

El sentido de la arquitectura

El ser humano se desenvuelve en un entorno obstaculizado, lamentablemente los problemas de la cultura, la estética y las ciencias humanísticas no han podido resurgir y mantenerse a flote, pues han sido relegadas al último término, anteriormente, ante el fanatismo religioso, luego ante la guerra,¹ y hoy en día, ante un dictador anónimo que es al mismo tiempo su mistificador y su ocupante. Éste último decide que la gente se vea aplastada por una continua avalancha de informaciones, de impresiones, de artefactos²; viviendo en la realidad de nuestra época moderna.

Ahora sabemos que el progreso moderno tiene un precio destructivo que pagar (como los daños irreparables a la naturaleza), y que contribuye más a ampliar el abismo de desigualdades entre países, clases y personas, que a rebajar la pobreza.³ Pero también sabemos que contra los enemigos de la humanidad, que antes fue encarnado por el fascismo, la bandera de la cultura humana aguardó a ser liberada ante una resistencia apoyada por el trabajo creador, el cual fue sin duda, y sigue siendo un factor importante de lucha contra las enfermedades de la sociedad.⁴ En nuestros días, se trata de una “guerra fría” de pensamiento e ideales, una suma de fuerzas, cuyas energías positivas (que son menos) no se rinden por llegar a un equilibrio.

Podemos decir que la historia es un gran panorama, la esencia de innumerables biografías⁵, por lo que no puede entenderse mediante simples conceptos, sólo a través de retratos⁶. La vida de los grandes hombres consiste en hechos y acciones,⁷ el cineasta Sergei M. Eisenstein⁸ resulta para nosotros uno de esos grandes retratos de la historia, pues su

¹ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.9)

² Kosik, Karel, *Reflexiones antediluvianas*, Trad. Fernando de Valenzuela, México, Itaca, 2012 (p.80)

³ Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012, (p.20)

⁴ El autor de *El sentido del cine*, se disculpa sutilmente por la publicación de su trabajo en vísperas de la guerra, sin embargo menciona que la consagración de todas las fuerzas de lucha no debía suspender el trabajo creador ni el análisis teórico, pues son factores importantes de esa lucha. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.9)

⁵ Cassirer, Ernst. *El Mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, (p.225)

⁶ *Ibidem*, (p.228)

⁷ *Ibidem*, (p.225)

⁸ Sergei Mikhailovich Eisenstein nació en 1898 en San Petersburgo. Estudió ingeniería y arquitectura, y su interés por el teatro se manifestó hasta la guerra civil, durante la cual fue agregado como ingeniero a una unidad de fortificación del Ejército Rojo, donde organizó un grupo teatral de aficionados. Posterior a la desmovilización,

voluntad se mantuvo en pie ante duras circunstancias, donde los ideales y principios prevalecieron a pesar de verse inmersos dentro de un océano de energías negativas encarnadas en la irracionalidad humana. Así su postura se resume en la siguiente frase: “¡Porque nuestra lucha es por el bienestar de la humanidad y por la elevación de su cultura, de su arte!”⁹

Acerca de nuestra realidad

En nuestros días, se vislumbran consecuencias remotas o inmediatas del uso de la razón, como la urbanización y la explosión demográfica, que han traído consigo la desmesura del consumismo, la manipulación mediática, la fiebre de las redes sociales, el bombardeo del espectáculo; todos ellos, malestares de esta cultura urbana contemporánea, a su vez relacionados con la experiencia colectiva, con la pérdida de la conciencia participativa, con esa sensación de vínculo con todo lo que nos rodea.¹⁰

Reflectores sobre los coches veloces, sobre los rieles que se alejan, focos sobre las veredas mojadas, todo ello reflejado en charcos que destruyen nuestro sentido de orientación (¿cuál es la parte de arriba, cuál la de abajo?) y refuerzan el espejismo

encontró trabajo como decorador teatral en Moscú. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.161)

Su primer contacto con el cine fue el rodaje del cortometraje *El sabio* en 1922. Posteriormente en 1924, *La huelga*, que fue el primero de una serie de films proyectados sobre la actividad de la clase trabajadora antes de la revolución, le llevaron a obtener el premio en la Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925 por su resultado dinámico y original. *El acorazado Potemkin*, en 1925 es considerada uno de los mayores logros del cine mudo. *Octubre*, en 1927, es una reconstrucción de los críticos días transcurridos entre febrero y octubre de 1917 y que terminaron con la caída del Gobierno Provisional, conocida en el extranjero con el título de *Diez días que conmovieron al mundo*. Por esta época el cineasta comenzó a tener problemas con la censura soviética, que le llevaron a firmar un contrato con la Paramount y viajar a Estados Unidos, en donde no pudo poner en marcha ningún proyecto.

