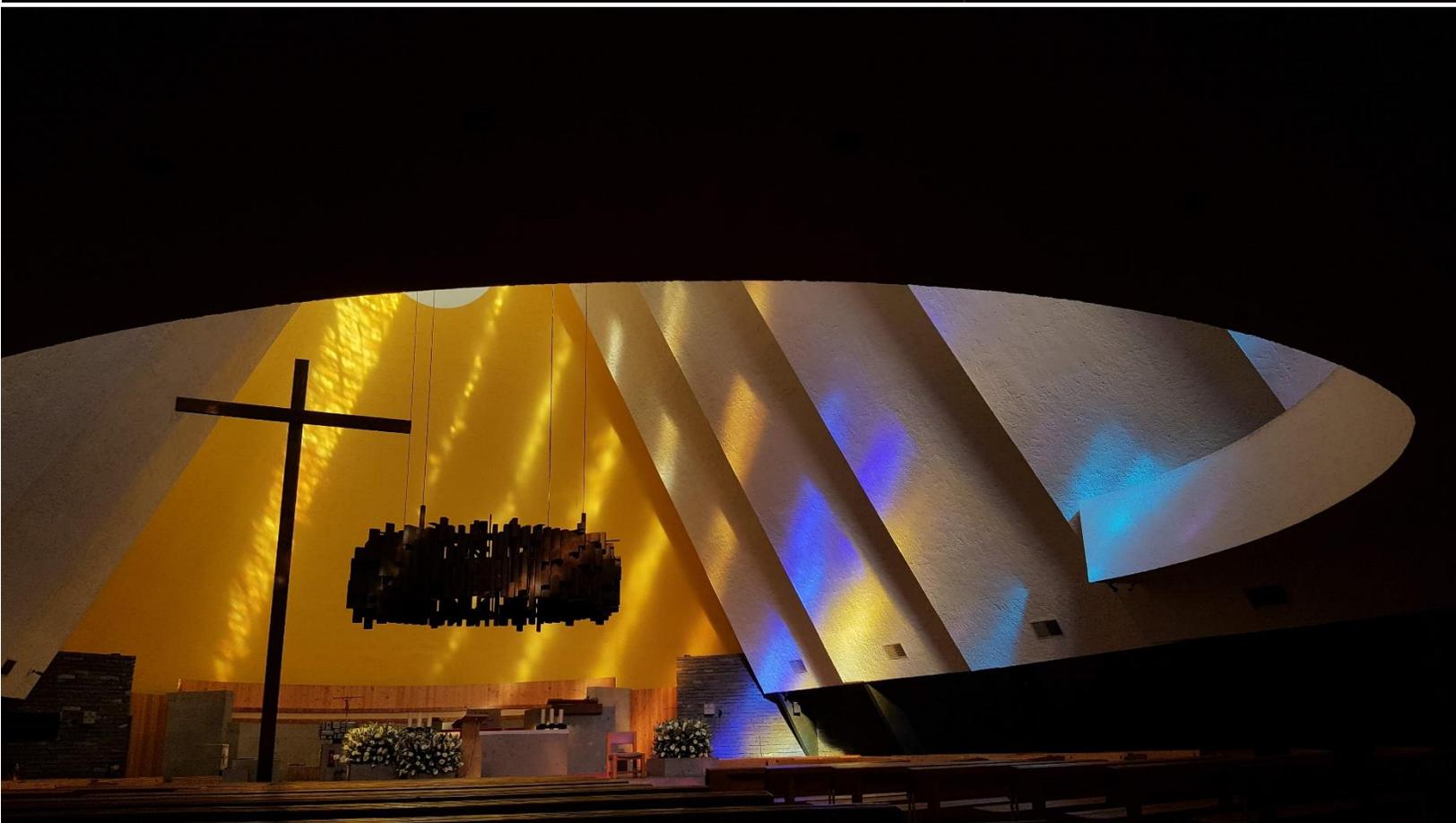


[20] Vistas de iluminación coloreada procedente de los vitrales que se encuentran entre el intersticio que resulta de las cubiertas y el muro circular que rodea la nave principal. Se observa un marcado contraste entre la luz fría procedente de estos vitrales, y la calidez de la nave principal.

López Lara, Raziél. *Iluminación interior -Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.

Estos vitrales iluminan el área de circulación perimetral, bordeado por el muro curvo de piedra. La hora de mayor incidencia solar de estos vitrales, se encuentra en las horas de la mañana y hasta el mediodía, debido a que se encuentran situados al este, por lo es en este lapso donde se da una mayor intensidad lumínica procedencia de esta fuente. Las consecuencias de esto es que se genera un mayor contraste cromático entre la luz amarilla que predomina en la nave principal (recordando al astro solar) y que genera una atmósfera que se percibe como cálida; y los tonos azules y violetas que procedentes de estos vitrales, y que bañan el muro de piedra, generando una atmósfera perceptivamente más fría y fresca.

Ya que hemos analizado el uso de la luz dentro del espacio, es necesario mencionar el uso de la oscuridad, la sombra y la penumbra, pues sin ellas, no se restaría la importancia del manejo de la luz. El uso de la oscuridad crea una atmósfera de misterio y frecuentemente es relacionado con sentimientos de soledad y terror. Su utilización en la Parroquia de la Santa Cruz es muy evidente, pues existen zonas donde la oscuridad se encuentra presente, en contraste con zonas más iluminadas. Este contraste entre la luz y la oscuridad se percibe de forma muy evidente desde el momento mismo de ingresar al templo, donde el recorrido se realiza en relativa penumbra y oscuridad, otorgándole cierto misterio a la experiencia, que invita a ir más allá, a donde se visualiza la presencia de luz. Mientras se recorre esta senda hacia la luz, se observa su vislumbre en el suelo, producto de su reflejo por el piso de barro cocido, sin identificarse en su totalidad la fuente de dicho reflejo.



[21] [22] Vistas donde se observa el manejo de la luz y la oscuridad, así como de los cambios que ocurren en estos, según transcurren las horas del día.

López Lara, Raziél. *Iluminación interior -Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.



[23] [24] Acceso y recorrido que va de la oscuridad y penumbra, a la luz que ilumina el espacio celebrativo.

López Lara, Raziél. *Luz y oscuridad -Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.

Es hasta que se ingresa a la nave central que se tiene una vista más clara pero aun no en su totalidad, debido a la sombra proyectada por la cubierta interior curva que rodea al espacio central. Una vez que se avanza hacia el altar, es cuando se experimenta de forma gradual una atmósfera luminosa que otorga calidez y llena el lugar, notándose que es cada vez más brillante conforme uno se acerca al espacio celebrarlo. Un atractivo visual que atrae especialmente la atención es el muro testero pintado de amarillo que se encuentra al frente, pues su iluminación, así como su intensidad de color es algo que no puede pasar desapercibido.

Una vez sentado en las bancas, se experimenta la quietud y calma del transcurso del tiempo, observando como la iluminación y el cromatismo va cambiando y las sombras van moviéndose conforme transcurre el día. Esta experiencia se hace más evidente si en el cielo se encuentran nubes que cubran por momentos la iluminación directa del sol, pues en el interior se observa cómo cambian los niveles lumínicos de forma drástica.



[25] Contraste entre la oscuridad y la luz, de tal manera que la oscuridad rodea a la luz, haciendo que lo visible y más iluminado (en este caso el frente de la iglesia) tome mayor relevancia.

López Lara, Raziél. *Luz y oscuridad -Parroquia de la Santa Cruz*. 2019. Imagen digital. Archivo personal.

Lo que resalta especialmente de esta obra, es la experiencia que se vive en su interior, pues:

[...] lo más importante de esta obra fue la consecución de un espacio sagrado idóneo para la experiencia religiosa, una preocupación fenomenológica que siempre estuvo presente en los objetivos de Attolini, tal y como se aprecia en sus palabras: “[...] para mí es muy importante el carácter; que entre uno a un lugar que lo disponga a pensar, a estar, a orar. Para mí es realmente lo más importante de una construcción religiosa.” (San Martín Cordova 238)

El contrastante uso de la luz y la oscuridad, hacen que la experiencia dentro de este espacio sea de misterio y reflexión, algo que resulta muy adecuado para la experiencia religiosa.

1.3-Caso de estudio. Templo presbiteriano Puerta de Salvación



[26] [27] Fachada principal del templo, y vista del elemento lateral vertical, que figura una cruz.

Pérez Sánchez, Josué. 2014. Imagen digital.

Para continuar con el análisis del uso de la luz y oscuridad por medio de casos de estudio construidos, pasaremos a analizar ahora su uso en un templo de otra denominación cristiana diferente al catolicismo, siendo en este caso el templo presbiteriano Puerta de Salvación, ubicado al sur de la ciudad de México, en la alcaldía de Álvaro Obregón, y que pertenece a la Iglesia Nacional Presbiteriana de México.⁵¹

⁵¹ La INPN es una denominación protestante presbiteriana, cuyos orígenes se remontan al principio de la reforma protestante del siglo XVI, especialmente en Suiza y Escocia y liderada por los reformadores Juan Calvino, Knox, Ulrico Zuinglio y Heinrich Bullinger.

Dicho templo fue diseñado por el arquitecto José F. Valladares Rodríguez (feligrés de la misma comunidad presbiteriana) y construido entre los años 1973 y 1974. Aunque originalmente fue pensando como una capilla para el Seminario Teológico Presbiteriano ubicado en las mismas instalaciones, con el tiempo abrió sus puertas al público en general. (San Martín Cordova 279)

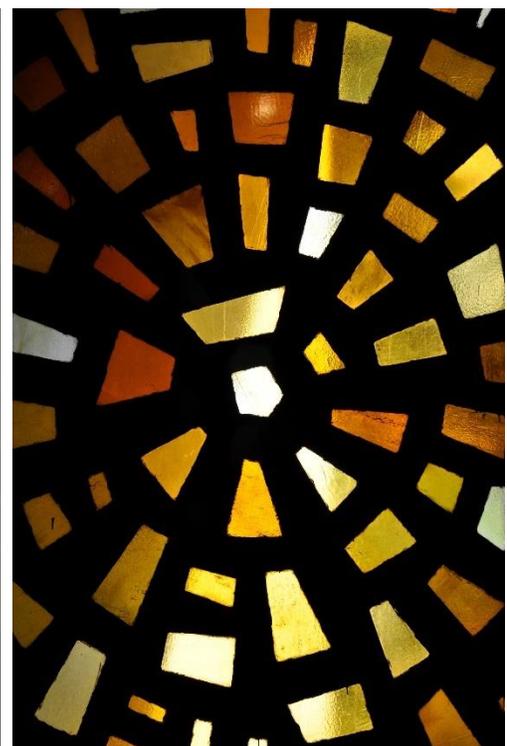
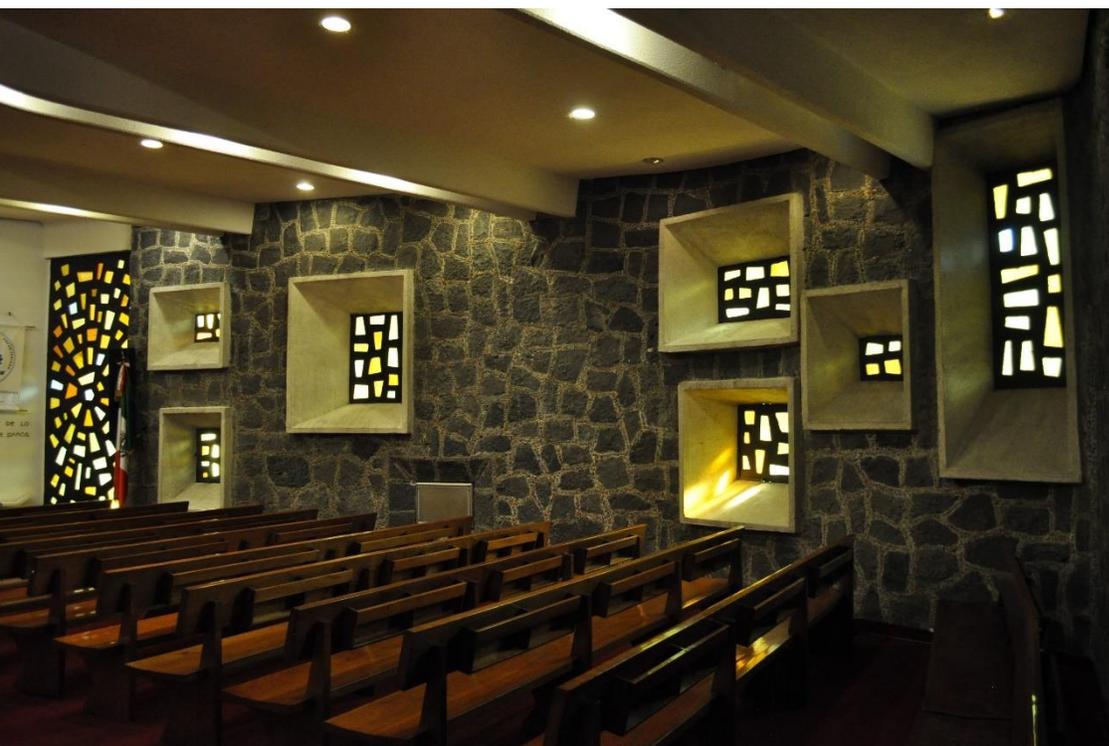
Desde el exterior, el edificio se percibe como un volumen sólido, conformado por muros de piedra braza con pequeñas aberturas ortogonales abocinadas que permiten el paso de la luz hacia el interior del edificio. Dicho edificio se encuentra coronado por una cubierta de concreto armado aparente la cual dota de horizontalidad al edificio, y que contrasta con una serie de muros verticales ubicados en un lateral y cuyas formas sugieren una cruz. El acceso principal se encuentra sugerido por un muro lateral de piedra braza que se intercepta con la cubierta, y dirige la atención a la puerta principal.