Posteriormente viajó a México donde rodó el incompleto *¡Que viva México!* y tras su obstaculizada experiencia regresó a la Unión Soviética, donde nuevamente encontró dificultades para desarrollar su trabajo. Se dedicó entonces a la redacción de brillantes textos teóricos, mientras se acrecentaba la atmósfera de ataques políticos contra su obra e ideales. A pesar de esta situación, el rodaje de su primera película sonora, *Alexander Nevski* en 1930 lo llevó a ganar el Premio Stalin. Con *Ivan el Terrible* de 1942 inició un proyecto biográfico en torno a la figura del zar Ivan IV, que se componía de tres partes, la cual fue interpretada por la burocracia soviética como un señalamiento a la figura de Stalin. La segunda parte de este proyecto, *La conjura de los boyardos*, estuvo prohibida hasta la muerte del dictador en 1953, cinco años después del fallecimiento del propio Eisenstein. *Biografías y vidas, Sergei Eisenstein*, Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eisenstein.htm>

⁹ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.11)

¹⁰ Así le denomina Morris Berman en su libro *El reencantamiento del mundo*: cuando “el mundo estuvo encantado y el hombre se veía a sí mismo como parte integral de él”. Casillas, Gustavo, *El ser, los objetos y el diseño*, Ensayo para la asignatura de Antropología y Diseño del Posgrado de Arquitectura en el Campo de Diseño Arquitectónico. Recuperado en línea el 30 de agosto de 2016 en: <https://interphasedesign.files.wordpress.com/2016/08/ser-objetos-y-disenc83o.pdf>

*de arriba con un espejismo situado debajo de nosotros; precipitándonos entre estos dos mundos de señales eléctricas, ya no vemos un solo plano, sino un sistema de bastidores teatrales suspendidos en el aire y a través de los cuales fluye la corriente nocturna de luces de tránsito.*¹¹

La cita anterior parece corresponder con nuestra realidad urbana, sin embargo refleja las calles de Nueva York de la década de los 40's, a través de los ojos de Eisenstein. Por un lado, se ha dicho que las artes, en conjunto, corresponden a la imagen de una época y a la imagen del proceso racional de los que están ligados a ella.¹² Y por otro lado, se dice que su “encarnación” visible es, sin duda, el resultado de su actividad constructiva, donde cada época construye las casas y las ciudades a su imagen y semejanza, convirtiéndose en un espejo donde se mira a sí misma.¹³ Entonces, si “cada época tiene la arquitectura que se merece, (...) una arquitectura acorde con su *ser*”¹⁴, cabría preguntarse, ¿qué reflejo proyecta la arquitectura de nuestra época?

Evidentemente, nuestra “civilización del espectáculo” ha construido las ciudades a su imagen y semejanza.¹⁵ Por un lado, el poder adquisitivo de las minorías privilegiadas se manifiesta a través de lo opulento y lo colosal; mientras las ciudades deleznan lo humano y sus habitantes fingen comportamientos maquinales.

Ante las mencionadas circunstancias, es necesario mantenerse en pie, al igual que Eisenstein, apoyar el trabajo creador y “accionar” desde la trinchera propia, en nuestro caso, desde el quehacer arquitectónico, re-pensando sus conceptos y acudiendo a disciplinas como la filosofía y la cinematografía para ir más allá, donde la arquitectura no puede llegar por sus propios medios.¹⁶ Cabe preguntarse, ¿será posible contrarrestar o mitigar los malestares de esta enfermedad que aqueja a nuestra sociedad, a través de la relación del hombre con su espacio urbano-arquitectónico? Es mejor esperar que así sea.

¹¹ “(...) la arquitectura clásica tiene la misma relación con la composición musical que el paisaje urbano moderno con el jazz.” Las villas y plazas romanas, los jardines de Versalles pueden ser prototipos para la estructura de la música clásica. La escena urbana moderna, resulta el equivalente plástico del jazz, como lo señala Guilleré, no hay perspectiva, el fondo también es un volumen. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (pp.75-76)

¹² *Íbidem* (pp.76-77)

¹³ Kosik, Karel, *Reflexiones antediluvianas*, Trad. Fernando de Valenzuela, México, Ítaca, 2012 (p.77)

¹⁴ *Íbidem* (p.54)

¹⁵ *Íbidem* (pp.54 y 77)

¹⁶ *Íbidem* (p.53)

Los recursos del cine en la arquitectura

El trabajo de análisis teórico de Sergei M. Eisenstein resulta, sorprendentemente, muy enriquecedor para re-componer diversos conceptos de arquitectura, para re-pensar la ciudad y para re-configurar las relaciones del hombre con su espacio urbano-arquitectónico.