[28] [29] Vestíbulo principal e interior de la nave principal, donde se observa la utilización tanto de luz natural como artificial.

Pérez Sánchez, Josué. 2014. Imagen digital.

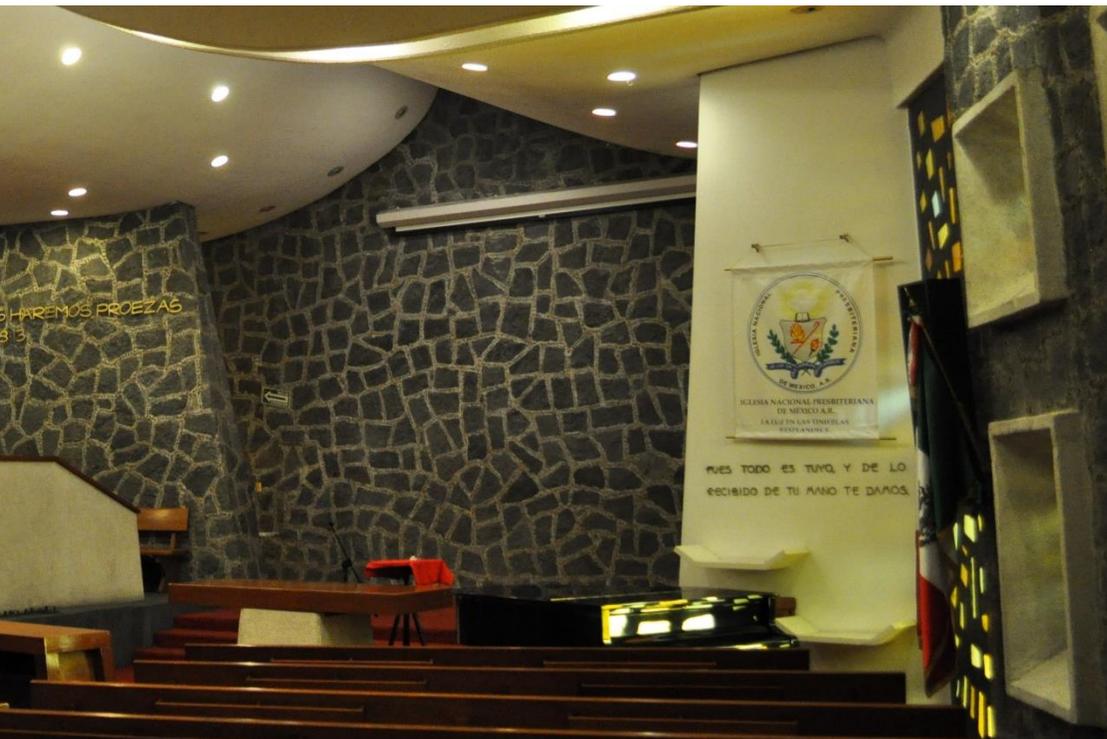
En el interior se observa vestíbulo abierto que conduce a la nave principal de planta trapezoidal, y en donde se acomodan una serie de hileras de bancas que se dirigen al frente, en cuyo lugar se encuentran sobre una plataforma elevada, el altar y el púlpito a los que se acceden por una serie de gradas. Se percibe una total ausencia de figuras o imágenes en el interior, a excepción de una serie de palabras extraídas de la biblia y que sobresalen de ciertos muros, así como del zócalo del púlpito. Una cosa que resulta atractiva es la cubierta interior con formas curvas que sugiere un movimiento ascensional dirigido hacia un nervio central que divide a la cubierta en dos, contrastando con la ortogonalidad de los muros.



[30] [31] Vista de las ventanas laterales, así como del gran vitral de piso a techo. Se observa un detalle del diseño del vitral, así como de la iluminación coloreada entrante.

Pérez Sánchez, Josué. 2014. Imagen digital.

El interior se encuentra ampliamente iluminado con luz procedente de fuentes tanto naturales como artificiales. La entrada de luz natural se da principalmente por los vanos abocinados (que se asemejan a los diseñados por Le Corbusier en el templo católico de Ronchamp) que se encuentran en los muros que dan al este, oeste y sur, iluminando principalmente el acceso, así como el área donde se sitúa la comunidad de fieles. La luz entrante es tamizada por medio vitrales de colores ambarinos, proporcionando iluminación que cambia conforme transcurren las horas del día. También se observa la presencia de un gran vitral lateral con la misma gama de colores que los demás vitrales; cuyas dimensiones van de piso a techo y que se encuentra justo en los límites entre el espacio celebrativo y el de la comunidad, iluminando un muro testero contiguo, que denota aún más dicha división espacial.



[32] [33] Vista del frente y del muro testero, así como de la iluminación cenital.

Pérez Sánchez, Josué. 2014. Imagen digital.

En la cubierta interior, también se observa una entrada de luz cenital, ubicada en el nervio central, iluminando tenuemente todo el interior. Ahora bien, es en esta misma cubierta que se observa la presencia de lámparas empotradas, distribuidas a través todo el interior, proporcionando luz artificial. Algo que resulta interesante con respecto a la iluminación, es que la luz artificial es utilizada a la par de la natural, como si esta última no fuera suficiente, requiriéndose al parecer, una iluminación interior más uniforme e intensa que el caso de estudio anterior.

La explicación de esto pudiese ser que, como se mencionó en la parte final de la introducción de este capítulo, que en general, se observa una predilección por la presencia de la luz más que el de la oscuridad o la penumbra en los templos protestantes, a diferencia de los templos católicos, debido a la preeminencia en su liturgia de la lectura de la biblia por parte de toda la comunidad reunida, así como de la entonación de cantos cuya letra se haya impresa generalmente en los himnarios, que para ver con claridad, es necesario contar con una buena iluminación interior, especialmente en la zona donde se hayan ubicados los feligreses.

Este templo demuestra, que aunque no existe una utilización tan contrastante de la luz y su opuesto, aun se cuenta con zonas de sombra y penumbra, pues es resultado natural de la distribución de la fuentes de luz. También demuestra que la utilización de la luz natural cumple una función más simbólica que funcional, como demuestra su delicado manejo y tamización, simbolizando lo que entiende como lo trascendente.

2.1-El silencio / ruido

Dice Otto Rudolf que: “En nosotros el silencio es el efecto inmediato que produce la presencia del numen.” (Otto, Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios 97) Cuando estamos ante algo más grande y trascendente que nosotros, nos quedamos en silencio, tal como exhorta el Antiguo Testamento: “Mas Yahveh está en su santo Templo: ¡silencio ante él, tierra entera!” (“Biblia de Jerusalén”, Habacuc 2.20)

Sin lugar a duda que el silencio tiene mucha importancia dentro de la práctica religiosa, pues es un tipo de respuesta ante lo inefable. Parece que el silencio se encuentra presente en toda práctica religiosa, como menciona Gernot Böhme, al decir que: “[...] lo que parece ser común a todas las religiones es el silencio” (Böhme, Quiet places–silent space: Towards a phenomenology of silence). Alain Corbin, en su libro *Historia del silencio* afirma lo mismo que Böhme al decir que el aprecio por el silencio, forma parte de practica de diversas religiones, pues:

Las búsquedas del silencio son múltiples, antiguas, universales. Impregnan toda la historia humana: hindúes, budistas, taoístas, pitagóricos y, claro está, cristianos, católicos y, tal vez más aún, ortodoxos han experimentado la necesidad y los beneficios del silencio; tal necesidad desborda, además, la esfera de lo sagrado y de lo religioso. (Corbin 51)

Por lo tanto, la búsqueda del silencio es de carácter universal y manifestado especialmente en lo religioso.

El cardenal Robert Sarah, en su libro *La fuerza del silencio. Frente a la dictadura del ruido* habla sobre la importancia del silencio para el cristianismo católico. En el expone la necesidad del silencio en la vida del creyente, para encontrarse con Dios, tal como lo hicieron los profetas, al retirarse al desierto para estar en soledad. Esto contrasta con la vida contemporánea, en donde “fuerzas mundanas”, pretenden eliminar el silencio de la vida del hombre

moderno, mediante un asedio constante del ruido tanto externo como interno, de tal manera que se convierte en una banda sonora de la vida ordinaria, arrancándolo de toda dimensión trascendente y de toda vida interior. Sin el ruido, el ser humano se siente perdido, vacío y sin seguridad. Es solamente en el silencio, según el autor, que Dios penetra en las profundidades del ser, de tal manera, que, como menciona en la tesis número doce:

El silencio no es una ausencia; al contrario: se trata de la manifestación de una presencia, la presencia más intensa que existe. El descredito que la sociedad moderna atribuye al silencio es el síntoma de una enfermedad grave e inquietante. En esta vida lo verdaderamente importante ocurre en silencio.
(Sarah y Diat)

Sin importar la vida, ya sea profana, civil o religiosa, es necesario el silencio para que el ser humano viva en armonía con los demás, así como con su entorno. Es por medio del silencio que surge la caridad, que nace de un corazón silencioso capaz de escuchar, comprender y acoger. Es por medio de silencio también que el ser humano se entiende a sí mismo. Por eso, según el autor, es necesario el silencio sagrado, como lo dice en su tesis doscientos treinta:

El silencio sagrado [...] nos ofrece la posibilidad de apartarnos del mundo profano y del tumulto incesante de nuestras inmensas metrópolis para dejarnos poseer por Dios. El silencio sagrado es el lugar donde podemos encontrarnos con Dios, porque nos dirigimos a Él con la actitud propia del hombre que tiembla y guarda distancia sin dejar de esperar con confianza.
(Sarah y Diat)

El silencio sagrado, es también parte fundamental de la liturgia, ya que según el autor en su tesis doscientos cincuenta no puede ser una pausa entre los ritos, si no que “[...]es en sí mismo un rito, lo envuelve todo. El silencio es la madera sobre la cual deben de estar talladas todas nuestras liturgias, en las que nada debería romper esa atmósfera silenciosa que es su clima natural.”
(Sarah y Diat) Esta misma idea la presenta el teólogo y cardenal Joseph Ratzinger, en su libro *El espíritu de la liturgia*:

De la liturgia esperamos precisamente esto, que nos ofrezca el silencio positivo en el que nos encontremos a nosotros mismos —el silencio que no es una simple pausa, en la que vienen a nosotros mil pensamientos y deseos, sino ese recogimiento que nos da la paz interior, que nos permite tomar aliento, que descubre lo que es verdaderamente importante—. Por esto mismo, no se puede «hacer» silencio, sin más, disponerlo como si fuera otra acción cualquiera. No es casual el hecho de que hoy se busquen por doquier ejercicios de introspección, una espiritualidad de vaciamiento: con ello se pone de relieve una necesidad interior del hombre que, al parecer, en la forma actual de nuestra liturgia, no se ha terminado de hacer respetar en sus derechos. Para que el silencio sea fecundo —como acabamos de decir— no puede convertirse en una mera pausa en la liturgia, sino que tiene que ser, realmente, una parte constitutiva de su acontecer. (Ratzinger 234-235)

Por lo tanto, para el pensamiento religioso es importante y necesario el silencio para la práctica de la fe, así como de la liturgia, pues por su medio, el ser humano se aleja de del mundo que le distrae, para encontrarse consigo mismo en introspección, y al hacerlo, encuentra aquello que entiende y denomina como Dios.