Acerca de la morfología urbano-arquitectónica, podemos hablar de una “voluntad de forma” que se revela a través de una conexión con su momento histórico¹⁷, donde los valores formales se hacen inteligibles como expresión de los valores internos. Por lo que debe considerarse dicha evolución morfológica como la manifestación de energías intangibles¹⁸ de un contexto geo-socio-histórico determinado, que se halla en estrecha relación con la constitución psico-espiritual de sus habitantes.¹⁹

En nuestro caso, la constitución psico-espiritual de los habitantes de la Ciudad de México se ha visto afectada en gran medida por la cercana relación que se tiene con países de primer mundo, los cuales han impregnado de ideologías descontextualizadas las formas de pensamiento de las nuevas generaciones. Como lo plantea Worringer, las manifestaciones formales de la ciudad no se tratan de fenómenos aislados, responden a una serie de influencias contextuales que asimismo se ven reflejadas en las formas vida, de pensamiento, e incluso en los hábitos colectivos. El crecimiento desmesurado y no planificado de la ciudad es reflejo de un sentimiento de indiferencia, de la decadencia e inmadurez de las decisiones burocráticas, del constante predominio de la mercadotecnia y el consumismo, así como de muchos otros aspectos de una lamentable realidad social.

El Diseño Arquitectónico debe comprender a fondo a los habitantes y sus formas de vida, así como su contexto geo-socio-histórico, traduciendo espacialmente sus características particulares. Por ejemplo, comprendiendo el ritmo de vida de los habitantes de la Ciudad de México, así como sus formas de comunicación e interacción social, será

¹⁷ El autor de *La esencia del estilo gótico*, también menciona que de esta manera desaparece el dualismo entre la forma y el contenido. Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Nueva visión, Buenos Aires, 1973, (p.13)

¹⁸ Worringer se refiere a éstas como *energías morfogenéticas*. La palabra “**morfogénesis**” está formada con raíces griegas y significa “aparición de nuevas formas orgánicas en el proceso de la evolución”. Sus componentes léxicos son: *morphe* (forma) y *genos* (engendrar, producir, casta, familia), más el sufijo –sis (acción). *Diccionario etimológico*. Recuperado el 25 de octubre de 2016 en: <http://etimologias.dechile.net/?morfogene.nesis>

¹⁹ Los cambios de voluntad creativa no pueden ser caprichosos y accidentales, sino que se hallan en conexión con la constitución psico-espiritual de la humanidad. Estos cambios se ven reflejados en los mitos, las religiones, los sistemas filosóficos, en las intuiciones del universo. Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Nueva visión, Buenos Aires, 1973, (p.19)

posible diseñar para acompañar sus formas de habitar la ciudad y propiciar una movilidad significativa.

La evolución del Diseño Arquitectónico como disciplina puede verse enriquecida a través de una visión de apertura en lo que respecta a aquellos límites que la misma se ha establecido, como es la separación de la Arquitectura y el Urbanismo. Tal como lo menciona el autor de *El sentido del cine*, es necesario entender la cohesión entre las partes y el todo, pues es importante atender tanto a los “contenidos de la toma”, es decir, los diferentes elementos urbanos, como a las “técnicas de unificación”, entendidas como la forma de insertarse en la ciudad.²⁰ Pues es fundamental concebir el hacer arquitectura como hacer ciudad, y el hacer ciudad como hacer arquitectura. En la actualidad encontramos numerosos ejemplos de los daños que implica esta separación. No se trata de convertir todo el espacio privado en público, sino de considerar los espacios de transición o umbrales como espacios de posibilidad, que potencialicen la generación de códigos de comunicación e integración social.

De la misma manera, al igual que una película se enfrenta con la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada, en la arquitectura no sólo es importante una disposición espacial funcional; sino, en ambos casos, con el máximo de emoción y poder estimulante. En la realización fílmica, un componente tan indispensable como cualquier otro elemento de eficacia cinematográfica, es el montaje, a través del cual es posible satisfacer la *necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama y acción*, y unificar el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo.²¹

Por ejemplo, la yuxtaposición de dos espacios separados mediante su empalme se asemeja no a una simple posición funcional de uno con otro, sino a un “montaje arquitectónico”, puesto que el resultado se distingue cualitativamente de cada espacio considerado aisladamente, ello permitiría unificar los diferentes escenarios con los acontecimientos de la vida cotidiana. Eisenstein también nos habla de que el todo es algo más que la suma de las partes, ya que sumar no significa nada, mientras que la relación

²⁰ Para el autor, los contenidos de la toma son los elementos unificados; la técnica de unificación es el método de montaje. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.19)

²¹ *Ibidem* (p.15)

entre el todo y la parte significa mucho²²; lo mismo al hablar de cualidad y cantidad, donde el discurso arquitectónico, generado a través del montaje, adquiere un valor cualitativo más relevante.

Sin embargo, dicho montaje no se limita a la yuxtaposición espacial o geométrica, podemos hablar también de un “montaje vertical”, el cual ha de presentar diferentes estratos interconectados. El Diseño Arquitectónico debe considerar elementos compositivos como son la luz, el sonido, el movimiento, el tiempo, etcétera; donde cada pieza de este montaje posee una doble responsabilidad: construir la *línea total* y continuar a la vez el movimiento dentro de *cada uno de los temas parciales*.²³ Es decir, además de los elementos individuales, la estructura polifónica debe lograr su efecto a través de la *sensación compuesta por todos los trozos como un todo*.²⁴

La polifonía mencionada tiene que “hacer aparecer” la imagen de una escena o de una creación completa, la cual se despliega ante los sentidos del espectador²⁵, o en nuestro caso, del habitante. Eisenstein menciona que para crear una imagen, la obra de arte debe construir una cadena de representaciones.²⁶ Así como en el cine, las “tomas” o imágenes aisladas y su yuxtaposición, son un binomio indivisible; en arquitectura, los elementos compositivos y su yuxtaposición, también lo son. Hacer una, determina la otra.²⁷ Lo anterior, en su conjunto, debe evocar en la percepción y sentimientos del habitante, la “más completa imagen del tema”²⁸, llamado también por otros el espíritu del lugar o *Genius Loci*.²⁹

En el espacio, no basta ver, algo más debe acompañar su experiencia. Entre el espacio percibido y la imagen que éste evoca en la conciencia y los sentimientos, hay una

²² *Íbidem* (p.18)

²³ *Íbidem* (pp.61-62)

²⁴ *Íbidem* (p.62)

²⁵ *Íbidem* (p.24)

²⁶ “Las representaciones aisladas -o en este caso, los elementos de composición arquitectónica- son estructuradas en una imagen.” *Íbidem* (p.26)

²⁷ *Íbidem* (p.20)

²⁸ *Íbidem* (p.20)

²⁹ El espíritu del espacio denota qué es o qué quiere ser, dice Louis Kahn. Para los griegos, existía una relación entre Dios y el lugar, que se reflejaba en el plano físico y sensitivo; para los Egipcios, la relación de importancia radicaba entre el paisaje y el lugar, siendo los edificios un símbolo de un orden ambiental eterno. Laurence Durrell relacionaba el espíritu del lugar con los aspectos culturales. Norberg-Schulz, Christian, *The phenomenon of place*. En *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, (pp.422-423)

larga cadena de representaciones intermediarias.³⁰ Sabemos que lo bello nos sigue manteniendo atados al mundo sensible,³¹ el Diseño Arquitectónico actual responde únicamente a esto, pues fácilmente podemos encontrar edificaciones con proporciones geométricas agradables, fotogénicas y visualmente atractivas. Sin embargo es innegable la importancia de todos los sentidos, incluyendo los internos, para la percepción del espíritu del lugar, o lo que se llamaría en cine, el tema. Ante la actual invasión mediática, es urgente regresar a los sentidos que se han visto opacados por la sobrevalorización de la vista, pues es a través de la polifonía de éstos que se hace posible alcanzar lo sublime. Las percepciones no son productos automáticos de nuestros mecanismos sensoriales, son esencialmente creaciones del recuerdo y la imaginación,³² por lo que no se trata de hacer uso del poder de impacto visual en el diseño, sino del poder de evocación. Bajo la responsabilidad que concierne al Diseño Arquitectónico, es importante buscar los vínculos con los procesos inconscientes y emocionales del ser humano. Tal como lo menciona Eisenstein, “Como siempre, la fuente más rica de experiencia es el Hombre mismo. El estudio de su conducta, (...) de sus métodos de percepción de la realidad y formación de imágenes, será siempre nuestro determinante.”³³

Este aspecto de la condición humana se relaciona con la memoria, pues el recordar se compone de dos procesos: la *composición* de la imagen y el *resultado* de esa composición y su significado individual.³⁴ Esta manera de llamar a la memoria a través del espacio, es un recurso para contrarrestar la falta de evocación espiritual que tanto aqueja a la cultura urbana contemporánea. Considerar la creación de atmósferas es fundamental para el Diseño Arquitectónico.