Ahora bien, fuera del ámbito religioso, el silencio es parte importante del ser humano, pues necesita momentos de tranquilidad y silencio, para dar paso a la reflexión e introspección.

Murray Schafer⁵², en su libro *The soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the world*, menciona:

Así como el hombre requiere tiempo para dormir, para refrescarse y renovar sus energías, también requiere de períodos de silencio para recuperar su compostura mental y espiritual. Hubo un tiempo en que el silencio fue un artículo valioso en el código no escrito de los derechos humanos. El hombre

⁵² Raymond Murray Schafer (1933) es un reconocido compositor y pedagogo musical, famoso por introducir el término “paisaje sonoro” (soundscape) para referirse a los sonidos medioambientales que caracterizan un lugar. En base a esto, descubrió que el ser humano se encuentra inundado y acosado por el ruido, por lo que propone mejorar el diseño acústico del mundo mediante un trabajo interdisciplinario.

mantuvo reservorios de quietud en su vida para restaurar el metabolismo espiritual. (Murray Schafer)

La razón de la importancia del silencio se encuentra según Murray, en que este, nos permite recuperar la compostura tanto mental como espiritual, pues estos momentos de silencio y quietud son una especie de oasis en un desierto lleno de ruidos y distracciones. Aun ante tal importancia del silencio en la vida del hombre, el hombre occidental teme quedarse en silencio, por lo que prefiere el ruido para no sentirse solo, considerando al silencio como algo negativo, un vacío molesto el cual hay que llenar. De ahí a que el silencio en una conversación se convierte en un momento incomodo, por lo que se busca llenar ese espacio con lo que sea, aun con charlatanería y nimiedades de la vida que no tienen importancia. Sobre esto, Corbin menciona:

Hoy en día, es difícil que se guarde silencio, y ello impide oír la palabra interior que calma y apacigua. La sociedad nos conmina a someternos al ruido para formar así parte del todo, en lugar de mantenernos a la escucha de nosotros mismos. De este modo, se altera la estructura misma del individuo. (Corbin 8)

Esto simplemente denota que “La contemplación de un silencio absoluto se ha convertido en negativo y aterradora para el hombre occidental.” (Murray Schafer) Aun a pesar de las consecuencias que esto conlleva.

Murray concluye diciendo que, ante tal situación de miedo a la contemplación del silencio, su recuperación nos enseñaría a apreciarlo como:

[...] como un estado positivo y feliz en sí mismo, como el gran y hermoso telón de fondo sobre el que nuestras acciones son bosquejadas y sin el cual serían incomprensibles, de hecho, ni siquiera podría existir. [...] Si tenemos una esperanza de mejorar el diseño acústico del mundo, será realizable sólo después de la recuperación de silencio como un estado positivo en nuestras vidas. (Murray Schafer)

Por lo tanto, el silencio tiene connotaciones positivas para el ser humano, y su salud mental y espiritual, independientemente de si sea motivado por

cuestiones religiosas o no. Ahora bien, ¿Qué relación tiene el silencio con la arquitectura?, ¿cómo puede motivarse?

En primer término, tenemos que existen espacios donde se impone y privilegia el silencio, ya sea por ausencia de ruido o por necesidad. Entre esos lugares encontramos las iglesias, donde silencio es una forma de respeto y adoración y las bibliotecas como espacios que buscan la concentración. Desde una perspectiva arquitectónica, asumimos que los ruidos, sonidos y sus ausencias, toman formas espaciales, de tal manera que “[...] se mueven en el espacio, despliegan un espacio, se configuran juntos en el espacio.” (Böhme, *Atmospheric Architectures* 89) Por lo que, desde su concepción, estos lugares crean espacios donde se privilegia el silencio por sobre el ruido, y esto tiene una razón. Sobre esto Pallasmaa menciona que: “El sonido surge del silencio, no el silencio del sonido. El silencio ralentiza el tiempo y nos permite experimentar fenómenos más allá de nuestra conciencia normal.” (*Voices of tranquility: silence in art and architecture* 197) También agrega que el silencio, no es simplemente una ausencia total de sonido, sino que va más que eso, pues:

El silencio no es meramente la experiencia auditiva de la ausencia de sonido; es una experiencia multisensorial y existencial del ser, en lugar de escuchar. [...] El silencio revela la esencia de las cosas, como si se percibiera por los sentidos por primera vez. El silencio es una percepción atmosférica y cualitativa que fusiona la percepción y el perceptor, es siempre una experiencia afectiva, como el silencio no está fuera de mí, es mi alma que ha sido silenciada. (*Voices of tranquility: silence in art and architecture* 197)

El silencio, por lo tanto, va más allá que la ausencia del ruido exterior, a tal manera que es necesario también su ausencia en el interior en la persona que experimenta. Aun cargamos con el ruido de nuestra conciencia, pensamientos, ocupaciones, distracciones y así como preocupaciones que nos aquejan y no nos dejan estar tranquilos. Esto significa que por más que haya un silencio exterior, aún puede existir ruido, si el perceptor no se

encuentra sintonizado con la atmósfera de silencio, pero también, sin una la ausencia del del ruido exterior, es difícil que se experimente el silencio interior, de tal forma que se encuentran ligados tanto el silencio exterior como el interior. Con respecto a esto menciona Böhme:

El silencio en ausencia de cualquier polo de concentración se puede experimentar como un desfiladero. No hay nada en el silencio que evite que uno se pierda. Es cierto: el silencio permite que uno también se calle. Pero esto solo es cierto si el silencio está de alguna manera contenido, es decir, si se experimenta dentro de un lugar tranquilo que contrasta con el mundo ruidoso que hay. (Quiet places—silent space: Towards a phenomenology of silence)

Entonces, la relación entre arquitectura y el silencio es que el primero puede crear atmósferas que motiven el silencio tanto exterior como el interior. Como hemos analizado, una atmósfera es ese algo que se encuentra entre el objeto y el receptor, que puede influir en los sentimientos y ánimo de la persona, si está dispuesta, o predispuesta emocionalmente. Esto significa que una atmósfera de silencio, por medio de ciertos elementos puede articular la experiencia de un silencio interior en el perceptor. Esto genera una pregunta: ¿Qué elementos son esos que pueden articular la experiencia del silencio? Con respecto a esto Böhme menciona:

Los lugares tranquilos están literalmente definidos por paredes que separan a la persona del ruido y del ajetreado mundo exterior. Sin embargo, [...] el recinto no crea el silencio del lugar, sino que lo articula haciendo perceptible el espacio infinito a través de la trascendencia de las fronteras. (Quiet places—silent space: Towards a phenomenology of silence)

Por lo cual, es importante tanto que la arquitectura aislé el recinto del ruido exterior, así como que pueda generar una atmósfera interior de silencio. Esto claro, si lo que se busca es el silencio. Para obtener los principios para hacer esto, debemos acercarnos y analizar arquitecturas del silencio.

En opinión de Böhme, la arquitectura del silencio, si es que existe, es por excelencia, la de las iglesias, pues estas sirven como lugares de oración y

devoción religiosa, lo cual, convierte a la atmósfera del silencio en un elemento esencial de los lugares de culto. Este silencio, en primera instancia significa que el interior se encuentra separado de exterior ruidoso, pero si se ve solamente desde esta perspectiva, los templos no difieren mucho de otros edificios seculares como las bibliotecas o hasta las mismas casas donde habitamos. Lo que convierte a los templos en arquitectura del silencio es que estos:

[...] no son absolutamente silenciosos, sino que proporcionan a través de su arquitectura reverberante un fondo de silencio a cualquier palabra hablada y a cualquier canto, sonido de campanas o música de órgano. El entorno construido de dicha arquitectura de silencio no es neutral en relación con la aparición de palabras y canto, sino que apoya los sonidos que surgen dentro. (Böhme, Quiet places—silent space: Towards a phenomenology of silence)

Por lo tanto, hay una atmósfera que motiva el silencio, aun cuando no sea propia ni estrictamente silencioso el espacio interior. El silencio más bien es la respuesta que experimenta el receptor al entrar en una atmósfera. Esto se da, debido a las características que generan dicha atmósfera y que la persona percibe.

Böhme menciona que estas características son las que se asocian con lo sublime, de tal forma que el silencio se relaciona con lo sublime, aunque son atmósferas distintas, como él menciona:

Es cierto que la sublimidad y el silencio son atmósferas que pueden ocurrir por separado. Esto se puede ver por el hecho de que una atmósfera sublime en los espacios de la iglesia puede ser aumentada por la música, particularmente por la música de órgano. Sin embargo, debido a que se muestran al sujeto de la misma manera ambivalente, la sublimidad y el silencio a menudo entran en una conexión íntima en los espacios de la iglesia. Su invitación a desaparecer en la extensión del espacio simultáneamente devuelve al sujeto a su pequeña y limitada presencia. (Atmospheric Architectures 176)

La conexión entre lo sublime y el silencio, se encuentra entonces en la percepción que producen en la persona, de sentirse perdido y desorientado

en un espacio que excede su percepción. Esta percepción dice Böhme, no es como pensaba Kant, pues no se requiere una confrontación con algo absolutamente grande, si no más bien, solo es necesario el sentimiento de un desapego entre la escala percibida y el cuerpo, de manera que este se percibe como pequeño en comparación. Esto es posible cuando se percibe un silencio tan grande, que nuestras voces y nuestros pasos contrastan con el, y al hacer esto, nos percibimos nosotros en comparación con algo tan grande. De ahí la importancia del contraste que debe existir entre la detección simultánea de nuestra propia presencia y la del espacio. Por tal razón:

[...] para que el silencio y lo sublime sean efectivos, se deben cumplir varias condiciones límite. Este suele ser el caso cuando una iglesia se encuentra en medio del bullicio urbano, [...] Para ambos, el silencio y la sublimidad, son en sí mismos experiencias de contraste y, por lo tanto, se articulan mejor a través de la ingresión, es decir, al experimentar el contraste al ingresar desde una atmósfera diferente. (Atmospheric Architectures 175)

Lo importante entonces, para que se dé una experiencia de silencio significativa, es la percepción de un contraste entre nuestra percepción corporal y el espacio. De esta forma percibimos el espacio y nos percibimos a nosotros mismos. En este caso, el contraste más significativo, es el del silencio contra su opuesto que es el sonido.