La atmósfera es la impresión perceptiva, sensorial y emotiva de una situación. Proporciona la coherencia y el carácter unificador de una habitación, espacio, lugar, paisaje o encuentro. Es el “común denominador”, el “color” o la “sensación” de la experiencia.³⁵ Pero no necesariamente se trata de un aspecto positivo, una atmósfera puede resultar

³⁰ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (pp.21-22)

³¹ Kosik, Karel, *Reflexiones antediluvianas*, Trad. Fernando de Valenzuela, México, Ítaca, 2012 (p.66-67)

³² Pallasmaa, Juhani, *Space, place and atmosphere – peripheral perception in existential experience*, en *Ghost 13*, 19 junio 2011

³³ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.58)

³⁴ *Ibidem* (p.23)

³⁵ Pallasmaa, Juhani, *Space, place and atmosphere – peripheral perception in existential experience*, en *Ghost 13*, 19 junio 2011, (p.2)

inquietante, agobiante, invasiva e incluso enfermiza. Una jornada cotidiana, las calles de la Ciudad de México, o hasta el mismo espacio doméstico pueden ser escenarios de ambientes contrastantes. A su vez, el ambiente es algo generado, una propiedad o característica de la experiencia que está suspendida entre el objeto y el sujeto. Es decir, no radica enteramente en las características espaciales ni es generado únicamente a través de la percepción del individuo, pero necesita de ambos para aparecer.

El carácter del espacio es una fusión de la percepción, la memoria y la imaginación, por lo que tampoco es posible generalizarlo como una propiedad intrínseca del mismo. Es percibido de una manera difusa y periférica, generalmente inmediata, en lugar de a través de una observación precisa y consciente.³⁶ Cuando entramos a un espacio, el espacio entra en nosotros, y la experiencia es, en esencia, una fusión entre el objeto y el sujeto. La atmósfera es similar a un intercambio entre las propiedades materiales del lugar y el reino inmaterial de la imaginación.³⁷ Esta suerte de inmediatez es lo que impide que el carácter del espacio sea intelectualizado, la íntima relación que se tiene con la memoria y la imaginación, suscita los vínculos inexplicables con aquella atmósfera que nos transporta a través de olores familiares, por ejemplo, con la casa natal.³⁸

El proceso creativo

Cabría preguntarse entonces ¿cómo es posible diseñar un espacio capaz de suscitar una atmósfera y evocar una imagen emocional a través de la percepción del habitante? Eisenstein nos dice que cada representación es, en cuanto imagen, individual y distinta, y sin embargo idéntica en cuanto al tema, o sea en cuanto carácter o espíritu del lugar. Y cada espacio, siendo para el habitante una imagen creada por el arquitecto, es también la suya propia, viva, cercana, íntima.³⁹ Es decir, lograr que el diseño no se encuentre por encima ni por debajo del hombre, sino que el espacio y el hombre sean uno mismo, permitirle a éste, apropiarse, identificarse y existir a través de él.

³⁶ *Íbidem* (pp.1-2)

³⁷ *Íbidem* (p.2)

³⁸ “(...) aunque la imagen entre en la conciencia y en la percepción por *agregación*, cada detalle se conserva en las sensaciones y en la memoria como *parte del todo*. (...) la serie de ideas es convertida por la percepción y la conciencia en una imagen total, acumuladora de los elementos aislados.” Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.23)

³⁹ *Íbidem* (p.33)

En el proceso creador, se tiene la encarnación emocional del tema, cuya imagen ha de transformarse en básicas representaciones parciales, “las cuales, combinadas y yuxtapuestas evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector, oyente, - habitante- la misma imagen general que estuviera en suspenso ante el artista creador.”⁴⁰

El director, es en cierta medida, actor, imagina la escena; así, el arquitecto es en cierta medida, habitante imaginario. La técnica de la creación, y del diseño, reproduce un proceso de la vida real. ¿Cómo hacer que los sentimientos y experiencias vivientes surjan dentro del actor o del habitante? Los elementos y factores ideados, yuxtapuestos, el discurso o narrativa arquitectónica, dan vida a una emoción e imágenes surgidas dinámicamente, y en la arquitectura, a través de la experiencia del espacio.⁴¹

Así como los medios expresivos pueden extraerse de los distintos campos que enriquecen aún más la imagen fílmica,⁴² los medios creativos para el Diseño Arquitectónico pueden extraerse de diversas disciplinas. Un enfoque transdisciplinario suscita un criterio más objetivo en torno a una problemática determinada; la suma de perspectivas genera una voluntad creativa construida en conjunto. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el trabajo colectivo que lleva a cabo el arquitecto holandés Rem Koolhaas⁴³, que no se limita a una perspectiva arquitectónica, pues en el proceso creativo participan diseñadores gráficos, diseñadores industriales, ingenieros, filósofos, antropólogos, urbanistas, etc.

Otro aspecto importante para el Diseño Arquitectónico retomado de las nociones de la cinematografía, es el concepto de movimiento, el cual puede ser trazado de diferentes maneras, por ejemplo, a través de matices cambiantes dentro de la estructura de imágenes de luz o color en el espacio, o por el desdoblamiento sucesivo de volúmenes y distancias en los recorridos a través del mismo.⁴⁴

⁴⁰ *Íbidem* (p.31)

⁴¹ *Íbidem* (p.35-39)

⁴² *Íbidem* (p.57)

⁴³ Arquitecto neerlandés nacido en Rotterdam en 1944. Estudió en la Architectural Association de Londres de 1968 a 1972, al tiempo que ejercía como periodista del *Haagse Post* de Amsterdam y como escenógrafo para películas. Luego trabajó durante un año con O. M. Ungers en EE UU. En 1975 cofundó la Oficina para la Arquitectura Metropolitana (OMA) y trabajó hasta 1979 en el Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York. Entre sus proyectos cabe citar la extensión del parlamento de La Haya, la nueva ciudad de Melum-Senart, el Sea Trade Center de Zeebrugge, la biblioteca de Francia en París y el Centro de Arte y Técnicas de la Comunicación en Karlsruhe. En el año 2000 fue galardonado con el premio Pritzker de Arquitectura. *Biografías y vidas, Rem Koolhaas*, Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/koolhaas.htm>

⁴⁴ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.125)

El filósofo alemán Nicolai Hartmann también nos hace recordar el fundamental papel que juega el movimiento a través de la experiencia del espacio, pues menciona que su composición crece rápida y naturalmente cuando es recorrida o cuando se contempla desde diferentes sitios.⁴⁵ Asimismo, en relación al movimiento, “el arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador a través del camino exacto y orden prescriptos por el autor.” Lo que en este caso se aplica al movimiento de la vista sobre la superficie de una tela, si la composición se expresa pictóricamente, o sobre la superficie de la pantalla, si se trata de una toma fílmica⁴⁶, aunque también es aplicable a los trayectos del hombre, si se trata del espacio urbano-arquitectónico.

La consideración de la experiencia de los recorridos en el espacio ha estado presente en el Diseño Arquitectónico sólo indirectamente, al igual que en la planificación urbana. Si bien es cierto que existen aspectos de índole práctico que condicionan las formas del espacio urbano-arquitectónico, también lo es que la experiencia del mismo repercute directamente en la calidad de vida de sus habitantes. Por lo que es necesario integrar las nociones de los recorridos dentro de la concepción de la ciudad, no sólo respondiendo a la composición formal o contemplativa de las construcciones, pues sabemos que la percepción del espacio es multisensorial.

A través de los recorridos, la lente mental del habitante trabaja con variedad: agranda o disminuye la escala, adaptándose fielmente, como cámara cinematográfica, a las diversas exigencias del cuadro, adelantando o alejando el micrófono.⁴⁷ Así como en el cine la vista puede disciplinarse, no para unir un cuadro a otro, sino para colocar uno sobre otro en capas produciendo la sensación de ser arrojado dentro de una profundidad o la sensación de cuadros que se abalanzaran hacia el espectador;⁴⁸ las cualidades del espacio urbano-arquitectónico pueden orientar o desorientar los trayectos de sus habitantes.