¿Cuál es la función de la arquitectura en esto? Pues bien, al tratarse el silencio de una atmósfera, la arquitectura solo puede producir las condiciones en las que se pudiera experimentar, más nada asegura estrictamente que suceda así, todo depende del sujeto. Recordemos que una atmósfera se da en la medida que exista una relación entre el sujeto y el espacio, y para lo cual el sujeto tiene que estar en sintonía, o por lo menos predispuesto emocionalmente.

A continuación, se enuncian los principios básicos de lo que la arquitectura puede hacer para posibilitar la experiencia de la atmósfera silencio.

- Analizar el contexto cultural, social, urbano y climático donde se encuentra el edificio.
- Diseñar, construir o adaptar un espacio arquitectónico de tal manera que se encuentre aislado del ruido exterior, especialmente en contextos urbanos. Para ello se deben de seguir los principios del diseño acústico arquitectónico. Con esto se asegurará que se interfiera lo menos posible con el silencio interior. Con respecto a la construcción de iglesias Plazaola menciona:

Antes de controlar un sonido es necesario aislarlo correctamente de los ruidos que no interesan. Por eso la primera condición de una buena acústica en una iglesia es su mismo emplazamiento, sobre todo tratándose de locales inmersos en una gran ciudad. El ideal es crear en torno a la iglesia una zona de silencio. Cuando tal zona no es posible, hay que procurar que los muros, las ventanas y los tejados proporcionen el conveniente aislamiento de los ruidos del tráfico rodado y del barullo de la calle. (Plazaola 195-196)

- Establecer que connotación tendrá el silencio, o mejor dicho, hacia que función estará dirigido. Esto puede ser a la introspección, al culto religioso, al rezo, a la concentración o la meditación. En base a lo que se quiera que se experimente como resultado final, establecer las estrategias adecuadas.
- Elegir los generadores de atmósfera de silencio, de acuerdo con el contexto, y buscando siempre un contraste con él.
- Por último, entender que una atmósfera depende totalmente del sujeto que experimenta, por lo que la arquitectura no puede obligar, condicionar o influir el estado de ánimo ni sentimiento de este, si no se encuentra predispuesto emocionalmente.

2.2- Caso de estudio. Casa de Meditación

La casa de Meditación, Encuentro y Paz, es un edificio pequeño que se encuentra ubicado en el Jardín de los Lobos, en el campus de la universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México. Fue diseñado del reconocido arquitecto Francisco Serrano Cacho y fue proyectado para ser un espacio donde cualquiera, sin importar su religión, puedan meditar y reflexionar en silencio.

Si analizamos su ubicación, encontramos que se sitúa en una zona ajardinada, alejada de los otros edificios del campus universitario, en donde es menos posible que el ruido interrumpa el silencio que se busca propiciar. Una primera impresión del edificio, visto desde el exterior, resalta que no es un edificio que asombre por sus grandes dimensiones, sino que es más bien pequeño y austero.

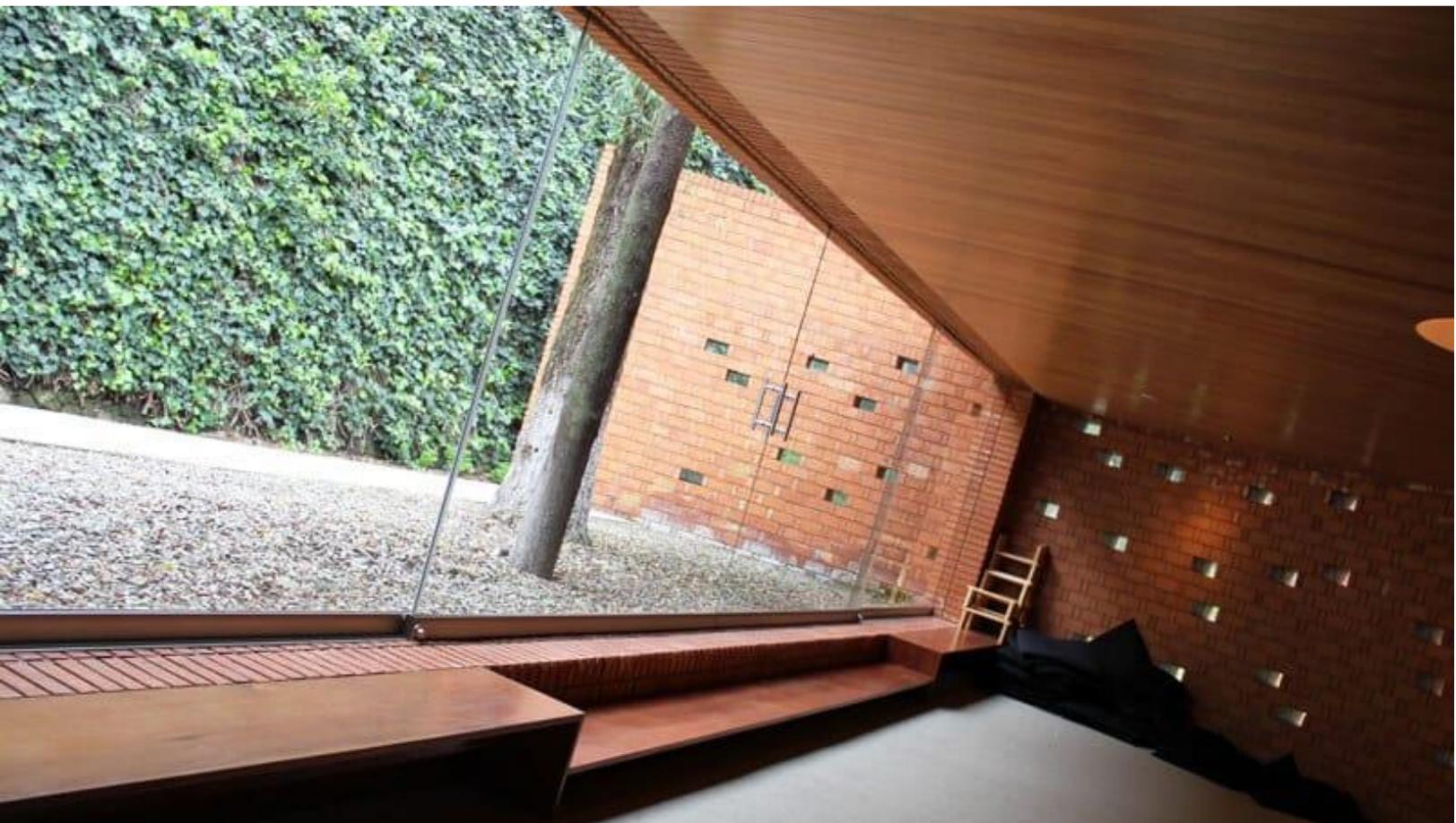


[34] Vista exterior de la Casa de Meditación. Se aprecian su pequeña dimensión, así como el contexto en el que se encuentra.

N.d. Imagen digital. <http://cui.ibero.mx>. 19 de agosto, 2020.

El edificio es cilíndrico, de color rojizo proveniente del ladrillo aparente con el cual está construido. Se observa que su volumetría es más bien introspectiva pues se cierra casi en su totalidad al exterior, dejándose solo unas pequeñas aberturas distribuidas a través de toda la fachada y que proporcionan iluminación al espacio interior.

Una vez que se ingresa, observamos un amplio espacio iluminado y mayormente vacío, con presencia de solo algunas colchonetas y pequeños bancos. No encontramos ningún símbolo que pudiera relacionarse con algún credo o religión. Solo se observa una pequeña fuente en el jardín, así como una pira, completando con estos últimos dos, los cuatro elementos de la naturaleza (tierra, aire, fuego y agua) los cuales, según su descripción fueron tomados en consideración para el diseño del recinto.



[35] Vista de interior de la Casa de Meditación. Se observa predominante vista hacia el jardín interior.

La presencia de los dos elementos restantes, que aunque no se especifica su uso, se puede deducir que se encuentran presentes en la tierra horneada de los ladrillos, y el aire que llena tanto el espacio interior como el exterior.

El interior cuenta con una relajante vista a la naturaleza, protegida por una pared de vidrio que puede abrirse al jardín si existen las condiciones climáticas para hacerlo. Con esto, se hace evidente el manejo de varias y complejas polaridades, que generan un contraste entre el interior y el exterior, el silencio y el ruido, el vacío y el macizo, la naturaleza y la civilización, el espacio protegido y el expuesto a la intemperie.

Aunque este espacio puede parecer sencillo y simple, conlleva una serie de complejidades, entre las cuales se encuentra la de abstenerse de dar preferencia a cierta religión, proporcionando un espacio ecuménico libre de simbolismos religiosos, haciendo uso de elementos universales que hablan a todo ser humano y que se encuentran casi en su mayoría, en toda práctica religiosa. Uno de ellos, y el más evidente en este caso, es la creación de un espacio donde impere el silencio.

Sin lugar a duda, este espacio hace honor a su nombre, pues genera una atmósfera de silencio propicio para la meditación y reflexión, que contrasta con la ajetreada vida académica y estudiantil que impera en el campus universitario.



[36] [37] Vistas del jardín interior y de unas de las actividades de meditación que se realizan en su interior.

N.d. Imagen digital. <http://cui.ibero.mx..>19 de agosto, 2020

3.1-El agua

El Agua, es un recurso indispensable para la vida como la conocemos. Es un hecho que como seres vivos, dependemos del agua tanto como del oxígeno para existir, al igual que los animales y las plantas. Nuestro cuerpo se encuentra conformado en su mayor proporción por agua, así como nuestro hogar al que denominamos el planeta azul, contando con la presencia de este vital líquido en sus tres estados: sólido, líquido y gaseoso, relacionados todos ellos en un ciclo sin fin, vital para la vida en nuestro planeta. Debido a la importancia del agua para el ser humano, este recurso se encuentra cargado con una enorme carga simbólica e incluso sagrada, pues en la mayoría de las religiones, si no es que todas, se considera al agua como un símbolo de purificación, regeneración y limpieza ritual, así como de la vida, la fertilidad o la muerte.

El agua ha sido utilizada por la arquitectura de maneras muy diversas, desde una forma para refrescar ambientes o como un elemento arquitectónico y estético por medio del uso de fuentes, canales y espejos de agua. Por sus características físicas, el agua puede ser dominada, moldeada y transformada a voluntad.

A continuación, veremos algunas concepciones del agua, y sobre todo, su importancia en la arquitectura, como un medio de expresión de la búsqueda y experimentación de la trascendencia.

CONCEPCIÓN SIMBÓLICA DEL AGUA

Desde tiempo ancestrales, el agua ha sido apreciada como una fuente de vida del ser humano, incluso antes de conocer a fondo su naturaleza y su composición química y física. Ha formado parte de diversas cosmogonías y

ritos de purificación y limpieza, como lo es el bautismo para el cristianismo, así como las abluciones para el judaísmo, hinduismo y el islam.

Ya desde los griegos, con el filósofo griego Empédocles, se consideraba al agua como uno de los cuatro elementos de los que se compone el universo, junto con la tierra, el fuego y el aire. Para Tales de Mileto, el agua era el elemento principal y primero de todas las cosas que existen, el arjé⁵³ de toda la realidad. Esta concepción se encuentra presente en los mitos y relatos de la creación de diversas culturas, donde el agua es preexistente a la creación, tal como lo menciona el relato bíblico registrado en el Génesis, donde se señala que las tinieblas cubrían el abismo y el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas. En otras culturas, el agua también ha sido personificada como una divinidad, así como portadora de diversos simbolismos y significados arquetípicos.

Mircea Eliade al analizar la estructura del simbolismo acuático, menciona: “Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades; son *fons et origo*, el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación.” Esto es así, debido a que históricamente, el agua se ha considerado como fuente de vida y un símbolo de ella. Toda la vida depende en mayor o menor medida del agua para su subsistencia, de tal manera que nada sobrevive sin ella. Es por esto, por lo que el agua aparece como un arquetipo presente en la religión, la literatura y el arte de todas las culturas a través de la historia y llega hasta nuestros días.