Un ejemplo de lo antes mencionado lo encontramos en un famoso escenario urbano de los recorridos cotidianos de los habitantes de la Ciudad de México. Donde es posible encontrar esa energía de la que Karel Kosik habla, que denomina como *arquitectónica*, la cual unifica lo sublime con lo trivial, lo duradero con lo provisorio, el avance con la

⁴⁵ Hartmann, Nicolai, *Estética*, México, UNAM, 1977, (p.147)

⁴⁶ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.139)

⁴⁷ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (p.35-39)

⁴⁸ “Con una distribución sistemática de formas, líneas o movimientos es posible disciplinar la vista para una lectura vertical o en cualquier sentido que se desee.” *Ibidem* (pp.148,150)

posibilidad de detenerse; que cohesiona el tiempo, el espacio y el movimiento:⁴⁹ en un recorrido ordinario, puedes abordar el metro en la línea azul, ser parte del colectivo que ese día se dirige hacia algún lugar, compartir un pequeño espacio, descender en la estación Bellas Artes, no sin antes experimentar una proxémica casi nula, sentir los roces, los “empujones”, la temperatura corporal de otras presencias. Enseguida caminar sobre el andén y percibir el estruendoso ir y venir de los trenes, sentir la hostil indiferencia de aquéllos que caminan a tu lado, enfrente o detrás de ti. Intentar salir lo más a prisa posible topándote con los flujos de gente que limitan tu andar, que moldean tus pasos y que entorpecen tu escape. Ascender a intento de pasos agigantados hacia la luz del día que se filtra a través de ese cuello de botella, y resurgir. Percibir esa anhelada bocanada de aire fresco y encontrarte ante un espacio de divergencia, donde todos los que caminaban juntos retoman el rumbo propio, un espacio multidireccional, donde cada quien se mueve libre ordenadamente. Reducir tu paso sin percibirlo y ser testigo de esa polifonía sensorial que te hace olvidar lo tortuoso de tu trayecto subterráneo. En ese pequeño umbral, lo sublime y lo patético se reconcilian, al igual que lo monumental y lo corriente, al pasar del subsuelo al suelo, lo trivial hace alarde de su poesía.

Esa breve “toma de transición”, que para Eisenstein puede ser la *toma V*, que describe como: “una transición desde el príncipe que está sobre la roca, a las tropas que están al pie de la misma” y que contiene una transición musical cuyo paso de un tono a otro está en conformidad con su función temática y carácter y que a pesar de su contraste, no rompe con los esquemas de los cuadros anteriores o subsiguientes, pues se trata de una imagen unificadora,⁵⁰ es la misma que encontramos al salir de la estación Bellas Artes. Donde la sutil intervención urbana generó un espacio de transición que fue completado por el protagonismo encarnado por los peatones, así como por las actividades que retroalimentan la atmósfera del lugar y develan su espíritu.

Conclusiones

Se ha hablado sólo un poco acerca de nuestra realidad social y de aquello que nos ha llevado a ella, que es la misma en que se ve inmerso nuestro pensamiento en torno a la arquitectura, como gremio, como academia e incluso como habitantes de ella. Se ha

⁴⁹ Kosik, Karel, *Reflexiones antediluvianas*, Trad. Fernando de Valenzuela, México, Ítaca, 2012 (p.77)

⁵⁰ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (pp.152-154)

propuesto además re-pensar no sólo nuestra realidad, sino el sentido de nuestro actuar como arquitectos. El filósofo Jean Grondin nos habla de lo que realmente debe ser el *sentido*, pues se refiere al “sentido sentido”, es decir, el sensible; el “sentido significativo”, con trasfondo; el “sentido direccional”, hacia dónde se dirige; lo que “tiene sentido”, referente al sentido común; y el “sentido racional”, es decir, que es inteligible.⁵¹ Por lo que en resumen, el Sentido de la Arquitectura debe abrigar cada uno de ellos.

Asimismo, se retomaron sólo unos pocos conceptos de la cinematografía (en la voz autorizada de una de las más grandes figuras del cine mundial, que es Sergei M. Eisenstein) que pueden apoyar la postura propuesta, la cual ha de tomarse para buscar el sentido de nuestra concepción del Diseño Arquitectónico, yendo más allá de sus propios límites.

Resulta además presuntuoso pretender dar respuesta al ¿cómo? en cuanto al proceso creativo se refiere, sin embargo, nuevamente el cine puede ser una guía enriquecedora. Desde luego, complementando siempre con conceptos que dentro de nuestro propio gremio se han ido desarrollando, los cuales de la misma manera se han retomado de otras disciplinas, tal como lo hizo Norberg-Schulz o Pallasmaa.