Debido a la naturaleza fluida, cambiante y dinámica con la que puede ser tratada el agua, así como por sus características y usos, se le han asociado

⁵³ Del griego ἀρχή ("arkhé", arché" O "arjé") que significa fuente, principio u origen.

múltiples significados por medio de símbolos y rituales que se han ido gestando a través del tiempo.

Uno de los primeros significados al que se le puede asociar es al de la limpieza y la purificación, el cual ha sido muy utilizado por diversas culturas y religiones para simbolizar la purificación espiritual a través de ritos donde es utilizada. Como menciona Eliade: "Cualquiera que sea el contexto religioso en que se encuentren, las aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, «lavan los pecados», son a la vez purificadoras y regeneradoras de este modo se impregnan del poder de santificar a su vez." (Eliade 97-98) Esto se ve en la tradición judía, en donde se considera al agua como un agente limpiador y purificador, como menciona las Escrituras: "Os rociaré con agua pura y quedaréis purificados; de todas vuestras impurezas y de todas vuestras basuras os purificaré." (Ezequiel 36.25) Por ello el agua forma parte de los diferentes ritos ceremoniales, ya sea rociada o como parte de lavamientos y abluciones de los pies y manos, y en algunos casos del cuerpo entero.

En el cristianismo, el agua es utilizada como rito de iniciación en el bautismo, el cual es uno de los sacramentos u ordenanzas por medio del cual se inicia a un neófito a la nueva vida espiritual. El bautismo, es una figura de la muerte de la vida antigua, su sepultura y una posterior resurrección a una nueva realidad, identificándose con la muerte y resurrección de Jesucristo. En cuanto a la forma de realizar este rito, se puede administrar por medio de la inmersión total, por la ablución, derramamiento o por aspersion. Dependiendo de la denominación cristiana será la forma en que se realice el rito, siendo exclusivamente la inmersión la utilizada por una gran mayoría de las iglesias protestantes, pero la menos utilizada por el catolicismo, siendo el derramamiento y la aspersion las formas preferidas.

La inmersión en el agua para la purificación no es un rito exclusivamente cristiano, pues también se encuentra presente en la religión hindú, donde millones de fieles se bañan en las contaminadas aguas del río Ganges (India) para la purificación de los pecados, rito que no pierde su eficacia por más sucia e insalubre que sea el agua.

Esto es así, debido a que, para los creyentes, el acto de sumergirse en el agua solo es un medio que simboliza algo que va más allá de su realidad inmediata: la muerte a una vida y el nacimiento a una nueva, tal como menciona Eliade:

[...] la inmersión simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal; la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por ello, el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer. El contacto con el agua implica siempre una regeneración: no sólo porque la disolución va seguida de un «nuevo nacimiento», sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida. [...] Las aguas que daban remedio a los males del cuerpo curan ahora el alma; deparaban antaño la salud temporal. restauran ahora la vida eterna ... El «hombre viejo», muere por inmersión en el agua y da nacimiento a un nuevo ser regenerado. (Eliade 97-98)

Por lo anterior, al significado de la purificación ritual con agua, se le asocia la muerte y la regeneración a una nueva vida. Aquí tenemos una aparente discrepancia, pues a pesar de que al agua se le identifica comúnmente con la vida, también puede ser un símbolo de muerte, debido al misterio, la oscuridad el frío y el temor que conlleva el agua en ciertos escenarios donde no se le puede domesticar, y en consecuencia mata, ahoga, hunde, desgasta, pudre e inunda todo lo que tiene y no tiene vida, tal como cuentan los relatos de culturas antiguas de un gran diluvio que destruyó todo.

Caso contrario, cuando el agua es domesticada, se convierte en un símbolo de abundancia y fertilidad, razón por la cual, culturas a lo largo del mundo han

formulado todo tipo de ritos y ceremonias para atraer la lluvia que riegue sus campos y les provea alimento.

Como se ha visto, el agua tiene un enorme potencial simbólico, cuyo significado depende en gran medida del contexto en el cual se encuentre y la forma en que sea utilizada.

AGUA Y ARQUITECTURA

Una vez que hemos analizado el potencial simbólico del agua, es momento de analizar su utilización por medio de la arquitectura. El arquitecto Charles Willard Moore⁵⁴ en su libro *Water and architecture* escribe sobre el uso e implicaciones del agua en la arquitectura construida, con base en que:

Siempre que los arquitectos o diseñadores incluyan el agua en sus composiciones, deben sumergirse en un cofre de tesoro que contiene características físicas, leyendas y alegorías, para mejorar sus diseños. Hoy en día, nuestras asociaciones con el agua han sido moldeadas por nuestros antepasados, de modo que, con el lapso de los siglos, se ha aumentado el simbolismo, y la sabiduría acumulada sobrevive a las mareas de milenios. (Moore 15)

Por esa razón hace un análisis exhaustivo sobre cómo se relaciona la arquitectura y el agua, abordándola por medio de la división en cuatro etapas generales: fuentes, ríos, estanques y océanos, que corresponden respectivamente a las etapas del ciclo del agua.

⁵⁴ Charles Willard Moore (1925-1993) fue un arquitecto, profesor y escritor estadounidense cuya tesis doctoral trató sobre el agua y la arquitectura, la cual, años más tarde se editó como un libro con el título: *Water and architecture*. Como arquitecto, buscó desvincularse del movimiento moderno por lo cual su obra se separa de los cánones que la regían.

Por sus características, las fuentes simbolizan tanto la aparición como la desaparición del agua, que se encuentra presente en la naturaleza en lugares donde surgen naturalmente los manantiales, significando el comienzo o la fuente de la vida. Estos lugares se convierten en zonas propicias donde se desarrolla y florece la vida, así como el establecimiento de pueblos y ciudades que dependen de la presencia de tan vital líquido.

Por siglos, fue un misterio el origen del agua, razón por la cual fue producto de especulación, siendo la idea predominante la de la existencia de un gran abismo que se encontraba debajo de la tierra, y el cual, era la fuente y el origen del agua, así como el lugar a donde esta regresaba. Por eso las fuentes simbolizan el surgimiento de la vida, pero también su desaparición, pues: “[...] cuando el agua se filtra en la tierra, evoca el retorno cíclico y el viaje de regreso a la fuente, con imágenes de partida, muerte y la espera de su regreso.” (Moore 21) Por esta razón, las fuentes simbolizan al origen sagrado de la vida y la etapa inicial del ciclo del agua (28).

En antaño, las fuentes eran consideradas como sagradas y de una fuerte importancia para los pueblos y ciudades, pues eran el medio por el cual se abastecían de tan vital líquido. Por eso, en su diseño y construcción se dedicaba gran cantidad de recursos, así como la incorporación de símbolos que denotaban su significado, comúnmente por medio del uso de elementos asociados con el agua, producto de propia mitología (42), siendo en ocasiones, grandes obras de arte en donde se manifiesta teatralidad y dramatismo.

Por lo anterior, menciona Moore, las fuentes son hipnóticas, pues son encantadoras y tienen un atractivo psicológico. De esta manera, no solo es el juego del agua lo que atrae a la gente, sino que también, el agua y sus historias son una fuente de fascinación especialmente para los habitantes de las personas sin litoral. (46) Es por eso por lo que las fuentes son tan especiales y atractivas, pues:

Por su misma sencillez, la fuente dignifica el agua, la hace especial, la respeta y la valora. El agua tiene la asombrosa capacidad de representar las realidades de arriba y más allá de sí misma, recordando algo mucho más grande. El agua, en todas sus variaciones, interpretaciones y presentaciones, comparte un simple origen común. Tiene propiedades inherentes e inmutables que el tiempo no puede alterar. (49)

Aunque hoy en día, en la mayoría de las ciudades, las fuentes ya no son proveedoras de agua a la población como en antaño, pero aun así prosigue su uso como elemento estético y simbólico de la importancia que tiene el agua para el ser humano.



[38] La *Fontana di Trevi* en Roma es una de las fuentes más famosas del mundo. Fue realizada a mediados del siglo XVII con mármol travertino, durando 30 años su construcción. Se encuentra conformada por esculturas que corresponden a la mitológica romana con fuerte relación al agua, expresándolo con dramatismo y movimiento, características de una obra de arte barroco.

Forenza, Nicola. *Trevi fountain at sunrise, Rome, Italy*. 2019. Imagen digital.stock.adobe.com. 20 de septiembre, 2020.

Siguiendo el ciclo del agua, el siguiente elemento que tiene relación con el manejo del agua en la arquitectura, es el río. Si se hace una analogía de la fuente como un corazón, entonces los ríos, siguiendo la metáfora, son las venas y arterias que dirigen y conducen el fluido vital a donde es requerido. Un río, por lo tanto, conlleva un movimiento constante y continuo que enlaza y mantiene en conexión distintos lugares, en este caso la fuente de origen, y el lugar de destino.

Cuando no existe el cauce natural de un río, suelen hacerse ríos artificiales que conducen el agua por medio de canales y la llevan a donde es requerida. Ya sea para riego de los cultivos, como abastecimiento de agua, o como medio de navegación y transporte, los canales siempre implican un simbolismo de conexión, como menciona Moore:

Con su movimiento direccional, los canales y ríos son aguas de comunicación y conexión, que unen ciudades e imperios o, en una escala más pequeña, conectan en forma figurada jardines o patios con canales en miniatura demasiado estrechos o poco profundos para navegar. (21)

Por medio de la presencia de canales a pequeña escala en jardines y patios, se representa una conexión simbólica de renovación constante, pues el agua se mantiene en movimiento perpetuo a través del tiempo y el espacio mientras se den las condiciones para que así sea. Aunado a lo anterior, existe el sereno murmullo que produce el agua en movimiento, casi imperceptible, al que suele asociarse la calma y serenidad.

El uso de los canales es fundamental para crear conexiones entre lugares, ya sea simbólica o no, su utilidad reside en su capacidad de conexión y el movimiento constante del fluido que transporta.



[39] Vista de un pequeño canal que conduce agua en el Patio de los Leones, en el corazón de la Alhambra. De la fuente central compuesta por doce leones de mármol, salen cuatro canales de agua, y llegan hasta los pabellones.

N.d. Imagen digital. allingranada.com. 22 de septiembre, 2020

El siguiente elemento en el ciclo del agua, son los lagos, como receptores del agua proveniente de los ríos. En contraste con el agua en movimiento dinámico y constante característico de los ríos, los lagos funcionan como receptores y almacenadores del fluido vital. Ahí, el agua proveniente de distintas fuentes, descansa en reposo hasta que se evapora a la atmósfera o se drene al subsuelo, o a un nivel más bajo hasta llegar al océano. Debido a esta inercia, los lagos suelen asociarse con pensamientos y estados reflexivos, como menciona Moore:

Por su quietud pensativa y colección silenciosa, las aguas tranquilas han representado tradicionalmente el "espíritu interior" contemplativo y omnipresente de la naturaleza que reside en el bosque. Esto es cierto para las mentes occidentales, así como las orientales, tanto antiguas como modernas. (122)

Por lo tanto, según parece, esta pasividad del agua en reposo presente en los lagos repercute en una pasividad contemplativa y de relajación, que contrasta del ajetreo de una vida bulliciosa. Esto, no se limita a los lagos naturales, sino que también se encuentra presente en los creados por el hombre, como menciona Moore:

Los lagos encarnan nociones de colección y reflexión; sus superficies vidriosas y cuerpos tranquilos contrastan con el líquido energizado de las fuentes y los ríos. Los lagos y estanques siempre han sido un ingrediente importante en la receta del jardinero paisajista romántico, mediante un brillo horizontal dentro de los jardines, que pacifican la psique y se convierten en depósito de los sueños. Como los ríos, los lagos también tienen una alternativa artificial: la piscina. (21-22)

La piscina, como un tipo de lago o estanque, es un depósito controlado de agua en reposo, que es utilizada con fines recreativos y de diversión; o como almacenamiento de agua, como medio para refrescar un ambiente; o como un elemento meramente estético. Es común encontrar piscinas que funcionan como espejos de agua, reflejando su entorno. Esta propiedad reflectiva del agua es muy utilizada por la arquitectura a lo largo del mundo, de tal manera que sin estas piscinas, no se apreciarían de la misma manera un edificio. Esto es así, según Moore, porque:

El agua reflectante idealiza los lugares que construimos para simbolizar los dioses que adoramos, los héroes que intentamos recordar o los ideales que apreciamos. Además, las piscinas limpian y otorgan un desocupado espacio frente a los edificios para que podamos verlos libres de componentes más mundanos de una ciudad. (201)

Por lo tanto, el uso de la piscina en la arquitectura puede propiciar un estado reflexivo y contemplativo.



[40] Vista frontal del Taj Mahal, en India, y su reflejo en la piscina.

Lee Pius. *Sunrise Taj Mahal Reflection Low Angle with Nobody*. 2019. Imagen digital. stock.adobe.com. 21 de septiembre, 2020.

Por último, llegamos al final del ciclo hidrológico, en donde llega la mayor parte del agua y donde se reinicia el ciclo: el océano. Como tal, el océano es una gran extensión de agua que cubre las tres cuartas partes de nuestro planeta, y en donde todas las grandes corrientes de agua proveniente de las lluvias, ríos y arroyos confluyen en él. Al mismo tiempo, esta gran superficie de agua es calentada por los rayos del sol, produciendo grandes cantidades de vapor, que se junta para conformar nubes, que se precipita a la tierra en forma de gotas de agua, reiniciando de nuevo este vital y dinámico ciclo hidrológico. Durante este proceso, el agua solo es transformada pasando de un estado a otro.

Esta gran masa de agua que separa continentes funciona como regulador de la temperatura de nuestro planeta, y es, aun hoy, una zona desconocida y llena de misterios debido a su gran amplitud y profundidad, de la cual nuestro conocimiento es limitado. Por ello, como menciona Moore:

El mar, con su fuerza bruta y su alcance abrumador, ha tenido el mayor poder para desafiar a la sociedad y sofocar nuestros esfuerzos, así como su alcance inconmensurable también ha despertado nuestras emociones y sueños. La metáfora fundamental del mar es lo eterno, evocado por su vasto volúmenes y amplios horizontes. (22)

Por siglos, los océanos fueron límites infranqueables en donde se daba una transición entre la tierra finita y el agua aparentemente infinita. El nivel de esta transición va desde lo gradual, por medio del encuentro sutil de la arena con el mar en una playa, o abrupta en las costas rocosas y acantilados. Es en este encuentro cuando:

Las aguas aparentemente infinitas enfrentan la mortalidad y la pequeñez humana, pero su amplia presencia en la Tierra nos rodea con un sentimiento de inmediatez, intimidad y pertenencia. Mientras ondea rítmicamente en las playas de todo el mundo, se estrella el agua contra los acantilados desolados, o se aventura suavemente en puertos seguros, el océano eterno entra en contacto físico con la tierra y la humanidad. (Moore 157)

Es por lo anterior, que en esta zona de encuentro entre el mar y la tierra, se percibe como un encuentro entre lo infinito y lo finito, pudiendo convertirse en una experiencia de lo sublime. Este contraste, se observa con más detalle en la presencia de una isla engullida por el océano, lográndose una profunda poesía del aislamiento y separación (22), y por lo tanto: “Los océanos y las islas crean condiciones de paradoja. El infinito de los océanos magnifica los límites finitos de la isla.” (164)

La representación del océano por medio de la arquitectura se dará siempre que se estas características presentes en el océano, de tal manera que se de este contraste entre lo infinito, y lo finito, lo vasto y lo pequeño.



[41] Vista aparentemente infinita en el hotel Viceroy, en Los Cabos, México. Se observa una gran piscina cuyo borde se pierde y se funde en el horizonte del mar, haciéndola parecer como infinita, lo que contrasta con las instalaciones y edificios del propio hotel.

N.d. Imagen digital. travelocity.ca. 22 de septiembre, 2020

Una vez que hemos analizado las posibilidades del uso del agua por medio de la arquitectura, es momento de enunciar a consideración, una serie de principios generales que es necesario tomar en cuenta al utilizar el agua como elemento simbólico en el diseño arquitectónico:

- Debido a que el diseño arquitectónico utiliza materiales y formas para comunicar ideas y formular experiencias:

[...] no podemos ignorar el papel que juegan la historia y el simbolismo en fortalecer las conexiones entre las personas, el agua y la naturaleza. Quizás la mayor lección de nuestro siglo ha sido que la gente necesita conexiones con el pasado, por medio de los mitos o religiones, para ayudar a dar sentido a nuestro mundo cada vez más complejo. (199)

- Ya que, el agua posee una rica historia llena de significados, tradiciones, así como un sinfín de posibles usos, es necesario que al ser utilizada en un proyecto de diseño arquitectónico, se tome en cuenta el contexto cultural en la que se encuentra inmerso, pues: “El mundo del agua abarca todas las culturas; cada uno tiene su propia forma de diseñar con agua e incluirla en la arquitectura.” (Moore 22)
- El agua tiene un enorme potencial como creador de atmosferas, pues lejos de ser meramente un elemento visual, también se puede escuchar y tocar. El agua entonces es un elemento sensorial perceptible que puede ser utilizado a voluntad según sea la intención del diseño arquitectónico, pues: “La arquitectura es un intermediario que negocia conexiones o separaciones entre las personas y el agua, comunicando pistas sensoriales a través de formas y materiales.” (200)
- Dependiendo del efecto que se quiera producir (animar, relajar, calmar, etc) será la forma en que se utilizara el agua, y para ello, la naturaleza proporciona los mejores modelos, solo se tienen que adaptar los principios que la configuran, para crear el mismo efecto.
- Al igual que los aspectos visuales del agua, los sonidos también son variables y pueden manipularse a voluntad, según sea el efecto que se quiera producir. De esta manera: “La atención a los aspectos audibles del agua es importante: muy poco sonido puede ser molesto (como un grifo que gotea) y demasiado sonido en espacios reducidos (como centros comerciales) puede ser abrumador y trillado.” (202) También pueden simularse los sonidos del agua, para posibilitar a las personas

conectarse con la naturaleza, refrescando sus mentes saturadas o bloquear los ruidos indeseables. (202)

- Al igual que el aspecto visual y auditivo del agua, es importante tomar en cuenta que el contacto del agua con la piel proporciona una experiencia íntima y personal. Así:

El contacto con el agua puede indicar la entrada a la posición de oración: los musulmanes se lavan los pies y manos antes de entrar en una mezquita, y algunos cristianos se ponen un poco de agua "bendita" en sus frente al entrar en una iglesia. También hay algo sobre el contacto con el agua que libera nuestras inhibiciones y espíritus. (203)

- Para crear experiencias de relajación, reflexión y contemplación, se pueden utilizar el agua contenida en fuentes, canales y piscinas, teniendo en cuenta que: "La contención pasiva del agua en reposo pone a la mente en un estado contemplativo, lejos del ajetreo y el bullicio de la vida en el mundo exterior de calles, mercados y canales." (123) Para ello también debe de tomarse en cuenta la importancia del silencio en el manejo del agua con propósitos antes planteados, pues:

El agua a menudo no emite ningún sonido, o hace muy poco, por lo que las personas encuentran un rescate emocional en la rara comodidad del silencio. La cantidad justa de ruido de agua puede quitar el borde del silencio y producir "ruido blanco". (202)

- Debido a que el agua es un recurso preciado y que debemos de proteger, es necesario que se utilice de la forma más responsable y ecológica como sea posible, pues:

[...] nos enfrentamos al dilema de equilibrar las necesidades humanas con el respeto por la naturaleza. Si el agua no se usa mucho ni bien en nuestra propia arquitectura, seguramente parte de la dificultad se debe a nuestra confusión sobre qué tipo de actitud hacia la naturaleza estamos tratando de expresar. Sin embargo, si podemos incorporar efectivamente el simbolismo, la historia y la naturaleza física del agua, entonces nuestra agua y nuestra arquitectura pueden llegar a tener un

potencial de asombro incomparable con cualquier otro material que podamos incluir en nuestro entorno. (199)

- Por último, con el uso del agua, el simbolismo y la arquitectura, se puede crear un espacio en donde sea susceptible que se experimente algo que se relacione o se entienda como lo trascendente. Para ello tiene que crearse las condiciones adecuadas para que esto suceda, sin que sea necesariamente obligatorio que sea así. Todo depende en gran medida de la persona: en cómo interpreta lo que percibe y experimenta. Mas allá de la experiencia física y tangible del agua, esta se encuentra cargada con muchos significados y simbolismos intangibles para el ser humano, por lo que un diseño debe de tomar en cuenta ambos aspectos para producir el efecto deseado.

3.2-Caso de estudio. Baptisterio de la “Parroquia universitaria”



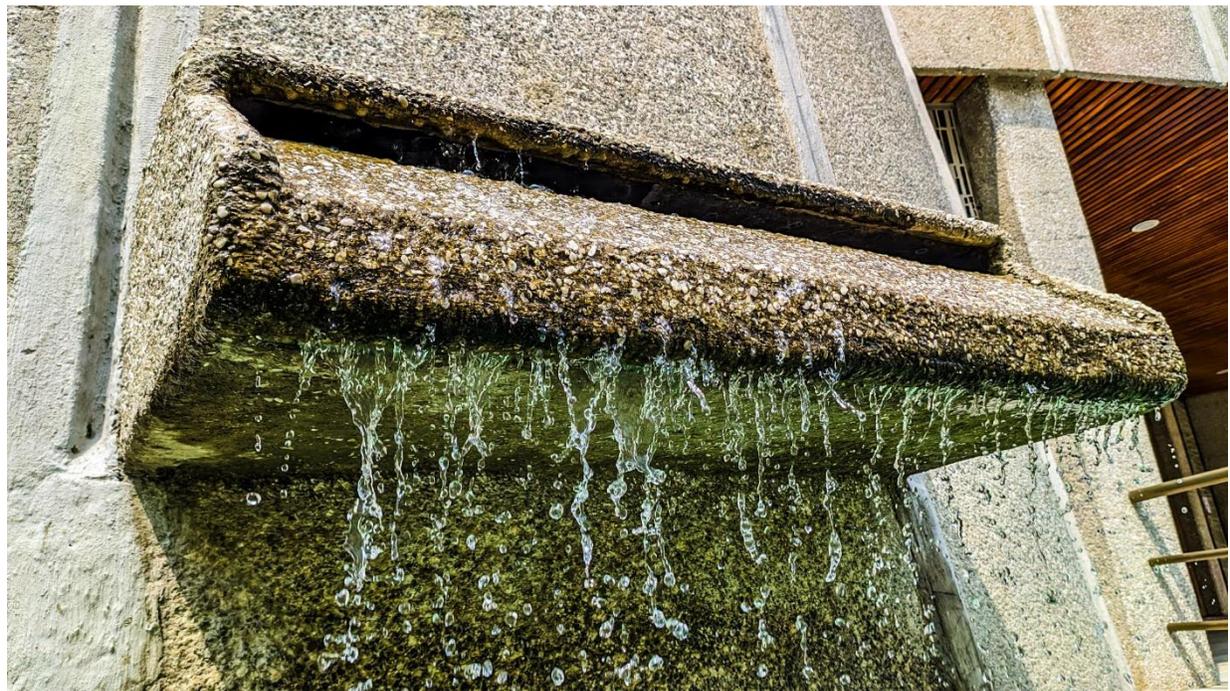
[42] Fachada principal del templo de la parroquia de Santa María de la Asunción, en Ciudad de México.

López Lara, Raziel. *Fachada -Parroquia Santa María de la Asunción*. 2020. Imagen digital. Archivo personal.

La parroquia de Santa María de la Asunción, mejor conocida como la “Parroquia universitaria” por su cercanía a Ciudad Universitaria (CU) es un recinto católico perteneciente a la orden de los dominicos. El diseño del templo sobresale por el uso de líneas curvas, ordenado en una planta circular donde se encuentra la nave principal, y a partir de la cual, se articulan los demás espacios de la parroquia.

Uno de ellos es el baptisterio, en donde se realiza el rito del bautismo, el primero de los siete sacramentos de la iglesia católica. Aunque es pequeño en comparación, tiene una denotada importancia perceptible desde el exterior pues sobresale a manera de torre, con la figura de una especie de cono cortado por un plano horizontal, ubicándose justo al lado del acceso al templo.

Desde el mismo exterior, se percibe que dicha estructura tiene una relación especial con el agua, pues de su base, sobresale una fuente tipo cascada de donde procede agua que de forma intermitente pero constante, se precipita a una piscina que se encuentra debajo.

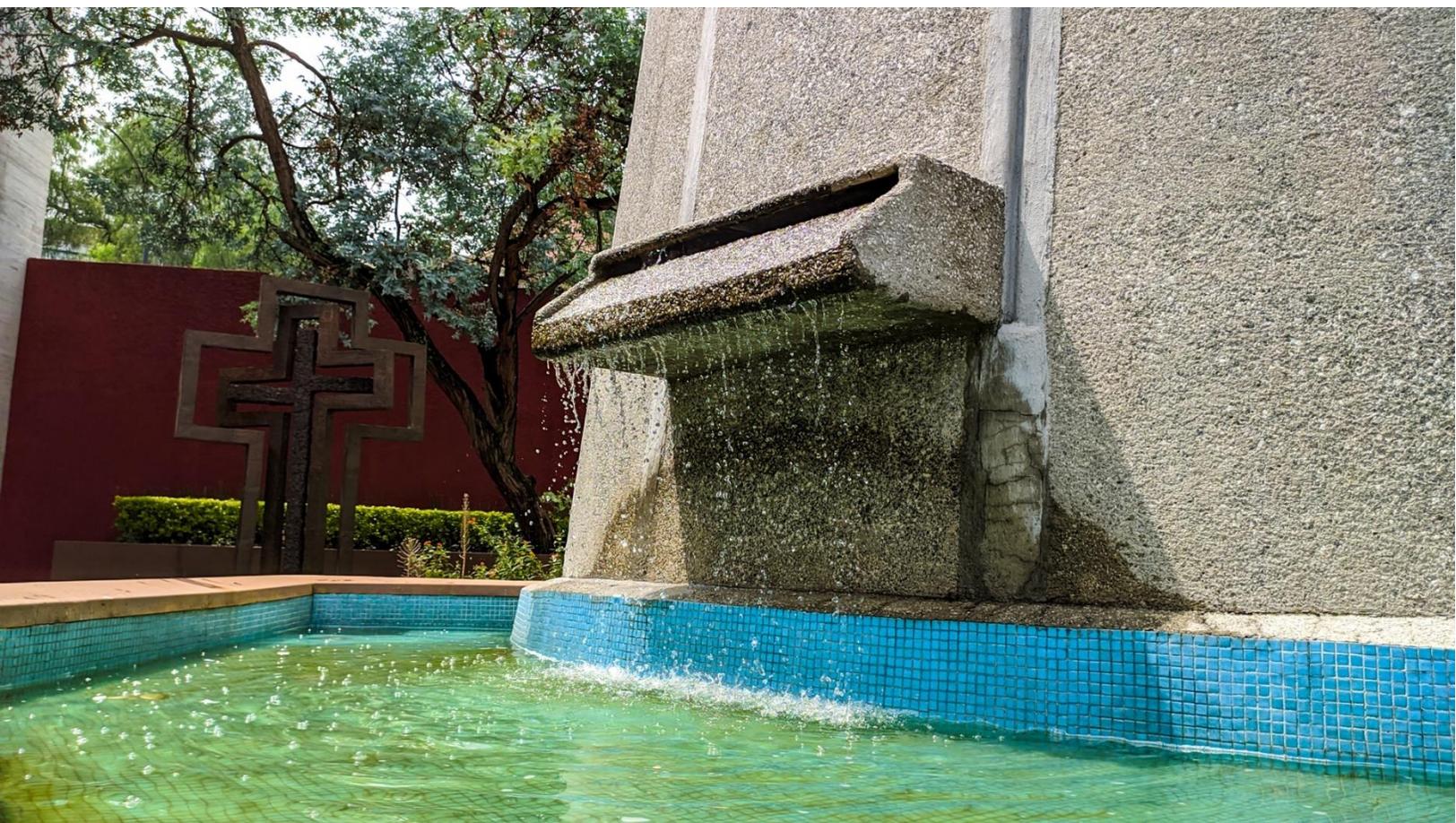


[43] [44] Vista del exterior del volumen del baptisterio, y en su base, una fuente tipo cascada despidiendo agua.

López Lara, Raziel. *Exterior baptisterio -Parroquia Santa María de la Asunción*. 2020. Imagen digital. Archivo personal.

Al caer el agua en la piscina, se genera un sonido que trae a la mente una cascada natural. Dicho sonido impregna todo el atrio, y el acceso al templo, y

funciona como un delimitador del espacio sagrado, pues ahoga cualquier otro ruido que procede de la calle, generando una atmósfera de reflexión y relajación. Justo en esta zona es donde se ubican las áreas de estar y los jardines contemplativos.



[45] Vista del agua de la fuente cayendo en las piscina. Al fondo se observa uno de los jardines contemplativos.

López Lara, Raziél. *Fuente y estanque -Parroquia Santa María de la Asunción*. 2020. Imagen digital. Archivo personal.

Para ingresar al baptisterio, puede hacerse desde el mismo vestíbulo exterior, o desde el interior de la nave principal. Si se hace desde el vestíbulo, se tiene

que abrir una puerta compuesta de vitrales coloridos, con lo que parece, motivos alusivos al agua. Una vez ingresando por dicho umbral, se ubica un vestíbulo interior, del cual solo separa del área baptismal, un muro curvo de concreto. Este vestíbulo interior es iluminado por el vitral de la puerta, y un vitral lateral, cuyos colores son más cálidos que es el de la puerta.

Después de esquivar el muro curvo, se accede al espacio baptismal. Durante este recorrido solo se escucha el sonido del agua de la casaca exterior, que impregna el interior. Dentro de dicho espacio se observa la pila baptismal, compuesta por un recipiente cóncavo de cristal de color azul turquesa (una clara alusión al agua), elevado y sostenido por un pedestal.



[46] Vista del interior del baptisterio, así como del vestíbulo interior y puerta de acceso. Se observa las distintas fuentes de luz natural, así como el mobiliario que compone dicho espacio.

Alrededor se sitúa una banca curva de madera, un pedestal del mismo material que la pila, que sostiene en su cúspide un cirio pascual; y una cruz en la pared frontal. Este espacio es iluminado por un tragaluz cenital, alumbrando especialmente el recipiente que contiene el agua para impartir el sacramento.

Perceptivamente se entiende, debido a la iluminación y centralidad de la pila bautismal, la relevancia del rito bautismal que ahí se lleva a cabo. El conjunto de estos elementos, crean la percepción de la presencia en una atmosfera propicia para la experiencia religiosa.



[47] [48] Vista de la pila bautismal y el espacio ritual, siendo iluminado por la entrada de luz cenital.

López Lara, Raziél. *Baptisterio -Parroquia Santa María de la Asunción*. 2020. Imagen digital. Archivo personal.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión, retomemos las preguntas que hacíamos al principio de la presente tesis, para contestarlas de acuerdo con lo que se investigó.

¿Puede la arquitectura en general posibilitar una experiencia de la trascendencia? ¿Qué tipo de arquitectura y en qué medida puede hacerlo? ¿De qué depende? ¿Qué tipo de experiencia puede suscitar? ¿Cómo puede posibilitar la arquitectura una experiencia de lo trascendente?

Debido a que la búsqueda y necesidad de la trascendencia es una característica fundamental del ser humano que nace de su espiritualidad, (sea este religioso no) y aunado a que esta búsqueda sigue aún vigente en nuestra sociedad contemporánea, ya sea por medio de la religión, la espiritualidad o la ciencia, podemos decir que la arquitectura si puede posibilitar una experiencia de trascendencia, en cualquiera de sus manifestaciones, pero no de forma directa.

El ser humano, es un ser simbólico, y por lo tanto, utiliza símbolos para significar su realidad, haciendo tangible lo que es intangible, pero al mismo tiempo, haciendo presente lo trascendente por medio de lo immanente. Por lo tanto, en ese tenor, es por medio de la arquitectura (además de otras artes y actividades) que se simbolizan los deseos y aspiraciones de trascendencia del ser humano.

Más que construir templos para los dioses, se construyen templos en donde el ser humano pueda sentirse seguro y pleno; y por lo tanto, estas construcciones responden a las más elevadas aspiraciones que motivan al hombre y a su cosmovisión del mundo, por lo que, la arquitectura no puede convertirse en un sustituto de la religión ni de la espiritualidad, así como

tampoco de la experiencia de lo trascendente, cualquiera que esta sea. Mas bien, la arquitectura solo es un medio (de los muchos que hay) a través del cual se puede propiciar emociones y experiencias que pueden equipararse lo trascendente, por medio de la experiencia perceptual de las atmósferas arquitectónicas. Estas son el medio en que la arquitectura puede influir en nuestra percepción y experiencia de mundo, evocando aquello nos trasciende, y se encuentra más allá, pero que se hace presente en nuestro aquí y ahora.

Es por medio de las atmósferas que la arquitectura puede convertirse en un medio para expresar material y espacialmente aquello que se encuentra en lo misterioso e inaccesible; siendo la arquitectura sagrada, un territorio donde la arquitectura se sublima, alcanzando el máximo potencial al que puede aspirar una obra edificada. De esta manera, consideramos a la arquitectura sagrada como ejemplo de lo que puede lograr la arquitectura en general, aunque esta no sea edificada con motivos meramente religiosos. La arquitectura sagrada es uno de los elementos que nos hacen humanos, pues más que una construcción divina, se encuentra impregnada de lo humano, ya que dichos espacios tienen de fondo y como propósito, el alimentar nuestras esperanzas y confirmar nuestra cosmovisión del mundo, en donde nuestros deseos se cumplen y nuestros miedos se terminan.

Por eso, la arquitectura sagrada no se limita a la construcción de templos, si no que va más allá, pues se encuentra en todo aquello que construimos para habitar en nuestra realidad espacio temporal. Por lo tanto, la simple construcción de una casa se encuentra plagada de elementos simbólicos y míticos, y de consideraciones que se fundan en la espiritualidad humana, buscándose una atmosfera de bienestar.

Es por medio de la creación de atmosferas que se relacionen con lo sagrado, que se pueden crear puertas o umbrales de abertura a otras realidades y en donde se puede experimentar de forma profunda la espiritualidad humana.

Para tal fin, es necesario establecer las condiciones para que esto suceda, orquestando los elementos que hacen esto posible.

Sobre si esas atmósferas se identifiquen con una experiencia de lo trascendente, depende totalmente del espectador, cuya predisposición y abertura a la posibilidad de tal experiencia, posiblemente lo llevara a equiparar la experiencia de una atmósfera sacra con lo que él entiende como trascendente. Por lo tanto, la arquitectura tiene una función secundaria.

Los elementos que son potenciales generadores de atmósferas, los cuales puede utilizar la arquitectura, son principalmente la luz y el silencio y el agua. Su utilización debe abordarse teniendo siempre en cuenta el cómo será percibida por las personas, y lo que se busca que éstas experimenten. Por lo tanto, debido a la experiencia que ha tenido la arquitectura sacra en el manejo de estos elementos, tenemos mucho que aprender de ella, aplicando sus conocimientos y estrategias a la arquitectura actual. Pero hay que advertir, que al incorporar ciertos elementos y estrategias, debe de hacerse tomando en cuenta el contexto histórico y sociocultural en el cual se diseñara determinada arquitectura, pues la interpretación y la experiencia depende en gran medida de esto.

Concluimos que es por medio del uso de estrategias de diseño en el manejo de la luz, el silencio y el agua, elementos que han sido utilizados en la creación de arquitectura sagrada; es posible crear un espacio donde sea susceptible que el ser humano experimente lo que entiende como trascendente.

FUENTES DE CONSULTA (ESTILO MLA)

Bibliografía

- Anaya Duarte, Juan. *El templo en la teología y la arquitectura*. México: Universidad Iberoamericana , 1996.
- Bagger, Matthew. *The uses of paradox (Religion, Self-Transformation, and the Absurd)*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Baladron Carrizo, Alfredo. «La construcción de lo inefable.» *Le Corbusier, 50 years later. International Congress*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015. 178-198.
- Barrie, Thomas. *The sacred in between. The mediating roles of architecture*. New York: Routledge, 2010.
- Berger, Peter L. *A Rumor of Angels. Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*. New York: Doubleday & Company, 1970.
- Berman, Morris. *El reencantamiento del mundo*. Trads. Sally Bendersky y Francisco Huneeus. Chile: Cuatro Vientos Editorial, 1987.
- Blanch, Antonio. *Lo estético y lo religioso: Cotejo de experiencias y expresiones*. México: Cuadernos de Fe y Cultura, 1996.
- Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures*. Trad. A.-Chr. Engels-Schwarzpaul. New York: Bloomsbury Publishing, 2017.
- Böhme, Gernot. «Quiet places—silent space: Towards a phenomenology of silence.» Dorrian , Mark y Christos Kakalis. *The place of Silence*. Great Britain: Bloomsbury Publishing, 2020. 179-192.
- Brathe, Paul. *Theorie des evangelischen Kirchengebäudes (A Theory of Protestant Church Architecture)* . Stuttgart: Steinkopf , 1906.
- Bucke, Richard M. *Consciencia Cósmica.: Un Estudio de la Evolución de la Mente Humana*. The Success and Prosperity Library, 2019.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

- Cassirer, Ernest. *Filosofía de las formas simbólicas*. Primera. México: Fondo de cultura económica, 1971.
- Corbin , Alain. *Historia del silencio*. Trad. Jordi Bayod . Barcelona: Acantilado, 2019.
- Cox, Harvey. *El futuro de la fe* . México: Editorial Oceano, 2011.
- . *La ciudad secular*. Barcelona: Ediciones Península, 1973.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Collins, 1991.
- . *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- Davies, Colin. *Reflexiones sobre la arquitectura*. Barcelona: Reverte, 2011.
- Davies, J. G. *Temples, churches and mosques*. Inglaterra: Basil Blackwell-Oxford, 1982.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Segunda. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Duch, Lluís. *Antropología de la religión*. Trad. Isabel Torres. Barcelona: Editorial Herder, 2001.
- Duch, Lluís. *Un extraño en nuestra casa*. Barcelona: Herder, 2007.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- Eco, Umberto . *La estructura ausente*. Barcelona : Editorial Lumen , 1986.
- Eiler Rasmussen, Steen . *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Trad. Carolina Ruiz. Barcelona: Editorial Reverté, 2004.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires,Barcelona, México: Editorial Paidós, 1999.
- Erwine, Barbara. *Creating sensory spaces. The architecture of the invisible*. New York: Routledge, 2017.

- Feireiss, Lukas. «Talkin Architecture. On the Language of Religious Architecture.» Gestalten. *Closer to God: Religious Architecture and Sacred Spaces*. Berlin : Gestalten , 2010. 4-8.
- Fernández Cobián, Esteban. «Arquitectura religiosa contemporánea. El estado de la cuestión.» Fernández Cobián, Esteban. *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. Coruña: Netbiblo, 2009. 8-37.
- Fernández de Moya, Victor. «La arquitectura religiosa ha de conformar espacios que faciliten la liturgia.» *Presiciones de arquitectura religiosa contemporánea*. . Primera. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Diseño , 2016.
- Fernández-Cobian , Esteban . «Lugares sagrados. Perspectivas críticas .» *Presiciones sobre arquitectura religiosa contemporánea*. . Primera . Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Diseño Editorial, 2016.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Vol. II. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1975. II vols.
- Fromm, Erich. *La revolución de la esperanza. Hacia una tecnología humanizada*. . México : Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Gaytán Alcalá, Felipe. *La semánticas de lo sagrado*. Primera. México: Plaza y Valdés Editores, 2004.
- Goldberger, Paul. «On the relevance of sacred architecture today.» Architecture, Yale School of. *Constructing the ineffable. Contemporary sacred architecture*. Ed. Karla Britton. Yale University Press, 2010.
- Goody, Jack. *Representaciones y contradicciones*. Barcelona, Buenos Aires, México: Editorial Paidós, 1999.
- Hartmann, Nicolás. *Estética*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Ciudad Universitaria, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- . *Introducción a la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética* . Madrid: Ediciones Akal, 1989.
- Hoffman, Douglas R. *Seeking the Sacred in Contemporary Religious Architecture* . Ohio: The Kent State University Press, 2010.

- Holl, Steve. «Questions of Perception: Phenomenology of architecture.» Holl, Steve, Juhani Pallasma y Alberto Pérez Gómez. *Questions of Perception: Phenomenology of architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 2011. 40-42.
- Hugo, Victor. *Nuestra señora de París*. Tercera edición . Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Humphrey, Caroline y Piers Vitebsky. *Arquitectura sagrada. La expresión simbólica de lo divino en estructuras, formas y adornos*. . Köln: Evergreen , 2002.
- James, William. *Las variedades de la experiencia religiosa: un estudio de la naturaleza humana* . Barcelona: Península, 2002.
- Kahn, Louis I. *Essential texts*. Nueva York: WW Norton & Company, 2003.
- Kandinsky, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. 1911.
- Kant, Immanuel . *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trads. Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, 1876.
- Kosik, Karel. *Reflexiones antediluvianas*. Trad. Fernando Valenzuela. Primera. México: Editorial Ítaca, 2012.
- Lavaniegos , Daniel . *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México , 2016.
- Lawlor, Anthony. *The temple in the house*. New York: Tarcher/Putnam Book, 1994.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1978.
- . *Modulor II*. Trad. Albert Junyent. Buenos Aires: Poseidon, 1962.
- Makstutis, Geoffrey. *Arquitectura, teoría y práctica*. Barcelona: Blume, 2010.

- Márquez Cecilia , Fernando y Richard Levene. *Rafael Moneo: 1967-2004*. Madrid: El croquis editorial, 2004.
- Maslow, Abraham H. *The Farther Reaches of Human Nature*. New York: Viking Press, 1971.
- Moneo, Rafael. *Rafael Moneo: Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Moore , Charles W. . *Water and architecture*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994.
- Montaner, Josep Maria. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Becelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- Murray Schafer, R. . *The soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the world*. Vermont: Destiny Books, 1993.
- Nesbitt, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Nogués, Ramon Maria . *Dioses, creencias y neuronas. Una aproximación científica a la religión* . Barcelona : Fragmenta Editorial, 2011.
- Otón Catalán, Josep. *El reencantamiento espiritual postmoderno*. Madrid: PPC Editorial, 2014. Versión Kindle.
- Otto, Rudolf. *Ensayos sobre lo numinoso*. Trad. Manuel Abella. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- . *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Pallasmaa, Juhani. «Habitar en el tiempo.» *Habitar*. Trad. Àlex Giménez Imirizaldu. Tercera. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. 113-123.
- . *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Pallasmaa, Juhani. «Voices of tranquility: silence in art and architecture.» Neveu, Marc j. y Negin Djavaherian . *Architecture´s appeal. How theory informs arquitectura praxis*. New York: Routledge, 2015. 195-204.

- Persinger, Michael. *Neuropsychological bases of god beliefs*. New York: Praeger, 1987.
- Plazaola, Juan . *Arte sacro actual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- Plummer, Henry. *La arquitectura de la luz natural*. Barcelona: Blume, 2009.
- Rahner, Karl. *Curso fundamental sobre fe: Introducción al concepto de cristianismo*. Barcelona: Herder Editorial, 2012.
- Ratzinger, Josef. *El espíritu de la liturgia*. Trad. Raquel Canas. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Ries, Julien. *Tratado de Antropología de lo Sagrado. Vol. 1. Los orígenes del horno religiosus*. Madrid: Editorial Trota, 1995.
- Roy, Louis. *Experiencias de trascendencia: Fenomenología y crítica* . Barcelona : Herder Editorial , 2006.
- San Martín Cordova , Ivan. *Estructura, abstracción y sacralidad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Sarah, Robert y Nicolas Diat. *La fuerza del silencio. Frente a la dictadura del ruido*. Madrid: Ediciones Palabra , 2017.
- Schleiermacher, Friedrich. *Sobre la religión: Discursos a sus menospreciadores cultivados*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Schwarz, Fernando . *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Seligman, Martin E. P. *La auténtica felicidad*. Barcelona : Ediciones B, 2003.
- Sztulwark, Pablo. *Ficciones de lo habitar*. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra* . Madrid: Editorial Nacional , 2002.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de la Estética, V. II*. Madrid: Akal, 1990.
- Tillich, Paul. *On Art and Architecture*. Ed. John Dillenberger. Trad. Robert P. Scharlemann. New York: The Crossroad Publishing Company, 1987.

- . *Teología de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1974.
- Tracy, David. *Blessed Rage for Order: The New Pluralism in Theology*. Chicago: University Of Chicago Press, 1996.
- Underhill, Evelyn. *The Essentials of Mysticism and Other Essays*. New York: Dutton, 1960.
- Vargas, Llosa Mario. *La civilización del espectáculo*. México: Debolsillo, 2016.
- Villegas, Francisco Gil. «Introducción y edición crítica.» Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Zumthor, Peter. *Pensar arquitectura*. Tercera. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Zumthor, Peter. *Atmosferas*. Primera. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006.

Hemerografía

- Contreras Castellanos, Karina. «Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico.» *Rita. Revista Indexada de Textos Académicos* N° 4 (2015): 76-83.
- Eisenman, Peter. «Siete puntos.» *Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid* Vol. 08 (2008).
- García–Alandete, Joaquín. «Sobre la experiencia religiosa: aproximación fenomenológica.» *Revista Folios* I.30 (2009): 115-126. 2 de Mayo de 2018. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345941360008>>.
- Isaacson, Walter. «Einstein and Faith.» *Time* (2007): 47.
- Le Corbusier. «Entretien avec Le Corbusier.» *L'Art Sacré. Le Corbusier. Un couvent dominicain*. N° 7-8 (1960): 16-17.
- . «El espacio indecible.» *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura* Numero 1 (1998): 45-55.

Levin, Jeff y Lea Steele. «The transcendent experience: conceptual theoretical, and epidemiologic perspectives.» *EXPLORE* Vol.1.No. 2 (2005): 89-101.

Vidal Rojas, Rodrigo. «La arquitectura protestante ante lo sagrado.» *Academia XXII* Número 14 (2016): 83-87.

Sitios electrónicos

Bermúdez, Julio. «¿Trascendiendo la arquitectura o arquitectura trascendente?» *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 4*. Coruña: Universidade da Coruña, España, 2015. 186-193. <<https://doi.org/10.17979/aarc.2015.4.0.5132>>.

Pallasmaa, Juhani. «Atmosferas. Space, place and atmosphere- peripheral perception in existential experience.» 09 de junio de 2011. 11 de Junio de 2019. <<https://es.scribd.com/document/326255138/11-Juhani-Pallasmaa-Space-Placeand->>.

Real Academia Española. «dle.rae.es.» 2014. 8 de 5 de 2018. <<http://dle.rae.es/?id=3diOqEt>>.