El pertenecer, como generación, a una época que encarna un actuar obstaculizado, puede resultar poco esperanzador, sin embargo, inclusive un cineasta soviético pudo entender la riqueza con la que cuenta nuestra realidad, o al menos con aquella con la que contaba hace poco menos de un siglo:⁵²

(...) pareciera acabado de surgir de las aguas de los océanos que lo bañan; como si estuviera en proceso de ‘formación’ (...) Sospechas que el mundo en su más tierna infancia, en sus comienzos estuvo lleno justamente de esta regia e indiferente pereza y al mismo tiempo de esta potencia creadora, como las mesetas y lagunas, desiertos y matorrales, pirámides que de un momento a otro esperas estallen como volcanes; palmeras que se incrustan en la cúpula azul del cielo, tortugas que no

⁵¹ De la Conferencia Magistral del XII Coloquio Internacional de Hermenéutica Analógica, 11 octubre 2016, por el filósofo canadiense Jean Grondin, en el Instituto de Investigaciones filológicas de la UNAM.

⁵² “Entre 1930 y 1932 el cineasta soviético Sergei Mijailovich Eisenstein filma en México material para una película que había de llamarse ¡Que viva México! y que quedó inconclusa. El viaje es una experiencia importante para su vida personal y culminación de un proceso fílmico, pero además el director sintetiza una serie de ideas y de experiencias estéticas de la cultura mexicana y las traduce al lenguaje cinematográfico, creando un modelo paradigmático de país y de “la mexicanidad”, y este concepto de convierte en un modelo que otros recrean, principalmente Emilio Fernández”. Tuñón, Julia, *Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia*, en *Historias* No.55 Mayo-Agosto 2003. Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

*surgen de las entrañas de ensenadas y golfos, sino del fondo del mar, inmediato al centro de la tierra. (...) Algo del jardín del Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y Éufrates, sino por supuesto, aquí, ¿en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec!*⁵³

Por lo que es urgente no sumirse únicamente en una postura de crítica, sino de hechos y acciones; y sobre todo de consciencia y reflexión, entendiendo que la arquitectura no es un objeto propio de los arquitectos. Al igual que es un error creer que con la composición de un guión cinematográfico, por muy “acabado” y “perfecto” que se considere, ha terminado el proceso creador,⁵⁴ es un error creer que la arquitectura construida es un fin, y no un medio. Pues de hecho, se trata indudablemente de un escenario para los acontecimientos de la vida del ser humano.

El espacio urbano-arquitectónico funge como escenario de las múltiples manifestaciones de las energías humanas. La cotidianidad, a pesar de originarse a través de cierta repetición, dista mucho de constituir acontecimientos idénticos, se trata de una construcción colectiva a partir de la suma de dichas energías, cuyas manifestaciones resultantes son variables por modo infinito. El Diseño Arquitectónico puede entenderse como posibilidad más que como determinante, como una energía positiva que se suma a la construcción de la historia del hombre.⁵⁵

Ciudad de México, noviembre 2016.

Viviana Catalina Benítez Jiménez

Arquitecta por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2015, estudiante de Maestría en Arquitectura en el Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura de la

UNAM.

vicabeji@gmail.com

⁵³ Fragmento de *Yo...* de Eisenstein, p.378. Tuñón, Julia, *Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia*, en *Historias* No.55 Mayo-Agosto 2003. Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

⁵⁴ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (pp.156-157)

⁵⁵ “Lo único constante es la materia de la historia humana, la suma de las energías humanas. La composición de sus factores particulares y las formas manifestativas resultantes son variables por modo infinito.” Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico* (Nueva visión, Buenos Aires, 1973) p.20

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cassirer, Ernst, *El Mito del Estado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 199 paginas.
- Hartmann, Nicolai, *Estética*, México, UNAM, 1977
- Kosik, Karel, *Reflexiones antediluvianas*, Trad. Fernando de Valenzuela, México, Ítaca, 2012
- Norberg-Schulz, Christian, *The phenomenon of place*. En *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996,
- Pallasmaa, Juahni, *Space, place and atmosphere – peripheral perception in existential experience*, en Ghost 13, 19 junio 2011
- Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012
- Worringer, Wilhelm, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Nueva visión, 1973

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Biografías y vidas, Rem Koolhaas*, Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/koolhaas.htm>
- *Sergei Eisenstein*, Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eisenstein.htm>
- Casillas, Gustavo, *El ser, los objetos y el diseño*, Ensayo para la asignatura de Antropología y Diseño del Posgrado de Arquitectura en el Campo de Diseño Arquitectónico. Recuperado en línea el 30 de agosto de 2016 en: <https://interphasedesign.files.wordpress.com/2016/08/ser-objetos-y-disencc83o.pdf>
- Diccionario etimológico*. Recuperado el 25 de octubre de 2016 en: <http://etimologias.dechile.net/?morfoge.nesis>
- Tuñón, Julia, *Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia*, en *Historias* No.55 Mayo-Agosto 2003. Recuperado el 23 de noviembre de 2016 en: http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf