

# EL ESPACIO PUBLICO COMO --- ESCENARIO

/cinematográfico/ - /la arquitectura como obscenidad/

# EL ESPACIO PUBLICO COMO ESCENARIO

---

/cinematográfico/ - //la arquitectura como obscenidad/

---

Aproximación a la arquitectura de una teoría cinematográfico - semiótica del proyecto arquitectónico

> Desde una interpretación hecha por Deleuze de la lógica triádica de Ch. S. Peirce <

Trabajo elaborado y presentado por la Arquitecta Ruth Marcela Díaz Guerrero

Director de la tesis el Doctor Arquitecto Josep Muntañola i Thornberg

Trabajo presentado como parte de los requisitos para optar al

Título de Doctora en la Universidad Politécnica de Cataluña

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

B A R C E L O N A

ANNO MMI

?

“Júpiter... (acompañado del resto de los dioses asombrados ante un extraordinario teatro),  
en su interior se consideraba un idiota o un retrasado mental,  
porque al planificar el modelo del mundo futuro,  
en vez de dirigirse a los constructores de tan excepcional obra,  
se había dirigido a los filósofos”.

L. B. ALBERTI, MOMUS c. 1443 – 1450 libro IV

## AGRADECIMIENTOS

<p>A mi familia: a mis padres y a mi hermano, con quienes he podido aprender a realizar el espacio del amor y en quienes tengo todos mis puntos de apoyo.</p>	<p>A mis amigos en Colombia, a quienes debo el aprendizaje del espacio informal de la alegría e incondicional del encuentro.</p>	<p>Al profesor Muntañola y a Magda por permitirme acceder y participar en el espacio de los difíciles diálogos arquitectónicos.</p>
<p>A Saúl y Farid, dos amigos y dos maestros que siempre me muestran el camino cuando el horizonte es más oscuro.</p>	<p>A los Frailes de la comunidad Dominicana en Colombia y especialmente a los directivos de la Universidad Santo Tomás Bucaramanga, motores y rectores de este viaje por el conocimiento.</p>	<p>A mis decanos: Christian, Jaime y Luis en la USTA y Alvaro y Serafín en la UIS, sin su apoyo, no habría empezado nada.</p>
<p>A los amigos de las Bibliotecas de Barcelona, ETSAB, UB, Filosofía, Bellas Artes, Filmoteca de la Generalitat; y a los amigos y amigas del departamento de Proyectos y tercer ciclo de la ETSAB.</p>	<p>Als meus amics a Calunya, Catalans de naixement i de cor, especialment a Antonio i María, que m'han ensenyant la cara hospitalaria de l'espai i a estimar els catalans.</p>	<p>A todos los amigos y amigas de la UIS y de la USTA, que me han acompañado a aprender y conocer el espacio del enseñar y del aprender.</p>

(De una manera intencionalmente significativa, el trabajo se ha organizado en tres partes, compuestas de tres niveles de aproximación a la propuesta, a los que se suman la Introducción, como presentación del problema, las Conclusiones, como síntesis de los resultados y la Bibliografía como herramienta que puede orientar sobre el camino recorrido)

página

## **A. INTRODUCCIÓN** **1**

---

Sitio, espacio, lugar y otros asuntos pertinentes:

**LO QUE ES Y LO QUE NO ES DEL ESPACIO PUBLICO** Introducción

### **PRIMERA PARTE**

---

<b>1.1</b>	<b>DEL ESPACIO: PEQUEÑA HISTORIA DEL PROBLEMA</b>	<u>Uno1</u>	10
1.1.a	El espacio pictórico abstracto del cuadro	<u>Uno1a</u>	18
	?? Topos o la definición del espacio		
	?? Khōra o el espacio indefinible		
	?? Fundar y planificar el espacio, la producción del cuadro		
	?? Divinizar y adivinar el espacio, el punto de vista de Dios		
1.1.b	El espacio matemático de la perspectiva	<u>Uno1b</u>	35
	?? Espacio y tiempo, relativos y absolutos		
	?? La perspectiva humanista		
	?? La incorporación del espacio		
1.1.c	El espacio común y corriente de la teatralidad cotidiana	<u>Uno1c</u>	51
	?? Hablar del espacio y describirlo		
	?? La producción del espacio social		
	?? La capitalización del espacio		
<b>1.2</b>	<b>DEL MOVIMIENTO: EL SENTIDO CINEMATOGRAFICO DE LA REALIDAD</b>	<u>Uno2</u>	66
1.2.a	La Imagen movimiento - la realización del encuadre	<u>Uno2a</u>	77
	?? La fotografía		
	?? El cuadro y el encuadre		
	?? Las modalidades del cuadro		
	?? El fuera de cuadro		
1.2.b	El guión técnico - el plano secuencia	<u>Uno2b</u>	97
	?? El plano		
	?? Formatear los planos		
	?? El plano secuencia		
1.2.c	El montaje - filmación / proyección	<u>Uno2c</u>	118
	?? La escuela orgánica americana		
	?? La escuela dialéctica soviética		
	?? La escuela francesa de preguerra		
	?? La escuela expresionista alemana		

<b>1.3</b>	<b>DE LA ARQUITECTURA: LAS NUEVAS HERRAMIENTAS Y LOS TRABAJOS DE SIEMPRE</b>	<a href="#">Uno3</a>	135
1.3.a	Tres maneras de ser de la arquitectura	<a href="#">Uno3a</a>	135
	?? La aproximación pictórica al espacio y al oficio		
	?? La aproximación matemático lingüística al espacio estructurado de la profesión		
	?? La aproximación cinematográfica a la realización arquitectónica, el arquitecto realizador		
1.3.b	Arte o la cuestión de la recreación: la constitución de una estética temporal y lúdica	<a href="#">Uno3b</a>	152
1.3.c	La realización de la arquitectura en la publicación del espacio	<a href="#">Uno3c</a>	161

## **SEGUNDA PARTE**

---

<b>2.1</b>	<b>LA LÓGICA TRIÁDICA:</b> Ch. S. PEIRCE	<a href="#">Dos1</a>	171
2.1.a	PRIMERIDAD                      Cualidad en sí misma	<a href="#">Dos1a</a>	178
2.1.b	SEGUNDIDAD                      Hecho existente movimiento	<a href="#">Dos1b</a>	179
2.1.c	TERCERIDAD                      Mediación representación	<a href="#">Dos1c</a>	180
<b>2.2</b>	<b>LA RELACIÓN LOGICA / CINE:</b> G. DELEUZE	<a href="#">Dos2</a>	182
2.2.a	PERCIBIR LAS IMAGENES	<a href="#">Dos2a</a>	183
2.2.b	CONSTRUIR LA ACCIÓN	<a href="#">Dos2b</a>	189
2.2.c	HABITAR EN MOVIMIENTO	<a href="#">Dos2c</a>	195
<b>2.3</b>	<b>EL OBJETO ARQUITECTÓNICO COMO SIGNO CINEMATOGRAFICO</b>	<a href="#">Dos3</a>	202
2.3.a	PROYECTAR LO IMAGINABLE:      Prefigurar	<a href="#">Dos3a</a>	211
2.3.b	CONSTRUIR LOS PLANOS:          Configurar	<a href="#">Dos3b</a>	215
2.3.c	HABITAR EL PROYECTO: Refigurar	<a href="#">Dos3c</a>	221

## **TERCERA PARTE**

---

<b>3.1</b>	<b>LA FILMACIÓN:</b> Dimensión Poética Imaginar y encuadrar el proyecto	<a href="#">Tres1</a>	234
<b>3.2</b>	<b>LA PRODUCCIÓN:</b> Dimensión Tecnológica Construir los planos	<a href="#">Tres2</a>	239
<b>3.3</b>	<b>LA PROYECCIÓN:</b> Dimensión Política Maneras de Habitar un cementerio	<a href="#">Tres3</a>	248

## **B. CONCLUSIONES**

---

<b>C. BIBLIOGRAFIA</b>	<a href="#">Bibliografía</a>
------------------------	------------------------------

# LISTA DE ILUSTRACIONES

- ?? BUCARA MACARA TI TI RI FUE... ¿cuál de todos estos es el espacio público?
- ?? Un proyecto de unión entre arquitectura y cine que nunca se realizó: EISENSTEIN – THE GLASS HOUSE  
Una página 8
- ?? El arquitecto como proyector del lugar: ALVARO SIZA, dibujos para el proyecto de EVORA  
dos página 11
- ?? El modo pictórico de ser del espacio, alrededor de, o encuadrado en.  
tres página 17
- ?? El espacio como el cuerpo de Dios  
Cuatro página 29
- ?? La invención del infinito DE ARQUIMEDES A PIERO DE LA FRANCESCA  
cinco página 36
- ?? El rostro y el cuerpo del espacio DA VINCI  
Seis página 45
- ?? Del mundo cerrado a la perspectiva PALLADIO  
Siete página 49
- ?? Los espacios y las ciudades imaginadas METROPOLIS  
ocho página 58
- ?? La racionalización del espacio, de la ciudad jardín a LE CORBUSIER  
nueve página 61
- ?? El espacio incomprensible de la modernidad inhumana: MON ONCLE, de Jacques TATI  
diez página 65
- ?? El desarrollo del espacio escénico  
once página 68
- ?? El cineasta construye el espacio, montaje in situ en la filmación de Alexander Nevsky, EISENSTEIN.  
doce página 76
- ?? De la perspectiva a la fotografía  
trece página 79
- ?? De la primera foto a los primeros fotogramas  
catorce página 83
- ?? El encuadre en MURNAU, esquemas de Luciano BERRIATUA  
quince página 89
- ?? El fuera de cuadro en MURNAU, esquemas de Luciano BERRIATUA  
dieciséis página 92
- ?? ENCUADRAR LA TOMA, el cómic y el ejercicio de la rama de cerezo  
diecisiete página 95
- ?? EL GUIÓN TÉCNICO, Fritz Lang.  
dieciocho página 103
- ?? EL STORY BOARD, Terry Gilliam  
diecinueve página 108
- ?? Los tipos de planos  
veinte páginas 111 - 112
- ?? Las maneras de la ELIPSIS  
veintiuno página 117
- ?? EL MONTAJE ORGÁNICO, Sergei Eisenstein  
veintitres páginas 127 - 128

- ?? La escuela alemana de montaje  
veinticuatro página 133
- ?? Del modo pictórico al cinematográfico  
veinticinco página 151
- ?? Tres modos de encontrar cine y arquitectura, FRITZ LANG en el rodaje de M.  
veintiséis página 169
- ?? TRIANGULO UNO  
veintisiete página 172
- ?? TRIANGULO DOS  
veintiocho página 184
- ?? TRIANGULO TRES  
veintinueve página 210
- ?? B. TSCHUMI, un encuentro posible entre cine y arquitectura en la arquitectura  
treinta página 201
- ?? Prefigurar como encuadrar el proyecto, hacer el découpage  
treintauno página 209
- ?? Encuadrar como prefigurar relaciones, proyectar el montaje  
treintaidos página 213
- ?? Configurar como realizar relaciones construir el montaje  
treintaitres página 218
- ?? Refigurar como habitar transitoriamente el proyecto  
treintaicuatro página 221

## **EL OBJETO ARQUITECTÓNICO / CINEMATOGRAFICO**

Las imágenes presentadas en la tercera parte corresponden a obras de los arquitectos E. MIRALLES y C. PINÓS. Cuando las ilustraciones no están referidas son imágenes tomadas por la autora



Bucaramaca titi ri fué... ¿cuál de todos estos es el espacio público?



Imágenes de Bucaramanga: La Carrera 15, Transporte público; cabecera del llano, ventas callejeras; El parque San Pío.

# A. INTRODUCCIÓN

## SITIO ESPACIO LUGAR Y OTROS ASUNTOS PENDIENTES - LO QUE ES Y LO QUE NO ES SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO

El punto aquí puede estar en que el espacio  
nace del movimiento  
Parsifal

Por esos espacios que llaman públicos, se mueven muchedumbres, eso se puede ver con solo salir a la calle; por espacios así, públicos, circulan murmullos que se esparcen por el aire como niebla, se hablan lenguajes sin silencios cuyos rumores pueden oírse más allá del sistema solar; la imagen del espacio es entonces como la de una neblina, inestable y gris o como esa pantalla ruidosa que señala la pérdida de sintonía, aunque dejando ver destellos de color en fugaces instantes de claridad, presintiendo la proximidad de alguna señal, pero sin definirse nunca por completo.

Cuando la neblina se levanta, la ciudad está vacía como los horizontes en la madrugada del páramo; solo se escucha el silencio y la soledad, propios para la oscura celda de un monje, ajenos para el perfil de los edificios, que sin gente, no tienen nada que decir; cuando cesa el murmullo no se escuchan los armónicos acordes de un interprete, no se escucha nada, pues no hay nadie que escuche.

El espacio público dice ser ese ejercicio de habitar que las gentes desarrollan en la ciudad, afuera, por oposición a un hogar o un adentro donde se recuperan energías, donde se descansa y donde se es uno mismo. Afuera es donde al hablar se puede ser escuchado por alguien más.

Isaac Joseph<sup>1</sup> señala como ese afuera es animado por temores y deseos: Uno es el temor a la identificación, al ser reconocido y a ser señalado, este es como un terror a la traición, a ser traicionados y abandonados a la propia suerte, es decir a la soledad, en un lugar que no es propio; pero también existe simultáneamente un terror a la invasión, a ser agredidos, menospreciados e incluso ignorados, el terror a la invasión es el miedo a que se traspasen las fronteras invisibles de la propiedad y se pase por encima de nosotros mismos; un instinto de conservación que hace reaccionar ante aquello que se aproxima demasiado, también estimula la aproximación hacia ese otro, en el cual repetirse.

Esto último también tiene que ver con un deseo, igualmente paradójico, porque a la par que anima al ser humano a salir, a querer estar con otros, es deseo de estar sin ellos; es un deseo de ir más allá de la angosta limitación de la propiedad, pero solo hasta aquella frontera donde surge el extranjero; ir cada vez más lejos, sin salirse de los límites. Es por ello que este puede considerarse como un deseo de colonización que permite llevar lo propio con cada cual y ser más que turista en propiedad o apropiarse transitoriamente de un lugar.

---

<sup>1</sup> EL TRANSEUNTE Y EL ESPACIO URBANO, Joseph Isaac  
Ensayo sobre la dispersión del espacio público Página 17 Editorial Gedisa, Barcelona 1988

¿Y entonces, qué se es afuera? Si adentro esta lo propio, aquello de lo que se es dueño, lo inviolable, el hogar, el lugar de las relaciones controladas, conocidas, si adentro debe estar la familia, entonces afuera debe estar lo otro, eso a lo que llaman el espacio público y a lo que se opone lo privado.

El hogar era el fuego que alumbraba los dioses de la familia, los antepasados; el hogar mantenía junto lo que de manera natural se habría dispersado, iluminaba, daba calor y a la vez definía un espacio seguro. Afuera, lejos del hogar estaban la oscuridad, el frío y la enajenación. La locura (aunque no se llamase de esta misma manera) era la primera manifestación del estar afuera demasiado tiempo, una locura fruto de la pérdida de los lazos de propiedad, del ser ajeno a todo; esto era estar afuera, estar enajenado.

Con el tiempo, la luz del hogar se apagó, los antepasados se dispersaron y el mejoramiento en las prendas de vestir y los sistemas de iluminación (el bombillo) hicieron innecesario el ejercicio de compartir adentro. Adentro ya no se necesitaba el encuentro pues la máquina había reemplazado la mano de obra y la empresa familiar, los lazos de unión pasaron de ser necesarios a normativos; esto a la par que la locura dejaba de estar al aire libre; la locura fue encerrada y llevó su enajenación adentro.

Es posible que haya sido un puritanismo hijo de la necesidad de controlar al hombre hecho obrero incluso en su intimidad (o sobre todo en ella), el que haya enviado hacia fuera lo que durante siglos, estuvo dentro; un puritanismo que sospechaba del hogar como lugar de construcción del cambio impulsó el encuentro al aire libre, a los ojos y oídos de todos. Una política de sanidad y aire puro recorrió las ciudades, las casas se hicieron mas pequeñas y ventiladas, los espacios se hicieron abiertos y públicos.

¿Qué quedó afuera? Lo que había sido expulsado del adentro, las relaciones, el encuentro, la unión, adentro solo serían "bien vistas" las relaciones contractualmente legalizadas (establecidas ante un tercero y notificadas en documento público) todo otro tipo de relación debería hacerse afuera, y si las relaciones que debían desarrollarse adentro se desarrollaban afuera entonces se estaba llevando una vida pública: hombres públicos, mujeres públicas: el murmullo empezó a crecer; si se pudiese escribir una historia del ruido, podría decirse que en este momento empezó.

Este nuevo afuera se hace reconocible y famoso con París, es recorrido por Benjamin o por Baudelaire en cada pasaje, este nuevo afuera hace al hombre transeúnte, flâneur, visitante de exposiciones, amigo de cafés y bulevares, hombre de la multitud<sup>2</sup>. El adentro tardará un poco más en reconstruirse. Aún se requerirán esfuerzos para deshabitar el interior y dar paso a la arquitectura moderna, encargada de formalizar esa nueva forma de adentro (y de afuera).

Un espacio cerrado con grandes ventanas<sup>3</sup>, ventanales, ventana corrida, pared de cristal que ponía todo afuera, todo bajo control. Liberarse de los muros, como lo había sido en las catedrales del siglo XIV, era una forma de revolución, una que disolvía las fronteras entre el adentro y el afuera, aunque esta disolución fuese solo virtual. Una guerra contra las cortinas, una cruzada contra las persianas, ahora que el interior estaba sano y purificado, debía verse, contemplarse e impedir que fuese contaminado.

Liberar el suelo, elevar los edificios abrir plazas y avenidas, remover los escombros de pasadas guerras, transformar las huellas de los conflictos en monumentos, sectorizar, zonificar, organizar el espacio, el tránsito, aumentar las velocidades en los conectores, diferenciar los tráfico, las áreas por densidades; es

---

<sup>2</sup> ILUMINACIONES II, EL PARIS DEL SEGUNDO IMPERIO EN BAUDELAIRE – EL FLÂNEUR. Walter Benjamin Página 63 Taurus ediciones, Madrid 1972

<sup>3</sup> Puede verse el trabajo crítico de Pierre Von Meiss, DE LA FORME AU LIEU (De la forma al lugar – Una introducción al estudio de la arquitectura). 1ª parte aberturas: La ventana en crisis. Presses Polytechniques romandes, Lausanne, Suisse. 1986

posible que todo empezara como ese suave rumor de vagancia por las tardes, pero de ello, poco o nada quedó.

¿qué quedó adentro? Si es cierto que el transeúnte se llevó afuera toda su capacidad de socializar dando lugar a la sociedad (y a la sociología), debería ser cierto que adentro se volvió el lugar del uno mismo. Debería, pues a partir de este momento se establece una necesidad de auto - afirmación individual, (manifestación de la autonomía del uno - mismo) a través de la construcción del espacio personal; para ser uno mismo hay que "emanciparse" y abandonar el hogar familiar, adentro no cabremos todos, pues el espacio ha encogido, se ha hecho a la medida del yo - solo.

Sobre lo primero, la interacción social en términos del encuentro o "civilizado" con otro que es ajeno, este se presentó como algo que requería de un tratamiento para su normal desenvolvimiento, en esto consistía la educación cívica, en un manejo de uno mismo, afuera, como una domesticación del comportamiento exterior; la cultura, como el conjunto de conocimientos que permitían el acceso a estas normas (tratamientos normales) era algo que se obtenía adentro, de la educación y que ahora debía servir al afuera. Esto estaba lo suficientemente cerca del ideal clásico: una educación al servicio de la polis forma ciudadanos, hombres políticamente competentes, mayores de edad. Adentro debería estar la escuela, los maestros, el conocimiento.

Pero esto afectó lo segundo, si adentro era el lugar del uno mismo, lo era porque allí estaba el capital sobre el cual avanzar hacia fuera, la riqueza, los conocimientos garantizaban el dominio del afuera, y si estos estaban dentro, esto implicaba que se debía privatizar la educación y el comercio, no porque simplemente se lleve el comercio de la calle o de la plaza al mercado o la educación establezca un currículum; la privatización se interpretó como una liberalización de la educación y del mercado: liberar al estado y a la sociedad de la engorrosa tutela del menor y de la mercancía y dar la a las instituciones, que como personas jurídicas reconocidas son ellas mismas, las representantes de esa mismidad: la paradoja había sido producida, pues se aislaba al individuo en la institución (en sí mismo) para enseñarle a ser social.

Lo primero, la socialización, el encuentro, el intercambio que había quedado como la acción a desarrollar afuera, era aprendido mediante un ejercicio de simulación, desarrollado a partir de la codificación de situaciones típicas: cuando salgas a la calle te has de comportar de esta manera, hablarás en voz baja, caminarás siempre al lado de tus iguales y atrás de tus mayores, darás la mano a quien lo necesite y moderarás tus expresiones de felicidad o tristeza, en la calle no se grita ni se corre, no se salta ni se juega, el paso ha de ser moderado o marcado por la ocasión y si la solemnidad lo requiere, incluso habrás de guardar silencio y respeto, pues en la calle se expresa tu cultura y educación... la urbanidad de Carreño<sup>4</sup>, fue necesaria para sustituir el conocimiento político, (la cultura en el sentido universal) por maneras "políticamente correctas", solo que ahora no había nada que intercambiar más allá de la fórmula de cortesía.

De esta manera, el flâneur se convirtió suavemente en un actor, un representante de la cultura, no un creador (o re - creador de la misma) ni un interprete, los interpretes fueron llevados al interior y el artista como genio se convirtió en un personaje aislado de su entorno, una excepción que roza las fronteras de la demencia, más coleccionista que verdadero autor. "El interior no es solo el universo del hombre privado,

---

<sup>4</sup> Para los lectores no americanos habría de buscarse, en cada país o región, un autor correspondiente a este Carreño del cual los folletines de época hicieron cada vez mas pequeño el nombre; Carreño finalmente, era el ejemplo de los correctos comportamientos en la ciudad y su libro, *La Urbanidad*, era el catecismo que debían aprender y respetar los buenos cristianos, como buenos ciudadanos.

sino que también es su estuche<sup>5</sup>, pero el hombre contenido en este interior no se desborda al salir, pues se crea una nueva forma de contención, la moda.

El espacio público se había transformado en el escenario permanente y afuera solo quedó espacio para escuchar las formulas elaboradas para cada situación, y ver los desfiles de modelos finamente seleccionadas y repetidas dentro de millones de variables cada vez.

Pero empezó a sentirse de nuevo un temor, ¿Afuera se estará en peligro, en tanto que adentro se garantiza la seguridad? Un temor familiar, pero diferente de aquella impropiedad que animaba a los hombres a recogerse frente a la seguridad del hogar animó la construcción de otra forma de interioridad, una intermedia que podría filtrar el afuera, los pasajes señalaban lugares intermedios, que aseguraban a un grupo de gentes al filtrar o reducir el azar de la multitud, algo que igualmente hizo la seguridad social.

La seguridad del adentro también se transformó, ahora esta se fundaba más que en el conocimiento, en el orden y la planeación; tratando de no dejar lugar para los acontecimientos extraordinarios, en el hogar se desarrolló una estricta funcionalización de los espacios que dio nombre de mueble a cada lugar, restringió el mobiliario, normalizó las medidas y creo los estándares, modulos del hombre típico, que deja fuera lo desconocido, el azar dentro del cual cabe con mayor probabilidad la catástrofe.

Sin embargo la seguridad del adentro no es estable, como tampoco lo es la inseguridad del exterior, el proceso de entrar y salir las vulnera y por ello se deben fortalecer las barreras que hacen permeables la intimidad del adentro y la publicidad del afuera, barreras que deberán ponerse cada vez más adentro (y más afuera); la intimidad se constituyó en un derecho y en un bien y la publicidad en una forma de vida, si bien no toda exterioridad es publicidad<sup>6</sup>. Los pasajes se cristalizaron y el vídeo como forma de visión a distancia, permitió estar afuera y adentro al mismo tiempo, al menos virtualmente, tanto como las revistas de farándula llevan cómoda y seguramente el adentro hacia fuera.

Lo que se mueve por estos pasajes ya no es el flâneur y lo que establece el vínculo del adentro y el afuera ya no es la mirada distraída del hombre de la multitud, ahora es algo informe (que no tiene forma) y en esto consiste su fluidez, lo que le permite deslizarse más sutilmente por las rendijas del adentro y el afuera (la noticia es solo una de sus variaciones), la información es lo que se necesita ahora para garantizar la seguridad, de los que entran y de los que salen y ella ha sustituido al conocimiento como resultado de una educación que privatizó al hombre en sí mismo, privándolo del sentido público, pero dotándolo de sentido publicitario.

El espacio privado como dentro, es ahora lo que se domina y se controla, pero también quiere ser lo que domina y controla. Como adentro está por fuerza cerrado (fuertemente cerrado, a pesar de puertas o ventanas), entrar o salir implica una violación que puede mitigarse disminuyendo la intensidad de ese salir, de manera que no se esté completamente afuera o que el paso por el afuera sea muy fugaz, aumentar la velocidad para ir rápidamente hacia otro adentro: en el carro, en el bus, salir brevemente es solo pasar de un interior a otro. Desde esta perspectiva el espacio del afuera se convirtió en sistema circulatorio.

Pero lo público, como un afuera debe estar abierto, o al menos eso se suponía, habría de mantenerse disponible para cualquiera y por tanto propenso al caos o a la sorpresa y nada de esto es posible en el espacio público como conducto que además de estar parcialmente cerrado (o abierto) siempre trata de

---

<sup>5</sup> ILUMINACIONES II – PARIS CAPITAL DEL SIGLO XIX, LUIS FELIPE O EL INTERIOR. Walter Benjamin, Página 183 Taurus ediciones, Madrid 1972

<sup>6</sup> LA INTIMIDAD. José Luis Pardo P. 9. Editorial Pretextos, Valencia 1996

estar orientado, controlado dentro un sistema, luego es posible que afuera, en el sistema circulatorio no se esté en el espacio público; éste asumido como el lugar de la libertad, implica tomar decisiones que el conducto ha normalizado a través de un sistema de tráfico, las decisiones tomadas en el espacio público, tienen una normalidad abierta e implican asumir riesgos y responsabilidades con otros; el sistema de tráfico busca reducir o en lo posible eliminar los riesgos.

Adentro, los riesgos y las responsabilidades son un espejismo, algo que se da solo con uno mismo.

El proceso de inversión del adentro sobre el afuera es como si se diera vuelta al recipiente urbano y el revés quedase a la vista, un proceso que continúa dándose e incluso hay quienes afirman que es una constante y si bien lo cerrado fue virtualmente abierto por la arquitectura moderna, también es cierto que esta misma inició en la planificación el trabajo de cerramiento de lo público; en un esfuerzo por ordenar y controlar; el hombre privatizado quiere poner el orden afuera, como en su casa.

La educación en lo privado, enseña un uso privatizante del espacio, enseña a colonizar y a apropiarse, a planificar y a ordenar, a territorializar y a circular, podría decirse que esta educación enseña a salir del adentro, lo cual es necesario (así convierta este afuera en nuevo adentro); sin embargo, lo que no puede enseñar lo privado y que también es necesario pues forma parte del afuera, es el ejercicio de la hospitalidad, el dejar entrar o el dejar pasar, tanto como el dejar salir o pasar a otros; la hospitalidad como forma de intercambio es lo propio del afuera y convierte el adentro en un afuera, permitiendo la recreación del espacio, su fluidez; la hospitalidad como el afuera parte de algo que la propiedad no permite, el don, algo que se da libre y espontáneamente sin esperar nada a cambio, como el dejar el lugar propio a otro se convierte en transitar.

La única forma de intercambio que conoce la privatización es la de compraventa y el pasaje que esta ha institucionalizado es el que da acceso a un medio de transporte, el manejo privatizado del espacio se funda en una semiología del lenguaje, dar una cosa por otra, un comercio comunicativo que considera el signo como una moneda (la que se usa para comprar el pasaje) y el regalo como algo sospechoso (quizá esto tenga un origen equino - mitológico – troyano).

Así, el lenguaje aprendido privadamente es una moneda que no debería circular libremente en el espacio público, Derrida quizá la llame una moneda falsa para señalar esa ilegalidad de su transacción; pero no lo es, no es falsa, es solo moneda extranjera, pues en el verdadero espacio público, aunque todo es negociar, no hay nada que comprar ni que vender (y hasta es posible que el exceso de metálico implique sobrepeso), todo es gratis y todo es ajeno. Pero no se deben producir malentendidos, pues esta es una forma muy espacial de economía.

El espacio público, encasillado en la tienda o en el centro comercial debería pasar de ser un escenario de ese mercadeo a convertirse en un solo y eterno negocio, un constante transar (no necesariamente transitar), un ceder y conceder que se da a través de un trato que no se resuelve nunca; una teoría elástica de las transacciones, bastante apropiada para una generación que se ha acostumbrado al dinero plástico, diría que lo propio del espacio público es vibrar gratuitamente y sin provocación, por que sí, y a través de esa sismica mantener viva la cultura, principalmente porque su don máspreciado, el que debería incitar a los seres humanos a salir fuera es el de aprender libremente del encuentro con los otros, de qué se es capaz individualmente y como la unión permite multiplicar en lugar de sumar.

Desde la óptica de lo privado afuera no se sale a aprender sino a comprar o a vender, la publicidad es necesaria y se caracteriza por estar orientada al espacio público como forma de comunicación de mercado que permite mantener la oferta y la demanda; quienes no tienen capacidad de oferta o de demanda son

los nuevos enajenados de la exterioridad, ellos no están locos por estar afuera (ni están afuera por estar locos), aunque suene tonto, están afuera porque no tienen un adentro, no tienen una propiedad de sí mismos, más que estar desocupados, han sido desocupados, son siempre impertinentes y molestos, por esto son considerados locos o maleantes; pero también por no tener poder de adquisición, estorban dentro del sistema de mercado y por ello deben quedarse en las áreas no comercializables, en las zonas de riesgo.

Sin embargo, estos hombres educados igualmente en la privacidad, a través del lenguaje, cuando están afuera (siempre) ejercen (o tratan de ejercer) el mismo comercio territorializante, no actúan de manera diferente a ningún otro ciudadano, son tan inhóspitos como los demás, pues son sus iguales, sólo que ellos circulan sin llegar a ninguna parte y saturan los sistemas de tráfico. Ellos son la causa del temor de quienes ven amenazados sus intereses al salir, por ello la seguridad social debe convertirse en orden público, debe invertirse en orden público y la limpieza de los conductos, la desocupación del afuera debe ser la nueva prioridad<sup>7</sup>.

El murmullo se debería escuchar en el fondo, debería mantenerse como manifestación del tránsito, de la transacción, como expresión del diálogo que hace del afuera, en términos de Simmel, un horizonte de paz; para que el espacio fuera realmente público, debería estar vivo y su principal característica sería esa diferencia que siempre tendría a disposición de todos, como un buen chisme, algo que no se agota al contarlo.

En su lugar, ese espacio al que se quiere llamar público es resultado de una desocupación, los hombres son desocupados y desplazados, los espacios son desocupados en aras de permitir el desplazamiento fluido, el espacio público es recuperado a la fuerza y habitado por un ruido de máquinas y de tráfico que es una sola voz repetida a destiempo, es ruido de aceleración y noticia impactante, es titular y terminante; por eso cuando se detiene el desfile, queda la ciudad vacía y en silencio, (cuando el semáforo se pone en rojo, el desfile se detiene y los desplazados se mueven por entre los vehículos tratando de obtener algo que les garantice la estabilidad)

La guerra se libra en esos vacíos, en la ausencia del diálogo, en el trancón, en el espacio absoluto de la indiferencia y su principal manifestación es el silencio.

En 1930 Sergei Eisenstein, reconocido director y teórico del cine, cautivado por un artículo de F. Lloyd Wright para su proyecto de una torre de cristal, concibió una idea para desarrollar una película que le había estado rondando desde que, en un viaje por Berlín vio los rascacielos de cristal y las paradojas de la vida moderna, tan a la vista y tan invisible, tan afuera y tan oculta:

"La idea es esta, como Sergei me la explicó: la gente vive, trabaja y tiene su existencia toda en una casa de cristal. En este grandioso edificio es posible ver todo a tu alrededor: arriba, abajo, a los costados, desplazándose en todas las direcciones hasta interrumpir la mirada por alguna alfombra, escritorio, cuadro en la pared o algo que simplemente interrumpa la línea de visión.

---

<sup>7</sup> Hausmanización es el término usado por Benjamin para señalar la acción demoledora de Napoleón sobre París, la apertura de las barricadas, la disolución de la comuna y su transformación en masa, desfile de muchedumbre obediente ... "los trazados de Haussman, fueron todos hechos arbitrarios, ellos no obedecieron a las rigurosas conclusiones del urbanismo. Fueron las medidas de un orden financiero y militar..." Le Corbusier, citado por W. Benjamin en París Capital del Siglo XIX. Hausmannisation, combats de barricades, dans LE LIVRE DES PASSAGES. Les éditions du cerf, Paris 1997.

Podría ser, le he dicho yo (que lo vieran todo) –pero de hecho la gente no lo verá, porque nunca les ocurrirá que miren. La cámara podrá mostrarnos todo esto, desde cualquier ángulo y con la riqueza de todas los ángulos posibles dentro de los cuales una organización puede ser instantáneamente imaginada.”<sup>8</sup>

Wright elaboró los dibujos de su idea sobre esta torre de cristal para la película, aunque finalmente, ni la torre de Wright ni la película llegaron a realizarse. Para los productores (la compañía Paramount Pictures) la idea siempre fue demasiado compleja y no alcanzaban a entender como se realizaría si no se sabía donde era adentro o donde afuera, la definición del campo era un punto importante en aquella época de desarrollos técnicos aún en proceso; de otra parte los dibujos de Eisenstein para ilustrar el proyecto mostraban todo lo que él esperaba del cine de conflicto y dialéctica, lo cual a los ejecutivos de la compañía les pareció difícil para el público, quizá cercano a la obscenidad, a la ideología y al compromiso político; contra la opinión de Wright y de Chaplin (quienes fueron consultados como los expertos del momento), la compañía consideró el proyecto como poco arquitectónico, poco cinematográfico y muy arriesgado... aunque muy interesante, si no eran ellos quienes tenían que hacerlo.

Hasta el día de hoy, esta efectiva unión en el film, de cine y arquitectura, aún no ha sido materializada, de una manera tan explícita, a pesar de que muchos lo han pensando y lo han intentado; en cambio, es muy posible que lo contrario ya haya ocurrido hace tiempo, sin que ninguno se hubiese efectivamente percatado de ello. Esta tesis intentará hacer visible, de alguna manera,, esa obscena relación entre cine y arquitectura y por ahora lo intentará a través del punto más evidentemente común: EL ESPACIO >cinematográfico< por supuesto.

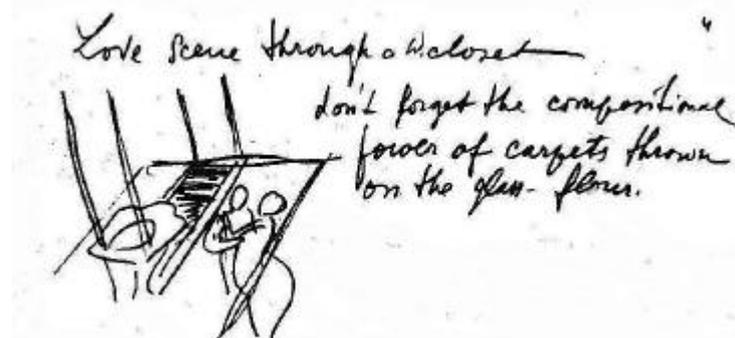
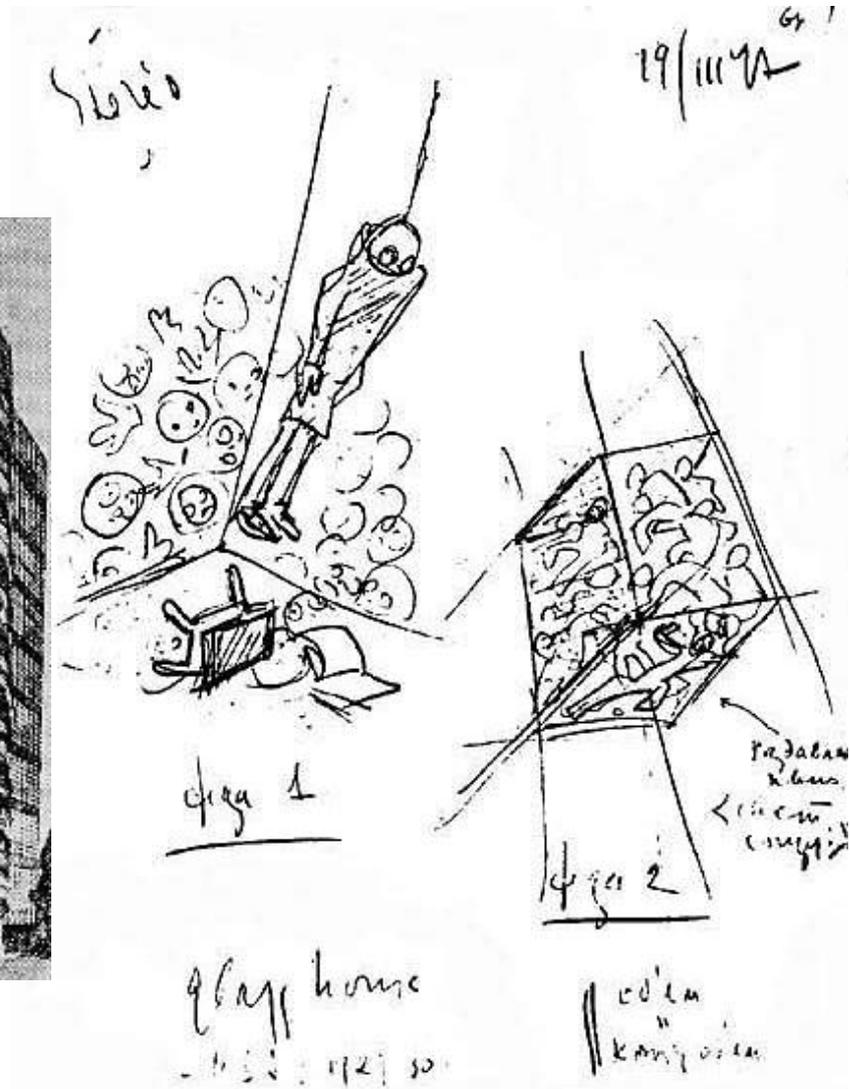
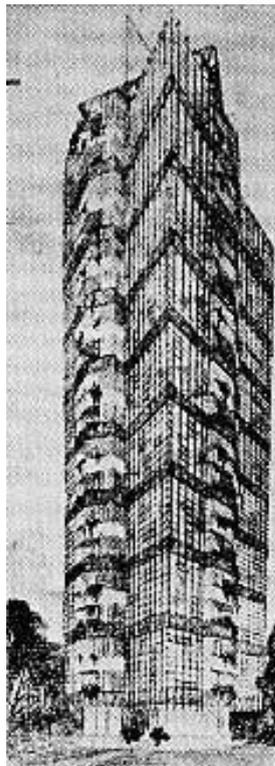
“La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio, sino más bien, si los espacios pueden prescindir del cine”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> EISENSTEIN AT WORK. Jay Leyda y Zina Voynow Página 44,  
Publicado por Methuen London Ltd. Great Britain, 1985

<sup>9</sup> ESTETICA DE LA DESAPARICIÓN, Paul Virilio, Editorial Anagrama, Barcelona 1988

[Fig1](#) Un proyecto de unión entre arquitectura y cine que nunca se realizó: EISENSTEIN – THE GLASS HOUSE



# PRIMERA PARTE

Puestos a explicar la naturaleza de sus trabajos y sobre todo la materialidad que los proyectos tratan de alcanzar, los arquitectos no pueden eludir pasar por el espacio; así sea porque para muchos el espacio es solo un ámbito, geográfico, como el suelo sobre el cual se asientan los cimientos, topográfico como una manera de pertenecer a algún lugar con su orografía, sus ríos o sus bosques, social pues en ese espacio, cuando ha de ser construido, antes o después siempre hay personas o cósmico porque incluso hay quienes consultan a los dioses o a las fuerzas sobrenaturales sobre la mejor disposición de ese espacio.

Esto no quiere decir que los arquitectos se pregunten por la noción o la idea que ellos tienen de ese espacio, por el contrario, la asumen como parte de aquello que les ha sido dado y frente a lo cual no poseen las herramientas que permitan su transformación, se dice incluso en muchos niveles que los arquitectos no tienen nada que decir al respecto pues no están preparados para enfrentar el tema y deben usar el espacio ni más ni menos que de la misma manera en que usan el agua, el aire, o el concreto, el espacio es solo un material de trabajo que más que preguntado ha de ser descrito y detallado como si fuese solo una materia más de trabajo.

Pero no es así; el espacio no es como cualquier cosa y por ello siempre, de alguna manera, que no es de cualquier manera, el arquitecto tiene que tomar posición, con respecto a este escurridizo tema, algún tipo de posición.

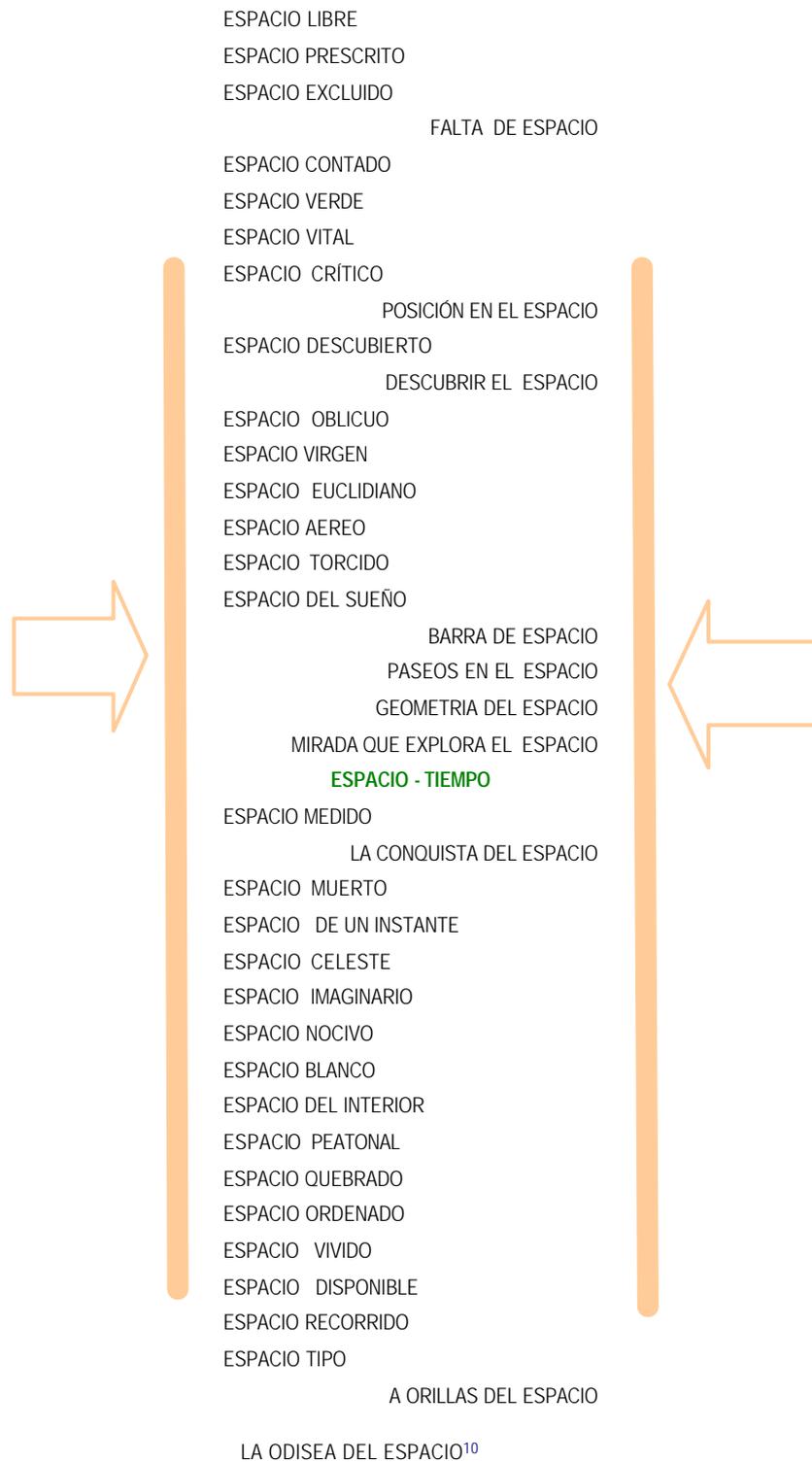
El problema del espacio puede llegarle a través de la discusión sobre la ciudad, sobre sus características o sobre cómo se constituye un espacio arquitectónico, sobre el uso del suelo, o sobre las áreas óptimas para tal o cual función. Frente a interrogantes de este tipo el arquitecto suele decir que responde a través de su trabajo, pero, ¿y si su trabajo fuese precisamente definir ese espacio? ¿no estaría obligado a poder decir algo más sobre él? O al menos ¿no estaría obligado a demostrar que es algo más que un empleado eficiente de las ideologías de turno?

El punto con respecto al espacio puede estar en que no hay ideología de turno y las consideraciones con respecto a todo lo que tenga que ver con el espacio, no son patrimonio de los que hoy se dicen constructores del espacio, son por el contrario, parte del contexto, cuando no el contexto mismo, dentro del cual se toman las decisiones que configuran el proyecto.

Es por ello necesario regresar en el espacio, para reconstruir el contexto dentro del cual se propone el espacio público, como el espacio de hoy y consecuentemente el espacio de la arquitectura.

El objetivo de esta primera parte es constituir el corpus fundamental sobre el cual se comprende la noción de arquitectura y de espacio público que es el centro de esta tesis; el espacio público como escenario, solo es posible cuando se alcanza la dimensión cinematográfica como configurativa del modo de ser de la realidad.

## 1.1 DEL ESPACIO: Pequeña historia del problema



<sup>10</sup> [Especies de espacios. Georges Perec P. 21 Editorial Montesinos, Barcelona 1999.](#)

[Fig2:](#) El arquitecto como proyector del lugar: ALVARO SIZA, Dibujos de Evora, Portugal, 1977. A. Siza: este viaje del arquitecto es como un ir del cielo a la tierra, del espacio al lugar



Tal y como se exponía en la presentación de este trabajo ante el tribunal de temas de tesis, el tema al que se hará referencia como eje de la discusión a partir de este punto es el espacio público; sin embargo y en beneficio de la lectura que se inicia debe aclararse que éste no es el espacio público desde la perspectiva de la urbanidad o de la comunidad, que podrían decirse disciplinas como el urbanismo, la arquitectura tradicional o las ciencias de la comunicación<sup>11</sup>.

En estas disciplinas el espacio público suele considerarse como generado en la discusión ilustrada que se dio cuando se constituyeron los estados y las ciudades<sup>12</sup> modernas; un espacio público fundado en el reconocimiento al derecho de propiedad y en la titulación ciudadana como ejercicio de posesión territorial. La arquitectura es con respecto a este espacio, la encargada de definir estas paredes que como fronteras construyen el límite entre lo propio y lo ajeno.

Sobre este espacio público se han escrito importantes trabajos y se han desarrollado notables tesis, pero este no es el sentido dado al espacio público en esta tesis. En este momento es preciso aclarar que esta no es realmente una tesis sobre espacio público; sin embargo, todo lo que ella presenta propende por una nueva lectura, o mejor por una diferente manera de ver y sentir el espacio, una manera cinematográfica que se materializa ejemplarmente en una nueva comprensión de ese espacio público y que correspondientemente señala una lectura diferente de la práctica dentro de la cual se inscribe: LA ARQUITECTURA.

Esta reinterpretación del objeto arquitectónico y del proyecto con el cual el se define, son el objetivo central de esta tesis. También es justo señalar que en este primer capítulo se intentará prefigurar una PEQUEÑA HISTORIA DEL PROBLEMA, que es una presentación de algunos de los muchos y diversos elementos temáticos fundamentales, y aunque se de comienzo por el espacio público, esto no quiere decir que el espacio o lo público sean el problema. Ni tan siquiera se debe entender que sean un problema, pues muy contrariamente son una solución, una condición y una necesidad. La tesis que se desarrollará a este respecto es que, el ser público es el modo de ser del espacio en sí: ser publicable lo hace espacio, lo escénico se convierte en la manifestación material de ese centro de las miradas, de eso visible que la arquitectura, invisible y por tanto obscura, mantiene en pie.

Aunque no cualquier definición de espacio, sino una que se habrá de conseguir en el desarrollo de la tesis. La publicidad se presenta entonces como una - la cualidad de ser publicable y es por tanto, calificativo que señala una potencialidad a partir de la cual el espacio se hace lugar donde puede mostrarse el modo de ser humano (o inhumano) de la humanidad, es decir escenario, lugar de la representación o de la puesta en escena de la vida del hombre.

Antes de continuar con lo que esta tesis propone sería prudente explorar algunas de esas nociones asociadas a la idea de espacio público y sobre las cuales se solicita hacer un cuidadoso paréntesis que permita la consolidación de la propuesta general de esta tesis, antes de volver sobre ellas o sobre esta idea, para realizar la tan necesaria y esperada crítica.

Debe recordarse que la discusión por el espacio público también puede situarse en tono dialéctico con la noción de espacio privado. Este espacio propio e inalienable, surge bajo la docta orientación del

---

<sup>11</sup> De alguna manera la introducción ha tratado de abrir un nuevo camino sobre esta discusión en torno al espacio público, sin embargo, como aún han de determinarse los puntos de partida es necesario dar un mayor desarrollo a los componentes principales del problema.

<sup>12</sup> En este sentido se presenta el trabajo de R. Sennet sobre el surgimiento de la idea de espacio público y su consolidación en los desarrollos urbanistas de la reforma del barón Haussman; EL DECLIVE DEL HOMBRE PUBLICO, Ediciones 62 s/a, Barcelona, 1978.

individualismo e iluminado, en un sentido judío-cristiano de culpa<sup>13</sup> se conjuga con la imposición de un respeto y una distancia frente a la intimidad, con la consagración de la inviolabilidad del cuerpo y con una estigmatización del afuera que se contrapone a una santificación de la interioridad.

El espacio público es desde esta perspectiva el del afuera, en tanto que lo privado es el adentro; ¿adentro y afuera de qué? Del objeto arquitectónico, en este caso es decir, del edificio o más precisamente de la propiedad; adentro y afuera se convierten, como en el modelo eclesiástico, en encarnaciones de sus habitantes, padeciendo las mismas discriminaciones y asignaciones funcionales que recibía de manera primaria el supuesto funcionamiento corpóreo. De hecho, la metáfora casi puede decirse inversa pues antes de Harvey y durante algunos siglos de aquellos que se llaman "oscuros" el cuerpo era algo bastante más parecido a una casa, con su cocina en el estómago, de manera que se procesara lo que se comía y además con una estufa que generaba el calor del cuerpo y una despensa que almacenaba para los días de escasez, como en la casa.

Estas nociones, de público y privado son hoy de reconocimiento legal y con unas perspectivas que no difieren mucho de esta noción medieval de adentro y afuera, en un sentido corporal; sobre ellas se constituyeron definiciones como las de propiedad privada, es decir el espacio que es propiedad de ese cuerpo, que se llama propietario.

Con la propiedad privada aparecen las escrituras o títulos de propiedad, primer ejercicio de representación del territorio, la noción de ciudadanía o el título a través del cual se hace reconocimiento del derecho a pertenecer a ese lugar que es de todos y de ninguno y que está afuera, pero principalmente, la ciudadanía reconoce el derecho a poseer, a ejercer poderes públicos (que son los ejercidos por los representantes de la ciudadanía cuando deben actuar en la ciudad o en el terreno común a los intereses de la comunidad), policía, nación, etc.

La publicidad, desde esta perspectiva, se da en esta condición de exterioridad que pone como fundamentalmente constitutiva del espacio a la propiedad; lo que se quiere cuestionar en este trabajo es la condición de auténtica espacialidad (principalmente arquitectónica) de este modo de entender la dualidad interior/exterior o mejor dicho de la privacidad y la publicidad. Adentro y afuera solo son dos realidades irreconciliables en la frontera cuando esta es el título de propiedad sobre el cual se fundan las nociones de propio y ajeno. Si adentro y afuera fuesen dos realidades irreconciliables, no quedaría más remedio que reconocer la fatal designación de dualidad que acompaña la existencia del hombre, teniendo que ser diferenciado siempre por su condición de propietario o de visitante, como dueño de casa o intruso, como nacional o extranjero, como Caín o Abel, tal y como la metáfora bíblica señala.

Hasta ahora, siguiendo la narrativa bíblica, Caín ha sido el malo y Abel el bueno de manera que desde la jerarquía que establece la posesión de la tierra, en calidad y en cantidad, se ha determinado la perspectiva dominante en el ejercicio de territorialización, tanto que incluso se ha forzado el deambular del crimen de

---

<sup>13</sup> Pueden verse al respecto los escritos de Paul Ricoeur sobre la idea de pecado y culpa, para entender de que manera estas nociones se "encarnan" en un sentido cualitativo, permitiendo una determinada manera de percepción del entorno que hace del individuo un deudor, siempre empeñado —embargado— anclado en un sentido negativo, es decir con un saldo en contra sobre el cual debe amortizar, a través de su paso por la tierra, una tierra que siempre le recuerda su imperfección, su deuda (todo lo que le falta) y de paso su destino; esta teoría fundada sobre perspectivas que antropológicamente consideran al hombre un ser débil, la más débil y necesitada de las criaturas ha permitido la recuperación de una filosofía para el hombre en la que se considere la integridad de la percepción corporal y la consideración metafísica. En ella es posible estudiar el espacio para reconocer el origen de consideraciones sobre el afuera, como el lugar del pecado, siempre negativo y peligroso, un sitio de paso entre interioridades, que debe superarse.

La obra referida de P. Ricoeur es FINITUD Y CULPABILIDAD 1960, Ediciones Taurus Barcelona 1969.

Caín, que no prescribe, ocupando sucesivamente los posibles territorios que quedarán libres para que él se localizara. Sin embargo, no siempre ha sido así y no tiene que ser necesariamente así.

El nómada o Caín (una referencia que se ha convertido en constante dentro del pensamiento contemporáneo) es mitológicamente la figura antagónica, es la forma del que vive en la exterioridad y le sirve a la interioridad para generar esa diferencia que presiona las fronteras permitiendo constituir las, llegando incluso, pero solo ocasionalmente a aparecer al interior para recordarle a la cómoda posición del terreno que existe el afuera para mal y para bien; el nómada, el gitano, el loco, el homeless, el indocumentado, son las pruebas vivientes de una efectiva parcialización de la cuestión del espacio, que de hecho no tiene nada de arquitectónica y lo tiene todo de inmoral (¿hasta que punto, la arquitectura, cuando implementa e instrumentaliza estas definiciones se hace instrumento de modos de dominación?)

Se trataría entonces de llamar a las cosas por su nombre y si el espacio como el ámbito, dentro, en, con o donde trabaja la arquitectura tiene una existencia, esta, al menos no debería estar fundada y en ocasiones forzada, en un modo preformado (capitalista) de lectura de la realidad es decir a través de las relaciones de propiedad. Es posible que esta fuese una lectura a dar en el ejercicio de crítica al derecho a la ciudad incluso sobre el papel y el sentido que juega la tenencia de la tierra o el derecho al espacio habitable en el mundo contemporáneo, pero si se elimina el ejercicio de crítica y se provee la noción investida de reconocimiento institucional a la práctica profesional, se cerrará una (la) vía al ejercicio arquitectónico crítico, autoconsciente y renovador (revolucionario) que reclama toda labor creativa.

La publicidad debe recobrar por tanto este carácter primario de potencialidad a través del cual ella se convierte en condición de lo que puede ser mostrado, de la exterioridad, con sus virtudes y defectos, con sus aciertos y sus errores, permitiendo que sea entonces aplicada al espacio para constituir el espacio público, con el cual opera la arquitectura.

También es cierto que sobre la noción de publicidad, tanto como sobre la noción de espacio público, debe realizarse un exorcismo para desmarcar su encasillamiento dentro de los medios de comunicación y mercadeo como un ejercicio o un que hacer y no como una potencialidad; hasta ahora la publicidad es y ha sido una práctica mercantilista y profesionalizante mediante la cual se manipula a la opinión general, que además de ser el cliente en este caso se llama opinión pública y es tratada como representativa del conjunto de los seres humanos fatalmente determinados a ser entendidos como un mercado potencial de consumidores.

Resumiendo podría decirse que un primer punto a considerar es cómo revertir la noción establecida sobre la cual los hombres se han convertido en consumidores del espacio y no en habitantes, y el espacio de la ciudad, espacio público, se ha transformado en espacio publicitario de mercadeo y no en lugar de encuentro y desarrollo.

Sin embargo, no se ha llegado a un sentido de ciudad y de proyecto arquitectónico que se articule y defina sobre las nociones de público y privado de manera casual o arbitraria: tampoco se han implementado los mecanismos de representación y los medios de divulgación de dichas nociones de manera autónoma e independiente. Lo que se anuncia en esta primera aproximación al problema es un esbozo en retrospectiva del modo de ser complejo (o intertextual) del espacio y la arquitectura dentro de la realidad construida por cada momento de la historia de la humanidad y dentro de una cultura determinada.

Nociones como espacio, tiempo, lugar, sitio, relación, territorio, perspectiva, abstracción, mapa, plano, geografía y muchas más, son consecuentes con una visión y una cultura que no siempre está expresa. De la misma manera la relación del proyecto arquitectónico con estos momentos de enunciación de la realidad

se mueve en una recíproca afectación, siendo así que no se sienten o se perciben tan intensamente y rápidamente los cambios en el objeto construido, como en el modo de llegar a él, primer campo en donde se materializa el conflicto con el modo de vida del realizador.

Finalmente y cuando el nuevo modo de ver - hacer el mundo ha sido asimilado dentro de la labor productiva, entonces si se materializan de manera radical y haciendo patentes los cambios en el objeto, dándose lo que podría denominarse un cambio de paradigma, en el sentido propuesto por Kuhn<sup>14</sup>, para definir el avance de la ciencia. En este sentido podría explicarse un cierto "atraso" o lentitud de la arquitectura con respecto a los cambios y revoluciones que se dan más evidentemente en el campo de la ciencia y el arte, un reproche que se le hace sistemáticamente a los arquitectos como correspondiente a su propia inercia, su lastre o su compromiso con ideologías o políticas a las cuales prestan sus servicios y ante las cuales se rinden de manera instrumental.

Se olvidan los críticos que lo que no debe efectuar el científico ni el artista, pero que si debe conciliar el arquitecto es una instrumentalización de esa nueva manera de ver el mundo que se extiende a todos los campos de la vida del hombre; el arquitecto no puede romper directamente con los paradigmas formales pues estos se dan como resultado de un ejercicio proyectual que es directamente consecuente con un modo de ver y de vivir en el mundo, un mundo en el cual aún viven de la misma manera él, el científico y el artista.

No basta con que el arquitecto diga (o le digan) qué está mal, no es suficiente con que le señalen el nuevo horizonte hacia el cual enfilar sus esfuerzos, el arquitecto además ha de recrear todos sus instrumentos, que a la vez son instrumentos de todos los campos del conocimiento; el arquitecto ha de reconfigurar sus modos de hacer y de ver, ha de apropiarse de nociones fundamentales que provienen de la vida, de la cotidiana y de la extraordinaria y ha de forjar con todos ellos una nueva manera de vivir, de entender, de conocer y de estar en el mundo. El arquitecto jamás podría hacer esto solo, como tampoco podría hacerlo solamente desde la arquitectura.

Sólo la educación enfrenta un reto semejante y de alguna manera es por ello que puede decirse que las dos (arquitectura y educación) construyen al hombre y siempre lo hacen muy lentamente. En arquitectura las revoluciones no operan en el lapso de una obra, aunque alguna obra pueda adelantarse o marcar un hito frente al paso; el cambio de paradigma no tiene fecha y los modos de habitar se superponen dando lugar al tan nombrado collage sobre el cual trabajan todos los arquitectos, incluso, los que operan borrando las huellas del lugar. Desde este horizonte se busca reconocer tres nociones referidas a la idea de espacio que señalan tres modos de ver o de sentir o de estar en el espacio; estas no son ni necesariamente secuenciales, ni alternativas, a pesar de que por comodidad se haga referencia a ellas (y en este trabajo se haga una aproximación a ellas) en forma cronológica a través de sus momentos más fulgurantes dentro de un horizonte espacio temporal. Siguiendo la definición propuesta por los autores del grupo ?<sup>15</sup> estos tres momentos podrían corresponder con las tres rupturas que ha de efectuar el sujeto al definir tres formas diferentes de aproximarse (o estar) frente al objeto.

El sujeto puede definirse según esto con una primera disposición a la estabilidad propia de la fundación; esta disposición podría permitir que se le llame sujeto frontal, por cuanto determina con su posición estable un contorno, casi siempre plano o llano, cerrado como en el modelo aristotélico y frente al cual se determina la comprensión de su mundo. El resultado de esta frontalidad es la comprensión absoluta del

---

<sup>14</sup> LA ESTRUCTURA DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS 1922, Tomás S. Kuhn. Fondo de Cultura Económica - Colombia, Bogotá 1990

<sup>15</sup> TRATADO DEL SIGNO VISUAL, Grupo ? 1992. Página 20 Ediciones cátedra, Madrid 1993

espacio dentro de una determinación de condiciones que lo hacen estable; sería el sujeto antes de Giordano Bruno, para el cual la permanencia del universo y su definición como un cosmos es una defensa frente a lo desconocido. En el numeral [Uno1a](#) se desarrollarán las aproximaciones al espacio correspondientes a este modo de ser frontal del sujeto y que pueden corresponderse con algunas de las más importantes y determinantes elaboraciones conceptuales del espacio.

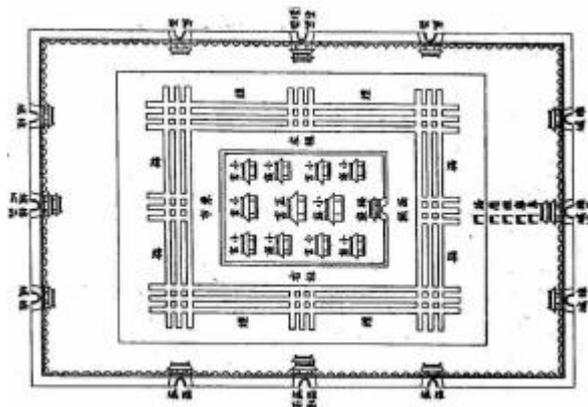
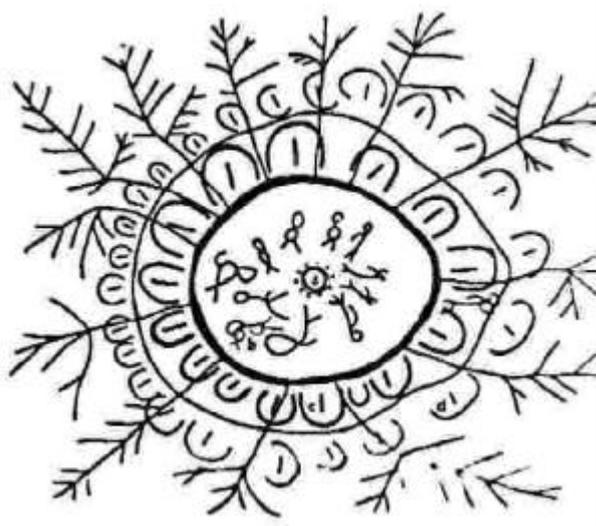
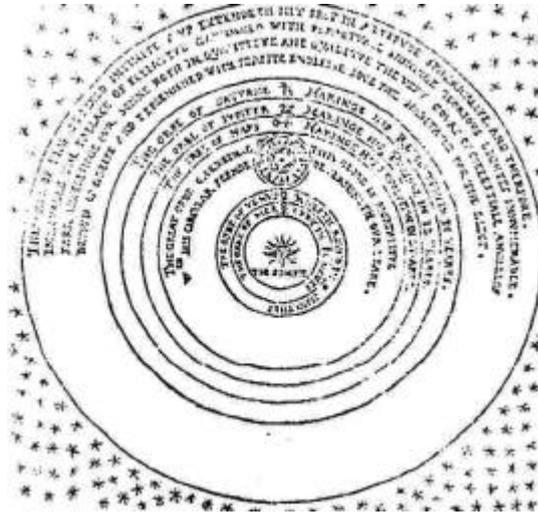
Cuando el sujeto pone en movimiento su mirada establece el primer horizonte y empieza a considerar la extensión hacia un más allá como una colonización de las fronteras de ese plano. Es posible que esta primera ruptura la efectuaran los mismos romanos que fundaban, como sujetos frontales la comprensión de un mundus y un templum muy preciso; las estrategias de parcelación y el establecimiento de las normas catastrales implican un modo estable de comprensión del territorio que se corresponde con la frontalidad; sin embargo, la manera en que los itinerarios abren esos planos siempre en busca de nuevos territorios, son definitivamente focales, orientan la visión del espacio en un movimiento lineal continuo, aunque el sujeto no se mueva, su mundo está abierto en una dirección específica, ya sobre una vía o sobre una ruta.

Esta sería la segunda manera de ser del sujeto, un sujeto focal y a través de esta focalidad se funda la segunda manera de comprensión del espacio, que se mostrará en más detalle en los numerales [Uno1b](#) y [Uno1c](#). Si en la primera el sujeto frontal entendía el mundo cerrado desde su estabilidad como algo normal y que se correspondía con la propia estabilidad del observador, en esta segunda el sujeto encuentra vías para forzar esa apertura y efectúa una primera relativización del espacio a la par que establece modos alternos ya desde la geometría o desde la matemática para mantener abierta la mirada al espacio; el sujeto aún está estable, pero reconoce que el espacio y el mundo son abiertos y que no responden a sus limitaciones, sino que siempre le sobrepasan.

Quizá por esto no es de extrañar que este tercer modo de ver el mundo se de más rápidamente, cuando ya no fue suficiente esa manera estable de escudriñar el mundo; ya sea la curiosidad, la ambición, o simplemente la ignorancia, estas llevarán al hombre a moverse y abrir su mundo en busca de nuevos puntos de vista; el sujeto se convierte entonces en un sujeto activo y por tanto operativo, es decir en movimiento; moviéndose él y su espacio juntos o separados y tratando por todos los medios de capturar ese movimiento, de dominarlo. Finalmente a este modo de ser del sujeto se le llama operativo y sus modos de aproximarse al espacio serán los correspondientes al sujeto de la modernidad de los cuales se hablará en el numeral dos de este primer capítulo.

Cada una de estas tres nociones se desarrollan y mantienen de manera que son realmente complementarias y señalan maneras de aproximarse y entender el espacio y el proyecto arquitectónico; es decir que no son opciones o modos frente a los cuales pueda optar el sujeto de manera que se parcialice su visión del mundo; sin embargo, sí es posible que una de estas perspectivas domine y establezca una organización particular de la comprensión del espacio. El objeto de esta tesis es facilitar la comprensión del modo operativo al cual corresponde la perspectiva cinematográfica, pero antes de llegar a él, se recorrerá el camino de todos los modos posibles, dado que dentro del modo operativo, perviven los modos focal y frontal.

[Fig3](#) El modo pictórico de ser del espacio, alrededor de, o encuadrado en; tres modelos, el occidental con los cielos copernicanos circundados por orbes celestes, el americano de la maloca, con la familia entorno del fuego y de los antepasados y el oriental, con la ciudad sagrada reflejando el orden divino.



### 1.1.a EL ESPACIO PICTORICO - abstracto y cerrado

La pregunta por el espacio indistintamente considerado, espacio fundamental o concepto de espacio, es una de las preguntas fundadoras de la filosofía, junto con preguntas como las que buscan el tiempo, el hombre o a Dios; sin embargo, no se puede negar que ha sido la pregunta por el carácter temporal de la existencia humana la que más ha animado las disquisiciones filosóficas de los últimos 150 años, dejando aparentemente de lado, el problema del carácter espacial de la existencia humana; esto a pesar del lazo íntimo que liga al tiempo y al espacio, en la vida del hombre. Sin embargo, no se trata en esta tesis de distinguir el espacio como problema teórico o conceptual de un espacio práctico o de un espacio matemático y numérico para llegar hasta un espacio biológico, se trata más bien de llevar el problema del espacio hasta donde se hace más significativo.

“Podría escribirse toda una ‘historia de los espacios’... que comprendiera desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, del aula o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico políticas. Sorprende ver cuanto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico - político, ya que o bien el espacio se remitía a la ‘naturaleza’ - a lo dado, a las determinaciones primeras, a la ‘geografía física’-, es decir, a una especie de ‘prehistoria’, o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, una cultura, una lengua o un Estado. En suma, se lo analizaba como suelo o bien como aire; lo que importaba era el substrato o las fronteras... en el momento en que comenzaba a desarrollarse una política reflexiva de los espacios, las nuevas adquisiciones de la física teórica y experimental desalojaron a la filosofía de su viejo derecho a hablar del mundo, del cosmos, del espacio finito o infinito.”<sup>16</sup>

El derecho a hablar sobre el espacio sobre todo ha de restituirse a la arquitectura, más allá de la filosofía, por ser ella su gestora principal, pero como por ahora los arquitectos no han determinado de una manera contundente su posición en la discusión, ha de empezarse por los puntos rectores en la discusión y estos son en primera instancia las nociones aristotélica y platónica del espacio.

#### Topos o la Definición del Espacio.

El espacio como objeto de investigación filosófica aparece tempranamente en la filosofía griega; los pitagóricos afirman la existencia de un espacio vacío que sería lo que respira el cielo de manera que así se delimiten las naturalezas, el vacío es una separación de seres constitutivos que permite la existencia de los números. Los vacíos espaciales garantizaban la discontinuidad de los números individuales en la geometrización pitagórica del número; en este caso, el espacio no tiene ninguna implicación física, fuera de servir de límite entre diferentes cuerpos, pero es un límite vacío, aunque es posible como lo reconoce M. Jammer<sup>17</sup> que para los pitagóricos aire y vacío, fuesen lo mismo.

Los conceptos de espacio irán modificándose y en muchas de estas modificaciones permanecen elementos comunes y fundamentales del concepto que de manera más completa se encontrarán en

---

<sup>16</sup> En el exergo de su libro *Las formas de la exterioridad*, José Luis Pardo presenta esta cita de M. Foucault, tomada de la arqueología del saber.

LAS FORMAS DE LA EXTERIORIDAD, J. L. Pardo, Valencia editorial Pretextos 1992

<sup>17</sup> CONCEPTOS DE ESPACIO, Max Jammer. 1954 Editorial Grijalbo S.A., México, 1970. Jammer retoma las obras de estudiosos del pensamiento filosófico griego antiguo como J. Burnet, quien realiza esta afirmación sobre el problema del vacío en los pitagóricos.

Aristóteles. A mediados del siglo XII la Física de Aristóteles se convierte en el texto de lógica que permitía entender el mundo, de manera que su concepto de espacio no solo está delimitando un momento del pensamiento griego antiguo, sino que se convierte en guía para la espiritualidad medieval que por vía de Santo Tomás lo reinterpretará y lo hará vigente. Aristóteles expone su teoría del espacio principalmente en sus Categorías y en La Física; en las categorías se habla de las cantidades señalando que estas pueden ser discretas o continuas; el espacio, que pertenece a la categoría de cantidad, es una cantidad continua, que se conoce en el ejercicio de su delimitación. Es así que se da la primera aproximación de carácter frontal al espacio, por su comprensión como parte dentro de algo limitado y definido que debe conocerse.

“Porque las partes de un sólido ocupan determinado espacio y tienen un límite común; se sigue que también las partes del espacio, ocupadas por las partes del sólido, tienen el mismo límite común que las partes del sólido. Así, no solo el tiempo, sino también el espacio es una cantidad continua, pues sus partes tienen un límite común. El espacio es concebido aquí como la suma total de todos los lugares ocupados por los cuerpos, y el lugar (topos), por el contrario, se concibe como aquella parte del espacio cuyos límites coinciden con los del cuerpo ocupante.”<sup>18</sup>

En el cuarto libro de la física, define Aristóteles su concepto de espacio, su teoría es deductiva y opera sobre bases axiomáticas partiendo del hecho de que el lugar es un accidente que tiene existencia real pero no independiente, en el sentido que la tiene un ser sustancial; en esta obra se presentan dos términos que asociados van a orientar de manera diferente, la aproximación al espacio, “topos” y “logos”; también en este libro habla Aristóteles de Phisis, palabra griega que se refiere a la naturaleza y no a la ciencia física tal y como la conocemos hoy.

Para Aristóteles el espacio tiene en sí una estructura natural y cada uno de los cuatro elementos que se distinguen en él, tierra, agua, aire y fuego, tienen un lugar determinado donde deben estar; cuando no encuentran obstáculos cada elemento tiende imperiosamente a su sitio, uno abajo, otro arriba y a las restantes de las seis direcciones, en este se distinguen partes y tipos que hacen impensable un espacio homogéneo<sup>19</sup>. Un espacio heterogéneo pero determinado por las cualidades de los elementos.

En el espacio aristotélico las direcciones o sentidos forman parte del ser natural del espacio, de su naturaleza, abajo es y será siempre, donde se encuentran la tierra y lo pesado, de manera que las direcciones no se distinguen solo por la situación sino por el efecto y varían tanto de acuerdo a los elementos como al hombre. Arriba es donde son llevados la llama y lo ligero, tanto que no solo existe el espacio sino que además, este “tiene una fuerza propia” que “ejerce cierto efecto”. Así se podría concebir el espacio aristotélico como un campo de fuerzas en el sentido de la física moderna<sup>20</sup>.

Sin embargo debe tenerse en cuenta que cuando se ha dicho que cada elemento tiene su lugar se ha hecho tomando la traducción de “topos” por lugar y ha este respecto hay algunas discrepancias pues algunos autores consideran más adecuado referirse a este “topos” como espacio, en razón a que con la definición de la naturaleza de este topos se alcanza más plenamente el sentido de espacio que el de lugar.

El término Topos, empieza a ganar en la discusión actual y así se le puede encontrar, derivando hacia una topogénesis como en la propuesta del arquitecto. J. Muntañola<sup>21</sup>; volviendo a

---

<sup>18</sup> JAMMER, op.cit., página 36

<sup>19</sup> HOMBRE Y ESPACIO, F. O. Bollnow . p. 33. Editorial Labor, Barcelona, 1969

<sup>20</sup> BOLLNOW, op.cit. p. 34.

<sup>21</sup> LA ARQUITECTURA COMO LUGAR, Josep Muntañola. Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Catalunya, 1996. p.21. El profesor Josep Muntañola se ha referido en todas sus obras a este omnipresente

Aristóteles, él habla del lugar físico como el lugar natural de los elementos o de los cuerpos y empieza a preguntarse por el espacio cuando estos cuerpos intercambian sus sitios, de manera que el espacio pueda diferenciarse; el lugar está invariablemente ligado a las cualidades de aquello que se localiza en él, el espacio es el lugar descualificado de manera que permita el movimiento, sin embargo, ese espacio descualificado no está vacío para dar paso al movimiento, es lugar de materia que cambia de lugar. De hecho los postulados más importantes que se desprenden y acompañan el concepto de espacio en Aristóteles son los siguientes:

No existe espacio sin cuerpos que lo definan ni separado de dichos cuerpos. El espacio no puede ser nunca vacío, pues como espacio, siempre ha de permitir la ocupación, el concepto de vacío en sí es para Aristóteles inútil y ambiguo.

La extensión de dicho espacio será finita de hecho, en acto, y solo infinita en potencia, es decir como la posibilidad de dividir ad infinitum, una línea, como es infinita su extensión ideal.

El espacio de dicho cuerpo no es parte de él sino de lo que lo abarca, dicho espacio no es ni mayor ni menor que el cuerpo mismo y está siempre en contacto con él.

El cuerpo puede dejar el espacio donde se encuentra y cambiar de espacio.

Y, finalmente todos los espacios implican e involucran las relaciones de "arriba" y "abajo".

Y que todas las sustancias elementales (tierra, agua, aire y fuego) tienen una tendencia a moverse hacia sus propios lugares particulares o a permanecer en ellos cuando están ahí, siendo tal movimiento hacia arriba o hacia abajo de manera que queden arriba o abajo.

Josep Muntañola en su libro *La Arquitectura como lugar*, recuerda la definición Aristotélica de espacio, así:

"El espacio (topos) es la primera envoltura interior, en reposo, que posee el cuerpo envolvente (o sea el cuerpo que conforma el espacio)... el espacio está en algún espacio, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que limita. Un cuerpo está en el espacio, si tiene otro cuerpo que lo envuelva, sino no."<sup>22</sup>

Se puede ver como los aspectos más importantes de la definición Aristotélica son: el concepto de envoltura límite y la inmovilidad de dicha envoltura; de manera que el lugar aristotélico no es ni una forma, ni una materia, no es un intervalo ni un vacío espacial, sino más bien un "intervalo corporal", que incorpora algo, en términos aristotélicos siempre es cerrado y finito y puede sucesivamente ser ocupado por diversos cuerpos, solo un cuerpo que tiene a otro alrededor como envoltura está en el espacio; el que no lo tiene, no lo está; el límite inmóvil es así, para servir de constante entre lo que envuelve y lo envuelto o entre continente y contenido, para servir de constancia de vecindad, como el lindero o la frontera, permitiendo los dos, pero sin formar parte de ninguno de los dos.

Algunas de las discrepancias entre lugar y espacio se iluminan en esta distinción, pues los lugares se encuentran necesariamente, uno al lado de otro, pero los espacios, solo pueden estar uno dentro de otro,

---

topos que se desarrolla con la vida del hombre, con un carácter genético, "Topogenèse", que finalmente encadenará semiótica y epistemología, ética y política y retórica y estética; en su obra más conocida, *La arquitectura como lugar*, se refiere a este lugar que siempre es lugar de algo o de algo y al cual podríamos llamar topos. Continuando con su estudio presenta un cuadro etimológico comparativo de las palabras relacionadas con lugar que pudieran iluminar el uso y comprensión del término referido; *La arquitectura como lugar*.

<sup>22</sup> MUNTAÑOLA, op.cit., p. 24

el menor en el mayor constituyendo una sucesión gradual que conduce a espacios cada vez más vastos y en los que finalmente surgirá la pregunta por el espacio omnienvolvente; teniendo presente que dicha continuidad es una propiedad puramente geométrica de la materia coherente y no un agente físico, como lo será posteriormente para los estoicos.

El mundo medieval será el que más concretamente adopte el modelo aristotélico de finitud del mundo material, encerrado y aprisionado por ocho esferas celestes, pero sobre todo, dotando al espacio de una capacidad cualificante que separa el mundo de los hombres del mundo de Dios, espacio que contiene los espacios, espacio omnienvolvente que sin embargo, no contiene a Dios.

### **Khōra o el Espacio Indefinible.**

Al tratar de localizar la propuesta platónica sobre el espacio dentro de las categorías frontal, focal u operativa siempre surgen dudas y estas son inherentes a la misma filosofía platónica que no se presenta dentro de una sistemática o un órganon como en Aristóteles; en primera instancia habrían elementos que la coloquen dentro de la operatividad de un sujeto dialógico que establece control de su propio entorno, sin embargo, la oscuridad de la caverna tampoco se aclara al convertir la boca de la cueva en el telón cinematográfico.

Según Aristóteles, Platón, no habiendo quedado satisfecho como sus predecesores con la afirmación de la existencia del espacio, intentó entonces decirnos qué es. La teoría del espacio de Platón es expuesta principalmente en el Timeo; para Aristóteles dicha teoría es más bien oscura<sup>23</sup>, así, es preferible ver directamente una cita de este diálogo de Platón:

“No habíamos hablado más que de dos especies de seres y ahora tenemos que admitir una tercera. Dos especies nos bastaron en el discurso precedente, una inteligible y siempre semejante, el modelo; la otra producida y visible, la copia. De la tercera nada dijimos porque no la necesitamos.... ¿En qué consiste y cuál es su naturaleza? Su naturaleza es sin duda, ser el receptáculo, y por así decirlo, la nodriza de todo lo que nace. Es pues preciso que el principio no tenga por sí mismo figura alguna puesto que debe recibir indiferentemente todas las figuras. Por lo mismo, conviene que lo que está destinado a recibir en toda su extensión reproducciones exactas de seres eternos, sea por completo y naturalmente extraño a todas las formas. A esta madre de todas las cosas, a este receptáculo de todo lo que es visible y sensible, no le llamaremos ni tierra, ni aire, ni agua, ni fuego, ni ninguna de las cosas que de ellos vienen.

No nos engañaremos al decir que es una especie de ser invisible e informe, apto para recibir todo y que participa de lo inteligible, aunque de una manera oscura e inexplicable”.<sup>24</sup>

En el corazón del Timeo está inmerso este concepto de ser al cual alude el filósofo de una manera que el mismo llama oscura, un razonamiento “bastardo” que Platón no explica en ninguno de sus diálogos. Esta modalidad del ser aludiría entonces en un primer momento, no a una cualidad de los cuerpos ni a un modo de entender el lugar, Timeo continua en su diálogo con Sócrates, recapitulando sobre las tres especies del ser:

“... Hay que reconocer que existe una especie siempre la misma, sin nacimiento y sin fin, que no admite en ella misma nada ajeno y no se transporta jamás a nada extraño, invisible, inasequible a los ojos y que es el

---

<sup>23</sup> JAMMER, op.cit., p. 33

<sup>24</sup> DIALOGOS, Timeo o de la naturaleza. PLATÓN Editorial Porrúa S.A., México, 1993, p. 687

propio objeto de las contemplaciones de la inteligencia. A continuación hay que reconocer que existe una segunda especie, semejante a la primera y llamada como ésta, pero sensible, engendrada, siempre móvil, nacida en un cierto lugar para desaparecer en él y fenecer; y que conocemos por la opinión unida a la sensibilidad. Finalmente hay que reconocer una tercera especie, la del espacio eterno (khôra), que no puede ser destruido, que sirve de teatro a todo lo que nace, que sin caer bajo el dominio de los sentidos es perceptible por una especie de razonamiento bastardo, en el que solo con trabajo creemos y que entrevemos como en sueños, diciéndonos que es absolutamente que todo lo que es sea en algún lugar y que lo que no está ni en la tierra ni en ningún punto del cielo, es nada."<sup>25</sup>

El espacio o Khôra no parece ser una cualidad sino una condición, que no se puede ver razonablemente, ni sentir ni destruir, a pesar de que se tenga la sospecha de su existencia, sospecha como en los sueños que anuncian algo o sospecha como en una intuición de la que no puede hablarse; como saber entonces si esto de lo que no se puede hablar con certeza pertenece a la dimensión frontal, focal u operativa? En el sofista, el Extranjero guía a Teetetes por el camino del conocimiento de lo real y le muestra como el arte de discernir permite al hombre separar lo que sabe de lo que no sabe o lo semejante de lo que lo asemeja, en este discernimiento el hombre que se presenta como el más instruido de los hombres es aquel que muestra de palabra, imágenes de todos los seres, imágenes que ha producido con el arte de imitar y de copiar a partir de un modelo; la imagen designa entonces una unidad que permite que otra se le parezca por cuanto no representa lo que existe como es. Un ciego lo vería, en tanto que al observador se le escapa por entre las imágenes.

Si el hombre instruido de Platón es aquel que domina las cosas, o los elementos, como diría Aristóteles, lo es porque ha desarrollado la capacidad de transformar y de utilizar ese fármaco que es la palabra, a través de la cual operar sobre la realidad y curar el delirio de la memoria a través del cual las cosas que pasan se pierden en el tiempo. El sujeto platónico es por tanto eminentemente operativo, sin embargo, los resultados de esta operación de transformación aún no se pueden ver y por ello solo le llegan al hombre sus pálidos reflejos que son como esos cuadros que el sujeto frontal construye para suavizar su ignorancia.

"Porque lo que llega a la existencia, llega siempre en la forma de un todo; de suerte que no se debe reconocer la existencia, ni la generación, como verdaderas, sino se ponen lo uno y lo todo en el número de los seres. Además, lo que no es un todo, no puede ser más o menos grande; porque lo que tiene cantidad, cualquiera que ella sea, a causa de esta cantidad misma forma necesariamente un todo. ... Es preciso que se imite a los niños en sus deseos y que se conozca a la vez lo que es inmóvil y lo que es movido, el ser y el todo."<sup>26</sup>

Khôra aparece entonces como algo paradójico con una singularidad absoluta, no es inteligible, ni sensible, ni modelo, ni copia y sin embargo no es nada, es algo que da lugar dejando que todas las cosas se inscriban en ella. De la misma manera, ¿cómo hablar de Khôra o de espacio en Platón si su conocimiento se da siempre dentro de esa irrealidad real que es el sueño?. Incluso podría decir, también paradójicamente, que el espacio en Platón es lo que no puede decirse, para que todo sea dicho sobre él.

En un extenso trabajo sobre el diálogo del Timeo, Jacques Derrida explora Khôra con todas sus posibilidades de sentido<sup>27</sup>. Si bien es cierto que lo que Derrida busca es lo propio de la labor filosófica o el platonismo como una primera manifestación de ese ser filosófico, también es cierto que realiza una exégesis de todo aquello que está implícito en Khôra, como el ser un tercer género, respecto a dos

---

<sup>25</sup> PLATÓN, op.cit., p. 688

<sup>26</sup> PLATÓN, op.cit., Dialogo Sofista o del Ser. p. 766

<sup>27</sup> KHÔRA, Jacques Derrida 1993. Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1995

géneros de ser; Khôra no se deja situar con facilidad, no permite que se le asigne una residencia, es más situante que situada y quizá solo por esta razón no valdría el colocarle dentro de este cuadro de definiciones que corresponden a la aproximación al espacio del sujeto frontal.

Sin embargo, no se puede prescindir de Platón y de Khôra tan rápidamente; si en Aristóteles la diferenciación de lugar, espacio y topos a ofrecido alguna dificultad, en Platón el espacio o eventualmente Khôra, ha sido objeto de una literatura muy extensa de la que ha participado incluso el mismo Aristóteles. Khôra abre muchos horizontes, define preguntas que son ineludibles y no puede ignorarse su presencia simplemente porque no sea reducible a una sola categoría, lo cual debería definitivamente remitirla al nivel de la operatividad; definitivamente se la deja al inicio de la aproximación a las categorías por cuanto su valor y su presencia dentro de otros momentos de la presentación la hacen necesaria para alcanzar al sujeto operativo, que sin embargo y como se ha mostrado, quedaba ya prefigurado en un momento en el que cronológicamente predominaba una visión frontal en la comprensión del espacio.

Khôra es intraducible y plantea por tanto el problema de la traducción y de la interpretación, la khôra ni siquiera es, para poder definirla, mucho menos traducirla. "Las interpretaciones vendrían a dar forma a Khôra, dejando en ella la huella esquemática de su impronta y depositando en ella el sedimento de su aporte".<sup>28</sup>

Lo cual no quiere decir que khôra sea ni sujeto, ni objeto, pues khôra no puede ni siquiera tocarse, mucho menos podrá desgastarse o ser agotada. Es siempre amorfa y virgen, aunque no sea ni sensible ni inteligible, podemos decir de ella que hay khôra, pero que lo que hay, no es. Khôra recibe todas las determinaciones sin llegar a poseer ninguna como propiedad, por lo que ella es solo la suma o el proceso de lo que se inscribe sobre ella. No tener nada propio, esa es la condición de khôra que le brinda paradójicamente su mejor condición, khôra se da, es la hospitalidad en la que no se puede excluir.

Puede verse hasta aquí que si la propuesta Aristotélica parecía definir una suerte de geometrización del espacio, la propuesta Platónica supera el sentido numérico y topológico de los pitagóricos para alcanzar la dimensión política y vital de la naturaleza, en la cual khôra es el tercer principio, el principio alternativo que se aparta del modelo y de la representación para buscar lo que es en sí y que permite a su vez que todo lo demás sea de alguna manera y no de cualquier manera. Es posible que sea erróneo entender o traducir khôra como espacio y sin embargo ella provee tanto el espacio como el lugar, da lugar a las operaciones a través de las cuales el sujeto domina el mundo.

Según Jammer, con Platón la física se convirtió en geometría, de la misma manera que con los pitagóricos se había convertido en aritmética, de modo que la semejanza estereométrica viene a ser el principio ordenador de los cuerpos macroscópicos, que sin embargo solo podrán ser si la nodriza los contiene.

Se afirma en otros textos que Platón permite esta coherencia estereométrica solo en un espacio vacío como un sustrato material indiferenciado que sería como la materia prima del demiurgo, pero esto, más que ser dicho por Platón parece encontrarse en comentarios posteriores e interpretaciones de khôra que persiste en mantenerse inaprehensible de manera que ingenuamente se la asocia con el vacío y con la nada.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> DERRIDA, Op.cit., p. 25

<sup>29</sup> Derrida expresa en las notas de su libro KHÔRA, su deseo de continuar con estos estudios sobre la historia y las tipologías de las interpretaciones de esta polémica definición Platónica; igualmente M. Jammer menciona como llegan al público las interpretaciones de Platón en la obra del pitagórico Filolao para quien los elementos (de la naturaleza) eran concebidos como dotados de una estructura espacial definida en los sólidos

La física en Aristóteles se aproxima al espacio como topos y como lugar dentro del órnanon de la naturaleza, en el cual actúa como frontera referente, como physis; en los diálogos Platónicos, en tanto que khôra, el espacio que no puede decirse, se establece como el tercer género que permite que la naturaleza sea, sin ser él mismo natural, de la mano de lo sensible y de lo inteligible no es ni esto ni aquello; se suelen sintetizar de manera arbitraria estas dos propuestas diciendo que presentan el espacio como plenitud material en Aristóteles y el espacio como vacío y como idealidad en Platón; es posible que estas dos particularizaciones in extremis sobre las dos propuestas se alejen de la riqueza de las formulaciones de Aristóteles y Platón y no permitan comprender la importancia y la trascendencia que a lo largo de la 'historia del espacio' han tenido las dos posturas, sobre todo el papel protagonista que van a jugar en la definición teológica del mundo y de ciencia luego de la caída del imperio romano. Como un factor común a la idea antigua de mundo que trasciende estas dos concepciones de espacio apenas se menciona el hecho de que este espacio del universo es cerrado, discusión esta que encontramos entre otros filósofos de la antigüedad pero que se mantendrá en reserva hasta que la revolución copernicana replantee la pregunta por la finitud del espacio.

### **Fundar y Planificar el espacio - La producción del cuadro**

Hasta este momento las afirmaciones aristotélicas y platónicas no han significado de manera exacta una materialización en el espacio, a pesar de que los pitagóricos y con ellos Platón hayan realizado un cuidadoso estudio de las formas en que se expresarían dichos elementos que componen el mundo y cuyas perfecciones se manifiestan en la naturaleza constituyendo los sólidos platónicos. Sin embargo, esto no quiere decir que no exista una manifestación más inmediata de dicha formalidad del mundo que pueda ser reconocida por el observador común y que muestre, tanto como lo dicho por los textos de los filósofos, que sentido tenía el espacio y en general el entorno para aquellos contemporáneos de Aristóteles, de Alejandro Magno o quizá de Augusto; estas manifestaciones se pueden encontrar en las huellas físicas del mundo construido por estos hombres, en sus artefactos, en sus edificios y ciudades.

También se ha afirmado hasta este punto que las dos grandes definiciones de la antigüedad, o principalmente la dimensión aristotélica servían para constituir el modo de ser pictórico del sujeto frontal que entiende el mundo y el espacio como una realidad cerrada; ahora bien, para hacer más explícita esta aproximación al lugar desde el cerramiento hay un camino igualmente significativo y es el que tiene que ver

---

platónicos que igualmente se presentan en el Timeo; al agua se le atribuye la estructura espacial de un icosaedro, al aire un octaedro, al fuego una pirámide y a la tierra un cubo que por ser el más estable de los elementos es también el más inmóvil y este por tanto se encuentra en el centro del universo en torno al cual se encuentran como en capas, y en orden a su movilidad, los demás elementos. Así muestra Jammer como, según Filolao la materia se reduce al espacio y la física a la geometría, materia y tridimensionalidad que tuvieron gran influencia sobre el pensamiento físico de la edad media y sobre la práctica alquímica y cabalística cuya piedra filosofal sería como esa materia fundamental que es la que permite todas las demás, sin ser ninguna de ellas, esta sería como khôra.

José Luis Pardo también se refiere al concepto de espacio en Platón como khôra, al cual aporta una nueva consideración, pues si khôra es como el intervalo entre lo sensible y lo inteligible, también se está sugiriendo que khôra es el intervalo que procede del espacio cuando es caracterizado por el lugar, sin ser él mismo, el lugar, es el espaciamiento que por el cual se abre un lugar para que la cosa se presente, es igualmente, abismo y separación que distingue lo inteligible de lo sensible, como el vacío que abre la huella, no la huella en sí, no el ser que produjo la impronta y sin embargo, en la huella, son indiscernibles los tres. "Comprendemos que ese espacio, fuera de su relación con lo inteligible, antes de ser iluminado por la luz que genera las sombras de la caverna, antes de que el Demiurgo introduzca el orden en el mundo, no puede ser nada ni tampoco algo, no puede tener esencia ni tampoco mismidad, no puede aparecer sino como la presencia imborrable e insensible de lo otro." LAS FORMAS DE LA EXTERIORIDAD, página 123.

con el dominio físico del espacio sea que se le llame, por ahora de manera indiferente, lugar, sitio, territorio o campo.

Culturalmente existe una recurrencia al rectángulo y al círculo como formas elementales de la delimitación, a pesar incluso de que la definición aristotélica del contenedor pudiera hacer pensar en un ánfora o una olla, de forma irregular; de hecho la palabra "cuadro" obedece a esa acción de definición de campo que se hace cuando se genera una imagen fija dentro de un cuadrado; no deja de ser particularmente extraño este traslado de términos, pues como lo señala Gauthier<sup>30</sup>, la visión no es rectangular y la línea recta ni siquiera es un hecho normal en la naturaleza, más proclive a las irregularidades y las curvas.

El cuadro o el marco, delimitan y producen un ordenamiento de la realidad, que se puede seguir hasta un primer momento en que este es de carácter urbano, por cuanto la ciudad y principalmente la ciudad amurallada realiza una de las más primitivas definiciones espaciales que se conozcan: la muralla define un campo, un espacio y una imagen que los primeros pobladores de Roma llamaron *Templum* y que de hecho era circular, pero cuya función, enmarcar, pasó muy rápidamente a ser asociada al cuadrado en aras de reconocer la presencia de los polos celestes como *cardo* y *decumanus*, o los signos cardinales como norte sur, oriente y poniente.

La noción aristotélica de espacio asociada a un continente que permite al contenido su estabilidad, se puede seguir hacia un sistema de defensa que en un momento original garantizaba la permanencia y seguridad de los habitantes de un núcleo fundacional; igualmente ocurriría con la noción de lugar como el que establece las relaciones únicas e inmutables de un sitio con lo que en él se establece. El lugar se crea a partir de la institución de estas relaciones a través de una narrativa que forma parte del relato de fundación y que finalmente quedará grabada (en piedra o en bronce) dentro de una abstracción en la cual se reconoce como existente dentro del cosmos lo que antes era solo caos.

No es difícil comprender a partir de este origen urbano, la prevalencia del cuadro o de la figura centrada y encuadrada, como resolución de orientación celeste, o de representación del orden del universo en la tierra, que muy hábilmente adaptaron los romanos en la fundación de sus *castrums* o ciudades militares y que la lógica cartesiana trasladará más tarde a los ejes coordenados rectangulares; la planificación romana es ortogonal y su modo de delimitar las unidades de ciudad es a partir de un cuadro o un sistema de cuadros.

Y no solo la ciudad romana, pues podría seguirse de la misma manera un paralelo con el *mándala* oriental, cuyo significado en sánscrito e indio incluía las nociones de centro, circunferencia, círculos concéntricos y finalmente, un cuadrado inscrito, a partir del cual se pudieran desarrollar las escuadras o retículas que serían propiamente la ciudad; en este cuadro o mundo, al igual que en el *Templum*, se diagrama un orden universal, cuyas principales características son estar hecho en el suelo que ha sido debidamente aplanado y delimitado y sobre el cual tanto el *mándala*, como el *Templum* señalan una segunda delimitación, la del plano del mundo que contienen dibujado.

Sin embargo, el *Templum* fue solo el primer paso en la construcción del campo limitado en este caso, como parte del ejercicio de representar sobre el plano de la tierra, un orden celeste o simbólico: "Templum se usa de tres modos: con referencia a la naturaleza, en el cielo; a la adivinación, sobre el suelo; y con referencia a la apariencia, bajo el suelo. ... El *Templum* normal, como dice Varrón, ha de tener una cerca continua y no más de un acceso. La ciudad, la *urbs*, sin embargo, tenía por exigencias rituales, tres

---

<sup>30</sup> VEINTE LECCIONES SOBRE LA IMAGEN Y EL SENTIDO, Guy Gauthier. Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1986

entradas, pero era sin duda alguna un lugar sagrado y compartía muchas de las características del Templum".<sup>31</sup>

El Templum es una denominación simbólica que se convirtió en espacial al ser identificado con el temenos o templo, lugar cerrado donde se presentan las divinidades; así se construye el primer espacio para representar y se identifica la idea de campo o cerramiento con una figura o mejor con dos, el círculo y los ejes ortogonales; el templum permite igualmente el primer reconocimiento del sujeto frontal como un fundador del espacio, un "encuadrador" es decir un experto en convertir lo que es indeterminado en un lugar determinado por su fundación y reconocible por otros a través de una primera abstracción del orden de la naturaleza desde los ejes de orientación solar; Joseph Ryckwert<sup>32</sup> describe muchos de los elementos y de los instrumentos empleados en esta primera teoría de la forma urbana, y es forma no solo porque nos sirva para reconocer una primera manera de ser de las imágenes fijas del sujeto frontal, sino porque formae era la palabra usada por los romanos para designar el plano o documento donde se registraba (representaba) la urbs, es decir, donde se dibujaban los cuadros correspondientes a las propiedades, los predios o insulaes, estos planos (formas) eran de bronce y una vez grabados, no podían ser borrados.

Sobre estas formas o planos se realizaba una reversión del proceso iniciado a través Templum, primero al producir sobre la tierra delimitada una imagen del mundo celeste y terrestre, y ahora al devolver a un plano simbólico la imagen de ese mundo humano delimitado y habitable: la ciudad.

De esta manera se podría justificar una primera manera de decir que la ciudad, como imagen pictórica producida por un sujeto inmóvil, es representación del espacio, igualmente inmóvil y cerrado; la manera de presentarse, como imagen fija, se ha venido repitiendo desde hace más dos mil años en un sencillo elemento, el plano y es por esta continuidad que puede afirmarse que a pesar de que cambie el paradigma de comprensión del universo, esto no implica que se eliminen ni borren las maneras predecesoras de comprensión del mundo y del espacio que quedan por el contrario asimiladas dentro de cada nuevo paradigma.

El plano conocido como la forma urbana se grababa en placas de bronce o de piedra y no era necesariamente rectangular, a pesar de que el territorio que contenía se representaba a través de un sistema de coordenadas que figuraban como rectangulares, con líneas y ángulos rectos. Se entendía que cada imagen de la ciudad delimitaba su propia forma, ya sea en alzado o en el suelo y el valor del plano era solo el de proveer las dos dimensiones que soportan la imagen más la información de sus propietarios.

Técnicamente tampoco era necesario producir una superficie con sus aristas perfectamente alineadas; los bordes rectos del plano dependían de cortar las imperfecciones a la superficie obtenida originalmente a partir de procedimientos artesanales con pieles de animales o tejidos cuya principal característica es la flexibilidad e incluso cuando las formas eran de bronce o de arcilla, no tuvo significación el contorno del plano sino el de su contenido. Sólo cuando se desarrolló una tecnología en la producción del papel y a partir de esta se incrementó la producción de materia prima para los planos, se generó una racionalización o normalización en la forma de los mismos y se adoptó el rectángulo como la manera óptima de producción y manejo del folio o de la hoja, que es como se conocerá a partir de ahora al plano.

---

<sup>31</sup> LA IDEA DE CIUDAD, J. Ryckwert Página 37 Hermann Blume editores, Madrid, 1985

<sup>32</sup> RYCKWERT, Joseph. op.cit. Página 43. "Era este un instrumento complejo; consistía en una cruz de cuatro brazos metálicos (stella) de cuyos extremos colgaban unas plomadas; la cruz se colocaba horizontal y excéntricamente sobre una armazón de madera de forma que quedara situada directamente sobre un tablero en el que se había trazado otra cruz, una de cuyas líneas mayores se hacía coincidir con el eje (cardo o decumanus) previamente elegido por el agrimensor. La stella colocada sobre el gnomon era para el agrimensor lo mismo que el templum para el augur, algo así como la esencia de su método".

Esto no quiere decir que el cuadro (como paralelepípedo) sea la única forma de manifestación válida de la imagen como representación del espacio cerrado, también han sido recurrentes y probablemente mucho más abundantes y significativas en diferentes momentos históricos, las figuras del óvalo y la circunferencia, referidas a un campo eminentemente mitológico en el que se asociaba la circunferencia con la perfección o el óvalo con el huevo y por tanto con el origen de la vida.

Finalmente se trata de reconocer en esta primera aproximación a la figura del plano al que ya podría llamarse cuadro, con un sentido pictórico y abstracto, la evidencia de que en él, entendido como ese recorte de realidad se señala mucho más que una elección formal accidental, en él se expresa un sujeto inmóvil en un mundo inmóvil cuya capacidad de movimiento solo será posible cuando se instaure un universo abierto.

### **Divinizar / a - divinar el espacio, el punto de vista de Dios.**

Llegando a este punto y con la seguridad de dejar de lado innumerables y valiosas aproximaciones al espacio que se producen no - solo en la antigüedad griega y latina sino incluso en extremo oriente<sup>33</sup>, es necesario pasar a un cuarto aspecto igualmente determinante en la formación y formulación de la problemática a tratar, como es el derivado de las ideas judeocristianas sobre el espacio imperantes en la edad media. Las consideraciones teológicas sobre el desarrollo de la mecánica o el ser del mundo, del espacio y de Dios derivaron en famosas polémicas y disputas que en más de una ocasión amenazaron desde la hoguera el futuro de la ciencia.

Debe relacionarse en el desarrollo de esta investigación sobre el espacio ciencia y religión en la medida en que toda indagación sobre la naturaleza y el mundo puede llevar a la pregunta por su hechura y/o su hacedor, una pregunta que adicionalmente afecta la respuesta a la condición de frontalidad a la cual es reducido el sujeto; es un sujeto frontal frente a un ser superior que es su foco, de manera que si se diese un modo focal de aproximarse a la comprensión del mundo, tal y como sucederá luego de la revolución copernicana, esta será al reconstruir la perspectiva de dios como un sujeto que domina la existencia y el espacio.

Es innegable que una clara tradición religiosa, fácilmente reconocible y continua, ejerció una poderosa influencia sobre las teorías del espacio desde la antigüedad hasta el siglo XVIII.

Retrocediendo un poco se encuentra que una de las primeras referencias a la relación de Dios con el espacio se da en el término lugar, como uno de los nombres de Dios en el judaísmo palestino del siglo I, relación que no se presenta en la filosofía griega. Dicha tradición perdura y se extiende a la cristiandad tal y como lo enseña la Biblia en el antiguo testamento salmo 139 (Dios lo sabe todo) donde se puede leer:

"¿Adónde podrá ir, lejos de tu espíritu? ¿Adónde huiría, lejos de tu presencia? Si yo subiera a las alturas de los cielos, allí estás tu; Y si bajara a las profundidades de la tierra, también estás allí; si levantara el

---

<sup>33</sup> La importancia de las dos concepciones expuestas no niega el valor de las propuestas de los estoicos, los pitagóricos, etc., sin embargo y en razón a que no es solo la indagación en la historia antigua de la idea de espacio el tema central de esta tesis, debe realizarse tan solo la aclaración instrumental de los conceptos que de manera más amplia iluminan la comprensión de los términos de la propuesta.

vuelo hacia el oriente, o habitara en los límites del mar occidental, Aún allí me alcanzaría tu mano; ¡tu mano derecha no me soltaría!"<sup>34</sup>

La influencia de las instituciones y del pensamiento religioso en la cultura y la ciencia de la edad media es fácilmente reconocible, tal y como lo señala J. Gaos<sup>35</sup>; si imparcialmente se buscan algunas de las más grandes realizaciones del hombre de este tiempo, por ejemplo, la catedral, la summa teológica y la Divina Comedia, a través de ellas se puede sospechar la idea de mundo que rige las demás ideas y la vida medieval, un mundo en función de Dios.

De la catedral, bien sea Chartres, como en el ejemplo del profesor Gaos o cualquiera otra de las extraordinarias realizaciones de esta época, el sentido que orienta la realización arquitectónica es totalmente teológico y no es redundante señalar esto sobre una iglesia, pues en este caso no se trata solo de dar acogida a la función religiosa, sino que el objeto actúa en toda su estructura física como una summa de la cultura teológica dominante; Siguiendo la narrativa del momento histórico el profesor Gaos recalca la presencia de la summa de Tomás de Aquino, esfuerzo traductivo e interpretativo del organon aristotélico tanto como de todo lo que era pertinente a Dios, al mundo, a la verdad y a la Fe y por tanto necesario; esta recuperación de la dimensión aristotélica y su incorporación en el modo de comprensión espacio temporal de la existencia en este momento histórico no es casual y de hecho señala la frontalidad dentro de la cual se encuentran las representaciones, pictóricas, narrativas o arquitectónicas de este momento.

Es por ello que la divina comedia no puede tampoco escapar de las redes de la religión, si bien su sentido doctrinal o científico es completamente diferente en consideración a que es una representación escatológica que viaja a través del infierno, el purgatorio y el paraíso, su frontalidad puede estar en que el recorrido, a pesar de su dinámica, construye cuadros precisos que no está en poder del viajero cambiar; de hecho el viaje, el movimiento se plantea como esa excepcionalidad que viola los principios de estabilidad de la comprensión del espacio.

En cualquiera de los tres casos anteriores la idea de mundo y de espacio orbita en torno a la fe y se articula en un complejo nudo trinitario junto con la idea de Dios; Dios trinidad que divide el mundo en tres, ordena la catedral en un sistema tripartito en el que distribuye las cargas buscando elevar el edificio desde lo terreno a lo divino, de la misma manera que la razón solo progresa hacia la fe por medio de la disputatio escolástica.

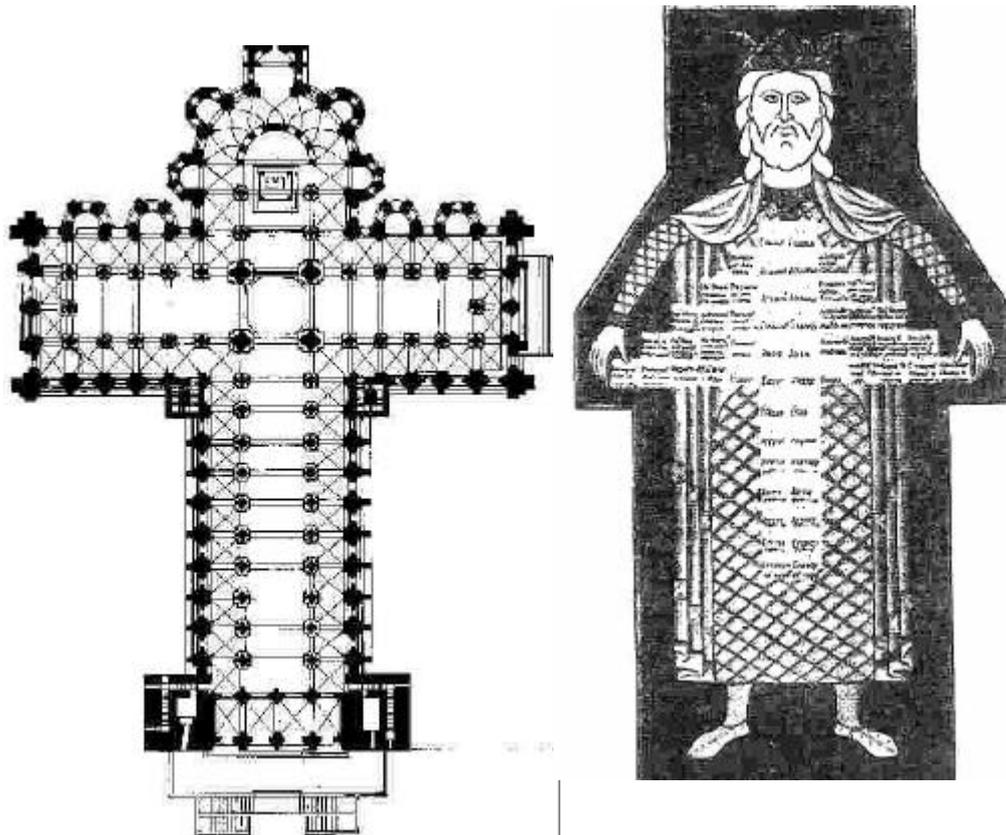
Esta idea medieval del mundo y del espacio se funda en una teología geocéntrica de origen aristotélico y Tolemaico, es decir heredera de la antigüedad clásica: en ella la tierra misma ocupa el centro del mundo natural alrededor del cual las esferas celestes contienen otras esferas, hasta llegar al cielo de las estrellas fijas que señalan la finitud del mundo; si fuese necesario prefigurar el espacio de esta antigüedad habría que decir que se desarrollaba bajo la comprensión de dos figuras básicas, la esfera y el triángulo, aunque curiosamente o mejor, contrariamente a una visión actual, la esfera corresponde a dios y el triángulo a su materialización en personas y lugares accesibles a la comprensión humana.

---

<sup>34</sup> Salmo 139, La Biblia con Deuterocanónicos. Traducción directa del hebreo, arameo y griego, versión popular. Edición de las Sociedades Bíblicas Unidas, Canadá, 1979.

<sup>35</sup> HISTORIA DE NUESTRA IDEA DEL MUNDO, José Gaos 1973 Editorial Fondo de cultura Económica, México 1992

Fig4 El espacio como el cuerpo de Dios en el mundo.



Siglo XIII: Santiago de Compostela, planta de la catedral / Juan de Salisbury mostrando el orden social

El espacio divino es uno solo e incomprensible, aunque para el hombre se exprese claramente en ese triángulo que señala el paso del infierno al cielo a través del purgatorio, creado ex profeso para perfeccionar la trinidad.

Sin embargo no toda la influencia religiosa en la filosofía medieval es de origen cristiano o aristotélico; si bien es cierto que las instituciones religiosas mantuvieron, a través del tribunal de la inquisición una estricta vigilancia y censura sobre todo el mundo de la ciencia y el pensamiento, también es cierto que de una manera oculta y velada, el platonismo y la cábala, antigua tradición hebrea derivada de la lectura de las escrituras judías, se mantuvieron e influyeron de una manera muy notable en la discusión sobre el espacio, la ciencia y el mundo en general.

De hecho el carácter evasivo de las ideas un tanto oscuras y místicas que alimentaron el espíritu de los alquimistas y filósofos hace que no sea posible buscar sus manifestaciones con la misma claridad con que se encuentran las evidencias de la influencia cristiana o aristotélica en las catedrales.

M. Jammer recuerda como Paracelso y Agrippa fueron grandes estudiosos de la cábala judía tanto como de los textos platónicos; para ellos el espacio era completamente homogéneo e indiferenciado, inmóvil, incorpóreo<sup>36</sup> quizá como una sospecha de lo que khôra habría de significar y de alguna manera quedaba asociado a la piedra filosofal que con tanto ahínco se buscaba. Si bien sus escritos no se difundían con la misma facilidad que los textos del Doctor de Aquino, ha quedado demostrado a través de la explicitación de las influencias de los místicos en textos de Galileo, Newton o Henri More, a través de numerosa correspondencia en la que se les refiere y de copias manuscritas encontradas, que el movimiento neoplatónico y místico fue más importante de lo que a simple vista puede parecer.

Otra tendencia predominante dentro de esta corriente mística religiosa de interpretación del espacio es la que no solo identifica a Dios con el espacio sino que además identifica el espacio con la luz. Incluso la Biblia recurre a la luz cuando quiere presentar a Dios entre los hombres; la luz alcanza un estado apoteósico dentro del neoplatonismo y el misticismo medieval, para el cual esta es la entidad más 'noble' del mundo. La luz mantiene el orden universal y permite en las vidrieras y vitrales de las catedrales el encuentro del hombre con la grandeza divina; solo la luz justifica el desmesurado esfuerzo gótico por aligerar las paredes y permitir el paso de la luz hecha imagen divina.

Según señala Jammer, Para Proclo de quien no quedan obras específicas sino referencias de otros autores sobre su obra, el espacio contiene todo el mundo material, pero no está contenido por el mundo y, por lo tanto, es coextensivo al dominio de la luz<sup>37</sup>; si bien es posible que esta teoría se corresponda con alguna antigua teoría de los pitagóricos lo cierto e importante es que una metafísica de la luz fue propagada por la filosofía y el misticismo judíos.

Es importante recalcar como la propuesta de Aristóteles se instrumenta en la summa teológica y su influencia en los concilios y constituciones se transmite al desarrollo de la arquitectura en un sentido de orden y composición puesto al servicio de la religión y la teología en la construcción de las catedrales como corpus divinos; la idea platónica del espacio, traducida por luz, dialoga con la construcción gótica tripartita y permite el desarrollo del vitral, de manera que una nueva dimensión pictórica espacial se introduce en el espacio medieval.

---

<sup>36</sup> JAMMER, Op.cit., p. 59

<sup>37</sup> IBID, p. 61

Volviendo al marco de la ciencia tal y como la conocemos, pero sin olvidar las influencias místicas, religiosas, tanto como las aristotélicas y platónicas, se retomará esta 'historia del espacio' en el momento en que se da un segundo paso crucial en la ruptura del modelo cerrado de la antigüedad y el encuentro del espacio infinito del mundo moderno<sup>38</sup>, un punto en el cual se puede empezar a sugerir el cambio de paradigma del sujeto frontal de la antigüedad al sujeto focal del renacimiento.

Durante el último cuarto del siglo XVII y el primero del XVIII se estableció una ardua disputa sobre el carácter ideal del orden en el mundo y, consecuentemente, la necesidad de un Dios Ordenador; dichas controversias tocaban la fundamentación religiosa, aún predominante y consecuentemente, la necesaria transición de la fe a la ciencia y de la teología a filosofía natural.

Entre los pensadores se establecieron opciones representadas inicialmente por Henri More y René Descartes. Más tarde, los seguidores de uno y otro reconocidos por sus más famosos representantes: Isaac Newton y G. Leibnitz, influyeron en publicaciones y disputas, la más famosa de las cuales sirve para ilustrar los problemas del cambio de paradigma teológico hacia nuevas maneras de pensar el espacio.

Samuel Clarke, representando la propuesta de Newton, sostuvo una larga polémica epistolar<sup>39</sup> con Leibnitz en torno a los problemas derivados de una nueva forma de racionalidad en la cual los problemas del espacio, de su finitud o infinitud y del lugar de Dios ocupaban una posición especial.

Henri More fue uno de los primeros partidarios de Descartes en Inglaterra, aún cuando de hecho nunca fue cartesiano, se sabe que estuvo muy implicado en los estudios rabínicos, que leía hebreo y que además había estudiado las obras de cabalistas, atomistas y platónicos. En medio de tan deshilvanadas influencias, More desarrolla una enriquecedora polémica con Descartes sobre la naturaleza del espacio, cuya réplica encontraremos continuando en el debate que desarrollarán Leibnitz y Clarke.

More, por ejemplo, no acepta la separación cartesiana de espíritu y cuerpo y no comprende como a través de la extensión pueda abarcarse tanto el cuerpo, que es materia, como al espíritu, que no lo es. Descartes responde a dicha diferenciación entre cuerpo y espíritu con la impenetrabilidad que establece el cuerpo y la penetrabilidad que posee el espíritu y que permite que este coexista con el cuerpo. El carácter "material" de los términos empleados, es decir la dureza, solidez, densidad, impenetrabilidad ya hablan de un paso dentro de la concepción del espacio desde un modelo abstracto desarrollado en la antigüedad con líneas y planos como límites continentes a un modelo tridimensional e incluso con cualidades de composición específica que nos permite pensar ya en una anticipación a una mecánica de los materiales, ya en una hidráulica o una dinámica del espacio.

Descartes rechaza el vacío pues es imposible atribuir propiedades a algo que no es nada, frente a lo cual More presenta la docta y antigua desconfianza de las teorías de Demócrito, Epicuro y Lucrecio que reconocen que sí hay vacío y que es suficiente conque este esté lleno con la presencia de Dios.

---

<sup>38</sup> DEL MUNDO CERRADO AL UNIVERSO INFINITO, Alexander Koyré. 1957 Siglo XXI editores de España, S.A., Madrid, 1979.

Alexander Koyré señala muy acertadamente que si bien el concepto de infinitud del universo ya había sido presentado en el pensamiento antiguo, sobre todo en las especulaciones de los atomistas, de Epicuro, de Lucrecio o de Diógenes Laercio, no debe olvidarse que dichas corrientes de pensamiento fueron rechazadas en su momento, por lo cual si bien no fueron completamente olvidadas si fueron desautorizadas por los pensadores medievales.

<sup>39</sup> LA POLEMICA LEIBNITZ – CLARKE, Edición y traducción de Eloy Rada a partir de la correspondencia entre los dos filósofos; Ediciones Taurus, S.A., Madrid 1980

Lo que al parecer pretende More es impedir la geometrización cartesiana del ser, de la cual probablemente se seguiría una materialización del mundo y un descubrimiento de lo innecesaria que era la idea de Dios para explicar la existencia y el espacio (lo cual de hecho finalmente sucedió siguiendo el hilo de las meditaciones cartesianas) More prevé que se debe seguir manteniendo la vieja distinción entre el espacio y las cosas que están en el espacio y se mueven en el espacio y no solo relativamente las unas con respecto a las otras; las cosas ocupan un espacio en virtud a una cualidad propia y especial o fuerza – impenetrabilidad en la explicación de More - mediante la cual se resisten unas a otras y se excluyen mutuamente de sus lugares<sup>40</sup>, y solo dios puede ser garantía del establecimiento de esta impenetrabilidad. Mas adelante se verá como esta noción de fuerza, de la cual no se tiene, incluso en la actualidad, una idea, en términos cartesianos clara y distinta, va a ser objetada de manera diversas.

Finalmente, More objeta a Descartes su extensión “indefinida” del mundo dando lugar a una extensión de la polémica que han aprovechado los lingüistas y semiólogos para acercarse al tratamiento del significado en Descartes, pero siguiendo con la polémica sobre la idea de espacio esta sería, ¿si el mundo es infinito en sí, por que no reconocerlo como tal?, o si solo lo es con respecto a los hombres, en cuyo caso es finito, pues la mente del hombre no es la medida de las cosas ni de la verdad, entonces ¿porque no admitir que es finito?.

A esto Descartes replica cortésmente diciendo que no tiene por costumbre discutir acerca de palabras y que si ha usado la palabra indefinido ha sido por precaución pues solo a Dios lo comprende positivamente como infinito... “por lo que respecta a las demás cosas, como la extensión del mundo, el número de partes en las que se puede dividir la materia y similares he de confesar que en ellas no soy capaz de discernir un fin, y por lo tanto, en lo que a mí respecta, digo que son indefinidas”<sup>41</sup>, fin de la polémica sobre la indefinición en el espacio e inicio de la misma en semiología.

More, quien no gozaba del prestigio ni del reconocimiento de los grandes filósofos fue considerado durante mucho tiempo un cabalista más que un pensador o un científico, sin embargo, como señala Alexander Koyré<sup>42</sup>, es innegable que sus refutaciones a los postulados cartesianos contribuyeron de manera específica a la consolidación de la problemática sobre el espacio y Dios y ellos presentan de una manera sencilla los puntos clave del problema.

La polémica continua sobre puntos como si el espacio es distinto de la materia o si es posible referirse a él por medio de la extensión; Descartes propone la substancia como apoyo a la extensión, pero la substancia no es la materia y los problemas continuarán sobre la dificultad lingüística para establecer correspondencias entre términos y palabras que cada filosofo parece emplear de una manera diferente; para More la substancia es espíritu, no un espíritu, sino el espíritu y esto es Dios. Así el espacio ciertamente no es algo real, sino que es algo divino y como prueba de ello enumera una larga serie de atributos de Dios que encajan perfectamente con este lugar (locus) cuya existencia se ha demostrado en la naturaleza:

---

<sup>40</sup> KOYRÉ, op.cit., p. 110

<sup>41</sup> Descartes en carta a Henri More, 5 de febrero de 1649. Las cartas son tomadas por A. Koyré según el texto de Adam Tannery en su edición de las obras de Descartes, Vol. V, París 1903. KOYRE, op.cit., p. 112

<sup>42</sup> Alexander Koyré es uno de los mas reconocidos historiadores de la ciencia; en este trabajo se ha recuperado parte de su interpretación sobre el desarrollo de las ideas de espacio desde un pensamiento medieval hasta el renacimiento, *Del mundo cerrado al universo infinito* (1957). es una obra clásica sobre el desarrollo del pensamiento moderno que hace explícitas las claves intelectuales y científicas que facilitan la aproximación a los cambios de paradigma espacio temporal. Su influencia ha sido notable en historiadores del arte como E. H. Gombrich.

"Dios y el espacio son: Uno, simple, inmóvil, eterno, completo, independiente, existente en sí mismo, subsistente por sí mismo, incorruptible, necesario, inmenso, increado, incircunscripto, incomprensible, omnipresente, incorpóreo, omnipenetrante, omniabarcante, ser por su esencia, ser actual, acto puro"<sup>43</sup>.

El espacio es a partir de More y como un resultado de su polémica con Descartes, absoluto, infinito, inmóvil, homogéneo, indivisible y único, propiedades que reconocen igualmente y casi a la vez con More, Espinosa y Malebranche; propiedades que comparten con su idea de Dios, de manera que este tiene extensión, aunque es una extensión inteligible y no sensible<sup>44</sup>; Dios es igualmente eterno e increado y en él están las cosas que no participan en absoluto de estas propiedades, por el contrario, son mutables, temporales y creadas por él en el espacio eterno, en un momento del tiempo eterno; es completo pues no le falta ni se le une ninguna cosa, es independiente y existe por sí mismo de manera que es indestructible. Se puede imaginar la destrucción o desaparición de alguna cosa, más no del espacio, que no está limitado por ninguna forma ni de ninguna manera, el espacio es por tanto inmenso e incircunscripto.

Finalmente, del espacio infinito se llegó al espacio absoluto e indestructible y el absoluto quiere decir que no puede haber dos o más seres absolutos y necesarios pues serían opuestos, por lo tanto, y ante el dilema de hacer igualmente infinito y absoluto al mundo y ponerlo en contradicción con Dios, More optó por separar la materia y el espacio, elevando al espacio a la dignidad de atributo de Dios, espacio que como un órgano divino, mantiene al mundo de la materia, finito y cerrado, limitado en él, tanto como en el tiempo; la materia se hace por tanto indefinida como lo decía Descartes y el espíritu es un atributo de ella tanto como el espacio lo es de Dios, de manera que por una ironía del destino, viene a ser More, que amargamente criticaba a Descartes, quien termine demostrando las buenas cualidades de sus tesis.

Resumiendo, el problema del espacio en More puede dividirse en tres partes:

El espacio es la base común sobre la cual interactúan espíritu y materia. Así, la extensión pertenece tanto al espíritu como a la materia, la extensión no es el atributo distintivo de la materia, para More este atributo distinto es la impenetrabilidad (solidez), idea que tomará más tarde Locke en su Ensayo sobre el entendimiento humano.

El espacio es real y tiene atributos reales y sin embargo el espacio puede ser vacío por lo que toca a la materia pero nunca con respecto al espíritu y una prueba de que el espacio es real es que el espacio es mensurable, aunque esté vacío de toda materia

Finalmente, el espacio tiene carácter divino, los atributos del espacio son los atributos de Dios, conociendo el espacio, se conoce a Dios; sin embargo y ante la dificultad de conocer a Dios, el ejercicio de indagación sobre la naturaleza física del espacio podía colocarse peligrosamente cerca de la indagación teológica dentro de la cual ya habían sufrido Giordano Bruno, Copérnico y muchos más.

Finalmente, el primer paso había sido dado; desde aquel primer umbral cruzado por Copérnico al cuestionar la estabilidad del modelo Ptolemaico con sus incomprensibles manifestaciones físico pictóricas de excéntricas y "aberraciones" como la elipse y la parábola, el espacio o mejor, el conocimiento del espacio y del mundo había logrado encontrar un punto de cambio en el cual formular las preguntas que permitirían construir el cambio de Paradigma. En tanto esto ocurría la humanidad parecía recuperar el dominio de sí misma y se forjaban nuevamente los instrumentos para la construcción de su propio espacio,

---

<sup>43</sup> KOYRE, op.cit. , p. 141

<sup>44</sup> El mismo Kant recuperará este espacio del cual solo se le escapa una cualidad, al igual que a Descartes, la indivisibilidad.

independientemente del fatal designio divino en un nuevo escenario, uno al que se le llamaría propiamente ciudad y en el cual el espacio público tendría una opción.

Sin embargo, tal y como se señalaba al inicio de esta investigación, estos no son pasos que se den en el transcurso de una obra ni son cambios que puedan reconocerse en el cambio de un día a otro; aún tardaría al menos un siglo más, el despojarse del sentido religioso de constitución del espacio y la construcción de la ciencia desligada de la filosofía, tal y como la conocemos hoy.

La arquitectura tendría que tomar partido en este divorcio dentro del cual vería escindida por primera vez su íntima naturaleza unitaria con el espacio y el lugar al tener que optar ya por un conocimiento de sí misma propio de la ciencia, del arte o de la filosofía. De la misma manera, su desarrollo como profesión se haría dentro de una escolarización que en este primer momento depende de los talleres de artistas y ya no de las comunidades de religiosos que patrocinaban las cofradías de constructores.

More ejerció una gran influencia sobre Jhon Locke (1632 – 1704)<sup>45</sup>, Isaac Newton y Samuel Clarke (1675 – 1729) y a través de estos, sobre la filosofía del siglo XVIII en general y obviamente sobre la ciencia moderna. Su polémica con Descartes es la primera pero no la más decisiva discusión en torno a las nociones de espacio, tiempo y lugar; debe hablarse de una segunda polémica, que aunque figure bajo los nombres de Leibnitz y Clarke, fue desarrollada realmente entre los principios Newtonianos de tiempo y espacio, originados en More, y la propuesta de Leibnitz, sucedánea de la propuesta de Descartes. Sobre esta polémica puede fundarse el avance hacia el modo de ser focal del sujeto y la comprensión pictórica del espacio que se abre paso hacia el modo de la perspectiva.

---

<sup>45</sup> ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, Jhon LOCKE 1690. Fondo de Cultura Económica – México, 1956

## 1.1.b EL ESPACIO MATEMATICO e infinito de la perspectiva

Se cerraba el numeral anterior sobre una discusión que aún tardaría en finalizar y se inicia este numeral sobre una polémica que esperaba definir muchos pendientes, quizá por esta razón deba igualmente hablarse brevemente de ella, pero sobre todo porque los conceptos desarrollados en esta segunda fase serán los que realmente lleven a las formulaciones sobre las cuales se sientan las ideas más generalmente reconocidas como propias de espacio y tiempo.

Isaac Newton, de quien podría decirse es uno de los protagonistas de esta segunda fase de la historia, tanto como Platón y Aristóteles podían serlo de la primera, no es ni un metafísico, ni un filósofo, a pesar de que se han descubierto innumerables 'pruebas' de sus conocimientos y trabajos alquímicos y cabalísticos que podrían acercarlo a los pitagóricos<sup>46</sup>; Newton es un científico profesional y no un filósofo y así es como se le debe reconocer, sin olvidar que en aquella época la ciencia no había realizado su lamentable divorcio con la filosofía; de hecho la física aún era pensada como filosofía natural y así es como debe entenderse el tratado de Newton, Principios matemáticos de filosofía natural.

La física de Newton o su filosofía natural se sostienen y se derrumban en los conceptos de espacio y tiempo absoluto, los mismos por los que More luchó contra Descartes, sin embargo, una lucha en sentido figurado, pues no destruye sino que construye y dará enormes frutos en la constitución de la ciencia moderna; es desde Newton que va a trabajar Kant para elaborar sus categorías fundamentales a través de las cuales explicar el mundo y así, a partir de la física natural regresaremos a la metafísica operando una revolución, llevando el espacio al hombre y liberándolo de los atributos divinos por los que se discute principalmente en esta polémica.

Los puntos centrales de la polémica entre Leibnitz y (Clarke) Newton corresponden a dos opciones en lo que toca al tema del espacio y del mundo en general y aunque hoy en día se esté en condiciones de familiaridad con las dos, aún no se han desarrollado completamente los instrumentos que permiten aproximarse con mayor facilidad a la perspectiva de Leibnitz, es por tanto importante acercarse a estas definiciones con la apertura de sentido que permita entre ver, en la conjunción de estas dos perspectivas, pero sobre todo en el desarrollo de la noción de Leibnitz, la dinámica azarosa que será necesaria para aproximarse al nivel operativo del espacio cinematográfico, propio de esta tesis. Los puntos importantes sobre los cuales se inició la polémica pueden resumirse en los siguientes términos:

El espacio como sensorium dei: ¿Cuál es la relación de Dios con el espacio? La relación de Dios con el espacio planteaba tanto la desacralización de la ciencia como la descanonización de la reflexión sobre el espacio, a la par que introducía delicados puntos como los de las relaciones causa y efecto o el problema de la causa primera que en sentido aristotélico se había atribuido a Dios. La historia misma solo sería posible al deshacer el nudo original de base teológica y dar una nueva dimensión a los acontecimientos y obras del hombre. De ahí que la segunda cuestión sea trascendental, es la intervención de Dios en el mundo: ¿El mundo necesita de Dios? ¿Son posibles y/o necesarios los milagros? ¿El mundo está en reposo como parece decir Newton o en movimiento, como replica Leibnitz?

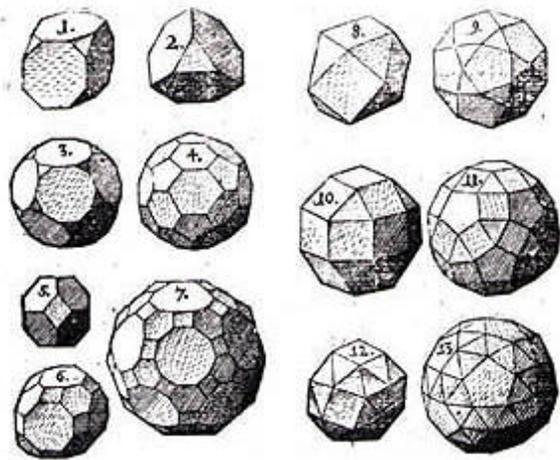
---

<sup>46</sup> LA OPTICA, Isaac NEWTON. Libro III, parte 1, p. 327. Editorial Alfabeta, Madrid 1977.

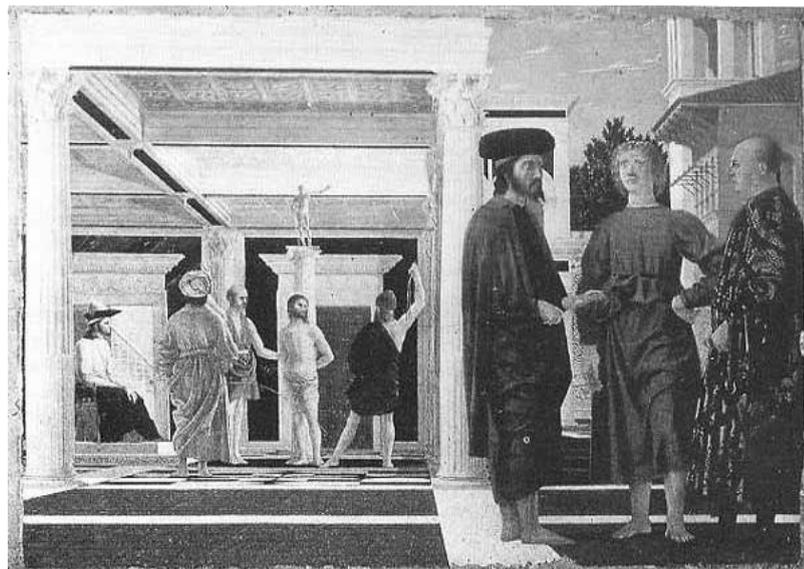
En la cuestión 31 del libro de la óptica se encuentra un interesante ejemplo de como en el lenguaje científico de la época se encuentran presentes todas estas influencias metafísicas y próximas a la alquimia; en esta cuestión se trata de la acción a distancia, uno de los postulados más polémicos de Newton, pues implica que los cuerpos prolongan algo, que no se sabe que es, pero que puede pensarse como su espíritu en el espacio del éter, donde este actúa como un tentáculo produciendo acciones y reacciones de objetos que físicamente no alcanza.

**Fig5** La invención del infinito: DE ARQUIMEDES A PIERO DE LA FRANCESCA

Con los 13 sólidos de Arquímedes (o los 5 de Platón) el hombre medieval obtiene el conocimiento suficiente para representar un espacio que aprende a manejar mediante el dominio del cuadrivio: aritmética, geometría, astronomía y música.



Sin embargo, esta no era la única manera de conocer el mundo, y algunos, como Piero della Francesca (1420 – 1492), empezaban a buscar otras preguntas sobre el espacio, preguntas que no pasaban por los ojos de Dios, a pesar de que aún necesitaban mostrarle y que por lo tanto le dejaban en otro plano. Abajo: La Flagelación de Cristo 1463, Piero della Francesca.



Si es determinante el papel del hombre, ¿qué lugar le queda a Dios? El lugar de dios planteaba la aparición de los hechos extraordinarios y por tanto del azar y el caos, incompatibles hasta ahora con una naturaleza divina de carácter cosmológico.

El Vacío siempre ha sido un problema, pues señala la negatividad que en los antiguos tenía que ver con el lado perverso o maléfico; para Newton existe el vacío, sin embargo y para exorcizar su lado negativo se encuentra pleno de un éter que respondería a la paradoja de ser y no ser a la vez y que recuerda sin mediaciones las influencias cabalísticas y por tanto mitológicas y pictóricas de autores de la edad media; para Leibnitz, en un sentido positivo es imposible el vacío como una nada y por tanto su mundo se convierte en un complejo y denso universo de encuentros y movimientos en los cuales también es imposible el reposo.

### **El espacio (y el tiempo): Relativo y/o Absoluto**

Las nociones de espacio y tiempo siempre han sido consideradas los puntos centrales de la discusión: se dice que son absolutos en Newton, aunque también para Newton existe un espacio y tiempo relativo; en tanto que para Leibnitz, espacio y tiempo se dan como orden y sucesión de coexistencias.

Las nociones Newtonianas de tiempo y espacio tienen una vigencia absoluta, tal y como se hacía inherente a los conceptos mismos; es curioso como en numerosos textos de enseñanza física y mecánica actual aún se desarrollan las nociones newtonianas de espacio tiempo y movimiento:

“El espacio absoluto, por su propia naturaleza y sin relación alguna con nada externo, permanece siempre similar e inmóvil. El espacio relativo es una dimensión o medida móvil de los espacios absolutos, que nuestros sentidos determinan de acuerdo con su posición con respecto a los cuerpos y que por lo común se toma como espacio inamovible; tal es la dimensión de un espacio subterráneo, aéreo o celeste, determinado a través de su posición con respecto a la tierra. El espacio absoluto y el espacio relativo son iguales en forma y magnitud; pero no siempre coinciden numéricamente. Pues al moverse, por ejemplo, la tierra, un espacio cualquiera de nuestro aire, que relativamente y con respecto a la tierra permanece siempre igual, en un momento dado ocupará una cierta parte del espacio absoluto por el que atraviesa el aire; en otro momento ocupará otra parte distinta del mismo, y así, entendiéndolo en sentido absoluto, irá modificándose continuamente.

Lugar es la parte del espacio que un cuerpo ocupa, y de acuerdo con el espacio, puede ser absoluto o relativo y he dicho parte del espacio, no la situación ni la superficie externa del cuerpo. Pues los lugares sólidos iguales son siempre iguales, mientras que sus superficies, por razón de sus disímiles figuras, son a menudo desiguales. En sentido propio, las posiciones no poseen cantidad, ni son tanto los lugares mismos como las propiedades de los lugares. El movimiento del todo y la suma de los movimientos de las partes es todo uno; es decir, la traslación del todo fuera de su lugar y la suma de las traslaciones de las partes fuera de sus lugares es la misma cosa; y por consiguiente, el lugar del todo es lo mismo que la suma de los lugares de las partes, y por esta razón es una propiedad interna e inherente al cuerpo como un todo.”<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> PRINCIPIOS MATEMÁTICOS DE FILOSOFÍA NATURAL, Isaac Newton. 1686 Escolio. Texto tomado del libro: LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD, SUS ORIGENES E IMPACTO SOBRE EL PENSAMIENTO MODERNO, Página 17. Alianza editorial, Madrid 1995

Los postulados de Newton, dan cabida a muchas aproximaciones, no solo al problema del espacio y esto porque ellos han sido contruidos sobre un modelo de racionalidad que rompe de una forma definitiva con el paradigma frontal y sometido del hombre frente al mundo. La mecánica de Newton inaugura el desarrollo de una capacidad focal de comprensión que el hombre tiene sobre el mundo por cuanto establece una aproximación sistemática, es decir construida sobre leyes naturales comprensibles al hombre. Los principios naturales corresponden a un ejercicio intelectual de dominio de la naturaleza a través de reglas que ya se había iniciado con Galileo, pero que solo llegará a ser satisfactorio con Newton.

Los absolutos de Newton no son los absolutos de More y sin embargo, dan pie a considerar el espacio y el tiempo como un sensorium dei, termino que se acuña en el tratado de la Optica de Newton, en la cuestión 28 donde se dice Dios es un agente todo poderoso y siempre viviente que está en todas partes y actúa sobre todos los cuerpos que están en el espacio pues el espacio es como su sensorio uniforme e ilimitado<sup>48</sup>; con esta cuestión se abre la famosa polémica entre Leibnitz y Clarke quien será el encargado de defender y difundir la filosofía de Newton. Clarke quien traducirá y editará la versión latina de la óptica, es un profundo conocedor de la obra de Newton, a quien conoció personalmente en 1647; fue Clarke quien realmente estableció las bases naturalistas newtonianas para la construcción de un modelo ético, político, religioso y social de manera paralela a la propuesta hecha para la física por el propio Newton.

La polémica<sup>49</sup> se inicia con una carta enviada por Leibnitz en 1715 a la Princesa Carolina de Gales y que esta enviará al doctor Samuel Clarke, rector de St. James, Westminster, solicitando sus comentarios al respecto; a partir de este momento la princesa se convertirá en la intermediaria de dicha correspondencia en la que se jugaba mucho del prestigio de los partícipes en la misma. Los temas centrales de la polémica son de orden filosófico y teológico y su tema inicial fue la preocupación expresada por Leibnitz a la princesa por la decadencia de la religión natural y la propagación del materialismo y las filosofías sin Dios, como las de Newton en las que se expresan ideas poco valiosas e inadecuadas no - solo sobre Dios sino también sobre su acción en el mundo.

Leibnitz critica muy especialmente la definición del espacio como sensorium dei y a partir de él critica la necesaria y constante intervención de Dios en el mundo, misma que se requiere para mantener el mundo siendo siempre como es; en términos de Koyré el Dios de Newton es un Dios de los días laborables<sup>50</sup>.

Según Leibnitz, Newton dice que El Espacio es un Organo al que Dios recurre para percibir mediante él, las cosas. Más, ¿si Dios precisa de un órgano para percibir las cosas no se seguirá que estas no dependen de Él, ni han sido producidas por Él? Sir Isaac y sus seguidores parecen tener una opinión muy extraña de Dios pues según ellos, Él necesita dar cuerda a su reloj de vez en cuando para mantener el mundo en movimiento, ya que al parecer Dios no ha tenido la previsión suficiente para hacer que el mundo se mueva perpetuamente, de lo que se seguiría que la maquina de Dios es imperfecta<sup>51</sup>; y aquí puede

---

<sup>48</sup> NEWTON, op.cit. Página 46

“¿No se sigue de los fenómenos que hay un ser incorpóreo, viviente, inteligente, omnipresente que ve íntimamente las cosas en el espacio infinito, como si fuera en su sensorio, percibiéndolas plenamente y comprendiéndolas totalmente por su presencia inmediata ante él?”

<sup>49</sup> LA POLEMICA LEIBNITZ – CLARKE. Correspondencia. Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1980

<sup>50</sup> Se hace referencia aquí a un artículo del profesor Koyré titulado EL DIOS DEL SABBATH CONTRA EL DIOS DE LOS DIAS LABORABLES en la que se desarrollan los temas de la polémica y la idea de un universo estable que no requiere de la intervención de dios contra la idea de un universo inestable en el que la labor de Dios es requerida de forma constante. Esta misma noción será retomada por Karl Popper en su artículo SOBRE NUBES Y RELOJES haciendo la transposición al pensamiento contemporáneo de esta misma polémica, según él, irresoluble.

<sup>51</sup> KOYRÉ, op.cit., p. 122

verse como una vieja discusión sobre el principio de inercia que señala que todos los cuerpos tienden a permanecer en el estado de reposo en que se encuentran (versión aristotélica de la cuestión del espacio) afecta la definición del espacio de Newton, que básicamente es espacio en reposo que necesita de la acción de Dios para entrar en movimiento.

Como lo señala Koyré, según Leibnitz el Dios de Newton no descansa nunca. El Dr. Clarke replicará que el Dios newtoniano no es ni una inteligencia mundana ni una inteligencia supra - mundana, que está en todas partes en el mundo como si fuera de él, en todo y por sobre todo, además no tiene órganos pues la palabra sensorio no significa el órgano sino el lugar de la sensación.

Por el contrario puede verse el mundo de Leibnitz como un reloj que no precisa reparación, pues antes de crearlo, Dios lo previó todo, lo cual no quiere decir que, como le replica el doctor Clarke, se haya sacado a Dios del mundo; Leibnitz no descarta la posible intervención de Dios en el mundo y esos son los milagros, pero esta es la excepción y cuando se realiza, incluso Dios actúa según medios naturales. Como igualmente señalará Koyré, el Dios de Leibnitz es el Dios del sabath que luego de seis días de ardua labor de creación y una vez terminada su obra ve que esta es buena, que había creado el mejor de los mundos posibles, y entonces descansa.<sup>52</sup>

Sin embargo y a pesar de lo interesante y apasionante de esta fase de la polémica, se debe regresar al asunto en cuestión, el problema del espacio, sin perder de vista el hecho que se trata de reconocer, como es que una aproximación al espacio en este momento es inseparable de la cuestión teológica. Para Leibnitz<sup>53</sup> el espacio y el tiempo no son más que formas de orden y en este orden un lugar libre, que refiriéndose al espacio se llamaría vacío, si lo hubiera, sólo designaría en su relación con la realidad la posibilidad de lo que falta.

Es muy importante para Leibnitz, que se entienda que él diferencia el espacio de la materia, en lugar de la cual nos habla de la solidez de los cuerpos, misma que supone una particularidad de la materia cuyas principales características serían la dureza, la cohesión, la densidad, etc. Los cuerpos, como tales, pueden tener extensión propia y esta es distinta de la materia. Las ideas simples son aquellas cuya percepción procede de más de un sentido, ideas simples son el espacio, la extensión, la figura, el movimiento y el reposo<sup>54</sup> y se dice que proceden de más de un sentido pues provienen del sentido común y se refieren a cosas exteriores de las que adquirimos noticia por los sentidos; siendo así, son susceptibles de definiciones y demostraciones.

"El espacio, por lo que se refiere a la longitud que separa dos cuerpos, se llama distancia; con respecto a la longitud, a la anchura y a la profundidad se puede llamar capacidad. ...la distancia entre dos cosas distintas situadas, es la longitud de la línea más corta que se puede trazar de la una a la otra. La capacidad, o mejor el intervalo entre dos cuerpos o entre otras dos extensiones, o entre una extensión y un punto, es el espacio constituido por todas las líneas más cortas que se pueden trazar entre dos puntos de la una y de la otra. Este intervalo es sólido, excepto cuando las dos cosas están situadas en la misma superficie, y las líneas más cortas entre los puntos de las cosas situadas deben también caer en esta misma superficie o deben ser tomadas en ella expresamente. Una figura está determinada por una línea o líneas; Una sola línea recta o superficie plana no puede una figura superficial; como por ejemplo, el círculo, el óvalo, como del mismo modo una sola superficie curva puede formar una figura sólida, como la

---

<sup>52</sup> KOYRE, op.cit., p. 223

<sup>53</sup> NUEVO TRATADO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, G. W. LEIBNITZ. 1703 Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1988

<sup>54</sup> LEIBNITZ, op.cit., p. 113

esfera o el esferoide... Por lo menos, todas las figuras no son otra cosa que los modos simples del espacio."<sup>55</sup>

Como puede verse, esta forma del orden se define primero por sus modos de ser, ya capacidad, longitud o figura, pero aún hay otro modo de ser del espacio y es el ser lugar y este puede ser particular o considerado en relación con otros cuerpos, o universal, que se refiere a todo y respecto del cual todos los cambios son tenidos en cuenta. Aunque no hubiese nada fijo en el universo, el lugar de cada cosa no dejaría de estar determinado por el razonamiento mediante el cual se lleva el registro de todos los cambios.<sup>56</sup>

Y sin embargo, con el lugar, la longitud, la capacidad y la figura, aún no se ha dicho que es el espacio. En el diálogo se dice que la respuesta a la pregunta por el espacio es la respuesta a la pregunta por la extensión, sin embargo el espacio no es la extensión.

"La extensión es la abstracción de lo extenso... es un continuo cuyas partes son coexistentes o existen a la vez. Contra los que creen que Dios es el lugar de las cosas, hay que decir que el lugar contiene algo más de lo que atribuimos al espacio, al cual despojamos de toda acción y en este sentido no es más sustancia que el tiempo y si tuviese partes no podría ser Dios. El espacio es una relación, un orden, no solo entre los existentes, sino entre los posibles, como si existiesen. Pero su realidad y su verdad están fundadas en Dios, como todas las verdades eternas."<sup>57</sup>

En conclusión dice el filósofo que lo mejor será decir que el espacio es un orden y que este orden dimana de Dios. Jammer muestra como las polémicas teológicas, por caminos diferentes a los de Leibnitz, habían llegado a similares conclusiones, es decir, a concebir el espacio como una red de relaciones. Otro de los puntos que Leibnitz atacará en su correspondencia con Clarke, es el concepto de espacio absoluto y esto lo hace recordando como se forma la noción de espacio; para Leibnitz se llega a esta noción mediante la observación y reconocimiento de que existen muchas cosas diferentes que ocurren de manera simultánea en la naturaleza, esta multitud de cosas existen en un cierto orden de coexistencia y dicho orden se establece mediante su situación o distancia de unas cosas con las otras.

Dichas cosas pueden cambiar de lugar y a dicho cambio lo llamamos movimiento; y el hecho de que haya movimiento, es decir a pesar de los cambios, siempre se puede determinar la relación de situación de cada cosa con respecto a otra coexistente y se puede pues existe el espacio como aquello que comprende a todos estos lugares en donde están todas las diferentes cosas que pueden cambiar y a las cuales relaciona.

Tras de esta afirmación del espacio también está presente la crítica de Leibnitz a la inmovilidad del universo o a la ley del reposo, al vacío y a la ley de la atracción a distancia, al universo finito moviéndose en un espacio infinito, a la acción necesaria de Dios, frente a la cual Leibnitz prefiere la acción libre, de la cual el hombre podría tomar imagen. El tiempo no es para Leibnitz ni relativo ni absoluto, es orden de sucesión y no puede darse sin el espacio.

Sin embargo, a finales de siglo la victoria era de Newton; él, que había mirado el espacio para buscar lo que tenía de igual a sí mismo, de indiferente, de estable y de constante había encontrado las leyes que

---

<sup>55</sup> BID., p. 129 - 130

<sup>56</sup> BID., p. 132

<sup>57</sup> LEIBNITZ, op.cit., p. 132

permitían su previsión, había formulado unas definiciones tan claras y distintas que el Dios newtoniano reinaba en el vacío del espacio infinito bajo la plena comprensión humana hecha mecánica.

La solución correcta parecía ser la de Newton y su triunfo se mantendría casi hasta el siglo XX; fue una victoria extraña pues paradójicamente el mundo reloj hecho por el divino artífice continuó avanzando y con cada paso fue aportando más pruebas a favor de las tesis de Leibnitz, de manera que aunque muy lentamente, el dios del sabbath, se fue quedando sin que hacer en el mundo; un siglo después, Laplace le respondía a Napoleón cuando este preguntaba por la función de Dios en el sistema del mundo, ...sire, ya no necesitamos más de esa hipótesis<sup>58</sup>.

Se ha visto hasta este punto como a lo largo de casi dos siglos y a través de las ideas de H. More, Descartes, Leibnitz y Newton se han enfrentado conceptos diferentes de tiempo, espacio, Dios y mundo. No se trata de decir cuál es la noción más acertada o la más válida de estas propuestas, no es posible decirlo aún, pues incluso se tendrían que retomar las ideas medievales de espacio, las fundadas en el mundo judío - cristiano yendo hasta Aristóteles y Platón; de lo que se ha tratado hasta ahora es de ver como el concepto mismo de espacio, no avanza desligado de la situación histórica, filosófica y científica de su momento.

Durante los siglos XVII y XVIII el espacio será concebido principalmente desde la perspectiva Newtoniana como espacio absoluto, sin embargo, no dejaron de aparecer intentos conciliadores entre las propuestas de Leibnitz y Newton; entre tanto, la ciencia desarrolló una revolución que le permitió avanzar hacia un descubrimiento más completo y extenso de la realidad a la par que se daba su formación tal y como modernamente se le conocerá. La propuesta de Newton se conocerá como el método analítico deductivo y proponía trabajar a partir de una generalidad sobre la cual se hace un análisis en el cual se "filtran" las diferencias en busca de una síntesis de la cual surge un particular en el que se pueden deducir las leyes que se aplican tanto a él como a la generalidad.

Los artefactos descubiertos uno o dos siglos atrás fueron perfeccionados con el desarrollo de conocimientos más extensos en los campos de la óptica, la medicina, la física y unas ciencias que luego se conocerían como la química y la biología. También se desarrollaron notablemente la matemática, el cálculo y la geometría llegando hasta límites insospechados en el mejoramiento de aparatos como el microscopio, el telescopio, los instrumentos de navegación o los mecanismos de medición del tiempo, mismos que habían permitido al hombre ver cada vez más.

Con este ejercicio de descubrimiento aumentaban las preguntas y la capacidad de encontrar respuestas más allá del ámbito de la religión, la autonomía de la ciencia podía pensarse sin menoscabo de una realidad divina que había quedado ligada a la dimensión espiritual que en sentido Newtoniano estaba en todas partes pero también ninguna en particular.

### **La perspectiva humanista**

El desarrollo de la ciencia irá a la par con el desarrollo de las artes, tal y como se verá a partir de la implementación de los conocimientos alcanzados en torno a los mecanismos de la visión, el comportamiento de la luz, el conocimiento del cuerpo humano (que luego de casi 17 siglos de cubrimiento ha vuelto a ver la luz), la producción de papeles, tintas y bases colorantes más duraderas y manejables.

---

<sup>58</sup> KOYRÉ, op.cit, p. 255

Sin embargo, el desarrollo de la ciencia a partir de las leyes de Newton como instrumentos para un conocimiento cierto del universo no había garantizado del todo una apropiación de este modo de percepción del mundo al nivel de la vida del hombre que veía como las preguntas aumentaban más rápidamente que las respuestas; tampoco había ayudado a aclarar las cosas descubrir un nuevo mundo, reactivar el comercio, ver como el desarrollo de la reforma protestante se fortalecía en una nueva iglesia a pesar de las tareas del tribunal de la fe y como aumentaban las arduas disputas con la iglesia por el dominio del universo.

El filósofo, que hasta ahora había ayudado al hombre desde la ciencia a comprender su existencia y su mundo, veía como la ciencia podía sobrepasar sus capacidades, en tanto que los científicos aparentemente se desentendían de la aproximación de su ciencia al hombre común. Los científicos hablaban por primera vez un lenguaje propio cada vez más complejo y autónomo, un lenguaje que les permitía ser "objetivos" en un sentido original, es decir utilizando términos cuyo carácter inmediato sobrepasaba la particularización regresando al mundo convertidos en leyes generales con un carácter explicativo. Los avances del cálculo infinitesimal, diferencial, la física y la química terminarían creando su propio lenguaje, tan inaccesible para el hombre común como en su momento lo fue la retórica de los padres de la iglesia.

Los filósofos no asisten pasivamente a este cambio de horizontes, por el contrario, su tarea se ve multiplicada al re descubrir en el hombre la imagen de un dios creador, de manera que deba reformularse la presencia de dios y del hombre en el mundo. El mundo se ha hecho infinitamente más grande, pero el hombre ha crecido con él y todas las cosas deben encontrar de nuevo su lugar. En 1755 Emmanuel Kant se entrega a esta tarea guiado por los postulados Newtonianos, lo cual no quiere decir que no se diesen cuestionamientos como los desarrollados en la polémica Leibnitz – Clarke sobre la validez de llevar este modelo de mundo y del espacio al nivel de verdades que explican la existencia.

En esta ocasión una discusión sencilla permitió cuestionar la inexistencia del espacio absoluto que proclamaban los seguidores de Leibnitz y afirmar la aproximación de Kant a Newton; esta cuestión se inició en una pregunta de apariencia intranscendente pero crucial frente a las definiciones de espacio absoluto y relativo: ¿cómo saber si la derecha o la izquierda son tales? ¿Son intercambiables izquierda y derecha?, ¿Qué las diferencia?

Kant creyó encontrar en la distinción entre izquierda y derecha el argumento que probaba la existencia del espacio y del tiempo absolutos, independientemente de la materia, la clave del enigma de izquierdas y derechas parecía estar en lo que luego se llamará el idealismo trascendental: el lado izquierdo puede intercambiarse con el derecho mediante un giro, moviendo el objeto en un espacio tetradimensional, es claro hasta aquí que no existe ninguna señal que distinga a un sentido del otro; de manera semejante, todas las leyes naturales son indudablemente invariables con respecto a un intercambio entre izquierda y derecha, es solo la intuición inmediata la que distingue derecha de izquierda y es esta misma intuición la que forma nuestros conceptos de geometría, precisamente en esta intuición se apoya la prueba de la realidad del espacio absoluto<sup>59</sup>.

Con la puesta en escena de la intuición inmediata, Kant lleva el problema del espacio a partir de la propuesta de Newton, desde la física como filosofía natural y como matemática hacia una filosofía trascendental, en la cual el espacio y el tiempo se colocarán como condiciones de la experiencia y de la percepción, espacio y tiempo son ahora condiciones a priori de cualquier experiencia.

---

<sup>59</sup> JAMMER, *op.cit.*, p. 173

El espacio y el tiempo se llaman intuiciones inmediatas por no surgir, ni depender de las sensaciones, es decir por no estar necesariamente mediadas por el mundo material, al cual por el contrario, le permitirían la existencia, pudiendo existir las intuiciones inmediatas de espacio y tiempo sin que necesariamente exista el mundo; el concepto de espacio que hasta ahora había dependido de Dios se ha convertido en una intuición pura, ni objetiva ni real, sino subjetiva e ideal, es decir que no depende de lo que se ve o se siente, pero es lo que permite a un sujeto ver y sentir, siendo el espacio la forma de la exterioridad y el tiempo la forma de la interioridad.

"El espacio no es un concepto empírico extraído de experiencias externas... El espacio es una necesaria representación a priori que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él. El espacio es pues considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación a priori en la que se basan necesariamente los fenómenos externos. El espacio no es un concepto discursivo o, un concepto universal de relaciones entre cosas en general, sino una intuición pura. Sólo podemos representarnos un espacio único. Cuando se habla de muchos espacios, no se entienden por tales sino partes del mismo espacio único. El espacio se representa como una magnitud dada infinita. La originaria representación del espacio es, pues, una intuición a priori, no un concepto."<sup>60</sup>

Podrá concluir Kant de lo anterior que el espacio no es ni representa ninguna cualidad de las cosas, ni en sí mismas, ni en sus relaciones; el espacio es una (la) condición subjetiva de la sensibilidad, de manera que solo podemos hablar del espacio o del ser extenso desde el punto de vista humano, es decir desde la perspectiva de que solo el hombre puede ser afectado por los objetos y por tanto solo en él puede darse la condición de tales objetos. Así se opera esta segunda revolución copernicana, sacando el problema del espacio de las esferas y de los astros celestes y sobre todo de la esfera divina, para llevar la cuestión del espacio a nivel del sujeto.

"...Nada de cuanto intuimos en el espacio constituye una cosa en sí y tampoco el espacio mismo es una cosa en sí, tampoco él mismo es una forma de las cosas, una forma que les pertenezca como propia, sino que los objetos en sí nos son desconocidos y lo que nosotros llamamos objetos exteriores no son otra cosa que simples representaciones de nuestra sensibilidad cuya forma es el espacio y cuyo verdadero correlato, la cosa en sí, no nos es, ni puede sernos, conocida por medio de tales representaciones."<sup>61</sup>

Mucho tiempo falta aún por transcurrir entre el momento en que el espacio se convierte en un a priori o característica del sujeto y el siguiente momento histórico en que se pueda comprender esta nueva revolución; para definir la revolución Copernicana de Kant, Dios deja el centro del universo y en general toda relación de necesidad con respecto al espacio, dándole su lugar al hombre.

Así se inaugura el esfuerzo humanista de la ilustración sobre el cual se habrán de desarrollar todas las ciencias. La ciencia fruto de la ilustración partía de dos condiciones de necesidad fundadas por Newton y Kant, dos aprioris que sin embargo, van a ocupar un lugar modesto o mejor silencioso, en las discusiones de los siguientes pensadores y científicos. Las cuestiones del tiempo y el espacio van a ceder su lugar central en la discusión intelectual a una nueva polémica sobre la percepción de la realidad a la cual pertenecen espacio y tiempo; ya no se duda del espacio o del tiempo como tampoco hay muchas inquietudes por el cómo o que son estas dos ideas. Se ha alcanzado un nivel de estabilidad y podría

---

<sup>60</sup> CRITICA DE LA RAZÓN PURA, Emmanuel KANT. 1781 Ediciones Alfaguara, S. A., Madrid, 1993 La estética trascendental, sección primera, el espacio.

<sup>61</sup> KANT, op.cit, página 73

decirse de tranquilidad con respecto a estos dos conceptos, de manera que gracias al trabajo de divulgadores y filósofos como Voltaire ellos pueden pasar a reinaugurar discusiones en otros círculos, como los de artistas, arquitectos o dibujantes, que finalmente son todos una sola persona.

Este nuevo hombre, que es el mismo de siempre pero en un mejor momento y lugar, ha encontrado por primera vez en muchos siglos vía libre al ejercicio de la duda, al de la responsabilidad y al de la pregunta; las principales virtudes de este hombre siempre han sido y son la capacidad de dudar y de mentir, ha dicho en muchas ocasiones Umberto Eco y será este hombre que engaña y duda el mismo que se preguntará si la realidad y el espacio, siendo lo que son, le engañan o son ciertas, pero desde otra perspectiva, ya no se duda de si las cosas son como son, ahora se duda sobre este hombre que quiere conocer, sobre como puede hacerlo y su capacidad para ello.

El espacio recupera su lugar en el horizonte de las reflexiones humanas escindido en dos campos, uno que tiene que ver con el hombre y que en un comienzo se dejó a la filosofía y luego a la nueva ciencia de la psicología, en el cual la discusión sobre el espacio se da a través del problema de la percepción; el segundo campo de aproximación al espacio será el de la física, que pertenece al mundo de la materia y en el cual el problema frente al espacio viene a ser el de su perfecta descripción y definición. La pregunta por el espacio se convirtió en una pareja de preguntas que dependían de que lado de la realidad se estuviese: de parte del hombre o de parte del mundo, al lado del hombre se pregunta como se conoce lo que se conoce del espacio, al lado del mundo se pregunta cómo es ese espacio que se quiere conocer. La experiencia humana empezaba a formularse como el encuentro circunstancial de este hombre que quiere conocer con aquello que es conocible y que dependerá tanto de cuanto se conozca este hombre como de cuanto se conozca este espacio.

En principio, las reglas definidas para el espacio normalizado que se conocerá desde ahora como Euclidiano fueron conocidas como fundamento de un espacio matemático, sirvieron para asentar la definición de un espacio tridimensional cuya principal característica es la homogeneidad. En este sistema de definiciones ningún punto se distingue de los demás, ninguna dirección se distingue de otra, cualquier rotación del sistema de coordenadas usado para definir el punto o la dirección, cambian la dirección y el sentido; el espacio no está estructurado en sí y se extiende en todas las direcciones hasta el infinito. El conocimiento del espacio se da cuando se superpone un sistema de ordenamiento consistente en un rectángulo de coordenadas (coordenadas rectangulares) universalmente asumidas como los ejes X, Y y Z. Sin embargo, como nos lo hace notar O. F. Bollnow<sup>62</sup>, si aplicamos al hombre a esta definición, las cosas no son tan sencillas, ni tan fáciles.

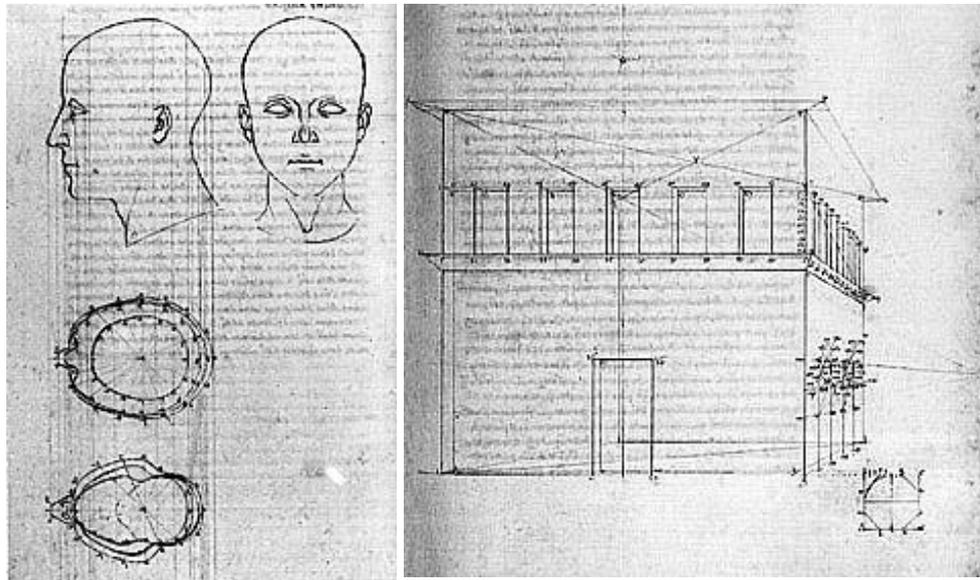
Existe un punto central determinado por el lugar del hombre que está viviendo el espacio (debería decirse en); este mismo hombre es quien determina ese sistema de ejes coordenados y suele hacerlo de acuerdo a su manera de estar en el espacio, es decir con una postura erguida, opuesta a la gravedad terrestre y en la que el sol, el día y la noche, tanto como el suelo o el cielo dicen que es arriba, abajo, norte o sur; para este hombre, las regiones y los lugares son cualitativamente distintos y no parecen corresponder con esa idea matemática de homogeneidad que la ciencia le asegura; sin embargo este hombre cree en la ciencia y por ello durante un tiempo ya no dudará de la naturaleza del espacio. Se tratará entonces y a partir de Kant, de determinar las relaciones que existen entre el hombre y su espacio, como su mundo, algo que si bien es eminentemente espacial, también lo es temporal y es en este sentido que Husserl primero y Heidegger después, van a remarcar la cuestión de la espacialidad del hombre, única manera de aproximar el espacio homogéneo e indiferenciado de la matemática a la realidad del hombre.

---

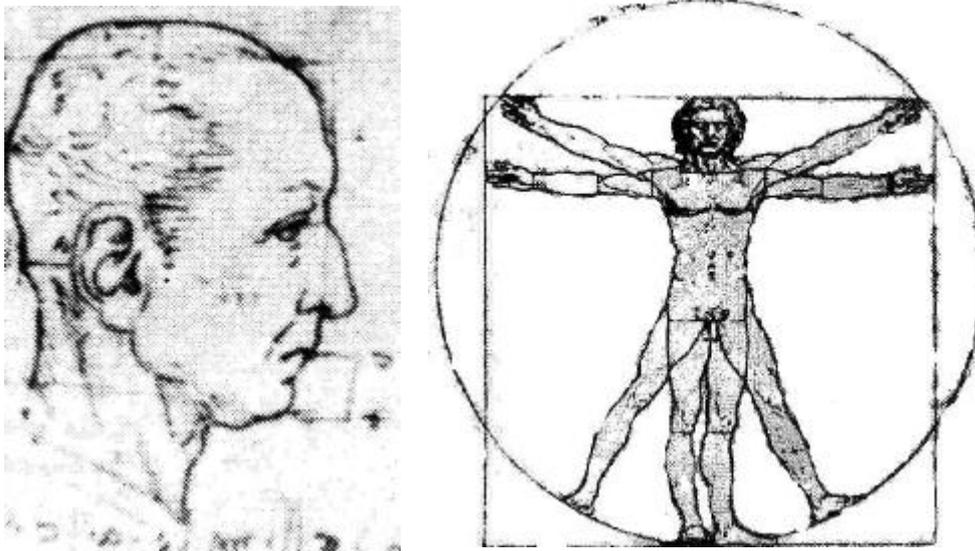
<sup>62</sup>

HOMBRE Y ESPACIO, F. O. BOLLNOW. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1969

[Fig6](#) El rostro y el cuerpo del espacio: de Piero della Francesca a LEONARDO DA VINCI, las nuevas leyes del espacio provienen de un esfuerzo por repetirlo en su legalidad, por identificarle.



Piero della Francesca, dibujos del tratado de perspectiva. (De perspective di pingudi)



1490, Leonardo Da Vinci, TRATADO DE PINTURA

## La incorporación del espacio

La revolución copernicana desarrollada finalmente por Newton y Kant no solo abrió los cielos a la comprensión del hombre, sino que también lo obligó a abrir los ojos frente a lo que le rodeaba forzando una recuperación del ejercicio de ver que se acompañaría de estudios de anatomía, óptica, física y que produciría a la larga ciencias nuevas como la biología o la química. El hombre volvió la mirada a su mundo, pero no de cualquier manera sino desde su propio punto de vista; para alcanzarlo, las artes y la ciencia se "desencuadraron" de los formatos pictóricos medievales y de los cánones representativos, también ayudó a alcanzar esta nueva dimensión la secularización de las artes y su cientificación, misma que cambió las antiguas reglas monásticas de composición fundadas en el modelo teológico e ilustrativo de la historia de la salvación.

El románico había configurado esa planificación y encuadramiento de la representación gracias al manejo de la línea, cuyo altísimo valor expresivo sirvió además para ser como una especie de borde de contención que sostiene colores y materiales. Tampoco puede dejarse pasar desapercibido el uso de la línea cuando es también la cuerda y con ello el más primitivo y sencillo elemento de trabajo del constructor, cuerda que permite trasladar medidas, realizar trazos sobre el suelo, determinar la perpendicularidad y fijar ángulos rectos.

Con el gótico esta maestría pictórica se lleva a su máxima expresión en dos artes mayores: el vitral y la ilustración de códices y su máxima expresión constructiva se alcanza en la catedral; en los vitrales y trabajos de ilustración de códices, beatos y evangelios, la distinción de profundidad es suplida por una relación figura fondo entre planos de colores que construyen una escena comprensible para un lector especial. La lectura del lugar es absolutamente simbólica, es decir referida a elementos cuyo carácter sencillo permite una aproximación "analfabeta" del lector hacia el cuadro. "Recordemos las palabras del papa Gregorio el Grande: La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer"<sup>63</sup> de manera que esta imagen es herramienta de catequesis, para aquellos que no entienden las letras.

Esta clase especial de imagen, presente sobre todo en los ejercicios de ilustración de libros estaba casi siempre compuesta dentro de una estructura de carácter arquitectónico que simulaba una localización particular: una iglesia, una ventana o un palacio y cuando esto no ocurre, el dibujo mismo se estructura dentro de un rigor geométrico de carácter simbólico, ya sea dentro de triángulos equiláteros, círculos o elipses perfectas. No puede dejarse de mencionar el trabajo ilustrativo tipo "historieta" primer manejo narrativo de la capacidad pictórica de transmisión de estos contenidos eclesiásticos.

La manera ideal de ilustrar o mostrar la realidad a través de los cuadros elaborados ya por la religión o por la mitología fue suficiente en tanto el mundo se mantuvo cerrado sobre su propia existencia sea en las catedrales, en los feudos o en los castillos. Las ventanas estaban abiertas pero en lugar de mostrar el exterior habían desarrollado una primera ilusión en el cuadro del vitral que iluminaba la existencia de los hombres de una manera más hermosa que la dura realidad del exterior. Sería necesario que la ciudad creciera y se fortaleciera forjando el comienzo de una vida un poco más confortable, derribando sus murallas y sus propios temores y obligando al paso de la consideración del campo abierto o del paisaje simplemente como el mundo del trabajo a su participación dentro de una nueva corriente investigativa para la cual se le considerará como un fondo o el horizonte que necesariamente ha de complementar el crecimiento de la civilización.

---

<sup>63</sup>

LA HISTORIA DEL ARTE, E. GOMBRICH. P. 167 Editorial Debate, S.A. Madrid 1997

Una vez derribada la muralla, ya porque se había alcanzado un nivel de bienestar generalizado o porque los enemigos de afuera habían desaparecido o porque el desarrollo de los artefactos de guerra la habían convertido en obsoleta o porque se había convertido en un obstáculo para el comercio y el crecimiento, por la razón que fuese, el efecto será el mismo, el cerramiento, el marco o el cuadro han dado paso al horizonte abierto.

Para poner la mirada en el horizonte fue necesario realizar el paso del plano de base, del suelo, de la construcción desde el suelo, hacia la construcción a partir de la fachada, de la vista en alzado. Dibujar sobre el horizonte no era fácil, de manera que se estudiaron y se tecnificaron los aparatos que harían posible este prodigio, que además cumplía una misión aún más importante, permitía, de acuerdo al nuevo modo de ver el mundo, acercarse más directamente a la realidad, producir una primera copia que permitiera conocer aquello que se quería dibujar.

Este sencillo aparato cuyo origen parece remontarse a la antigüedad griega, había estado aparentemente condenado y prescrito durante el período medieval pues realizaba una aberración en la pretensión de mostrar las cosas de una manera que fuese lo más perfecta posible, algo que solo le correspondía a dios y que ahora nuevamente era tarea de los hombres.

La tercera dimensión del espacio era una de esas condiciones de aproximación a la realidad que se podían decir realmente necesarias y debía por tanto representarse; para ello se desarrollarán dos procedimientos igualmente válidos e importantes, además de trascendentales en la evolución de la arquitectura tal y como se la conoce en la actualidad: la perspectiva y la maqueta.

La Perspectiva artificialis, suele mencionarse como descubierta en Florencia a comienzos del siglo XV, y las referencias a ella la presentan como un procedimiento para la representación gráfica del espacio, que se consideraba permitía la mimesis perfecta.

"...está universalmente aceptado como una verdad evangélica que, en los primeros años del siglo XV, en Italia y particularmente en Florencia, unos hombres osados, después de siglos de error, han instaurado una fórmula de expresión correspondiente a un estado superior de la evolución humana.

La creencia según la cual los florentinos han fundado el renacimiento con el empleo de un sistema realista de figuración perspectiva de acuerdo con la matemática euclidiana y de la observación atenta de los vestigios de la antigüedad, permanece en la base de nuestra civilización moderna."<sup>64</sup> La palabra perspectiva es de origen latino y se refiere a una manera de ser de la mirada que se da pasando por un punto específico o a través de él. Se puede decir que su finalidad es la de permitir la bidimensionalización de un objeto tridimensional o más precisamente, proyectar sobre una base plana, es decir de dos dimensiones, una realidad de tres dimensiones.

El punto de proyección o de vista es consecuentemente el correspondiente a un hipotético observador que realiza y construye la visión; en este caso la perspectiva puede denominarse cónica o central. Existen sin embargo otras formas de perspectiva donde incluso este punto de vista puede convertirse en dos o más puntos, o donde incluso no se privilegia la visión de un observador que pudiese llamarse inhumano, principalmente por encontrarse en un lugar en donde para aquella época no era normal encontrar ni al hombre ni a dios, en las alturas, en este caso se llamó perspectiva a vuelo de pájaro; otras formas de perspectivas son conocidas como axonométricas, isométricas, diédricas, caballerías, etc.

---

<sup>64</sup> PINTURA Y SOCIEDAD, Pierre Francastel. Editorial cátedra S.A. Madrid 1984

Esta primera forma de la perspectiva que reconoce la presencia de un observador debe realizar una abstracción de él e imponerle dos condiciones que son constituyentes de su modo de ser abstracto: una será que el mundo debe ser visto desde un solo punto, como si se tratase de un solo ojo; dos, este punto de vista está inmóvil. Y aunque son condiciones abstractas para permitir el cumplimiento de las primeras normas en la construcción de perspectivas, debe reconocerse que a este nivel se encuentra el hombre del renacimiento luego de su liberación del mundo de los orbes celestes: se ha convertido en un hombre más en el universo, pero un hombre que es capaz de ver más allá desde su perplejidad inmóvil.

Con estos dos fundamentos se construye la pirámide visual, misma que servirá para desarrollar la noción de caja escénica en el teatro y que producirá igualmente una revolución en términos de cómo se construye el espacio de la representación, del cual se hablará más adelante. En esta pirámide, que generalmente se considera un tetraedro, el fondo ha de ser el cuadro a ver, el plano de cuadro, que se opone al vértice localizado en el punto de vista del observador. La pirámide se genera en la intersección de las líneas imaginarias generadas desde los vértices del plano de cuadro hacia el punto de vista. Líneas no tan imaginarias dentro de la reflexión sobre los mecanismos de la visión en el renacimiento y que llegaron a considerarse como reales haces de visión, que a la manera de partículas, salían a veces de los ojos para reconocer el objeto, a veces del objeto para ir a los ojos y luego iban hacia el plano. En el plano habría de ocurrir, de manera similar a los ojos, una impresión, una pintura del mundo cuyo carácter verísimo reafirmaba la puesta en paralelo de la perspectiva junto a la realidad.

Ampliando el horizonte investigativo de Francastel y Panofsky<sup>65</sup> es evidente que este “descubrimiento” no es exclusivo de los florentinos ni del siglo XV. En mosaicos antiguos y en frescos encontrados en villas de Pompeya, ya se encuentran imágenes que utilizan la definición de un punto de vista que se va hacia el horizonte de una manera bastante similar a la usada en el siglo XV con lo que se suele llamar punto de fuga de la perspectiva; una herramienta que va a servir para “capturar” esa determinada visión del observador. Una observación que es capaz incluso, como en el caso de Fidias en el Partenón, de tener en cuenta la esfericidad de la retina y el curvamiento del plano de fondo que deformaría la fachada, de manera que se prevén (literalmente se ve anticipadamente) los “correctivos” necesarios para producir, la más perfecta correspondencia entre la realidad y la representación, así sea como en este caso en la vía inversa que es además la más difícil: desde el dibujo hacia la realidad.

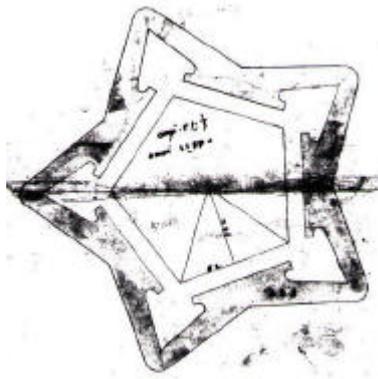
Sin embargo, este perfeccionismo de correspondencia entre la realidad y la representación, no ha sido siempre una necesidad tan agobiante y puede verse que incluso, llegó a ser un lastre que lentamente trataron de sacarse los ilustradores mediante la creación de convenciones y signos que ahorrarían el engorroso proceso de acercarse a una realidad, por demás inalcanzable. Al menos así fue durante la edad media.

---

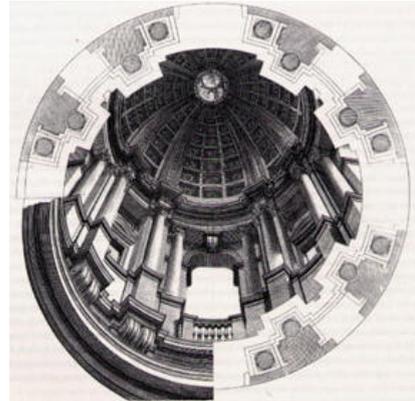
<sup>65</sup> LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBOLICA, Erwin PANOFSKY. Editorial Tusquets, Barcelona 1973

Fig7 Del mundo cerrado a la perspectiva PALLADIO

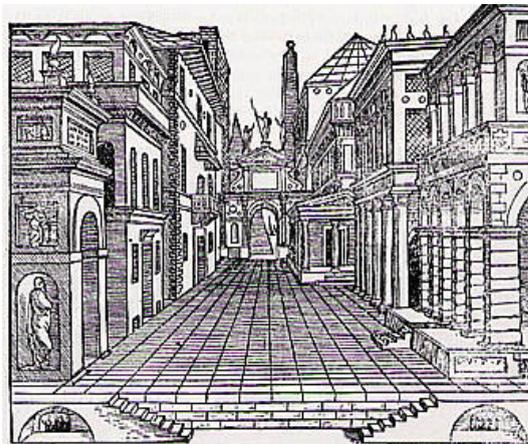
El paso del mundo cerrado al universo infinito a través de las transformaciones en el manejo arquitectónico del espacio. En una primera fase, la secularización de las instituciones aún no se ha realizado y aunque la ciudad antigua abre sus murallas para dar paso a un esquema abierto, el modelo teocéntrico aún es visible en las obras más destacables.



Trazar una defensa perfecta, Leonardo

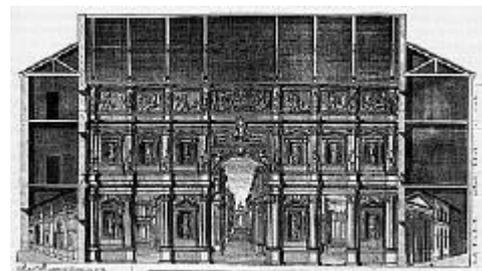
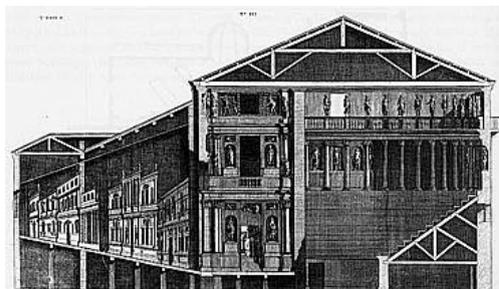


A. Pozzo, Cúpula de la Iglesia de S. Ignacio en



Una segunda fase, el teatro reaparece como una forma de rito propio de un mundo en expansión; la caja escénica se conforma para dar lugar a la institucionalización de la perspectiva como forma de representar el mundo.

Danielle Barbaro la práctica de la perspectiva, Venecia 1569. Dibujo ilustrativo de la escena Vitrubiana de la tragedia.



A.ndrea Palladio (1508 – 1580) dibujos para el Teatro Olímpico, corte y fachada al escenario

Pero ahora el cuadro no es una ventana que se abre o se cierra, como el ojo, desde el cual se genere una visión: ahora el cuadro es solo un plano en el que las figuras se deslocalizan con respecto a cualquier observador, a la par que se universalizan y se sitúan en el orden precario de su propia cosmología. Francastel insiste incluso en el hecho de que para una sola idea de perspectiva existan dos posibilidades de comprensión, que se podrían relacionar con los dos modos de ser del espacio en pugna: relativo o absoluto. Estas dos modalidades explican leyes diferentes para la definición misma de la perspectiva, una que tendría que ver con la determinación de las posiciones relativas de los objetos para configurar el espacio representado y otra que se ocuparía de establecer los ejes absolutos de ordenamiento y representación de ese espacio.

Para el observador actual los resultados no son fácilmente diferenciables y al final la perspectiva artificial es una sola, sin embargo, una de ellas se aproximará a un mundo de la ciencia y la otra derivará hacia la función artística; ¿cuál de las dos se enraizará en el formato de trabajo de los arquitectos?. "Panofsky ha demostrado por ejemplo, lo importante que era distinguir entre los métodos de empleo de la geometría en la antigüedad – que basa su representación del mundo en la apreciación y el cálculo de los ángulos de visión – y en el renacimiento – que toma de Euclides un sistema de reducción de los objetos a través del cálculo proporcional de las distancias.

Sin embargo, en el uso corriente, los términos de espacio y perspectiva aplicados al renacimiento tienen un sentido perfectamente definido sobre el que todo el mundo puede estar de acuerdo. La perspectiva designa un sistema de organización de la superficie plana de la pantalla plástica en el que todos los elementos representados –cielo, tierra, objetos, figuras- son considerados desde un punto de vista único y en el que las dimensiones relativas de las partes se deducen matemáticamente del cálculo de la distancia relativa entre los objetos invisibles y el ojo inmóvil del espectador."<sup>66</sup>

Si esto es así, como afirma Francastel se deduce de los trabajos de los florentinos que la perspectiva de los arquitectos y de los artistas tomó la opción de definir el espacio a partir de las relaciones que se establecen con el conocimiento de las distancias que se dan entre las partes, además del conocimiento de las proporciones y medidas relativas al espacio. Lo cual es natural, pues el establecimiento de ejes abstractos, su determinación o siquiera su visión, no pertenece a la realidad del mundo físico, sino a la abstracción matemática sobre la cual se construía el universo Newtoniano.

El paso de una geometría plana hacia una geometría del espacio y el desarrollo e implementación de la perspectiva, no cambian sin embargo las nociones de espacio; el espacio se mantenía dentro del régimen filosófico de los aprioris formulados por Kant, en tanto que la geometría era solo la herramienta con la cual los hombres de ciencia y de arte podían soñar con aproximarse al conocimiento y manipulación del espacio, o de su representación. Otro punto a tener en cuenta es que la creación de este paso de la tridimensionalidad de la realidad a la bidimensionalidad del plano en representación no se efectuó de manera inmediata, pues los ojos que habrían de ver la realidad en aquellas representaciones, aún estaban encuadrados en el modo de ver planimétrico y pictórico de la edad media; punto sobre el cual se funda la tesis semiótica de Panofsky según la cual fue necesario, además de un cambio de paradigma en el sentido de definición espacial y temporal, un cambio de paradigma en la convención significativa a través de la cual se reconocía aquello que aparecía dibujado o en la maqueta, como la realidad.

---

<sup>66</sup> FRANCASTEL, op.cit. Páginas 169 – 170.

### 1.1.c EL ESPACIO COMUN Y CORRIENTE (en movimiento) de la teatralidad cotidiana

Se podría decir que ha cambiado la perspectiva, pero sería más exacto decir que la perspectiva modificó el punto de vista, simplemente porque le devolvió el lugar al sujeto que ve y es por esto que, más que referirse al espacio, Husserl y Heidegger se remitirán a una espacialización que produce el sujeto, diferente del espacio y según la cual, el hombre no se espacializa porque ocupe o rellene un lugar, como cualquier otro cuerpo, sino por su capacidad de desplegarse a sí mismo en ese espacio.

"Aquí lo iniciado por Kant tiene que ser ampliado por la introducción de la vida en pleno, con toda la diversidad de sus relaciones vitales. El espacio se convierte entonces en forma general de la actitud vital humana. Como ser creador y desplegador del espacio, el hombre necesariamente no es sólo el origen sino también el centro permanente del espacio, pero no de la manera en que el caracol lleva su casa, sino en el sentido de que el hombre se mueve en su espacio dentro de una correspondencia entre el espacio vivencial del hombre y la espacialidad de la vida humana".<sup>67</sup>

La revolución se ha operado de otra manera: ahora el espacio, a pesar de ser un a priori pasa a ser también un producto, un resultado y una cualidad de la existencia del hombre obligado a orientar la indagación espacial, no hacia la búsqueda sino hacia la construcción de esa espacialidad. Merleau – Ponty<sup>68</sup> en su Fenomenología de la percepción<sup>69</sup> hará un ordenamiento y sistematización de los modos de construir dicha espacialidad a partir de la experiencia humana; a partir de ahora, nociones como arriba y abajo o subir y bajar, abierto y cerrado, estar adentro o estar afuera, delante y detrás, avanzar o retroceder, derecha e izquierda, adentro y afuera, salir y llegar, el centro, el orden a partir del centro, concentrar o desplegar, los límites, el infinito, los puntos cardinales y muchos más que se puedan definir a partir de la percepción, constituirán una nueva estructura elemental del espacio.

Desde esta nueva perspectiva filosófica se hace referencia a la vivencialidad del espacio como una condición establecida por la construcción que el hombre hace de él y es esta vivencialidad la que le quita toda la homogeneidad que la matemática le facilitaba, pero que ya existía desde Aristóteles. Haciendo un breve retroceso, se puede anotar que para los antiguos esta idea de la vivencialidad del espacio convivía con una idea pictórica del espacio encuadrado o envasado en los orbes celestes, sin embargo, no es una vivencialidad plena y únicamente determinada por la existencia humana, pues el hombre para ellos, es solo un elemento más, en tanto que fenomenológicamente se debe recordar siempre que es el hombre quien determina el orden de todos los elementos.

Para Aristóteles había seis clases de espacio constituidas en pares correspondientes: Arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda. Estas estaban dadas de forma natural en el espacio y se seguían de la postura erguida que correspondía a los hombres (hombres libres y ciudadanos). Estas permitirían elaborar la idea de un "lugar natural" que se aplicaría según estas dimensiones al hombre y según casos particulares a cada objeto en el mundo. Cada uno de los pares tenía características singulares, pues por

---

<sup>67</sup> HOMBRE Y ESPACIO. O. F. Bollnow p. 30

<sup>68</sup> Se ha tomado esta referencia a una construcción fenomenológico del espacio desde la propuesta de Merleau Ponty (1908 1961), sin embargo, muchos autores a del siglo XIX principalmente y sobre todo con el desarrollo de la psicología, harán numerosos estudios a este respecto; no puede dejarse de anotar tampoco, ya más avanzado el siglo XX, que muchas, sino casi todas estas propuestas pueden ser directamente referidas a la propuesta de filosófica de E. Husserl, tanto porque siguen sus directrices, como porque hacen un trabajo crítico de ella y que apunta hacia otras maneras de explicar esta incorporación del espacio, como pudieran ser los desarrollos de la escuela Gestalt o de otro lado, las propuestas psicogenéticas de Piaget.

<sup>69</sup> FENOMENOLOGIA DE LA PERCEPCIÓN, Maurice Merleau – Ponty. Editorial Península, Barcelona 1975

ejemplo, mientras que izquierda y derecha son intercambiables con que simplemente el hombre se gire, arriba y abajo son constantes sin importar la posición del hombre, están determinados por lo que hoy llamamos la fuerza de la gravedad y que en tiempos de Aristóteles era simplemente "la posición natural de los cuerpos" y en tanto que había cuerpos cuya naturaleza era subir, como el fuego o el aire, la naturaleza del agua y la tierra es caer.

Delante y detrás se oponen a izquierda y derecha de otra forma: pues delante es lo que está frente al hombre, en tanto que lo que está a su izquierda o a su derecha solo es lateral, acompaña al hombre, pero no se le enfrenta ni se oculta de él. También se dice que no debe olvidarse que el hombre, a diferencia de los árboles o las montañas, puede girarse y de manera sucesiva lo que estaba delante de él quedará a su derecha, detrás o a su izquierda y nuevamente delante de él; sin embargo, cuando se gira, no se mueve el mundo con el hombre, de la misma manera que con el arriba y el abajo; está diciendo Aristóteles que el moverse se da entre un grado de necesidad desarrollado a través de las determinaciones del mundo y un nivel de libertad de ordenación del mundo a las determinaciones del hombre; aunque finalmente desde la perspectiva aristotélica, el hombre no mueve su espacio, sino que se mueve en el espacio, en tanto que para Husserl, el hombre no solo puede mover el espacio, sino cambiarlo o crearlo.

Aristotélica y fenomenológicamente se sigue de estos movimientos que solo dos elementos permanecen constantes, el horizonte, como referente de la horizontalidad de la superficie terrestre (o mejor, del mar en el infinito) y la perpendicularidad de la gravedad, como referente vertical; el cruce de estos producirá en el renacimiento el punto de vista desde el cual se redescubrirá la perspectiva; por ahora es suficiente para que Aristóteles defina como primer y simplísimo principio estructural, que el eje vertical y el plano horizontal forman en común el esquema más simple del espacio humano concreto.

Kant tomará en sentido análogo la postura del cuerpo humano erguido para definir el espacio (o el lugar): "Como todo lo exterior a nosotros lo conocemos por los sentidos sólo en cuanto se encuentra en relación con nosotros mismos, no es de extrañar que a partir de la relación de estas superficies transversales (es decir, de los tres planos perpendiculares dados por las direcciones del cuerpo: arriba y abajo, delante y detrás y derecha e izquierda) respecto a nuestro cuerpo, tomemos el primer fundamento para crear el concepto de regiones en el espacio. La superficie sobre la que está posada perpendicularmente la longitud de nuestro cuerpo se llama, según nuestro punto de vista, horizontal; y este plano horizontal da lugar a las diferencias entre las regiones que denominamos arriba y abajo."<sup>70</sup>

Desde esta perspectiva Aristóteles fundaba la diferenciación del mundo en un componente celeste y uno terrestre, enlazados por una superficie límite; el componente terrestre entrañaba otras cualidades corporales del espacio como la densidad, la opacidad, la limitación que es como la imposibilidad de atravesar la tierra a la par que ella siempre está delimitada en el plano; por oposición, la dimensión celeste es como una bóveda ilimitada, transparente, ligera y carente de masa y peso. No es difícil notar como la aproximación Aristotélica se funda en una aplicación del ejercicio subjetivo de apreciación del espacio.

El hombre como punto cero en el espacio, o como determinante de un centro de coordenadas, permite caracterizar acciones tan simples como ir y volver, entrar y salir, etc.; de una parte el espacio se despliega alrededor del hombre y pertenece al carácter trascendente de este, pero de otra parte, el hombre no lleva su espacio como el caracol lleva su casa, se trata entonces de una curiosa imbricación, la que se da entre el sujeto y el espacio y el tiempo. La orientación sería lo necesario para referirse al espacio como un lugar en el cual moverse, tal y como lo define Kant: Orientarse significa en un sentido propio, moverse en

---

<sup>70</sup> O. F. Bollnow realiza esta cita de la obra de I. Kant tomada de sus escritos generales publicados en alemán en 1902. Op. Cit. página 51

una región del mundo y encontrar las restantes regiones del mismo. Así pues si se ve el sol en el cielo y se está al filo del mediodía, el hombre sabrá encontrar el sur, el norte, el este y el oeste.

Esta concepción de la orientación, basada en la percepción corporal que se elabora a partir de los sentidos, no está, contrariamente a lo que pudiera pensarse, separada del mundo, sino que de hecho constituye el lazo primario del hombre con su planeta, con su universo e incluso va más allá hasta el origen mitológico de muchas de sus creencias y se ubica como determinada por la localización en el tiempo de los condicionantes de dichas percepciones; esta percepción corporal, tal y como también lo señalará Merleau Ponty, es un lazo tan intenso que determina lo que pueda significar el poniente o el sur, el día o la noche para cada hombre en una situación espacial especial.

Esta observación proviene del hecho de que si bien la relación del hombre con el mundo se establece a través de este lazo físico, también es cierto que a partir de esta nueva consideración del espacio en relación al hombre, entran en consideración todos los hombres y además las relaciones que entre ellos se establecen, tanto de igualdad como de diferencia; entre estos hombres y sus lugares se construye un sentido y un espacio como un lazo establece hacia la vida del hombre, que para bien o para mal ha descubierto que su modo de existir junto con otros hombres, además de su propia existencia, son hechos excepcionales en el mundo.

Este lazo entre los hombres y de ellos con el espacio es producido entonces en unas condiciones que el nuevo materialismo va a reconocer como el modo de ser de esa vida "cotidiana" dentro de la cual la percepción se desarrolla. Vida cotidiana como vida corriente, que transcurre sin sobresaltos ni excepciones, tanto que su transcurrir casi se hace un obstáculo para la historia, pues ella es la homogeneidad, es el espacio vivido tanto en comunidad como individualmente y que sirve para establecer las relaciones de convivencia y de supervivencia entre los individuos.

Es posible que para Aristóteles esa percepción y ese establecimiento de las relaciones del hombre con su mundo se dieran a través del reconocimiento del mundo natural, es decir del mundo que se opone a lo extraordinario y en el cual se puede leer el orden de las cosas tal cual son por ellas mismas a través de la vida natural del hombre; para el hombre del presente lo natural no debería ser el bosque, las estrellas del cielo o los ríos que orientaban a Aristóteles; más probablemente la ciudad debería presentarse como el mundo natural para el hombre de hoy, por ser en ella donde se desarrolla la vida cotidiana y es con respecto a ella que se orientan las actividades de los ciudadanos a través de la cual la existencia del hombre en relación con el mundo tiene sentido(s).

A partir de esta perspectiva se podría incluso estudiar el valor de la presencia del sol como determinante de maneras diferentes de orientación, ¿cuántos hombres miran hoy al sol para saber que hora es, o hacia donde está el norte o el sur?, se mira la televisión para saber si saldrá el sol o habrá lluvia pero ya nadie se preocupa, de la manera en que se hacía hace 200 años o menos, de la posición del planeta, o de las estrellas del cielo, como no sea para elaborar el horóscopo o la carta astral; sería necesario entonces construir una nueva cosmología, una que permita saber donde y como funcionan calles y carreras, una que determina lugares comunes, de encuentro, de paso, de entrada o de salida, nuevos soles que orientan la existencia de los hombres, como podrían ser el supermercado, el parking o la estación de metro.

Una cosmología para la cual arriba y abajo son determinados diferentemente, no con respecto a las estrellas, sino seguramente con respecto a algún hito urbano. Muy seguramente se podría abrir lugar a nuevos interrogantes asociados a la definición del horizonte, de la perspectiva, de la orientación e incluso al paso hacia el "uso" o interpretación de los mapas que ahora rigen, tanto mental como físicamente el manejo del espacio. Sin embargo, sería necesario primero agotar otras aproximaciones incorporadas en

el manejo del espacio, como pueden ser las pertinentes al estudio de la proxémia, del espacio social, de lo público, etc.<sup>71</sup>

### **Hablar del espacio y d-escribirlo.**

En la medida en que el hombre entraba a formar parte del teatro de las discusiones, era probable o inevitable, que se encontrase con otros hombres con los cuales interactuar en el desarrollo de esas percepciones. La definición de aquello que agrupa, lo común, empezó a ser tan importante como lo había sido hasta ahora aquello que hacía a los hombres, hombres en general. Lo social como aquello que asocia o agrupa sirvió para definir como el común denominador desde el cual compartir el espacio. ¿Sería posible entonces de la misma manera en que se hablaba de espacio vivencial y subjetivo, hablar de espacio social o intersubjetivo?

Durante muchos siglos (y aún hoy) referirse al espacio no fue mas que evocar el sentido cartográfico de referencia o fijación de un sitio dentro de un sistema de coordenadas geométrico, donde el lugar, a menudo confundido con el vacío, adquiriría dimensiones de llenado, ocupación u ordenamiento. Aunque, puestos a hablar de manera específica sobre el espacio, los expertos disponían de términos mucho más precisos como euclidiano, isótropo, infinito, etc. Hablar en esas condiciones "científicas" de espacio social, espacio comunitario, vivencial o de otros espacios, no era solo difícil sino imposible, pues si bien el espacio había alcanzado la dimensión humana, aún seguía considerándose un dominio objetivo del campo de trabajo de matemáticos, astrónomos o quizá dibujantes y pintores.

Según Lefebvre<sup>72</sup> parte del problema ha sido el paso del espacio, tal y como es entendido matemáticamente o mentalmente, al espacio físico del mundo real, un problema que se ha visto agravado con la proliferación de teorías matemáticas a las cuales se suele llamar topológicas. Sin embargo, en algún momento se ha producido un cambio dentro de ese dominio matemático pues ahora y sin mayores remordimientos por haber perdido ninguna exclusividad, se tienen además espacios literarios, espacios ideológicos, de sueños, espacios arquitecturales o espacios plásticos; incluso el saber, el conocimiento, más que ocupar un espacio en estantes, bibliotecas o museos, se ha convertido también en espacio, un espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos a los cuales se refiere su discurso, tal y como lo dice M. Foucault en su arqueología del saber.

Los escritores especializados informan a sus lectores sobre toda suerte de espacios especializados, de juego, de trabajo, de transporte; una multiplicidad indefinida de espacios: geográficos, sociológicos, ecológicos, políticos, comerciales, nacionales, continentales... y sin embargo, la verdad del espacio sigue escapándose de las manos, tal y como lo muestra Georges Perec en el artículo citado al comienzo de esta primera parte de la tesis.

Así, los campos que según Lefebvre interesan para la comprensión del espacio pueden definirse desde dos nuevos horizontes, estos son por una parte el campo físico o del cosmos o la naturaleza y por otro el campo lógico epistemológico en el que cabe la práctica social y humana en general; también valdría

---

<sup>71</sup> Para la semiótica esto implica que sería necesario revisar nociones como las de cerca y lejos, grande y pequeño, estrecho y amplio, etc., por cuanto estas, más que hablar del objeto frente al cual funcionan, se refieren al sentido y al conjunto de conocimientos dentro de los cuales dicha noción opera. En pocas palabras que dichas nociones son aprendidas y referidas a una experiencia vital que es igualmente de origen antropológico, pero también de origen social.

<sup>72</sup> LA PRODUCTION DE L'ESPACE, Henri LEFEBVRE. Editions anthropos, Paris 1974

preguntar, como algunos críticos han preguntado a Lefebvre, si no es posible que en un espacio de la unidad se encontrasen estos dos campos y si este tercer nivel también fuese necesario para validar una explicación del espacio en toda su especificidad.

En su obra *La producción del espacio*, Lefebvre reconoce tres términos: lo mental, lo físico y lo social; términos que según el autor han sido manipulados y envueltos en una infinidad de descripciones y aproximaciones cuyo carácter de cientificidad no deja de parecer sospechoso pues siempre parecen esconder el empleo interesado de este espacio que validaría el ser de alguna cierta praxis política o pseudo social; o al menos así lo ve Lefebvre quien considera que es precisamente en la producción de dicho espacio en donde gastan sus capitales los medios dominantes (el espacio del mercado mundial, del capitalismo) que buscan mantener su hegemonía.

La teoría que busca Lefebvre es una teoría unitaria, que permita engendrar la unidad teórica de los campos físico, social y mental; estos campos quedaron escindidos en aras de un proceso de cientificación en el cual cayeron las ramas de lo social y de lo mental, sometidas ante la soberanía de las ciencias exactas o naturales como la matemática o la física. Dicho de otra el esfuerzo de estos pensadores se orienta a la búsqueda del espacio de un modo lógico – epistemológico, como el espacio de la práctica social que ocupan los fenómenos sensibles sin excluir el imaginario, los proyectos, las proyecciones, los símbolos, las utopías.

Los filósofos como Descartes han contribuido a profundizar el abismo elaborando representaciones abstractas (metafísicas) del espacio y fundamentando una comprensión dualista de la existencia del hombre en la cual cuerpo y alma, mente y materia<sup>73</sup>, lo real y lo abstracto, son irreconciliables; ahora el espacio se ha puesto al alcance de la mano y es por ello que ha de servir para encontrar al ciudadano; sin embargo este ya no es un espacio del cual se pueda hablar desde la teología, la filosofía natural o la trascendental, la propuesta de un espacio unificado, no elimina nunca de las dimensiones bajo la soberanía de las otras, sino que intenta algo realmente nuevo y difícil, integrarlas con todas sus diversidades en un nuevo espacio, infinito, pero heterogéneo y complejo.

Lefebvre propondrá una salida a esta búsqueda por un camino que se intuía desde la propuesta de Kant, pues el espacio necesitaba las representaciones y daba lugar a ellas, ahora, esas representaciones están en manos de quienes manejan y reproducen esa realidad, como por ejemplo los escritores, o mejor dicho, aquellos que han descrito notablemente los lugares y las ciudades. Estos nuevos investigadores del espacio emplean el lenguaje cotidiano para decir el espacio, el espacio de la ciudad real y el de la ciudad mitológica; escritores como Italo Calvino<sup>74</sup>, el de ciudades a medio camino de la imaginación y de la verdad, pero todas ellas auténticas. Desde que la investigación sobre el espacio se cruzó con la literatura ha descubierto espacio por todas partes, espacio incluso, descrito, proyectado, soñado, especulado, pero, ¿qué textos tomar en cuenta como privilegiados para un análisis "textual", que no es literario, en el cual se encuentre el espacio socialmente real?

Habrà que buscar aún más detenidamente, ir desde la extrema abstracción formal hasta la realidad práctico sensible y social, ver lo particular, lo general y lo singular del espacio, ¿pero cómo? Algunos

---

<sup>73</sup> Es evidente que este no es un esfuerzo en el que se ocupe solo Lefebvre; de hecho es un esfuerzo que se encuentra inaugurado por los trabajos de Hegel, Husserl o Heidegger; aún menos difundidos, por el rechazo que suscitaron en el momento de su presentación, estarían los trabajos de Bergson, indiscutible influencia en la obra de Deleuze, pero del cual no se ha desarrollado un estudio tan profundo por parte de los arquitectos, como si se ha realizado frente a Henri Lefebvre, Walter Benjamin o el propio Heidegger.

<sup>74</sup> LAS CIUDADES INVISIBLES, Italo Calvino. Ediciones Minotauro, México, 1991

autores opinan entonces que se ha de “leer” el espacio, a la manera en que se escribe lo que se lee y se lee lo que se escribe. El espacio ya era “leído” de alguna manera por Aristarco de Samos, tanto como por Alejandro Magno si se piensa que esa especie de lectura presupone un ejercicio de interpretación a través de la cual se realiza una apropiación de ese espacio, una territorialización que es como una conquista a su comprensión, tanto como a su aprehensión y su producción.

Lo que se trata de decir es que también se lee de diversas maneras, tanto en función del contenido textual como de la morfología del mismo, si así es, está implícita en esta lectura un proceso signifiante en el que son posibles las nociones de código, mensaje, pero también de lector, observador o interpretante. A partir del siglo XVI se ha estado construyendo un lenguaje codificado sobre la base práctica de una cierta relación entre la ciudad, lo rural y el territorio político, fundado sobre la perspectiva clásica y sobre el espacio euclidiano; a partir del siglo XVI ese esfuerzo de lectura ha sido también de escritura y lo que sorprende a Lefebvre y a gran cantidad de modernos investigadores del espacio es ¿cómo pudo este modo de codificación – planificación sobrevivir y mantenerse tan brillantemente durante más de tres siglos, a pesar de que el modo teórico que lo originó iba cambiando?

La respuesta podría orientarse sobre el hecho de que la teoría no puede formularse y construirse más que al nivel de una sobre codificación que se sitúa en la línea de los conceptos; y es allí donde el riesgo es mayor por cuanto el lenguaje empleado para realizar dicha sobre codificación es fácilmente convertido en un metalenguaje por su uso indiscriminado fuera del horizonte de su producción (como ocurre con todos los lenguajes), se ha puesto más allá de los referentes que le dieron origen, transformándose en conceptos que podrían llamarse pseudocientíficos por poseer una presunción de validez universal.

Sin embargo la teoría o una teoría, cualquiera que sea, o como en este caso una referida al espacio, no consiste ni en un lenguaje privilegiado ni en un metalenguaje por cuanto el conocimiento del espacio no puede cerrarse en el conocimiento y manejo de estas categorías o códigos de códigos. El desplazamiento del análisis, en relación con los trabajos de todos los especialistas que pueden tener algo que decir y sus dominios es claro: no se trata de insistir en el rigor formal de cada uno de sus códigos y su sobre codificación, no se trata de discutir las nociones de cada diferente momento y de cada diferente sujeto histórico que lo elabora, sino de permitir la interacción de estos diversos sujetos de conocimiento con sus respectivos espacios; iluminar los contenidos inherentes a todos y a sus formas.

El espacio de dicha dialéctica debe ser, para Lefebvre, el espacio social, que aunque primeramente es biomórfico y antropológico siempre tiende a desbordar esta inmediatez; podría decirse que es más bien un espacio orgánico cuya dialéctica es la vida. Pero, si es cierto que la búsqueda de una teoría unitaria del espacio se anuncia desde hace ya varias décadas, ¿porqué y cómo es que se le ha abandonado?

Lefebvre dirá que para comprender lo que ocurre hay que remontarse hasta Hegel<sup>75</sup>. Según el Hegelianismo es el tiempo histórico el que engendra el espacio, entendido este como aquél en el cual se construye el estado; una forma de espacio tiempo que es comprensible solo dentro de la historia y que por tanto da una alerta: lo que se había perdido en el camino no era la teoría del espacio, lo que se había perdido era el tiempo.

La historia como el paso del tiempo y el espacio, no realiza el arquetipo del ser razonable en un solo individuo, por idealizado que este se encuentre, la historia se realiza según esta visión de Hegel a través de Lefebvre, en un ensamble coherente de instituciones, de grupos y de sistemas particulares (el derecho, la familia, la ciudad, el trabajo) ocupando un territorio nacional dominado por un estado. El tiempo se fija

---

<sup>75</sup> LEFEBVRE, op.cit. 1974

así en la racionalidad inmanente a dicho espacio, que es un producto de la historia. Espacio y tiempo son y han sido siempre indisolubles y su vínculo habría de leerse en la historia de la humanidad tanto o más que en una legislación del espacio elaborada por las instituciones como instrumento de sometimiento de los individuos.

El fin Hegeliano de la historia no entraña así la desaparición de un producto de la historicidad como es el espacio. Por el contrario, este producto resultado de una producción animada por el conocimiento (de los conceptos de espacio y de tiempo) y orientada por la conciencia (el lenguaje, el logos o la razón), este producto necesario, afirma su suficiencia. El espacio mantiene su ser por su propio poder, lo que ha de desaparecer para permitir este espacio es la historia, que pasa de ser acción a ser memoria, de ser producción a ser contemplación. El tiempo pierde su razón de ser dominado por la repetición, la circularidad, de la misma manera que pierde su razón la instauración de un espacio inmóvil, lugar y medio de la Razón consumada por el estado.

Según Hegel, luego de esta fetichización del espacio bajo las órdenes del estado, que adopta nombres tan variados como iglesia o nación, es que se logra su permanencia a pesar del cambio de la vida misma y de la ampliación de las esferas del conocimiento; no le queda a la filosofía y a la actividad práctica más que intentar la restauración del tiempo. Es con esta fuerza que Marx restituye el tiempo histórico como tiempo de revolución. Igualmente lo hacen otros filósofos siguiendo la manera abstracta y sutil de Bergson y de la Fenomenología Husserliana.

Lo que adviene en la segunda mitad del siglo XX a la cual asiste Lefebvre es una consolidación del estado a escala mundial que pasa sobre las sociedades: el estado planifica, organiza racionalmente la sociedad con la ayuda de los conocimientos y de las técnicas, imponiendo medidas análogas u homólogas en todos los lugares independientemente de las ideologías políticas y según Lefebvre, este estado se hace fin y sentido de la historia como lo había previsto Hegel, desplazando lo social por lo cultural, haciendo reinar una lógica que pone fin a los conflictos y a las contradicciones, neutralizando a quien se resiste; y siguiendo la lógica de su importante papel en este esquema, el espacio es ahora la definición del estado o su lugar de acción y el control del estado pasa por un dominio geopolítico que tiende a convertirse en global.

Mientras tanto, las fuerzas se agitan dentro de este espacio. Guerras y revoluciones hacen que muchas veces parezca que el mundo moderno responde a la visión trágica de Nietzsche. El tiempo surge explosivamente, como un arranque repentino que rompe la inercia de su negación, como una tragedia se manifiesta en violencia incesante. Las fuerzas en ebullición, los hombres, las injusticias que padecen, sus desequilibrios, desbordan sus propios espacios concebidos como sus contenedores: el estado y su territorio. Los diferentes no podrán jamás decir la última palabra; Vencidos, ellos solo sobreviven. Luchan a veces de manera feroz por reafirmarse y se transforman a través de la prueba conquistan territorios, aunque ahora la materialización de ese espacio conquistado sea negociable<sup>76</sup>.

Tal parece que lo que sigue es, según Lefebvre, la confrontación entre las tesis de Hegel y las de Nietzsche, una confrontación que se da no sin pena, cuando el pensamiento filosófico y la reflexión sobre el espacio y el tiempo, se han detenido. De una parte se tendrá entonces la filosofía del tiempo, de la duración, ella misma dispersa en reflexiones y valoraciones parciales: el tiempo histórico, el tiempo social, el tiempo

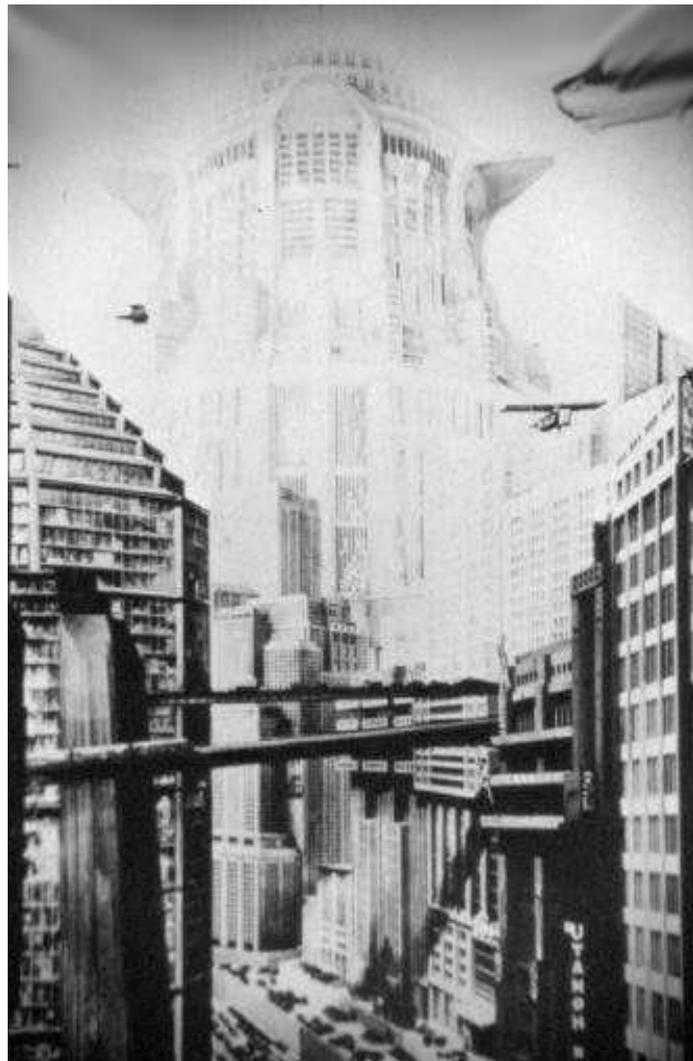
---

<sup>76</sup> No se puede eludir en un momento como el actual la referencia a la lucha Palestino – Israelí, encajada dentro de la violenta confrontación de ideas de espacio, nación y territorio como las que prevén tanto Nietzsche como Hegel o Lefebvre en la pérdida de la dimensión histórica o lo que se ha llamado el tiempo de la revolución. Sept/2000 – Enero /2001

psíquico, etc. De otra parte se tendrá la reflexión epistemológica que construye su espacio abstracto y reflejado sobre los espacios abstractos (lógico matemáticos). La mayor parte de estos autores, dice Lefebvre, si no todos, se instalan cómodamente en el espacio mental (ya neo-kantiano o neo-cartesiano), demostrando así que la "práctica teórica" se reduce a la reflexión egocéntrica del intelectual occidental especializado, y en consecuencia a su conciencia enteramente separada del mundo.

Pero continuando con el propósito de alcanzar la nueva dimensión del espacio, hay que ver como las nuevas tesis parecen buscar la confrontación entre las ideas y proposiciones que iluminan el mundo moderno, o incluso de ver si es que ya no le han de iluminar. Tomar estas proposiciones no como tesis o hipótesis aisladas, no como pensamientos que han de ser estudiados, sino como figuras anunciadoras, situadas al borde de la modernidad, este es el sentido del trabajo de Lefebvre en su producción del espacio. Lo que el trabajo de Lefebvre busca es la inversión de la tendencia dominante en la consideración del espacio, no su sustitución; y la inversión consiste en pasar de un espacio producto (descriptible, nombrable) a una producción del espacio.

[Fig8](#) Los espacios y las ciudades imaginadas METROPOLIS 1925



## La producción del espacio social.

El espacio (social) es un producto (social)<sup>77</sup>. Al poner el espacio dentro del modo de producción, tal y como él es, quiere decir que el forma parte del mismo proceso global en el cual entran la mercancía, el dinero y el capital. El espacio es entonces un instrumento tanto del pensamiento como de la acción, es al mismo tiempo un medio de producción como un medio de control, de dominación y de poder.

El espacio social que reconoce Lefebvre no debe confundirse con el espacio mental de los filósofos o de los matemáticos, con el espacio físico definido por lo práctico sensible y la percepción de la naturaleza, este tiene otra especificidad: que este espacio no consiste en una colección de cosas, en una suma de hechos sensibles, en un embalaje de materias diversas, que el no se reduce a una forma impuesta por fenómenos o cosas a la materialidad física. Lo que esconde esta verdad del espacio propuesto por Lefebvre es una doble ilusión, la de la opacidad y la de la transparencia.

La ilusión de transparencia se confunde a veces con una cierta inocencia sobre el espacio en el cual se confunde la palabra y la escritura con la práctica social y la comunicabilidad (o la incomunicabilidad) que hacen el ser del espacio. El conocimiento, la información, la comunicación muestran la transparencia del espacio o al menos la ilusión de transparencia que se revela como una ilusión trascendental pues retoma momentáneamente el lenguaje de los viejos filósofos, como un señuelo funcionando por su propia magia.

La ilusión realista, la opaca según los filósofos de tendencia idealista plantea la credulidad particular en el sentido común, entraña una convicción que en ocasiones parece tramposa: las cosas no tienen más existencia que la del sujeto que las piensa o las desea, que su deseo. La lengua pasa entonces por ser un saco de palabras de donde los ingenuos creen atrapar el nombre que corresponde a cada cosa de una manera adecuada. Pero para dar paso a la finalidad de la indagación sobre la producción del espacio es necesario primero ver algunas implicaciones y consecuencias de la proposición inicial: el espacio (social) es un producto (social).

1ª. El espacio – naturaleza (física) se elimina. Irreversiblemente. Tiende a desaparecer como todo lo que es materia para esa producción y que no es biodegradable o reciclable. No es que desaparezca pura y simplemente de la escena, es que se hace fondo del cuadro, decorado, y más que decorado, persiste en cada detalle; cada objeto de naturaleza se valoriza haciéndose símbolo. La naturaleza se convierte en materia primera sobre la cual operan las fuerzas productivas de diversas sociedades para producir su espacio. Resistente, cierto e infinito en profundidad, pero vencido, en curso de eliminación, de destrucción.

2ª. Cada sociedad y con ella cada modo de producción con las diversidades que el engloba y sus sociedades particulares, donde se reconocen sus conceptos generales, produce un espacio, el suyo. El espacio de la ciudad antigua o de la misma no pueden comprenderse simplemente como una colección de personas y de cosas localizadas espacio – temporalmente, no pueden concebirse a partir de un cierto número de textos y discursos sobre el espacio. Según esta segunda afirmación de Lefebvre, cada ciudad tenía su práctica espacial y con ella fundió su propio espacio, se lo apropió con sus propios ritmos, su cotidianeidad, sus centros y sus excentricidades.

Cada sociedad, cada modo de producción tiene su espacio propio, el que ha producido. El espacio que se denomina social contiene en su conformación los lugares más o menos apropiados para el desarrollo de las relaciones sociales de reproducción y de recreación, a saber, las bio - fisiológicas entre los sexos, las

---

<sup>77</sup> LEFEBVRE, op.cit.

edades, las de la organización específica de la familia y las que rigen las relaciones de producción, es decir la división del trabajo y su organización; estos dos encadenamientos, producción y reproducción no pueden separarse, la división del trabajo repercute en la familia e inversamente, la organización familiar interfiere con la división del trabajo, tanto como todos ellos repercuten en el ejercicio de recreación en el cual igualmente invierten estos individuos y sus familias el tiempo que les queda "libre".

Sin embargo el modelo no es tan simple que se solucione identificando modos de producción, sociedades que lo sostienen y un mundo de fondo; con la llegada del capitalismo moderno y sobretodo con el que ha sido llamado el neocapitalismo, el que persigue la globalización, se ha generado una situación compleja tanto por el desdibujamiento de ese fondo (porque materialmente empieza a desaparecer) como por la búsqueda de sistemas de producción homogéneos y totalitaristas.

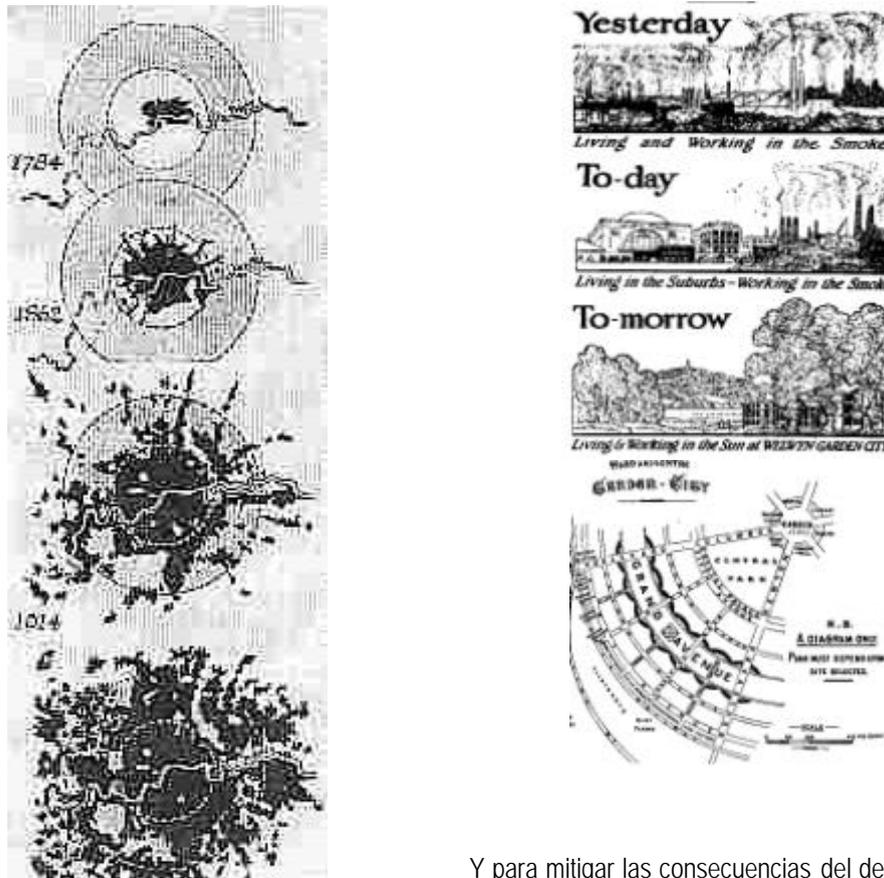
Se puede decir que en esta neocolonización de los espacios del individuo se lucha en tres niveles que se imbrican y son ellos: el de la reproducción biológica o el nivel de la familia, que se presenta ahora como un obstáculo para el desarrollo de relaciones de explotación más óptimas; luego el nivel de la reproducción de la fuerza de trabajo a través del cual se define una clase obrera o empleada como tal, con sus jornadas labores ya no solo definibles en función del tiempo de trabajo, sino en función de la colonización de los espacios del habitar como lugares de trabajo incesante pero inseguro y finalmente, el nivel de la reproducción de las relaciones sociales de producción, es decir el nivel de las relaciones constitutivas de la sociedad capitalista, más aún aquellas tan queridas como impuestos, legislaciones y corporaciones.

El papel del espacio en este triple agenciamiento debe estudiarse específicamente pues a partir de él se podrá enunciar una triple consideración sobre la cual se regresa de manera insistente desde el corazón mismo de esta tesis. La práctica espacial engloba la producción y la reproducción, lugares específicos y ensambles espaciales propios de cada formación social, asegura la continuidad con una relativa cohesión. La práctica social segrega su propio espacio, lo coloca y lo supone dentro de una interacción dialéctica. Pero, ¿qué es en el neocapitalismo esto que se llama la práctica espacial? Es algo que está asociado a la realidad cotidiana, en cuanto presupone un empleo del tiempo y a la realidad urbana en lo que tiene que ver con el desarrollo de las relaciones entre los lugares de trabajo, de la vida privada, de las ocupaciones. La práctica espacial "moderna" se define entonces a través de la vida cotidiana pero recalando que debe poseer una cierta cohesión que no es lo mismo que una coherencia (elaboración intelectual: conocimiento y lógica). La práctica espacial moderna es la de la vida que se suele llamar común y corriente, en la que transcurre la existencia cotidiana y a través de la cual se organiza la vida normal y ella es el nuevo modo de ser del espacio.

Según Lefebvre, las representaciones del espacio están ligadas a las relaciones de producción, al orden que ellas le imponen, a sus conocimientos, sus signos, sus códigos y sus relaciones frontales. Siguiendo esta tesis eso afirmarían la idea de que a las relaciones de producción de orden teológico corresponde un modo de representación que se ha llamado pictórico o abstracto y dentro del cual se dibujan los espacios de manera fantástica, como imágenes o imaginación; y siguiendo ese orden, el espacio de las relaciones de producción ilustradas en las monarquías que tenían por centro al hombre, se corresponden con un modo de representación matemático caracterizado en la perspectiva o en el dibujo tridimensional.

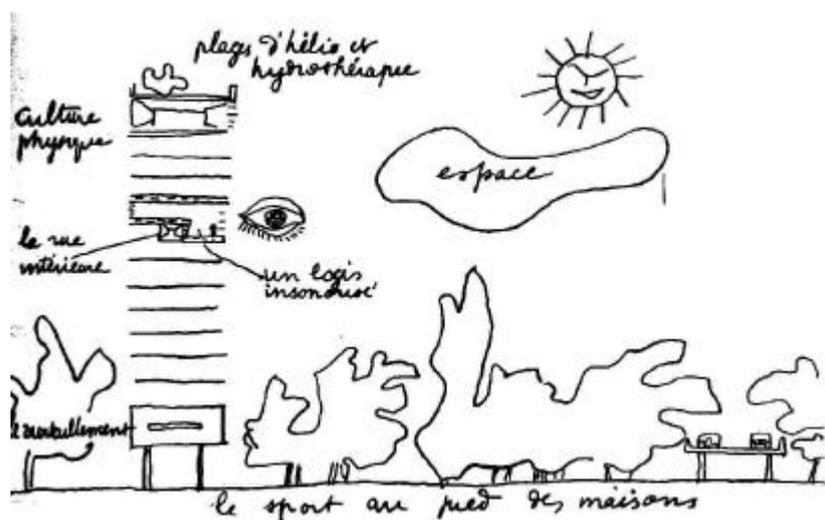
Siendo así, el espacio concebido en esta modernidad, el de los planificadores del espacio o el de los urbanistas, tecnócratas, funcionarios, etc., como los personajes que más intensamente se han ocupado del espacio en este tiempo, se produce identificando lo visto y lo oído con lo conocido perpetuando las savias especulaciones sobre los números, el número de oro, los módulos y los cánones pero aplicado a una manufacturación de los lugares dentro de una lógica de oferta y demanda, con la mayor rentabilidad.

Fig9 La racionalización del espacio, de la ciudad jardín a LE CORBUSIER



Londres de 1784 a 1884, el crecimiento como una explosión

Y para mitigar las consecuencias del desastre urbano llamado crecimiento, una propuesta "ornamental" en 1902: La ciudad Jardín de E. Howard, explosiones controladas en la periferia



1930: Le Corbusier propone el réent, o la ciudad y el espacio como deberían ser, saludable, ventilado, iluminado, viable, etc.

Los espacios de representación, presentan (con o sin codificación) los simbolismos complejos, ligados a un modo clandestino o subterráneo de la vida social, pero presentan también al arte y con él a la arquitectura, que podría eventualmente definirse no como código del espacio sino código de los espacios de representación.

Esto es como decir que el espacio visto es reconocido solo a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, pues ellos lo caracterizan para las finalidades de producción que se necesite, el espacio se acota, se nivela, se taza, se clasifica, se valora, se cataloga, siempre dentro de un mercado; el espacio de los habitantes, de los usuarios es entonces el de los lectores interpretes de estos símbolos; sin embargo y esto es lo que recuerda muy claramente Perec, el espacio es también de los que des - escriben y de los que creen solamente describir: los escritores, los filósofos, es decir de aquellos que no pretenden comprarlo, ni usarlo, económicamente hablando.

"En 1969 seleccioné en París 12 lugares (calles, plazas, cruces y un pasaje) en los que había vivido o a los que me unía algún recuerdo particular. Me propuse hacer cada mes la descripción de dos de esos lugares. Una de estas descripciones se hace en el mismo lugar y lo más neutra posible: sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, trato de describir las casas, los comercios, la gente con que me encuentro, los carteles y de un modo general, todos los detalles que atraen mi mirada..."<sup>78</sup>

El investigador del espacio, es ahora su d-escritor, y lo recubre utilizando simbólicamente sus objetos y sus palabras. Pero continuando con las implicaciones de la hipótesis central, si el espacio es un producto, el conocimiento reproduce esta producción para exponerla.

El interés y el objeto de un conocimiento del espacio se desplaza de las cosas en el espacio a la producción del espacio en sí mismo; fórmula que reclama aún más explicaciones. Los productos parciales localizados en el espacio, las cosas por una parte y por la otra los discursos sobre el espacio, no sirven más que de indicaciones y testimonios sobre esos procesos productivos, que obviamente incluyen procesos significativos. Lo que importa no es tanto el espacio de esto o de aquello sino el espacio como totalidad o globalidad que debe estudiarse no solo analíticamente, sino generado dentro de un conocimiento teórico.

Si hay producción y procesos productivos de espacio entonces hay historia, pues el proceso señala la ineludible unión del espacio y el tiempo; así puede formularse una cuarta implicación de la hipótesis de Lefebvre. La historia del espacio, de su producción en tanto que realidad, de sus formas y representaciones, no se confunde ni con el encadenamiento causal de hechos llamados históricos y que pudieran tratarse como datos, ni con la sucesión, con o sin finalidad, de las costumbres, leyes, ideas, ideologías, estructuras socio - económicas o instituciones.

Las fuerzas productivas consideradas por esta lógica, que se podría definir como materialista son entre otras: naturaleza, trabajo y organización del trabajo, técnicas, conocimientos y relaciones de producción; ellas tienen un papel aún por determinar en la producción del espacio, pero así no se determine específicamente cómo operan en el espacio, no se puede negar que son ellas las que definen el modo de ser del espacio actual, por cuanto son muchas de ellas las que determinan el modo de vida de los hombres. De acuerdo a esta hipótesis, cada modo de producción tiene su propio espacio, el que le es apropiado y un nuevo espacio solo se produce si cambia el modo de producción.

---

78

ESPECIES DE ESPACIOS, G. PEREC P.91 Editorial Montesinos, Barcelona 1999

Así, la historia del espacio que reclama Lefebvre, no puede conformarse con estudiar momentos privilegiados como la formación, establecimiento o declive de los códigos que permiten reconocer y comprender los procesos de producción del espacio; una historia así no puede dejar de lado lo global, los modos de producción como generalidades, las sociedades particulares que los engloban con sus singularidades, acontecimientos, instituciones. Y es muy seguro que para esta nueva historia del espacio fundada en el conocimiento de los procesos productivos, el desarrollo no coincida de una manera necesaria con las particiones en períodos efectivos reconocidas.

De hecho lo que ha intentado hacer esta investigación hasta este punto es parte de esa nueva historia y trata de hacerlo tomando como referentes los procesos de producción de la misma materialidad de los medios de representación del espacio, desde los templums dibujados sobre tablillas de barro, pasando por la industrialización del proceso de producción del papel hacia el manejo de sistemas de planificación basados en imágenes cartográficas que solo han sido posibles con el desarrollo del aeroplano.

### **La capitalización del espacio**

Haciendo una breve recapitulación podemos ver como el espacio absoluto ha sido, por ejemplo, aquel que tomando fragmentos de la naturaleza, puestos en un determinado lugar por sus cualidades intrínsecas (mismas que a través de una consagración se han perdido) se puebla de fuerzas, fuerzas de composición que lo organizan y que podrían decirse políticas, tanto como pictóricas. La arquitectura ha sido la encargada de quitarle a la naturaleza ese lugar propio que es como su naturalidad, para afectarlo pictóricamente a través de un simbolismo, para volverlo político.

En ese nivel de absolutismo siempre hay una interioridad consagrada que se opone a una exterioridad natural que es constantemente retomada y recreada. El espacio absoluto es aquel en el cual se desarrollan los ritos y las ceremonias de la naturaleza, ritos de pasaje, de las edades, de los sexos, de la fecundidad; ritos que pueden ser de carácter cívico o religioso, o mejor predominantemente religioso y en los que a la vez, el espacio absoluto conserva en sí las relaciones inmediatas y de familia pero transfiriéndolas a la ciudad, como al lugar, al espacio hecho estado político fundado sobre ella.

Del espacio absoluto, religioso y político producido por las comunidades de sangre, de territorio, de lengua, procede el espacio relativizado y de carácter histórico. Sin embargo el espacio absoluto no desaparece, por el contrario, se puede afirmar que aún hoy persiste como sedimento del espacio histórico relativo y como soporte de espacios de representación, simbólicos, religiosos, mágicos, políticos. El espacio absoluto persiste como persiste el rito, el cuadro o la abstracción, y sin ellos es impensable el movimiento dialéctico que lleva hacia el espacio relativo, que también persiste en la determinación de sistemas y puntos de vistas fundamentales para llegar finalmente al espacio social cotidiano, al espacio de la representación que en un primer momento se llamará de la teatralidad.

Sin embargo el espacio al que finalmente se llega en esta lógica comercial y mercantilista no se maneja en el nivel de la teatralidad sino en un nivel de abstracción más elevado, o mejor, elevado al nivel de la economía de valores y capitales, es un espacio abstracto pero que puede funcionar como un objeto o como un ensamble de cosas, de signos, con sus relaciones formales; el cristal y la piedra, el concreto y el acero, los ángulos y las curvas, los llenos y los vacíos. El significado de este tipo de ensamble desplaza el espacio hacia una sobre significación que envuelve el sentido, lo oscurece y lo hace obsceno, es como el funcionamiento del capitalismo, a la vez mostrando y ocultando.

En su conocimiento y desarrollo la perspectiva dominante es la de los centros de riqueza y de poder que siempre se esfuerzan por mostrar los espacios como dominados, ordenados, bajo control, planificados, seguros y sin periferias, eliminando sistemáticamente los obstáculos que se le resistan, de la naturaleza que sean. Pero el espacio abstracto no se define solo porque ejecute la constante desaparición de los árboles o la eliminación de la naturaleza o de los lugares que califica de viejos y degradados para operar sobre ellos una renovación, ni tan solo por las grandes avenidas ceremoniales, las plazas de armas o los centros comerciales, ni por la confluencia de mercancías, automóviles o dinero.

La abstracción de este espacio capitalizado no tiene nada de simple: él no es transparente, ni se deja reducir a una lógica o a una estrategia; su abstracción no coincide con aquella del signo ni con la del concepto funcional. Este espacio lleva la negatividad con relación al espacio que lo precede y lo soporta, el histórico, el religioso - político; también funciona negativamente con relación a que nace y permanece en él un espacio tiempo diferencial.

El no tiene nada de un sujeto, el se porta como un sujeto permitiendo y manteniendo ciertas relaciones sociales, disolviendo otras, oponiéndose a algunas. Este espacio abstracto funciona positivamente con relación a sus implicaciones técnicas, en las ciencias aplicadas, como un saber ligado a un poder. El se constituye en espacio de poder, entrañando eventualmente su propia disolución en razón de los conflictos que nacen en él; un pseudo - sujeto, aparente e impersonal.

En este espacio capitalizado y sobre el todo se dice y se escribe, la historia se vive en el, como nostalgia y la naturaleza como retorno, el horizonte queda siempre atrás. El capitalismo y el neoliberalismo han reproducido el espacio abstracto que contiene "el mundo de la mercancía" y su lógica, sus estrategias a escala mundial. Este espacio se apoya sobre las enormes riquezas de los bancos, de los centros de negocios, de las grandes unidades de producción; pero también sobre el espacio de las autopistas, de los aeropuertos, de las redes de información. En este espacio la ciudad sujeto de la historia, lugar de la riqueza, centro del espacio histórico, ha explotado.

Sin embargo la ciudad actual como materialización de este espacio funciona y funciona más que antes, pues antes solo ocupaba un lugar, y ahora lo hace dentro de la manera altamente compleja del modo de producción capitalista; lo hace a través de un diálogo espacial, de un ejercicio de tránsito territorial para el cual los sujetos deben poseer, con respecto a este espacio, un conocimiento previo que les permita concretar un acuerdo tácito, un pacto de no - agresión, un cuasi contrato de no - violencia, que desafortunadamente no siempre se materializa.

En la calle cada peatón sabe que no debe luchar por el paso con quien sale a su encuentro, el agresor que traspasa esta ley es un criminal. El espacio de la ciudad actual supone una economía, solidaria de la economía verbal aunque bien distinta de ella, valorizada por personas en los lugares; por lo tanto este espacio suscita un discurso connotativo a propósito de estos lugares, que entraña un consenso y una convención. Cuando se dice connotativos se quiere decir descriptivos de los aspectos casi jurídicos de la vida, solucionando ese consenso.

Los consensos espaciales forman parte de la civilización y con ellos se debe abordar la definición de lo privado y lo público, lo accesible y lo inaccesible, la propiedad en el espacio; de hecho la noción misma de pública y privado, tal y como se señalaba en la introducción, ha sido concebida desde esta última dinámica de producción del espacio, la que señala el ejercicio espacial como un problema de propiedad, de titularidad de la posesión. Y ha sido gracias a la obra de Lefebvre que se ha mostrado a grandes rasgos una visión del espacio cuyo modo de ser y cuya pertinencia se reconocen dentro del horizonte histórico del materialismo dialéctico; una particular definición del espacio desde el espacio absoluto y mitológico de la

antigüedad hasta el espacio abstracto y relativizado del modelo neoliberal o capitalista que ha servido hasta este punto para plantear la necesidad de producir un nuevo modo de ser del espacio, que va mas allá incluso del espacio social, el único que podría responder a la maquinaria destructora del capital y del mercado.

Un espacio que recuperaría al hombre para el hombre a través de aquello que le es propio, la vida humana feliz y plenamente realizada, es decir libre y compleja; sin embargo era necesario avanzar hasta este punto confrontando los tres modos de ser del espacio hasta ahora presentados, tanto por su particular importancia en cuanto forman parte de la problemática actual del espacio y su sentido de lo público como imbricado dentro de una trama superior que correspondería al modo de producción de mercado.

En este sentido hacer la crítica del espacio en su dimensión pública es entrar en la crítica de ese espacio abstracto de poder que substituye con la publicidad la convivencia ciudadana y con la policía las relaciones políticas de intercambio, democracia o igualdad.

[Fig10](#) El espacio incomprensible de la modernidad inhumana; Monsieur Hulot el personaje de Jacques TATI se enfrenta, literalmente, a tratar de vivir en estos espacios que le señalan el nuevo mundo, el mundo del progreso y de la efectividad; aquí en un famoso fotograma de su película *Jour de fête*, 1948



## 1.2 DEL MOVIMIENTO: El sentido Cinematográfico de la realidad

“Lo cinematográfico es uno de los rasgos distintivos de nuestra época. El cine llegó antes a esa forma de expresión, pero pertenece a la estética de nuestro tiempo y no solo a la estética cinematográfica. Consiste en colocar al hombre directamente ante la realidad de la vida, sin dirigirlo mediante juicios de valor o argumentales. Tal como ocurre en la pantalla: las vivencias comunicadas se funden con las del público, sin respeto por las diferencias espacio temporales”<sup>79</sup>

No se puede decir tan fácilmente que la cuestión del espacio hubiese quedado finalizada en el numeral anterior, más acertadamente habría que decir que se ha dejado en un punto neutro del cual se espera sirva para dar marcha adelante al mecanismo que servirá para solucionar el callejón sin salida al que, según se dejó visto, parece llevar la consideración del espacio desde la esfera mercantilista de la expansión industrial, urbana y tecnológica.

El colocar al hombre frente a su propia realidad, sin embargo, no es precisamente exclusivo del cine; es en principio una de las tareas del arte, desarrollada principalmente por el teatro. Quizá por ello, a nivel metafórico, los sociólogos, los antropólogos y algunos urbanistas, como los nuevos expertos en el espacio, forjaron un para-lenguaje en el que se implementan los términos teatrales para la descripción de la vida cotidiana o de la vivencialidad espacializada por el hombre. Ahora el hombre es un actor cotidiano, su vida se desarrolla de acuerdo a un role o a roles diversos y en lo que toca a la ciudad esta se convierte en escenario de esa representación cotidiana.

Sin embargo, debe resaltarse la idea de que, en términos de los estudios sobre el espacio, estos mismos sociólogos, urbanistas, antropólogos o filósofos, habían empezado su trabajo sobre el horizonte de un espacio humano y social muy lentamente, frenados precisamente en la problemática sobre el manejo real del espacio, que daba origen al cine: como capturar el movimiento de los cuerpos en el espacio, como representar ese movimiento y esas relaciones que definían la nueva aproximación hacia un espacio corriente y fluido; en tanto esta siguiera haciéndose sobre la base de abstracciones, representaciones pictóricas, planimetrías, perspectivas, descripciones y narraciones, siempre se le escapaba algo, en el mejor de los casos utilizando nuevas “tecnologías” como la fotografía, empezaba a sospechar una salida.

Finalmente para la antropología, la sociología o la filosofía habrán de llegar el cine como instrumento de conocimiento que abre camino hacia el espacio tal y como se espera sea comprendido<sup>80</sup>. Pero desde luego que este no es el punto problemático, es decir que aunque sea muy importante ver de que manera la antropología o la sociología se aproximan al cine, es por ahora más efectivo buscar un camino para que la arquitectura logre una aproximación al espacio desde el cine, aunque también desde su propia realidad profesional, sin olvidar, como se ha dicho repetidamente, que las herramientas no son el problema, son soluciones elaboradas en determinados momentos históricos para problemas particulares.

Antes de incorporar herramientas como el cine al que hacer diario, esta tesis plantea un paréntesis en el cual se ha de pensar cual es el problema que estas nuevas herramientas solucionan y que solución

---

<sup>79</sup> LO CINEMATOGRAFICO COMO EXPRESION, Luis Campos Martínez. Ediciones Paulinas, Bogotá 1975

<sup>80</sup> “El cine nació para ponerse al servicio de una aproximación antropológica inédita a ciertos aspectos de la actividad física y social del ser humano, precisamente en aquellas circunstancias en que otros métodos de registro, como la anotación escrita o la fotografía se antojaban insuficientes o incluso contraindicados. Esa realidad humana que la palabra o la imagen fija no podían retener ni reproducir tenía que ver con el movimiento de los cuerpos humanos en el espacio y en el tiempo”. EL ANIMAL PUBLICO, Manuel Delgado Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 1999

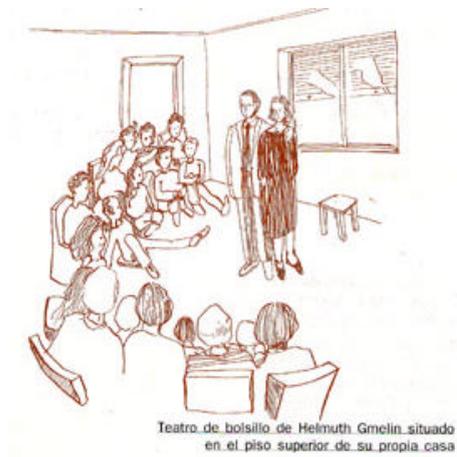
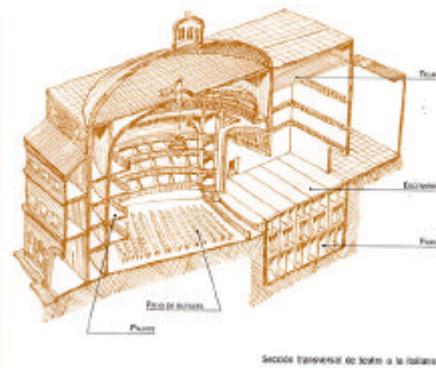
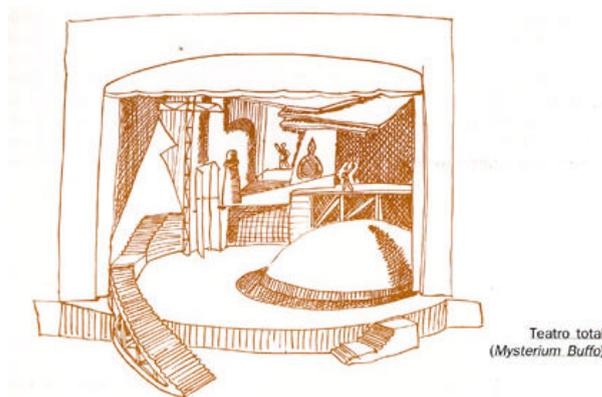
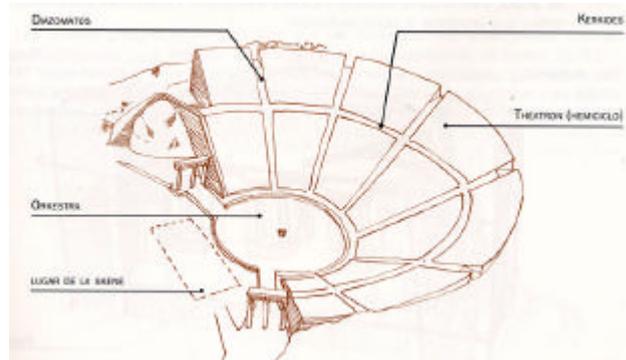
proporcionan, para ver si son aptas o no o si se les esta usando adecuadamente. Lo preocupante que esta tesis enfrenta como un problema arquitectónico es que, de cara a la arquitectura del siglo XXI, las herramientas no parecen hechas para las manos creadoras del hombre, sino que tienen que ser esas manos las que se adapten a las herramientas, en tanto que ellas transplantan genéticamente a la arquitectura, una idea del espacio enmascarada en las prácticas mercantilistas y publicitarias de mercadeo de la condición humana que siempre necesita donde habitar.

De hecho el modelo matemático tanto como el pictórico se normalizaron e institucionalizaron ajustándose a una definición de lo que se considera la verdad y lo hicieron incluso pasando sobre el sentido común, o de que otra manera podría seguirse que se convenza al hombre de que el sol no se mueve, a pesar de verle pasar sobre su cabeza. La verdad del espacio, escrita en forma de matemática y de literatura, es dibujada arquitectónicamente y cuando encuentra el cine, desde su horizonte, lo hace trabajar a su servicio, es decir como una integración de textos y dibujos que trata de aproximarse, en una especie de puesta en escena, a la realidad corriente del espacio; sin embargo, esto aún no es el cine. Aparentemente no se ve como salir del callejón que este modo de ver ilustrado en el siglo XVIII plantea a la comprensión del mundo.

La teatralidad misma, no había introducido desde la antigüedad clásica en que se produjeron los dramas griegos, avances tan extraordinarios como los que significaron en el renacimiento la construcción de la caja escénica; luego de ella y solo hasta que los escenarios son cuestionados por el cine (o más por una posible pérdida de audiencia frente al cine) y la fotografía, los dramaturgos plantearon modos de ser de la acción en los cuales esta caja nuevamente desaparecía; casi cinco siglos para que el teatro diese un giro sobre si mismo y saliese al encuentro de la nueva manera de ver el mundo que este hombre había forjado en su lucha con el universo; cuando en pleno siglo XX estos cambios sacudían el espacio de los dramaturgos, el de los arquitectos aún continuaba inmutable, como los cielos Ptolemáicos, solo afectados por las desviaciones, las excentricidades y las eclípticas que deben preverse para compensar la presencia de grandes astros en el firmamento. Antes de avanzar y a modo de aclaración debe resaltarse que el teatro no constituye la última manera de considerar el espacio, tal como es visto hasta cerrar el numeral anterior; el teatro es solo una de sus manifestaciones y no precisamente aquella en la cual se vaya a trabajar más ampliamente. Si algo ha sucedido es que se ha substituido el espacio por su descripción y frente a una teatralización de la vida humana, este espacio se ha hecho escenario de un drama cotidiano.

La cuestión del espacio podría decirse ha sido traída hasta el punto en donde se pregunta por el cómo se usa o se ve ese espacio y es un uso o una visión que realizan todos los hombres, no solo los arquitectos, a pesar de que ellos sean el objetivo central de estas indagaciones y a ellos estén dirigidas; de manejar el espacio como un dibujo o un esquema realizado a través de una abstracción de la realidad que se construye en dos dimensiones y casi siempre con líneas, se pudo ver el paso hacia un esquema cuya relación con la realidad ya no es la de una abstracción de tipo imaginario, sino la de un principio matemático a través del cual se establece un mecanismo de relación que de manera absoluta garantiza el encuentro de una imagen verosímil. En tanto que en el primer modo desarrollado en el numeral [Uno1a](#) se opera en un nivel abstracto, en el segundo [Uno1b](#), esta operación se hace terrena, de una manera casi concreta, y es casi pues es solo en todo caso bidimensional, pero no realizado a través de una esquematización, sino a partir del establecimiento de un punto de vista. Sus resultados no tienen que ser necesariamente bidimensionales, aunque sea el desarrollo de la perspectiva aquel en el cual se ha hecho mayor énfasis; también es este el momento de los modelos, de las maquetas, del origen y desarrollo de la escenografía, tal y como es entendida comúnmente y sobretodo, es el inicio de una carrera contranatura en busca de la representación perfecta. Y una representación que se espera, desde la pintura y la matemática, pasando por el teatro, desemboque en el cine.

**Fig11** El desarrollo del espacio escénico: Antes de avanzar debe resaltarse que el teatro no constituye la última manera de considerar el espacio, tal, que coincidiera con lo dicho hasta el numeral anterior, el teatro es solo una de sus manifestaciones, correspondiendo con una idea de dramatizar la vida cotidiana y hacer del hombre un actor. A la par con esta consideración es interesante ver el cambio en la forma escénica frente a las consideraciones del espacio como divino, cerrado, absoluto, abierto o cotidiano.



Arriba al centro: Hemiciclo (theatron) teatro griego, S. V. A de C.

Centro izq. Teatro a la italiana, S. XXVIII

Centro der. Teatro total 1929, el misterio Bufo de Mayakowski, escena de Meyerhold.

Abajo, teatro de Bolsillo 1945, Helmut Gmelin representa una obra en su propia casa.

Esta representación perfecta que se anuncia en el teatro y en el cine, es para muchos filósofos como el propio Gilles Deleuze, una tarea que no se realiza necesariamente solo en el cine o en el teatro, a pesar de ser ellos los que más directamente se acercan a la cuestión del movimiento y del tiempo; la discusión sobre el tiempo y su representación se encuentra cabalmente en la literatura, bien en la obra de James Joyce o en la obra de Marcel Proust<sup>81</sup> cuando se enfrenta a una problematización del tiempo y de la vida humana temporalizada o en la obra de Lewis Carroll cuando concibe una narración que juega en muchos niveles y aunque es posible que esto no hubiese podido hacerse sin el paciente trabajo de pintores como Cezanne o Picasso, también es cierto que no es usual encontrar los lazos que determinan estas relaciones.

Durante un largo tiempo la literatura va a tener la palabra (y seguramente que aún la tiene) en el ejercicio de estudio, manejo, reproducción y explicación del espacio, la misma filosofía parece hacerse literatura, tal y como lo señala Derrida, ante la ausencia de instrumentos más allá de aquella pintura y aquel dibujo irremisiblemente ligados a un mundo que ya había pasado a la prehistoria.

La magia fenomenológica que Proust realiza no es otra que la de encontrar el tiempo, el tiempo que se creía perdido luego de varios siglos de divagar en el espacio. Y aunque sea un escritor y más precisamente una novela la que comporte el retorno del tiempo al horizonte de la discusión, no va a ser necesariamente la literatura la que permita dar el paso hacia este nuevo espacio. Y no ha sido ni puede ser solamente la literatura pues es para ella materialmente imposible, imposible por su sustancia, el lenguaje; o al menos le ha sido imposible en tanto la literatura se ha propagado a través de las formas convencionales del libro que no permiten romper con la diacronía que supone la lectura o el paso de las páginas tanto como de las palabras.

La literatura de Proust, tanto como la de Joyce o el teatro de Samuel Beckett no trabajan con el lenguaje tradicional y no solo porque "escriban" en un estilo que para muchos es lento, pesado, denso o difícil, sino porque trabajan con el tiempo, el tiempo de la lectura, el tiempo de lo leído, el tiempo que convierte en real ese espacio abstracto de la redacción; el tiempo aplicado al espacio ha generado una nueva forma de espacio en la que el lector no tiene más remedio que sumergirse, o ahogarse, como decían en su momento los críticos de la obra de Joyce.

¿Qué resulta de estas lecturas? Para ser más precisos habría que decir lo que no resulta: no es posible un solo sentido, una sola dirección ni una sola interpretación, lo que no sale es la repetición, ni la copia, negadas a la multiplicación del ahora, no sale ni siquiera la lectura en voz alta, pues estos textos han de releerse una y otra vez, y no por incapacidad, sino porque esa es su espacialidad, un tránsito por sus páginas que se renueva en cada nueva pasada, como los mejores diamantes, dan una nueva faceta. La lectura construye en el lector una imagen irreplicable por sí sola y en la que toma parte hasta la temperatura del cuarto en que se lee. Una imagen que es única porque pasa en el tiempo, algo solo podría compararse con el cine. A este nuevo sentido de la realidad es al que se le llama cinematográfico, y no se le dice así porque provenga de la comparación de la vida con una película, que es un símil tal como el que emplearon los sociólogos para hacer la vida semejante a una obra de teatro.

No, este nuevo sentido de la realidad es cinematográfico, porque al igual que el cine, parte de las imágenes de siempre, de los cuadros y abstracciones de siempre, pero poniéndoles movimiento, haciéndoles pasar como pasa la vida, transitar, progresar, cambiar, evolucionar, revolucionar, en una sola

---

<sup>81</sup> La obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* es referida por numerosos filósofos modernos, entre ellos el propio Paul Ricoeur; Gilles Deleuze se enfrenta a través de ella a la tarea de buscar los modos significativos del tiempo. Véase PROUST Y LOS SIGNOS, Gilles DELEUZE Editorial Anagrama, Barcelona 1992.

palabra, moverse. Es el gran descubrimiento de Einstein que aún no había encontrado como llegar al hombre: el espacio siempre ha sido el mismo y nunca es el mismo, pues siempre está en movimiento. Y si lo único estable es el cambio ¿entonces que clase de orden puede corresponder al dominio y conocimiento del espacio? Probablemente uno que es más azaroso que cósmico.

“Que la imagen remita al espacio, sea el suyo y/o el que representa, se admite en general sin discusión, aunque la complejidad de dicha relación aparezca solo después de un cuidadoso examen.”<sup>82</sup> Hasta ahora este es el examen que se ha estado realizando; en este segundo nivel de indagación se plantea la necesidad de examinar dicha relación desde un horizonte nuevo, el que ha introducido el tiempo y con el movimiento.

De esta relación han surgido nociones de espacio y en su correspondencia, formas de imágenes, mecanismos de representación, sistemas de producción y hasta un orden de ideas al que se puede llamar ideología o filosofía y según la cual, o las cuales es posible determinar o reconocer, por una parte, el valor semiótico o la capacidad significativa de esas imágenes, sistemas, etc., con respecto a la idea de espacio o a su comprensión y manejo por parte de los arquitectos; pero también se puede, otra parte, reconocer cómo estas imágenes, sistemas o mecanismos, no son de cualquier tipo ni son como son porque sí, han dependido, podría decirse históricamente, de un contexto dentro del cual han sido posibles y es por ello mismo que si se propone en este momento el paso hacia la imagen cinematográfica esto es por cuanto ella no es cualquier imagen, es una muy particular que corresponde con ese ser cinematográfico del espacio; no es tampoco una imagen que dependa del cine, sino más bien que el cine era el mecanismo que faltaba, para que por primera vez luego de miles de años, el hombre pudiese ver más allá de la caverna y verse así mismo en una dinámica de filmación proyección.

En este capítulo se realizará una inversión del procedimiento de aproximación a la noción de espacio o mejor de espacio + tiempo (movimiento) empezando por lo puramente cinematográfico; esta inversión se ha considerado necesaria ya que sobre la cinematografía, tanto como sobre el cine, se dicen tantas cosas y hay tantos horizontes, que es prudente en un sentido puramente metodológico refinar la definición de este mecanismo que servirá de soporte al espacio del cual se desea desarrollar su especificidad, aunque y como se verá en el desarrollo, de este espacio ya se sabe casi todo, solo que muchos arquitectos, no solo no saben que lo saben, sino que incluso sabiéndolo lo han dejado pasar pues no deja de pesar en el cine todo lo que la esfera del espectáculo le ha colgado como un adefesio.

Empezar este examen por el nombre de Vachel Lindsay<sup>83</sup> quizá no diga casi nada, no suena familiar ni siquiera dentro del horizonte del tema que se trata y sin embargo son sus palabras dichas hace aproximadamente 85 años, las que reclaman la importancia de un medio que aún no se reconoce completamente; él lo vio en 1915, sin efectos especiales ni Dolby estero, sin imax, color o siquiera sonido: “Hay una revolución en marcha en la percepción humana y esta revolución es obra del nuevo Gutenberg, Edison ha inventado una nueva imprenta y su resultado, la cinematografía artística, no es un producto

---

<sup>82</sup> VEINTE LECCIONES SOBRE LA IMAGEN Y EL SENTIDO, Guy GAUTHIER. Página 63 Ediciones cátedra, S.A., Madrid 1986.

<sup>83</sup> EL ARTE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO, Vachel LINDSAY. Ediciones de la Fundación de cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo 1995

Vachel Lindsay es un poeta protestante, norteamericano, nacido en 1879 y famoso por su estilo bohemio de vida y su apasionamiento por una manera artística de vivir; es uno de los primeros cinéfilos del mundo que se ocupa de una posible estética del cine, pensando en todas las posibilidades que el nuevo medio de expresión ofrece; su obra se publicó en Nueva York en 1915 bajo el título “El arte de la imagen en movimiento”, dando lugar, a juicio de los expertos, al nacimiento de la crítica cinematográfica.

bruto realizado en una fábrica, sino el producto de la fuerza creativa de un alma, que nos presta por unos instantes una manera de ver el mundo".<sup>84</sup>

La del cine ha sido una revolución silenciosa, tan silenciosa que en el cambio de milenio, realizados los registros y balances en todos los campos, muy pocos se han atrevido a colocar a Edison o a los hermanos Lumière al lado del trascendental invento de los caracteres móviles, no, la imagen movimiento (o el arte de poner las imágenes en movimiento) aún tiene mucho de la primitiva linterna mágica, de sorprendente, pero también de ajena y por tanto de incomprensible. El ciudadano del siglo XX ha sido tocado por su magia, pero aún no la ve, o apenas empieza a verla. Lo cual paradójicamente permite que aún siga siendo magia.

De hecho, la tesis que se trae a discusión con referencia al cine tiene que ver con la pregunta por ¿cómo se ve lo que se ve? o mejor, que si no es posible ver la magia del cine (o la manera cinematográfica) es porque la mirada se ha convertido en cinematográfica y como en aquella famosa película de Woody Allen, cada uno está prisionero en la pantalla, pero sin saberlo.

Una de las preguntas que pueden surgir de tal consideración sería sobre si se quisiese o se podría salir de la película, sin embargo no se trata en esta ocasión de indagar por la película, que finalmente es solo una anécdota, tanto como si se trata de preguntar por el cine en sí mismo, sin películas, solo los mecanismos, los modos de hacerlo y de reproducirlo, por la filmación y la proyección, y quizá, aunque no necesariamente, también por las películas, como uno de esos insumos de la filmación; siendo así, más que preguntar por los temas o los actores y sus papeles este segundo nivel se preguntará por el estatuto cinematográfico de la realidad que se hace cine.

Es relevante plantear en este punto que si la alternativa que definía Lefebvre a un ejercicio de recapitulación y representación sobre el espacio es la de enfrentarse al trabajo de su producción, sea dentro del campo cinematográfico, donde mejor se ha entendido el ejercicio de producción como la acción vital a través de la cual se materializa toda una visión del mundo, ya sea personal o propia solo del director o del guionista, o la visión del mundo de un colectivo que dominado por un mercado elabora una mercancía para su comercialización.

Uno de los elementos cruciales para comprender dicha labor de producción tiene que ver con la manufactura del hecho cinematográfico en sí; si se sigue la lógica materialista, dicha cinematografía debe corresponder a un modo de producción cinético dentro del cual las relaciones se dan como en la producción del film, de manera que es posible que exista una forma cinematográfica tanto de la mirada, como del olfato o del tacto o del comercio o de dominación, que se corresponda con este algo que se ve y al que se le da el nombre de film o cine.

La cinematograficidad de la percepción ya había sido intuida en la fenomenología y fue precisamente posible gracias a la introducción de una nueva variable en el estudio del espacio y del tiempo, como es la del movimiento.

El movimiento como cambio, transformó la lógica de la historia a la que como se mencionó anteriormente, Hegel dejó convertida en historicismo. Lo que esta cinematografía necesita es historia en el sentido de un story, sucesión de momentos que violentamente irrumpen en una situación intranscendente. Frente a un mundo homogéneo e insaboro, el productor moldea una realidad fuertemente seductora y que será proyectada a un público para su placer.

---

<sup>84</sup> Vachel LINDSEY, *op. Cit.*

En este según nivel de la primera parte es necesario por tanto dar los fundamentos a un ejercicio neutro de producción que permita conjugar, con las propuestas que se desarrollarán en la segunda parte del trabajo, un conocimiento cinematográfico que resonará con las propuestas de Peirce y de Deleuze y con el que hacer puramente arquitectónico que es el objetivo final de esta investigación.

Para plantear un verdadero estudio de la cinematografía y particularmente de la imagen cinematográfica finalmente se retomará la clasificación que hace Gilles Deleuze sobre los tipos de cine y las maneras en que se da la imagen en el cine. Debe decirse primero que el trabajo de Deleuze sobre el cine, publicado en dos volúmenes como "La imagen tiempo" y "La imagen movimiento"<sup>85</sup>, es uno de los más seductores modos de mantenerse hablando de películas, aunque a la vez, no es solamente un trabajo sobre cine; como Deleuze lo recuerda muy bien, ya filósofos de la talla de Bergson y Husserl, alcanzaron a preguntarse por las implicaciones del nuevo invento en el modo de entender la conciencia o incluso sobre la manera que se tiene de ver el mundo; sin embargo, el cine aún estaba muy lejos de ser lo que ha llegado a ser y faltaba que de camino apareciese la televisión, el vídeo y la Internet.

En un primer momento del desarrollo del cine los cineastas no sabían de cine; la cámara estaba tan fija como el caballete o el trípode que sostenía la caja negra; según Vachel Lindsay aún se estaba en medio de la era de los bárbaros lectores de jeroglíficos, o lo que es decir, que luego de 500 años de imprenta, se había olvidado como leer las imágenes. De hecho la pérdida de capacidad de lectura del mundo es paralela a la desconexión que se realiza en el avance del conocimiento del espacio: Kepler y Galileo necesitan de largas noches de exploración de la bóveda celeste; Husserl o Heidegger no necesitan ser astrónomos, tanto como si requieren de un adelantado dominio de la lógica del lenguaje o de la matemática.

Uno de los primeros cineastas reconocidos, Sergei [Eisenstein](#)<sup>86</sup> (1898 – 1948) y a quien se hará referencia constantemente por ser uno de los teóricos que mejor formula este conocimiento cinematográfico, recorre rápidamente ese camino que va de la literatura, al teatro, a la fotografía y termina en el cine, o como él diría mejor, empieza, pues en su momento, todo estaba por hacer, o por redescubrir. Es igualmente necesario pasar una mirada sobre la propuesta de otros teóricos del cine, incluso antagonistas del propio Eisenstein, como Noel Burch y su obra Praxis del cine de 1970, cuyas aproximaciones son complementos imprescindibles en un sendero que debe conducir, no tanto hacia el cine, como hacia la arquitectura.

Muy variadas son las fuentes de inspiración de Eisenstein: El teatro Kabuki, del cual, a pesar de lo que el llama su bárbaro feudalismo en razón de una rígida formación académica medieval, puede rescatar la sensibilización por todos los elementos que se necesiten en la acción, interdependientes e igualmente necesarios e importantes como voz, sonido, espacio, objetos, todo cuenta en el cine, no hay nada superfluo; de la escuela de dibujo japonés y las lecciones sobre escritura ideográfica rescatará una metodología del montaje que conduce o viene de un pensamiento cinematográfico, mismo que ejemplarmente venía de un país que no conocía el cine; ilustrando la tesis de que un pensamiento cinematográfico no necesita del cine, tanto como no todo cine es cinematográfico. Obviamente que también influirán en él la larga tradición literaria rusa, las escuelas de estudiosos del lenguaje, los pintores,

---

<sup>85</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO / LA IMAGEN TIEMPO, Gilles DELEUZE. Estudios sobre cine volúmenes 1 y 2 Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona. Ediciones de 1994 y 1987 respectivamente

<sup>86</sup> Los escritos de [Eisenstein](#) han sido publicados en diversas ediciones y recopilados bajo diferentes títulos, por lo cual es posible que se haga referencia a un mismo comentario desde dos obras diferentes, debido principalmente a que no se quiso en la recopilación de la información ignorar diversas fuentes que se contrastaron en las distintas ediciones, sin que se encontraran diferencias profundas en las traducciones, aunque sí en la manera de agrupar los que en su origen fueron artículos cortos elaborados para periódicos o para la discusión ilustrada del círculo de nuevos cinematografistas rusos.

los cubistas, los constructivistas, todos a través de sus artes, tienen algo que darle al cine, saltimbanquis, malabaristas, gimnastas, obreros, campesinos.

La propuesta de Sergei Eisenstein se recoge en sus ensayos sobre Teoría del Film publicados por primera vez como *Film form*<sup>87</sup> and *Film sense* en 1957<sup>88</sup>. El punto importante aquí sería que en tanto que Peirce y Deleuze son fundamentalmente filósofos que se preguntan por las imágenes, Eisenstein es un creador de ellas y en el más puro sentido Deleuziano, un auténtico filósofo y uno que muy particularmente estuvo siempre muy cerca de la arquitectura.

Para Eisenstein enseñar y hacer eran maneras de entender un mismo trabajo, de ahí que sus esfuerzos se hayan dirigido por igual a los dos haciendo posible que como legado queden respuestas a la pregunta por el cómo se hace, tanto como magistrales ejemplos de ese recién creado que hacer, además de que gracias a este interés y a esa consideración, la influencia de Eisenstein en el cine se vio multiplicada tanto que hoy no pueda ser negada ni desconocida en ninguna filmografía contemporánea.

Para empezar, el cine es por su propia naturaleza, el más internacional de los artes, la movilidad del cine no es solo la de sus imágenes proyectadas en una sala, es también la del infinito número de salas, a través de todo el mundo, donde dicha proyección se repetirá. Es por ello que cuando se llegó al mundo del cine, el sitio era como una ciudad sin calles ni plazas, una ciudad que aún no era, pero a la que se trataba ansiosamente de llegar, como beduinos o buscadores de oro, esa ciudad debería ser un lugar de posibilidades inimaginables; de ellas solo unas pocas posibilidades se han desarrollado, esa era la opinión de Eisenstein y es por ello que busca un camino para que todo lo que esta por hacerse se haga.

Y en este primer momento del cine, quienes llegan a él son, todo menos profesionales del cine: magos, fotógrafos, matemáticos, pintores, o simplemente buscadores de tesoros, mitad oportunistas, mitad embaucadores, pero en todo caso soñadores.

Sin ir más lejos en las discusiones sobre la especificidad teórica del cine que finalmente se irá bosquejando a lo largo de esta tesis, se puede empezar discutiendo sobre dos de los rasgos considerados por Eisenstein y otros cineastas como los más característicos, rasgos que sin embargo pertenecen igualmente a otras artes: en primer lugar, el cine graba (registra) photo – fragmentos de la realidad; en segundo lugar, estos fragmentos se combinan de diversas formas. Esos dos rasgos son entonces, el cuadro o la toma en el sentido mínimo de acción de filmación, para el cuadro cuya palabra francesa sería se tiene un sentido mucho más fotográfico o incluso quizá, pictórico, en tanto que la toma, pertenece a un mínimo ejercicio de secuenciación de cuadros; el nombre para el segundo rasgo sería el montaje.

Con respecto a la fotografía, Eisenstein no duda en designarla como una photo – reflexión, que fija eventos reales, actuales, o mejor los deja a todos con un sentido de actualidad. Lo que se logra al combinar dichas fotoreflexiones en diversas formas, es darle a la “realidad” una orientación distorsión deliberadamente calculada. Los resultados pueden variar desde una exacta combinación de miradas o visiones naturales, o quizá digamos “auténticas” vistas, algo que es más un documental en la medida en que pretende recuperar un sentido o posible manera de ser de la realidad.

El primer rasgo (que pueden ser dos) es el cuadro o la toma, el segundo rasgo es el montaje. De la combinación de estos dos pueden resultar dos extremos, una aproximación “naturalista” o lo menos

---

<sup>87</sup> [LA FORMA DEL CINE, Sergio EISENSTEIN. Ediciones Losange, Buenos Aires 1958](#)

<sup>88</sup> [FILM FORM & FILM SENSE Essays in film theory, Sergei EISENSTEIN. Meridian Books, New York, 2nd. Printing, 1958.](#)

posiblemente distorsionada de la realidad<sup>89</sup>; y en el otro extremo, un formalismo abstracto, quizá más próximo a los experimentos cinéticos de Leger, al futurismo de Marinetti o a los artistas de las vanguardias de comienzos del siglo XX.

El resultado final de esta combinatoria tiene un orden y este según Eisenstein, nunca es accidental ni ingenuo, sino que es la manifestación de las premisas sociales del realizador de la composición. El director, se convierte entonces en constructor de un orden de acontecimientos, de una historia. Historia que en el sentido materialista de Lefebvre da vida al reto de producción social de un espacio social.

Este trabajo del director es como el de cualquier artista, solo que sus medios son diversos de la misma manera que podía decirse que el músico trabaja con escalas de sonidos, con ritmos o con tonos, el pintor con escalas de tonos como colores, luces y sombras, El cinematografista sin embargo, debe enfrentarse a los inmutables fragmentos de la realidad actualizados por él y que por supuesto, son más flexibles, indefinidos, abiertos y a la vez neutros e inasibles, de lo que pudiese ser un color o un sonido, incluso que solo cuando son puestos juntos, ellos aparecen como un todo orgánico, perdiendo las señales visibles de que hubiesen sido únicos, particulares.

Esta posible "manipulación invisible" del todo a través de las partes ha llevado hacia una famosa discusión derivada de esta postura frente al cine, de este modo de trabajar las imágenes; esta polémica se suele llamar como la de los documentalistas: estos, como buscadores de realidad pura<sup>90</sup> se oponen a un trabajo con los medios del cine y enfrentan la realidad a la ficción de una historia elaborada en la mesa de edición, pero que se presenta como verdadera.

Aquí se podría definir más precisamente el enfrentamiento de Burch (1970) y Eisenstein (1954), pues Noel Burch considera que todo ejercicio de Montaje engaña, distorsiona la realidad pues hace trampa a la realidad mostrando las cosas como no son.

Precisamente por esto, frente a los sonidos o los colores, el cuadro requiere de otra manera de ver, el trabajo que realiza el creador cinematográfico debe realizarse de un modo diferente al realizado por los músicos o los pintores, a pesar de tener mucho de ellos, el cine debe desarrollar su propio método de trabajo. El aporte del cine al desarrollo de las demás artes proviene originalmente del estudio y trabajo sobre estas acciones recíprocas entre toma y montaje, entre partes y un todo posible.

Eisenstein siempre repetía a sus estudiantes: La toma es más resistente que el granito, más dura, pesada, maciza y es la materia prima para la composición, pero precisamente por ello, por su rigidez, la toma sirve de soporte a las formas del montaje, el cual deviene entonces en el medio más eficaz para un remoldeamiento creativo de la naturaleza. La toma es el mínimo fragmento distorsionable de la naturaleza y la ingeniosidad en sus combinaciones, es el montaje.

Más adelante veremos entonces que es la toma y que es el montaje y de que manera pasan de las consideraciones previas sobre el espacio a una reinterpretación de sistemas tradicionales de representación. Las teorías de los documentalistas propenden por evitar la más milimétrica variación en la perspectiva de la cámara, pues reconocen que esta altera la "real apreciación del acontecimiento; sin

---

<sup>89</sup> Lo que va a señalar Eisenstein es esa irrepresentabilidad de la realidad como algo único y auténtico; en su lugar, el todo orgánico, siempre superior a la suma de las partes y por sí mismo abierto e indefinido, ofrece el material disponible, para recomponer una visión de esa naturaleza que a "simple vista" es por sí misma invisible.

<sup>90</sup> Los términos ingleses para esta serían el un-cut o el un-plugged, refiriéndose a una presentación sin ningún tipo de manipulación que la distorsione; los términos castellanos intocada o desconectada, hacen referencia a esas manipulaciones.

embargo podría preguntarse, ¿cómo sería posible una cámara neutral o un ojo desprejuiciado? En el sentido vitalista de la producción este ojo solo puede ser el ojo de un muerto, alguien que no tiene ningún interés y por tanto no tiene ninguna tendencia. La ciudad moderna que resulta de este ejercicio, la ciudad de los cineastas, debe ser una Cinemetrópolis, un todo organizado, orgánicamente, viviente, en donde las partes se funden en una experiencia urbana, que es siempre diferente pero constante.

A partir de este punto y principalmente siguiendo los dos fundamentos indicados por Eisenstein como elementos básicos para la constitución de la imagen cinematográfica, se seguirá el desarrollo de la imagen, como mediación, tratando de alcanzar la ruta de Deleuze y sobrepasar el horizonte pictórico de la imagen, hasta la dimensión donde ella se hace productora de sentido.

El trabajo del cinematografista, como el del arquitecto, puede encontrarse en la construcción material de un orden de acontecimientos que no es accidental ni ingenuo, sino precisamente un reconocimiento de las dinámicas que efectivamente construyen ese espacio como social y corriente. En la página siguiente: arriba, fotografía del trabajo de montaje de producción de la película Alexander Nevski (1938), en la página siguiente, esquemas preparatorios y de diseño del propio Eisenstein<sup>91</sup>.

El cine ha venido entrando de una manera constante y sistemática en las prácticas profesionales y cotidianas de los horizontes más diversos, desde el médico que ha visto como el paciente se convierte en un personaje en la pantalla de su ordenador o el policía que ve pasar la multitud protegido en el anonimato del cuarto de vigilancia al turista que lleva la cámara con la misma naturalidad con la que Wim Wenders se movía por Tokio para realizar su película Tokyo-Ga.

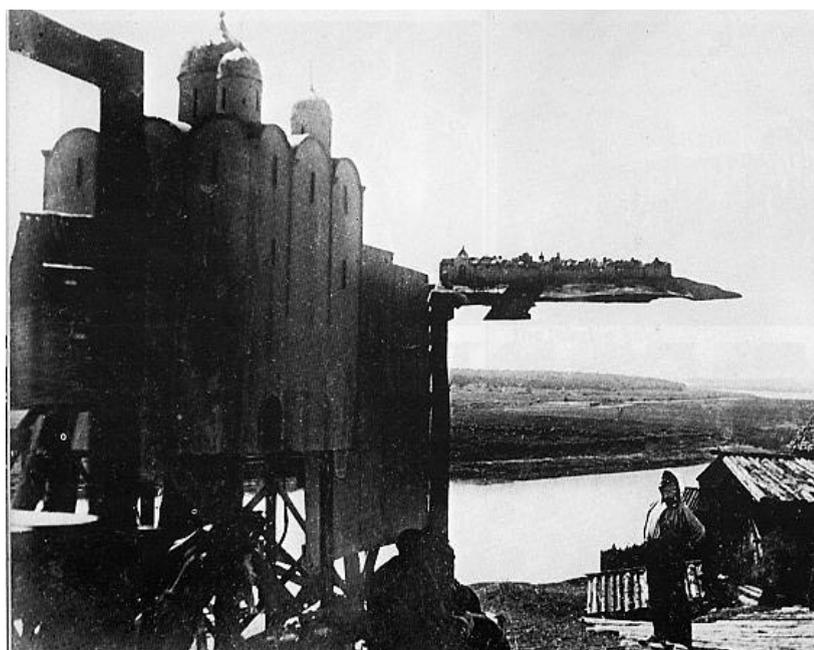
Hacer cine, dice Wenders, tendría que ser simplemente otra forma de vivir, lo mismo que dar paseos, leer el diario... tomar el coche, como cualquier otra actividad cotidiana<sup>92</sup>; el arquitecto puede ser quien mejor lo haya entendido, aunque aún no se entere de cómo, él además de trabajar como un Wenders turista en busca del lugar, ve la ciudad como esta película que se hace con su trabajo, luego se ha llevado la cámara a su estudio y la ha puesto al servicio de la observación dinámica del proyecto en el ordenador e incluso, finalmente, ha recurrido a la animación en 3d, al vídeo y al montaje cinematográfico para, al fin, poder mostrar tal cual el lo soñó, el proyecto que algún día podría ser realidad.

---

<sup>91</sup> Imágenes tomadas de EISENSTEIN AT WORK, página 102. Methuen, London 1982

<sup>92</sup> CINE Y ARQUITECTURA. Edición a cargo de Jorge Gorostiza, Escuela Técnica Superior de Arquitectura – FilMOTECA Canaria, 1990.

[Fig12](#) El cineasta construye el espacio, montaje in situ en la filmación de Alexander Nevsky, EISENSTEIN; arriba, lo que el cineasta quiere que se vea, abajo, la magia de usar el propio espacio para hacerlo posible.



## 1.2.a LA IMAGEN MOVIMIENTO - La realización del encuadre

“Wim Wenders propone una distinción entre imágenes e historias, aludiendo a la circunstancia de que lo primero que reclama su atención como director es tal o cual “imagen”. A poco que se conozca su filmografía, se comprenderá que esto que llama imágenes puede ser formulado más ampliamente en términos de escenarios o de espacios, como lugares concretos y bien determinados... mis historias comienzan con cuadros, con lugares, ciudades, paisajes o calles”.<sup>93</sup>

El primer elemento a partir del cual Eisenstein define la esencia del cine se acerca bastante a la idea moderna de cuadro traída por Wenders al trasfondo de la discusión sobre la imagen cinematográfica, este correspondería poco al cuadro como es definido en el sentido Deleuziano, aunque finalmente los dos, Deleuze y Wenders, parecieran estar pensando en lo mismo.

Más comúnmente, el cuadro suele referirse a una imagen fija que puede asociarse con la fotografía, el cartel, el gráfico, el dibujo de prensa e incluso el cómic; no es usual que a los cuadros de los pintores les llamemos imágenes fijas, mas bien puede decirse de ellos que son simplemente “cuadros”, incluyendo el sentido geométrico o mejor rectangular, de la aseveración.

La imagen fija no está en el vocabulario corriente, como tampoco lo está la imagen movimiento, es decir su uso está más restringido a un campo de especialistas concretos quienes la usan en función de su especialidad. La imagen fija es o puede ser la imagen publicitaria, la fotografía, el icono bizantino o el retablo colonial, pero es posible que también sean las imágenes históricas que con carácter simbólico han construido los historiadores; esta indeterminación y vaguedad en la apreciación sobre la imagen fija es comprensible en lo ampliamente variable del rango de opciones para entender la palabra imagen. Eisenstein se refiere a estas imágenes como foto – fragmentos de la realidad y desde esta perspectiva se debe entender que estas imágenes operan como “recortes” de realidad, cuya principal característica es su capacidad de re – presentar esa realidad de la cual han salido y de la cual hablan.

Sin embargo, lo que recuerda Guy Gauthier es que más que representar, dichas imágenes presentan una realidad, como es la de ser imágenes; así se tiene que mantener sobre el horizonte de esta indagación que la paradoja a resolver cinematográficamente, es la de dos realidades de naturaleza diversa, conviviendo juntas y “hablando” recíprocamente, la una de la otra: la realidad como imagen fragmentable y representable y la imagen como representación de la realidad.

La imagen ha sido presentida y presentada siempre como un acontecimiento predominantemente bidimensional, ahora que se le llama imagen fija, se le suma a esa bidimensionalidad un carácter estable; la superficie plana, de dimensiones variables (desde el fresco, hasta el sello de correos), algunas veces afectada por irregularidades (textura), es en esencia lo más parecido a aquello que se llama imagen y su relación con lo real obliga a plantear el argumento semiótico: si estas imágenes tienen sentido es porque trabajan con algún tipo de realidad, la realidad tal y como ha sido entendida en cada momento presentado hasta el presente ha recalado esta bidimensionalidad estable, más allá de las revoluciones del mundo real.

Algo que no debe olvidarse es que la imagen no existe per – se, la imagen es una construcción que implica para empezar eliminación, elección, determinación de aquello que la imagen “muestra”, de lo visible y de lo invisible. Para ello la imagen fija determina unos límites, un punto de vista, un plano de presentación, un

---

<sup>93</sup> SOBRE LOS ESPACIOS, Pintar, escribir, pensar. José Luis PARDO página 11 Ediciones del Serbal, Barcelona, 1ª edición 1991

fuera de cuadro, una profundidad de campo, etc. El hecho de que la imagen sea bidimensional no significa que su determinación no sea tridimensional: la imagen impresiona y traduce la realidad en dos dimensiones, pero ello no quiere decir que no tenga profundidad o duración. Solo que en este primer elemento de lo cinematográfico la duración se halla como congelada entre un momento y otro.

Para acercarse a la duración se han construido muchos caminos, uno de ellos se cruza con una de las primeras definiciones que aporta la física moderna a la noción de espacio y que aún no ha sido mencionada suficientemente, es la idea de "campo"; el campo es un espacio artificialmente delimitado y referido a un sistema ordenador, sería lo correspondiente al espacio de Newton y en el por tanto es operativa la mecánica clásica.

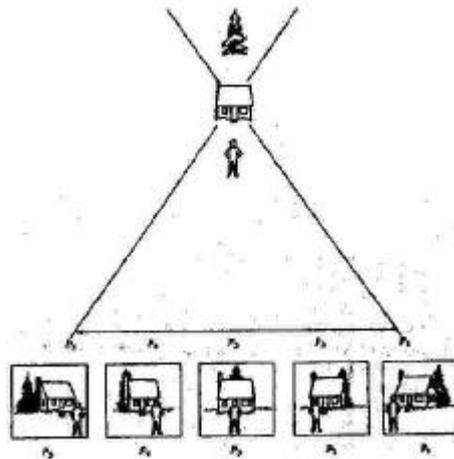
Por ello el campo se puede representar mediante los mecanismos de la geometría plana, el campo se puede formular y en el se pueden determinar la posición y la velocidad de una partícula; sin embargo el campo es un artificio, por ello el espacio que define, corresponde a una re – presentación y su esencia es, ser materializable en una imagen. El campo magnético, el campo de juego, la profundidad de campo, no solo pueden definirse matemáticamente sino que también pueden imaginarse, son susceptibles de ser convertidos en imágenes, principalmente, por ser delimitados y funcionar de acuerdo a unas leyes específicas.

Otra modalidad del campo operativa en el universo de las imágenes fijas es de carácter óptico: el campo es una distancia fija, en las tres dimensiones, es decir con respecto a un volumen y dentro de la cual se puede realizar la visión nítidamente; por fuera del campo el mundo se desdibuja y se difumina, los detalles se confunden en una opacidad que solo insinúa, pero no asegura nada.

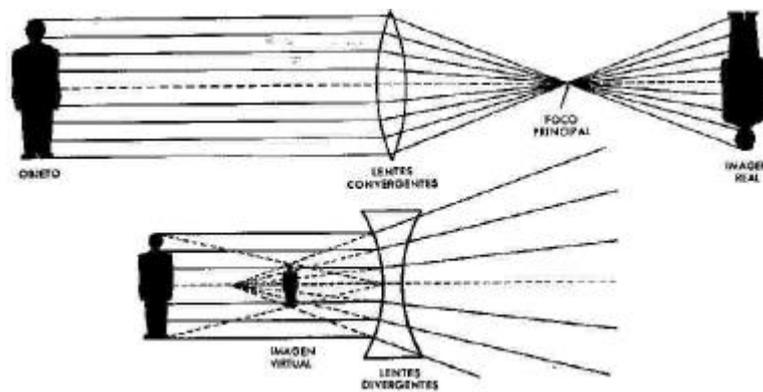
Cuando se habla de campo tampoco se puede olvidar el ejercicio de fundación mencionado en el primer numeral que remite a la manera en que culturalmente existe una recurrencia al rectángulo y al círculo como formas elementales de la delimitación y como formas básicas cuando de pensar el campo se trata, sin embargo, el campo no es de ninguna manera esférico o tetraédrico, es de hecho más próximo a un ovoide del cual se percibe un tercio hacia delante de su foco y dos tercios hacia atrás.

La palabra a la cual se recurre más sistemáticamente para definir la imagen fija es de hecho la palabra "cuadro" y casi siempre obedece a esa acción de definición de campo que se hace cuando se genera una imagen fija dentro de un cuadrado; no deja de ser particularmente extraño este traslado de términos, pues como lo señala Gauthier, la visión no es rectangular y la línea recta ni siquiera es un hecho normal en la naturaleza, más proclive a las irregularidades y las curvas.

**Fig13** De la perspectiva a la fotografía: Alberto Durero: La invención de la perspectiva o como construir una copia fiel a partir de un marco y un sistema ortogonal (cuadrícula) / Abajo: variaciones de la imagen en función de la posición del cuadro y del punto de vista, una imagen que depende del ojo que la ve y la encuadra y de la mano que la sigue.



El desarrollo de los mecanismos ópticos, como lentillas y telescopios, unidos al desarrollo de una superficie química fotosensible, permitieron que el milagro que se realizaba cada mañana con el paso de la luz por una pequeñísima rendija, se hiciera constante y manejable: la fotografía se habría camino.



## La Fotografía

El foto – fragmento de realidad al cual se refería en un comienzo Eisenstein ha sido durante mucho tiempo algo más aproximado al cuadro, es decir a la pintura o en el mejor de los casos al grabado que ilustraba un medio de comunicación, sin embargo, a finales del siglo XIX hizo su aparición un invento revolucionario, tal y como lo llamaría W. Benjamin, un descubrimiento que por primera vez permitía captar en forma instantánea esos fotofragmentos y mejor aún, permitiría reproducirlos sin que en ello mediara un esfuerzo de recreación de la realidad.

“La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la “camera obscura” imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo. Cuando tras aproximadamente cinco años de esfuerzos Niepce y Daguerre lo lograron a un tiempo, el estado, al socaire de las dificultades de patentización legal con que toparon los inventores, se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización, algo público. Se daban así las condiciones de un desarrollo progresivamente acelerado que excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva.”<sup>94</sup>

Las polémicas no se hicieron esperar y llegaron a la par con el invento, que en sus comienzos, fue objeto de especulación por parte de comerciantes baratos y charlatanes. En un primer momento la fotografía se vendió como un acto de magia barato y efectivo para atraer incautos en los circos; no faltó quien dijese que este arte demoníaco era no solo blasfemo, sino toda una expresión contra – natura, pues solo a Dios le era dado crear a imagen y semejanza, y este era el punto, por primera vez el hombre podía fijar, a imagen y semejanza con la precisión con la que se suponía, Dios habría creado el mundo.

Por otra parte, los teóricos del arte, tanto como los nuevos teóricos de la fotografía, sintieron invadidos sus respectivos territorios, el arte mismo, en su capacidad mimética de representación, era ahora rebasado por un aparato en el cual, aparentemente, apenas si tenía cabida la habilidad del hombre.

La fotografía convivió y luchó con la pintura, la pintura lo hizo con la fotografía y en esta lucha inconsistente, el cuadro mantuvo su presencia como tal; no faltaban los reproches a los pintores que trataban de crear fotos en sus cuadros al igual que los reproches a los fotógrafos que buscaban que sus cuadros pareciesen pinturas<sup>95</sup>, finalmente, el cuadro era el que se estaba estableciendo y preguntando desde otra óptica, pues si ya no era objeto de discusión la maestría o la dirección del trazo, ahora debía serlo todo aquello que estaba dentro de él, voluntaria o azarosamente.

---

<sup>94</sup> PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA, Walter BENJAMIN. Publicado en Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia, página 63. Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1992.

<sup>95</sup> Walter BENJAMIN, Pequeña historia de la fotografía. página 70

Benjamín trae a colación un comentario de época: “En una publicación inglesa de entonces, especializada, se dice: En los cuadros la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente está sobre una alfombra. Y cualquiera quedará medianamente convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra. Fue entonces cuando surgieron esos estudios con sus cortinajes y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio campo entre la ejecución y la representación, a medio camino entre la cámara de tortura y el salón del trono...” y más que mostrar el dilema de los creadores atados a esquemas y definiciones pictóricas que tratan de ser puestas para la cámara y no para el lienzo, no se puede dejar pasar que se está relatando el nacimiento de un nuevo arte, muy antiguo por demás, pero hecho ahora con un carácter duradero e inmortal: la escenografía, a la cual se le llamará finalmente, dirección artística.

Una de las primeras disputas que tendrían que dar las "artes de la imagen" es una lucha por la definición de su valor artístico y por la calidad del trabajo de quienes las producían, pues su producción no encajaba completamente dentro de la ciencia o el arte: los fotógrafos no eran pintores, pero tampoco podían definirse como científicos, su trabajo era en gran medida técnico, pero no era solo eso.

Desde un comienzo se dieron medios técnicos para manipular la imagen que aparecería en la placa, sin embargo, más notable que esta artesanía o ciencia del trucaje fotográfico es la nueva ciencia de mirar a través del lente.

El cuadro no estaba en duda cuando apareció la fotografía, como se ha visto el cuadro ya había afirmado su soberanía desde hacía casi cinco siglos, por lo cual no es de extrañar que la fotografía misma siguiera produciendo cuadros para todos los públicos, más rápidos y perfectos que antes, pues lo que había cambiado era la forma de obtener la imagen para el cuadro; solo en muy restringidas ocasiones el pintor se privaba de ver el todo del cual extraía una porción para su encuadre, ahora ese todo quedaba oculto fuera del marco del objetivo de su cámara.

De lo que se trata es entonces de una nueva forma de mirar, tanto como de algo nuevo para ver, partes que el todo ocultaba, tanto como ahora hay todos que la parte oculta; lo que resultaba era una "verdadera" imagen que provenía del mundo real, que lo testaba y que en consecuencia se entrometía en discusiones que hasta ahora habían estado prohibidas a las imágenes artísticas, a los cuadros de los pintores; ahora las placas de los fotógrafos podían convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica<sup>96</sup>. La fotografía enviada al periódico como reporte de una noticia, como testimonio de un acontecimiento, tiene otros significados, y por ello será mostrada de otra manera.

Ya en la edad media era usual alternar el texto con el cuadro, sin embargo y debido al bajo nivel de alfabetización de la población se podría concluir que este texto no se daba como un complemento necesario de la ejecución pictórica o mejor aún, que su valor podía y debía considerarse más pictórico que literal; según esto las palabras estaban allí para ser vistas más que para ser leídas, quizá haya sido esta perspectiva pictórica de la escritura la que haya estimulado el desarrollo de la decoración y la iluminación de textos que llegó a ser la ocupación casi exclusiva de grandes comunidades. Pero este no es el caso con la fotografía, ni de los textos a pie de foto.

El texto colocado por el editor del periódico al pie de la foto no es su título, no como lo es de un cuadro; es en términos de Benjamin una prescripción, puesta allí para orientar la visión y como necesario complemento de la misma. El texto debe ser un pretexto para que la foto sea entendida dentro de la historia que ella cuenta, es el eslabón, prehistórico o mejor pre - cinematográfico, pero eslabón, necesario para que luego se construyan las historias.

He aquí una segunda polémica que la fotografía abría: la historia y la foto, como testimonios, eran pruebas, rastros de verdad irrefutable puestas a la vista de todos para construir el consenso, de manera que se podrían plantear cuestiones como las de la propaganda o la publicidad; frente a estas imágenes queda creer y propagar la fe puesta en ellas: propaganda; o quizá ser público de las expectativas que ella plantea, publicadas, publicitarias y de dominio público.

La pregunta que abre la polémica es simple: ¿Estas imágenes dicen la verdad? Estas imágenes buscan que se les crea, lo que ellas presentan como historia plantea una relación con la realidad posible de la cual pretenden ser pruebas, pero ¿es esta la única realidad? En sus comienzos la foto pretendió (quizá aún

---

<sup>96</sup> BENJAMIN, Op.cit., página 31

hoy lo haga) una superioridad sobre el ojo fundada en la superioridad del instrumento, que alejado de una subjetividad, permitía mostrar con precisión y riqueza detalles que se pasarían a simple vista, el mundo aparecía en su propia verdad.

Sin embargo, y este es el punto importante, la fotografía no es posible sin el punto de vista, sin un ojo que delinee el espacio y fije en el tiempo cuadros inimitables, un ojo que eterniza el minuto fugitivo donde la naturaleza tiene genio... este ojo, es el del objetivo<sup>97</sup> que finalmente se confunde con el conjunto de objetos hacia los cuales se dirige y sobre los cuales se detiene, a una cierta distancia.

Un hombre detrás de la cámara, como lo anunciara Dziga Vertov, puede definir el objetivo; un hombre que enfoca, decide que ha de mostrarse y que no, (aunque finalmente él mismo no tenga un absoluto dominio sobre lo que muestra o deja de mostrar), si esto es así, la realidad misma ha sido seleccionada por la mirada del camarógrafo y la polémica continua en el orden del día: lo que ve este objetivo es verdadero solo desde un punto de vista, el del objetivo y este ha quedado oculto en el reflejo de la imagen en el papel.

La fotografía misma se sugiere al fotógrafo, pero a la vez se le oculta, permite la sospecha de la cámara, pero casi nunca la muestra, recorta la realidad, la fragmenta y la encuadra, frente al mundo, construye una ventana en una morada oscura, desde la cual mirar y si todo esto es cierto, la fotografía no puede ser real o verdadera pues es más lo que oculta que lo que muestra, así el texto que la acompañe trate de completarla, de decir lo que no se ve.

Estos dos dilemas no se resuelven fácilmente (no deberían resolverse) la relación arte – fotografía y la relación realidad – foto son parte de la dinámica desde la cual la foto se plantea y no son los únicos dilemas: también se han hecho preguntas sobre el verdadero autor de la foto, sobre su pre - existencia, sobre su veracidad, etc.

Frente a todos ellos quizá sea un buen momento para tomar en cuenta la perspectiva de Rolan Barthes quien se refiere a la fotografía como objeto de tres prácticas, semióticamente muy concordantes con la propuesta de Peirce que se presentará en la segunda parte: en toda fotografía hay un operador que es el fotógrafo él es quien mira el objeto. El spectator lo constituyen quienes forman el público, ellos son los que finalmente compran y leen o simplemente miran los periódicos, libros, etc.; los espectadores ven lo que vio el fotógrafo a través de su cámara. Y finalmente está aquello que es fotografiado, que es como un blanco, o el referente, al que llama el Spectrum, por su relación con la palabra espectáculo y por su sentido de retorno como el fantasma de algo que ya no está.<sup>98</sup>

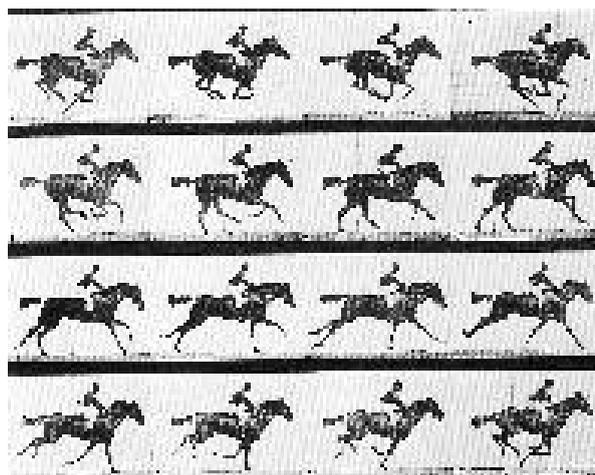
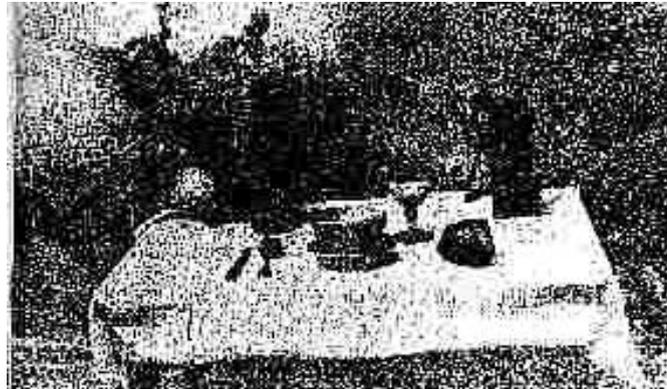
Mediando entre todos ellos, la luz, principio fundamental sobre el cual se hace posible la fotografía, recuerda que no se dan unos sin otros, la luz es parte de este movimiento entre objetos, objetivos y sujetos, una relación que puede ser espectacular o imaginaria, objetiva o científica e incluso artística pero siempre estable en su materialidad, palpable e irreversible, una vez que ha sido revelada en el negativo y finalmente, una realidad repetible, reproducible un finito número de veces a partir de ese negativo, que se convierte en el único original. Este sería otro punto importante con respecto a la imagen fija, que se llama fotografía, y que hasta ahora no había sido mencionado, a pesar de ser el que introduce la polémica por el valor artístico de la fotografía.

---

<sup>97</sup> LA MAQUINA DE VISIÓN, Paul VIRILIO. página 34 “En el otoño de 1917, Emile Vuillermoz escribía a propósito del cine de arte:...”. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid 1989.

<sup>98</sup> LA CÁMARA LÚCIDA, Roland BARTHES. P. 38 Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona 1990.

[Fig14](#) De la primera foto a los primeros fotogramas: La mesa lista para el desayuno, la primera foto en 1839; solo unos cuantos años después, 1890 Edward Muybridge, las cámaras de hilos para capturar el movimiento; 1905, Los Lumière proyectan en París la llegada del tren y con el, la llegada del cine.



## El Cuadro y el Encuadre

Establecer el paso de la imagen fotográfica a la imagen cinematográfica es aparentemente simple, pues se trataría tan "solo" de establecer el vínculo entre dos o más imágenes, entre dos o más fotografías que ahora han de llamarse fotogramas en razón al movimiento en el cual engranan<sup>99</sup>. Y en un primer momento, que ya tiene mucho de cinematográfico, este procedimiento operará a través de un medio que ya se había mencionado antes, aunque de una manera crítica, a través de un género que es dudosamente llamado literario y cuyo representante más cercano puede ser el de un género, muy popular en los años 50's y 60's que creció a la par con los cómics y ocupando un lugar que luego tomará la televisión: la fotonovela.

La fotonovela, es una forma primaria de narración fotografiada que presenta en una (o varias) páginas una colección de fotos con unos diálogos impresos, ya sea en un recuadro al margen de la foto o en "globos" de diálogo que señalan lo dicho por cada personaje. Sin embargo, este es un modelo de presentación de historias que ya había sido usado, con otras tecnologías, en la edad media, es decir, reemplazando las fotografías por figuras dibujadas en vivos colores que presentaban sobre sus bordes la historia que la fotonovela convierte en diálogo ubicado sobre el cuadro. También sería necesario reconocer entonces la presencia del cómic como el otro precedente o compañero valioso dentro de la definición de encuadre y del establecimiento del vínculo entre dos o más imágenes y que finalmente se ha convertido en una de las herramientas más valiosas en el trabajo de producción cinematográfica.

El cómic ha desarrollado diferentes modos de establecer ese lazo cuadro a cuadro, que luego hará operativo el cine, desde el más elemental que usa los marcos de la imágenes y una continuidad prestada del sistema de lectura de caracteres que conduce la mirada de izquierda a derecha y de arriba abajo, hasta los más sofisticados en donde la historia disuelve la movilidad de la mirada al eliminar los marcos y constituir un solo cuadro, como si hubiese sido posible un pequeño retorno al ejercicio compositivo y narrativo que los maestros del Setecientos o del cuatrocientos, inauguraron con grandes despliegues técnicos.

Incluso el manejo de la luz, de los rasgos y de algunas figuras de composición parecieran llevar a un nuevo renacimiento de la ilustración, quizá tratando de emular los esfuerzos que la cámara fotográfica parecía haber hecho innecesarios. Pero antes de proseguir en esta indagación sobre el desarrollo del cuadro en serie o de otras formas de presentación de imágenes cinematográficas, es necesario terminar de recorrer el camino del cuadro y del encuadre, condición de consideración para realizar el paso de la imagen fija a la imagen movimiento.

Para empezar, no se puede hablar del cuadro sin el encuadre y no se puede entender el encuadre sin los cuadros. "Se llama ENCUADRE a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios"<sup>100</sup>; el encuadre como sistema determina el cuadro, lo prevé y cinematográficamente puede entenderse como aquello que el director quiere tener en su cuadro.

---

<sup>99</sup> Luis Campos Martínez, en su libro *Lo cinematográfico como expresión*, citado al comienzo de este numeral, hace un énfasis muy fuerte en un punto igualmente importante para esta tesis: el paso de la foto al fotograma, no es como si se considerase una foto dentro de una película; la fotografía es en principio tiempo muerto, pues inicia y termina en ella misma, en tanto que el fotograma no es nada sin la colección de fotos de la cual forma parte, por ello lo determinante en el fotograma es la manera de encuadrar y sobre la cual operará la cámara en movimiento; para poner en cuadro una foto, por el contrario, hay que determinar como se mueve el mundo y estabilizarlo en un instante que la cámara ha de congelar.

<sup>100</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, Gilles DELEUZE. Op.cit. página 27

El cuadro puede ser confundido con el marco y haciendo referencia al sistema pictórico o de imágenes fijas mencionado anteriormente, debe anotarse que el encuadre presenta no solo la definición de lo que está en la imagen sino también de la forma en que se ha de pasar de una imagen a otra. Por ello el cuadro constituye un sistema, un sistema conformado por el conjunto de cuadros a través de los cuales se contará la historia.

Desde la perspectiva de otros autores como el propio Burch<sup>101</sup> este cuadro es definido desde una recuperación de los márgenes, que Deleuze rechaza en aras de la continuidad por el montaje, puede verse que esta definición es de alguna manera antagónica a la propuesta por Eisenstein y Deleuze. El cuadro es definido según Burch por 6 límites dentro de los cuales se encuentra también el campo, noción de la que se hablará más adelante, pero en principio se parte de los cuatro bordes laterales, casi siempre inscritos en un rectángulo; esos cuatro bordes son simultáneamente los del plano que se filmará y los de la pantalla en la que se proyectará, adicionalmente se han de considerar otros dos límites espaciales del cuadro, uno correspondiente al espacio detrás de la cámara y otro al espacio detrás de esta pantalla. El cuadro que obtiene Burch es el resultado del encuentro de dos pirámides de visión cuyos vértices determinan por un lado el observador y por otro lo observado.

Sin embargo y retomando la noción Deleuziana, el cuadro está más próximo a esa imagen de fotonovela o una viñeta del story board de la película; el punto definitivo de diferencia y sobre el cual se sigue la definición cinematográfica de esta tesis es este: el cuadro, aunque su nombre esté en singular, constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir de elementos, que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario.

El cuadro que orienta el encuadre es un conjunto complejo de "vistas" de elementos adicionales como sonido, color, composición, etc., pero no por ello discernibles, pues si algo caracteriza al cuadro es realizar la unidad de la diversidad sobre la cual se funda la película.

Sea por rarefacción o por saturación, el cuadro enseña que la imagen no se ofrece sólo a la visión. La imagen es legible tanto como visible y si no es posible ver más cosas es porque aún no se sabe como verlas o como leerlas, la imagen cinematográfica que procede del cuadro, no admite la lectura tradicional, principalmente porque su sustancia es heterogénea y no admite un solo sentido o una dirección, de mirada. Para ir contra los límites de la toma de Burch habría que decir que el problema está en que las pirámides que definen los seis horizontes, tienen un elevado número de vértices simultáneos, por no decir un infinito número de horizontes.

Esa posible lectura, la que sería producto de esa legibilidad, no puede ser vista como la realizada frente al libro, básicamente, porque en este sistema, cada encuadre constituiría un libro en sí mismo y el resultado final sería como la ejecución o puesta en marcha de una pequeña biblioteca.

Pero no hay que dejarse engañar por la complejidad del cuadro pensando que pudiera ser inaccesible o que siendo este el elemento más simple de la producción, el cine se haga texto escrito solo para expertos; no, por el contrario, el cuadro es más simple de lo que parece, es el intento sistemático de leerlo como quien lee un libro el que lo hace inaccesible y quizá por ello valga recordar que se trata siempre de una biblioteca, no de un solo ejemplar. "El verdadero arte es sencillo, pero la sencillez requiere mucho

---

<sup>101</sup> LA PRAXIS DEL CINE, Noel Burch 1970 p 26 Editorial Fundamentos, Madrid 1998

arte..."<sup>102</sup> así lo diría F. W. Murnau, para referirse a la manera en que se ha de alcanzar este cuadro, en el cual se funda el ejercicio cinematográfico.

El libro mencionado de Luciano Berriatua es un extraordinario análisis sobre la obra cinematográfica de uno de los grandes creadores del siglo XX, W. F. Murnau (1888 – 1931); este autor señala siempre insistentemente que es solo con unas reglas muy simples como se construye una teoría del cine, misma sobre la cual se desarrollará toda una corriente, a la cual se referirá Deleuze más adelante. Murnau simplemente declara que el cuadro es el heredero de la pintura y es el quien mejor ha de capitalizar sus enseñanzas, al realizar el encuadre: seleccionar, sintetizar, pero sobre todo, enmarcar, como una manera de definir mundos o universos que luego se encontrar de forma dramática. ¿Cómo? A través del sencillo manejo de elementos como la luz, las sombras, el aire, las zonas compositivas, las líneas de posición y movimiento de los personajes.

"Hay que recordar que desde su nacimiento y bien pasados los años diez, todo el cine se concebía en forma de cuadros y estos no se referían a la pintura, sino a las escenas teatrales"<sup>103</sup> de allí que en sus inicios el cuadro corresponda al telón de fondo usado en el estudio fotográfico o en el escenario; es contra esta consideración que autores como Murnau han de trabajar para producir una dimensión del cuadro cinematográfico, derivada de un manejo del espacio aproximado al espacio real y no tratado como tarjeta postal, ni como obra teatral, sino como autentica transposición de la realidad, a través de la cámara, hacia un público.

La imagen que produce el cuadro, dirá Murnau, es simbólica, por cuanto no está hecha para mostrar solo lo que está en ella, sino que ha de alcanzar una trascendencia que solo en el desarrollo de la película, se ha de percibir. Este más allá de la imagen presente es el que convierte el cuadro pictórico en cuadro cinematográfico o mejor, en encuadre. El cuadro sin embargo, va a conservar a través de su desarrollo, nociones que aún le pertenecen a la esfera teatral como las derivadas del movimiento en la escena, el campo, o la profundidad de campo, pero también incorpora de una manera definitiva el manejo de una pintura en movimiento, que opera con unas leyes propias.

"El encuadre es el rey. Como en la pintura primero existe un cuadro, un lienzo o un espacio vacío donde deben disponerse los distintos elementos que comunicarán una idea. Pero el cine es también movimiento. Imágenes movimiento que no pueden ser meros cuadros animados al estilo de los cuadros vivos, tan a la moda a comienzos de siglo... En el cine, las leyes del cuadro, las zonas, las líneas compositivas, los ritmos internos de la imagen han de ser trabajados en función de un nuevo elemento llamado tiempo".<sup>104</sup>

En esta primera época de construcción de definiciones tampoco puede dejar de mencionarse dentro de los grandes creadores de la esfera cinematográfica, un arquitecto cuyo trabajo solo ha sido valorado en tanto se ha ido reflexionando sobre estos elementos aparecidos tan repentinamente en un mundo acostumbrado a ver pasar siglos antes de generar nuevas ideas. La referencia que se debe hacer en este punto es a Roberto Mallet – Stevens<sup>105</sup>, a quien se considera uno de los creadores del escenario propiamente

---

<sup>102</sup> APUNTES SOBRE LAS TECNICAS DE DIRECCIÓN CINEMATOGRAFICA DE F. W. MURNAU, Luciano BERRIATUA. Editora regional de Murcia, Murcia 1990

<sup>103</sup> BERRIATURA, op.cit página 19

<sup>104</sup> BID. Página 23

<sup>105</sup> Mallet – Stevens era arquitecto, trabajo en el estudio de Adolfo Loos y participó junto con un tío suyo, en la construcción del palacio Stoclet, participación que queda solo como una anécdota al lado de su trabajo con Marcel L'Herbier en el diseño de escena para uno de los grandes clásicos del cine mudo (L'inhumaine). En una recopilación de sus escritos publicada bajo el título LE DÉCOR AU CINEMA, Nouvelles éditions Paris 1996, se pueden reconocer las influencias de LOOS en la elaboración teórica que hará Mallet – Stevens, quien descubre en

cinematográfico o mejor a uno de los primeros constructores de esa difícil relación entre pintura y teatro a través de la cual se irá construyendo el cuadro y el encuadre como imágenes movimiento y no solo como simples fotografías.

Murnau, de la misma manera que Mallet – Stevens, entiende esta compleja relación entre arquitectura y cine como algo que va más allá de la utilización del arquitecto como un constructor de decorados, que es como originalmente se llama a los escenarios cinematográficos; lo que Murnau espera del cine es que realice una forma de arquitectura, alcanzar un film arquitectónico en el cual se logra esa sinfonía de ritmos espaciales, resultado de un encuentro de superficies y líneas, de luces y formas, de velocidades y posiciones, que se originan siempre, al menos para Murnau, en el perfecto dominio del encuadre. Claro que el ejemplo de Murnau es solo uno entre muchos y como puede verse en esta breve presentación de su primera propuesta, el trabajo de Murnau en los albores del cine, aún no realiza la incorporación total de los elementos que se presentarán en el avance de este trabajo, el desarrollo del montaje en Murnau, se encuentra incluso subordinado a este ser del encuadre, razón por la cual se podría decir que el aporta la primera parte de este avance pero aún falta demasiado.

Siendo más específicos en un estudio y conocimiento del cuadro se podría realizar una serie de clasificaciones, basadas en la recopilación que sobre este tema dan una enorme diversidad de autores, cada uno de los cuales ve en el cuadro algo más que otro autor no ha visto; podría decirse que cada nueva construcción de un encuadre enseña tanto o más que todo el trabajo de un crítico precedente; quizá la unión de todos diese el más amplio estudio y conocimiento del cuadro, o igualmente se llegue a un cuadro complejo, que siendo todo lo opuesto a lo deseado por Murnau haga que la sencilla operación de encuadrar se vuelva irrealizable.

### Las modalidades del cuadro y del encuadre

El cuadro para empezar siempre ha sido geométrico<sup>106</sup> y lo es de muy diversas maneras, principalmente porque el cuadro en sí constituye un sistema, un sistema cerrado pero en relación con otros y estas relaciones se dan por medios físicos o geométricos, o por coordenadas definidas a través de líneas o puntos o físicamente poniendo en relación un sistema con otro a través de variables seleccionadas; los tipos de relaciones no son para nada extrañas al ejercicio de la arquitectura y son del tipo relación de figuras fondo, movimientos, velocidades o direcciones. Otras veces el cuadro se concibe como una construcción dinámica en acto, que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo llenan; en este caso puede decirse que el Encuadre es limitación, sin embargo, los límites pueden ser tanto matemáticos como dinámicos.

La referencia a una delimitación matemática del cuadro es más parecida a la fijación de los límites en un ejercicio de integración, por cuanto estos se dan previamente a la operación; pueden depender de variables como la luz, la profundidad de campo o el sonido, pero pueden también estar igualmente determinados por alguna regla matemática que como en el caso de Eisenstein, determina la exacta

---

el ornamento, la dimensión simbólica, pero también constructiva de la que Loos tanto habla. En arquitectura se puede pasar algún detalle, no tan pequeño y habrá tiempo de excusarlo o hasta de corregirlo, pero en cine, la escena es una construcción integral que hace posible la película, si ella falla, todo fallará y esto es así pues el escenario es el espacio de la acción y solo se entiende con ella, es decir como un espacio tiempo, sobre el cual no se puede volver atrás. Finalmente será Mallet – Stevens uno de los precursores del cuadro como un heredero de la pintura, que según la intuición de Mallet, se construía arquitectónicamente.

<sup>106</sup> DELEUZE, op.cit. Páginas 28 - 29

posición de cada elemento sobre el uso del rectángulo de oro. Los límites dinámicos, serían como los límites matemáticos de un ejercicio de derivadas, llegando y extendiéndose hasta donde llega la potencia del cuerpo existente, ampliándose en función, matemática casi siempre, pero en función de los volúmenes, de sus texturas, su masa, etc. El cuadro puede tener aún otras maneras de ser, por ejemplo una que se llamaría geométrica o física, podría darse función de las relaciones que establece el cuadro entre las partes que como conjunto el agrupa o con las partes de las cuales el se separa, e incluso, una manera de ser geométrico en relación con las partes que él separa y reúne a la vez.

También ocurre que en el cuadro hay o pueden haber muchos cuadros distintos y que arquitectónicamente podrían presentarse funcionando como puertas, ventanas, mostradores, etc.; así, la tarea de lectura con respecto a esos cuadros puede pasar a considerarse como un ejercicio de –mostración, demostrar los cuadros, hacer legible y evidente el encuadre mediante el reconocimiento de algunos de los posibles conjuntos que dan sentido a la lectura.

Como en un juego de muñecas rusas, la lectura podría ir haciendo acercamientos y/o alejamientos sucesivos mediante los cuales descubra estas encajaduras de cuadros a través de las cuales se separan las partes del conjunto o del sistema cerrado, pero, obviamente, a través de las cuales también comulgan y se reúnen entre sí las partes. Claro que esto no siempre es tan sencillo e incluso algunas veces la concepción física o dinámica del cuadro induce conjuntos imprecisos que apenas se dividen; en este caso podría decirse que el cuadro ya no es objeto de divisiones geométricas sino de gradaciones físicas.

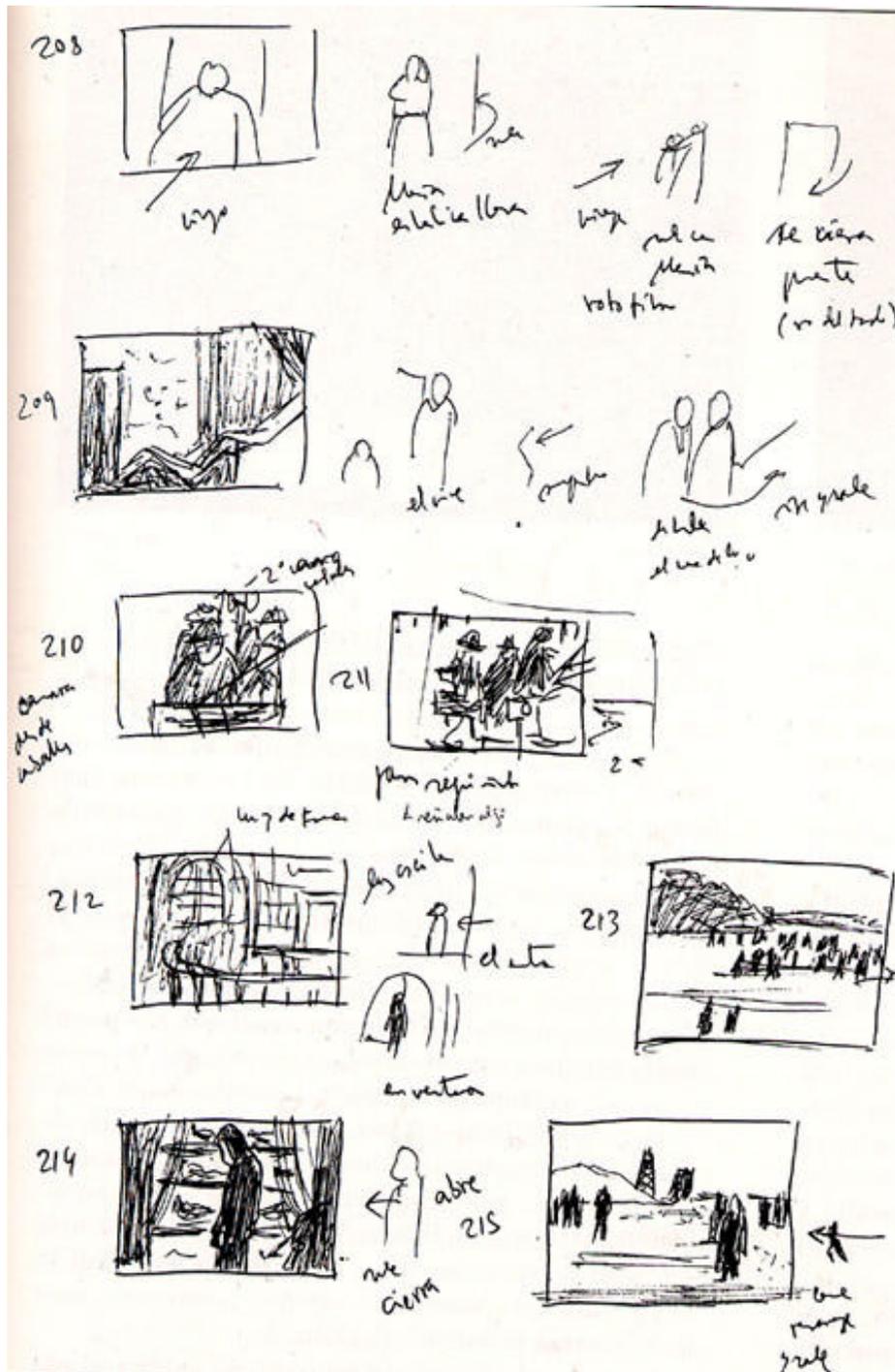
En este caso las partes del conjunto valen como partes intensivas, partes en tensión con el todo y con ellas mismas, de manera que el propio conjunto es una mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y de luz o incluso por factores como el sonido o el color, incrementando o decreciendo. Las partes se distinguen y se confunden en una transformación continua de valores, según los grados de la mezcla. La principal consecuencia, es que en este sistema de encuadres el conjunto no se divide en partes sin cambiarlas a la vez de naturaleza, se ha convertido en lo dividual, pues es una reunión de dividendos, fundidos en una sola ley, la del cuadro. Desde luego que esta ley finalmente se aplica a cualquiera de las aproximaciones al cuadro que se han realizado hasta ahora y es una ley que es consecuencia de la participación que la imagen fija tiene en el desarrollo del movimiento: es fija, pero lo es de una manera instantánea, lo es porque se ha cortado su transcurrir, pero es una imagen cinematográfica y es siempre dividual, formando parte de un sistema por el cual realmente es una imagen movimiento.

Y la razón de que sea así, dividual<sup>107</sup> o sistematizada, es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene. Así el cuadro, a pesar de ser fruto de un ejercicio de multiplicación de elementos heterogéneos logra lo que la pintura no puede, obligada a pasar siempre por la mano del autor y libre en la determinación del formato, posición textura, etc.; el cuadro establece, a través de algo que podría llamarse su formato, una desterritorialización de la imagen, o mejor, del conjunto de "imágenes" por no decir partes, con las cuales se forma y es de esta manera que el cuadro va más allá de la foto, más allá del icono e incluso pone en acción el cómic.

---

<sup>107</sup> DELEUZE, op.cit., p. 31

**Fig15** El encuadre en MURNAU, esquemas de Luciano BERRIATUA: El análisis sigue Plano a plano el desarrollo de la acción, intuyendo en la definición del encuadre, la continuidad que el movimiento, tanto de la cámara, como de los personajes, al entrar y salir, establecen con la secuencia.



No es que exista una forma fija de la imagen movimiento, es que ella se acoge a un formato<sup>108</sup>, que no tiene nada que ver con ella, es decir que puede considerarse cuasi neutro, para que actúe como un común denominador que permitirá establecer relaciones entre sistemas cerrados, cerrados en cada encuadre, pero abiertos en la totalidad del movimiento, siempre inabarcable para la mirada estable del espectador.

El cuadro como una ventana abierta al mundo imaginario ya había sido pensado en el renacimiento; en este momento se ha de encuadrar el cuadro y para ello se ha de determinar el formato de trabajo. La determinación del tamaño de los formatos no dependió inicialmente de una capacidad pictórica, sino simplemente de un problema técnico: el formato se refiere tanto al tamaño del cuadro de imagen que se ha de filmar y que quedará estable en el film, como a la capacidad de visión del objetivo de la cámara. El hecho de que los primeros formatos fuesen más próximos al cuadro obedecía a una primera correspondencia de la esfericidad de la visión simplemente recortada; obtener el formato del cinematógrafo, próximo a la relación 7/3, o de los 180 grados de visión como en la proyección Imax 3D, aún requeriría un arduo trabajo técnico en la generación de aparatos más luminosos, ligeros y que no distorsionaran la realidad.

Los formatos más comúnmente manejados por los profesionales de la cinematografía son los rectangulares, expresados en la relación de sus lados; los más frecuentes como se decía son: primero el que se llama standard o 4:3 tomado en sus inicios por la televisión y usado en las primeras proyecciones mudas. A medida que las tecnologías se desarrollan el formato se alarga para alcanzar una relación aproximada al 6:3 sobre el cual se estabiliza e industrializa tanto la construcción de pantallas como de proyectores, claro que como se mencionaba y sobre todo en los finales del siglo XX el formato ha tendido a un alargamiento correspondiente al campo de visión y que estaría más próximo al 8:3, fácilmente alcanzable en los formatos digitales que ya no dependen de una película física para el almacenamiento de la imagen.

Pero el cuadro y en esto sí que se siguen leyes similares a las de la perspectiva o la fotografía, no está solo, tampoco se da automáticamente: por el contrario, el cuadro es el resultado y está relacionado con factores ya mencionados como el ángulo de encuadre; al igual que en el sencillo aparato renacentista, al fijar el marco y la posición del observador se determina igualmente un ángulo de visión, que en este caso es presidido, no por el ojo humano, demasiado selectivo, sino por el visor de una cámara para la cual el conjunto cerrado se convierte él mismo en un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes.

La relación va y regresa desde el encuadre y el punto de vista, desde el visor a lo visto, sin que ninguno de los dos se mantenga en la misma posición constante, de allí la enorme distancia a tomar con respecto a la foto, para la cual alguno de los dos se mantiene en su posición, a través de la inmovilidad de la toma, que solo se relacionará luego consigo misma; algo que según Deleuze hacía que Francis Bacon dijese que toda foto ya está tomada antes de oprimir el obturador, está prevista en la inmovilidad de uno de estos elementos, aunque no se puede decir necesariamente cual de los dos está inmóvil. El cine pone de manifiesto puntos de vista, desde los más normales a los más extraordinarios, pero sometidos a una regla

---

<sup>108</sup> Alberto Palazón Meseguer en su libro *Lenguaje Audiovisual*, Editorial Acento, Madrid 1998, hace una síntesis de carácter técnico sobre los elementos que componen el mundo cinematográfico; refiriéndose al formato como el principal componente de la imagen cinematográfica. Esta opinión como puede verse, difiere mucho de la consideración de Deleuze sobre el valor neutro del formato, usado como factor de enlace cuya definición es puramente accidental. El profesor Palazón reconoce esta accidentalidad del mismo pero resalta como ninguno de los procedimientos de encuadramiento sería posible si este cuadro no estuviese previamente determinado. El formato, aunque neutro, es igualmente una condición del encuadre.

que casi siempre es pragmática, es decir, los cuadros tienen que tener una explicación, algún tipo de racionalidad a través de la cual podrán ser hilvanados; de alguna manera tienen que aparecer “como” normales<sup>109</sup> y regulares, bien sea desde el punto de vista de un conjunto más vasto y amplio que comprenderá al primero o desde el punto de vista de un elemento, en un principio inadvertido, no dado, del primer conjunto y que se convertirá en el eje hacia el cual se oriente el todo.

Las reglas para ordenar los cuadros en el conjunto no son algo que deba en sentido específico ocupar la atención del desarrollo general de la comprensión del modo de ser de los cuadros, como ya se señaló con respecto a la obra de Berriatua frente al trabajo de Murnau, cada director construye su propio sistema legislativo; más importante aún es la naturaleza del hecho cinematográfico según la cual siempre se establece una relación del cuadro con el conjunto de los cuadros y con el punto de vista, así no siempre pueda explicársela ni sea necesariamente definible. Puede ser incluso una función narrativa la establece el lazo simbólico de las partes al todo.

### El fuera de cuadro

“Décadrages”<sup>110</sup> Espacios fuera de cuadro<sup>111</sup>; esta es otra interesante definición que ha de tomarse en consideración pues se refiere a un nuevo elemento que igualmente siempre está hay, pero que no se ve. En el cuadro y en el encuadre lo que está fuera de cuadro, también está presente de alguna manera, pues el cuadro, a diferencia de la foto, no está compuesto solo de lo que se ve, sino que en el movimiento dentro del cual él es parte del sistema, lo no visto es previsto.

Claro que también se puede decir que muchos de estos espacios fuera de cuadro están así, simplemente porque muy seguramente solo podrían establecerse a través de puntos de vista extraños, que pudieran decirse anormales, pero debe entenderse que son anormales no porque se confundan con una perspectiva oblicua o con algún tipo de ángulo paradójico como los que muy comúnmente se encuentran en los grabados de Escher; no, son anormales porque remiten a otra dimensión de la imagen cuyas partes no concuerdan, como si formaran parte de otro sistema o simplemente exceden toda justificación narrativa, más generalmente pragmática y quizás vengan a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible. Como si el décadafrage fuese más algo que no se ve porque no hace falta verle directamente, o porque incluso si se mostrara no se vería o distorsionaría lo visto; ese otro sistema puede incluso ser ajeno al conocimiento del lector, como en las tecnologías de avanzada, que no quitan sin embargo que el usuario opere la guía de instrucciones y haga servir el microship. Quizá sea más fácil llamar al fuera de cuadro, fuera de campo, usando una expresión común en fotografía, pero refiriéndose además al hecho de que en la imagen también están aquellas “cosas” que no se oyen ni se ven y sin embargo están perfectamente presentes.

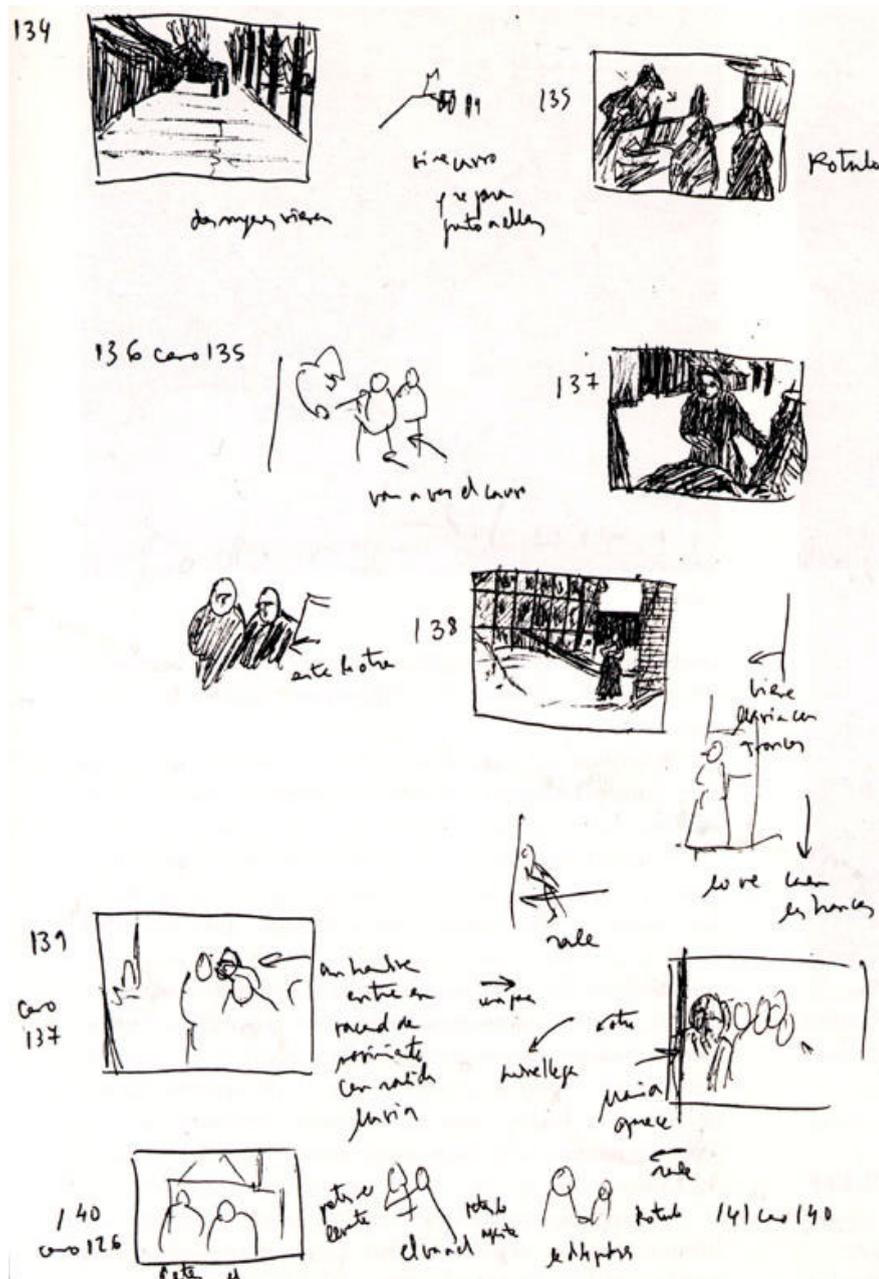
---

<sup>109</sup> Esta consideración acotada entre comillas hace referencia al indisoluble lazo semiótico que establece el cine al exigir, dentro de esta normalidad o a través de esta racionalidad, algún tipo de sentido explicitable en la relación del todo, como el conjunto de los cuadros, con la parte o sea con cada uno de los cuadros.

<sup>110</sup> Cahiers du Cinema No. 284, enero de 1978. Pascal Bonitzer presenta la definición de Décadrages que aquí se cita.

<sup>111</sup> “...tal y como lo dice Bazin hay dos clases de cineastas (con respecto a la creación del encuadre) unos que crean la realidad (que estará dentro del cuadro) y otros que crean el cuadro, a través del cual se mostrará la realidad...” Así define Bonitzer los dos horizontes de trabajo dentro de los cuales se genera el cuadro, y por supuesto el fuera de cuadro, pues en cada caso, lo que queda fuera pertenece a una naturaleza diferente. Sea que la realidad se convierta en imagen o que la imagen se convierta en realidad, lo que hace el encuadre es un recorte en el cual cuenta lo que se corta tanto como lo que se queda. Pascal BONITZER; Décadrages – peinture et cinéma página 12. Editions de l’etoile, París 1985

**Fig16** El fuera de cuadro en MURNAU, esquemas de Luciano BERRIATUA: Los personajes ocultos tras muros delgados o sus oscuras intenciones, se salen de cada plano de manera efectiva al generar un rompimiento con la secuencia normal, de la misma manera que parece que se quisiera demostrar que el mal está reconocido en otro sitio, al asociarlo a modelos muy comunes en la época, como la oscuridad o el desconocido



Este es uno de los puntos más críticos al momento de definir el cuadro y el encuadre pues esta presencia resulta problemática por cuanto no se trata de una negación del cuadro y por otra parte, siempre excede al cuadro, pues se refiere a un mundo del cual este recorte es solo una parte; de esta dificultad se sugiere pasar a dos nuevas concepciones del encuadre:

Una partiría de considerar el encuadre como algo móvil, con arreglo a lo cual todo el conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica, como si el encuadre fuese un subconjunto de la totalidad que construye el movimiento es decir la película; a este respecto señala André Bazin que Jean Renoir decía: El espacio y la acción exceden los límites del encuadre que solo opera extrayendo una muestra del todo.

La otra manera de considerar el encuadre sería tomándolo como un Cuadro Pictórico que aísla un sistema y neutraliza su entorno.<sup>112</sup> Esta es la manera de trabajar de Hitchcock para quien el encuadre realiza un encierro de todas las componentes necesarias, es decir que en el cuadro ya está toda la información que el espectador – lector necesita para develar el misterio, solo que aún no le han sido demostradas, pero ya lo serán en algún momento de videncia.

La principal diferencia entre la primera manera de considerar el encuadre como un subconjunto del todo que sería el movimiento, y esta segunda que considera cada cuadro como un conjunto que remite a subconjuntos como otras realidades externas puede compararse a la de las dos maneras referidas por Bazin para entender el cuadro: En tanto que Jean Renoir crea realidades que encuadrará para su película, Hitchcock crea imágenes cuadros que encuadran en alguna realidad.

No perdiendo de vista la cuestión de aquello que se queda fuera de cuadro se debe reconocer esta misma idea tratada en función de un concepto que es familiar al cuadro como es el del campo. La noción de campo, como se decía, es mucho más referida a los horizontes de la fotografía y del teatro, como a la física moderna; De la misma manera se la había visto en el primer numeral para señalar la territorialización de las marcas que dejan los límites del espacio en el terreno físico, tanto en las fundaciones de ciudades, como en la delimitación de un lote o simplemente de una propiedad.

Pero tal y como lo señala Murnau el término profundidad de campo es de origen dramático y llega al cine como derivado del teatro asimilado por el cine primitivo; el campo define espacios dentro del escenario y con ellos, planos. Sin embargo lo importante es precisar que todo encuadre determina un fuera de campo en el cual se encuentran dos aspectos muy diferentes cada uno de los cuales a su vez reenvía a un modo de encuadre: El primero implica la divisibilidad de la materia, del espacio o de la realidad, significa que esta puede limitarse o definirse a través de la creación de partes que entran en subconjuntos variados que no cesan de subdividirse en subconjuntos o de ser ellos mismos los subconjuntos de un conjunto más vasto y así hasta el infinito.

De aquí podría deducirse una definición de la realidad material o espacial que se entiende como una tendencia, por una parte, a constituir sistemas cerrados y por otra a un inacabamiento de estos sistemas que siempre pueden ser más o ser otros. Desde luego que estos sistemas cerrados pueden ser (y de hecho son) comunicantes, es decir que a pesar de ser cerrados nunca están excluidos, por el contrario, siempre son incluidos en otros externos o internos a ellos.

---

<sup>112</sup> [Nociones desarrolladas por André Bazin, ¿Qué es el cine? 1955 – 1958 Ediciones Rialp, Madrid 2000](#)

El cuadro por tanto entraña (tiene en sí mismo) la posibilidad del zoom, del detalle, del ver dentro de sí mismo en un ejercicio sucesivo de búsqueda y reencuadre a través del cual se revela de nuevo el cuadro, pero también se perfila el todo. Este redireccionamiento del cuadro tendría su fin en el primer plano, en el encuentro con el rasgo elemental a partir del cual el encuadre pierde sentido y se diluye en la generalidad. Este primer fuera de campo es el de las cosas que están en el cuadro pero que serían imposibles de ver si la cámara o el cuadro no se orienta hacia ellas.

El segundo modo de fuera de campo asume que, encuadrado un conjunto y por lo tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande y que a su vez puede ser visto<sup>113</sup>, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo y así sucesivamente. El conjunto de todos los conjuntos formaría una continuidad homogénea, un universo o un plano de materia y de espacio que en el más puro sentido de Einstein es propiamente ilimitado. Pero esto no quiere decir que sea el todo, de manera que también están fuera de cuadro los referentes que se mueven en alguna dirección opuesta, tomando distancia de lo visto, reorientándolo en el paisaje y redimensionando su localización frente a una posible totalidad<sup>114</sup>.

Este principio es probablemente más fácil de comprender si acudimos a lo magistralmente tomado por Eisenstein de una antigua escuela de pintura japonesa que define un método, como la manera de resolver este conflicto entre la lógica de la cámara, la del director y la del objeto. "Los japoneses emplean un método completamente distinto: Aquí tenemos la rama de un cerezo. El alumno da forma al cuadro, tomando como base la figura de la rama y lo puede hacer con cualquier figura, con un cuadrado, con un rectángulo, con un círculo; produce una unidad de composición, encuadra una toma".<sup>115</sup> El discípulo recorta un fragmento de naturaleza, de un tamaño tal que pueda ser visto muchas veces de diversas formas, lo recorta nuevamente con un cuadro, con un círculo y con un rectángulo. Cada vez que lo recorta en un nuevo fragmento, que incluso puede superponerse a otro ya visto o participar de otros fragmentos, cada nuevo recorte constituye entonces una solución al conflicto entre la mirada del discípulo y la belleza de la naturaleza, que bien enseñada, ha de resolverse en miles de formas diferentes, cada una diversa en sí misma y con su original, del cual se ha liberado en tanto copia, para adquirir su propia dinámica. De este modo se encuadra un plano. La mirada hecha una lente y como un hacha, recorta y organiza la realidad.<sup>116</sup>

Así, las unidades de construcción del ejercicio cinematográfico y correspondientemente a esta primera etapa de las imágenes movimiento, los cuadros o los encuadres funcionan dentro de una lógica que Eisenstein denominaba orgánica y que como se ha mostrado, no se puede seguir dentro de la misma lógica lineal de la lectura. Eisenstein ya reprochaba a Kuleshov<sup>117</sup> esta manera simplista de pensar la realización cinematográfica como el simple encadenamiento de partes, que como ladrillos, generarían un todo que sería la película. Las partes de la película, sobre las cuales se debe prefigurar el guión son todo menos homogéneas y de un carácter único. Una película, en ninguno de sus momentos, se construye sólo con ladrillos, diría literal y muy arquitectónicamente Eisenstein.

---

<sup>113</sup> DELEUZE, *op.cit.*, p. 33

<sup>114</sup> La hermosa escena final de una reconocida película de dibujos animados de última generación, "Bugs", podría ilustrar magistralmente este punto: en ella la cámara se eleva suavemente sobre las montañas que el héroe animado acaba de recorrer en su viaje épico, supera los horizontes del mar sobre el cual se ha librado la batalla final y lentamente revela que el gran monolito, símbolo del encuentro con una tierra prometida, es tan solo un hidrante en la esquina de una manzana cualquiera de un suburbio cualquiera, de cualquier ciudad.

<sup>115</sup> LA FORMA DEL CINE, Sergei EISENSTEIN. *op.cit.* página 45

<sup>116</sup> Eisenstein *op.cit.* Página 96

<sup>117</sup> TEORIA Y TECNICA CINEMATOGRAFICA, Sergei Eisenstein, página 91 El principio cinematográfico y el ideograma 1929. Editorial RIALP S.A. Madrid 1999

[Fig17](#) ENCUADRAR LA TOMA, el cómic y el ejercicio de la rama de cerezo

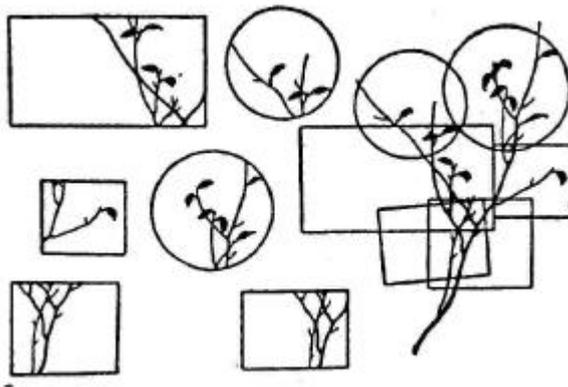


Imagen tomada del libro La Forma del Film de Sergei Eisenstein, Pág. 45 Sistema oriental para generar el encuadre de una forma natural. Una rama de cerezo.



Nuevamente desde oriente se generan nuevas vías de aproximación al encuadre, esta vez aplicado al cómic. Imagen movimiento con planos compuestos de longitudes variables, que enfatizan en un hecho que el cuadro representa: el suicidio..

O más precisamente, la principal característica de las partes que se articulan tanto para construir el guión, como el rodaje o el montaje, es la heterogeneidad, paradójicamente con el resultado de la praxis cinematográfica, que siempre se ha de constituir en un todo ( que es uno solo) de carácter homogéneo o cuando menos superficialmente perceptible como un solo elemento (en la superficie del acetato la película – en la superficie del papel el edificio).

Cada cuadro, cada encuadre, como una parte del todo, encaja en el todo, pero también encaja en las otras partes y si como cuadro se hace abierto y cerrado a la vez es través de la doble dinámica que lo enlaza con el fuera de campo, que está fuera de todas las partes, tanto como con el fuera de campo que se construye con todas las otras partes. Retomando el concepto del fuera de campo del cual se hablaba al definir el cuadro este se encuentra con esta noción de fuera de cuadro; recuérdese que el fuera de campo tiene dos aspectos que difieren en naturaleza: Uno relativo, por el cual un sistema cerrado remite a un conjunto que no se ve y que a su vez puede ser visto, sin perjuicio de suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito. Es preciso por tanto conjugar las nociones de fuera de campo y fuera de cuadro para retomar sus modos de ser relativos a un conjunto abierto formado por las partes y por el todo.

El otro aspecto es su ser absoluto, por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo que ya no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible. Los espacios fuera de campo que no se justifican pragmáticamente remiten precisamente a este segundo aspecto como a su razón de ser, a un campo que podría llamarse de lo trascendental y contra el cual lo sublime, lo simbólico, lo sobrenatural, encajan en lo natural y lo normal.

Así lo muestra claramente Murnau<sup>118</sup> al abordar temas como el del Vampiro Nosferatu, símbolo de la peste que consume a los hombres: tal y como un vampiro chupa la sangre de sus víctimas, sangre como vida y que según el cristianismo primitivo contiene el alma; los fueros de campo se pierden en una oscuridad o en una bruma, que no necesita decir nada más pues no están puestas para señalar un hecho presente, sino mucho más una emoción o una percepción.

Sin embargo, el fuera de campo puede definirse de acuerdo a muchas variables<sup>119</sup>, de manera que si se procede a presentar algunas de las que se referirán a continuación, es porque se busca que esta lista actúe como referente para evitar extenderse en mayores definiciones; finalmente suele decirse que es por las variables que se enuncian a continuación, por aquellas por las cuales es mas fácilmente comprensible:

- ?? Fuera de campo como referencia a lo que existe en otra parte (del cuadro).
- ?? Fuera de campo como referencia a algo que insiste o subsiste fuera del espacio y del tiempo homogéneos (del cuadro).

Cuando se considera una imagen encuadrada como sistema cerrado se puede decir que algún aspecto triunfa sobre otro; cuadro y fuera de cuadro, dentro del mismo cuadro, conforme a la naturaleza del "hilo" que determina la coherencia de las partes.

- ?? Fuera de campo como función de añadir tiempo al espacio. Fuera de campo como lo que aún no ocurre, lo que ya pasó, lo que está ocurriendo y el cuadro no capta.
- ?? Fuera de campo como función introducir en el sistema lo trans-espacial, lo espiritual, fuera de campo a través del manejo de metalenguajes o simbolismos como lo hecho por Murnau.

---

<sup>118</sup> Berriatúa, op.cit. Página 29  
<sup>119</sup> DELEUZE, op.cit. Página 35

- ?? Finalmente debe tenerse en cuenta que siempre hay fuera de campo, incluso en la imagen (aparentemente) más cerrada o más completa; si una imagen vale más que mil palabras es por todas las que pueden decirse por fuera de ella y sobre ella. Y siempre están a la vez los dos aspectos del fuera de campo, en él: La relación actualizable del conjunto con otros conjuntos y la relación virtual del conjunto con el todo.
- ?? En este primer nivel del cuadro y el encuadre podríamos sintetizar los principales aspectos pertinentes a este primer componente de la siguiente manera:
- ?? El encuadre es el arte de seleccionar las partes; las partes se constituyen como un sistema cerrado delimitado por el cuadro.
- ?? En relación con las partes el cuadro puede ser: informático y en este caso estar saturado o rarificado; Puede ser: geométrico, como limitación en sí; y finalmente, dependiendo de la índole de sus partes el cuadro puede ser físico o dinámico.
- ?? En relación con el punto de vista que lo crea el cuadro determina un sistema óptico.
- ?? En relación con el ángulo de encuadre, el cuadro puede ser pragmáticamente justificado o puede reclamar una justificación a un nivel superior.
- ?? El cuadro determina un fuera de campo, ya sea como un macro conjunto que lo prolonga o como un todo que lo integra.

## 1.2.b EL GUIÓN TECNICO - plano secuencia

El segundo elemento constitutivo de la experiencia del cine es para Wenders la historia: "Mis historias comienzan siempre con cuadros, con lugares, ciudades, paisajes o calles. La belleza de estas imágenes o espacios percibidos consiste precisamente en su aislamiento, en su condición singular y separada que les confiere valor por sí mismos, en una extraña intuición que podríamos llamar carencia de sentido. El sentido vendría aquí determinado por la inserción de esas imágenes en una trama argumental que gobierna su secuencia. Cuando esto sucede ya estamos en el terreno de las historias: las imágenes dejan entonces de valer por sí mismas, aisladamente y en su singularidad, para adquirir un valor relativo al lugar que ocupan en esa serie, y es así que podemos distinguir las historias propiamente dichas de las meras colecciones de fotografías yuxtapuestas que no tienen relación en una narración."<sup>120</sup>

El nivel que dentro de la propuesta Deleuziana permitiría realizar o alcanzar dicha historia, es el del guión técnico. El guión técnico es la determinación del plano, y el plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto<sup>121</sup>. El guión técnico prefigura las relaciones posibles planteadas a partir del encuadre, el guión técnico prepara la acción que finalmente la historia más las imágenes fijas harán imagen movimiento en el montaje filmación / proyección.

La palabra guión parece más acertada a la definición que la de historia por cuanto el guión técnico no es la historia, esta es mucho más el resultado. De la misma manera que la toma no es la historia ni la imagen, es el recurso para llegar a ellas.

<sup>120</sup>

SOBRE LOS ESPACIOS, José L. PARDO. Ediciones del Serbal, Barcelona 1991 p. 11

<sup>121</sup>

DELEUZE, op.cit. P. 36

Otros autores como Dominique Villain<sup>122</sup> dan al guión una definición y un sitio importante dentro de la cinematografía; esta autora propone tres fases de trabajo para la realización de una película definidas como guión, rodaje y montaje; el guión, que es lo que por ahora se está tratando es considerado como un momento de carácter literario que complementaría el ejercicio pictórico, arquitectónico o fotográfico que supondría la definición de la imagen movimiento.

Una de estas etapas, casi siempre la primera cronológicamente definida (pero no necesariamente) y que se considera preliminar a la acción propiamente cinematográfica es aquella dentro de la cual se prefiguran los componentes de la acción a través de la creación de un guión; este guión, que no corresponde exactamente con la propuesta de Deleuze es la manera describible de acceder a la realización; por tanto y antes de entrar propiamente en el sentido Deleuziano dado al guión técnico es práctico entender lo que mínimamente interesa al guión y principalmente, lo que comúnmente se entiende por Guión, de manera que al final se pueda explicar más claramente a que se refiere la interpretación de Deleuze.

Las directrices para el aprendizaje del arte del guión son de carácter narrativo y su materialización ha sido predominantemente literaria, lo cual no obstante, ha permitido la utilización de técnicas como la historieta o el cómic, el story board o simplemente el sketch, para fijar las líneas generales de construcción de la futura película.

El hecho de que sea el carácter narrativo, es decir literario y porque no decirlo, en algunos casos histórico, el que haya fijado la enseñanza de los modos de hacer el cine, ha despertado no pocos y justificados rechazos al guión y ha generado no pocos y definitivos aportes al modo de prefigurar la acción con un carácter llamado por sus creadores, como del más puro sentido cinematográfico.

El guión técnico no es de hecho un libro, aunque suele resumirse en la mayoría de los casos como tal. Tampoco es una guía o un camino imprescindible, como pudiera deducirse de su nombre – guión - y aunque algunos cineastas lo utilicen de esta manera, finalmente, tampoco está definida en él, la totalidad de la película; pues es imposible para sus medios limitados por fuera de la cámara, prefigurar lo que solo en la acción podrá definirse.

Para la elaboración del guión se requieren profesionales de muy diversas áreas: escritores, arquitectos, fotógrafos, administradores, dibujantes, publicistas y hasta expertos en negocios, en manejo de personal y en programación y organización de empresa; ¿porqué? Por que como mínimo se han de pensar anticipadamente muchas cosas, se han de proyectar, presupuestar y programar todos los aspectos propios de la realización de la película. Es posible sin embargo que el guión solo constituya una serie de indicaciones sobre un virtual trabajo de cámara y un lugar, incluso no determinado; pero no es usual dada la complejidad del trabajo cinematográfico donde el azar es omnipresente, que aquello que se pueda prefigurar sin prejuicio del azar propio de la acción, se deje al eventual acontecer.

El guión se define entonces en el ambiguo limbo del antes de; se podría decir incluso que construye la historia sobre la cual se realizará la película por cuanto puede prefigurar un hilo temporal con respecto al cual se moverán las acciones futuras para facilitar su encadenamiento, lo cual hace que muchos digan que hay un montaje del guión; también es posible que este hilo sea tan tenue que el guión prefigure, más que una posible temporalidad, una espacialidad; en este caso la guía técnica se refiere a la construcción de un espacio cinematográfico sobre el cual procederán ciertos ángulos de cámara, distancias y/o profundidades.

---

<sup>122</sup> EL MONTAJE, Dominique VILLAIN. Cahiers du cinema 1991. Traducción al castellano publicada en: El montaje, editorial cátedra, Madrid 1994, página 7.

El guión puede igualmente referirse a una narrativa, sea en forma de diálogo asignado a unos personajes definidos por el autor, a unas acciones específicas que dichos actores, independientemente del diálogo, han de desarrollar para garantizar la presentación de un drama o conjunto de acontecimientos, o simplemente a un carácter narrativo dado a la continuidad del espacio – tiempo sobre el cual interactúen personajes y escenarios.

Ha sido este carácter narrativo del guión el que ha permitido estrechar la relación entre cine y literatura y el que le ha brindado a la realización cinematográfica su más extendido campo de acción en el ejercicio de visualizar la novela o filmar el texto o la arquitectura. Es curioso como la gran mayoría de los críticos coinciden en que esta es una de las tareas más difíciles y arriesgadas del cineasta, uno de los campos en los que más fácilmente se equivoca y finalmente el trabajo a través del cual se desfigura más fácilmente la esencia del cine y de la novela o mejor de la literatura.

De esta primera aproximación al guión surge igualmente uno de los más difíciles malentendidos de la práctica del cine. Hacer cine no es cuestión de escribir: no necesariamente de un buen guión sale una buena película, tanto como de un mal guión, es fácil obtener una mala película.

Ver una película no es como leer un libro, hacer una película no es como escribir un libro, el texto cinematográfico no es de carácter literal, ni literario, no se construye dentro de una sucesión alfa - numérica de carácter gramaticalmente cerrado sobre las variaciones y/o permutaciones posibles entre los 28 elementos de un abecedario.

Las unidades de construcción del ejercicio cinematográfico y correspondientemente a esta primera etapa del guión, (independientemente de la cuestión de si constituyen un lenguaje o no) es claro que no son las palabras, las frases o tan siquiera los enunciados.

Lo que Eisenstein reprochaba a Kuleshov y a todos los que ven en el cine un encadenamiento de unidades lingüísticas<sup>123</sup> es su literalización, asimilable a una congelación de las estructuras que sería en principio imposible dentro de la dialéctica del cinematografista ruso. Las partes heterogéneas a las que se refería la construcción del ejercicio de encuadre han de pensarse dentro de la dinámica finalmente homogénea del todo, o al menos, como se decía, superficialmente homogéneas.

El guión por tanto ha de ocuparse de prefigurar la heterogeneidad para aproximarse a la homogeneidad. Es por ello que el guión no es solo un ejercicio literario, pictórico, económico, fotográfico, histórico, escenográfico, sino que es todos ellos en su encadenamiento orgánico, constructivo y construible pero no edificable ladrillo a ladrillo, sino pensado ya en las partes desde el primer momento de las posibilidades del encuadre, en el cual se señalan, dentro del universo de todas las opciones posibles, aquellas que prefigurativamente servirán a la búsqueda y realización, tanto en el rodaje como en el montaje de la tarea del cineasta.

Algunos autores, bajo una tutela que se dice técnica y pedagógica reducen el guión a un ejercicio literario desde el cual se ha de facilitar la redacción y logro de objetivos del realizador, otros sin perder de vista los factores pedagógicos, incorporan algunos pequeños niveles de complejidad que la práctica y la experiencia de cada creador han de ir multiplicando, sin que en esencia se pierdan estos comienzos fundamentales; se puede citar por ejemplo la propuesta de V. Selinger<sup>124</sup>, quien dentro de un sencillo esquema didáctico,

---

<sup>123</sup> EL PRINCIPIO CINEMATOGRAFICO Y EL IDEOGRAMA 1929, S. EISENSTEIN. Publicado en Teoría y técnica cinematográfica. Editorial RIALP S.A. Madrid 1999 p. 91

<sup>124</sup> LOS SECRETOS DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO, Valeria SELINGER, Graefin Ediciones, colección escritura creativa, Barcelona 1999

propone los aspectos fundamentales y constitutivos del trabajo del guión; para su realización se recomiendan algunos pasos previos a la escritura que finalmente, es uno (pero solo uno de muchos) de los objetivos del guión.

Delimitar el objetivo general (de la obra) y los temas (necesariamente relacionados), delimitar el objetivo de cada tema, definir (cuantitativamente) los tiempos que se emplearan para el desarrollo de cada tema, (definir el público) definir el destinatario es una de las premisas del ejercicio retórico, establecer un plan de subtemas y puntos secundarios necesarios para la elaboración del contenido. Establecer un orden para estos subtemas, seleccionar y revisar las fuentes y la bibliografía, Desarrollar un programa de control sobre el avance de estos puntos.

Hasta este punto se puede ver que son recomendaciones de carácter metodológico que tanto valdrían para realizar un guión, como una novela o una monografía sobre un tema de ciencia; Quizá por ello la autora antes de finalizar enfatiza lo que es particular de este trabajo: recordar que aquello que se transmitirá se podrá ver y/o oír (y sentir), por tanto, la escritura es audiovisual, se escribe siempre en presente y lo que se escribe es la acción; se escribe, no se describe. Podría estudiarse el caso de numerosos directores, entre ellos el propio Eisenstein o más actualmente los hermanos Andy y Larry Wachowsky, creadores de Matrix<sup>125</sup> (1998), ellos antes que escritores fueron y son dibujantes con dominios más propios de la imagen movimiento que de la literatura, que finalmente se convierte en un instrumento más, aunque esta afirmación se granjee la crítica de quienes aún aprecian una buena película por sus diálogos.

Regresando a la cuestión del guión hay que acentuar que es el guionista quien determina lo que puede hacerse y lo que no, su trabajo marca la diferencia entre la literatura de ficción y la realidad de la realización. Por esto en el guión se deben prefigurar las actividades técnicas, logísticas, presupuestales si es del caso y finalmente, determinar detalladamente todas las posibilidades de la cámara, en cuanto a punto de vista, posición, velocidad y distancia focal.

Como puede verse el punto de partida de V. Selinger, al dividir la aproximación a la película en temas y subtemas es de carácter literario, tanto como lo es la definición de la principal característica del ejercicio guionístico: escribe, no describe, un conjunto de posibilidades.

Quizá desde la misma perspectiva con la cual da inicio Aristóteles a la Poética<sup>126</sup> se pueda definir la búsqueda inicial de temas y subtemas, como un esfuerzo por cerrar, dentro del amplio horizonte de posibilidades, el campo de acción del argumento, del cual el guión se ocupará, pero es importante hacer notar como, a continuación, es la definición de los tiempos el factor decisivo para estructurar el ritmo de la película, aunque aún de una manera muy general.

---

<sup>125</sup> Uno de los motivos dominantes en el cine de última generación es la adaptación literal al cine de clásicos del mundo del cómic; en el caso de MATRIX la película adopta mecanismos vanguardistas tanto del cómic como del campo cinematográfico para explorar modelos espacio temporales a los diferentes dentro del ejercicio de cámaras tradicional. Es redundante, pero muy significativo que el tema de la película cuestione la dimensión virtual dentro de la cual las imágenes enmascaran la existencia cotidiana, a pesar de que la denuncia no sea capaz de mostrar el mundo de pesadillas más que a través de otra máscara, como es la idea de la lucha del hombre y la máquina.

<sup>126</sup> POÉTICA, Aristóteles. Icaria Editorial, 4ª edición, Barcelona 1998.

El término empleado por Aristóteles (al referirse al cómo deben construirse los "argumentos"), se presta a varias traducciones. Hemos evitado el término, frecuentemente empleado por traductores de, fábula, que se presta a confusiones, y en su lugar usamos ya argumento, ya obra o ya tema, términos que cubren muy bien, según el contexto, la expresión del autor. José A. Clota, traductor.

El movimiento, podrá ser fruto del manejo de los tiempos aplicados a los temas o más detalladamente a los subtemas y finalmente a los planos y secuencias, de manera que la película, además de buscar el desarrollo de una fábula o de un argumento, lo haga a partir de la presentación de esta fábula durante un tiempo predeterminado.

La tercera premisa, la que estipula la consideración del espectador o del público, es la primera del ejercicio retórico<sup>127</sup>, en el cual se precisa el requerimiento de por lo menos dos para desarrollar un diálogo (dialogía) y la primera parte de la comprensión o de la comunicación es re - conocer al interlocutor, sea un individuo particular, un grupo o un conjunto de oposiciones a las cuales el orador ha de unificar en su discurso.

La definición de una bibliografía que algunos pedagogos recomiendan intensamente para documentar el guión ha de comprenderse mejor como el manejo de unas fuentes a través de las cuales el realizador pueda sentir que su trabajo pertenece a una dimensión de carácter científico. El trabajo cinematográfico no siente temor de reconocer que se fundamenta sobre otros trabajos a los cuales recurre ya como soporte técnico – temático en consultorías o como ejercicio intertextual a través del cual se puede citar, estéticamente, otros puntos de vista, otras películas, otros libros, etc.

Sin embargo, tal y como se ha dicho desde el comienzo, la especificidad del cine, al ser la del movimiento, refiriéndose a la presentación de un todo y de una partes, no tiene suficiente con una realización literaria, por suficiente y detallada que esta pueda ser.

Para Campos Martínez<sup>128</sup> el guión es realmente un pequeño conjunto de trabajos que se agrupan bajo este nombre aunque siempre con el común denominador del lenguaje escrito: El trabajo del guión comprende para él las siguientes etapas: Sinopsis, tratamiento, guión literario y guión técnico.

La Sinopsis es el guión en pocas líneas

El Tratamiento es una sinopsis presentada literariamente, contiene las primeras aproximaciones cinematográficas al tratamiento de la película

El Guión literario, está dividido en planos, escenas y secuencias, construye el diálogo y aporta los perfiles de los caracteres de los personajes, el clima de la acción, el tipo de ambiente espacial, etc. Con este se puede pasar a la construcción del guión técnico.

El guión técnico presenta la obra únicamente desde la perspectiva cinematográfica, aproximándose a los posibles problemas técnicos y estéticos que se suscitarán en la puesta en imágenes del relato. Suele presentarse en dos columnas en las que se presentan sincronizadamente imagen y sonido.

La posición de los directores frente al guión oscila entre aquellos como Pudovkin o Hitchcock que se aferraban a sus directrices de hierro viéndole incluso como la predeterminación o puesta en imágenes del montaje, y aquellos como Eisenstein, Fellini u Orson Welles que preferían la improvisación y el descubrimiento de la obra sobre la marcha, principalmente para el proceso de rodaje, si bien el montaje, como se verá en el caso de Eisenstein, estuviese matemáticamente calculado. De la misma manera se puede decir que el guión puede ser original para la película o adaptado de otra obra escrita o teatral, refiriéndose a la procedencia del texto a trabajar.

---

<sup>127</sup> L'EMPIRE RHÉTORIQUE , C. PERELMAN. Librairie philosophique J. Urin Paris 1977  
<sup>128</sup> CAMPOS Martínez, Luis. op.cit. Página 54

Sin embargo, si es cierto que el cine opera como una selección y un ordenamiento de lo real<sup>129</sup> estableciendo una especie de fotogenia a través de la cual el mundo y las cosas se revelan en facetas desconocidas, a la par que ocultan aquello que no se quiere mostrar, entonces es posible que no sea suficiente con determinar una historia, pues así como una imagen vale más de mil palabras, ni mil palabras podrían sustituir cierta imagen.

Por ello podría decirse que si hay una labor primaria y fundamental que ha de determinar el guión técnico esta ha de ser la de establecer los planos, como los componentes básicos de esa realidad espacio temporal que la película quiere constituir. Y los planos dependen de la cámara, estable o en movimiento.

Uno de los aspectos que se ha dejado aparentemente de lado en este reconocimiento de la cinematograficidad ha sido el del papel que juega la cámara como aparato perceptivo – proyectivo, es decir constitutivo de la cinematograficidad; en 1947 Alexander Astruc<sup>130</sup> decía que si se hacía una historia de la cinematografía tendría que ir de la mano de una historia de la técnica cinematográfica y esta sería como una historia de la liberación de la cámara; por ello, cuando se hace referencia al guión técnico no ha de olvidarse que este segundo componente se refiere a una tecnología y por consiguiente a una industria que es coadyuvante en el desarrollo de la cinematograficidad.

La cámara ha cambiado lo suficiente desde los Lumière como para ganar de tal manera en autonomía que pueda llegar a ser invisible y participar de forma prácticamente desapercibida dentro de la acción. En este caso habría que referirse principalmente a las tecnologías digitales, que aunque no dependen de un registro de imágenes en una banda de cinta impresionable por la luz y que luego ha de procesarse en el laboratorio, aún codifican la información digitalmente obtenida de esta misma manera, es decir en fotofragmentos, o en unidades que almacenan los “datos” correspondientes a cada fracción de movimiento.

Estas partes se ponen en movimiento y en relación con un todo que es la película; cómo se logra cada parte y cómo se logra el todo, es lo que define el guión técnico.

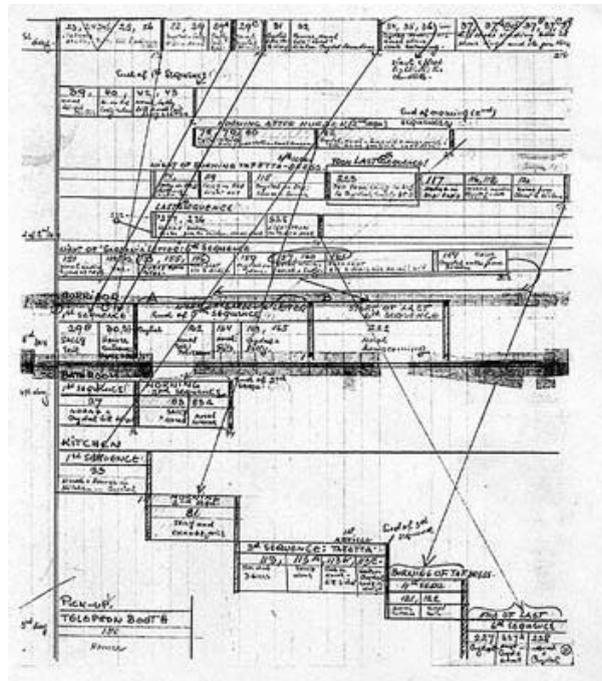
Esta es la principal diferencia con la consideración tradicional del guión, pues en tanto que este veía y ve la totalidad de la película como centrada en el ejercicio narrativo de lectura y reconocimiento de la continuidad que establece la trama literaria, la aproximación de Deleuze al cine quiere recordar como la especificidad del cine no son las palabras, ni su modo de ser él es el de la historia, por lo cual si bien no se dice que no sea útil ni necesario un texto, más allá de lo que él pueda literariamente definir como temas o argumentos, está en juego la construcción de un todo y de unas partes y por supuesto, de la dinámica entre estos dos, que deben quedar figuradas en este guión, tanto como se prefiguran en el encuadre para que sean interpretadas en el montaje.

Sin embargo, la primera consideración que se ha de hacer, luego de destronar la historia de su lugar directivo y a la literatura de su carácter moderador, es una que invierte el modo de pensar tradicional, y que hace difícil por no decir hermético, el camino del reconocimiento cinematográfico, esta tiene relación con aquellas cosas que se consideran ciertas y estables y aquellas que no, es decir con lo que la experiencia y los sentidos confirman y establecen como lo real y la ficción; Desde la idea renacentista de espacio y tiempo y a partir de ellas, de la necesidad de romper un obstáculo epistemológico que tiene que ver con el tratamiento del todo y las partes.

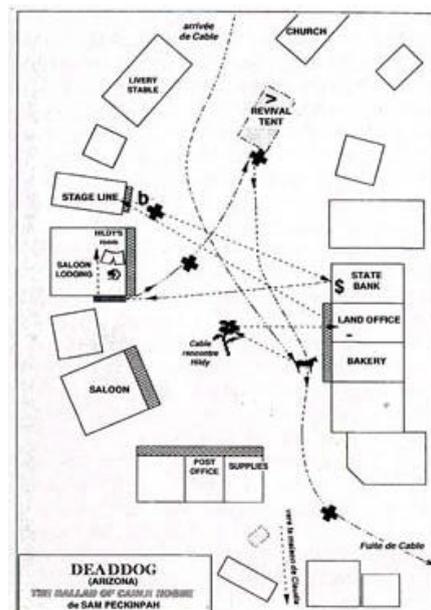
---

<sup>129</sup> EL LENGUAJE DEL CINE, Marcel MARTIN. P. 30 Editorial Gedisa, Barcelona 1996  
<sup>130</sup> MARTIN, op.cit. P. 40

**Fig18** EL GUIÓN TÉCNICO, Fritz Lang: El guión técnico en Lang es casi matemático, lo suficientemente estable como para permitir una superproducción y no perder de vista el cine. En este esquema, se relacionan escenarios, decorados, tomas, tiempos, actores y duraciones en función de un montaje que ya está prefigurado.



Abajo, otra forma de guión técnico, una que se organiza con el sitio: S. Peckinpah en Deadog



*The Ballad of Cable Hogue (Un nommé Cable Hogue), de Sam Peckinpah*

De lo que se trata ahora, o mejor para el cine, es de que el todo es lo que cambia, es lo abierto o la duración.

Y el todo es la realidad, el mundo o el espacio, la ciudad que como espacio representado se muestra como materia disponible a ser imaginada, representada o comprendida, el todo puede ser el escenario, (es decir el espacio público o a publicar) cuya principal característica, a diferencia del teatro es que no está fijo, no está dentro de los límites de una caja escénica, no es estable, cambia, o mejor, lo hace porque está siempre abierto e ilimitado a través del fuera de campo o fuera de cuadro que le acompaña y del cual se habló al cerrar el numeral anterior.

La paradoja sobre la cual se funda la existencia cinematográfica, que revierte el orden establecido de los conocimientos y que finalmente se convierte en el principal reto del guión técnico es que simultáneamente, el movimiento o el cambio es lo que permanece<sup>131</sup>, la constante sobre la cual se garantiza la realización del cine, y el guión técnico debe determinar, desde sus infinitas limitaciones, tanto lo constante como las variables.

Y para ello dispone de la tecnología, del arte y de la ciencia del cine; ¿qué cosas se saben de antemano? Muchas de carácter técnico, por ejemplo que el filme moderno se impresiona a 24 fotogramas por segundo (en el cine mudo se hacía a 16 fotogramas por segundo), en un metro de película hay 52 fotogramas, el tamaño promedio de una película es de aproximadamente 1 ½ horas de duración, su longitud es de 2500 m. 130 mil fotogramas, siempre en movimiento constante.

La cinematografía puede por tanto desarrollar una métrica, en la cual ha sido comparada con el trabajo de la música, y a través de la cual determinar ritmos, velocidades, tiempos, duraciones, etc., sin embargo, la imagen, lleva el ejercicio métrico a otro nivel y lo convierte en instrumental de otra realidad que se ha de presentar, la del todo que es la película.

## El plano

El siguiente cambio de consideración, que ya se había mencionado en el numeral anterior tiene que ver con el cuadro; tal y como se enfatizaba al definir el encuadre, el cuadro es solo aparentemente estable o es al menos lo que siempre se había pensado como constante, ahora es evidentemente la variable; y lo es pues el cuadro, que se realiza a través del encuadre, se convierte en la filmación y en la proyección, en plano y los planos no son como ladrillos, tal y como lo señalaba Eisenstein, son unidades orgánicas con una vida propia que el guión técnico debe determinar a través de una prefiguración de los movimientos característicos de esa vida, es decir a través de la definición del plano.

Pero antes de continuar hablando del plano, es mejor ver como caracterizar este movimiento que el guión técnico debe capturar y a través del cual se invierten las consideraciones que se podrían decir clásicas sobre lo que es y lo que no es en el espacio tiempo. Este movimiento tiene dos caras tan inseparables como el derecho y el revés o cómo la sístole y la diástole de las pulsaciones cardíacas:

---

<sup>131</sup> Tampoco es ninguna novedad esta consideración del movimiento como la constante que anima el universo, ya desarrollada y presentada en otros momentos de la antigüedad; véase por ejemplo el caso de las paradojas de Xenón de Elea con respecto al movimiento o mejor, para refutarlo: son presentadas por Aristóteles en el libro de LA FISICA y es de allí de donde las tomará H. Bergson para proceder a desvelar los equívocos que el propio Aristóteles traslada a las nociones de movimiento; también se podría hablar de Heráclito con su teoría del flujo universal, citado en el diálogo EL PARMENIDES de Platón.

La primera faceta de este movimiento, es la que se da en la relación entre las partes y la manera en que afectan el todo, que a su vez modifica las posiciones respectivas de las partes del conjunto, como partes cada una momentáneamente inmóvil. Así, el movimiento es siempre relativo.

La segunda faceta de este movimiento lo presenta como un corte móvil de un todo cuyo cambio él expresa, un todo que podría considerarse como si fuese cerrado, de manera que esta modalidad del movimiento es de carácter absoluto.

Por tanto, el movimiento es a la par absoluto y relativo en un modo que recuerda la aproximación de Newton a la definición del espacio<sup>132</sup>, pero que debe ser claramente diferenciado de este pues es allí en donde se da el paso de una idea de espacio sobre la cual ya no es posible edificar el cambio y la nueva manera de ser de la historia, story.

El paso que esta definición del movimiento como esencial a la imagen ha dado, es el de considerar las condiciones de complejidad e indefinición del espacio, que igualmente es relativo y absoluto a la vez, este es el avance que hace Einstein sobre Newton. El guión técnico tiene por tanto que solucionar la captura de una sucesión e ir del fuera de campo, característico del encuadre, al adentro de la toma e incluso determinar los adentros y los afueras, como si se debiese solucionar en una sola ecuación los movimientos de traslación y de rotación del sistema y de las partes.

El plano sea el que fuere, como determinación del movimiento, debe tener siempre estos dos aspectos: Produce modificaciones de posición relativa en un conjunto(s) y expresa cambios absolutos en un todo o en el todo.

El plano puede definirse abstractamente como intermediario entre el encuadre (del conjunto y de las partes) y el montaje (del todo) y así se le presenta en este trabajo; el guión técnico es entonces el ejercicio de definir los planos, y con ellos, la historia, o el movimiento, lo que permite que entre la unión de partes y el montaje del todo, se produzca la imagen cinematográfica.

El plano no es otra cosa que el movimiento y por ello podría decirse que es como una re - creación de la realidad: pues reconoce en un primer movimiento que es como el de traslación, las partes de un conjunto que se extiende en el espacio y cómo este conjunto, que también puede ser visto como un todo se transforma en la duración, en ese otro movimiento simultáneo que es como el de rotación.

---

<sup>132</sup> “El movimiento es el movimiento del total y la suma de los movimientos de las partes, pero es todo uno; es decir la traslación del todo fuera de su lugar y la suma de las traslaciones de las partes fuera de sus lugares es la misma cosa; y por tanto, el lugar del todo es lo mismo que el lugar de la suma de los lugares de las partes y por esta razón es una propiedad interna e inherente al cuerpo como un todo. Se definen por tanto dos tipos de movimiento: el movimiento absoluto que es la traslación de un cuerpo desde un lugar absoluto a otro, y el movimiento relativo que es la traslación desde un lugar relativo a otro...” Escolio general de los principios matemáticos de la filosofía Natural de I. Newton 1686; publicado en La teoría de la relatividad, AAVV. Alianza editorial Madrid 1973, página 17.

Finalmente el problema de Newton era que a pesar de que se sabe que todas las partes están colocadas en el tiempo y en el espacio, él no puede reconocer que ellas son el movimiento y que este es inseparable o indiscernible del espacio tiempo, y no puede hacerlo por que el principal problema de su física es que no se pueden distinguir con los sentidos las partes del espacio, Newton no intuye como realizar esa captura del infinito que hará el cine y es por ello por lo cual sustituye la realidad por sus medidas, en esta sustitución ha radicado el problema.

Pero en el cine, al menos dentro de la consideración del plano, sí se pueden empezar a distinguir estas imágenes movimiento. Esta es la razón de esta aclaración en tanto a la determinación de movimientos absolutos o relativos y como debe cambiar la percepción de lo que es constante y de lo que es variable para poder acceder a esta nueva forma de espacialidad publicable cinematográficamente.

El plano actúa entonces como si fuese una conciencia que percibe, como cámara, a veces humana, inhumana a veces sobrehumana. Traza un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en ese todo, y el todo, no cese de dividirse entre las cosas (lo individual) <sup>133</sup>.

El plano es la imagen - movimiento. Este es el primer gran concepto fundamental en la tesis sobre la imagen cinematográfica propuesta por Deleuze y sobre la imagen - movimiento se realiza el cine, por cuanto ella posibilita las dos acciones dadas por Eisenstein al hablar de la forma del cine; y aunque el plano se configura a través de la acción de encuadre, es necesario prefigurarlo en el guión técnico. El plano es la imagen - movimiento en cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración. Sin embargo, no debe olvidarse que el plano solo fue posible cuando la cámara entró en movimiento, antes de esto solo se tenían cuadros, cuyo carácter aislado los hacía pertenecer al reino de la imagen foto, de la foto - realidad. Sin importar que el todo se mueva (siempre se mueve), en tanto la cámara o la conciencia no se mueva igualmente, no se tendrá imagen - movimiento.

La cámara móvil es como un equivalente general de todos los medios de locomoción que ella muestra o de los que ella se sirve. Lo propio de la imagen movimiento cinematográfica, es extraer de los vehículos o de los móviles, el movimiento que constituye su sustancia común, extraer de los movimientos la movilidad que constituye su esencia. La cámara debía moverse para emular la posición del observador vivo, viviente, luego moviente; la cámara debía moverse para poder recrear el movimiento.

Como puede verse la referencia que se quiere alcanzar en esta tesis es la que se refiere a la imagen cinematográfica como construcción de una forma de espacio, la alusión al todo puede entenderse, así de muy diversas maneras, por ejemplo en clave fenomenológica, como una directa presentación en escena del mundo de la vida o el plano de inmanencia sobre el cual todo es posible, o mejor posibilidad; de la misma manera, se hace referencia al hecho de que el movimiento, sobre el cual se construye el plano, expresa en principio la relación entre tiempo y espacio y el cine como forma del movimiento es entonces el vehículo para acceder a la comprensión y recreación del espacio.

Deleuze dice que el cine expresa el tiempo como perspectiva o relieve, quizá de la misma manera que la perspectiva expresa una faceta de la realidad; esta nueva topografía propuesta por Deleuze ha dado lugar a múltiples trabajos de investigación y aunque en esta tesis se ha optado por el camino del cine tampoco se deben dejar de mencionar otros recorridos hacia esa nueva geografía que busca recrear los espacios <sup>134</sup>.

La diferencia entre la fotografía y el fotograma, que es para muchos la foto del cine, es que en la fotografía el corte es inmóvil, porque (casi siempre) la cámara esta en equilibrio; en el cine la modulación no se detiene por el equilibrio y no cesa de modificar el molde, de constituir un molde variable, continuo, temporal.

El cine realiza la paradoja de moldearse sobre el tiempo del objeto y de adoptar, por añadidura, la impresión de su duración <sup>135</sup>, superando la fotografía que solo se moldearía sobre el espacio, adoptando la impresión de su vacío. Si forman parte del ser espacio - ciudad, o de la arquitectura, factores como la movilidad, la interreferencialidad de las partes, la relación a la región o al fondo y la mutabilidad constante, la imagen de la ciudad o la imagen arquitectónica, por no decir la arquitectura, como imagen que represente de la mejor manera posible toda esta transitividad, debería ser igualmente, imagen - movimiento, que permita la impresión de la duración, la lectura del cambio, del paso recíproco del todo a

---

<sup>133</sup> DELEUZE, *op.cit.* P. 39

<sup>134</sup> EARTH MOVES, THE FURNISHING OF TERRITORIES, Bernard CACHE. MIT 1995

<sup>135</sup> ¿QUÉS ES EL CINE? André BAZIN 1970

las partes y que finalmente posibilite la comprensión de un todo inmanente a ella misma, desde el cual toda ella adquiere sentido.

¿Cómo se constituyó la imagen - movimiento? Esencialmente gracias a dos descubrimientos: primero, a la movilidad de la cámara, que hizo móvil el plano y segundo, gracias al montaje.

Cuando la cámara estaba inmóvil, la imagen en movimiento se definía menos por su estado que por su tendencia, la imagen movimiento ya se intuía. El plano específico tendía a dar una imagen - movimiento pura tendencia, que pasaba insensiblemente al acto con la movilización de la cámara en el espacio, o bien con el montaje en el tiempo de unos planos móviles o simplemente fijos. Por ahora la noción de plano puede disponer de una unidad y extensión suficientes en su sentido proyectivo. Una unidad que siempre es la de un acto, una acción que comprende como tal una multiplicidad de elementos pasivos sobre los que se ejerce una dinámica.

Los planos como determinaciones espacialmente inmóviles, podían ser perfectamente considerados en este sentido como la multiplicidad que le correspondía a la unidad del plano como corte móvil o la manera de representar la perspectiva temporal. La unidad entonces variaría según la multiplicidad que contenga, pero no por ello sería menos la unidad de esa multiplicidad correlativa.

Sin embargo, hoy se sabe y se domina por los cineastas, que los planos se pueden definir de muchas y muy variadas maneras y precisamente, esa variedad, multiplicidad, es la que permite construir, tantas formas diferentes de temporalidad y de espacialidad cinematográfica.

El movimiento de la cámara define el plano cualesquiera que sean los cambios de ángulo y de puntos de vista múltiples. También puede darse la unidad del plano a través de la continuidad del montaje, aunque este tenga por "materia" dos o varios planos sucesivos que, por otra parte, pueden ser fijos.

En un primer momento, es decir cuando aún no han sido suficientemente desarrollados los movimientos de la cámara, los tipos de plano se definen por la posición estable de la cámara con respecto a su objetivo, tanto como por la manera en que ese objeto es encuadrado dentro del visor de la cámara (que luego será la pantalla en la sala de cine).

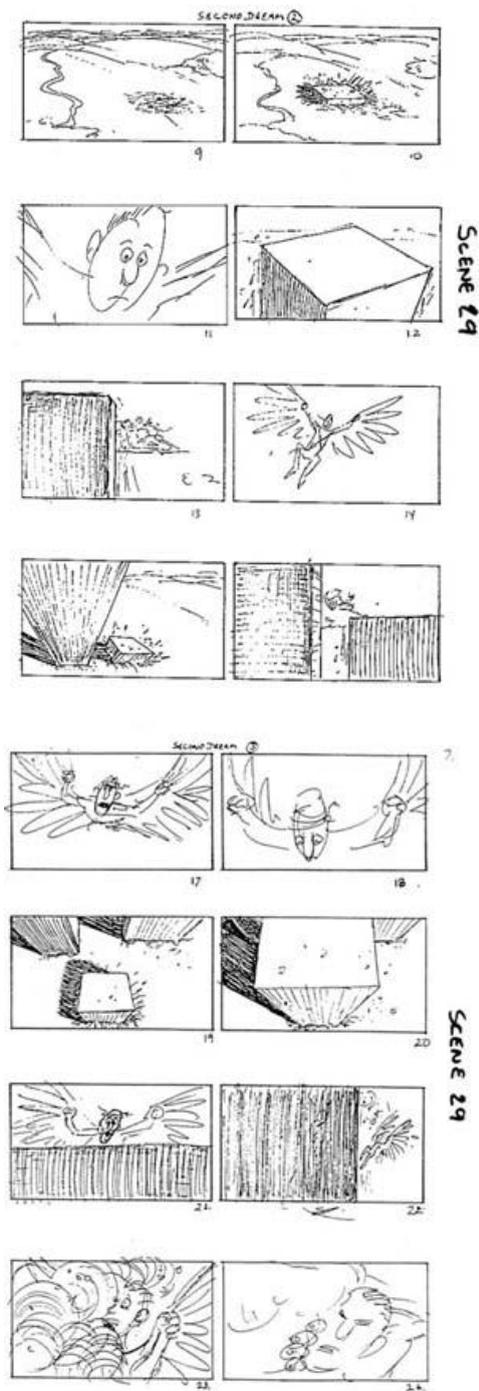
David Bordwell y Kristin Thompson<sup>136</sup> se refieren muy claramente a estos formatos, que es como mejor podría decirse de ellos, pues son la manera en que la forma más simple del cine podría formarse, aunque para estos autores americanos, el plano aún es la transposición de la puesta en escena teatral a la puesta en imágenes del cine, de manera que la obtención de un lenguaje cinematográfico estaría sujeta al dominio de los formatos como herramientas para organizar el encuadre y prever el montaje.

No se puede desconocer sin embargo que la aproximación a esta puesta en imágenes que sería lo que hace el guión técnico cuando constituye los planos, no puede darse sin tener en cuenta, tanto estos formatos, como otros aspectos parciales, es decir que son parte de la multiplicidad que el movimiento de la cámara multiplicará. Por tanto han de tenerse en cuenta en la concepción y puesta en imágenes del guión aspectos como el atrezzo o la manera en que los pequeños objetos se relacionan con los grandes escenarios; la decoración como la idea total de ese escenario, vestuarios, maquillaje, sonidos incidentales (como el ruido de fondo en la vida diaria), personajes, es decir actores, gestos, etc.

---

<sup>136</sup> EL ARTE CINEMATOGRAFICO, David BORDWELL, Kristin THOMPSON 1979. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona 1995

**Fig19** EL STORY BOARD, Terry Gilliam: dibujos del autor para su película BRAZIL 1983. El storyboard de Guilliam busca una aproximación precisa a los cuadros que luego se han de realizar, en una misma escena, cambios de plano y de cuadro acentúan el carácter onírico de la película.



Al referirse a lo que comúnmente es entendido como el plano, hay que hacer alusión a los aspectos componentes de este, como son los aspectos fotográficos, de encuadre y de duración.

Desde los horizontes fotográfico y de encuadre primitivo (es decir lo que se dan antes de que la cámara se ponga en movimiento consciente) ya se pueden reconocer los formatos del plano a los que hacen referencia prácticamente todos los autores cuando tratan de construir un lenguaje cinematográfico<sup>137</sup>:

### Formatear los planos

Desde esta perspectiva instrumental se entienden operan y manejan fotográficamente las pinturas, que el cinematógrafo pone en movimiento (motion – pictures). Aunque esta consideración operativa esté distante a la consideración del plano que se propone en esta tesis, es necesario previamente presentarla, con el fin de saber que manera es que Deleuze realiza el paso operativo de un arte de pinturas en movimiento a un auténtico sentido cinematográfico de la realización.

El plano suele usarse y entenderse como la mínima unidad fílmica a través de la cual se designa un punto de vista estable en un encuadre y que operará sobre una acción determinada durante un período de tiempo determinado<sup>138</sup>.

Dentro de un mismo plano se pueden realizar diferentes clases de tomas; una toma es la acción comprendida entre el momento en que arranca la filmación en la cámara y el momento en que se detiene, entendiendo que durante este lapso continuo la cámara, tanto como la realidad externa han podido moverse, sin embargo la toma inicia con la voz de !!acción; y finaliza con la voz de !!corten;.

Para quienes no están muy inmersos en el mundo cinematográfico es útil e interesante el manejo de textos manuales para las labores de cámara a través de los cuales se desvelan detalles interesantes, por ejemplo en lo que tiene que ver con tomas y planos, con la coordinación previa y luego en el laboratorio de la enorme cantidad de material que tiene que manejarse para desarrollar un espacio de película que puede ser muy breve. El uso de la claqueta, anecdótico y significativo, tanto como la voz que ordena, luces, cámara, acción, son mucho más que anécdotas, elementos importantes para posibilitar el montaje.

Según el tamaño de los planos estos pueden clasificarse en:

Planos largos: que cubren distancias extensas sin especificar o detenerse en ningún lugar particular

Planos Generales: un poco más cortos que los planos largos permiten señalar, pero aún de manera amplia, alguna acción en su totalidad

El plano corto, por oposición, muestra de manera parcial el detalle de esta acción que el plano general orienta

---

<sup>137</sup> EL LENGUAJE AUDIOVISUAL, Alfonso PALAZÓN MESEGUER. Editorial Acento Madrid 1998

<sup>138</sup> Esta definición presentada en términos bastante familiares se puede encontrar en muchos de los libros de textos con los cuales se ilustra el conocimiento del mundo del cine, es presentada por Palazón Meseguer, pero se podría asimilar a la dada por Bordwell, Martin y muchos más. obsérvese, tal y como se había señalado al introducir la noción Deleuziana del plano que la definición más difícil de romper es la paradoja a través de la cual se define lo que permanece constante y lo que es variable.

El plano general puede ser entero o de conjunto tanto porque defina o localice una o varias acciones ocurriendo simultáneamente

El llamado plano americano o plano  $\frac{3}{4}$  es un plano intermedio, que cuando es referido a la figura humana corta la persona casi siempre a la altura de las rodillas; permite mostrar acciones destacando algo de los rasgos de los personajes

El plano medio es una manera más corta del plano americano, puede ser igualmente un plano medio largo o medio corto según muestre con mayor claridad información pertinente a un personaje en particular o a un conjunto al que este personaje pueda pertenecer

El primer plano, sería finalmente el plano corto que de manera más próxima aporta información detallada de una situación, pero manteniendo aún, algo de énfasis en la narración.

El primerísimo primer plano es un plano especial en el que el fragmento o el detalle a observar se convierten en el todo proveyendo un nuevo horizonte de composición.

Según el ángulo de visión de la cámara o de su posición con respecto al objeto observado los planos pueden darse como desarrollados en vertical, en diagonal u horizontalmente. Cuando son desarrollados verticalmente estos pueden ser de dos clases:

En picado, cuando el plano afronta la acción mirándola desde arriba hacia abajo, es decir desde un punto de vista elevado.

En contrapicado la acción es puesta en un punto elevado hacia el cual debe orientarse la visión de la cámara.

Cuando los movimientos son desarrollados horizontalmente los desplazamientos de la cámara pueden ser laterales, frontales, en diagonal o sesgados dando origen a planos como:

La panorámica: que es identificable con la visión de una persona estática y cuyo carácter puede ser descriptivo, cuando los movimientos de cámara buscan abarcar un espacio amplio; de acompañamiento, cuando los movimientos de la cámara acompañan una acción o siguen a un sujeto y finalmente, panorámica de relación o la que permite a través del desplazamiento lateral de la cámara, establecer una relación entre dos o más puntos en el paisaje.

En el travelling el encuadre permanece fijo y la cámara se desplaza, casi siempre sobre unos rieles, simulando una visión como de ventana de automóvil; este travelling puede obtenerse también a través del uso del zoom en un falso travelling, pues es el movimiento focal de las lentillas en el objetivo de la cámara el que realiza el acercamiento sin que cambie la posición de la cámara.

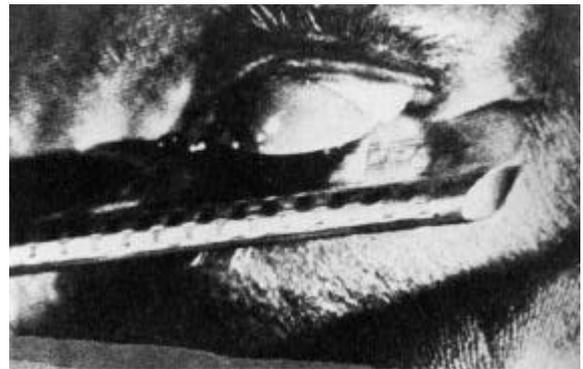
Finalmente y en atención a la duración, los planos pueden considerarse como fragmentos o secuencias, clasificación que no puede menos que cuestionarse pues dada la naturaleza del cine, todo plano es siempre un fragmento que es a la vez parte de una secuencia.

Fig20 Los tipos de planos



Los planos dentro de Viñetas para constituir una imagen movimiento

Leonardo Da Vinci – Mona Lisa 1502 Quizá no haya una mirada más famosa que esta, tanto como la enigmática sonrisa que se presiente la acompaña



Luis Buñuel y Salvador Dalí Un perro andaluz 1928

Este primer plano (extreme – close up) señala un hito en la historia del arte, e abre camino al cine y señalan la afección como el modo de acción del rostro. Toda afección es violenta, eso lo entendieron estos vanguardistas que procedieron a cortar con todo lastre anterior; abajo, plano medio que continua en el sistema de cortes y perforaciones que encuadra la película.



De Davinci a Buñuel: Primeros planos – Imágenes afección que atacan la mirada y el cuerpo, los cortan, los sesgan.

## El plano secuencia

El plano – secuencia da jaque mate a la literatura (y al teatro) al romper por primera vez con el esquema de las tres unidades (de tiempo, de acción y de lugar) que dominaban la comprensión de cada plano como un acto... hoy sabemos que la pantalla, a través de una acción muestra cosas que de manera normal no se verían, les da una existencia mucho más importante, acentuada por determinadas luces, ángulos y encuadres. Nada de esto habría sido posible sin el plano secuencia.

Un plano secuencia puede entenderse como un plano de larga duración, fija o móvil, con una profundidad de campo determinada y que comprende en sí mismo todas las porciones de espacio a la vez y todos los formatos posibles de planos, y lo hace porque puede moverse a través de diferentes posiciones de cámara, yendo del primer plano al plano largo, pero manteniendo siempre una unidad que permite definirlo como plano.

El único plano auténticamente cinematográfico sería este y su realización es el objetivo del guión técnico.

Aquí la unidad del plano resulta del enlace directo entre elementos tomados en la multiplicidad de los planos superpuestos, los cuales dejan de ser aislables: lo que constituye la unidad es la relación de las partes cercanas y lejanas.

El plano – secuencia puede incluso no implicar profundidad, ni de superposición, ni de penetración; por el contrario, puede definirse como un plano que proyecta todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres, de tal manera que la unidad del plano remite a la perfecta planitud de la imagen, mientras que la multiplicidad correlativa es la de las rectificaciones de encuadre. Cómo si a partir de un plano leit motiv, se diesen todas las variaciones que pasando diferente por el mismo lugar formarían la totalidad compleja de este plano.

En todos estos sentidos, lo que el plano presenta realmente es una unidad de movimiento y con ella comprende una multiplicidad que no lo contradice. El plano determina una unidad de movimiento que no es necesariamente la de la cámara, aunque esta se requiere, es más bien el movimiento relativo / absoluto, tal y como se señalaba, y con el cual se presentan tanto el todo cinematográfico que sería la película como los modos de llegar a él.

Esta unidad está captada en una doble exigencia: Primero, en relación con el todo, del que expresa un cambio a lo largo del film y segundo, en relación con las partes, determinando sus desplazamientos dentro de cada conjunto y de un conjunto al otro.

Es preciso que el todo renuncie a ser un todo ideal y pase a ser el todo sintético del film, realizado en el montaje de las partes; e inversamente, es necesario que las partes se seleccionen, se coordinen, entre ensambles y enlaces que se reconstituyan por el montaje, el plano - secuencia virtual o el todo analítico del cine<sup>139</sup>.

Pero, siempre habrá cortes y rupturas, incluso si la continuidad queda luego restablecida, mostrando a las claras que el todo no está de ese lado; Quizá simplemente porque el todo no está de ningún lado, no puede, solo las partes están cada una de parte de sí mismas.

---

<sup>139</sup> Deleuze se refiere a los comentarios de Passolini en su texto L'EXPERIENCE HÉRÉTIQUE. DELEUZE, op.cit. P. 48

Y es desde ese lado diferente y en ese orden diferente que señalaría todos los lados desde donde debe surgir la totalidad de la obra, como aquello que impide a los conjuntos cerrarse sobre sí o unos sobre otros, lo que da fe de una apertura irreductible a las continuidades no menos que a sus rupturas.

El todo emerge en la dimensión de una duración que cambia y que no cesa de cambiar, en una duración a través de la cual se establece o se verifica el paso del tiempo y por tanto su existencia. El todo es decir el tiempo aparece en los "falsos montajes" en los ensambles ficticios entre cuadros que son polo esencial del cine y puede funcionar en un conjunto o en el paso de un conjunto a otro, entre dos planos secuencias o en el falso ensamble entre partes, estableciendo la conjunción de lo que naturalmente no está junto, es por sí solo una dimensión de lo abierto, que escapa a los conjuntos y a sus partes. Él realiza la otra potencia fuera de campo, esa otra parte o esa zona vacía, ese blanco sobre blanco, imposible de filmar.

Noel Burch define esos ensambles que producen el plano como los elementos que solucionan la ruptura que realiza el *découpage* cuando selecciona lo que ha de ver y lo que ha de mostrar frente a lo que ha de dejar fuera de cuadro. Es importante señalar como estos pasos que son como los dientes de un mecanismo establecen un imposible, el encadenamiento abierto del que se hablaba al referirse al fuera de cuadro y que es algo como aquella suma de diferentes que matemáticamente siempre se enseñó como imposible.

Uno de sus primeros patrocinadores decía críticamente a Griffith, luego de leer el guión de su película *Intolerancia*... no sé como le entenderá la gente, si entre un momento y otro de la acción han pasado siglos y usted solo muestra una nube tormentosa... lo entenderán contestó Griffith, le aseguro que esta es la magia del cine<sup>140</sup>...

Estos falsos encuadres y los falsos<sup>141</sup> ensambles de cuadros son el acto del todo, señalan la presencia de la totalidad y del sentido, pero son a la vez, la cuña que hunden en los conjuntos y sus partes para fragmentarlos y aumentar las lecturas, algo próximo al carácter simbólico de la imagen cinematográfica que proclamaba Murnau; así como los verdaderos montajes, aquellos que como una pretendida búsqueda de "realismo" son la tendencia inversa, la de las partes y conjuntos a alcanzar un todo que se les escabulle.

Solo a modo informativo y para contribuir a definir los elementos sobre los que debe operar el guión técnico y prefigurar el montaje, se presentan a continuación algunos conceptos correspondientes a ese desarrollo de la continuidad en la que se sostiene el todo y que son usualmente confundidos con el montaje, del cual se tratará en el numeral siguiente, llevándole de la misma manera que a estos conceptos precedentes del encuadre y el guión técnico, hacia el sentido cinematográfico de la propuesta presentada.

Burch<sup>142</sup> establece la elipsis como la figura a través de la cual se reconoce ese hiato o esa ruptura entre las partes, pero también como la figura a través de la cual se forja la nueva totalidad; aunque la elipsis no es la única forma de establecer la secuencia pues también deben reconocerse como organizadores del todo al *raccord* o simplemente al encadenado.

Lo anterior implica que según Burch la continuidad pueda ser diferenciada espacialmente o espacio temporalmente. El corte simple a través del cual se establece un encadenado cortina, que se llama así

---

<sup>140</sup> Eisenstein relata esta anécdota referida por el propio Griffith cuando contaba las dificultades para establecer este primer modo de montaje no teatral en sus películas. EISENSTEIN AT WORK - ESCRITOS.

<sup>141</sup> Falsos desde la perspectiva, falsos desde la consideración del espacio como un todo referido a un solo sujeto y su punto de vista. De hecho, son falsos porque saltan simultáneamente de puntos de vista, o de personaje en personaje, realizando una suplantación del dios omnipresente de los matemáticos.

<sup>142</sup> BURCH, op.cit. Páginas 13 - 24

pues funciona como en el teatro, donde cada movimiento del telón señalaba un corte y una nueva acción, es la manera más simple de señalar el paso de una toma a otra o de un plano a otro.

A partir de este primer momento elemental Burch dispone de una clasificación en cinco tipos de relaciones entre el tiempo de un plano A y el de otro diferente plano B, que le seguirá inmediatamente en el montaje. Estas cinco variaciones serían como las cinco maneras de ser de la secuencia que hacen el plano secuencia temporal.

Primero.

Los dos planos pueden ser rigurosamente continuos, es decir, señalar una continuidad espacial y temporal, en la que el desplazamiento se da sobre algún componente o componentes de esta acción, por ejemplo los personajes, en cuyo caso sin interrumpir el diálogo se pasa de un personaje que habla a uno que escucha o se sostiene la presentación a través de los personajes que hablan o se recorre el espacio pasando sobre los objetos que señalan las miradas, etc.

Según que el paso de uno a otro se dé entre ángulos opuestos se dice que se establecen relaciones de campo / contracampo donde los planos se complementan, uno muestra lo que el otro oculta y entre los dos se garantiza la totalidad. En estos casos el raccord o el enlace es directo, pues no se ha perdido la unidad de la acción, por cuanto no se ha roto la línea del tiempo real que sostiene la acción, ni porque se haya alargado, ni porque se haya acortado.

El raccord que señala este primer nivel puede llamarse el de establecer las posibilidades de un movimiento continuo e uniforme que se ajusta a una realidad cronológica, explotando en múltiples planos que como facetas muestran u ocultan algo que es el todo.

Segundo.

Entre los dos planos se puede dar una ruptura, un hiato entre las continuidades temporales que sirve para acortar o alargar la acción, como un puente o un paso secreto, un atajo o un laberinto que igualmente puede alejar lo que está cercano. La figura que resuelve este hiato es la elipsis y esta es una figura precisa, es decir puede ser medida tanto espacial como físicamente. Por lo cual puede decirse que la elipsis puede ser espacial o temporal.

La elipsis espacial señalaría un salto, un paso corto o un puente que lleva a otro lugar omitiendo el paso por el camino; la elipsis temporal señala un adelanto, una aceleración de la acción que igualmente salta pero en el tiempo, sin que se implique necesariamente un cambio de lugar.

Tercero.

Cuando esta ruptura espacial y/o temporal no puede ser medida se dice que la elipsis es indefinida y por lo tanto, si es que se desea que se resuelva la incógnita de su duración o de su extensión, el espectador debe recibir ayuda externa a través de algún otro plano que entre en juego.

La elipsis indefinida causa el extravío y la desorientación, es un salto a ciegas hacia un lugar desconocido durante un tiempo desconocido; a menos que se refiera por una ayuda como un mensaje informativo, un texto, una fecha, una flecha, un mapa... al espectador le será difícil reorientarse y entre tanto, el tiempo y los planos continúan pasando.

Cuarto.

Claro que la elipsis puede ser parcialmente indefinida, es decir que se sugiera mediante algún pequeño encadenamiento en que dirección esta se realiza, y la más común de estas formas es el retroceso en el cual se plantea una posibilidad de iluminar acciones posteriores o de plantear nuevas anécdotas de manera que aunque en sí mismo el retroceso comporte una desorientación parcial, esta se da con miras a reorganizar el todo final sobre el cual puede operar explicativamente o a modo de justificación e incluso, abriendo una elipsis que la totalidad de la película no necesita cerrar, al menos en este rollo de película, pudiendo esperar a otro episodio. Un ejemplo actual pudiera ser el desarrollo retrospectivo de la guerra de las galaxias que ya en su primera entrega empezaba con la forma más simple y primitiva de elipsis literaria... hace muchos, muchos años, en una lejana galaxia.

Quinta.

Esta última modalidad orientaría la elipsis hacia su forma final como sería la del retroceso indefinido, o la del avance indefinido, aunque esta última sería la consecuencia de la máxima realización de la ficción a través de la cual la imaginación del espectador debe realizar la mayor parte del trabajo.

Sin embargo, el paso de la cortina no solo señala un cambio temporal sino que igualmente puede señalar un cambio en el espacio es decir que deben considerarse también los raccords en el espacio, es decir las relaciones entre el paso de la acción de un espacio A, a la acción de un espacio B. En este caso existen 3 clases de relaciones cinematográficas posibles entre el espacio A y el B:

Primera: Continuidad espacial, con o sin continuidad temporal, "todo cambio de eje o de tamaño del plano (distancia) permite realizar un raccord sobre un mismo sujeto, en un mismo decorado, lo cual señala una continuidad espacial entre 2 planos"<sup>143</sup>. El plano B ha de mostrar algo completamente diferente a lo mostrado en el plano A al cual este le sirve de continuación, siempre y cuando haya elementos de enlace que sugieran o afirmen esa complementariedad.

Segunda: Discontinuidad, el plano B muestra algo completamente diferente al plano A pero se muestra claramente próximo al espacio precedente, puede ser el caso cuando se muestran dos habitaciones de una misma casa o dos paisajes de un mismo país, tanto como dos espacios de una misma estancia; dentro de ellos la continuidad se puede restablece a través de otras formas del raccord, como pueden ser las que se establecen entre las miradas de los personajes, por la posición de determinados objetos, por la orientación, velocidad o dirección de la cámara. En cada caso particular los directores hablan de raccord de mirada, de dirección, de posición, etc.

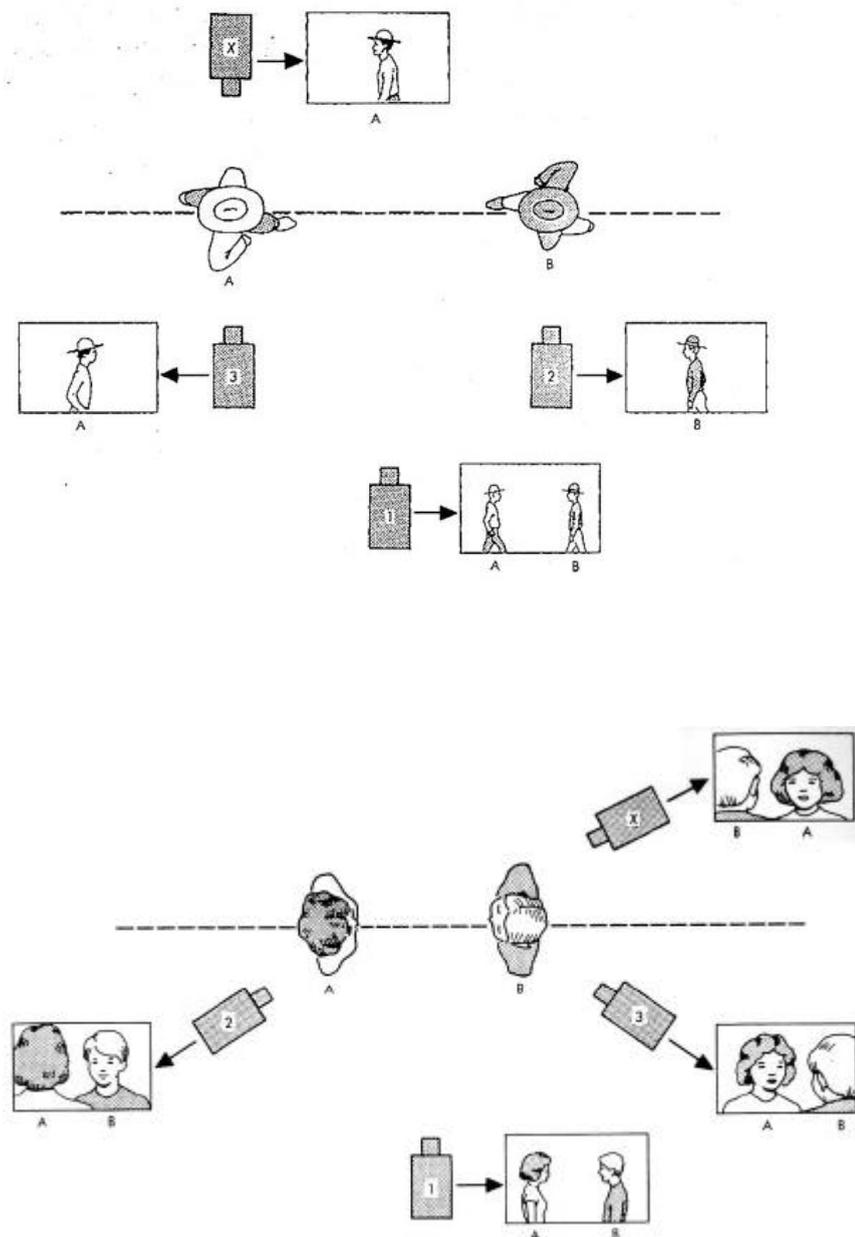
Tercero: Discontinuidad total. La discontinuidad en todos los sentidos es en todo caso un problema para el mantenimiento de la totalidad y del sentido, pues ella podría remitir a nuevos horizontes tan diferentes que la desorientación del público no le dé tiempo a recobrar su posición dentro de la película, quizá por ello esta última modalidad, más próxima al cine experimental o a los nuevos cines de vanguardia, tiene un uso restringido por una serie de reglas o de normas que los nuevos creadores persisten en romper: por ejemplo, mantener la unidad de distancias en las tomas contribuye a garantizar una perspectiva o una distancia del observador; igualmente pasa con el movimiento de los personajes de un plano a otro, saliendo por la izquierda y entrando por la derecha de la pantalla, el personaje garantiza que el que se ha movido es el escenario y no el espectador que podría ser desubicado, aunque finalmente puede que este sea el objetivo que la totalidad persiste, desorientar perpetuamente al público, zarandearle y metafóricamente, golpearle, para que solo quizá algunas horas después en la comodidad de su casa, pueda empezar a tomar consciencia de un nuevo sentido del todo que no sabe como a aprendido.

---

<sup>143</sup> BURCH, op.cit. P. 18

El montaje, como la realización de todos estos efectos para garantizar la continuidad será estudiado en el nivel siguiente, pero ya no desde la visión técnica que el guión se ha encargado de superar, sino desde una nueva noción que finalmente constituye el objetivo del numeral, reconstituir el movimiento y con el encontrar el espacio.

[Fig21](#) Las maneras de la ELIPSIS: Las dos situaciones típicas presentadas por Burch: una situación A o un punto de vista A y un punto de vista B, deben conciliarse, encontrarse para producir la elipsis, por ello la cámara se ha de multiplicar y se ha de mover. Esquemas elaborado por Bordwell y Thomas, Op.cit.



### 1.2.c EL MONTAJE - filmación / proyección

Eisenstein encontraba en la poesía japonesa conocida como Haikú, la manera más elemental y brillante del montaje:

*la brisa del atardecer*

*riza el agua*

*contra las patas de la garza azul*

*Buson*

Frases de Montaje, listas de planos en los que la sencilla combinación de dos o tres detalles materiales produce el efecto deseado<sup>144</sup>.

Kuleshov decía que el montaje es la única manera de constituir lo auténticamente cinematográfico<sup>145</sup>, y esto es lo que hace el cine en el montaje, combinar, unir, enlazar, etc., planos que pueden ser sencillos e incluso neutrales en su significado, para construir el significado, el sentido, o simplemente la forma, que el autor (individual y/o colectivo) desean realizar; claro que no existe una sola manera de unir y enlazar estas partes, razón por la cual siempre que se refiere un punto de vista con respecto al montaje, es posible encontrar un antagonista a esta visión.

El montaje, como el momento máximo de la creación cinematográfica ha ocupado durante muchos años la posición de exclusividad frente al reconocimiento de la tarea del cineasta. Sin embargo, al situarlo en una fase final de la labor cinematográfica no se hace justicia a un trabajo que se debe dar de manera simultánea, pero con diferentes instrumentos, a lo largo de la casi totalidad de los campos del cine, tanto, que puede darse incluso en el momento de la proyección.

Puede decirse entonces que existe un montaje del guión, tanto como un montaje del rodaje y finalmente un montaje para la proyección; cada autor o cada creador privilegian el tipo y la intensidad de este montaje, tanto como de hecho hay autores que rechazan totalmente la idea de un montaje como manipulación del material filmico. Desde esta perspectiva, el montaje se considera como la fase final del triángulo teórico (terceridad) que más adelante se desarrollará con detenimiento, pero que, tan es el último momento, como es necesariamente la fase inicial de una nueva etapa, igualmente cinematográfica, como es la proyección.

El rasgo característico del montaje es fruto de una sencilla conclusión: en la unión de dos planos, de dos imágenes, de dos fragmentos de realidades diferentes, el resultado, que puede verse como una sucesión sencilla, puede interpretarse como una suma, pero no es así, es un producto, un valor de otra dimensión, de otro grado, que no solo transforma el sentido de la unión, sino la existencia individual de las partes. El montaje multiplica las posibilidades de la imagen movimiento, o mejor, las potencia, para llevarlas hasta dimensiones insospechadas.

El montaje no es la suma de las partes, porque las partes, es decir los planos que surgen de las imágenes movimiento, no son partes individuales, sino dividuales y tal y como se concluía en el primer numeral de esta segunda parte, ellas no son independientes del todo del cual participan, son imágenes movimiento y al ser montadas, constituyen algo que está más allá del movimiento: el tiempo y el espacio cinematográfico.

---

<sup>144</sup> EISENSTEIN, Teoría y técnicas cinematográficas 1929 Op.cit., p. 87

<sup>145</sup> CAMPOS MARTINEZ, op.cit. P. 39

El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes – movimiento, estipulada en el guión técnico como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo<sup>146</sup>. El montaje es la realización del guión técnico, la imagen fija y la historia e implica, como se acaba de mencionar, la manipulación de la continuidad, su ficción en un ejercicio de reacomodación de las imágenes con miras a constituir un todo direccionado por el sentido que el film quiere alcanzar. El montaje implica la creación del tiempo a través de la disposición de presentes sucesivos, ensamblados en el sentido que la historia disponga y según la trama que el guión técnico permita.

Por ello el montaje constituye a la vez las partes y el todo, porque participa de las realidades pictóricas, fotográficas, sonoras, decorativas, literarias, históricas, textiles o de cualquier naturaleza que haya en el film y que hacen el film, y debe participar de todas a la vez, como un todo en cada parte y como una parte del todo. Es la fuerza creadora del hecho filmico y mediante esta operación realizada entre las partes y el todo las imágenes se ordenan para dar como resultado un hecho cinematográfico proyectable, con un ritmo particular, una narrativa y una composición.

Pero también por esta razón, es decir por lo que hay en la constitución de las partes del todo, es que no puede decirse que el montaje esté solamente al final, pues el montaje ya está prefigurándose cuando se determinan las imágenes movimientos y la única forma en que podría decirse que el montaje está al final, es en la proyección, aunque también allí se da inicio una nueva cadena, pues las imágenes movimiento son entonces elementos habitables que dan comienzo a un nuevo ciclo.

El ritmo es considerado como una de las principales características del film que se da como resultado del montaje; el ritmo expresa el aspecto dinámico y según muchos autores es este el que motiva a los espectadores en el momento de la proyección. Y no depende de la velocidad de paso de los fotogramas, que es siempre de 24 cuadros por segundo, o al menos lo ha sido en el cine moderno. El ritmo es una velocidad del montaje y tiene que ver con los planos y las secuencias, con la duración y la intensidad de las acciones, tanto que grandes obras maestras, caracterizadas por el ritmo acelerado y el dinamismo de su presentación han sido hechas con muy pocos planos<sup>147</sup>.

La fórmula del montaje ha sido expresada de diferentes maneras por grandes maestros del cine: Limitarse a lo que se pueda ver, por el tiempo en que se pueda ver y en la forma en que se muestra (Timoschenko), el montaje es la fuerza creadora de la realidad filmica (Pudovkin), etc. Hay que decir que existen muchas clasificaciones sobre los diversos modos de realizar el montaje, clasificaciones del montaje en función del ritmo, del método de trabajo, de su importancia dentro de la realización, en función del movimiento o según composiciones diversas.

Para el desarrollo de esta tesis y de la misma manera que en todo lo referente al tratamiento de esta cinematograficidad constitutiva del espacio se ha de seguir la directiva de Deleuze, quien realiza una detallada clasificación de lo que el llama las escuelas del montaje; A partir de esta clasificación se hará la presentación de estas, no-solo con el interés enciclopédico de mencionar cuatro diferentes maneras de hacer cine que pudieran ser consideradas como una pequeña historia del cine, sino porque es en el montaje donde se establecen finalmente y en principio, las relaciones del todo y las partes y porque en el

---

<sup>146</sup> DELEUZE, op.cit., p. 52

<sup>147</sup> Alfredo Hitchcock (1899 – 1980) es considerado uno de estos grandes “compositores” del ritmo cinematográfico, un maestro en el dominio de esta nueva variedad del calculo infinitesimal a través del cual, como el mismo lo decía, se puede mover al público al ritmo del director. Una de sus grandes obras maestras, La sogá, está realizada con 9 tomas de 10 minutos cada una.  
CAMPOS MARTINEZ op.cit. Páginas 40 y 86.

montaje se encuentran las dos realidades características del espacio contemporáneo: Su filmabilidad y proyectabilidad. La relación del todo con las partes se establece en el movimiento y el movimiento está en la realidad cuando se hace la filmación y en la ficción, cuando se hace la proyección; el movimiento es finalmente y para acercarlo nuevamente al tema de esta tesis, lo propio del espacio, que finalmente no se puede confundir con él, pero que depende de él, de la misma manera que el tiempo, que puede llegar a ser como una forma de la duración.

La idea de tiempo ha cambiado de la misma manera que ha cambiado la idea de espacio, sin embargo, es posible que estas variaciones en la idea de tiempo no hayan sido tan perceptibles en la arquitectura; no es algo que pueda afirmarse categóricamente pues habría que estudiar este cambio de la misma manera que se ha hecho con la idea de espacio, sin embargo, se ha llegado a un punto en que por primera vez y a través del cine, se hace explícita esa relación con el tiempo. Es posible que sea esa misma diversidad en la idea de tiempo<sup>148</sup> la que permita hacer distinciones entre diversas escuelas de montaje, pero independientemente de ello, es decir de un total conocimiento del desarrollo de la noción de tiempo, si es cierto que es indispensable para una cabal comprensión del sentido cinematográfico de la realidad propuesto en esta tesis que se proceda a reconocer esas posibles categorías del montaje, de entre las cuales cabría distinguir cuatro grandes tendencias:

- (a) la orgánica de la escuela americana
- (b) la dialéctica de la escuela soviética
- (c) la cuantitativa de la escuela francesa de la preguerra
- (d) la intensiva de la escuela expresionista alemana

La designación de estos cuatro modos de montaje como escuelas puede seguirse del reconocimiento del impacto que la obra realizada por los autores "asignados" a cada escuela puede o efectivamente ha tenido en su entorno inmediato; son sin embargo, autores muchas veces, muy diferentes y que se encuentran solo tangencialmente a través de una comunidad de temas, problemas y preocupaciones; una comunidad ideal que basta, tanto en el cine como en otros terrenos, para fundar conceptos de escuela o de tendencias pero que no implica necesariamente una coincidencia formativa o una matriculación dentro de un conjunto cerrado de preceptos que con seguridad ninguno de ellos admitiría.

---

<sup>148</sup> Para no hacer más extensa esta indagación sobre la imagen del espacio que resulta en el montaje y que ha sido tema a lo largo de los capítulos precedentes se dejará momentáneamente de lado la exploración de las ideas sobre el manejo mecánico del espacio - tiempo en el montaje, mismas que se presentarán a través de otra dimensión, la del todo que es el movimiento y que el montaje trata de construir, concebido de diferente manera en cada una de las cuatro escuelas sugeridas como orientadoras en el ejercicio de construcción de la ficción cinematográfica.

Sin embargo, vale la pena anotar que el tiempo, o mejor, las maneras de considerar el tiempo, serían el tema de otra aproximación a la misma problemática del espacio cinematográfico, que de hecho ya han realizado autores contemporáneos inspirados en la música, de la misma manera que se ha hecho en este trabajo para alcanzar el espacio hacia la arquitectura. Podrían mirarse los trabajos de P. Boulez o del mismo Adorno sobre el tiempo y la música.

Tal y como es sugerido por Deleuze el tiempo podría referirse a la idea Agustiniana de este algo del cual se puede decir que "...cuando me preguntan que es, lo sé con certeza, pero si debo explicar en que consiste este saber, entonces no lo sé"... San Agustín, Confesiones, Libro XI. Más que interesarse por la definición o delimitación de esta idea de tiempo, se sugiere la necesidad de conocer como es que este se forma o se constituye, tal y como se siguió con la idea de espacio; el tiempo del cual debería desarrollarse un estudio sería por tanto el tiempo del montaje, es decir el tiempo del habitar y de la ciudad y este parece más fácilmente accesible a través de la constitución de la imagen de esta habitabilidad o de esta ciudad transitable.

## La Escuela Orgánica Americana

Cuando se habla de la escuela americana se suele pensar de inmediato en D. W. Griffith<sup>149</sup>; este importante cinematografista es considerado por muchos como el verdadero creador del arte y de la ciencia de hacer cine, tanto como de la industria cinematográfica que daría origen al Hollywood que hoy se conoce; él es el primero que de manera propia se pregunta por este algo que terminará o comenzará en la pantalla y es probablemente el primero que trató, de manera autónoma, de crear unos elementos que pudieran decirse propios del cine.

Griffith concibió la composición de las imágenes - movimiento como una organización, un organismo, una gran unidad orgánica, la relación de las partes y la existencia de la película como un organismo. Su hallazgo fue ese. "El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas, y sobre estas se realiza el montaje, por alternancia de partes diferenciadas: hombres - mujeres, ricos - pobres, ciudad - campo, norte - sur..."<sup>150</sup>

Estas partes son tomadas en relaciones binarias que constituyen una primera forma del montaje a la que se le llama: alternado paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la otra de acuerdo con un ritmo, en el cual se alternan de manera sucesiva partes diversas, en tamaño, plano, sentido, etc.

La parte y el conjunto pueden igualmente entrar en relación intercambiando sus dimensiones relativas, (montaje con alternancia de dimensiones relativas) por ejemplo, la inserción del primer plano, no solo produce el agrandamiento del detalle, sino que conlleva la miniaturización del conjunto y la reducción de la escena. Al mostrar la manera en que los personajes viven la escena de que forman parte, el primer plano dota al conjunto objetivo de subjetividad. Finalmente es preciso que las partes actúen y se relacionen unas sobre otras, para mostrar de qué modo entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico, y a la vez, de qué modo superan el conflicto o restauran la unidad.

En una tercera figura del montaje, este se muestra como concurrente o convergente, en que se alternan los momentos de dos acciones que llegarán a coincidir. Y cuanto más convergen las acciones, cuanto más cercana se halla la unión, más rápida es la alternancia (montaje acelerado). Estas son las tres formas de montaje o alternancia rítmica: Montaje alternado paralelo: en el se dan la alternancia de partes diferenciadas; la alternancia de dimensiones relativas y la alternancia de acciones convergentes.

La representación orgánica creada por Griffith busca, como el mismo lo señalara un efecto de grandiosidad, expresión de una poderosa necesidad que arrastra así al conjunto y a las partes y que los críticos ven como la expresión idealista de la fuerza del destino. El cine americano extraerá de ella su forma más sólida: de la situación de conjunto a la situación particular restablecida o transformada, por medio de una convergencia de acciones, lo que en el cine del viejo oeste o en el de aventuras es un duelo o el lance poético en el sentido trágico clásico. La acción individual es transformada por la visión condicionante de la totalidad que reactiva la particularidad en una nueva dimensión; es en este sentido que el montaje americano es orgánico - activo.

Cada vez que se consideró el tiempo en relación con el movimiento desde la perspectiva de esta primera forma del montaje se descubrieron dos aspectos del tiempo que podrían llamarse crono - signos:

---

<sup>149</sup> D. W. Griffith, (1875 – 1948) EEUU.

<sup>150</sup> DELEUZE op.cit. P. 52

Por una parte el tiempo es visto como un todo, cronos, como un gran círculo o espiral que recoge el conjunto del movimiento en el universo; espiral abierta en los dos extremos, inmensidad del pasado y del futuro.

De otra parte, el tiempo es visto como signo, como intervalo, marcando y dando valor a la más pequeña unidad de movimiento o de acción; Estos dos aspectos se convierten en el ejercicio de montaje en uno solo: presente variable acelerado o comprimido en un intervalo y a la vez, intervalo entre dos movimientos o dos acciones que no cesan de empequeñecerse:

Infinitamente dilatado, el presente se convertiría justamente en el todo. Infinitamente contraído, el todo pasaría al intervalo.

Lo que nace de este modo del montaje o de esta manera de realizar la composición de imágenes - movimiento no es otra cosa que la idea de continuidad a través de esa imagen indirecta del tiempo: el todo que envuelve y desenvuelve el conjunto de las partes y el intervalo entre acciones haciéndose cada vez más pequeño para constituir además un montaje acelerado; acelerado, por cuanto la cámara debe mostrar en un lapso menor la concreción de un tiempo mayor; esto como se ha visto, es posible en la escuela orgánica a través de saltos y de compresiones que alcanzan siempre el final y el comienzo de manera casi simultánea.

Claro que podría decirse que cuando se hace referencia a este modo de ser del montaje a partir de Griffith se está hablando principalmente de una película, Intolerancia y es porque en ella el tema es el paso del tiempo, por lo cual, quizá, haya sido más fácil aplicar este desarrollo alternado de momentos, unos que muestran el todo que en este caso es la historia de la humanidad y el otro porque de manera particular se usa ese todo para iluminar una historia paralela que al final se resolverá de manera paralela con la totalidad de la película. Los dos tratamientos se desarrollan dentro de lo que Griffith llama una totalidad orgánica por cuanto dependen el uno del otro para sobrevivir y cuando acaban, se resuelven los dos, como son de un mismo cuerpo las dos manos que ejecutan movimientos diferentes con el fin de ejecutar una sola tarea.

A partir de Griffith y de su compañía, La United Artists<sup>151</sup>, el cine americano va a dar comienzo a un desarrollo pleno de altibajos, durante los cuales se va a alternar el manejo orgánico, con nuevas adquisiciones prestadas de otros cines y de otros artes.

## La Escuela Dialéctica Soviética

Si la escuela que se ha llamado orgánica es casi exclusivamente reconocida por la presencia de Griffith, la escuela soviética está signada por la obra de Sergei Eisenstein<sup>152</sup>, profundo admirador y crítico de la obra

---

<sup>151</sup> D. W. Griffith fundó en 1919 junto con D. Fairbanks, Chaplin y M. Pickford la primera compañía americana de Películas, La United Artists y con ella creó Hollywood en medio de un desierto; la industria del cine debe a Griffith ser lo que es hoy, pues además es considerado el primer gramático del cine, creador de un cine que se funda en el plano y no en la escena. en 1930, Sergei Eisenstein va a ser invitado a trabajar a los Estados Unidos y aunque ninguno de los proyectos propuestos se llevara a cabo, la influencia de este viaje en los que en aquella época eran los nuevos y futuros cineastas va a ser tan dramática, como la que en su momento tuviese la obra de Griffith en los cineastas soviéticos.

<sup>152</sup> Sergei Eisenstein, (1898 – 1948) Hijo de arquitecto, realizó estudios de arquitectura aunque finalmente se orientó al teatro, es uno de los principales teóricos del cine y del montaje, sus escritos pueden seguirse en la bibliografía.

del americano; incluso existe una anécdota que se mueve ya en los terrenos del mito y según la cual Eisenstein sugirió que se ofreciese a Griffith la dirección de la oficina nacional soviética de cine. Las películas de Griffith o más especialmente *Intolerancia*, fueron más que vistas en la URSS, en donde se compraron copias de las obras del americano y el propio Eisenstein<sup>153</sup> relata el dedicado trabajo de estudio que se realizó sobre la obra, un trabajo por demás pionero, pues implicaba aprender a ver a partir de ver estas relaciones del todo a las partes que nadie había realizado con anterioridad; por no mencionar el valor didáctico y pedagógico del análisis de un hecho o de un producto del sistema capitalista, realizado por la lógica materialista, pero siguiendo los dos un denominador común, la necesidad de aprender a hacer cine.

Desde la óptica de este análisis Eisenstein formuló dos objeciones fundamentales a Griffith: Una surge del hecho de que parece que las partes diferenciadas del conjunto se dan por sí mismas, como fenómenos independientes, siendo así, entonces es forzoso que cuando los representantes de estas partes entran en oposición, lo hagan en forma de duelos individuales, donde las motivaciones colectivas encubren motivos íntimamente personales. Así se puede ver de una forma más o menos clara en *El nacimiento de una nación* donde se definen desde un comienzo dos antagonistas que de una manera particular desarrollan un enfrentamiento propio, al fondo del cual, la guerra entre norte y sur es solo una resonancia o el eco de batallas no conocidas ni participantes realmente de la acción del todo.

En el caso de *Intolerancia*, Eisenstein le reprocha a Griffith ignorar que los ricos y los pobres no se dan como fenómenos independientes, sino que dependen de una misma causa general que es la explotación social. Lo que Eisenstein reprocha a Griffith es haberse formado una concepción puramente empírica del organismo<sup>154</sup>, sin ley de génesis ni de crecimiento; le reprocha haber concebido su unidad de una manera puramente extrínseca, como unidad de re - agrupamiento, de ensamblado de partes yuxtapuestas, y no como unidad de producción, célula que produce sus propias partes por división, por diferenciación. Le reprocha haber entendido la oposición de una manera accidental, y no como la fuerza motriz interna por la cual la unidad dividida vuelve a formar una unidad nueva en otro nivel.

Eisenstein recalca como Griffith no advirtió realmente la índole dialéctica del organismo y de su composición, pues lo orgánico es efectivamente una gran espiral, pero la espiral debe ser concebida "científicamente", y no empíricamente, en función de una ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo.<sup>155</sup>

Paradójicamente, frente al espíritu revolucionario de la propuesta dialéctica de Eisenstein, esta solo se resuelve en un racionalismo geométrico que bien podría considerarse de corte clasicista, probablemente el mismo que se oculta bajo el espíritu nuevo de la Arquitectura modernista de Le Corbusier que recurre a la misma ley interna que el montaje soviético.

La espiral orgánica de Eisenstein encuentra su ley interna en la sección áurea, en el rectángulo de oro como un determinante que permite fijar e indicar un punto - cesura y divide el conjunto en dos grandes partes oponibles pero desiguales; pero también cada espira o segmento de espiral se divide a su vez en dos partes desiguales opuestas. Y las oposiciones son múltiples: cuantitativas (uno - muchos), cualitativas (agua - tierra), intensivas (tinieblas - luz), dinámicas (movimientos ascendentes y descendentes, de izquierda a derecha...), etc.

---

<sup>153</sup> EISENSTEIN AT WORK, Jay LEYDA, Zina VOYNOW. Methuen London, London 1987

<sup>154</sup> DELEUZE, op.cit. P. 56

<sup>155</sup> Véase el capítulo titulado: La naturaleza indiferenciada, lo orgánico y lo patético en el film; capítulo centrado en el Acorazado Potiemkin en el libro FILM SENSE, Meridian Books, New York, 1958.

La espiral progresa por oposiciones o contradicciones. La parte más pequeña debe ser a la parte más grande lo que la más grande es al conjunto.

Esta es la ley que Eisenstein le da al desarrollo de su cinematografía. La oposición está al servicio de la unidad dialéctica, y marca su progresión de la situación de partida a la situación de llegada; así el conjunto se refleja en cada parte y cada parte reproduce el conjunto. Y esto no solo se cumple en la secuencia, se cumple en cada imagen, que contiene también sus propias cesuras, sus oposiciones, su origen y su terminación. Arquitectónicamente este sistema fue desarrollado en lo que se conoce como trazado regulador, si bien es cierto que su uso se limita al plano o a las dos dimensiones, también es cierto que desde él se busca garantizar la unidad en la diversidad tridimensional de la construcción de la misma manera que lo hiciera Eisenstein.

Eisenstein dirá que la imagen - movimiento es célula de montaje y no simple elemento de montaje. El montaje de oposición está en condición de sustituir al montaje paralelo bajo la ley de la dialéctica del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada. Desde esta perspectiva del génesis y del crecimiento, es posible advertir que el método de Eisenstein implica esencialmente la determinación de puntos señalados o instantes privilegiados, sin embargo, estos no expresan como en Griffith, un elemento accidental o la contingencia del individuo; por el contrario, corresponden plenamente a la construcción regular de la espiral orgánica.

La composición, la disposición dialéctica, no comporta solamente lo orgánico, es decir, la génesis y el crecimiento, sino también lo patético, o el "desarrollo". No hay solamente unidad orgánica de opuestos, sino salto patético en el que el segundo instante adquiere una nueva potencia, puesto que el primero ha pasado a él: como cuando se pasa de la tristeza a la ira, de la resignación a la revuelta, por su propia cuenta lo patético incluye estos dos aspectos: es a un tiempo el paso de un término a otro, de una cualidad a otra, y el repentino surgimiento de la nueva cualidad que nace del paso efectuado. Es a un tiempo comprensión y explosión y expresa otra forma de resolver el salto cualitativo entre dos cuadros, pues uno de ellos arrastra al otro a una nueva comprensión.

Lo patético no implica únicamente un cambio en el contenido de la imagen, sino también en la forma. La imagen, en efecto, debe cambiar de potencia, pasar a una potencia superior. "Cambio absoluto de dimensión", por oposición a los cambios relativos de Griffith. Un salto cualitativo que encuentra una de sus más bellas expresiones en el *Montaje de atracciones*, que es mucho más que la simple puesta en escena de juegos de comparaciones o de metáforas.

Las atracciones consisten unas veces en representaciones teatrales o circenses y otras en representaciones plásticas que vienen a prolongar o elevar la imagen; aunque es verdad que deben entenderse las atracciones, primeramente, en un sentido espectacular, después en un sentido también asociativo: la asociación de imágenes como ley de atracción newtoniana. El montaje de atracciones no cesa de hacer que lo orgánico y lo patético se comuniquen en los dos sentidos <sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> En *The Film Sense*, Meridian Books, New York, página 74. Eisenstein se refiere igualmente en estos términos al montaje vertical, como un montaje polifónico donde cada shot es enlazado no solo a través de una indicación, como un movimiento o un cambio de luz, sino a través de un avance simultáneo de múltiples series de líneas, cada una manteniendo un curso compositivo independiente y cada una contribuyendo al curso compositivo total de la secuencia... tal y como ocurre en una orquesta, donde cada instrumento o grupo de instrumentos se interrelaciona con los demás llevando un desarrollo diferente, pero obteniendo en la ejecución de conjunto la intrincada armonía del movimiento música.

## **EISENSTEIN**

Montaje de oposiciones

Montaje de saltos cualitativos

## **GRIFFITH**

Montaje paralelo

Montaje convergente o concurrente

Toda clase de nuevos aspectos de montaje se conjugan en Eisenstein, no solo en la creación de operaciones prácticas sino de conceptos teóricos: nueva concepción del primer plano, del montaje acelerado, montaje vertical, montaje de atracciones, montaje intelectual o de conciencia. En Eisenstein, la concepción dialéctica del organismo y del montaje conjugan la espiral siempre abierta y el instante siempre dando saltos.

Deleuze nos recuerda como Eisenstein, de que manera la dialéctica se define por una serie de leyes: La ley del proceso cualitativo y del salto cuantitativo: el paso de una cualidad a otra y el surgimiento repentino de la nueva cualidad. La ley del todo, del conjunto y de las partes. La ley del Uno y de la oposición: de la que se dice dependen las otras dos: el Uno que se vuelve dos para alcanzar una nueva unidad; reuniendo el todo orgánico y el intervalo patético.

Antes de cerrar las consideraciones en torno a la escuela soviética del montaje es necesario aclarar que si es posible hablar de una escuela soviética del montaje, no es porque sus autores se parezcan sino porque, al contrario, difieren en la concepción dialéctica que los une, y cada uno se inclina por tal o cual ley que su inspiración recrea.

Pudovkin<sup>157</sup> es otro maestro del cine soviético quien a través de sus películas se interesa ante todo en la progresión de la conciencia, en los saltos cualitativos de una toma de conciencia. Dovjenko<sup>158</sup> es dialéctico de una manera distinta: asediado por la idea de una relación triádica entre las partes, el conjunto y el todo, él supo hacer que un conjunto y unas partes se sumerjan en un todo que les otorga una profundidad y una extensión sin medida común con sus límites propios; y esta es la fuente de lo fantástico y de lo maravilloso.

Si en cierto modo Eisenstein podía considerarse como cabeza de escuela, con respecto a Pudovkin y a Dovjenko, era porque se hallaba impregnado de la tercera ley de la dialéctica, esa que parece contener a las otras dos: El Uno que se vuelve dos y produce una nueva unidad, reuniendo el todo orgánico y el intervalo patético.

En realidad había tres maneras de concebir un montaje dialéctico, pero lo que las tres tenían en común era la idea de que el materialismo era ante todo histórico, y de que la naturaleza no era dialéctica sino porque se integraba siempre en una totalidad humana. De ahí el nombre que Eisenstein daba a la naturaleza: "la no - indiferente".

La originalidad de Tziga Vertov<sup>159</sup>, otro de los nombres realmente importantes dentro de esta escuela y quien se hiciera famoso con su película El Hombre de la Cámara (1929), estriba en la afirmación radical de una dialéctica de la materia en sí misma. Como si fuese una cuarta ley que rompiese con las otras tres.

---

<sup>157</sup> Vsevolod Pudovkin, 1893 – 1953 URSS

<sup>158</sup> Alexander Dovjenko, 1886 – 1956 URSS

<sup>159</sup> Tziga Vertov, 1895 - 1954 URSS

No hay duda de que lo que Vertov mostraba era al hombre presente en la naturaleza, sus acciones, sus pasiones, su vida. Para él, maquinas, paisajes, edificios u hombres, poco importaban: cada uno, hasta la campesina más encantadora o el niño más conmovedor, se presentaba como un sistema material en perpetua interacción. Lo importante para él eran todos los pasajes (comunistas) desde un orden que se deshace, hacia un orden que se construye. Pero entre dos sistemas o dos órdenes, entre dos movimientos, está necesariamente el intervalo variable.

En Vertov, el intervalo de movimiento es la percepción, el vistazo, el ojo. Pero el ojo no es el del hombre, demasiado inmóvil, sino el ojo de la cámara, es decir un ojo en la materia, una percepción tal que está en la materia, que se extiende desde un punto en que comienza una acción hasta el punto al que llega la reacción, tal que llena el intervalo entre ambos, recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos.

La correlación de una materia no humana y un ojo sobrehumano, es dialéctica en sí misma, porque ella es y señala la identidad de una comunidad de la materia y de un comunismo del hombre; el propio montaje no cesará de adaptar las transformaciones de movimientos en el universo material y el intervalo de movimiento en el ojo de la cámara dando lugar al ritmo.

Para estos cineastas el montaje estaba en todas partes; está antes del rodaje en la elección del material, en los intervalos ocupados o tomados por el ojo – cámara, pero está también después del rodaje, en la sala de montaje donde se contrastan los materiales tomados con la otra materia, la humana y común materia de la vida de la que se toma todo, incluso la vida del film; y finalmente como una consideración ineludible incluso para quienes se oponen a la consideración del montaje, este está entre los espectadores que comparan la vida en la película y la vida tal como es.

En *El hombre de la cámara* estos tres niveles se muestran explícitamente coexistentes, montaje de la filmación, un montaje sobre la película y un montaje en la proyección, pero debe insistirse que ellos inspiraban ya toda la obra precedente de los cineastas soviéticos, convirtiéndola así, en un momento privilegiado de la historia del cine.

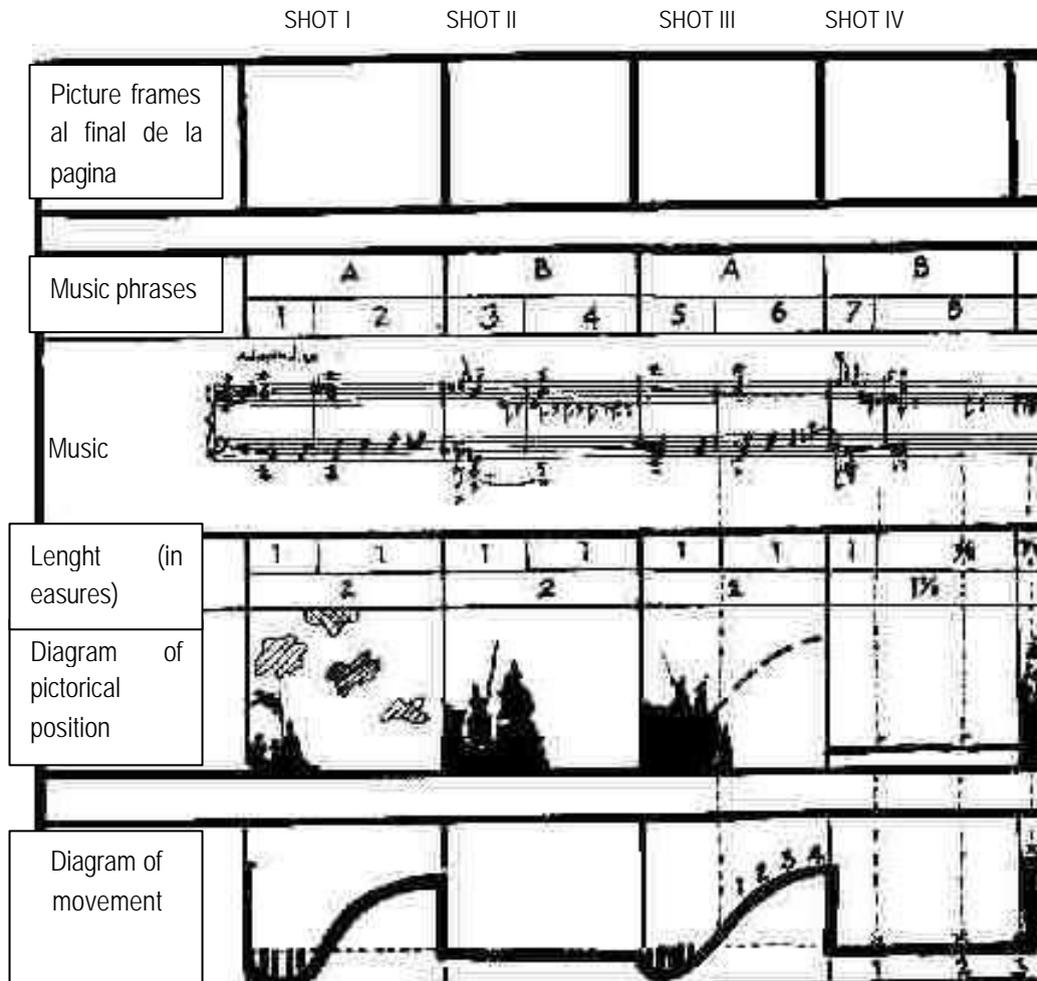
También debe insistirse en otro punto, *Dialéctica*, no era una mera palabra para los cineastas soviéticos. Era a un tiempo la práctica y la teoría del montaje, pero era también el modo de ser intelectual dentro de la esfera de estos investigadores, artistas, constructores, formados dentro de la esfera comunista. Pero, mientras que Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko se servían de la dialéctica para transformar la composición orgánica de las imágenes movimiento, Vertov encontraba aquí el medio de romper con ellas.

En su opinión la dialéctica tenía que romper una naturaleza aún demasiado orgánica, y con un hombre demasiado fácilmente patético. Vertov Trabajaba de manera que el todo se confundiese con el conjunto infinito de la materia y el intervalo con un ojo dentro de la materia; la cámara,<sup>160</sup> es un par "materia - ojo" asimilable a lo que Vertov opone al par "naturaleza - hombre", "naturaleza - puño", "naturaleza - puñetazo": lo orgánico es patético, el cine ha de ser un cine golpe, que golpee las consciencias y a los hombres y si es necesario que les haga perder el sentido, ya lo recuperarán cuando despierten.

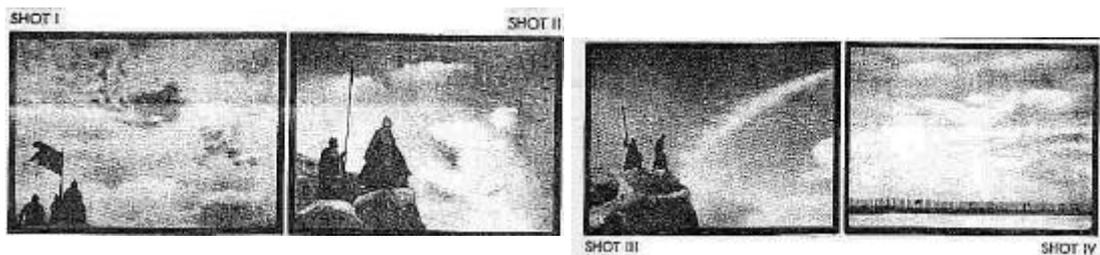
---

<sup>160</sup> Eisenstein reconoce que el método - Vertov puede ser aplicable, pero una vez que el hombre haya alcanzado su pleno "desarrollo". Hasta que eso suceda, el hombre necesita patetismo y atracciones: "lo que nos hace falta no es un cine - ojo, sino un cine - puño. El cine soviético debe hender los cráneos", y no sólo "reunir millones de ojos". Véase *Audela des étoiles*, pág. 153.

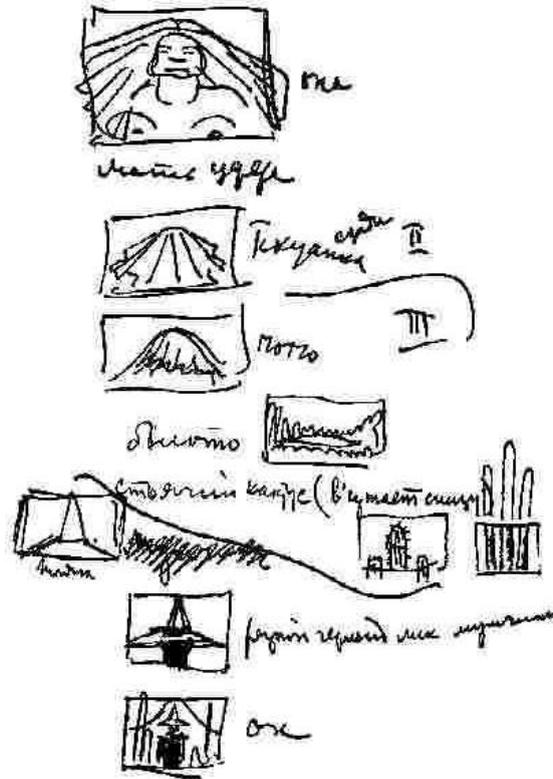
**Fig23** EL MONTAJE ORGÁNICO, Sergei Eisenstein: El montaje dialéctico de Eisenstein y su innovadora propuesta de diagramación, tomada de su libro FILM SENSE.



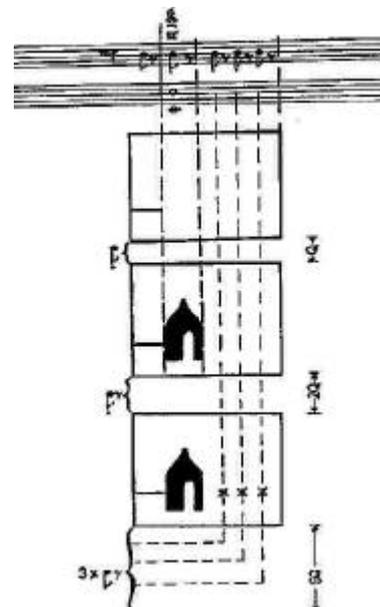
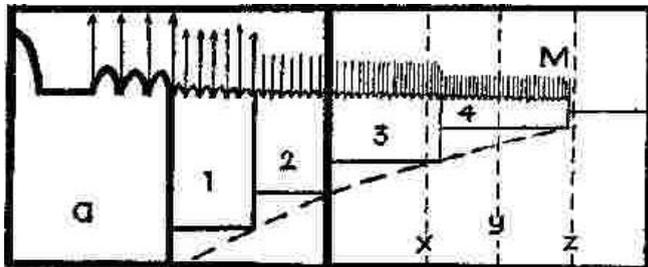
Una secuencia para Alexander Nevski, película de 1938 por Sergei Eisenstein



Génesis del hecho cinematográfico en Eisenstein, en dos momentos, el primero, para ¡Que viva México!, Película no finalizada, el segundo un análisis del cuadro y la música para Iván el terrible de 1945.



El método dialéctico de Eisenstein mostrando como se aplica el principio de la composición áurea para el desarrollo del encuadre



## La Escuela Francesa de Preguerra

Abel Gance<sup>161</sup> es el autor mas reconocido de esta escuela en la cual se asiste a una ruptura con el principio de composición orgánica<sup>162</sup> tanto soviético como americano. Lo que podría definir a la escuela francesa del montaje ha sido descrito como una especie de cartesianismo: se trata sobre todo de autores que dirigen su interés hacia la cuestión de la cantidad de movimiento y de las relaciones métricas que permiten definirlo. Quizá podría decirse que lo importante para estos autores es una cuantificación del movimiento a través del cual se define el todo, no su desarrollo ni dialéctico ni orgánico.

Los franceses se apartan tanto de la composición orgánica como de la composición dialéctica, elaborando otro camino a través de una vasta composición mecánica de las imágenes – movimiento, como si el problema del movimiento que plantean las imágenes pudiese definirse a partir de perspectivas tan diversas como, ¿qué impulsa este movimiento?, ¿Cómo se cuantifica? . Sin embargo, el término mecánica aún es ambiguo. Se suele decir que el cine francés de antes de la segunda guerra mundial, tiene dos maneras de servirse de la máquina, o dos tipos de mecanismos aptos para obtener una composición mecánica de las imágenes - movimiento.

Un primer tipo de sistema mecánico de composición provendría de una consideración de la máquina como un autómatas, una maquina simple como un mecanismo de relojería en el que se da una configuración geométrica de partes que se combinan, se superponen o se transforman en otros movimientos en el espacio homogéneo, según las relaciones por las cuales pasen.

El autómatas representa un claro y sencillo movimiento mecánico, como ley de máximo para un conjunto de imágenes que él reúne, este movimiento hace homogéneas, cosas y seres vivos, lo animado y lo inanimado; los títeres, los paseantes, los reflejos de los títeres, las sombras de los paseantes, van a entrar en relaciones sutilísimas de reduplicación, alternancia, retorno periódico y reacción en cadena para constituir entre ellas el conjunto al que debe ser atribuido el movimiento mecánico. El problema es determinar el movimiento óptimo, el ritmo adecuado y la sincronización perfecta, como en un reloj que no se adelanta ni se atrasa.

Se podría decir que el movimiento se da entonces como la presentación o realización de un ritmo, constante y progresivo pero garante del desarrollo dinámico, el montaje se realiza con la constancia y periodicidad de un reloj, lo cual no quiere decir previsibilidad, solo coordinación de ritmos.

El otro tipo de máquina es la máquina de vapor, de fuego, la potente máquina energética que produce el movimiento a partir de otra cosa que le sirve de combustible o de impulso, los movimientos de esta máquina pueden ser súbitos, impetuosos, repentinos y por tanto no cesa de afirmar una heterogeneidad cuyos términos ella enlaza, lo mecánico y lo vivo, lo interior y lo exterior, el mecánico y la fuerza, en un proceso de resonancia interna o de comunicación amplificante que se desarrolla casi siempre con violencia o uso inesperado e injustificado de situaciones ilógicas o extrañas.

En esta segunda variación del mecanismo, lo que podía ser elemento cómico y dramático en el primer mecanismo es sustituido por un elemento épico o trágico. Los cineastas franceses de esta tendencia concebían la unidad cinética de la cantidad de movimiento como operando en una máquina, como una energía constante que garantizara la cantidad y permanencia del movimiento, en tanto que para el

---

<sup>161</sup> Abel Gance, Francia 1889 - 1981

<sup>162</sup> Quizá podría hablarse, refiriéndose de manera paralela a los desarrollos en las vanguardias pictóricas, de una escuela francesa de carácter impresionista, por oposición a la escuela alemana de orientación expresionista.

segundo tipo de mecanismo este es pensado como la orientación y dirección de movimiento en un alma, planteando esa unidad como una pasión que debía llegar hasta la muerte. De ello tenía que resultar un arte abstracto donde el movimiento puro se desprendía unas veces de objetos deformados, por abstracción progresiva, y otras de elementos geométricos en transformación periódica, con un grupo de transformación afectando el conjunto de un espacio. En este caso y a falta de una recurrencia, el movimiento se afirma en las desfiguraciones de la imagen para sugerir movimiento, en convenciones y en todo caso en alusiones al movimiento que podrían decirse referenciales.

Los realizadores cinematográficos franceses de antes de la segunda guerra estaban empeñados en la búsqueda de un cinetismo como arte propiamente visual, quizá para reforzar la caracterización y diferenciación de la imagen cinematográfica frente a la imagen fotográfica, aunque quizá también sea válido pensar que seguían el desarrollo de un problema que ya se planteaba en los inicios en el cine mudo cual era el de la relación de la imagen cinematográfica con aspectos como el color, el sonido, la música de acompañamiento, las canciones e incluso los diálogos<sup>163</sup>, es importante recalcar el hecho que muchos de los primeros y más notables ejercicios experimentales de carácter cinematográfico son desarrollados por autores de este momento que en contacto con las vanguardias pictóricas y escultóricas inician la búsqueda de nuevos campos de expresión.

Aparece por ejemplo la fotogenia como creación de la imagen en tanto que "revalorizada" por el movimiento, una nueva forma de fotografía, la fotografía en el cine. Ella implica, ante todo, la búsqueda y creación del intervalo de tiempo como presente variable, aunque el intervalo, en este sentido, se efectúa como una unidad numérica que produce en la imagen un máximo de cantidad de movimiento con respecto a otros factores determinables, y que varía de una imagen a otra según la variación de esos mismos factores.

Dichos factores son de muy diferentes clases y tienen que ver con: La índole y dimensiones del espacio encuadrado, la repartición de cuadros móviles y cuadros fijos, el ángulo de encuadre, el objetivo, la duración cronométrica del plano, la luz y sus grados, sus tonalidades, pero también las tonalidades figurables y afectivas.

Entre el intervalo o unidad numérica y estos factores, hay un conjunto de relaciones métricas que constituyen los "números", el ritmo, y dan la "medida" de la cantidad más grande relativa de movimiento. Lo que parece característico de la escuela francesa, cartesiana en este sentido, es el hecho de elevar el cálculo más allá de su condición empírica, convirtiéndolo en una suerte de "álgebra", como lo dice Gance, para al mismo tiempo obtener cada vez el máximo posible de cantidad de movimiento como función de todas las variables, o como forma de lo que rebasa lo orgánico. Todo está en función del movimiento, incluso la luz. El gris o la luz como movimiento se presentan como un movimiento alternativo; la luz o el gris igualmente se mueven de forma alterna a otros movimientos actuando como un factor cuantitativamente potenciador de otros movimientos.

En suma, lo que la escuela francesa inventa con Gance es un cine de lo sublime, que se logra a través de una maximización de los movimientos, acentuar las dinámicas e incluso enfatizar en los momentos trágicos para resolver dichas dinámicas. Gance es conocedor de los resultados del manejo y composición de las imágenes movimiento que dan siempre en la imagen del tiempo dos aspectos, un tiempo que se presenta como intervalo y un tiempo que se da como el todo, el tiempo como presente variable y el tiempo como

---

163

Podría referirse en este caso la película *El ballet mecánico*, de Fernand Léger.

inmensidad del pasado y del futuro, de manera que la grandiosidad y lo sublime se muestren cuando la fragilidad del momento variable se enfrenta a la eternidad del todo.

La escuela francesa ha permitido el surgimiento de una nueva manera de concebir los dos signos del tiempo: el tiempo como intervalo que pasa a ser como una unidad numérica variable y sucesiva que entra en relaciones métricas con otros factores; cinematográficamente se trata de definir en cada situación la búsqueda de la más grande cantidad relativa de movimiento en la materia y como resultado para la imaginación.

De otra parte el tiempo como el todo o la eternidad ha pasado a ser lo simultáneo, lo desmesurado, lo inmenso, reduciendo a la imaginación a la impotencia y enfrentándola con su propio límite, despertando en el espíritu el puro pensamiento de una cantidad de movimiento absoluto que expresa toda su historia o su cambio, su universo. Es según Deleuze, exactamente como lo sublime matemático de Kant.

De este montaje, de esta concepción de montaje, se podría decir que es: matemático / espiritual, extensivo / psíquico, cuantitativo / poético, como maneras de expresar estas dos oposiciones en la comprensión del tiempo y del movimiento, aplicadas a la materia, al hombre o a las ideas y de sus metáforas maquinicas que van del reloj de cuerda, o del automóvil a la máquina de vapor o el río, temas que igualmente se encontrarán en las películas.

### **La Escuela Expresionista Alemana.**

Se podría contraponer punto por punto la escuela francesa y el expresionismo alemán. Al "más (o menos) movimiento" de la escuela francesa le responde un "¡más (o menos) luz!" en la escuela alemana.

En el expresionismo la luz se presenta como el factor, quizá el único, para designar o constituir poderosos movimientos, de intensidad. El tiempo y la cantidad de movimiento que lo determinan en la escuela francesa se convierten en la escuela alemana en la luz y la sombra que permiten que ese movimiento sea o no, luz y sombra dejan de constituir un movimiento alternativo en extensión para pasar ahora a un intenso combate que comprende varias fases, vistas a través de su desarrollo en películas.

En primer lugar, la fuerza infinita de la luz se opone a las tinieblas como una fuerza igualmente infinita sin la cual no podría manifestarse. Se opone a las tinieblas para manifestarse. No se trata ni de dualismo, ni de una dialéctica, porque se está fuera de toda unidad o totalidad orgánicas. Por tanto, la imagen visual se divide en dos siguiendo una diagonal o una línea dentada en la cual se presenta el combate y el encuentro de fuerzas<sup>164</sup>.

En segundo lugar, el enfrentamiento de las dos fuerzas infinitas determina un punto cero con respecto al cual toda luz es un grado finito. Lo propio de la luz es envolver una relación con la oscuridad como negación, en función de la cual ella se define como intensidad, cantidad intensiva. Y entonces, la luz como grado (lo blanco) y el cero (lo negro) entran en relaciones concretas de contraste o de mezcla<sup>165</sup>. En todo esto el expresionismo rompía con el principio de composición orgánica instaurado por Griffith y que la

---

<sup>164</sup> En el caso de Fausto de Murnau, este enfrentamiento es incluso caracterizado por el choque entre la inocencia y la ingenuidad del bien, que es luz, frente a la presencia de Mefistófeles sesgado en líneas oscuras y envuelto en un área de no luz que se rasga sobre los perfiles de las edificaciones.

<sup>165</sup> En el gabinete del Dr. Caligari, esta lucha está matizada al darse al interior del hombre y de la ciudad, donde se confunden y se oponen razón y locura.

mayoría de los dialécticos soviéticos habían hecho suyo. La ruptura efectuada por los alemanes se da de un modo muy distinto al de la escuela francesa.

Lo que el expresionismo invoca no es la clara mecánica de la cantidad de movimiento representada en la alusión a imágenes sólidas o fluidas de la escuela francesa, sino usando otra metáfora, algo que es más denso, como una oscura vida en la que se hunden las cosas, bien sea desmenuzadas por las sombras, bien sumergidas en las brumas.

El expresionismo, contra el maquinismo francés, se proclama cinética pura, al presentar un movimiento violento que no respeta ni el contorno orgánico ni las determinaciones mecánicas de la horizontal y de la vertical; su trayectoria es la de una línea perpetuamente quebrada, donde cada cambio de dirección señala, a la vez, la fuerza de un obstáculo y el poder de una nueva impulsión; en síntesis la subordinación de lo extensivo a la intensidad.

Worringer fue el primer teórico del arte que utilizó el término "expresionismo", y lo definió por la oposición del impulso vital a la representación orgánica, invocando la línea decorativa "gótica o septentrional": Línea quebrada que no forma ningún contorno en el que se distinguirían la forma y el fondo, sino que pasa en zigzag entre las cosas, unas veces arrastrándolas a un sin - fondo en el que ella misma se pierde, y otras arremolinándolas en un sin - forma donde se vuelven "convulsión desordenada"<sup>166</sup> .

Los nombres que se mencionan al referirse al expresionismo alemán suelen estar dominados por superhéroes del mundo cinematográfico, uno de ellos es Murnau, de quien ya se ha hablado a partir del estudio sobre sus técnicas de dirección, usadas para ejemplificar la definición de la imagen movimiento, el otro es igualmente conocido por los arquitectos, pues es a partir de *Metrópolis* que la arquitectura empezó a preguntarse cual era su relación con la arquitectura, relación sobradamente evidente a partir de los trabajos de escenografía realizados por arquitectos como en *Der Golem*, o por la misma constante interacción de Lang con Oscar Schelemer y la Bauhaus.

Desde la perspectiva de Deleuze cabría destacar dos obras una de Murnau: *Nosferatu* y la otra Robert Wiener: *El gabinete del Dr. Caligari*, obras en las cuales el montaje a partir de un manejo de la lucha de la luz y la sombra, tanto como de la razón y la locura, son temas totales a lo largo de la película.

Se han examinado hasta este punto cuatro tipos de montaje<sup>167</sup>; en cada uno de ellos las imágenes cinematográficas son objeto de composiciones muy diferentes:

El montaje orgánico - activo, cuyo carácter podría decirse empirista, aunque no necesariamente experimental, del cine americano;

El montaje dialéctico del cine soviético, orgánico o materialista;

El montaje cuantitativo - psíquico de la escuela francesa y su ruptura con lo orgánico a través de lo dinámico y mecanicista;

El montaje intensivo - espiritual del expresionismo alemán, que anuda una vida no orgánica a una vida no psicológica en una confrontación de carácter lumínico.

---

<sup>166</sup> NATURALEZA Y ABSTRACCIÓN, H. Worringer. Fondo de cultura económica, México 1975  
<sup>167</sup> DELEUZE, op. cit. P. 85

[Fig24](#) La escuela alemana de montaje.



En el gabinete del Doctor Caligari, de R. Wiene , la razón y la locura se desarrollan en un cruce de calles y ciudades imaginarias y fantásticas, rodeadas de lo oscuro del comportamiento humano e iluminadas por la presencia de la heroína y víctima, del amor y del odio.



En Nosferatu el vampiro de Murnau 1921, la referencia a la luz y la oscuridad como el enfrentamiento del bien y el mal es personificada en el monstruo, que vive en la oscuridad y la luz como la asesina de esa otra realidad a la que todos temen.



En Metrópolis de F. Lang 1925 se enfrentan dos mujeres, una mujer máquina elaborada en las oscuras profundidades de la ciudad de abajo y la mujer madre, que viene de los jardines iluminados; ¿la máquina que busca sumergir a la ciudad luz en la oscuridad? O ¿la lucha de la mujer por salir de la oscuridad doméstica en la que se le había tenido por siglos?, según la guionista, Thea Von Harbou, esta es la película que ella escribió, una historia sobre la oscura lucha entre dos mujeres.

Lo que se ha intentado mostrar hasta este punto es la variedad práctica y teórica de los tipos de montaje según las diversas concepciones de la imagen cinematográfica o de lo que es el cine. El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la conjugación de esa especie de imagen "estable" particular o foto fija y su relación con el todo del film. El montaje da lugar por una parte a un presente variable y por otra al reconocimiento de la inmensidad del futuro y del pasado<sup>168</sup>. Se ha estimado que las formas de montaje determinaban estos dos aspectos del tiempo diversamente. El presente variable puede hacerse intervalo, salto cualitativo, unidad numérica, grado intensivo, y el todo, todo orgánico puede hacerse, totalización dialéctica, totalidad desmesurada de lo sublime matemático, totalidad intensiva de lo sublime dinámico.

#### PRIMERAS CONCLUSIONES EN TORNO AL DESARROLLO DEL SENTIDO CINEMATOGRAFICO DE LA REALIDAD Y SU EXTENSIÓN HACIA LA CONSIDERACIÓN DEL ESPACIO - TIEMPO

Esto es finalmente lo que está en juego en el montaje, como momento final y momento inicial del sentido cinematográfico, la posibilidad de interpretar la película y finalmente de constituir esta nueva manera de ser espacial y especial, es decir en movimiento; para el público, es decir para el usuario o para el hombre que recibe la película, puede ser el punto a partir del cual participar activamente en ella de diferentes formas: a través de la constitución de un ejercicio de vivencia que puede provenir del seguimiento de la trama, como en el cine americano; de la participación en la resolución del conflicto que cada película plantea, como en el cine soviético; de su incorporación o de su seguimiento dentro de su propia métrica, ritmo y sonoridad, en su propia y justa medida como en el cine francés de preguerra o simplemente como un ejercicio de iluminación de la realidad o de ocultamiento y demostración de otras formas de realidad, quizá metafísicas, como en el cine expresionista alemán.

Aún cabría definir otras maneras de ser del montaje, sin embargo, tal y como lo señala Deleuze, si de definir el abc sobre el cual se funda el desarrollo de esta nueva realidad y con el objetivo de contar con las herramientas suficientes a la hora de pasar a la arquitectura, las mínimas opciones a contar serían estas, no como escuelas, sino como las principales variables a considerar en la interpretación de la cinematograficidad de la realidad. La interpretación de la realidad en un sentido del movimiento que lo entiende como expresado cinematográficamente a través del organismo, del conflicto, del movimiento máquina o del movimiento simplemente como luz.

Recordar que el montaje no es un ejercicio de sumar y que su consideración dentro de la lógica cinematográfica exige que no se le confunda con la tarea práctica de realización de empalmes, uniones, raccords, etc., que como se vio, están definidos al nivel del guión técnico, pero determinados por esta consideración del todo que introduce el tiempo a través del montaje.

---

<sup>168</sup> Las consideraciones sobre el tiempo que se dan lugar a partir de la aparición del cine, provienen incluso de la relación creada por el ejercicio de proyección en un cuarto oscuro y aislado donde se produce una vivencia particular y que señala adentro este mismo intervalo fijo transcurrido entre el inicio y la finalización de la proyección, y afuera, la inmensidad de un pasado y de un futuro, alternos o paralelos a la sala de cine; el tiempo de la proyección tiende a considerarse tiempo ficticio enfrentado a un tiempo real que se daría extramuros en la claridad del día, sin embargo, para el espectador como sujeto indeterminado que participa de la acción de proyección y que desconoce la trascendencia o el desencadenamiento de aquello que presencia, este es un tiempo real por oposición a un tiempo externo ficticio e irrelevante.

### **1.3 DE LA ARQUITECTURA: Las nuevas herramientas y los trabajos de siempre**

El esfuerzo desarrollado en los dos numerales anteriores ha estado encaminado a perfilar, de una parte, una aproximación a la relación del hombre con su espacio y de otra, a definir los modos de materializar esa relación; esto implica tanto un pequeño recorrido por los diferentes modos que el hombre tiene de comprender su mundo, como también por los diferentes modos que ha desarrollado para su propia comprensión, misma que seguramente se vería muy ampliamente complementada si en lugar de seguir el camino marcado por la comprensión del espacio, se guiara este estudio por la comprensión del hombre en sí, desde una perspectiva antropológica.

Si no se ha seguido en este trabajo una indagación fundada en la comprensión de la naturaleza humana, como la que seguramente brindarían no solamente la antropología, sino seguramente también la sociología o incluso la psicología, ha sido solo por no romper desde el inicio los vínculos con una manera tradicional, o mejor, común a los profesionales de este momento particular, según la cual se comprende el oficio que es el segundo tema de este trabajo, es decir la arquitectura, como una natural aplicación de las capacidades de ese hombre y de esos hombres en el manejo y transformación de ese espacio para su propia conveniencia o a su propio gusto.

Ha sido presentada hasta este punto, una avanzada hacia la comprensión del problema que se inclina hacia una diferenciación de tres maneras particulares de espacio, de hombre y de la relación de ese hombre con el espacio, es decir tres maneras diferentes de entender la realización arquitectónica. A cada una de ellas le corresponde igualmente un "tipo de imagen" que es como un recurso físico a través del cual el profesional realiza la manipulación del espacio; imágenes que corresponden tanto a herramientas de trabajo del arquitecto, como a modos de hacer la arquitectura.

Las tres, tal y como se hacía énfasis al iniciar este primer capítulo, no corresponden a momentos cronológicos cuyo carácter pueda ser considerado como el de etapas superadas en la práctica profesional o en el hilo de la historia; por el contrario, las tres conviven simultáneamente unas sobre otras, a pesar de que pueda decirse, tal y como se ha ilustrado en el capítulo, que en determinados momentos espacio temporales localizados específicamente, alguna de ellas ha sido dominante sobre las demás.

#### **1.3.a Tres maneras de ser de la arquitectura**

A estos modos de considerar la relación del hombre con su espacio se les ha denominado pictórico, matemático y finalmente, cinematográfico; para orientar el desarrollo de estas consideraciones hacia la arquitectura es útil esta pequeña reseña de lo visto hasta este punto, pero orientada hacia la relación con el oficio de arquitecto:

##### **La aproximación pictórica al espacio y al oficio:**

Se define dentro de un modelo en el cual las relaciones del hombre con el espacio son desiguales hasta el punto de poder decirse que son casi de sometimiento, ya por la estrecha relación del hombre con las determinantes geográficas y su inmenso desconocimiento de las mismas, o por su estrecha relación con unas determinantes metafísicas y su igual desconocimiento de estas, o mejor, por la presencia simultánea

de una especie de ignorancia que se resuelve tanto en un conocimiento material como en uno no material sino metafísico.

En esta primera manera de consideración a la que se ha dado el nombre de pictórica, el punto de vista desde el cual se establece la relación del hombre con el espacio es inmóvil y utópico, es decir que está en todos los sitios y en ninguno en particular, es una idea que guía la acción de un hombre casi perplejo y esto por cuanto si frente a él, el mundo se figura inmóvil y cerrado, es solo porque lo cubre la oscuridad de la noche, más allá de la cual aplica su imaginación a proyectar en la bóveda celeste una forma adivinada<sup>169</sup> de sus propios conflictos y sus propias necesidades.

El mundo de este hombre es uno solo y aunque dividido entre lo conocido y lo desconocido, esta brecha es superada por el recurso a esa imagen de carácter simbólico, templum, mándala, cruz, logotipo, etc., que le sirve de paso entre estas dos realidades. El ejercicio de fundación es la materialización del lazo que esta imagen establece en el imaginario individual y colectivo, es su territorialización.

El problema del arquitecto al construir o manejar este espacio es que al intervenir en el lo afecta tanto en el aspecto físico de lo que conoce, como en el metafísico de aquello que no conoce<sup>170</sup>; para el manejo de aquello que conoce la ciencia y la tecnología en todo momento le proveen de herramientas para la construcción material; frente a lo que no conoce se debe ilustrar y en este primer modo las soluciones son de carácter metafísico, ya sea en el dogma, la fe, la ideología, el rito, etc., como las maneras materiales de expresar aquello en que creen todos los hombres que participan y participarán en este espacio.

De este conjunto de creencias que podrían decirse pertinentes a la consideración de la arquitectura como un hecho simbólico<sup>171</sup>, vinculado a un contexto ritual y mitológico, se deben abstraer los procedimientos para el desarrollo localizado de la arquitectura, para sacarla de la utopía en la que se ha formado ideológicamente como vínculo de las relaciones del hombre con su espacio y su tiempo; de esta manera, si se puede decir que se fija un punto de vista a partir del cual construir la imagen del procedimiento arquitectónico, debe decirse que este, en este primer caso, es siempre ideológico, ya sea esta ideología la expresión de una creencia en el feng chui, en el mercado de valores, en la constitución, en el Cristo o en

---

<sup>169</sup> Adivinada se dice aquí en dos sentidos: fruto de la resolución de un enigma, de un acertijo, pero también respuesta de carácter celestial, vista en el cielo y con ello de una particular forma de divinización, por cuanto no todas las culturas miran al cielo.

<sup>170</sup> No es posible disponer de testimonios suficientes para saber que le es más caro al arquitecto, si el mantenimiento del bienestar en el nivel de aquello que es físico o material, es decir de aquello que se supone conoce, o en el nivel que en ocasiones se llama espiritual o institucional, que le asegura una vida tranquila en ese otro horizonte que le afecta pero que está más allá de su dominio; principalmente, porque el arquitecto, para acceder al conocimiento de las relaciones que establecen el equilibrio entre estos dos mundos debe ser un iniciado, ha de ser partícipe del conjunto de creencias sobre el cual opera, lo cual finalmente, le impide determinar un rango de valores a través del cual pueda definir la importancia de su acción en los dos niveles, el físico y el metafísico.

El uso que se hará más adelante de la aproximación religiosa y la definición presente de una esfera metafísica, no deben confundirse con un enfoque parapsicólogo o de corte eclesiástico como orientadores de la definición de la arquitectura; por el contrario, estas distinciones solo buscan precisar la acción profesional concreta, entendida como subordinada a un dominio del cual el arquitecto no conoce, ni necesita conocer, su naturaleza y su modo de acción, es decir un dominio del cual el arquitecto es instrumento y frente al cual su libertad está definida como la realización de todo lo que él quiera, siempre y cuando sea correcto; y que es lo correcto, lo que se sigue por las leyes que esa imagen del mundo dicta.

<sup>171</sup> Se hace énfasis en este primer apartado en la consideración simbólica como fundadora del modo pictórico, pero no debe olvidarse que si este símbolo da que pensar, lo es por su pertinencia a un conjunto de creyentes, a una comunidad, que haría de la arquitectura una realización no solo simbólica y significativa sino también comunicativa. Es muy importante en este punto conectar con la lectura del capítulo final del libro *Finitud y Culpabilidad* de Paul Ricoeur: *El símbolo da que pensar*, publicado en Barcelona por Editorial Taurus, 1969.

Rómulo y Remo; ellos determinan el modelo abstracto de proceder y es abstracción, por cuanto se procede de un hecho no demostrable, pero real para quienes creen en él, que no pertenece a la ciencia ni a la filosofía sino a ese otro horizonte que Wittgenstein<sup>172</sup> denomina el de la creencia religiosa.

El nivel pictórico es por tanto aquel en el cual la práctica profesional de la arquitectura debe aplicarse a la abstracción y a la construcción tanto como a un ejercicio de la imaginación, que es un ejercicio compositivo a través del cual se tejen unos lazos sobre los cuales establecer y determinar las relaciones entre los hombres y entre ellos y su espacio; se ha denominado pictórico simplemente por cuanto la imagen que fijan ideológicamente estos principios directores particulares es siempre estable, es regular y debe mantenerse como el dogma que es, sin que esto implique que se resuelva en cada sitio de la misma manera. Es una imagen que podría compararse a la de un lente a través del cual se ve la realidad, no como ella es, sino como el cristal permite verla, aunque en medio de la deformidad que el cristal aporta, aún puedan sospecharse las formas matizadas de un horizonte que se funda y territorializa en la fe.

Se ha seguido de manera ilustrativa el desarrollo de la discusión en torno al lugar de Dios, por cuanto Dios, o alguna naturaleza Divina que no tendría que ser necesariamente cristiana o judaica, a servido en muchas ocasiones para alcanzar lo inalcanzable o para mostrar lo indemostrable más allá de las dudas razonables; y esto solo por una razón, la fe en Dios expresa un conjunto de creencias que iluminan las relaciones del hombre con su mundo, con su tiempo, con su espacio, con sus semejantes y con sus diferentes, de manera que el trabajo arquitectónico se entiende como parte de esa vida orientada por una práctica a la que se llama religión.

Y es ella, la religión quien realiza a través de su propio mito y de su propio rito, la abstracción a partir de ese lugar de Dios que se convierte en el punto de vista; si se siguiese esta misma discusión en un horizonte panteísta se podría determinar otra manera diferente de fundar los modos de aproximación al espacio pues la abstracción de ese símbolo de carácter divino no habría tenido la misma característica del dios observador del modelo judío – cristiano; incluso, el mismo valor dado a la visión como la ley que define el procedimiento de abstracción es definido dentro de este conjunto de creencias que de alguna manera constituyen lo que se ha denominado la cultura de occidente.

Frente a este Dios observador, el hombre observado tiene un papel instrumental y un carácter fundador, es decir que su tarea es realizar en la tierra, la territorialización del punto de vista divino y el establecimiento y configuración del orden del universo que este punto de vista establece; es una tarea que efectúa en obediencia a estos principios ordenadores, pero en la libertad de expresión que ellos le permiten y esta es la primera expresión alcanzada por la idea del oficio de arquitecto, un hombre que hace la tarea de Dios en

---

<sup>172</sup> En una pequeña recopilación de charlas de Wittgenstein con sus estudiantes, este orienta el reconocimiento de tres horizontes dentro de los cuales no cabe salir, es decir de tres modos de ser del pensamiento que solo pueden ser resueltos en sus propios términos y que corresponderían a tres modos de ser de las relaciones del hombre con su mundo, en el nivel del arte, de la creencia religiosa y de la psicología.

En términos espaciales una consecuencia de esta interiorización que produce la religión es la imposibilidad de un espacio público que tendría carácter profano y que estaría marcado por el riesgo del pecado o de la contaminación; Wittgenstein recalca el hecho de que si la consideración del horizonte de comprensión es religiosa, solo puede ser solucionada en términos de religión y es esta intransigencia religiosa la que por un lado imposibilita el acuerdo entre religiones diversas, pero es la misma que arquitectónicamente imposibilita la salida hacia otros modos de ser del espacio. El espacio pictórico es cerrado y sagrado porque debe ser de esta manera, si fuese de otra forma, sería un pecado o una aberración o dicho de otra manera, el espacio pictórico es como es y no puede ser de otra manera porque el es su propia realidad y representación y la interpretación es el reconocimiento de esa vía de salvación que él propone.

Véase Lecciones sobre Estética, psicología y creencia religiosa, 1966 en español publica Editorial Paidós Ibérica S.A., Barcelona 1992

la tierra, construyendo su propio cuerpo, el cuerpo de Dios o construyendo a imagen y semejanza de cómo lo hace Dios.

Para romper la consideración espacio temporal que hace que el modo pictórico se entienda como un modo "antiguo" o mitológico de entender la arquitectura, sirve proponer dos ejemplos; Uno podría ser tomando la arquitectura de Gaudí e interpretándola como una realización material del trabajo arquitectónico entendido en el orden sacramental, es decir como parte de un rito; que no es solo el hecho de que su principal manifestación sea una iglesia, sino que en todas sus obras el arquitecto se desenvuelve dentro de esa determinante omnipresente que guía su propia comprensión de la vida, de las relaciones entre los hombres y de ellos con el espacio como parte de un plan divino, inaccesible a los hombres, pero que los afecta en sus determinaciones.

La arquitectura en Gaudí, vista desde la religión como forma de vida o simplemente como acceso a la comprensión de lo que no es dado comprender, es tan actual como lo puede ser la interpretación religiosa que reconoce en elementos contemporáneos los nuevos dioses modernos, como podrían ser el dinero y la información.

Y esto para pasar a un segundo ejemplo de modo pictórico de comprensión del espacio y de la operación de la arquitectura, como podría ser el que se realiza a partir del establecimiento de una imagen corporativa. Esta forma de creencia en la existencia de un común denominador que provee a los objetos materiales de la capacidad de transmitir a sus usuarios unas ideas particulares como pudieran ser las creadas en el mundo de los slogans que se asocian a las instituciones: solidez, transparencia, credibilidad, etc., es tan actual y respetable que su desarrollo implica un alto porcentaje de las realizaciones comerciales de la práctica profesional.

Por supuesto, ningún arquitecto tiene porque sentirse incómodo por creer en un banco y realizar los ideales de solidez y confianza que él promulga en el diseño de una de sus sedes comerciales siguiendo las directrices que sus diseñadores de imagen han determinado como las que identifican la institución, como tampoco será tildado de anacrónico el arquitecto que realice materialmente en un edificio las convicciones de amabilidad y comodidad en el servicio al cliente que promueva una cadena de supermercados.

Se espera de la arquitectura en este nivel pictórico que realice objetos cuya imagen contenga estas instituciones y estas ideas, que le permita a los usuarios reconocerlas y creer, a través del objeto, en la institución a la que se asocia, y por supuesto, que permitan a sus usuarios una adherencia a los principios que estas instituciones predicán, dentro de la variedad que la institución determine y esto podría ser simplemente haciéndose clientes permanentes, feligreses o compradores.

### **La aproximación matemático - lingüística al espacio estructurado, la profesión:**

Una segunda manera de considerar el espacio y la arquitectura que se presentó en el primer capítulo, parte del hecho de que el hombre usando sus sentidos, desarrolla la capacidad de diferenciar lo que puede conocer de lo que no podrá conocer nunca, es decir que la salida por parte del arquitecto, (o debería decirse por ahora del edificador), hacia el establecimiento de un puente entre lo que conoce y lo que no conoce que se da en el recurso pictórico<sup>173</sup>, es solo una opción; aún es posible que el hombre no quiera

---

<sup>173</sup> No se ha querido utilizar la definición de simbólico para este modo de ser del espacio para no entrar en la discusión semiótica de competencias en la interpretación de los modos de ser del espacio, que finalmente se iluminará desde la propuesta teórica de Charles S. Peirce; sin embargo, es posible que se lea más claramente la

subordinar su vida a aquello que no conoce y realice la operación de ponerlo a un lado; un lado del que obviamente que también se puede preguntar dónde está y dónde se queda todo aquello que no se conoce, pero cuya respuesta no afecta ni determina el modo de vida del hombre, ni su manera de comprensión de la arquitectura, tal y como va a efectuarse en el primer nivel.

Es posible que la determinación de reconocer la autoridad del hombre sobre sí mismo y su liberación de los condicionantes externos a su propia realidad, tal y como lo propone la modernidad, hayan sido el primer paso hacia esta insubordinación frente a las determinantes metafísicas del entorno. Se podría hablar de una secularización del espacio hasta alcanzar en un momento determinante de la reflexión, una socialización del espacio que se opone diametralmente al reconocimiento de la realidad como se había propuesto en el primer nivel.

Para desarrollar alguna explicación de esta circunstancia se podría decir que de muchas maneras las relaciones del hombre con la omnipresente condicionante inmaterial, que podría llamarse la de la esfera dominante o la de esa imagen que estructura la comprensión de la realidad y su reconstrucción en la arquitectura, puede ir siendo superada, aunque pueda verse a partir de los ejemplos que nunca se logra totalmente esta liberación. Maneras que podrían definirse como provenientes, en el caso del conocimiento efectivo del mundo natural, de un manejo más preciso de las circunstancias geográficas sea porque se logra un dominio de las condiciones materiales del lugar, o porque se desarrolla, como a partir de la revolución copernicana, un conocimiento más adecuado de la totalidad del cosmos.

Lo que en un primer momento pudo definirse como la búsqueda del lugar de Dios y del orden divino, ahora puede orientarse hacia la búsqueda de un orden natural, y del lugar del hombre en el mundo, seguido por supuesto de la definición de su papel transformador y de una definición a esta nueva manera de entender las libertades, una que establece como condición el logro de la mayoría de edad. Otra de las cosas que obviamente cambian en este segundo modo de comprensión de la realidad es la manera diferente como se ha de buscar el lugar del hombre, hablando de lo que puede conocerse y esto sencillamente por cuanto al regresar sobre las capacidades humanas se inviertan las prioridades desde el horizonte que podría llamarse del inconsciente o simbólico hacia el horizonte de lo consciente, de lo corporal. Lo primero que podría decirse que ocurre en este nivel es que el espacio ha sido incorporado, pero por ahora esta incorporación se realiza a partir del hombre, no a su imagen y semejanza y para ello el hombre ha de retomar incluso el reconocimiento de su propia persona.

Es posible que ha este respecto se determinen dos maneras de reconocimiento desarrolladas en el primer capítulo, una fue presentada en la idea de un espacio de carácter humano, producto del ejercicio perceptivo del hombre y que se muestra algo así como una extensión sensitiva de las capacidades de conocimiento hacia el entorno; la segunda opción señala un espacio de carácter social, producto del ejercicio de reconocimiento de los factores determinantes del desarrollo del hombre, no solo en lo que tiene de particular, sino principalmente en lo que le determina colectivamente, como sociedad.

El mecanismo que en un primer momento se establece para liberar la comprensión del hombre, individual o socialmente, con respecto a su entorno y permitir su dominio por encima las determinantes que él pudiera ofrecer como resistencias a la acción transformadora, es el de configurar un factor de negociación con esa realidad, que a partir de un carácter neutro, permita el reconocimiento de ese mínimo común denominador que concierne a la solución de unas necesidades básicas de comprensión y con el cual se forjan las herramientas confiables y duraderas que permiten la transformación del mundo.

---

primera interpretación de esta manera, haciendo la salvedad de que el objetivo de la tesis no es un estudio de la semiótica, sino un estudio del espacio.

Se trata de encontrar la manera de decir cosas verdaderas sobre el espacio, como son aquellas que tienen un principio de validez universal que permite separarlas de la esfera de las creencias y ubicarlas en el dominio de la autoafirmación. Por ello no es de ninguna manera accesorio ni accidental que esta segunda configuración del modo de ser del espacio parta del desarrollo de los principios matemáticos de filosofía natural de Newton y sobre todo del establecimiento que el propio Newton realiza de una nueva institución: la ciencia.

Desde esta nueva institución confirmada en la aparición y desarrollo de las academias y en la asociación sucesiva del valor de verdad como un valor lógico de carácter matemático<sup>174</sup>, se deriva otra manera de realizar la arquitectura, una que señala la interrelación de esta práctica con y en el espacio asociado a la ciencia; una ciencia que particularmente está ocupada en encontrar explicaciones para todas las cosas, pero que paradójicamente ha encontrado una manera de decirlo todo de las cosas, sin que necesariamente diga nada de ellas: para ello operará la arquitectura a partir de ahora con la matemática, el cálculo, la física y la geometría; todas ellas consideradas absolutas reales y determinantes. Es desde este horizonte que se desarrolla la consideración de esta segunda manera de arquitectura y de espacio como matemática.

Regresando a las consideraciones sobre la aproximación al espacio debe recordarse de que manera se mostró como el punto de vista se mantiene inmóvil pero se topologiza, es decir adquiere una ubicación con respecto a un sistema referencial estable que será conocido como sistema coordenado; No puede pasarse por alto que este es un orden tan trascendental como el divino pues materializó sus esfuerzos en nuevas maneras de territorialización llegando incluso por coordinar el espacio, hasta el trazado de las líneas imaginarias conocidas como meridianos y la definición de los husos horarios. Es sobre este sistema XYZ, que podría considerarse pictórico, que se subordina en este segundo nivel el manejo del espacio.

Si no se incluye esta consideración dentro del horizonte pictórico es porque ella opera desde una esfera de autoridad que es, si se quiere, superior, a la establecida por las convicciones divinas por cuanto no opera a partir de las creencias; al arquitecto se le libera de creer o no en Dios o en su aseguradora, pero no es libre de negar que a las dos de la tarde en España, son las dos de la tarde en China, si persistiera en esta necesidad tendría que ser reconocido como irracional.

A esto sirve la implementación del sistema referencial que por ahora se ha identificado con la matemática, pero que de hecho se refiere simplemente a un mecanismo neutro y convencionalizado de representación de la realidad. Sirve para operar una nueva óptica en la comprensión de la realidad; si en el primer caso se decía metafóricamente que el modo pictórico operaba como una lente a través de la cual se podía intuir

---

<sup>174</sup> Se ha utilizado el reconocimiento y el término matemático pues con el se suele definir una forma de lógica común a la formación básica de la casi totalidad de los profesionales y arquitectos actuales, sin embargo, no puede continuarse sin aclarar que la opción por la definición matemática es solo para referirse a un carácter neutro, que igualmente posee el lenguaje, cuando es considerado de una manera descualificada, o simplemente como una gramática operativa. Si se quisiera ser más exacto en la aproximación a este segundo modo de ser de la imagen habría que decir que corresponde al modo del espacio estructurado Matemática o Gramaticalmente, que sirve para realizar enunciados cuyo carácter es principalmente el de poder ser reconocidos como verdaderos, por cuanto se siguen de la aplicación de un conjunto de reglas lógicas que son ciertas.

El problema de la arquitectura pasa entonces por la formación y definición de esos elementos gramaticales y/o matemáticos y de la estructuración del conjunto normativo que regula las operaciones entre ellos y a partir de los cuales se alcance su instrumentalización como mecanismo para representar y transformar de la mejor manera posible, la realidad.

Los esfuerzos por desarrollar una teoría de la arquitectura y recuperar los trabajos tratadísticos de la antigüedad no se hicieron esperar de manera que con ellos se construyese el conjunto de certezas sobre el cual se valida la arquitectura.

en la imagen distorsionada la realidad, y con la cual el arquitecto miraba el mundo para verlo en su totalidad, en este segundo nivel se podría decir que el modo matemático busca todo lo contrario, operar como una red, un entramado de líneas muy finas que le sirven al arquitecto para capturar la realidad sin distorsiones y disponer de un modelo lo más perfecto posible, de esa realidad, a través del cual manipularla con toda precisión.

Obviamente que nada de esto habría sido posible si antes el arquitecto no recobra el manejo y conocimiento de la realidad a través de un destierro de su entorno de todos los factores metafísicos; y esto fue posible en la medida en que se mejoraron tanto los instrumentos de medición, como los de observación y locomoción. No es cuestión solamente de decir que pudo verse el más allá y ponerle más acá, es que ahora se puede ir allí y con toda regularidad sin depender de la ayuda divina para ello.

El mundo primero recuperará su movilidad y a partir de ella realizará una abertura de sus fronteras, que ya no afectan por demás a Dios, pues él está en otro mundo. El mundo que interesa a la ciencia es el de aquello que se puede conocer: La realidad y el problema de ella es simplemente si es cognoscible o no la realidad y como se conoce. Si al primer nivel de desarrollo de la imagen y del espacio le correspondía la religión como la realización práctica de una aproximación a las creencias, en este segundo nivel se requiere de una epistemología, es decir de una teoría del conocimiento que organice el problema del conocimiento humano que será el común en las indagaciones de los forjadores de la ciencia.

Es desde esta perspectiva que deben enfrentarse cuestiones como las que atañen al hombre observador, que ha igualmente de conocerse a sí mismo, pero sobre todo ha de tener un total conocimiento y dominio con sus sentidos y con su entendimiento, del procedimiento determinado para manejar el mundo, sea el del lenguaje, la matemática o las ciencias de la representación; ha de dominar en resumen los medios de expresión con los cuales se puede acercarse a la realidad.

En la formación arquitectónica va a ser una constante el acento puesto en el desarrollo de las capacidades ligadas a dos campos particulares, el dibujo y el cálculo; la aproximación que podría llamarse gramática y que completaría este horizonte de relación con el mundo viene dada por la maestría compositiva, más próxima a la definición musical que a la arquitectónica pero desarrollada igualmente bajo conceptos como los de unidad, tono, ritmo y armonía.

La realidad es observada ahora a partir de estos elementos ordenadores que se aplicarán a su descripción, a su descubrimiento y a su enunciación y esto desarrollando paralelamente unos lenguajes propios cada vez más precisos y particulares; en este paso de la realidad a la representación a través de su relación con ese lenguaje, sea matemática, cálculo, dibujo, física o composición, se realiza un ejercicio de planificación de la realidad a través de su ordenamiento y subordinación al orden que le sirve de representación, es decir al principalmente bidimensional.

Una planificación en sentido estricto, pues a partir del desarrollo de la imprenta y de la entronización del lenguaje escrito como forma máxima de la racionalidad y el conocimiento, todas las prácticas humanas con pretensión de alcanzar un nivel de reconocimiento inician un ejercicio enciclopédico y académico de canonización de sus principios puestos en papel. Es a partir de este momento que el arquitecto empieza a ser, además de alguien que construye, alguien que dibuja, no solo un artesano sino un artista y para ello ha de formarse académicamente en todos los campos auxiliares a este ejercicio de representación.

Tal y como se mostró, fue necesario que primero se lograra el desarrollo y generalización en el uso de algo tan simple como el papel, y que adicionalmente se alcanzara el dominio y difusión de técnicas más complejas como la perspectiva, el cálculo o el estudio de la resistencia de materiales; pero es evidente

que también cambió, además del punto de vista, el mecanismo de visión y la manera de ver, que pasó de la mirada celestial del arquitecto por una visión terrena referida a una línea de horizonte y a un cuadro dentro del cual el punto de vista es punto de fuga pues por allí pasa y se escapa el movimiento del mundo.

Finalmente y una vez perfeccionados los mecanismos matemáticos y físicos de aproximación al lugar será cuestión de un momento que se apliquen a construir un aparato capaz de liberar al hombre del trabajo manual que esta trabajosa captura del infinito implica y para ello la cámara fotográfica ahorrará tiempo y esfuerzos a los arquitectos.

El uso e implementación de la perspectiva matemática o del lenguaje, es decir de medios de representación de carácter neutro, instrumental y sobre todo, convencionales, introduce de manera trascendental una variable en consideración como es la presunción de una comunidad hablante y por supuesto habitante, para la cual ese lenguaje (lengua) es significativo, es decir que esta convención matemática, lingüística y finalmente arquitectónica, no es posible sin el reconocimiento de un acuerdo por parte de la comunidad que la implemente<sup>175</sup>.

Y esto implica el reconocimiento de otra manera de ser del observador y de las relaciones del hombre con el espacio, se trata de decir que ahora el hombre como arquitecto puede y tiene que observar de dos maneras:

Por una parte desde su perspectiva personal, es decir considerado el sujeto genérico y representativo de la condición humana que comparte potencialidades y limitaciones con sus congéneres, pero siendo tratado como individuo, es decir desde su propia corporalidad e incluso desde su propia capacidad de posicionarse en el espacio. Esta primera consideración había dado lugar al espacio incorporado a partir de las percepciones particulares/generales, arriba - abajo, izquierda - derecha, etc.

Pero también ha de considerar el arquitecto sus relaciones con el espacio desde otro punto de vista, o mejor, desde otras múltiples perspectivas, lo cual lo sitúa en el terreno de lo interpersonal, es decir considerado él y cada hombre como parte de un corpus mayor o colectivo, en el cual se ejemplifican las condiciones particulares de un grupo, separado del todo que sería la humanidad o la condición humana, por ser de alguna manera diferente a él, pero aún parte de él. Este es el que finalizando el primer numeral fue presentado como el modo de considerar al hombre y al arquitecto como parte de una sociedad que se

---

<sup>175</sup> Nuevamente ha de recordarse que la diferencia en términos de la relación del espacio con el hombre arquitecto que le maneja y construye se encuentra en los modos de realización de este acuerdo, es decir que en el primer caso este acuerdo pretende restituir un lazo perdido con un horizonte trascendental que supera las capacidades individuales y por ello la actitud del arquitecto frente a él puede definirse como de sometimiento o de creencia; en este segundo caso la relación no se establece con un más allá que afecte la existencia del hombre sino con un conjunto de conocimientos que buscan la explicación de la realidad presente y con los cuales trabaja el arquitecto, por ello estos se ponen a nivel de un acuerdo aceptado por el peso de la evidencia que las pruebas aportan, es decir por la neutralidad del lenguaje que le permite adaptarse de manera perfecta a las cosas y presentarlas tal como son.

Y esto a pesar de que, como lo hace notar Mandelbrot, es casi imposible (o de hecho imposible) encontrar de manera evidente un círculo perfecto un triángulo equilátero o cualquier otra figura geométrica, en cualquier lugar de la naturaleza. Véase La geometría fractal de la naturaleza, o Los objetos Fractales 1975, Ediciones Tusquets, Barcelona 1993

Muchos autores dirían, sobretodo desde la perspectiva retórica, que en este nivel que podría llamarse en algún sentido comunicativo, se debe tratar de un acuerdo alcanzado libremente por las partes, sin embargo, si hay libertad en la asignación de un carácter arbitrario para la representación del número, no hay libertad en la aceptación de este carácter como un cuatro, o un cuadrado por el infinito numero de individuos y arquitectos que a partir de ahora lo aceptarán como tal y que no participaron de la decisión, ni podrán participar libremente en la realización de este acuerdo. Aunque finalmente este es un aspecto que se mostrará de la menor importancia.

constituye desde el conocimiento de aquello que es común a un grupo, de aquello que señala y permite su propia interdependencia.

Esta segunda consideración da lugar al espacio social, es decir al espacio como producto de las relaciones que determinan el corpus social<sup>176</sup>. Este espacio social, producto social, no se enfrenta en esta dimensión matemática a la consideración humanista del espacio individual, sino que debe permitir comprenderlo en un sentido más amplio, pues si en la esfera pictórica no existían los elementos para establecer un diálogo de iguales entre los individuos y su entorno, ahora que se procede a la forja de los mecanismos de comunicación, no es viable pensar que el hombre, que el arquitecto, se quede solo y aislado, escuchando solo lo que le dicta su propia comprensión de la realidad y lo que cree escuchar como dicho desde un horizonte superior.

Se puede decir que el ejercicio de proponer el reconocimiento de un espacio social es de hecho puramente arquitectónico y procedió principalmente de la discusión del problema sobre la propiedad común o mejor sobre los espacios de comunicación. Ligada al crecimiento y desarrollo de los mecanismos de comunicación se da una expansión territorial y una mayor urbanización que también se manifiesta en el incremento del ejercicio de movilización autónoma de los individuos y es aquí en donde se requiere, de la misma manera que el lenguaje, de establecer una normatividad sobre el manejo del espacio destinado a esta comunicación, a la par de una neutralización del mismo para que constituya una materia abierta al paso de la comunicación, es así que se determina el espacio público.

Si se decía que en la primera perspectiva, es decir en la pictórica, no existía como tal espacio público, era por cuanto la esfera dominante hace reconocer todo el espacio como privado de una autonomía territorial, el espacio es sacro o profano, pero no público o privado pues ningún individuo tiene realmente una capacidad de dominio de este espacio que aunque es cerrado y finito siempre le sobrepasa y del cual finalmente el individuo no puede salir en ningún momento.

Con la ampliación y apertura de las dimensiones del espacio se establece otra manera de territorialización, una que se encuentra con el ejercicio de autodeterminación de los individuos a través de la propiedad y de los conjuntos de individuos, como sociedades a través de algún tipo de organización política; el espacio puede ser determinado, en su relatividad como público y en su absolutismo como privado, quedando siempre el espacio absoluto como el único comprensible y verdadero, delimitador del espacio relativo al cual le sirve de sistema de referencia.

El espacio público es dentro de este modo, el resultante de una acción de particularización o apropiación de sectores generales del espacio, en algún sentido es el residuo, tanto como es el portador neutro que permite la expresión de los hechos espaciales privados. El espacio público había de matematizarse para convertirse en el sistema de referencia con el cual o a través del cual, el espacio privado comunicara algo. Es por ello que el espacio que tiene sentido y con el cual por tanto va a trabajar el arquitecto, es el espacio privado, es decir el espacio delimitado y cualificado dentro de un nivel absoluto.

Incluso cuando se aborda arquitectónicamente este espacio público llamándole espacio exterior, se trabaja en el inapropiadamente, como si este fuese un espacio sin propiedad ni propietario específico y por tanto sin posibilidad de comunicación, no dice nada de su parte, nadie habla por él y el no tiene nadie a quien

---

<sup>176</sup> Es aquí en donde a partir de la propuesta de Lefebvre se solicita distinguir el espacio físico de los matemáticos y el espacio mental de cada uno (como el espacio buscado por los psicólogos), de este otro espacio que es realmente resultado de las relaciones de producción y dominación que se dan entre los hombres. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. París, Ediciones Anthropos, 1974.

dirigirse, él es solo el medio vaciado de contenido a través del cual se da el intercambio entre unos y otros; Más fácilmente se dará el paso en la consideración de este espacio desde la perspectiva del arte que no necesita justificarse en sus apropiaciones ni explicitar sus contenidos, que desde la perspectiva arquitectónica, maniatada por la necesidad de establecer un usuario propietario que determine el manejo de un espacio que será de todos y de nadie.

Otra consecuencia en la generalización de la consideración sobre el lenguaje y probablemente la más importante de todas es la que gravita sobre su propia dimensión, es decir sobre la consideración del lenguaje y de la matemática como recursos que apoyan una comprensión narrativa y neutra de la realidad.

Es posible que hayan sido finalmente los descubrimientos de la novela y del ensayo los que hayan materializado esta aspiración a desarrollar un ejercicio de habla que no necesita ser tematizado pictóricamente; de la misma manera, la arquitectura reclamó el estudio, desarrollo y promulgación de sus propios modelos lingüísticos y su derecho a trabajar con ellos sin la orientación de un género o de un tipo externo a ella, la arquitectura se autoreferenciará en un esfuerzo por constituirse como ciencia, sirviéndose para ello de una estructuración de la realidad en el modelo gramático – fonético.

Su resultado: una exhaustiva descripción del espacio, una codificación de los elementos arquitectónicos una matematización y cuantificación de los lugares, una normalización de los hombres y finalmente una deshumanización del espacio que este hombre hablante había de habitar.

El espacio narrado y hablado sustituyó al espacio real; el espacio dibujado y planificado primaba sobre el espacio social y geográfico. Es un gran esfuerzo el que realiza no-solo la arquitectura sino todas las ciencias que de alguna manera se ocupan del espacio y del lugar por establecer el conjunto sistematizado de las convenciones que permitan la lectura del lugar y del espacio, un esfuerzo en su creación y difusión que se corresponde con el enorme esfuerzo de su aprendizaje por parte de los profesionales que se ocuparán de su manipulación, tanto, que el tiempo dedicado a la aproximación al espacio real, queda supeditado al dominio de los sistemas convencionales de relación. Puede decirse que en esa primera mirada enmarcada en la retícula de la perspectiva que servía para enmarcar el calco de la realidad, se ha invertido el punto de vista y ahora solo se observa el papel calcado de un mundo y un espacio recortado y descualificado.

Pero no todo es negativo, pues si bien el desarrollo de la capacidad narrativa en el perfeccionamiento de los mecanismos de expresión impidió el reconocimiento de una situación actual y precipitó la pérdida del lazo topográfico específico, a cambio de ello, la arquitectura descubrió otros dos horizontes con los cuales igualmente ha de operar, tal y como lo hace la narración, el horizonte de la historia y el de la ficción.

La relación realidad – representación es puesta en entre dicho de manera constante a causa de la incapacidad de los mecanismos de representación de capturar el cambio constante de esa realidad cada vez más acelerada; la búsqueda de perfección en la representación solo podría llegar hasta el fin de la representación. Es por ello que se cuestiona la formulación literaria de la historia y de la filosofía y su enfoque cuadrículado por principios que no pertenecen a la realidad misma y que por el contrario la manipulan para que exprese y diga lo que el hombre quiere de ella.

Cuestionar la representación es el paso previo a establecer la capacidad del individuo de cambiar de posición, de punto de vista, de perspectiva y por tanto de comprensión; tarde o temprano alguien, casi siempre un niño, se pregunta por todo aquello por lo cual los demás no preguntan, por lo que se da por hecho y por aceptado: ¿Cómo saber si esto que se nos dice es cierto o no?, Es importante anotar que

este tipo de preguntas son los que se consideran como de carácter infantil, propios de una mente sin educación o de un pensamiento que aún no ha sido convencionalizado.

Cuestionar el carácter definitivo de la representación planteó el problema de tener varias verdades, incluso de carácter opuesto, correspondiendo a un mismo objeto y este si que es un verdadero problema dentro de una práctica profesional académica. El cubismo propone una primera salida a este problema al permitir la multiplicidad simultánea de puntos de vista y el futurismo se aplica a la aproximación al movimiento como única solución a esta paradoja que ponía a unos en el error y a otros en el acierto. Cualquiera de estas dos consideraciones, tanto como la aportación de la narrativa pasaron por la implicación en la comprensión del espacio de una variable que finalmente los medios tradicionales no podían solucionar: el tiempo.

La cuestión del tiempo<sup>177</sup> consiste ahora en esto: como dirigir la mirada a un lugar que ya no está. La nueva y final dimensión del espacio ha sido asumida en la discusión: Todo espacio, es un espacio – tiempo que pasa y a este fin se ha de constituir un mecanismo que sea capaz de capturar de alguna manera el movimiento y el tiempo que pasa<sup>178</sup>: para esto se propone una comprensión cinematográfica de la realidad.

### **La aproximación cinematográfica a la realización de la arquitectura: El Realizador**

La consecuencia más importante de la movilización del tiempo y el espacio es que con ella todo entra en movimiento y tal y como lo señala la teoría de la relatividad, se requiere de nuevos sistemas referenciales para determinar el movimiento. Sistemas que igualmente se encuentran en movimiento. El hecho de que la realidad se afronte desde la perspectiva de la inestabilidad no dejó, ni deja de ser preocupante, aunque lo sea principalmente para los dos modos anteriores de comprensión de la realidad. No en vano afirmaba Renzo Piano en una entrevista lo valiosa que había sido su experiencia en el manejo de veleros para afrontar la profesión pues en el mar, como en la arquitectura, es necesario comprender e incorporar el movimiento y hacerlo trabajar a favor del desplazamiento del barco. No se puede luchar con el mar que siempre es más fuerte que el marinero, el marinero se ha de mover al ritmo del barco y no puede ser de otra manera en la arquitectura.

El punto de vista se ha puesto en movimiento, se ha multiplicado y se ha generalizado, ahora cualquier punto de vista es posible y cualquier punto se convierte en otro, en este sentido se llega al espacio corriente, en movimiento y con él se desplaza la localización topológica: existen por tanto y cuando menos,

---

<sup>177</sup> Esta afirmación no pretende negar la presencia de un tiempo dentro del modelo pictórico o de la posibilidad de un tiempo matemático, tan solo afirma que en cualquiera de estos dos casos el tiempo puede ser asumido ya como el tiempo de la eternidad en el modelo pictórico, ya como el tiempo cronológico en el modelo matemático. El espacio tiempo se desarrolla de una manera diferente en los dos casos, en el primero constituye el horizonte del mito y se extiende desde un origen hacia un destino del que no es posible escapar; en el segundo modelo el tiempo cronológico constituye el espacio tiempo como un continuo unidireccional sin principio ni fin real, pero marcado de manera artificial, al igual que el espacio, para establecer un orden de los acontecimientos, primero, segundo, tercero, etc. Finalmente, el tiempo no existe sin el movimiento, el espacio tampoco y los dos son inseparables de él. El hombre, los hombres, el mundo todo ha recuperado su dimensión dinámica y las relaciones que se establecen entre partículas en movimiento se convierten en difíciles de explicar, comprender, predecir, por lo menos desde la lógica mecánica y normalizada que construyó el hombre en su búsqueda de una estabilización de la realidad.

<sup>178</sup> Ya se había causado una primera revolución en la aplicación de la fotografía a la captura de un instante que ya no se repetiría más, sin embargo, la naturaleza móvil de la realidad exigiría una mayor capacidad de recordar, el cine y la fotografía nacen en la dimensión platónica del fármaco para recordar todos los detalles que la memoria enferma de imaginación no es capaz de retener.

dos localizaciones del observador, una absoluta con relación a su propia observación y una relativa al desplazamiento que se da entre ellos dos (él y lo que observa).

Estas dos localizaciones son simultáneas y las dos constituyen un sentido de la realidad que no puede ser considerada más que como algo abierto y cambiante y que por tanto se ha convertido en irrepresentable<sup>179</sup>; existen varias opciones a seguir en el esfuerzo por definir este nuevo modo de ser de las relaciones del arquitecto con el espacio tiempo y en su modo de comprensión de él:

Una se encargará de perseguir el movimiento mismo, de ocuparse de su determinación desde lo que él tiene de estable y de variable y su origen precede al desarrollo de lo que se conocerá como cine en al menos un siglo; su esfuerzo iniciado anecdóticamente en un concurso de matemáticas que celebraba el cumpleaños de un rey buscaba determinar con total precisión los recorridos de los planetas en el firmamento en un período de tiempo que pudiese aproximarse a la eternidad, era la búsqueda de una ecuación matemática, aquella que más perfectamente demostrara el movimiento ordenado de los astros en el cielo, pero algo pasó y lo predicho por Newton finalizó en la certeza de que este movimiento era tan complejo, que requería de una nueva matemática y quizá de una nueva física, pues no parecía posible aceptar que los astros fuesen esos errantes vagabundos que motivaron el apelativo de planetas.

Regresar a la observación minuciosa y detallada de la naturaleza y tratar a partir de ella de construir una explicación dinámica era un cambio radical frente a la opción de buscar una matemática o una filosofía natural que explicara de la mejor manera posible el mundo; el resultado conocido hoy en día como matemáticas y teorías del caos, matemática fractal o sistemas geométricos no euclidianos, restauran desde la indeterminación la relación de lo estable y lo cambiante.

Puede decirse entonces que una primera operación que constituye la aproximación cinematográfica al espacio arquitectónico ha de ser la que se ocupe de (RE) CONSTRUIR EL MOVIMIENTO a partir de la realidad, es decir, de volver la mirada minuciosamente hacia la dinámica del espacio en consideración para encontrar, en un modo complejo, una expresión, que no necesariamente una explicación, de la naturaleza de ese movimiento.

La arquitectura en lo que tiene de matemática y de ciencia no ha estado ajena a esta aproximación a los modelos no determinísticos de comprensión del espacio y al uso de los métodos numéricos de aproximación por elementos finitos al análisis de formas y materiales, aunque no deja de maravillar que lo haga dentro de un intramundo formal o como expresión superficial de comportamientos tectónicos, perdiendo de vista la totalidad compleja dentro de la cual ella opera y dentro de la cual dichos movimientos tienen sentido.

Para los arquitectos esta primera opción se encuentra con dos obstáculos fundamentales, el primero obviamente su formación profesional dentro de la matemática y la geometría plana, su trabajo en el cálculo infinitesimal y su aproximación al espacio mediada por el dominio lingüístico tal y como se desarrolló en el punto inmediatamente anterior; Sin embargo este es un obstáculo que va siendo superado con cierta facilidad por la sistematización de estos nuevos modos de cálculo y por su asimilación dentro de las nuevas tecnologías aplicados a sistemas operativos abiertos. En términos epistemológicos podría decirse

---

<sup>179</sup> Existe la posibilidad de considerar que dentro del modelo pictórico la realidad, es decir el mundo pueda ser igualmente considerada abierta, por cuanto es infinitamente inescrutable, pero en este caso la solución al desconocimiento de esa inmensidad abierta es la determinación de su estabilidad; el esfuerzo fundador del cuadro es un esfuerzo por fijar unas condiciones favorables para el desarrollo de la vida a través de un mito ordenador de la existencia cuya principal representación es la mándala, la forma urbana o el templum. Véase J. Ryckwert, La idea de Ciudad, H. Blumme editores, Madrid 1985.

que este es un obstáculo fácilmente salvable si se mira desde la perspectiva matemática, es decir si se utiliza simplemente como un cambio de retícula y se instrumenta en una neutralidad próxima al trabajo de las inteligencias artificiales.

Por supuesto que esta nueva perspectiva no se presta a una instrumentalización tan fácil y efectiva como la mecánica y la matemática clásica, principalmente por que tal y como lo resaltan los investigadores en este campo, en ella todo es variable y se requiere mantener la referencia en una realidad que la perspectiva matemática había perdido de vista.

El segundo obstáculo más difícilmente reconocible y por tanto superable es el que parte de la capacidad del arquitecto para establecerse dentro de un momento espacio temporal en el cual se debe mover, como dentro de una totalidad abierta y en movimiento sobre la cual diferenciar el movimiento y lo que se mueve y los dos en su propia dinámica. Se dice que esta es una perspectiva que el arquitecto no reconoce pues como se afirmaba al finalizar el numeral anterior, la práctica profesional realiza a través de la construcción e implementación de su propio lenguaje (metalenguaje) un replegamiento sobre si misma del que resulta una deshumanización y una desocialización de sus realizaciones, a la par que una disminución en la capacidad de comprensión del arquitecto con respecto de otras prácticas profesionales y de otros lenguajes.

El arquitecto se hace inculto en la medida en que pierde su relación con la realidad dentro de la cual opera y constituye una esfera, tan metafísica como la pictórica, dentro de la cual convalida sobre su propio trabajo, sus errores, comparándose solo y siempre consigo mismo y olvidando de paso la compleja realidad que se teje más allá de sus propias y limitadas estructuras de composición.

Retornando al problema fundamental en la determinación del modo de ser de las relaciones del arquitecto con un espacio tiempo en movimiento, debe contemplarse la posibilidad de una vía complementaria a la captura de esta dinámica; esta segunda opción no parte de la determinación de una ley del movimiento, sino de la búsqueda fragmentada del mismo. Se podría decir que se trata, tal y como lo expone Deleuze con respecto a las escuelas de montaje, que se trata de dos interpretaciones del movimiento, una que parte de la consideración del movimiento como algo fluido y otra que considera el movimiento como fruto de una aplicación mecánica de un esfuerzo súbito, este es el movimiento como ritmo, como frecuencia y como continuidad de la repetición.

Para esta segunda consideración es necesario pensar el movimiento tanto a partir del reconocimiento de un fondo que sostiene y diferencia el ritmo, o de un tono que permite la modulación o de un todo que permite el fraccionamiento, de manera que se pueda pensar en conocer cada una de las partes como instantes sucesivos o simultáneos de ese movimiento a la par que se determinan las relaciones entre estas partes.

Este detallamiento de la realidad no es como en el ejercicio narrativo una tarea de profundización o de precisión en la descripción, es por el contrario una operación transversal que busca encadenar elementos diversos a través de relaciones que hasta ahora habían sido invisibles, este detallamiento es la búsqueda de una aproximación fiel a la realidad a partir de ella misma, no a partir del lenguaje que se usa para describirla, pues busca capturar lo que en ella hay de cambiante como la única constante, no la naturaleza del lenguaje que artificial y momentáneamente haya sido creado para capturarla.

Se ha acusado a la postmodernidad de crear esta estética del fragmento, de desvertebrar la unidad lógica establecida en la modernidad en torno a la comprensión del contexto y del espacio como una totalidad sometida a la autodeterminación de las capacidades del hombre para transformarla; sin embargo, visto

desde la perspectiva cinematográfica, este detallamiento o esta particularización (fragmentación del todo en partes) de la realidad no era solo previsible sino necesario como una parte de la tarea dinámica a través de la cual recuperar la unidad que la modernidad plantea entre el hombre y su realidad, perdida en el desarrollo vertiginoso de la ciencia.

La relativización del espacio no tenía que con llevar su destrucción ni la destrucción de los modos de valoración reconocidos, tan solo obligaba a la presentación del mundo como un sistema abierto y dinámico que ha de referenciarse para ser determinado y el sistema de referencia es siempre otra manera igualmente válida de comprensión de la totalidad que es la realidad. La historia y la ficción se encuentran indisolublemente juntas y es solo la determinación de su relación con la realidad presente la que permite orientarlas y reconocerlas; las dos constituyen los sistemas referenciales de la situación presente, que no puede explicarse aislando una de la otra.

Claro que la determinación de las partes de esta realidad, o de los episodios o secuencias que la expresan tanto como proyectos o como memoria, es igualmente polémico; de un lado están quienes se siguen por una operación de descubrimiento de los fragmentos, es decir que se parte de intuición en el hecho de que ellos preexisten en un todo siempre compuesto de partículas; de otra parte están quienes consideran el todo como un gran cristal que se ha de romper para constituir las partículas.

Resumiendo en una sola todas las alternativas frente a la segunda operación arquitectónica derivada de la presencia del movimiento en la consideración espacio temporal se puede decir que en este sentido la arquitectura puede ocuparse tanto de construir como de reconstruir las partes que operan y establecen este movimiento.

En esta segunda versión de una práctica arquitectónica desde la visión cinematográfica del espacio el riesgo no es menor que en la anterior, pues se confunde el fotograma con la película y el cuadro con el encuadre, es decir que se toma un conjunto de partes, de formas o de volúmenes, una colección de objetos indeterminados y se pretende que la relación que entre ellas se da y que constituye el movimiento y la vida en la realidad, se materialice por vía de una operación de composición fotográfica, o por una práctica de vecindad que ilumine unas relaciones que no existen más allá de la creencia de un individuo.

El punto es que las partes que debe detallar la arquitectura son partes en movimiento de una realidad en movimiento<sup>180</sup>, a las cuales no se puede tratar como dibujos o como representaciones, son de hecho acciones y conjuntos de relaciones que obligan al arquitecto a reconocer el contexto del cual los fragmentos son, tanto como los fragmentos mismos; Cuando se toman de la realidad como partes, traen la realidad consigo y si en realidad están en movimiento, el arquitecto no puede ir más allá de reconocer esa dinámica y usarla para impulsar y determinar el ritmo de la totalidad de la obra.

El problema como puede verse está en que no es posible enfrentar la determinación del espacio arquitectónico, cinematográficamente, si no se establece y determina tanto la relación entre el todo que es el movimiento y las partes que se realizan en él; y ocurre igual en el cine pues no es suficiente con colocar las fotografías unas tras de otras y poner en marcha el mecanismo de engranaje que las arrastra, es

---

<sup>180</sup> Al entrar en el desarrollo del tercer capítulo de la segunda parte se hará una aproximación mas pormenorizada a este modo de ser de la arquitectura; por ahora podría pensarse de manera muy diversa con respecto a estas partes y al todo dentro del cual se articulan en movimiento, podría por ejemplo pasar el todo por la idea de ciudad y las partes por un detallamiento de la misma que de forma descriptiva podría definir edificios, parques, calles, etc., también se podría pensar el todo como una situación medio ambiental dentro de la cual reconocer participes, protagonistas, escenarios, guiones, etc., e incluso convertir el edificio en un universo particular dentro del cual otras formas particulares se han de reconocer.

necesario que entre ellas, su movimiento y la proyección que permitirán, se desarrolle un lazo indisoluble, y ese lazo no es otro que el tiempo.

La arquitectura a partir de este momento tiene un nuevo destino, pues al construir el espacio y permitir su habitación, su recuerdo y su imaginación, está construyendo invariablemente el tiempo, el tiempo que por primera vez es el tiempo abierto en el que se aplica el hombre al logro de sus propios y personales deseos. La arquitectura está participando tanto de la construcción del lugar, como de la constitución de la memoria que lo acompaña y de la imaginación que pueda desencadenar.

Pero no es solo el tiempo genérico, circunstancial o subjetivo, sino sobretudo el tiempo de la historia, con lo cual se reconoce que la arquitectura no es ingenua, neutral y no puede ser ajena a la construcción de esa realidad que ella misma continuamente observa. En esto nuevamente la arquitectura opera como el cine, espacializando y construyendo el escenario sobre el cual dirigir la filmación y a partir del cual realizar la proyección; obsérvese que se llega al punto de decir que es inevitable que la arquitectura se observe a sí misma en una operación de reflexión intuida por la lógica de Lewis Carroll<sup>181</sup>, sin embargo para la arquitectura al igual que para Alicia, se comprende o se sospecha en la dimensión cinematográfica, que lo que hay al otro lado no es ella misma, sino una paradoja de lo que ella nunca será, un escenario, ficticio, para construir la realidad, y real, para construir la nueva ficción.

Cuando la arquitectura se mira en el espejo y no ve nada más que ella misma está primando la consideración estable de una realidad absoluta y cerrada; cuando se mira en movimiento, ve lo que no está, el fuera de cuadro, el contexto, la historia y por tanto el tiempo que se ha de esforzar en constituir.

A partir de esta consideración del ejercicio cinematográfico de la arquitectura como una práctica de autoreflexión se puede dar una primera aproximación a un modo documental de realización, de manera que la arquitectura vista cinematográficamente, es una nueva realidad que testimonia una circunstancia particular y compleja sobre la cual constituye espacio y tiempo. Si se ha de caracterizar el modo que tiene la arquitectura de ser cine este es el del documental, pues aquello a lo cual la arquitectura se enfrenta es siempre real y será su modo de proyección la que lo convierta en ficción o en historia.

El cine se quiere presentar arquitectónicamente como el mecanismo que restablece la posibilidad de trabajar con y en el espacio – tiempo, pero no lo hace desde una óptica contemplativa y pasiva, sino que lo hace a través de un mecanismo de participación de la realidad que corresponde a un cine puño, como decía Tziga Vertov, la cámara no es solo un receptáculo de esa realidad que capta, sino que es el ojo que siente y la mano que la ejecuta, quizá por ello entendieron tan magistralmente los cineastas soviéticos el papel revolucionario y político del cine.

Estas operaciones que realiza el cine y que se presentan como los nuevos modelos de operación del arquitecto para restituir a su trabajo el carácter histórico y no historicista, son de una parte la constitución de la ley del movimiento que se podría llamar el montaje (de las imágenes y de la cámara) y dos la determinación del encuadre. Pero, el cine que se aproxima a la realidad, es decir, el cine cuando mira

---

<sup>181</sup> La referencia es obligada a la obra de Lewis Carroll, Alicia a través del espejo, escrita en 1876 y publicada en castellano por Alianza editorial de Madrid en 1973; principalmente por la figura misma del espejo y por la manera de establecer una lógica paradójica que exige subir para bajar y entrar para salir y en la que lo racional es locura; pero también y muy especialmente por la relación que se establece a través de la definición del movimiento de Alicia por el mundo del otro lado del espejo como un automovimiento que corresponde a la definición del juego, en este caso, una partida de ajedrez con la realidad; el juego aparece entonces como el mecanismo de realización de esta paradoja; y será el juego, el modo de continuar con la definición de la práctica de la arquitectura en el numeral siguiente. El juego permite la realización cinematográfica de la arquitectura.

aquello que le preexiste como una realidad abierta y homogénea; la acción del cine sobre el espacio es entonces de dos maneras simultáneamente: histórica o de ficción, pero en todo caso, DOCUMENTAL.

La acción de ENCUADRE es como decía Burch una acción de DÉCOUPAGE, de recorte, de selección y determinación del cuadro y del fuera de cuadro y debe realizarse de manera consciente y dinámica pues la cámara supera al hombre y lo ve todo, es decir ve la realidad como el todo, en el cual por violencia o por distensión se han de constituir las partes.

Pero, paradójicamente, la realidad sobre la cual se constituye esta selección ha de ser encontrada como documento, es decir, que se ha de interpretar en su totalidad dinámica posible para que pueda ser valorada, incluida en algún todo, de manera que el recorte no es solo determinar lo que es importante al ser visto, sino incluso determinar lo que todos no ven y que está allí para dar soporte a los fragmentos y esta es la historia.

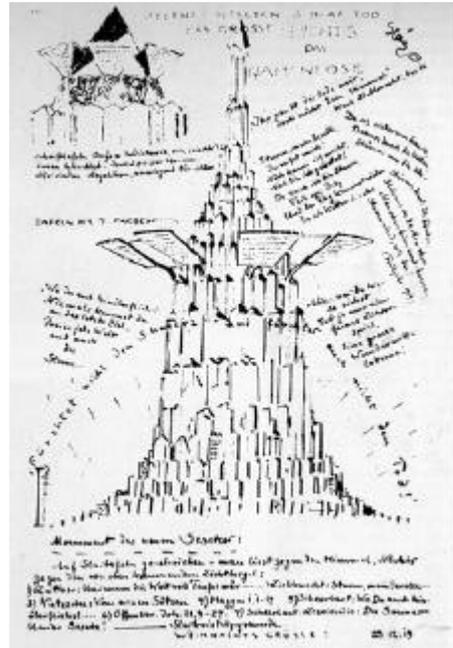
La realidad es homogénea y abierta, los fragmentos constituidos en documentos son heterogéneos en todo sentido, no son como piezas de un rompecabezas, no encajan unos en otros porque son diversos, no pueden ser reducidos a unidades cuantitativas y por tanto no suman: se han de reconocer cualitativamente; la totalidad es la información a la que el arquitecto ha de dar forma, y la formación de la información es su documentación en el proyecto.

No es posible proyectar sin información, lo (el) informe compone la totalidad que como el horizonte de las posibilidades determina el proyecto, pero la información no se forma de cualquier manera, sino dentro de la dinámica del documental, es decir que hay que reconocer en ella lo que tiene de historia y lo que tiene de ficción. Tampoco se puede proyectar informalmente, es necesario formalizar las partes y la dinámica que las relaciona, entre ellas y hacia el fuera de campo que las determina, para que se posibilite una proyección del proyecto.

El resultado de esta aproximación a la realidad es siempre un documental, pues reconoce la realidad o el todo hacia la cual se orienta, pero expresa también el reconocimiento del punto de vista desde el cual se ve, como parte constitutiva de esa realidad; el punto de vista se restablece de una manera igualmente dinámica, es decir que ha de reconocer que él es al tiempo una parte de la observación y que se conjuga de manera relativa con otros puntos de vista.

[Fig25](#) (en la página siguiente).

Del modo pictórico al cinematográfico de la BAUHAUS A MIRALLES: El modo de ser pictórico del espacio y del oficio, puede ser visto tanto en el cine como en la arquitectura o en algún punto de encuentro entre las dos; en este caso la referencia directa es al trabajo de un cineasta, Fritz Lang y al de un arquitecto, Bruno Taut en 1919, los dos tratando de constituir un modelo de realidad idealizado en unos principios directores. Es por ello que no se puede sentir como una coincidencia la aproximación formal del famoso rascacielos de la película metrópolis 1925, frente a los esquemas del arquitecto alemán



El modo de ser cinematográfico de la arquitectura es sentido cuando la arquitectura hace una apuesta por el reconocimiento de su materialidad como parte de un todo que ella constituye y con el cual se ha de relacionar, por ello los puntos de encuentro del arquitecto con el mundo no son resultado del paso por modelos privilegiados en esquemas previos o trascendentales, sino el descubrimiento que el arquitecto hace de esas relaciones invisibles constituidas en la vida cotidiana, recogidas de los basureros, de las ideas que otros desecharon por obvias y normales, pues ellas son como la vida misma que el edificio realiza y permite.



Si cada punto de vista constituye un documento, como si fuese una toma inmóvil de esa realidad, el movimiento es el desplazamiento de un punto de vista a otro, el movimiento es lo que interrelaciona los documentos; sin embargo, lo más importante es no olvidar que las tomas tampoco están inmóviles pues cada una forma parte de su propia secuencia, es decir que cada documento porta su contexto y que cuando se interrelaciona, lleva esta interrelación con él.

Finalmente podría decirse que como consecuencia de la movilidad del sujeto frente a un mundo, igualmente cambiante, se impone no solo a la arquitectura, sino al horizonte de la vida contemporánea, el establecimiento de una dinámica entre sujetos que a la manera de una dialogía, sería la única manera de restablecer la tolerancia y la convivencia fundadas aún en la estabilidad y convertidas en obstáculos para la construcción de un acuerdo con el cual se constituya un mundo más justo y humano.

Ahora que han sido puestos como puntos en la discusión los componentes del trabajo arquitectónico en general tal y como se le ha conocido hasta ahora y tal y como se espera que sea desde una perspectiva cinematográfica, es el momento de dar continuidad a la propuesta arquitectónico – cinematográfica, como nueva manera de articular las prácticas y los campos de lo que se dicen ARQUITECTURA de una manera más particular, es decir desde los horizontes de la poética y de la ciencia.

### **1.3.b Arte o la cuestión de la re Creación: la constitución de una estética temporal y lúdica**

La idea de una teoría arquitectónico – cinematográfica no es nueva o quizá deba decirse mejor que muchos arquitectos se han aproximado al cine (y muchos cineastas a la arquitectura) siempre con la idea de sacar provecho de dos maneras de construir la realidad, que según se ha seguido en el numeral anterior, pueden ser consideradas desde una óptica similar, compañeras en una manera particular de establecer la necesaria relación del hombre con su entorno, pero divorciadas en la interpretación del valor de la aproximación que cada una hace a esa realidad espacio temporal que la involucra, pues en tanto que el trabajo del cineasta de manera general pertenece o se asocia con las artes del espectáculo y sus realizaciones aparecen como parte de la diversión que el hombre constituye para olvidarse de la realidad, la arquitectura se asocia más con la ciencia que con el arte, aunque quiera tener un poco de la segunda y sus objetos se presentan más que como parte de la realidad que involucra al hombre, los objetos de la arquitectura y que forman la ciudad o el entorno son la realidad misma, el lado serio de la vida hacia el cual finalmente se orientan todos los esfuerzos de producción.

Podría decirse que los resultados del ejercicio cinematográfico son casi siempre considerados ficción en tanto que los resultados del ejercicio arquitectónico materializa la historia a través de las huellas indelebles que deja en el lugar; solo por esto, una resonancia entre cine y arquitectura sería en principio imposible y completamente cuestionable y perversa, sin embargo, la arquitectura ha demostrado que esta historia que genera puede ser tan ficticia como el cine ha demostrado que es capaz de hacer historia.

Y si las dos prácticas profesionales tan definitivamente próximas mantienen latente el riesgo de pervertir sus destinos, entonces un ejercicio de contrastación y resonancia entre ellas dos es no solo válido sino imprescindible, para constituir las herramientas a través de las cuales cada una de las dos, la cinematografía y la arquitectura, puedan marcar su sentido propio y sus modos compartidos, sin que esto implique una prohibición ni un pecado de invasión cuando una haga la tarea de la otra, reconocido este paso como tal; la arquitectura puede hacer el decorado y el cine puede hacer la historia y cuando esto ocurra, será bueno saber que es decorado es ficticio y que esa historia es real, para no dejarles pasar de otra manera, o simplemente para retenerles como lo que son.

Sirva recordar brevemente los comentarios de Deleuze<sup>182</sup> (y su partición de la historia del cine en dos) y de Paul Virilio con respecto a lo que significó al cine y a la historia la segunda guerra mundial: "Desde ahora, el poder real queda compartido entre la logística de las armas y la de las imágenes y los sonidos; y hasta el final, Goebbels soñará con superar a Hollywood, que era la urbe - cine moderno por oposición a la ciudad - teatro antiguo"<sup>183</sup>.

Deleuze señala y recuerda un ejercicio cinematográfico de construir el tiempo tan bien hecho que generó una realidad alterna a la cual los individuos se adhieren incondicionalmente, pues la consideran verdadera, no tienen como resistirse a ella pues les llega en forma de realidad proyectada, de la misma manera que lo hace la arquitectura, proyectando desfiles concentraciones, palacios y recepciones; por un breve y definitivo momento de tiempo, se invierten los papeles y el arquitecto hace cine y el cineasta hace historia. Júzguese si es trascendental o no definir esta aproximación del cine y la arquitectura a la dimensión seria y a la divertida.

Así puede ser más claro que existe un punto (o una línea, que puede convertirse en frontera) de contacto en el cual se encuentran cine y arquitectura y que no tiene que ver con la plástica o con la estilística derivada de películas que afectaron la arquitectura, como ha sido estudiado en el caso de los filmes abstractos de las vanguardias artísticas o en el caso de arquitectos que afectaron el cine, tanto como también ha sido estudiado viendo la influencia de la Bauhaus en la obra de Fritz Lang o la relación de arquitectos como el propio Hans Poelzig o Lazlo Moholy Nagy<sup>184</sup> que aportan al cine su trabajo desde la arquitectura, sin privarse de hacer cine alguna vez.

Este horizonte común que fue definido en el numeral anterior como el que atañe a una particular posibilidad que ofrecen las dos disciplinas de restablecer el vínculo del hombre arquitecto con su entorno en movimiento, al que se ha venido llamando la realidad o el espacio, a través de la creación de una historia y de una ficción dentro y con las cuales se materializa la cotidianeidad del habitante espectador; pero este punto puede ser movido (para generar la línea) hacia una consideración de parentesco entre las dos actividades a través de lo que las dos tienen de arte y de ciencia.

En cuanto a lo que las dos disciplinas o los dos oficios tienen de arte, ya se puede iniciar diciendo que las dos fueron acusadas en momentos repetidos de su desarrollo de ser las artes de todas las artes; durante muchos siglos se consideró a la arquitectura como la única portadora de este privilegio, ser el único arte que reunía todas las artes. Hace más de 100 años los hermanos Lumière sugerían lo mismo sobre su nuevo invento y a continuación se dijo retomando la afirmación de los Lumière, que la arquitectura no perdía su sitio, pues si el cine era arte, el también estaba comprendido y superado por el ejercicio arquitectónico<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Puede encontrarse un tratamiento de los tópicos referidos parcialmente en el segundo capítulo de la primera parte y totalmente, en el segundo capítulo de la segunda parte, tanto como las observaciones de Deleuze en torno al modo de ser del cine, su relación con la historia y la historia misma del cine, de manera extensa en *La Imagen – Tiempo, estudios sobre cine dos*, publicado por Paidós en Barcelona, 1996, Capítulo 7, el pensamiento y el cine; pero también de una manera más breve pero no por ello menos precisa en el capítulo dedicado al cine del libro *CONVERSACIONES*, publica Editorial Pretextos de Valencia, 1996.

<sup>183</sup> *LA IMAGEN TIEMPO, Estudios sobre cine volumen dos*, Gilles Deleuze página 220. Paidós Barcelona 1996. La cita en cuestión la realiza Gilles Deleuze refiriéndose a la relación que plantea Virilio entre Guerra y cine.

<sup>184</sup> Algunos de los planteamientos de Moholy Nagy y su trabajo en este campo realizado en los EEUU se encuentran publicados en su libro *VISION IN MOTION*, Publicado en Chicago por Paul Theobald, 1947. Puede verse igualmente *LA NUEVA VISION Y RESEÑA DE UN ARTISTA*, Buenos Aires, Editorial Nueva visión, 1963.

<sup>185</sup> Es posible que los escritos del arquitecto Robert Mallet Stevens realizados entre 1911 y 1929 sean los primeros en señalar esta aproximación, sin embargo debe recordarse que tanto Mallet Stevens como muchos de

Claro que las dos aproximaciones a la totalidad artística sufrían, de diferentes fuentes un mismo ataque, las dos tenían algo, que siempre hacía que se les pudiese ver como algo más que una obra de arte; por una parte se recurría a la maximización de un componente técnico, que a partir del siglo XIX se refería específicamente al uso de las máquinas y del cual eran fuertemente dependientes las dos: no podían ser obras de arte cuando en su elaboración intervenían las máquinas. Luego estaba la definitiva e ineludible relación con la realidad; en el cine la realidad es enfrentada en la dimensión del valor testimonial de las imágenes, de su realidad histórica y por tanto de constituyentes de "una verdad" que siempre ha sido difícil de enfrentar, era difícil decir que aquellas imágenes del campo de batalla o de la salida de la fábrica fuesen obras de arte, eran simplemente la realidad y la realidad no era una obra de arte, era solo eso, realidad.

En la arquitectura la discusión sobre el valor estético de la obra de arte, matizado con la cuestión técnica se decantaba hacia la diferenciación de la obra arquitectónica como algo especial, pues en ella entraba la realidad, es decir el uso o la posibilidad de habitar el objeto. ¿Cómo podía determinarse el valor estético del habitar, del estar en el espacio y usarle para reunirse a cenar o a trabajar? No se habita un cuadro o una escultura y en cambio si se hace con una habitación, luego los dos son cosas pertenecientes a mundos diferentes.

Sin embargo, desde muchas de las teorías estéticas vigentes hace 100 años, ya se planteaba la duda: ¿cómo negar que frente a este edificio o al recorrerlo se conjugue una dimensión que va más allá de lo cotidiano? La emoción, el sentimiento, la idea de sublime o categorías como bello y verdadero, no podían ser negadas a muchas de esas obras sobre las cuales se dudaba tuviesen un carácter estético y no era diferente en el cine. Las primeras lágrimas en el público o la conmoción que acompañaron intolerancia, jugaban a la par con la dificultad que le planteaba la película a la realidad.

Tanto la película como la obra arquitectónica tenían una relación con el mundo que era ineludible, pero era precisamente a partir de ella que explotaban en una nueva dimensión estética, una que ya intuía Benjamin cuando veía aparecer la máquina de la mano de la revolución del arte: la película producía una nueva realidad y permitía al espectador, al menos durante el breve lapso que duraba la proyección, habitarla. La película hacía más efectivamente, algo que hasta ahora solo había hecho la arquitectura: construir una realidad alternativa y permitir al espectador habitarla de una manera tan viva que podía hacerle efectivamente reír, llorar o desesperar.

No sin razón, muchos alegaron que esto ya lo hacía la literatura y de una manera más efectiva, pues permitía a la imaginación del lector recrear una acción figurada en palabras por el autor, en tanto que en el cine no se veía el trabajo de la imaginación que se veía dócilmente guiada por las imágenes. Pero lo que hacía el cine y que también lo había hecho la arquitectura y no podía hacerlo la literatura ni la pintura, era crear una nueva realidad a través de imágenes continuas que no eran una producción mental; eran vistas en realidad y a partir de esa visión, que luego fue también una escucha y al igual que en la percepción (visual) que se tenía al habitar, el espectador efectivamente era testigo de algo que le emocionaba y frente a lo cual no podía negar que aconteciese, aunque fuera en la pantalla.

---

sus contemporáneos están en medio de una discusión con las artes decorativas que materializaría la postura de Adolf Loos y desde la cual, lo que la arquitectura tiene de arte es precisamente lo que no tiene en el cine, en donde es simplemente un decorado, tanto como puede decirse que aquello que la arquitectura tiene de arte es también aquello que la aleja del cine como industria, la imposibilidad de la repetición y de la producción masiva. Véase LE DÉCOR AU CINEMA, de Robert Mallet – Stevens, París, Nouvelles éditions Séguier 1996

El creador de cine, al igual que el arquitecto, hacen participe al habitante espectador, de una vivencia particular, de una percepción del mundo hecha de manera especial, a través de un habitar en movimiento, que solo podía tener su referente en la vida misma.

No hay que equivocarse, se sabe con toda claridad que el teatro, o el cine, a diferencia de la vida, tienen una especial característica que depende del punto de articulación de esta tesis puesto sobre el tiempo y el movimiento: en ellos siempre es posible comenzar de nuevo y este comienzo puede ser cada vez diferente; en el teatro puede que sea más fácil, porque cada nuevo comienzo podrían determinarlo los actores, en el cine cada nuevo comienzo podría darse en un lugar o en un montaje diferente de la película o quizá simplemente sea cuestión de rebobinar la cinta y colocarla de nuevo.

En la vida real nunca se puede volver al comienzo, esto es un mito: en nada se puede volver atrás. Las hojas viejas no brotan de nuevo, los relojes no retroceden, nunca se tiene una segunda oportunidad. En el teatro y en el cine, dentro de ellos, la pizarra y la claqueta se borran constantemente, mirando hacia el cine o hacia el teatro se sufre la misma afectación de realidad, el pasado no puede hacerse sueño y el sueño no puede convertirse en memoria sin caer en el engaño.

En la vida cotidiana y a la cual podría decirse real, "como si" es una ficción; en el teatro y en el cine "como si" son un experimento que ha de realizarse y probarse en cada presentación. En la vida cotidiana un presentarse "como si" puede ser una evasión; en el teatro y en el cine "como si" son la verdad.

Cuando se induce al habitante a convertirse en público y al público en habitante y creer en esa verdad de ficción, entonces el teatro, el cine y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo que en muchas ocasiones se trazan los creadores, directores, actores, escenógrafos, dramaturgos, etc., y que parece requerir duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto se lo considera como juego, deja de ser trabajo. Y una obra de teatro es juego<sup>186</sup>, tal y como ya lo decían las filosofías de la interpretación conocidas como hermenéuticas principalmente en la propuesta de H.G. Gadamer<sup>187</sup>.

Esta definición de uno de los más reconocidos directores de teatro del siglo XX pretende hacer explícita la ambivalencia implícita en el objetivo de este numeral al apoyarse en el dispositivo lúdico para aproximarse a la definición de un oficio; claro que la paradoja ya estaba expuesta al pensar en un arte que se funda en la creación de la ficción –el cine– para aproximarse a un arte que sirve para la construcción de la realidad.

Sin embargo esta no es una paradoja casual, como no es casual la aproximación de estos horizontes hacia una actualidad en la cual encontrarse con el tema del arte, este es de hecho y para muchos críticos, el tema, poniéndolo con mayúsculas, cuando se habla de arte (y de arquitectura): LA ACTUALIDAD. Tal parece que siempre, desde todos los horizontes de un oficio complejo, se quiere estar en la actualidad, conocer lo que ocurre en la actualidad, una actitud que produce algo así como casi un actuar de artistas, que produce un medio espectáculo dentro del cual se aparecería para, como tales actores ser reconocidos; un star system que produce actualidad, como en las revistas de cotilleo y que como muchos le han denominado es el mercado de un oficio desvalorizado en el cual se dice que ha caído la arquitectura, tanto como el cine, el teatro, la pintura o la literatura.

---

<sup>186</sup> EL ESPACIO VACIO. Peter Brook, 1969. Traducción de Ramón Gil Novales. Páginas 189 – 190. Edicions 62 s/a., Barcelona, cuarta edición, Noviembre de 1994.

<sup>187</sup> Puede verse una aproximación a este punto específicamente preparada para aproximarse al mundo del arte en la obra, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO de H. G. Gadamer publicada por Ediciones Paidós, pero para entrar de manera más completa en el este tema ha de consultarse la obra clásica de Gadamer, VERDAD Y METODO, publicada por Editorial Sígueme de Madrid.

ACTUAL, relativo al momento presente, contemporáneo, pero también ACTUAL, activo, que obra, suceso que atrae la atención, que ha pasado de la potencia al acto, ahora, ACTUADO.

El mayor pecado en el que pueden caer los historiadores de arte, dice Gombrich<sup>188</sup>, es ceder a la tentación de permitirse hablar de arte inteligentemente y sin embargo, este peligro es trivial comparado con la engañosa impresión de que lo único que importa en el arte es el cambio y la novedad, hablar de lo que es actual, entendida la actualidad como resultado de un tiempo cronológico en el que ahora es una fecha en el calendario. Gombrich recuerda también como, desde esta perspectiva, muchas de las historias escritas hasta ahora han sido una recopilación de actualidades notables, de momentos de actuación fulgurantes.

Se podría decir que este es un riesgo mas que actual, no solo para los historiadores, sino para quienes se arriesgan a hablar (o escribir) sobre arte o arquitectura. Pero, el cambio y la novedad si son importantes, forman parte del ser y estar en movimiento con el cual se da sentido a la arquitectura, movimiento y proceso para señalar un movimiento que conduce al cambio, un movimiento que permite crear pero también, conocer y en el cual ACTUAL se puede referir a la acción mediante la cual se constituye un paso de la potencia al acto, como resultado de lo cual se da una transformación, una recreación de algo que había sido creado de otra manera y ahora aparece vuelto a presentar, representado, actuado.

La pregunta por el arte se presenta recurrentemente entre los arquitectos, se la escucha confrontando objetos para saber si son o no objetos de arte, si poseen o no cualidades que los hagan estéticamente notables, bellos o verdaderos. La pregunta incluso es, como puede ser, hacer o participar en la arquitectura como arte, ¿es la arquitectura un arte o podrá o debería serlo?; y se responde a esta pregunta aunque a veces sea solo para dar seguridad y tranquilidad a un obrar, quizá el del artista, que para más es (y debe ser) siempre irresponsable, irrespondible.

Para hablar de arte el lenguaje no da abasto, así lo decía Wittgenstein<sup>189</sup> quien recomendaba incluso que frente a esto de lo cual no se sabe bien que decir, sería mejor callar, pues el lenguaje gasta bromas, toma el pelo para decirlo mas coloquialmente, así es el lenguaje da una cosa por otra, y hablando de arte, el lenguaje se permite la exuberancia de dar algo por nada.

Wittgenstein<sup>190</sup> recuerda como esta preocupación suele estar puesta en una pregunta: ¿cómo hablar correctamente de arte? y la corrección corresponde, siguiendo la respuesta de Gadamer, a un modo de vida, a unas reglas del juego que se juega a diario entre los hombres; Para saber si esta corrección se ha dado se necesita, como en todo juego, de un arbitro, de un juez al cual referirse para determinar un veredicto y el cual permitirá sentir como el click de apagado, la luz verde que señala que el paso está libre.

Pero este click no es una explicación, no es una respuesta causal, no se corrobora con la experiencia y este arbitro no es otro que el creador mismo. Las reglas son sus reglas y el juego es su juego, uno que solo él mismo puede ganar o perder. Quizá por ello y para desesperación de los críticos, historiadores o simplemente de quienes escriben, es que Wittgenstein dirá que "en arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada".

¿Cómo decir entonces algo sobre la arquitectura como arte?¿, Cómo saber si puede serlo de alguna manera o simplemente si la arquitectura tiene algo que ver con el arte?

---

<sup>188</sup> HISTORIA DEL ARTE. E. H Gombrich, Traducción de Rafael Santos Torroella. Página 612, Editorial Debate S.A. / Círculo de Lectores Madrid 16ª. edición, diciembre de 1994.

<sup>189</sup> LECCIONES Y CONVERSACIONES SOBRE ESTETICA, PSICOLOGÍA Y CREENCIA RELIGIOSA – 1966. Ludwing Wittgenstein, Traducción de Isidoro Reguera. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona 1992

<sup>190</sup> Wittgenstein, op. cit., p. 63

Pero claro que no debe olvidarse aquí que una cosa es el arte en sí que sería como una práctica o una acción tendiente a producir objetos de arte; otra cosa es la estética, que sería como hablar sobre arte y finalmente, otra cosa es la filosofía, que sería como hablar sobre el hablar sobre arte.

En este momento se está tratando de hablar sobre arte, de manera que en realidad se estaría en el campo de la estética; y hablar de arte no de cualquier manera, sino, como se decía la comienzo: hablar de arte desde la perspectiva del movimiento y la transformación, el arte como proceso, [el arte en proceso (procesión)], el arte como recreación y esto es muy actual. Si se pudiese definir entonces un campo de acción para este pequeño capítulo habría que decir que es el de la estética.

La obra de arte, que corresponda con este arte que es o esta en movimiento, debe ser abierta y lo abierto es lo que aún no se ha terminado, que esta haciéndose o en el proceso. Este es un punto muy importante para aproximar la respuesta sobre la relación entre arquitectura y arte; en este punto se encuentran. ¿Cómo? ¿Es posible decir que una obra de arquitectura está viva si se mantiene invariable e inutilizable? ¿Si no admite el paso del tiempo y las diferentes ocupaciones de diferentes usuarios? Los objetos arquitectónicos se mantienen siempre en proceso de uso, en función de sus habitantes, en proceso de ocupación: por ello puede decirse que las obras arquitectónicas son abiertas, de la misma manera que lo son las obras de arte, deben ser construidas, pero no pueden ser finalizadas y cerradas en una y única versión; como obras de base pueden y deben ser habitadas e interpretadas y esto podrá hacerse una y otra vez sin agotar por esto la obra, aunque la modalidad de dicha habitabilidad no sea necesariamente la misma.

Para el revolucionario músico Norteamericano John Cage<sup>191</sup>, esta es la esencia de la obra de arte, esto es lo que diferencia el cenicero de la partitura, el cenicero como objeto es solo una parte de algo y ese algo sin principio ni fin es la obra de arte, que no se deja someter, que no se puede reducir, que siempre permite nuevos puntos de vista, que puede ser “performada” una y otra vez y cada vez se hace nueva.

A Jhon Cage se le puede mencionar por su aportación al arte dentro del sentido del proceso y del movimiento, una aportación que hizo al mundo de la música al separarse de la que él llamaba la dictadura de la armonía y regresar al sentido que se llama verdadero en la música, el de su duración y su continuidad, el del ritmo. Así, al despojar a la música de sus “contenidos temáticos” fue necesario buscar nuevamente su materialidad, la que la formaba y no podía, según Cage, reducirse a una pequeña cantidad de notas registradas en una escala tonal, estéticamente convalidada en los sistemas armónicos de composición.

El trabajo del músico será a partir de este momento reinterpretar cada vez el mundo en sonidos y ritmos, habitar cada música y su duración para encontrar en el mundo aquello que no había sido visto por ninguno. Un trabajo que no puede ser menos que revolucionario y por ello violento y riesgadamente incomprendido. No sin temor, muchos dirán: así no es el trabajo del arquitecto, así no debe ser y sin embargo y a pesar de la arquitectura misma y de la misma manera que Cage con respecto a la música, muchos arquitectos están haciendo de su oficio una interpretación del mundo que hace de cada obra arquitectónica, una obra de arte, sin que por ello se pierda esa cualidad de ser habitable, pues es precisamente la habitabilidad, la forma particular en que la obra de arte se hace arquitectónica.

Sin embargo no se ha querido mencionar a Cage solo por su sentido del proceso con respecto a la obra de arte, sino también por algo que se funde en él y que se refiere directamente al punto de la actualidad sobre la cual se había hecho contacto con el cine. Y es importante resaltar que quizá este nuevo punto de

---

<sup>191</sup> JOHN CAGE. Llorenç Barber, Edita, Círculo de Bellas artes, Madrid, 1985

encuentro haya ocurrido siempre, es decir sea recurrente y en ello esté su actualidad, otra manera de ser de la actualidad, es decir algo que está siempre hay.

Cage, al igual que los pioneros del cine, vio explícitamente una necesidad de hacer desaparecer las fronteras entre las prácticas artísticas a favor del arte: el arte actúa en Cage como una totalidad y es por ello que en esa actuación se realizan a la vez música, teatro, escritura, pintura, escultura, danza. De la misma manera lo veía Fernand Leger cuando realizó su Ballet mecánico - 1924, intento de fundir en el cine todas las realizaciones del arte a favor de un arte total.

La idea de un arte total va a llegar incluso más allá de su simple reclamación como una práctica no fraccionada en academias y disciplinas; el arte que reclamó Cage es de alguna manera el mismo arte que reclamaron las vanguardias, el futurismo, el cubismo, Leger, Duchamp, Dalí o Wittgenstein; es igualmente el arte que reclamó la Bauhaus para la arquitectura, es el arte y la arquitectura tal y como la vieron Aalto o Loos, Poelzig o Wright, cada uno desde una perspectiva particular, pero con un solo sentido final, permitir la instalación del arte en la vida del hombre.

Se dice que con Cage nació El performance como la suma de las artes, como el eslabón perdido entre las artes que permitió el reconocimiento del valor temporal del arte, del sentido actual del mismo y cuya tarea es garantizar la presentación del arte, comprometer, enseñar al otro a jugar el juego del creador: Todo performance es recreativo. El performance o la instalación, se convirtieron en el modo de ser temporal de la obra de arte recalando su carácter experimental, azaroso y caótico, como manera de recalcar la imposibilidad de las formas discursivas de la razón, para encontrar o proponer explicaciones causales.

Aalto<sup>192</sup> había sido quizá uno de los primeros en recordar la necesidad de este carácter experimental que en la arquitectura implicaba la descanonización de formas y materiales, como un ejercicio crítico, es decir de llevar a su punto crítico formas, usos, materiales, etc. Lluís Domínguez<sup>193</sup> en su tesis sobre el trabajo de Aalto en los pabellones de exposiciones nos muestra incluso como esta práctica desacralizante y performadora del objeto arquitectónico puede provenir del reconocimiento de un carácter inestable en la obra, que en el caso de sus pabellones, era implícito a esta condición perecedera o pasajera de los objetos

La negación del carácter finito del objeto en la obra de arte es la primera condición de la instalación, la negación del carácter estable del objeto en la obra de arte es la primera condición del performance. La negación del carácter particular<sup>194</sup> del objeto debe ser la primera condición la obra de arte.

Sin embargo, no se puede negar que es realmente difícil, tanto para el creador, como para el habitante, garantizar y permanecer en este sentido de apertura y de ser un experimento en proceso, dado que la condición que permite el desarrollo, el progreso y la tranquilidad es por oposición la estabilidad y el equilibrio, constituidas en dos nociones fundamentales: la ley y la justicia. Es viable por tanto preguntar, ¿qué garantizaría dichas condiciones de apertura cuando lo normal es la tendencia al equilibrio, o la ley de la tranquilidad y la comodidad?

---

<sup>192</sup> AALTO IN HIS OWN WORDS Edited by Göran Schildt, Rizzoly, New York 1998

<sup>193</sup> ALVAR AALTO, Pabellones ferias y exposiciones, la metáfora como lugar, Lluís Domínguez, Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Josep Muntañola y presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, año 2000.

<sup>194</sup> Entendiendo la partícula como un todo cerrado y autoreferenciado independiente del mundo en el cual se encuentra. La obra de arte no es por tanto nunca independiente sino que forma parte de un contexto, si bien muchas veces, ella misma es su principal componente. La obra de arquitectura, como obra de arte, no es tampoco autónoma ni autoreferencial, está incluso puesta en una obra mayor, la ciudad, que ella misma y sus similares, constituye.

Y la respuesta solo puede ser el sentido agónico del juego<sup>195</sup>, el juego es naturalmente estable, en tanto se está dentro de él, sin embargo, se sabe que ha de terminar, tiene que terminar para volver a empezar y en esto consiste la agonía, en una conciencia del fin que se manifiesta en un deseo de vivir cada instante como si no se fuese a dar más, pues una vez terminado el juego, no se puede rehacer lo pasado.

Pero aún hay más, el juego permite la dinámica entre este carácter finito – infinito dentro del cual se debaten tanto la obra de arte como la de arquitectura. El juego se mueve en el terreno agónico del enfrentamiento entre el finito y el infinito, entre el uso y manejo de unas reglas, leyes y normas que son estables e invariables y una condición de manejo y desafío a través de la cual el juego se convierte en recreación de circunstancias que nunca son las mismas, que son sorpresivas, azarosas y hasta caóticas.

Por oposición a las zonas de despeje, la obra de arte requiere de un área tensa en torno a ella de manera que la obra de arte captura como en una telaraña y no da tregua; no se puede ser indiferente frente a ella, de la misma manera que no se puede saber realmente lo que es el juego desde las graderías. El juego exige participación y es la participación, es decir la habitación, la ocupación, el uso del juego o de la arquitectura, lo único que puede garantizar las condiciones de apertura, sorpresa y diversión, diversidad, cuando lo normal es el equilibrio, la estabilidad y la finitud. Las leyes o las reglas del juego, garantizan que él sea justo y que permita la participación, pero solo jugando se pueden hacer efectivas las reglas y se puede saber si realmente son justas o no.

El juego que plantea el creador o el artista o el arquitecto es agónico, en el se juega la vida del creador (en sentido literal) por ello, toda verdadera obra de arte es actual, se presenta una y otra vez y siempre da algo que sorprende. Así, no existe un arte ni una arquitectura del pasado ni un futuro del arte o de la arquitectura, sino que toda arquitectura y todo arte se hacen históricos en la medida en que se hacen partícipes de su propio tiempo, no pueden darse por fuera de él, ni independientes de ese pasar que se implica en el juego, aún dentro de la agonía por una terminación, que nuevamente es solo temporal. Todo arte se hace entonces histórico, pero la historia que cuenta es la de su propio tiempo, la del tiempo en el cual el se realiza, es tiempo de juego y de arte como historia.

Arte como expresión del movimiento, de manera que el movimiento no es simplemente una consideración ad – hoc de la obra, el movimiento no es algo que se deba tener en cuenta porque es novedad o porque el cine lo ha puesto en consideración; el movimiento ha existido siempre como realización de la vida y como condición que permitía pensar en un más allá, no metafísico que superaba cualquier función mineral, poniendo de relieve la condición orgánica de la vida.

El mundo en movimiento, el mundo del juego o el mundo del arte, es el mundo en el que lo imaginario es lo real, pero lo real es lo que de manera auténtica representa el ser del hombre, es decir su capacidad de siempre superarse a sí mismo. Aristóteles lo dice en una celebre cita de la poética: “la poesía es más

---

<sup>195</sup> Hasta este momento las referencias al juego dentro de una aproximación a la obra de arte han provenido principalmente de la referencia a la obra de Hans – Georg Gadamer, sin embargo no puede dejarse de ver, a partir de este punto, el notable trabajo, sobre el cual igualmente se refiere Gadamer, del Historiador Johan Huizinga (1872 – 1945). Su obra HOMO LUDENS es un punto de referencia obligado para todos los investigadores cuando se empiezan a encontrar en el juego, líneas explicativas para elementos de una antropología que de otra manera entrarían en paradojas irresolubles.

HOMO LUDENS, Johan Huizinga. Edición castellana en Alianza editorial, Madrid 1999

filosófica que la historia"<sup>196</sup>, pues mientras la historia tan sólo narra lo que ha sucedido, la poesía nos cuenta lo que siempre puede suceder.

El juego, como vía de aproximación al arte, se nos presenta como un fenómeno de exceso, un automovimiento que no tiende a un final o una meta; como la naturaleza cuyo único sentido es la vida misma, el juego humano puede darse fines, aunque su principal fin sea una conducta libre de fines; pero lo que más nos interesa del juego es ese carácter de participación que se genera en la realización de su propia dinámica (incluso puede decirse que el espectador participa o es necesario en el juego, con lo cual ni siquiera debería llamársele espectador) hasta en el partido de tenis es inevitable para el público este jugar con, que persigue con la mirada y vemos esta cadencia de cuellos y cabezas y ellas forman parte del juego.

Con ello se plantea incluso una perspectiva desde la cual se anulan las distancias entre observador – objeto observado. Esta comunión, al igual que en el rito, es la que plantea la obra de arte que recrea, como dirá Gadamer “la identidad de la obra de arte no está garantizada por una determinación clásica o formalista cualquiera, sino que se hace efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la obra misma como tarea”<sup>197</sup> de una obligación de habitar la obra de arquitectura como condición para su consideración como tal.

Pero no es necesariamente un rito externo a la obra el que llama a ser simultáneo con ella, esta resonancia que se realiza entre la obra y el espectador, puede servir (debe servir) para interpretar al artista como creador y como público de su propia obra, como un diseñador habitante; si se diera, el desconcierto del público, su desaprensión con la obra, su incapacidad de ocuparla podría ser (es) un estado mutuo, es decir una condición que el público comparte, no solo con el objeto sino con el autor, con quien no es capaz de dialogar, con el cual no es capaz de desarrollar un juego de correspondencias, sería el resultado miradas in-tensas, intencionadas, que no se dejan sorprender por la obra, que no han descubierto ni escuchado, que aún no han sido sorprendidas por la obra, sin que esto sea culpa del autor (ni de nadie).

No se puede dominar el juego, es posible perder y equivocarse y aquí está su gracia, es algo así como que todo juego es juego de azar, y el arte lo es y es por tanto recreación, juego en acción que no puede controlarse, pero en el cual se debe permitir un sentimiento de participación. En otras palabras que el juego puede perderse y el diálogo puede hacerse discusión, gritería, murmullo o silencio y no por ello sea ha dejado de jugar.

Finalmente, la perspectiva de una necesaria participación como espectadores – actores regresa al cine en la condición de creencia que debe desarrollar el observador frente a la película. A pesar de estar sentado en un lugar diferenciado de la acción que se da sólo en la pantalla, el observador es participe de la acción, llora y se conmueve y como lo señalaba Hitchcock, es incluso el punto de partida del creador que como él, juega a interpretar al público para sorprenderle siempre.

El sentido actual de la obra es por tanto su necesaria presentación y su constante ejecución en el tiempo; la obra de arte es a-temporal, no porque sea escultórica, literaria, pictórica, fotográfica, poética, arquitectónica, no porque este inmóvil o se instale en un espacio, la obra de arte no es temporal porque se

---

<sup>196</sup> LA POETICA, Aristóteles. Página 34 Traducción de José Alsina Clota, Icaria Editorial, Barcelona 4ª edición 1998.

<sup>197</sup> LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977, Hans Georg Gadamer. Página 77 Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1991

extienda durante un período de tiempo, el tiempo no es solo lo exclusivo de la música, el teatro, la danza, la narración oral, o el cine.

La obra de arte y la dimensión estética de la arquitectura son actuales y más que esto, necesarias, porque construyen el tiempo, un tiempo en el que ellas, la obra de arte y el objeto arquitectónico, son siempre presentes, no representan nada, se presentan y solo cabe frente a esta presentación estar ahí, o no. Esta actualización se da siempre y es como en un juego de azar y orden, de estabilidad y cambio, de tal manera que quien juegue, no se sea el mismo antes y después de ella.

### **1.3.c La realización de la arquitectura en la publicación del espacio**

Hasta este punto se ha desarrollado un recorrido que permite establecer una definición de la arquitectura como cinematográfica en tanto que se aproxima y trabaja con un espacio tiempo en movimiento, ya sea para transformarle o para afectar ese movimiento o simplemente para reconocerle y adoptar su dinámica; en los dos casos el trabajo del arquitecto sirve para construir espacio y tiempo, tal y como el hombre común le conocen, espacio habitable / transitable y tiempo ordinario / festivo.

El paso de la arquitectura por el componente lúdico ha intentado recuperar la relación de la estética con el movimiento y en esta recuperación, determinar una manera de ser del oficio de arquitecto en la que se juegan las capacidades del profesional para moverse entre lo estable y lo variable, entre las normas y las interpretaciones, entre los recuerdos y los sueños; lo cual finalmente implica un profesional que tiene que abrir su oficio a la dinámica interacción con otros campos para poder interactuar con ellos, pero que debe cerrarse en el dominio y maestría constructiva de su propia especificidad, desde la cual dialogar con la realidad.

La arquitectura que se propone como cinematográfica aparece como un intento por alcanzar estas dimensiones antagónicas en las que se desenvuelve la normalidad actual y que son implícitas al juego en lo que tiene de serio y de divertido a la vez. Serio pues solo se juega limpiamente si se juega de verdad y divertido pues solo se puede jugar por placer, nunca por obligación. La arquitectura tal y como se presentó en el primer numeral de este capítulo ha estado siempre en uno de los dos extremos, o definitivamente sometida a un modo serio, estoico y dominante de subordinación a principios rígidos de realización, o entregada al divertimento sin fin de su propia diversificación, como si pudiese decirse que ha sido demasiado técnica y constructiva o demasiado artística y especulativa.

No se trata entonces de ninguna de estas acepciones, o mejor se trata de realizar las dos y entrar en el juego, o ponerse en movimiento con la realidad de la cual la arquitectura participa; para ello la arquitectura ha de alcanzar el movimiento, la imagen movimiento y la imagen tiempo que al finalizar el numeral dos del segundo capítulo, se mostrará como el modo de ser de este nuevo espacio al que se trata de caracterizar como público.

Por ahora se puede empezar buscando los mecanismos que desde el cine se establecen para capturar de alguna manera ese movimiento, que en la segunda parte de este trabajo y a través de la presentación de las propuestas lógicas de Peirce y cinematográficas de Deleuze será finalmente identificado dentro de una realidad triádica; esos dos mecanismos que ya han sido bosquejados hasta este punto son la definición del movimiento como lo estable y la identificación del todo por las partes, que son igualmente paradójicos frente a lo que el sentido común señala como lo estable y a lo que deductiva o inductivamente la ciencia ha convencionalizado como el modo auténtico de acceder a la realidad.



primera parte de la indagación sobre el espacio; esta tercera revolución copernicana orienta la búsqueda del espacio hacia lo corriente y hacia lo ordinario entendidos tanto como los espacios de lo que se ha entendido como vulgar, cotidiano y doméstico así como los espacios de lo que es corriente, que fluye, que se forma en el pasar de los días (ordinario) uno tras de otro.

Si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes que son como esas poses congeladas que memoriza el mimo para efectuar un acto de habla silencioso, sino a partir de elementos materiales inmanentes que solo salen a la luz cuando se realizan cortes sucesivos de esa realidad, pues son invisibles a una vista estable. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento como la que pudiese hacer la matemática o el mito, se efectúa un análisis sensible de éste, una aproximación a su más tangible comprobación, de manera que el tiempo deje de ser el tiempo trascendental de la eternidad como en el modo pictórico o el tiempo cronológico ideal como en el modo matemático y pase a ser el tiempo real de las cosas que pasan.

El instante cualquiera es el instante que equidista de otro y el cine es un sistema que reproduce el movimiento refiriéndose al instante cualquiera, instantes elegidos de tal manera que dan la impresión de continuidad. El dibujo animado, con el inacabamiento de una figura que está siempre haciéndose o deshaciéndose remite a esos instantes cualquiera; no presenta una figura descrita en un momento único, como en la fotografía, sino que presenta la continuidad del movimiento que la figura describe, tal y como podrían hacerlo de manera similar la operación de cortar de manera sucesiva y ordenada el objeto arquitectónico con miras a determinar su materialidad.

Si se eligen bien los equidistantes, forzosamente se cae en momentos señalados, que podrían llamarse privilegiados, sin embargo estos ya no tienen nada que ver con poses, e inclusive como poses serían formalmente imposibles pues requieren para su ejecución de la dinámica del movimiento en el que se realizan, en tanto que la pose se encuentra capturada en la inercia que va de la inmovilidad al movimiento.

Si son instantes privilegiados es por su carácter de puntos señalados o singulares que pertenecen al movimiento, y no a título de momentos de actualización de una forma trascendente, solo son privilegiados en el movimiento que presentan, por fuera de él son instantes cualquiera. La noción ha cambiado por completo de sentido pues el autor o el arquitecto han de establecer primero el movimiento y sobre él efectuar una aproximación regular en la cual brillarán esos nuevos instantes privilegiados. Los instantes privilegiados de cualquier autor son también instantes cualesquiera; lo que sucede, simplemente, es que el instante cualquiera puede ser regular o singular, ordinario o señalado.

La figura utilizada en cine como corte es por una parte fácilmente confundible con el fotograma y por otra con el cuadro o la escena. Esta confusión que hace pensar en el cine como la puesta en marcha de las primeras motion pictures sirve para trasladar el equívoco a la arquitectura y confundir los instantes cualquiera que serán privilegiados, con determinados cuadros cuidadosamente publicitados y reconocidos a través de los medios espectaculares y con los cuales se formula un enmascaramiento de la ausencia de proyecto; los cortes no son ni las fotos del proyecto realizadas por un artista a pesar de que él sea capaz de ver lo que otros no ven o de sacar a la luz facetas ocultas del proyecto, ni las secciones transversales o la superposición y sucesión de plantas como capas que han de leerse en movimiento sucesivo, aunque pueda pictóricamente hacerse una apreciación de la realidad cinematográfica de la arquitectura desde este horizonte.

Los instantes cualquiera pertenecen al movimiento que se desarrolla con el proyecto, y este en la arquitectura se desarrolla a través de la acción de habitar, de usar, pero no de una forma excepcional, sino de forma corriente.

Un instante privilegiado corresponde arquitectónicamente a la determinación de un momento sensible en el ejercicio de habitar a través del cual se forja una forma de vida; corresponde por tanto a la aproximación a un modo de apropiación y de circulación, de acercarse, de determinar lo que está lejos o lo que está cerca, lo que es cómodo o lo que no, tanto como la penumbra en la cual el marido infiel se puede sentir seguro para besar a su amante o para asaltar a su víctima o el transeúnte sabe si dejar paso a quien se le acerca.

El instante señalado o singular sigue siendo un instante cualquiera entre los demás. Esta es incluso la diferencia entre la dialéctica moderna promulgada por Eisenstein, y la dialéctica antigua. La antigua es el orden de formas trascendentes que se actualizan en un movimiento, mientras que la moderna es la producción y confrontación de los puntos singulares inmanentes al movimiento, como si ahora el cine en lugar de ocuparse de la coronación de reyes sobre la cual estructurar la historia de una nación, hubiese de ocuparse de la manera en que cada uno se hace la cama o no cada mañana, para definir los modos de vida de los súbditos de ese rey.

Ahora bien, esta producción de singularidades que implica el salto hacia lo cualitativo, hacia el redescubrimiento de las cualidades del espacio y de la vida principalmente, se cumple por acumulación de ordinarios, como la vida misma, es decir dentro de un proceso cuantitativo de acumulación y multiplicación, hasta el punto de que lo singular es obtenido en lo cualquiera, él mismo es un cualquiera, simplemente no – ordinario, o no – regular. ¿Cuál es el valor del instante cualquiera? O ¿cuál puede ser el de un sistema basado en él y con sus características? ¿Cuál su interés científico? Y sobre todo, ¿cuál su sentido dentro de la realización que la arquitectura hace del movimiento?

Esta reflexión se inserta en el nudo de la difícil situación que comparten cine y arquitectura al no ser completamente arte, ni ciencia, sino las dos a la vez, al tener que ocuparse del instante privilegiado tanto como del instante cualquiera, y además de las poses y de los gestos <sup>201</sup>.

Ahora ya es posible tener dos concepciones diferentes, desde el punto de vista de la ciencia, a partir de las cuales se puede recomponer el movimiento: ya sea con poses eternas o con cortes inmóviles y sin embargo en ambos casos se yerra con el movimiento, porque se concibe un Todo como un fondo estable del cual se obtiene la información para el proyecto, pero sobre todo porque se supone que ese "Todo está dado", es efectivo de manera que el arquitecto o el cineasta solo han de mostrarlo, mientras que el movimiento no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse.

El movimiento implica, obliga, a la búsqueda que no encuentra, a la negación, a la crítica y a la superación de los espacios prefabricados. La arquitectura fabrica un todo en su realización y este todo se transforma en cada nueva aproximación o en cada distanciamiento, en cada uso, pero sobre todo en el uso ordinario.

En cuanto el arquitecto concibe el todo como dado en el orden eterno de las formas y de las poses, o en el conjunto de los instantes cualesquiera, entonces el tiempo ya no es sino, o bien la imagen de la eternidad,

---

<sup>201</sup> "El baile – acción" como el que ejecuta Fred Astaire desbordando la sala de baile, invadiendo la calle incluso bajo la incomodidad de la lluvia o el "mimo – acción" de Charlot, ofrecen una nueva continuidad en función del espacio y del tiempo, arrebatan a la danza de poses o a la pantomima de poses, su privilegiada situación temporal que se sustituye por una continuidad imposible de descomponer en poses o de remitir a formas previas a encarnar. Cuando se encuentran de esta manera mezcladas situaciones privilegiadas como poses e instantes cualquiera como un día de lluvia, surge el diálogo tan anhelado entre sueño y realidad, y el cine, tanto como la arquitectura se hacen obscenas mostrando todo aquello que se soñaría con hacer, que parece fácil y simple de hacer, pero que no se hará por no pertenecer a la esfera de lo cotidiano. Sería seguramente esta la cualidad de las revistas de divulgación arquitectónica, poniendo al alcance de la mano de los inexpertos, las poses arquitecturales y los instantes cualquiera, dentro de los cuales supuestamente se conjugan para realizar una vida y una arquitectura soñada, u obscenamente cinematográfica.

o bien la consecuencia del conjunto: No hay ya lugar para el movimiento real, es esta la principal consecuencia de la aproximación al modo pictórico que encuentra el todo en un orden imperturbable o del modo matemático, que encuentra el todo como la aplicación estructurada de una lógica de conjuntos.

Sin embargo la ciencia moderna reclama otra filosofía. Cuando se refiere el movimiento a través de momentos cualesquiera, se tiene que ser capaz de pensar la producción de algún modo de lo nuevo, para establecer el salto cualitativo que dinamiza la continuidad, es decir tanto la creación como el reconocimiento de lo señalado y lo singular; en cualquiera de esos momentos es necesario repasar por los dos niveles de aproximación previa al espacio y con ellos conjugar ciencia y tecnología, algo así como si fuese posible dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad.

Solo así el cine y la arquitectura, en ese modo paradójico de ser matemática y de ser pintura a la vez, de ser ciencia y de ser religión, pueden establecerse como órganos de la nueva realidad y no de la más vieja ilusión.

Bergson y Deleuze continuarán la explotación de los argumentos sobre el movimiento hasta alcanzar con ellos el movimiento en su plenitud, y por ello no se puede terminar el reconocimiento del movimiento en la realización de los cortes móviles de la duración, ya que además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, y la duración es según Deleuze la manera de aproximarse al todo.

Esto implica que el movimiento expresa algo más profundo: cuando se dice que un hecho dura un cierto tiempo, como una fracción de la alteración del todo que contempla, se desarrolla una contradicción, pues no es cierto que la duración sea cuantificable, ya que es abierta, ella no es representable, lo más que puede hacerse es referir dos instantes privilegiados de esa duración y efectuar una operación diferencial; sin embargo, al realizar la diferencial se puede dar un paso hacia la consideración de la duración como cambio; el resultado de la diferencia es un cambio y esto sí forma parte de la propia definición de la duración, ella cambia y no cesa de cambiar.

El punto que se trata de alcanzar es que el movimiento es siempre de traslación, en la medida en que no es susceptible de ser centrado y localizado en una evolución, el movimiento traslada el todo y las partes, las transforma hasta convertirlas en otra cosa, el movimiento mantiene en transformación el mundo y por ello puede decirse que el movimiento es como la vida que contempla una constante transformación biológica y una dinámica de energía y materias en constante asimilación, depuración. Más allá de la traslación se encuentra la vibración, la irradiación.<sup>202</sup>

El error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades, el error está en pensar que lo que se mueve son objetos como partes aisladas tal y como ocurre en el tráfico que se observa como la más notable manifestación de este malentendido movimiento; lo que se mueve es el todo, es decir los objetos, cargados con sus cualidades y estas mismas de hecho son también vibraciones puras, como el terrón de azúcar que diluido en el agua se convierte en una cualidad del agua, la de ser dulce. Las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos.

---

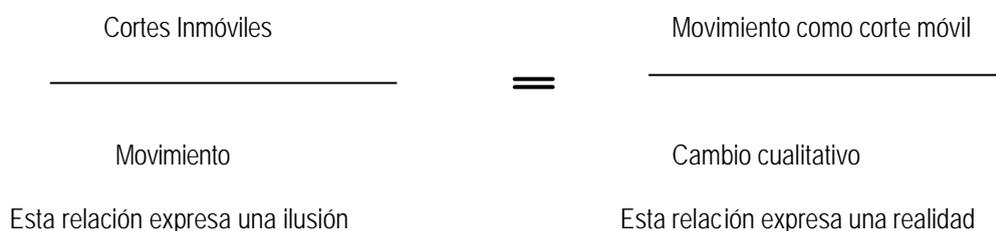
<sup>202</sup> Un ejemplo célebre utilizado por Bergson para referirse al modo en que el todo cambia en el movimiento: el terrón de azúcar que se disuelve en el vaso con agua, aún es azúcar, pero ya no lo es de la misma manera, la disolución lo ha transformado y a pesar de ello, al tomar el vaso de agua, es posible saber que tiene azúcar. Henri Bergson, *Materia y Memoria*, Editorial Aguilar, México, 1963.

Es por ello que la duración no puede preestablecerse, el todo no es anterior a las partes, pero tampoco puede superarlas; La duración no existe antes del cambio ni del movimiento, como tampoco existe después de él y regresando a las clasificaciones hechas para definir el espacio y el tiempo esto se aplica a reconocer que en la dimensión pictórica el todo y la duración pretenden ser anteriores y necesarios a la constitución de las partes, en tanto que en la perspectiva matemática o lingüística el todo y la duración pretenden estar más allá de las partes; Lo que dirá Bergson es que ninguna de las dos opciones es real y que el todo no es ni anterior ni posterior, simplemente se encuentra en el cambio, en el movimiento.

Así, si el arquitecto no dispone de un todo ordenador (en el sentido pictórico o matemático) y directivo que le mande de manera omnipotente, tanto como no dispone de un destino ideal y necesario que alcanzar y completar, solo le queda poner en marcha el ejercicio de su propia responsabilidad y asumir su trabajo como la realización del cambio, la arquitectura como parte de un todo y la arquitectura como un todo en movimiento que se ocupa tanto de la construcción de la permanencia y de la duración como de su destrucción; el ejercicio arquitectónico implica en sí mismo movimiento, no solo por lo que pueda significar frente a una historia pasada a la cual se enfrenta o de cara a un futuro que se le pide sueño, sino por el tiempo que él constituye de manera constante, al recrear simultánea e invariablemente el todo y las partes.

La arquitectura puede ser cinematográfica si asume la tarea revolucionaria que Eisenstein reclamaba en sus películas y se reintegra a la totalidad de la cual se escindió en aras de constituir un lenguaje y un espacio propios, será cinematográfica solo si retoma su participación y su papel protagónico en la definición cambiante de la realidad.

La tercera tesis de Bergson retoma el problema del movimiento y del cambio con respecto a las dos maneras de aproximarse a él, ya sea realizando cortes inmóviles de la duración o estableciendo el movimiento como un corte móvil; se plantea la siguiente relación:



Debe emperzarse por decir que no se trata solo de que sean dos maneras hacer los cortes al movimiento, sino que se trata de dos maneras de entender el movimiento, una que lo percibe como una ilusión, o como una abstracción casi siempre de carácter matemático y estructural que requiere cuantificar para conocer, la otra manera es la que lo entiende como una realidad, es decir como constitutivo de una historia y de un lugar específicos e integrando ese todo abierto del cual se reconocen porque constituyen cambios cualitativos no reductibles a números o enunciados.

Una pregunta podría ser cual es el sentido del movimiento que le corresponde a la arquitectura, o bien que tipo de cortes debe realizar la arquitectura para alcanzar la dimensión del movimiento. Si el movimiento es entendido como una situación abierta e inabarcable en la que se produce un cambio, por ejemplo, un cambio de paisaje, de condiciones de vida, o de horizonte, entonces el corte que exprese dicho cambio debe participar de las condiciones cualitativas que desea mostrar, por ello es un corte móvil, porque el se desplaza cualitativamente con el todo y finalmente, solo puede entenderse junto con el todo del cual se toma.

Si se retoma el paradigma cinematográfico podría decirse que la diferencia entre los cortes inmóviles y los móviles es como la que hay entre la foto y el fotograma, en tanto que la foto prefigura una condición de estabilidad de la cámara y encuadra pictóricamente una condición cualitativa. La foto exalta b que permanece, por ello toda foto entraña un engaño, como es el de la negación del paso del tiempo, a pesar de que el tiempo pase por la foto, por ello implica una ilusión, muestra algo que no está y probablemente nunca ha estado.

El fotograma es un recorte que se hace a un conjunto abierto, no es una foto en el sentido práctico pues no ha sido tomada individualmente, sino en ese conjunto del cual es inseparable, es incomprendible fuera de la película, requiere del paso del tiempo para aproximarse al todo, implica que el fotograma tiene tiempo de considerar los aspectos cuantitativos que en la foto han de ser simbolizados y es en este tiempo que se da el corte móvil, que no puede ser mostrado como fotografía, sino retomando todos los aspectos que conciernen al fotograma (fuera de cuadro, profundidad de campo, raccords por entradas y salidas, sonido, historia, etc.).

Se podría decir que existe una manera de diferenciar las dos relaciones expuestas y esta es desde la perspectiva de que las dos señalan en su constitución duraciones diferentes, lo cual plantea que es posible que al menos haya dos todos, en los dos modos de ser del tiempo: un tiempo que se convierte en fantasía y otro que pasa como realidad. Si la arquitectura fuese solamente un arte, es decir, si pudiese circunscribirse al horizonte de la ilusión y dedicarse a la tarea de una figuración virtual (inhabitable) del espacio, entonces su tiempo sería el de los cortes móviles, como lo es en la pintura, sin embargo, perteneciendo la arquitectura a las artes del tiempo (como la música o el cine) por cuanto sus obras duran, un tiempo, sus tiempos tienen que ser configurados de acuerdo a una realidad y los cortes que ella realice para acercarse a ese movimiento, tienen que ser cortes móviles.

También es posible llegar a esta misma apreciación desde otro horizonte, recordando por ejemplo la imprescindible participación en la arquitectura del ser vivo al que se denomina hombre: si este hombre es protagonista de esta aproximación al espacio, lo es por su capacidad de abrir el espacio a su comprensión, de transformarlo y por tanto de vivirlo; su espacio es el de la realidad, porque las transformaciones que la humanidad le hace son sensibles cualitativamente, lo cual no niega que el hombre necesite igualmente de la ilusión, pero el movimiento dentro del cual ella se inscribe, no es habitable corporalmente, y solo por ello, no puede ser compartido.

El sentido de la espacialidad del hombre está en movimiento con él y se le llama vida, el hombre es un ser real y es por ello que puede constituir en sí un todo, porque es asimilable al todo del universo, al cual no se puede asemejar en lo que tiene de microcosmos cerrado, sino por el contrario, en lo que tiene de abierto, de adaptable y de viviente. Allí donde algo vive, hay, abierto en alguna parte, un registro en que el tiempo se inscribe y ese registro solo puede ser una imagen movimiento.

Para llegar al todo, que es la duración constituida en el movimiento, es necesario pasar por el establecimiento de al menos dos formas de relaciones. Dos por cuanto es necesario plegar, reflejar, doblar, alterar, diferenciar lo único para que se encuentre con lo otro y haya movimiento. Para definir el todo, se lo definiría por la Relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones.

El todo niega entonces la unidad, la copia, el fiel reflejo, tanto como desautentifica lo original, lo innovador, lo primario; El todo como relación exige la alteridad y el diálogo de las partes en movimiento y en este horizonte, es donde toca más rudamente a la arquitectura, pues la despoja de la autoridad idealizada en el renacimiento, bajo la idea del genio creador. Un arquitecto es un relacionista espacio temporal, es un constructor de fantasías y realidades, no en lo que tiene de inventor, sino en lo que tiene de gestor y de movilizador de esas relaciones, mismas, que de otra manera no serían más que caricaturas de realidades y sombras de sueños.

Rescapitulando brevemente hay varios aspectos a resaltar con respecto a la arquitectura, el primero en lo que tiene que ver con el todo que se constituye como la condición para determinar el movimiento: el todo es la duración, el cambio y esto señala el paso hacia una comprensión dinámica de los objetos arquitectónicos, presos en una paradoja que muchas veces captura a los arquitectos: El edificio, los edificios, son parte del todo y son a la vez todos abiertos<sup>203</sup>, primero porque no están quietos, por la simple razón de que como parte de las relaciones que la arquitectura ha establecido con ellos y a través de ellos, señalan un cambio o cambios cualitativos con respecto a la situación espacio temporal de los propios edificios y del todo y son cambios que se dan tanto en el ejercicio de diseñarlos, de construirlos, de habitarlos o simplemente de verlos junto a los demás haciendo una ciudad.

Finalmente, este todo abierto que es condición para una arquitectura que se establece en la tarea de movilizar relaciones, no puede ser nunca interiorizado, tanto como no puede ser apropiado o autorizado, es siempre externo, y es en este sentido que se dice y se afirma en la constitución de esta tesis, que todo espacio arquitectónico, cuando es cinematográfico es siempre público y esta publicidad no es la publicidad de un ejercicio de dominación territorial sino un ejercicio de intercambio de sentidos, de relaciones, de movimientos; esta publicidad ha de ser siempre temporal para que no se convierta en comercio, ha de ser cualidad que mueve otras cualidades, para que no se convierta en espectáculo, ha de ser escena en tanto es campo y fuera de campo para un plano secuencia que remite a una acción, sino quiere convertirse en decorado de la tragicomedia que relata la vida del arquitecto.

Acompañan este capítulo 3 de la primera parte, tres imágenes a propósito del trabajo de un cineasta, tres puntos de encuentro con el trabajo del arquitecto. Fritz Lang durante el rodaje de "M" El vampiro de Dusseldorf.

[Fig26](#) A continuación: tres modos de encontrar cine y arquitectura, FRITZ LANG en el rodaje de M<sup>204</sup>. Que la cámara se pueda elevar y desde su posición haga un seguimiento de la acción a través del cual se determinan todas las relaciones posibles es fácil en el cine, tanto como se puede entrar en el espacio y revisarlo en todos sus detalles; claro que el arquitecto también hace esto, poniéndose por encima de la aparente estabilidad de la realidad, busca establecer esa verdadera y cambiante realidad que se habita.

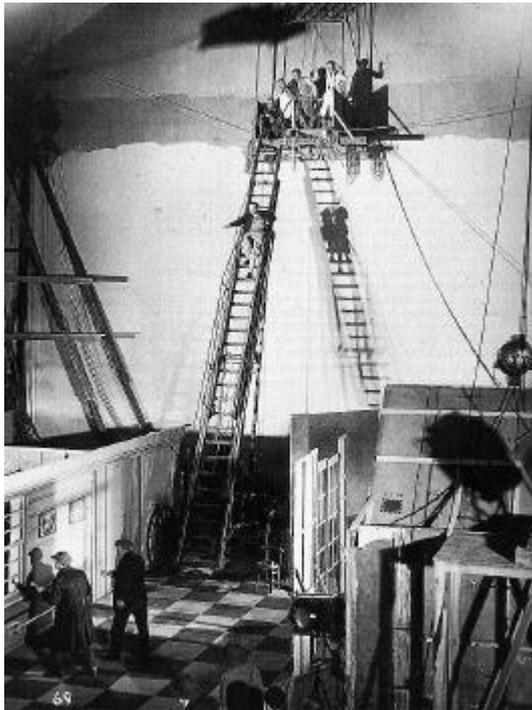
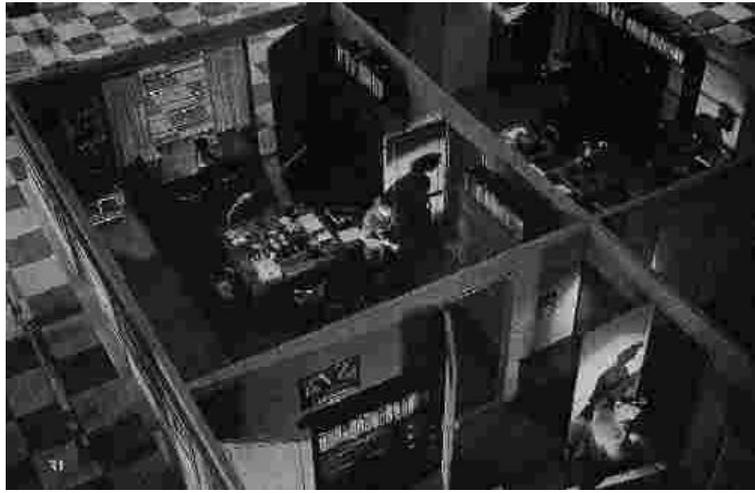
Una imagen más: en el taller de Producción de Metrópolis, el realizador (como el arquitecto) construye realidad.

---

<sup>203</sup> Se ha insistido a lo largo de esta tesis, como su tema central, en la inexistencia de un espacio privado o cerrado por oposición a un espacio público abierto; cuando se dice que los edificios son *todos* abiertos, se dice que son en sí mismos una manera de ser de la duración (o del todo) y por ello son siempre abiertos, han de serlo para se habitables en la medida en que los hombres pueden establecer relaciones con ellos; si esto es así, el espacio privado, o lo que se conoce como tal desaparece, pues debe hacerse abierto al permitir el paso y relación con él y el espacio de la arquitectura es este, siempre un espacio abierto a través del cual se determinan las relaciones y se constituye el movimiento como determinación cualitativa de la realidad.

<sup>204</sup> Las imágenes de este capítulo han sido tomadas del libro realizado por Bernard Eisenschitz y Paolo Berbetto, FRITZ LANG, *Inventario del fondo Fritz Lang de la Cinemateca Francesa*. Editan: Cinemateca Francesa, Museo Nacional del cinema de Italia y Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Ediciones de la Filmoteca, colección Documentos No. 6, Valencia 1995.





## SEGUNDA PARTE

Ya se ha dicho de que manera se puede considerar el espacio dentro de la lógica actual, dentro del modo de pensar del hombre de hoy. Si el hombre primitivo cuyas herramientas de producción están limitadas a sus propios dedos y la pared de la caverna hace dibujos de su mundo, el hombre del siglo 21, con esas mismas manos, pero con toda la tecnología que ha alcanzado para liberarse del uso de ellas, puede sentarse cómodamente y ver pasar la vida como en una película y no incurrir en un delito de pasividad ni de holgazanería; no, ahora el mundo se mueve de otra manera y el hombre de hoy aunque mucho más sedentario que su antepasado cavernícola es de nuevo un nómada constante, que se mueve con la velocidad de la luz y todo sin necesidad de salir de casa.

Esto significa que de muchas maneras se ha cambiado la lógica, la manera de pensar y de comprender las cosas, y este punto, mucho más difícil y espinoso que el anterior es sin embargo determinante para que el escogimiento de la modalidad cinematográfica de presentación de la realidad no parezca solo una coincidencia material o de modelos de representación, excusable en algún incremento porcentual en el uso de programas de animación en el ordenador del despacho o en la resonancia temática del problema del cine en los medios de comunicación y en las revistas de moda.

No es coincidencia que algunos modelos educativos se planteen la necesidad de introducir la enseñanza del cine en la escuela primaria, y no simplemente un cine como arte o como complemento del horizonte cultural futuro, sino un cine que empieza a revelarse como un mecanismo crítico de conocimiento de la realidad, un cine que desenmascara los mecanismos de la física y de la matemática tanto como los procedimientos de la sociedad de mercados y la publicidad.

De alguna manera, todos se han de preparar para vivir en ese gigantesco mercado que empieza a ser el planeta y esta preparación ha de pasar tanto por el conocimiento de los sistemas alfa numéricos de contabilidad, es decir los que se leen, escriben y calculan, como por la manera en que se presentan a la comprensión, que no es una enseñanza del manejo publicitario sino un aprendizaje de la ciencia de la economía de los significados, una especie de semiótica a través de la cual se realiza el comercio de la vida en la que todas las cosas siempre son además otra, que casi nunca o nunca puede mostrarse.

El objetivo de esta segunda parte de la propuesta es ilustrar la manera de concebir esa semiótica, pero principalmente, mostrar de que manera sobre ella y a través de la idea de espacio cinematográfico forjada en la primera parte, se puede constituir una nueva lógica arquitectónica en la cual se articulan proyecto, edificio y ciudad como los elementos necesarios para la comprensión del objeto arquitectónico, que realiza la arquitectura.

Finalmente se ha de mostrar en esta segunda parte, que la arquitectura es el ejercicio de trabajo en tres frentes opuestos pero complementarios o más que eso, necesarios los unos a los otros.

## 2.1 LA LOGICA TRIÁDICA: Peirce<sup>205</sup>

Una vez elaborada la aproximación al espacio y su re encuentro al final del capítulo anterior en una amplia y general aproximación a la arquitectura, como realización de un triple movimiento (el de la realidad en sus infinitas posibilidades, el del hombre en movimiento que transforma el mundo y el de las maneras que tiene ese hombre de aproximarse a la realidad) parece más que justo explicar de qué manera se podría entender esa forma triádica, que no se ha constituido por azar, sino que ha sido vista desde muchos momentos de la reflexión y de la historia de la humanidad como la única que sirve para señalar la condición humana, que siempre es capaz de romper la determinada limitación del si o el no, de lo uno o lo otro.

Buckminster Fuller<sup>206</sup> ya decía que parecía irremediable, que en todo se pudiese encontrar otro punto de vista o que al final, como le ocurrió a él desde un comienzo, una vez perdida la vista y el punto de vista, el triángulo se mostrara como la mejor manera de conocer el mundo, detalladamente.

Si hay un objetivo en esta segunda parte de la tesis, este es mostrar de que manera esta lógica triádica, a la que se ha dado en llamar semiótica, es la constituyente de esa otra opción, de la alternativa sobre la cual plantear una recuperación tanto de cada uno de los tres factores constitutivos de la arquitectura, como de una visión total y de contexto de la realidad, una en la que cuentan tanto los ejercicios o los desarrollos individuales, como el todo del cual esas partes son, pero también la manera en que las partes pertenecen al todo.

Y se espera que esta lógica triádica o trilógica sea productiva en el campo de la arquitectura, primero porque ella se funda en la consideración del cambio y del movimiento como una solución y parte de la vida y no como el problema a solucionar, segundo porque supera la dialogía, pero no porque la trilogía se oponga a la dialogía, sino porque se da a partir de ella, cada vez que la dialogía se proyecta y finalmente, porque se espera que permita encontrar a la arquitectura el arsenal de herramientas propias y específicas para esta nueva dimensión del mundo, del tiempo y del espacio, frente a la cual se ha encontrado, como siempre, de repente y sin previo aviso, a pesar de que entre un cambio y otro, ya hayan transcurrido más de 400 años.

Este camino, al igual que todos los que se han señalado hasta ahora, ya han sido recorridos por otros y de manera muy particular se seguirá la ruta abierta por la búsqueda efectuada por Charles Sanders Peirce. Para orientar la comprensión de la propuesta de Peirce que realiza la autora de esta tesis, pero sobre todo, para establecer un mecanismo de enlace entre las tres lecturas lógicas, la de Peirce, la de Deleuze y la específicamente propuesta por la autora, se han construido tres triángulos, que se ofrecen como vía de aproximación a la difícil explicación de estos tópicos que giran en torno a la cuestión del movimiento y a la crítica incapacidad del lenguaje para decir lo que necesita decir apropiadamente.

---

<sup>205</sup> Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), EEUU. La obra de Peirce es muy extensa y solo una muy pequeña parte fue publicada en vida del autor, más recientemente se puede encontrar publicada bajo el título *Collected Papers*, Harvard University Press, en ocho tomos, en castellano se encuentran publicaciones fragmentadas de este trabajo como son los libros

DEDUCCIÓN, INDUCCIÓN E HIPOTESIS, Buenos Aires, Aguilar Argentina 1970

LECCIONES SOBRE EL PRAGMATISMO, Buenos Aires, Aguilar Argentina 1978

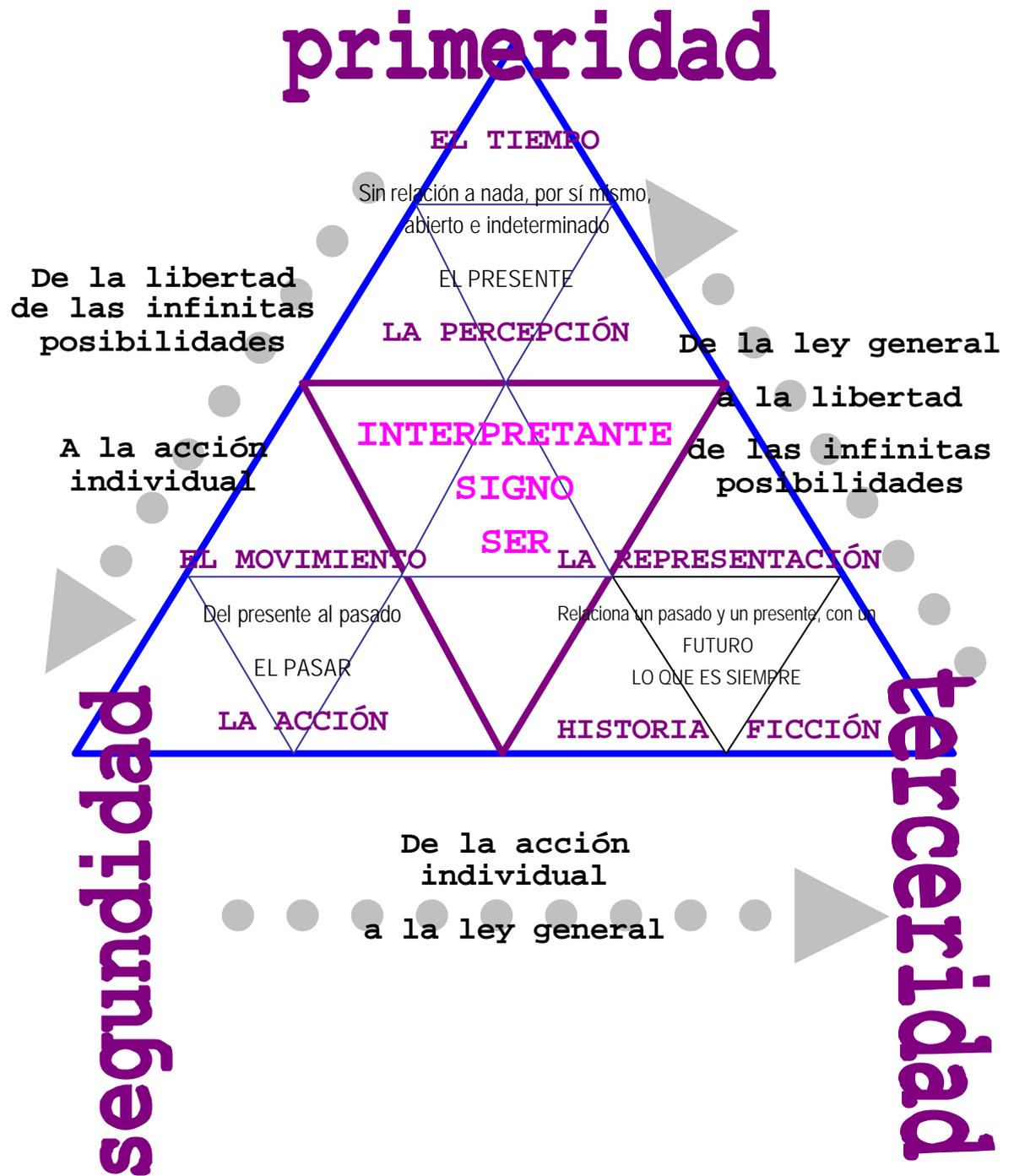
EL HOMBRE UN SIGNO, El pragmatismo de Peirce, Barcelona Editorial Crítica 1988

OBRA LOGICO SEMIOTICA, Madrid, Editorial Taurus 1987

<sup>206</sup> Buckminster Fuller, EEUU, (The Dimaxion House) Ingeniero 1895 – 1983

El triángulo referente a la obra de Peirce es una interpretación de la propuesta de Maryluz Restrepo, los otros dos triángulos que se incluyen en esta segunda parte son elaborados totalmente por la autora.

[\TESIS\triangulo\\_UNO.doc](#) [Fig27 TRIANGULO UNO](#)



Para empezar debe aclararse que el trabajo de Peirce no es un intento por constituir una ciencia, ni mucho menos una semiótica, que como tal pueda verse como alternativa a la semiología de F. De Saussure<sup>207</sup>, como muchos han tratado de hacerlo ver.

Peirce no busca explicar, ni formular leyes, tampoco se encuentra en su momento, inmerso en la lucha académica por la supremacía en la definición de alguna nueva ciencia del lenguaje con la cual se pueda decir la verdad del universo, lucha que sí empezaba a darse al otro lado del Atlántico; Peirce necesita, antes de iniciar cualquier otra cosa, fundamentar en forma definitiva, su comprensión del mundo y del hombre y es a esa comprensión o mejor a esa manera de comprenderlo a la cual se quiere apelar para definir el *modus operandi*, en un sentido teórico, de esta tesis.

Es evidente desde esta motivación siempre presente en el autor que cualquier pequeño recorrido por esta búsqueda, peca en razón su brevedad, por ser definitivamente superficial e incompleto; sin embargo, más que hacer una defensa de la propuesta peirceana, lo que se ha considerado de profunda utilidad en el curso de este trabajo, es su uso como elemento de resonancia con otras teorías a través de las cuales definir de una manera más amplia la complejidad del ejercicio arquitectónico.

Presentar la totalidad del pensamiento de Peirce, es más que difícil, no solo en razón de la extensión de su trabajo, sino al hecho de que gran parte de este material aún no ha sido publicado y solo se puede acceder a él a través de los trabajos de investigadores que han tenido contacto directo con los fondos documentales originales.

Es el caso de Maryluz Restrepo<sup>208</sup>, importante filósofa, investigadora y traductora de Peirce, quien junto con otros autores recalca lo difícil y comprometido de esta tarea cuando es acometida por quienes no han estado en contacto con una visión lógica total de la obra de Peirce.

Una de las principales distorsiones en la interpretación de la búsqueda de Peirce es la que le asigna una comprensión lingüística del mundo; aquí no hay originalidad en el pensamiento de Peirce, ni en su interpretación, este es solo el eco de los primeros descubrimientos hechos sobre su obra cuando es recibida por los lingüistas, a mediados de los años sesenta.

La doctora Restrepo recalca que esta búsqueda de una fundamentación ontológica abre otras perspectivas en la comprensión del mundo, alternativas que desde la filosofía y con un desarrollo fenomenológico específico instalan la visión de un científico y pensador muy particular en el seno de esta época tan compleja y caótica, para fundamentar y constituir una nueva teoría del conocimiento.

Para Peirce hay unidad al identificar ciencia y filosofía y dentro de esta unidad, la fenomenología, la de Peirce, .. "se dedica al análisis de todas las experiencias con el objetivo de desenredar el nudo de lo que

---

<sup>207</sup> Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), lingüista y filólogo, considerado uno de los fundadores de la semiología por su particular elaboración del signo como un par que enlaza un significado y un significante. su principal obra *TRATADO DE LINGÜÍSTICA GENERAL*, es una obra póstuma elaborada a partir de las lecciones desarrolladas en su cátedra y recopiladas por dos de sus alumnos en 1916. Existen varias ediciones castellanas, basadas casi todas ellas en la traducción de Amado Alonso. Editorial Víctor Hugo, Medellín 1990

<sup>208</sup> Mariluz Restrepo es Doctora en filosofía y docente de la Universidad Nacional de Colombia su tesis doctoral sobre la obra de Peirce fue el inicio de una investigación que ya dura más de veinte años y que ha nutrido numerosos artículos, traducciones directas y publicaciones especializadas. Muchos de los comentarios directos a la obra de Peirce que se refieren en este capítulo se refieren al material de trabajo y discusión permanente que se maneja en sus seminarios sobre la obra de Peirce, a los cuales asistió la autora de esta tesis, además de traducciones y material aún no publicado que se usa con permiso de la autora.

aparece para devanarlo en sus formas distintivas..."<sup>209</sup> y es esta fenomenología la encargada de dar respaldo a las ciencias.

Peirce define la fenomenología así: "Es el estudio respaldado en la observación directa de los fenómenos y en la generalización de sus observaciones, que señala varias clases amplias de fenómenos; describe los rasgos de cada uno; muestra que aunque éstos están tan inextricablemente mezclados que ninguno puede aislarse, sin embargo es claro que sus características son bien desiguales; luego prueba, más allá de toda duda, que una cierta lista muy corta contiene todas esas categorías amplias de fenómenos; y finalmente procede a la laboriosa y difícil tarea de enumerar las principales subdivisiones de esas categorías."<sup>210</sup>

Así la fenomenología como forma positiva de conocimiento se sirve de la aguda capacidad de búsqueda y discernimiento del investigador, que confiado a la observación debe reconocer por lógica o por inspección directa los elementos indescomponibles de los fenómenos, separarlos y clasificarlos de acuerdo con su carácter real.

Se debe entender que "todo", EL TODO o la totalidad de lo que está directamente abierto a la observación, es de interés para Peirce; todo aquello que se muestra a la conciencia, que se percibe y se manifiesta como un fenómeno a los sentidos es importante. La dificultad está entonces, en que el todo<sup>211</sup> es, aparentemente incomprensible para la disminuida capacidad humana, por lo tanto, se han de forjar instrumentos lógicos que permitan su reducción, en un sentido fenomenológico<sup>212</sup> y su comprensión.

La fenomenología es la ciencia primera, indispensable antes de emprender cualquier camino pues solo desde ella se espera alcanzar el conocimiento de unos pocos conceptos básicos, firmes y profundos para el desarrollo del trabajo de conocimiento que se propone. Desde esta fenomenología empezará la búsqueda del ser para la cual se proponen unas categorías universales, con unas características específicas relacionadas entre sí.

Para Peirce existen tres modos del ser que se refieren a tres categorías indescomponibles y que se presentan siempre en forma directa ante la mente, de cualquier manera, en cualquier momento y en elementos de cualquier cosa.

---

<sup>209</sup> SER – SIGNO – INTERPRETANTE, Filosofía de la representación de Ch. S. Peirce. Mariluz RESTREPO J. Página 70 Significantes de Papel Ediciones, Bogotá 1993

<sup>210</sup> IBÍDEM. Página 72.

<sup>211</sup> Debe recordarse que parte del problema, o mejor el tema central de la problemática expuesta en el numeral 2 de la primera parte tiene que ver con la manera en que, en el cine, se enfrenta la construcción de un todo a partir de partes indeterminadas; un todo que como obra artística y por desarrollarse en el tiempo, tiene como principal característica el ser abierto. Es inevitable ver en este punto una resonancia de las preocupaciones teóricas del cine y la filosofía, leídas en la arquitectura en la no menos delicada y difícil relación del proyecto arquitectónico como una parte, con la totalidad dentro de la cual se ha de ver inmerso, llámese a esta ciudad, territorio o simplemente espacio.

<sup>212</sup> Ha sido inevitable, tanto para la autora de esta tesis, como para algunos investigadores contemporáneos, resistirse a la tentación de comparar el término fenomenología desde su concepción en la filosofía tanto de Hegel, como la forjada por Husserl, frente a la propuesta de Peirce. Peirce mismo refiere el origen de su propuesta a una atenta lectura de Hegel en su Fenomenología del espíritu, de quien se considera heredero y frente al cual se realiza su titánica tarea de producir un conjunto lógico – sistemático de conocimiento que abarque la totalidad de las ciencias; sin embargo, muchos de sus procedimientos, además de su decidida lucha contra la idea de psique y sus derivados en la nueva ciencia de la psicología, recuerdan bastante más la propuesta del maestro de Heidegger, de quien no se sabe a ciencia cierta si conocía la obra del pensador americano. La manera lógica matemática de proceder de Peirce y su formación matemática, muy similar a la de Husserl, hacen necesario un estudio y una comparación profunda frente al trabajo del autor del Origen de la Geometría, trabajo que indudablemente ya se encuentran realizando los expertos en este tema. Pueden verse las obras de Husserl: Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía y COSA Y ESPACIO – LECCIONES DE 1907.

Esos tres modos son:

- 1.- LA PRIMERIDAD: El de ser (positive qualitative possibility), posibilidad cualitativa positiva que correspondería a la categoría de firstness, que se llamará primeridad solo porque en este modo es en el que se encuentran los totales positivos, los que no dependen de nada; la primeridad no es por tanto lo primero, sino solo aquello que no depende de nada más que de sí mismo.
- 2.- LA SEGUNDIDAD: El de ser (actual facts), hechos reales que corresponderían a la categoría de secondness o segundidad la cual implica dependencia y relación, pero no combinación; se podría decir que la segundidad es lo opuesto a la primeridad, pues si la una es la absoluta autonomía del ser, la segundidad implica una absoluta dependencia, que no implica como se dice que una cosa (la primeridad) pueda combinarse con la otra (la segundidad) que en este sentido es simplemente la realidad del ahora en movimiento, en tanto que la primeridad es la posibilidad abierta del tiempo.
- 3.- LA TERCERIDAD: El de ser (law), ley que gobierna los hechos del futuro y que correspondería a la categoría de (thirdness) o terceridad que implica combinación, la combinación misma como la relación que no es ni abierta ni cerrada, como la primeridad o la segundidad, sino que es aquello que se mantiene constante para permitir el establecimiento de la combinación, y la constante es el tránsito o la secuencia que establece la combinación.

Más allá de estas tres categorías no se puede encontrar nada más en el fenómeno. En su fenomenología, para Peirce, estas tres categorías no son nociones definidas ni clasificaciones, son más bien tres formas, las únicas formas posibles para el hombre, de pensar el ser, en su forma más general de ser, en la que predominan la pluralidad de los fenómenos.

Este es uno de los mayores aportes de Peirce pues la mayoría de los filósofos no reconocen más que un modo de ser del ser o incluso dos, pero jamás tres; este paso es definitivo pues introduce una posición media que se hace relativa a las otras dos y da sentido a su *tricotomía del signo*, como el mismo la llamó y sobre la cual se hará una breve presentación al final de este capítulo.

“De la lógica de las relaciones toma Peirce los conceptos de mónada<sup>213</sup>, que es aquella que es completa en sí misma, sin referirse a nada más”<sup>214</sup>, tal cual ocurre en la primeridad. La monada sería la manifestación de la primeridad.

La diada es la idea elemental de algo que posee relación con algo tal como ocurre en la segundidad. La diada sería la manifestación de la segundidad.

Y finalmente la triada es aquello que es por su relación con otros dos; ella es el paradigma de las relaciones plurales y es desde aquí que se introduce la perspectiva de la mediación que abre este tercer elemento y que sucesivamente permitirá construir otras relaciones, tal como ocurre en la terceridad. La triada sería la manifestación de la terceridad.

---

<sup>213</sup> Esta monada de Peirce, puede, según la Dra. Restrepo, referirse al concepto de Monada establecido por Leibnitz en su libro *De la Monadología*, pueden encontrarse ediciones en Aguilar editores y una reciente edición comentada de Editorial Norma, Medellín, 1992.

<sup>214</sup> Mariluz Restrepo Op. Cit., Página 78

Hasta aquí se puede ver que Peirce no se ha referido a ningún objeto, manifestación o facultad humana en particular para buscar la comprensión de aquello que le rodea; No, su procedimiento ha sido el de buscar las generalidades más universales del modo de ser del ser, de esa totalidad de fenómenos en la que está inmerso y sobre esta primera aproximación al mundo de las posibilidades abiertas, encuentra que en este mundo las cosas pueden ser de tres modos:

- ?? En la primeridad las cosas<sup>215</sup> son tal cual son en sí mismas, independientes y reales, como una pura posibilidad.
- ?? En la segundidad las cosas son de un modo presente, referidas a otras cosas y dependientes de ellas como en un hecho concreto
- ?? En la terceridad las cosas son combinaciones de las otras dos a través de otro algo que es la relación que media entre ellas y establece por tanto una generalidad.

Desde estos tres puntos de vista se abre camino la comprensión del mundo y del hombre de Ch. Sanders Peirce.

Sin embargo, a Peirce no se le conoce tanto por su trabajo lógico como por su obra semiótica<sup>216</sup>; hacia 1865 aparecería específicamente delineada la Semiótica o simbolística como ciencia general de la representación y como forma alternativa de conocimiento desde los fenómenos manifestados a la conciencia a través de signos que representan ideas, a partir de este momento se convierte en tarea esencial de Peirce el conocimiento del signo, que es el conocimiento del ser en su representación; en este proceso Peirce clasificará y estudiará todas las formas posibles del signo, para ello debe emplear la lógica, que cuando es lógica de los signos se llama semiótica.

Para Peirce todo es cognoscible en algún grado y este conocimiento es algo que siempre hacemos a través de, es decir en una terceridad; es además conocimiento de algo, es conciencia de un objeto en su representación.

"Representación es aquello que toma el lugar de otro para que según ciertos propósitos sea tratado por alguna mente como si fuera el otro."<sup>217</sup> y esta operación que se constituye es la misma que Peirce denomina operación del signo. El signo es el que permite la operación de la representación y es posible por cuanto existe, junto con el signo, un interpretante para el cual este signo representa algo. Un signo como tal tiene para Peirce tres referencias:

En primer lugar el signo se refiere a un interpretante que lo interpreta

En segundo lugar se refiere a algún objeto del cual es signo y al cual equivale para ese interpretante

En tercer lugar es un signo referido a sí mismo en cierto aspecto o carácter que lo conecta con su objeto.

---

<sup>215</sup> La palabra original en Inglés, thing, no se refiere a algo material como si pudiera suceder con el término castellano cosa, sin embargo, no es posible utilizar el término algo, pues este se refiere a una indeterminación que no existe en el término inglés, que aunque no se refiera necesariamente a un objeto material, si se refiere a un algo a determinar o determinado: que puede ser a la vez objeto, lugar, sensación, etc. Everything, nothing, anything, etc.

<sup>216</sup> OBRA LOGICO SEMIOTICA. Charles Sanders PEIRCE. Taurus Ediciones, Madrid, 1987

<sup>217</sup> IBÍDEM, Página 169

Para Peirce hay muchas clases de signos posibles, mismos que a lo largo de su trabajo se dedicó a interpretar, sin embargo unos son más importantes que otros y así siguiendo la directriz de sus categorías se generan 10 clases de signos a partir de relaciones triádicas entre los elementos de la tricotomía:

“Los signos se dividen en tres tricotomías; primero, si el signo en cuanto tal es mera cualidad, existente real o ley general; segundo, si en la relación del signo con su objeto, el signo tiene algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existente con el objeto, o en su relación con un interpretante; tercero, si el interpretante lo representa como un signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón.”<sup>218</sup>

Maryluz Restrepo presenta las siguientes definiciones claves, elaboradas a partir de la representación de Peirce, en ellas se encuentran las tres tricotomías así:

La primera tricotomía pone en evidencia los modos del ser en el signo, como primeridad, segundidad y terceridad, en ella encontramos:

- ?? El cualisigno es una cualidad que es signo.
- ?? El sinsigno es una cosa o hecho realmente existente que es signo.
- ?? El legisigno es ley generalmente establecida por los hombres, que es signo.

La segunda tricotomía se refiere a la forma como el signo se conecta con el objeto que representa y en ella el signo puede ser:

- ?? Icono: Es una idea que se refiere a su objeto en virtud de sus propias características, el signo es icónico cuando representa a su objeto por similitud con él.
- ?? Índice: Es un signo que se refiere a su objeto en virtud de ser realmente afectado por este, es una instrucción mas o menos detallada para que el oyente sepa como situarse ante la cosa representada.
- ?? Símbolo: Es un signo que se refiere a su objeto en razón de una ley, una ley de tipo general que asocia signo y objeto. El símbolo no indica cosas en particular sino clases de cosas.

La tercera tricotomía se establece a partir de la relación del signo con el interpretante y en ella puede ser:

- ?? Rhema o Término: Es un signo que para el interpretante es posibilidad cualitativa, es descripción general.
- ?? Proposición - Dicsigno o Dicente: Es para el interpretante un signo de existencia real que informa (a un sujeto) sobre algo (un predicado).
- ?? Argumento: Es signo para el interpretante como ley, corresponde al silogismo en todas sus variaciones posibles.

“La Lógica - Semiótica en el desarrollo pleno del pensamiento Peirceano es, entonces, el estudio del signo en su relación triádica.”<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> IBÍDEM, Página 128

<sup>219</sup> IBÍDEM, Página 117

Luego de este recorrido se puede ver que el pensamiento y el conocimiento del mundo en Peirce se dan a través de signos que son las manifestaciones de los fenómenos que existen, los signos son ideas, mejor, son relaciones entre ideas que se producen en la conciencia como una cadena interminable que se conoce como semiósis y que señala los procesos de presentación y representación que a cada instante hacen posible todo objeto de conocimiento.

La realidad, que es lo que se quiere conocer, se da mediada a través de representaciones por lo cual, si se quiere alcanzar la comprensión o el conocimiento de ella, del mundo o del hombre se debe entrar a recorrer la cadena de sus posibles significados y desde ella buscar el objeto de conocimiento en cada interpretante y en cada representación; esta tarea, que para Peirce debe realizarse siguiendo el camino de la lógica, es la labor de la semiótica.

La semiótica es entonces filosofía de la representación que estudia la lógica de los signos a través de sus representaciones y es además ciencia y la única que puede permitir, con alguna verosimilitud el conocimiento del mundo circundante y alcanzar alguna forma de su comprensión.

"Al clasificar las ciencias - tema al que dio mucha importancia y al que dedicó mucho tiempo - Peirce coloca la Lógica como la tercera ciencia normativa, apoyada en la Ética y la Estética y dependiente de la Fenomenología y las matemáticas. La define como la teoría del pensamiento autocontrolado o deliberado y porque todo pensamiento es signo, la lógica puede considerarse como la ciencia de las leyes generales de los signos."<sup>220</sup>

El pensamiento de Peirce es en ese horizonte, definitivamente novedoso y para realizar las tareas de reconocimiento del signo siempre apelará a sus tres categorías fundamentales, ellas son la base del desarrollo de las tricotomías del signo, de sus clasificaciones, del ser del signo y del conocimiento mismo que ya no es solo un proceso de inferencia sino que es un razonamiento completo y complejo, que debe recorrer las tres categorías para establecer su verosimilitud.

Para ello se presenta a continuación una breve aproximación a estas categorías.

### **2.1.a LA PRIMERIDAD: Cualidad en sí misma**

"La primeridad es el modo de ser que consiste en que el sujeto sea positivamente tal como es sin considerar nada más. Eso solo puede ser una posibilidad".<sup>221</sup>

Y solo puede ser posibilidad, pues cuando algo existe ya está presente y debe hacerlo en alguna forma, convirtiéndose automáticamente en seguridad cuya forma es la relación, que no posee la posibilidad sino que es un hecho; en tanto que la primeridad existe solo como la cualidad distintiva en sí misma, no aplicada o referida a nada más, en ella solo es posible una sensación o una percepción lo cual la hace sensación monádica, una sensación pura autónoma e independiente, no necesariamente experienciada, es decir no atribuida aún a ningún sujeto, ni a ningún objeto

En esta primeridad el modo de ser se expresará en sí mismo sin un sujeto al que sea atribuible, a pesar de que la mejor manera de definir las infinitas de aquello que está abierto pueda ser la de compararle al

---

<sup>220</sup> IBÍDEM, Página 114

<sup>221</sup> IBÍDEM, Página 81

cuerpo, sin órganos, como dirán Deleuze y Guattari<sup>222</sup>, un cuerpo que se halla abierto a toda percepción pues a un no ha sido domesticado por las funciones es una primeridad en cual existen la belleza tanto como la dureza, la amargura o la blancura, sin ser aún atribuidas a ningún uso, función, definición o finalidad, solo como posibilidades cualitativas; se sabrá algo sobre la blancura cuando se la actualicemos en el blanco que existe en esta hoja de papel, este blanco puede empezar a ser blanco y dejar de serlo, cuando se rompa el lazo que lo une a la hoja de papel, en cambio la blancura siempre es tal, para que pueda ser primeridad, intocable e irrepresentable es como el tiempo, que no puede decirse aunque se sepa que es y siempre es presente, no porque sea un ahora, sino porque no pasa, es estable como el encuadre al cual se referirá en la segunda parte.

En el plano ontológico la primeridad es la cualidad en sí misma, lo que es sin que se refiera a nada; pero recordando que tal y como primeridad no se refiere a primero, la primeridad es solo un estado, la condición de ser antes de, no la primera, sino la potencia que es como un estado de germinación, que no tiene que ver con uno, ni con empezar, ni con unidad, etc.

La primeridad tiene que ver con el presente y a través de él con el tiempo en un sentido que podría decirse Agustiniiano, en la medida en que, en la primeridad, no puede decirse nada de él, está, pero cuando se dice, ya ha pasado y el pasar, al pasado o al futuro, es cosa de la segundidad. Siendo más preciso habría que decir que más que tiempo de lo que hablaría Peirce es de temporalidad como la condición de la primeridad.

Las categorías de tiempo y espacio, consideradas por Kant como ideas innatas son en Peirce<sup>223</sup> cualidades posibles, solo actualizables y por tanto cognoscibles en una segundidad que es movimiento. Peirce no reduce las categorías fundamentales del conocimiento a estas dos: tiempo y espacio, Peirce define una primeridad que es el todo abierto de las infinitas posibilidades, sobre la cual, el tiempo o la temporalidad y el espacio o la espacialidad, serían dos modos de ser de esa primeridad, como si el todo fuese un diamante en bruto al cual se le podrían obtener miles de facetas, que finalmente, solo se verán cuando la luz los atraviese.

## 2.1.b La SEGUNDIDAD: Hecho existente -Movimiento

“El modo de ser de una cosa que consiste en cómo es el segundo objeto... es sentido de la realidad. La realidad es algo brutal.”<sup>224</sup>

El carácter predominante de la segundidad es el pasado, ella se refiere a lo que es efectivamente, a lo que es hecho real, acto por medio del cual conocemos la primeridad, que en cuanto se hace acto es presente y es pasado, a la vez. El movimiento es aquello que va dejando el presente atrás y a su paso, constituye el pasado, no como una historia, sino simplemente como acción. El pasado y la historia son algo que se construye en la segundidad en tanto que aquí es donde ocurren y pasan las cosas. Por esta razón muchos intérpretes de Peirce han dado a la temporalidad, como primeridad, el calificativo de primera primeridad a través de la cual se da el acto, el acontecimiento que es la experiencia en la cual se adquiere la conciencia

---

<sup>222</sup> MIL MESETAS, Capitalismo y esquizofrenia 1980. Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, Editorial Pretextos, Valencia 1988

<sup>223</sup> Es importante anotar que la influencia de Kant en Peirce es reconocida por el propio autor y es a partir de esa afirmación que se ha hecho que muchos le consideren su real sucesor, esta perspectiva tiene inconvenientes en el hecho de que la sistematización y la lógica de Peirce son diferentes a las de Kant.

<sup>224</sup> IBÍDEM, Página 84

de algo que era primeridad, en ese acto la cualidad actúa sobre otro, un después que se hace ahora y con el cual se pone en relación, relación en la que uno es agente y el otro es paciente, así se da la segundidad, se da por unión de los elementos.

"La idea de segundo, entonces, es lo que no puede ser sin un primero pero excluyendo siempre a cualquier tercero..."<sup>225</sup>; cuando la blancura que es primeridad se hace blanco, o la pureza se hace puro, entonces ese modo de ser del ser que es blanco o es puro, es segundidad.

Peirce dice: "la realidad es algo brutal..." y lo hace para referirse a esa contundencia que se mide en la acción de la segundidad, una afirmación sorprendentemente similar a la que se escuchara decir a Tziga Vertov cuando definía el cine frente a la vida: la realidad es brutal y por ello el cine que sale de ella ha de ser como un puño, esta es la acción, un golpe que no necesita razón ni interpretación solo percepción y ejecución. Ninguno de los tres niveles tendrá la actualidad que tiene la segundidad, a pesar de arrastrar ese pasado inmediato como referente de una existencia que de otra manera sería solo ilusión.

Sin embargo, no es posible contemplar la acción que se da en la segundidad, de una manera tal que se pueda decir algo sobre ella; el movimiento es rápido e imperceptible, no porque tenga tal o cual velocidad, sino porque se escapa y se supera en cada nuevo movimiento. En la segundidad solo es posible participar y si se desea saber algo sobre ella, entonces habrá que recurrir a la terceridad que provee la proyección de este acontecimiento que pasará de ser actuado (actual) a ser representado (proyectado).

### 2.1.c TERCERIDAD: Mediación - Representación

"Es el modo de ser como ley que gobierna los hechos en el futuro."<sup>226</sup>

El tercero es siempre un medio, un enlace que conecta, un puente, es lo que relaciona y posibilita, la terceridad incluye la primeridad y la segundidad y en ella el pensamiento se ve en su rol de gobernar la segundidad que se convierte en información que llega a la mente, en conocimiento; dicha información se da cuando los hechos de la segundidad se convierten en predicciones que tienen su cumplimiento en el futuro, en cierta medida conforme una ley, no una ley universal sino una ley falible.

Así por ejemplo, cuando se postula que la hoja de papel es blanca se está estableciendo una predicción que se posibilita por el modo de ser terceridad que pasa de la blancura como cualidad, al blanco como hecho y finalmente a la representación e interpretación del blanco en la hoja de papel como tal, claro que la predicción puede fallar, pero no por ello la relación deja de existir por medio de la representación, la representación es la forma genuina de terceridad.

"La tercera categoría - categoría del pensamiento, representación, relación triádica, terceridad genuina, terceridad como tal, es un ingrediente esencial de la realidad, sin embargo, por sí misma no constituye la realidad, puesto que esta categoría no podría tener un ser concreto sin la acción que se da en la segundidad o entendida como un objeto separado sobre el cual ejercer un gobierno. Así como la acción no podría existir sin el ser inmediato de la sensación sobre la cual actuar."<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> IBÍDEM, Página 92  
<sup>226</sup> IBÍDEM, Página 93  
<sup>227</sup> IBÍDEM, Página 105.

La terceridad en sí misma requiere para constituirse en tal de dos elementos que serán los que prefiguren los conceptos centrales de la teoría del signo en Peirce: un objeto separado y real sobre el cual se puede pensar o sentir algo representativo de él. La terceridad es entonces interpretación, pensamiento, pensamiento de un objeto separado y real, que se encuentra en la segundidad, algunos han dicho explicación, definición o legalización de un objeto sobre el cual ejerce su gobierno, y del cual se produce una sensación sobre la cual ella misma actúa. Ese pensamiento que transmite a la mente algo desde afuera es un signo que representa la idea que produce o modifica; ese pensamiento es de hecho el ser, el ser del hombre, que como signo e interpretante y a través de la terceridad reproduce, recrea y transita la realidad desde una inercia hasta una utopía, que solo él puede soñar.

Para Saussure el signo es el resultado de una unión entre dos elementos que designan una realidad<sup>228</sup>; para Peirce la unión es el tercer elemento que da su ser al signo, que ya no es un resultado sino la representación de una idea, el signo es el conocimiento, por ello tiene que ser el hombre. El uso de la palabra signo y la definición de esta nueva teoría del conocimiento como semiótica han producido el equivoco de reducir a Peirce en el horizonte de las discusiones lingüísticas, cuando realmente, este ser significativo o mejor, este ser representativo, que es la cualidad del signo como terceridad, no es más que la manera de convertir la representación en la manera de ser, del ser en general.

---

<sup>228</sup>

## 2.2 LA RELACIÓN LÓGICA / CINE: Deleuze<sup>229</sup>

La lógica triádica de Peirce puede ser tan seductora como compleja, pero independientemente de los atractivos o dificultades que pueda ofrecer, es una alternativa en la disyunción sobre esta terceridad relacional en la cual, a diferencia de las lógicas dialécticas, entre lo uno y lo otro puede haber algo más, llámese el pliegue<sup>230</sup>, la traza o la huella. De otra parte, el amplio trabajo taxonómico que realiza Peirce sobre las imágenes con miras a clasificarlas y definir las por encima de su alfabeticidad, no podía pasar por alto a quienes habían estado buscando una vía de ruptura frente al hilo ya demasiado hilvanado de la narrativa pero sobre todo de la lingüística estructurada.

Quizá por estas y por muchas razones que no se podrían definir acá, Gilles [Deleuze](#) encuentre en la propuesta de Peirce un puente a través del cual realizar una nueva clasificación sobre los modos de ser del cine, sobre el papel del cine en el pensamiento contemporáneo y sobre todo en su relación con una especie de epistemología de los modos de establecer la comprensión de la realidad o su desvelamiento; todo esto lo propone Deleuze basándose en el tipo de imágenes y de relaciones que utiliza y propone el trabajo cinematográfico y cuya definición y señalización ha tomado directamente del ejercicio de clasificación del signo expuesto en el numeral anterior.

Con respecto a la obra de Deleuze debe decirse porque no se ha adoptado el seguimiento a la discusión sobre el espacio, aplicable al espacio arquitectónico desde un texto que podría considerarse más directo, como puede ser "la meseta" en la que se trata sobre Lo liso y lo estriado<sup>231</sup>, este hermoso recorrido por los

---

<sup>229</sup> Gilles Deleuze (1925-1995) Este filósofo francés tiene una extensa obra que abarca tanto una aproximación a filósofos controvertidos como Henri Bergson o tan conocidos como Kant y Spinoza. Ha sido reconocido por su trabajo junto al psicoanalista Félix Guattari con quien desarrolló un ejercicio filosófico de escritura a dos manos cuyas claves críticas han afectado profundamente la arquitectura. Si de los escritos de Jacques Derrida se derivó en arquitectura hacia la deconstrucción, Deleuze y Guattari han mostrado a los arquitectos una ruta, no menos densa y oscura, que pasa por nociones como pliegue, desterritorialización, ritornelo, etc.

<sup>230</sup> En este apartado se usa el pliegue, refiriéndose expresamente al concepto desarrollado por Deleuze en su estudio de Leibnitz y su relación con un sentido del espacio y del entendimiento que se encuentra materializado en el movimiento del barroco, la obra en referencia es EL PLIEGUE. Gilles Deleuze, Ediciones Paidós Barcelona 1989

<sup>231</sup> MIL MESETAS 1980 G. Deleuze y F. Guattari, Editorial Pretextos, Valencia 1988

En este texto se realiza una aproximación que con un carácter que podría llamarse antropológico, asume la metáfora textil para identificar tres modos de ser del espacio, que igualmente coincidirían con las tres dimensiones propuestas en este trabajo para alcanzar la definición tripartita de Peirce.

A modo informativo se puede decir que estas tres metáforas (o esta metáfora triádica) refieren el espacio entendido, primero como una tela, resultado de un cruce entramado de líneas en direcciones determinadas; este nivel podría asimilarse a la consideración matemática del espacio fundada en el renacimiento.

El resultado es un espacio principalmente bidimensional, es decir liso y con unos límites regulares aunque potencialmente infinito en función de los hilos.

Pero el espacio también puede ser como la tela de arpillera, que se forma en un enmarañamiento de pedazos de hilos donde las partes se sostienen unas a otras simplemente por una fricción cuyo carácter hace de este tejido irregular o estriado, las relaciones de tensión entre las partes han de ser lo suficientemente fuertes para que no se deshaga el tejido, que por otro lado nunca es plano, ni con una forma precisa, pero está limitado y definido (y además es homogéneo) pues la fuerza que une las partes es débil y no resiste la tensión. Este podría corresponder al espacio abstracto y pictórico del cuadro que no se amolda a nada más que a su propia forma. Este modo de ser estriado también correspondería al de los estados primitivos de culturas con dominio de la alfarería.

Finalmente, hay una tercera manera de ser del espacio o de los tejidos, o una modalidad del espacio que juega con las otras dos, como su terceridad y es el espacio fluido como el agua o como el fuego, que puede ser contenido por las otras dos, pero que también las contiene y las desborda y que exige del hombre una capacidad de reflexión y de proyección pues esta no es una categoría instrumental como las otras dos, sino una categoría del espacio como aquello que lleva más allá, no como la metafísica, sino como las revoluciones o los desafíos.

modos textiles de ser del espacio podría ser una valiosa alternativa, a la ruta elegida en este trabajo. Sin embargo, había de elegirse un camino y por abierto o amplio que este sea, pasa por algunos puntos, tangentes o colindantes a estas nociones, pero no lo suficientemente detallados para quedar encallado en ellas. "Lo importante de Peirce cuando inventa la semiótica es que concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones, no en función de terminaciones que ya serían de lenguaje. ... Peirce parte de la imagen, del fenómeno o de lo que aparece."<sup>232</sup>

Antes de continuar y a modo de referencia se deja el siguiente cuadro citado por Deleuze<sup>233</sup> y en el cual se resume, esta clasificación de los signos:

	Primero	Segundo	Tercero
Representamen	Cualisigno (1-1)	Sinsigno (1-2)	Legisigno (1-3)
Objeto	Icono (2-1)	Indice (2-2)	Símbolo (2-3)
Interpretante	Rema (3-1)	Dicisigno (3-2)	Argumento (3-3)

## 2.2.a PERCIBIR Las Imágenes

Por esta otra ruta, es decir por la que toma como guía de carretera los textos sobre la imagen – tiempo y la imagen – movimiento, no se emplea la metáfora textil como mecanismo de combate, sino la cinematográfica, metáfora que se ha encontrado apropiada al desarrollo arquitectónico por algún(os) punto(s) de coincidencia en las prácticas profesionales, en los resultados, e incluso en los modos de realización espectaculares a los que las dos, cine y arquitectura, están llegando.

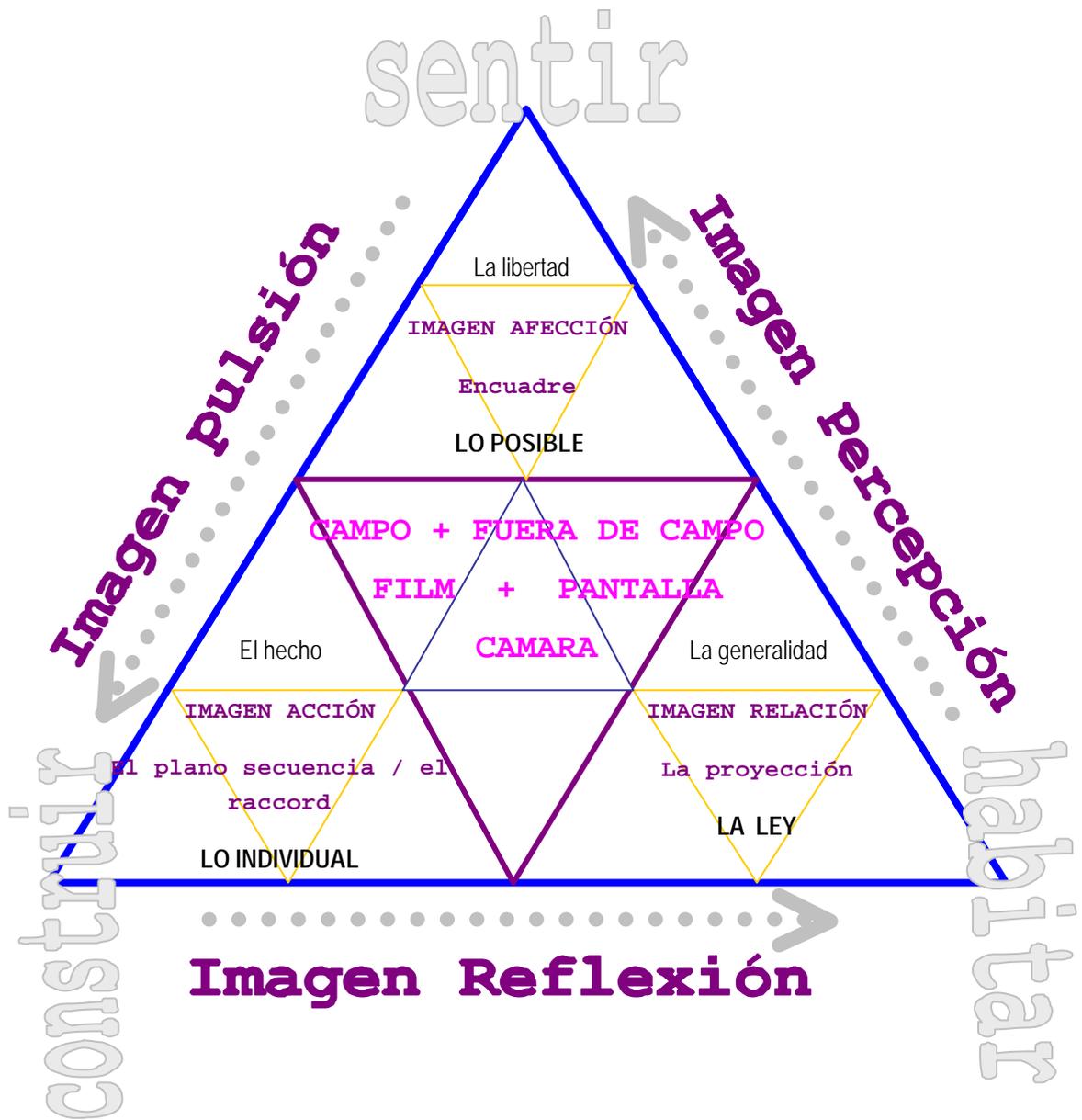
Como se decía, el fundamento del trabajo sobre la imagen que realiza Deleuze es, además de un exhaustivo y extraordinario trabajo sobre el cine y su historia (que ya se debería efectuar igualmente con la arquitectura), una interpretación particular de la obra de Peirce, brevemente reseñada en el numeral anterior y a la cual se tomará como referente para construir el triángulo de la realización arquitectónica, tal y como se ha construido el triángulo de Peirce y el de la cinematografía.

Imagen tiempo e imagen movimiento no son ni un invento ni un descubrimiento de Deleuze, a pesar que sea su instrumentalización para permitir una interpretación cinematográfica de las relaciones del todo y las partes que encontraba tan difícil Peirce, la que haya permitido que casi pueda realizarse una transmisión de derechos sobre el uso de los términos referidos.

---

<sup>232</sup> LA IMAGEN TIEMPO, Gilles Deleuze. Página 50. Barcelona Ediciones Paidós Ibérica, 1ª reimpresión 1996.

<sup>233</sup> Op. Cit. Página 51. El cuadro en referencia es citado por Deleuze a partir de la obra de Gérard Deledalle, *Ecrits sur le signe*, Seuil, página 240



Independientemente de la propiedad o autoría de estas denominaciones, el uso de estas dos ideas quiere referirse a un cambio de paradigma en los modos de producción de la imagen y de comprensión del espacio que se dan después de la segunda guerra mundial<sup>234</sup>. El primer cambio de paradigma, es decir de la imagen se puede considerar como otro de los legados del desarrollo y uso de los medios de comunicación por parte de los aparatos de guerra de los partidos ultra, de derecha o de izquierda en la primera mitad del siglo XX; se le encontrará por igual al servicio del nacional socialismo alemán, como al servicio del movimiento Stalinista; el giro interpretativo en la consideración podría expresarse como si frente a una imagen que daba que pensar, se hubiese pasado a una imagen que dice, que pensar y esta es la referencia a la acción propagandística.

La imagen cinematográfica no es la misma después de la segunda guerra mundial y no-solo porque se pueda decir que por primera vez se usa algo que pudiera llamarse publicidad, que ya había sido usado antes en otras guerras para mover las voluntades de los hombres a hacer aquello que no desean, no; no es por lo que pueda haber de prepublicitario en la propaganda nazi por lo cual el cine realiza el cambio de paradigma, sino porque aquella imagen movimiento, aquella coreografía cuidadosamente montada, constituyó una realidad indiscutible y perversa, que hizo del cine instrumento de guerra, movilizand o tropas y generales, ganando batallas tal y como no lo había hecho hasta ahora ningún arte. Casi podría decirse que la guerra y la paz no serán las mismas después de esta cinematografía o mejor la cinematografía no será nunca la misma después del Triunfo de la Voluntad, de Leni Riefenstahl<sup>235</sup>.

Deleuze caracteriza este manejo de la imagen a través del análisis de tres variables: Una es la del montaje, del cual define cuatro escuelas que ya se mencionaron y caracterizaron en la primera parte de este trabajo; otra se refiere al manejo de los planos secuencias y las modalidades del raccord y el guión técnico con las cuales se constituyen los tres tipos de imágenes que se presentarán a continuación y la última, la de la imagen tiempo, probablemente la más compleja de todas, es la que se refiere a la realización de todas las anteriores, como una especie de imagen mental que produciría el nivel de la significación y del simbolismo; y es esta la que se constituye después de la segunda guerra mundial, pues esta imagen tiempo desarrolla con su movimiento una revolución, la construcción de una nueva realidad.

El movimiento, lingüísticamente ya había sido referido construyendo unos tipos muy particulares de imágenes de los que se servía la comunicación escrita: El movimiento puede ser dicho como un lugar que expresa una dirección, con origen y destino, en este caso se requiere de la acción hecha un verbo para referirse al movimiento, ir, pasar, pasear, entrar, salir, etc.; el movimiento también puede ser expresado a partir de sus cualidades, en este caso se comprende el movimiento como una forma de velocidad, de aceleración que se define como un adjetivo, rápido, lento, veloz, oscuro, rítmico, armónico, etc.; finalmente, el movimiento puede ser comprendido como un algo que se mueve, un móvil se convierte en expresión del movimiento que es dicho como sustantivo, como cuerpo, Juan que corre, la tierra que rota sobre su eje.

---

<sup>234</sup> Debe recordarse en este punto la aproximación hecha por Deleuze de la obra de Bergson acerca del problema del movimiento y que fue presentada en el numeral 1.3.c Como se recordará, Bergson hace una indagación exhaustiva del movimiento en una naturaleza que no puede ser de tipo lingüístico.

<sup>235</sup> Se está haciendo mención de la directora de cine alemana, Leni Riefenstahl quien dirigió y produjo el que ha sido denominado el primer documental de propaganda política, El triunfo de la Voluntad, documento sobre la realización del primer congreso del partido nacional socialista alemán y punta de lanza de la ofensiva cinematográfica del Reich. No se puede dejar de mencionar tampoco, el trabajo el trabajo escenográfico del arquitecto Albert Speer, quien trabajó con Riefenstahl para este mismo evento: un castillo de luz destinado a desaparecer con las primeras luces del alba, sin dejar más rastros materiales que unas películas y unas fotografías, un acontecimiento a través del cual, según Goebbels se hacía realidad una ley que obedecían los militantes nazis, a pesar de no conocerla, pero la cual podrían recitar, incluso en sueños.

Es por ello que Deleuze, a partir de las tesis de Bergson sobre el movimiento, aplica el cine a la construcción de una nueva manera de comprensión del movimiento a través del cual se puede aproximar al todo que buscaba Peirce.

En el numeral [Uno3c](#), se hacía referencia a la dificultad que Bergson expone a la comprensión del movimiento. Bergson se refería a la toma de vistas como fotos instantáneas, pero que realmente no son fotos sino otro tipo de imágenes. Estas vistas instantáneas de la realidad son las imágenes movimiento y son por ahora la única forma disponible de alcanzar (sería más exacto decir perseguir) la duración, que es ese todo que cambia y que como tal es inalcanzable

Sobre las imágenes movimiento puede afirmarse que lo que hacen normalmente es pasar; y por esta condición de estar siempre en movimiento, están siempre en otro lugar, son difíciles (imposibles) de retener. Como se decía, ellas no se determinan a partir de una localización, ni cuantitativamente por una distancia entre dos momentos que las fijen, pero sobre todo, debe recordarse como ellas procedían de un movimiento que se sincronizaba con instantes cualquiera, pues son este tipo de instantes anónimos los que le pertenecen a la totalidad; como si de alguna manera se pudiese dar en esta forma fenomenológica el mismo giro que propusiese Lefebvre al dirigir la atención de los estudios del hombre y la sociedad hacia la totalidad invisible en la que transcurre la vida normal, la del espacio común y corriente.

Así, al referirse a las imágenes movimiento, no puede buscarse que ellas estén supeditadas a ningún tipo de orden o de jerarquía; las imágenes movimiento, cuando son las de la duración y de la existencia del hombre, deben estar referidas a un centro que es cualquier centro, un centro de indeterminación que se adopta provisionalmente como punto de mira, en este caso las imágenes movimiento se dividen en tres clases que corresponden a la primeridad y a la segundidad de Peirce:

"...en el estudio precedente (sobre Peirce) veíamos que la primeridad, la segundidad y la terceridad correspondían a la imagen afección, a la imagen acción y a la imagen relación. Pero las tres se deducen de la imagen movimiento como materia, no bien se la relaciona con el intervalo de movimiento. Ahora bien, esta deducción solo es posible, si se postula primeramente una imagen percepción."<sup>236</sup>

Las IMÁGENES PERCEPCION son como una imagen movimiento determinada, pero determinada, por estar referida a un centro de indeterminación; esto es un poco complejo pero podría seguirse recordando que las imágenes movimiento aparecen solo con referencia a la duración es decir al todo, y si recordamos que el todo y el movimiento podían abordarse de dos maneras, con relación a un movimiento como ley o generalidad del movimiento o con aplicación al movimiento entendido como un pasar de una cosa a otra, es decir como una manifestación de cambio, por lo cual se puede decir que las imágenes movimiento pueden darse de dos maneras: en cuanto al todo, es decir, sin estar referidas y en ese caso las imágenes movimiento son como la materia en general, o en cuanto a un centro de determinación y estas son las imágenes percepción, no imágenes movimiento del todo, no la materia abierta, sino la materia cuando es inducida hacia una percepción.

Las imágenes percepción se dan cuando dentro de ese infinito universo se forma un centro, cuando se realiza esa diferenciación que permitía la percepción, entonces el universo se curva y se organiza rodeándola. Sin embargo, como se decía al postular la duración, este centro no es correspondiente con un instante privilegiado en torno al cual se organiza la realidad, por el contrario, es el centro como un instante cualquiera, por aquello que tiene de resonante con la totalidad, pero no porque se pueda determinar geográfica o topográficamente. Se sigue yendo del mundo al centro, pero el mundo ha adoptado una

---

<sup>236</sup> LA IMAGEN TIEMPO, Op. Cit, página 52

curvatura, se ha vuelto periferia formando un horizonte, tal y como lo sugiere la física de Einstein. Ahora el centro del universo está en todas partes y siempre en expansión a partir de ese centro.

Por ello es necesario que primero esté la imagen percepción, que en la interpretación particular de esta tesis puede parecer en el triángulo como puesta entre la primeridad y la terceridad, pero que, dando tres dimensiones al triángulo, es realmente un nivel que se encuentra sobre la primeridad, pero no antes (pues no puede aplicarse la idea de un tiempo o un orden al triángulo); es decir, que es condición, no para la primeridad sino para la constitución misma de una imagen movimiento determinada.

Aún se está en la imagen – percepción cuando ya se está entrando en la imagen – acción, de hecho, la imagen percepción se prolonga sobre los tres tipos de imágenes, constituyendo en la comparación de Deleuze, una especie de grado cero<sup>237</sup>, por el cual siempre hay que pasar; sin embargo, si se recuerda que la aproximación al movimiento tenía dos modos, uno que se orientaba hacia el movimiento y otro que se orientaba hacia el intervalo, hacia la diferencia sobre la cual constituir la partícula, el fragmento o el mismo instante cualquiera, entonces debe seguirse igualmente para la percepción, tal y como se hizo para la imagen movimiento, que esta percepción no es sino uno de esos costados de la desviación, el que va hacia el movimiento, en tanto que debe haber otro que se oriente hacia la acción y esta acción, o lo que es llamado acción por Deleuze, estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación; como si toda acción fuese siempre un efecto y no una causa, como si fuese una tendencia y no un acto finalizado.<sup>238</sup>

Toda percepción es, primeramente, sensorio – motriz, lo cual hace que toda percepción lo sea siempre de un cuerpo, podría decirse de un fragmento, que es lo que se sigue de la aproximación de la percepción al intervalo, pero se prefiere decir cuerpo incluso por el equivoco que pueda inducir: toda percepción es sensorio motriz y lo es de un cuerpo recordando que el cuerpo, incluso el humano, es una totalidad abierta con muchas caras, una totalidad que se orienta hacia otras totalidades en una especie de atracción (o enamoramiento) que es a lo que se podría referir la expresión que dice que la percepción es como si se realizara un curvamiento del universo.

Y es sobre un centro porque esta especie de punto indeterminado es recíprocamente perceptivo, es decir que de un centro al otro hay un radio de acción y el curvamiento se hace de la manera en que se refería al hablar del espacio y decir como el cuerpo del hombre espacializa y moviliza esa realidad que de otra manera sería insubstancial e insabora solo en la medida en que el mismo se espacializa, se extiende más allá de su propia y ficticia limitación.

Solo aquí se puede hablar de un modo especial de distancias, por cuanto esa percepción es capaz de ir de su periferia, de su superficie perceptible, al centro de percepción y lo hace en un distanciamiento, no como si se tomara un punto de vista, sino como si se adoptara un nivel de percepción, por cuanto la vista es solo una dimensión y la acción está en la totalidad de las dimensiones. Así el dimensionamiento se hace desde el punto de vista de la acción, de la que la percepción es inseparable.

Merced a la encorvadura, las cosas percibidas le muestran su cara utilizable al cuerpo, se orientan según su fuerza (la del cuerpo) o se organizan según esa tendencia que es la acción, y al mismo tiempo, producen una reacción retardada que se torna nuevamente en acción, cuando el cuerpo aprende a utilizarlas, cuando las moviliza en su propia direccionalidad. La distancia es precisamente como un radio que va de la periferia al centro: percibiendo las cosas allí donde están, se capta la "acción virtual" que

---

<sup>237</sup> LA IMAGEN TIEMPO op. cit. P. 52

<sup>238</sup> IBID P. 99

ejercen sobre el cuerpo, al mismo tiempo que la "acción posible" que ejerce ese cuerpo sobre ellas, para unirse a ellas o para escaparles, disminuyendo o aumentando la distancia.

LA PERCEPCION DISPONE DEL ESPACIO EN LA EXACTA PROPORCION EN QUE LA ACCION DISPONE DEL TIEMPO<sup>239</sup> y los dos espacio y tiempo, son dispuestos en el movimiento.

Las IMÁGENES ACCIÓN se presentan de una parte como forma de la segundidad y de otra como un segundo avatar de la imagen movimiento: es decir que la imagen movimiento que pasa por la percepción se convierte en imagen – acción. Lo que se da es un paso insensible de la percepción a la acción en esa orientación, un paso imperceptible de la percepción a la acción en la determinación de esas formas orientadas de corporeidad.

A la imagen percepción le corresponde una operación de selección en cuanto realiza una determinación sobre la cual orientar el movimiento, algo que Deleuze aproxima al encuadre, a la imagen acción le correspondería la operación misma, la encorvadura del universo, de la cual resultan a la vez tanto la acción virtual de las cosas sobre los cuerpos como la acción posible de los cuerpos sobre las cosas.

Así como la percepción vincula el movimiento a "cuerpos" es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas, la acción vincula el movimiento a "actos" (verbos), que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos, pero sin perder de vista que estos cuerpos, no son hechos, fabricados terminados en cuanto no pueden ser, cerrados de manera que el mismo movimiento del que son móviles es un doble movimiento, como debe ser el movimiento total.

Acceder al intervalo era la segunda manera de aproximarse al movimiento, pero el intervalo no se define únicamente por la especialización de las dos caras límites, es decir por el encuentro en ese centro de indeterminación sobre el cual se orientan los cuerpos, de una superficie perceptiva y otra activa. Hay un intermedio. y Lo que ocupa el intervalo, sin llenarlo ni colmarlo, es la afección<sup>240</sup>.

La afección aparece en el centro de indeterminación que podría definirse como un sujeto o un cuerpo perceptivo y es como una percepción en ciertos sentidos perturbadora o una acción vacilante, se podría pensar como un instante de vacilación, que sería el vacío, sobre el cual es posible pensar momentáneamente, una coincidencia del sujeto y el objeto, la afección señala una coincidencia fugaz que hace vacilar a los dos cuerpos, como sujeto y objeto, y los obliga a determinarse uno con respecto al otro, por esto puede sentirse como perturbadora, pues por un instante los dos, han de ignorarse o de dudar de sí mismos y relacionarse. Por esta forma de pasar como una relación entre dos es que la afección se considera como el tercer aspecto material de la subjetividad.

Es el tercer aspecto material de la subjetividad, pero no la terceridad pues en este caso, la subjetividad a la que también se ha llamado cuerpo, no es una específica, sino por el contrario una subjetividad cualquiera, indeterminada pero orientada, es decir tendiente a algo que aún no se determina, y que es la cualidad, por eso es realmente la imagen de la primeridad, porque finalmente y a partir de la percepción, la afección coloca el cuerpo, los cuerpos en el polo de las cualidades, cuando no han sido calificadas.

---

<sup>239</sup> Deleuze cita esta definición de Bergson, tomada de *Materia y Memoria*;

LA IMAGEN TIEMPO, Op.cit p. 99

<sup>240</sup> IBIDEM

Las IMÁGENES AFECCIÓN, como forma de la primeridad, se refieren a un modo de vincular el movimiento a una "cualidad" como estado vivido<sup>241</sup> (adjetivo), como una manera de estar del cuerpo cuando está en el intervalo.

Los modos de la imagen movimiento hasta este punto han pasado o mejor empezado por la imagen percepción, pasado por la imagen acción y se encuentran en el último avatar de la imagen – movimiento en la imagen – afección, ella es el tercer dato de partida, aunque corresponde realmente a lo primario, a la cualidad sin cuerpo, al terreno del impulso pero sobre todo como lo decía Peirce, al ámbito de las cualidades cuando se ponen a disposición de ese instante cualquiera, de manera que se pueda entender como propone Bergson que en la imagen afección se realiza una especie de tendencia motriz, es decir un esfuerzo motor que es el de todo lo potencialmente concebido y que será aplicado sobre un cuerpo receptivo e inmovilizado, que se ha puesto perplejo a propósito, para permitir el movimiento.

Existe pues una relación entre la afección y el movimiento en general que se puede enunciar de la siguiente manera<sup>242</sup>: el movimiento no ve interrumpida su propagación directa por encontrarse con un intervalo que como un vacío rompa la dinámica o la continuidad, distribuyendo a un lado el movimiento recibido o percibido (imagen percepción) y a otro el movimiento ejecutado (imagen acción). Por el contrario, entre los dos está la afección, que restablece la relación, como el empujón que da el pie al pedal; pero precisamente en la afección el movimiento deja de ser de traslación para convertirse en movimiento de expresión, es decir en cualidad, simple tendencia o potencia agitando un elemento inmóvil.

Deleuze insiste en que no debe sorprender el que, en la imagen que es cada persona, sea el rostro, con su inmovilidad relativa y sus órganos receptores, el que saque a la luz estos movimientos de expresión, mientras que casi siempre permanecen enterrados en el resto del cuerpo. Finalmente cada hombre, como los interpretantes que propone Peirce, no es otra cosa que una composición de las tres imágenes. (perceptivo, activo e Impulsivo)

## 2.2.b CONSTRUIR la acción

En la primera parte de este trabajo se resume la clasificación que Deleuze realiza sobre el ejercicio de montaje y en la cual se examinan los modos de realización a partir de cuatro tipos de montaje; en cada uno de ellos las imágenes cinematográficas son objeto de composiciones muy diferentes:

El montaje orgánico - activo, empírico o más bien empirista, del cine americano; El montaje dialéctico del cine soviético, orgánico o materialista; El montaje cuantitativo - psíquico de la escuela francesa y su ruptura con lo orgánico en lo dinámico y mecanicista y El montaje intensivo - espiritual del expresionismo alemán, que anuda una vida no orgánica a una vida no psicológica en una confrontación de carácter lumínico<sup>243</sup>.

Deleuze ha intentado mostrar hasta este punto la variedad práctica y teórica de los tipos de montaje según las diversas concepciones de la imagen cinematográfica o de lo que es el cine, tanto como las diferentes maneras que cada uno de estos esquemas constituye para acercarse al movimiento, como si el montaje mostrara diferentes caras del movimiento, bien sea en una el movimiento impetuoso, rítmico o repentino de la máquina, o el movimiento continuo pero irregular del fluido, o el movimiento que varía en intensidad

---

<sup>241</sup> IBID , p 100

<sup>242</sup> LA IMAGEN TIEMPO, op. cit. 100

<sup>243</sup> IBID, p. 85

como el de la luz, o finalmente el movimiento que en el montaje dialéctico es concebido como una acción violenta.

La manera en que el montaje muestra esas caras del movimiento es sensible en la constitución de una imagen indirecta del tiempo, y esta puede considerarse a partir del tratamiento de dos aspectos en el montaje, el primero en la conjugación de esa especie de imagen "estable" particular o foto fija, que es resultado del encuadre que establece la imagen percepción, pero también en su relación con el todo del film, que el montaje intenta establecer, es decir también en la relación que la imagen percepción desarrolla con el movimiento, bien sea que se oriente hacia la afección o hacia la acción.

El montaje da lugar por una parte a un presente variable y por otra al reconocimiento de la inmensidad del futuro y del pasado<sup>244</sup>, en el tiempo al que se orienta y en el tiempo al que trata de constituir<sup>245</sup> es por ello que la dimensión de terceridad presente en el montaje no puede reducirse a la labor mecánica efectuada en la sala de cutting, o en el ejercicio de edición, sino que el montaje, para constituir el todo, tiene que hacer ley de lo general, generalizar las relaciones desde la filmación hasta la proyección, desde las infinitas posibilidades hasta la ley general que igualmente habita y con ello dar el paso al frente con el cual se rompe la inercia de la imagen fija, hacia la imagen tiempo.

Se ha estimado que las formas de montaje determinaban estos dos aspectos del tiempo diversamente, tanto el presente variable como el infinito pasado o futuro. El presente variable puede hacerse intervalo, salto cualitativo, unidad numérica, grado intensivo; y el todo como el infinito hacia el pasado o hacia el futuro es un todo orgánico que puede hacerse de diferentes formas: totalización dialéctica como una polarización del conflicto, totalidad desmesurada de lo sublime matemático, como positivos y negativos o como un desequilibrio expresable en variaciones de cantidades de movimiento, de espacio, etc., o una direccionalización de los horizontes infinitos, o finalmente como una totalidad intensiva de lo sublime dinámico, como la lucha entre la luz y la sombra o entre el bien y el mal.

Las escuelas del montaje han permitido alcanzar las variables de la imagen percepción, la imagen acción y la imagen afección, por cuanto cada una de ellas presenta una realización del movimiento que apunta hacia percepciones de este tipo; este es el valor del trabajo de los pioneros del cine, sacar del plano de inmanencia las formas del movimiento y sus maneras de percepción a través del montaje.

Pero ¿De qué manera se realiza el montaje?, ¿cuál es la forma material a través de la cual se caracterizará la imagen – acción: a través de una acción determinada que se define en la seguridad y en la cual se constituyen cuadros, planos, planos-secuencias y raccords? el montaje se realiza en la restitución de la continuidad que realiza la acción, es decir la imagen acción, pero finalmente, solo se logra cinematográficamente en el guión técnico, en el que las potencias de la imagen afección y las orientaciones de la percepción realizan la pulsión, el deseo de ser nuevamente un cuerpo, de ser cada vez un cuerpo, construido como un objeto, pero real y subjetivo.

---

<sup>244</sup> LA IMAGEN TIEMPO, op. cit, p. 86

<sup>245</sup> Las consideraciones sobre el tiempo que se dan a partir de la aparición del cine, provienen incluso de la relación creada por el ejercicio de proyección en un cuarto oscuro, aislado, donde se produce una vivencia particular y que señala adentro este mismo intervalo fijo, transcurrido entre el inicio y la finalización de la proyección y afuera, la inmensidad de un pasado y un futuro alternos a la sala de cine; el tiempo de la proyección tiende a considerarse tiempo ficticio enfrentado a un tiempo real que se daría extramuros en la claridad del día, sin embargo, para el espectador como sujeto indeterminado que participa de la acción de la proyección y que desconoce la trascendencia o el desencadenamiento de aquello que presencia, este es un tiempo real por oposición a un tiempo externo ficticio e irrelevante.

Así hay dos formas en la segundidad, una en el ámbito de las imágenes y que corresponde al plano medio como el plano en el que se muestra la acción, pero otra que es la acción misma en la que se construyen los planos y a esa se quiere hacer referencia cuando se dice el guión técnico, no como el libro, sino como la acción técnica y real de guiar la acción según los diseños de una percepción.

El plano de las imágenes – movimiento que se constituye en la película es como un bloque de espacio – tiempo, una perspectiva temporal sobre un tiempo real que no se confunde con el plano o con el movimiento. Por lo tanto es legítimo pensar que hay imágenes – tiempo, capaces de representar a su vez toda clase de variedades, en especial las que resulten de las combinaciones o comparaciones de las tres variedades anteriores. A los tres tipos de imágenes se les puede hacer corresponder en términos cinematográficos determinados planos especiales:

“El plano de conjunto, sería la imagen percepción que señala una generalidad no especificada y dentro de la cual se normaliza la acción; el plano medio que como se ha dicho es imagen acción referida a una forma en la que se debaten actores y situaciones; finalmente, o mejor en la primeridad, el primer plano, imagen afección.

Al mismo tiempo, conforme a Eisenstein, cada una de estas imágenes – movimiento es un punto de vista sobre el todo del film, una manera de aprehender ese todo, que se hace afectivo en el primer plano, activo en el plano medio, perceptivo en el plano de conjunto, y donde cada uno de estos planos deja de ser espacial para transformarse él mismo en una “lectura” de todo el film <sup>246</sup>.

A partir de esta clasificación primaria, se inicia el trabajo arqueológico de Deleuze sobre la imagen cinematográfica, de manera tal que cada una de estas categorías del tiempo: la percepción, la acción y la afección, revelen modos particulares de conocer y desarrollar el mundo tanto como la imagen.

Sin embargo, no debe olvidarse con respecto a la propuesta de Peirce que si hay una primeridad en la imagen afección, que se alcanza con el primer plano, hay una segundidad que es dos en la imagen acción y en la imagen percepción, es decir en la generalidad o en la vista de conjunto, en el plano largo sobre el cual se determina la acción sometida a un plano medio o americano pero una acción que solo tiene sentido cuando es referida nuevamente a la duración, una segundidad que va del plano de conjunto al plano medio; finalmente debe alcanzarse la terceridad donde hay tres, que también son estas dos, afección, acción – percepción y una imagen más, la imagen relación, la imagen mental que aún no se ha alcanzado y que debería ser además, el plano secuencia, de manera que el rostro se pueda actualizar en el cuerpo, el cuerpo en la lucha y la lucha en el campo de batalla, para que se pueda constituir el movimiento, pero además el tiempo que lo cualifica.

Para construir lo individual y lo general debe recordarse que en términos cinematográficos igualmente ha jugado un papel trascendental la proporción del área a exponer, tanto en la filmación como en la proyección; este recuadro, sea visor o pantalla, organiza la imagen y el todo, tanto que diversos autores han presumido su prolongación en la proporcionalidad dada al parabrisas del automóvil, como una ventana continua o una pantalla constante en donde se genera otro tipo de imagen cinematográfica, la del viajero con respecto a la ciudad que recorre.

Como se mencionaba dicha pantalla ha tenido un área la mayoría de las veces rectangular (proporciones aproximadas de 2x3) y con respecto a esta rectangularidad se construyen tradicionalmente los planos de filmación.

---

<sup>246</sup> LA IMAGEN TIEMPO, op. cit p. 107

Aunque Deleuze solo mencione tres variaciones del plano, existen muchas derivaciones y clasificaciones que afectan estas tres y que permitirían otra arqueología de la imagen cinematográfica; pueden mencionarse por ejemplo las clasificaciones de cortos o largos que se da a los planos: plano medio corto o largo, primerísimo primer plano, plano corto, etc.<sup>247</sup>.

El plano corto es el que permite destacar algo, casi siempre un rostro; Deleuze afirma que todo plano corto es un rostro, por cuanto habla o se expresa como un detalle, afectivamente. La imagen afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro...<sup>248</sup> Encuadrar el rostro en el plano de la pantalla no es sencillo, es quizá uno de los ejercicios más difíciles del cine, por no mencionar la tolerancia que el actor debe desarrollar a la cámara para trabajar con ella a pocos centímetros de su nariz y luego pretender que no está ahí.

Dada la condición simétrica del rostro y la proporcionalidad del mismo, cercana al 1:1, debe decidirse la ubicación de este dentro del formato 2:3 de la pantalla de cine. En cualquiera de los casos: bien sea un primer plano o plano corto centrado o descentrado a alguno de los extremos de la pantalla, se producirá un fuera de campo con unas condiciones particulares, ya que de una manera óptimamente directa, es decir sin retoque, no es posible ver al mismo tiempo lo que está cerca de lo que está lejos, el ojo humano no puede hacerlo y la cámara normal tampoco, debido a que las variaciones de distancia producen variaciones focales que exigen diferentes grados de enfoque.

En el rostro por tanto por tanto, la territorialización de los planos se multiplica; el rostro en ese primer plano se vuelve indeterminado y la percepción se descentra ya hacia unos ojos o una boca que a tan corta distancia cumplen la sentencia de ser cualquier par de ojos o cualquier boca, sin un más allá o un más acá que se defina por fuera de esta tendencia o esfuerzo por definir y enfocar que debe hacer la cámara. Los ojos suelen ser el principal centro de atracción del plano corto, aunque también se reconoce que la boca juega un plano importante como vehículo de expresión. El plano corto puede definirse más precisamente dentro de algunas variables, por ejemplo, el gran primer plano, conocido como "extreme close – up" es un primer plano corto que cubre un detalle del elemento, en términos de Deleuze un detalle que revela un sentimiento o un sentir o un sentido en sí mismo; los más famosos son los de los labios o los ojos, sin embargo puede considerarse un gran primer plano el de la boca del cañón o el de la cerradura de la puerta.

El primer plano o close – up, es un plano en el que la cámara se ha alejado un poco más que en el anterior, de manera que se alcance a cubrir la parte total de la cual el detalle era significativo: un rostro del cual se ha visto una sonrisa, un brazo del cual se ha visto un dedo acusador, una entrada de la cual se ha visto el ojo de la cerradura, un revolver del cual se ha visto el gatillo; sin embargo debe aclararse que el gran primer plano no obliga al primer plano y viceversa.

Si se han señalado estas maneras de ser del primer plano es solo para definir como la imagen afección, a pesar de estar en la primeridad no es imagen única, sino que es igualmente abierta a una multiplicidad, con solo una condición, mantener las distancias con ese centro de indeterminación y no orientarse, mantenerse intensa y señalando una cualidad pura que actualizada es siempre imagen acción, por ello no puede ser Julia quien llora en la pantalla, es la tristeza que se hace lágrimas o las lágrimas que se convierten en dolor y venganza; finalmente se les ha mencionado como manera de diferenciar en distancias una clasificación que en el sentido de Deleuze corresponde en los dos casos a un primer plano o plano afección.

---

<sup>247</sup> MANUAL DEL CAMARA DE CINE Y VIDEO, Raimondo SOUTO. Ediciones Cátedra S.A, Madrid 1997  
Página 181.

<sup>248</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, op. cit. P. 131

El plano medio a sido igualmente tratado como plano medio corto o largo. Cuando en el caso de la figura humana esta aparece solo parcialmente, bien de la cintura hacia arriba o hacia abajo se trata de un plano medio corto; cuando se muestra un poco más de media figura, bien mostrando parcialmente de la cintura hacia abajo o hacia arriba se suele denominar solo plano medio. El plano medio es el más usado para definir la acción de una escena, una pelea, un choque de autos, incluso un diálogo entre dos o tres personajes, que "cortados" de esta manera pueden ser encuadrados en la totalidad de la pantalla; el plano medio da una información parcial de lo ocurrido, parcial pero suficiente para saber que algo ocurre y poder referirse a otro plano en el cual dicha acción se continúe o se solucione. También se puede considerar como un plano medio el llamado plano americano o knee shot, literalmente, plano de rodillas, pues la cámara se ubica aproximadamente a la altura de las rodillas cubriendo una totalidad más ampliada del cuadro.

Finalmente habría que referirse a los planos largos o planos de conjunto, aquellos que orientan la percepción de la totalidad y del fuera de cuadro de otros planos. Literalmente no es lo mismo un plano de conjunto que un plano largo; el plano largo no es necesariamente una visión total del panorama, que sería lo correspondiente al plano de conjunto, mas adecuado para designar la aproximación a la panorámica o el horizonte.

Con el plano largo entra en consideración uno de los factores espacialmente definibles, más importante de este análisis. Recapitulando en la forma de los planos podríamos decir que el primer plano, al ser toma de un elemento que busca centrar la atención en él, focaliza la visión sobre un área muy pequeña, literalmente no hay escenario, solo parcialmente un fondo distorsionado por los efectos de profundidad de campo y longitud focal. Cuando se pasa al plano medio, la dinámica se establece entre un espacio limitado dentro del cual se desarrolla la acción, sin embargo no es necesariamente cierto esto de "dentro", pues los planos medios ya permiten en el cuadro una consideración de interior y exterior, de escenografía o estudio y exteriores; si se trata de estudio, el plano medio convierte al espacio interior en protagonista pues permite fácilmente lo que se podría denominar un primer plano del fondo, una definición del espacio circundante que coincide con la longitud focal de un centro de atención de escala humana que puede ser mostrado al menos en una cierta frontalidad, característica predominante de los primeros planos.

Cuando se llega al plano largo la presencia del "fondo" es dominante y esto se explica pues el largo al que se refiere el plano es el de su longitud focal, el de su profundidad de campo; la cámara tratará de ver lo más lejos posible buscando una composición dentro de la cual se pueda leer un conjunto de elementos que de otra manera están fuera de campo. El incremento de la profundidad, de la distancia, significa el aumento del área, de la extensión, de la cobertura. El estudio ha sido desbordado y la toma se hace casi obligatoriamente "en exteriores", para referirse a un ejercicio al aire libre; en este caso al igual que en el primerísimo primer plano debe tenerse en cuenta un fenómeno interesante cual es de las distorsiones que introduce la cámara en el ejercicio de filmación, unas distorsiones que pueden incluso ser forzadas y que nos recuerdan que la imagen cinematográfica, quizá como todas las imágenes, construye su propia realidad.

Lo siguiente sería plantear el movimiento de la cámara (que es la realización de la terceridad), es decir la imagen como imagen movimiento, que se desplaza entre diferentes tomas, por ejemplo desde un primer plano a un plano largo o de un plano americano a un primerísimo. Un plano largo sostenido suele ser llamado panorámica y el movimiento de la cámara busca contrarrestar las carencias de información debidas a la posición del observador, moviéndose para ver lo más posible; es claro que es en este sentido que la imagen se hace imagen percepción pues si bien es un conocimiento del conjunto, también es cierto que es un conocimiento distante.

Los movimientos en horizontal sobre un mismo plano o travellings no implican un cambio en la longitud focal o en la profundidad de campo de la toma; cuando hay cambio de profundidad y por tanto paso de un plano a otro, el movimiento es de "zoom" para señalar los cambios de planos focales. Ya muy particularmente los movimientos verticales son llamados movimientos en picado cuando la cámara apunta al suelo, o contra picado cuando se orienta al cielo, sin embargo, en cualquiera de estos dos casos podría estarse hablando igualmente de primeros, medios o largos planos. Se puede sugerir antes de continuar sobre la terceridad, que para ampliar y reforzar la definición de las imágenes propuestas por Deleuze asociadas a la lectura de Peirce se refiera el Glosario presentado al final de la Imagen Movimiento<sup>249</sup>.

"IMAGEN PERCEPCIÓN (la cosa): conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varían con respecto a él.

**Dicisignos**, o signos de la proposición en general, es una percepción dentro del cuadro de otra percepción, es el estatuto de la percepción sólida, geométrica y física;

**Reume**, no confundirle con el rema (palabra) de Peirce, es la percepción de lo que atraviesa el cuadro o fluye, estatuto líquido de la percepción misma;

**Gramma**, (engrama o fotograma), que no es una fotografía, es el elemento genético de la imagen percepción, inseparable de ciertos dinamismos, estatuto gaseoso de una percepción molecular.

IMAGEN AFECCIÓN (la cualidad o la potencia):

**Icono** designa el afecto en cuanto expresado por un rostro, o por el equivalente de un rostro;

**cualisigno o potisigno** designa el afecto en cuanto expuesto en un espacio cualquiera, como un espacio vaciado o un espacio donde el empalme de las partes no es fijo o fijado; **Dividual**: lo que no es ni divisible ni indivisible sino que se divide o se reúne cambiando su naturaleza.

IMAGEN PULSIÓN (la energía):

**síntoma**: designa las cualidades o potencias referidas a un mundo originario (definido por pulsiones);

**Fetiché**: pedazo arrancado por la pulsión a un medio real, y correspondiente a un mundo originario.

IMAGEN ACCION (la fuerza o el acto):

**Synsigno** (o englobante) conjunto de cualidades y potencias en cuanto actualizadas en un estado de cosas, constituyendo desde ese momento un medio real alrededor de un centro, una situación con respecto a un sujeto: espiral.

---

<sup>249</sup> En este capítulo se hace referencia especial y directa a tres tipos de imágenes asociadas a la imagen movimiento: imágenes percepción, acción y afección; sin embargo Deleuze también distingue a partir de Peirce otros tipos de imágenes mencionadas más superficialmente: imágenes pulsión, imágenes de transformación o imagen reflexión y la imagen relación o imagen tiempo que se tratará en el siguiente numeral. Estas imágenes presentadas aquí con su denominación correspondiente desde la lógica de Peirce, es decir de la clasificación de los signos que él realiza y que se refiere en el capítulo anterior son tomadas del glosario que elabora Deleuze al final de su tomo uno – LA IMAGEN MOVIMIENTO páginas 301 a 303; si no se desarrolla una profundización en la definición de ellas en este numeral, es solo porque se hará referencia a ellas llevadas desde el cine a la arquitectura, en el capítulo siguiente.

**Binomio:** Todas las formas de duelos que constituyen las acciones de uno o varios sujetos en el medio real.

**Huella:** vínculo interior entre la situación y la acción.

**Índice:** Designa el vínculo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada, sino que es solamente inferida, o que permanece equívoca y reversible; en este sentido se distinguen índices de falta e índices de equívocidad: que corresponden a los dos sentidos de la elipsis.

**Vector:** (o línea de universo) línea quebrada que une puntos singulares o momentos señalados en la cúspide de su intensidad. El espacio vectorial debe distinguirse del englobante.

#### IMAGEN DE TRANSFORMACIÓN – IMAGEN REFLEXIÓN:

**Figura:** signo que en lugar de remitir a su objeto, refleja otro (imagen escenográfica o plástica); o que refleja su propio objeto pero invirtiéndolo (imagen invertida) o que refleja directamente su objeto (imagen discursiva)

#### IMAGEN MENTAL – IMAGEN RELACIÓN:

**Marca:** designa las relaciones naturales, es decir los aspectos bajo los cuales ciertas imágenes están ligadas por un hábito que hace pasar de unas a otras; la desmarca designa una imagen arrancada de sus relaciones naturales.

**Símbolo:** designa el soporte de relaciones abstractas, es decir de una comparación de términos con independencia de sus relaciones naturales.

**Opsigno y sonsigno:** imagen óptica y sonora pura que rompe los lazos sensorio motores, desborda las relaciones y ya no se deja expresar en términos de movimiento, sino que se abre directamente al tiempo.

### 2.2.c HABITAR en movimiento

Tras haber distinguido entre la afección (la imagen afección) y la acción (la imagen acción), a las que llamaba respectivamente, Primeridad y Segundidad, Peirce añadía una tercera especie de imagen que Deleuze llama lo mental o la terceridad<sup>250</sup> esta en su conjunto no era sino un término que remitía a un segundo término por mediación de otro u otros. Esta tercera instancia venía dada en la significación, la ley o la relación.

Una acción, es decir un duelo o un par de fuerzas, obedece a leyes que la hacen posible, pero nunca es su ley lo que hace que se cumpla; cada acción tiene su propia significación, pero su meta no es ésta, el fin y los medios no comprenden la significación, una acción pone en relación dos términos, pero esta relación espacio temporal no debe ser confundida con una relación lógica. Por una parte, según Peirce, no hay nada más allá de la terceridad: más allá todo se reduce a combinaciones entre 1, 2, 3. Por la otra, la terceridad, lo que es tres por sí mismo, no se deja reducir a dualidades. Así pues, la terceridad:

---

<sup>250</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, Op.cit. p. 275

No inspira acciones, sino "actos", que comprenden necesariamente el elemento simbólico de una ley (dar, intercambiar); de esta manera los actos a los que se refiere la terceridad quedan anclados en las dos primeras fases; si se retoma la clasificación realizada en el capítulo uno tres a, se recordará que hay un estado nivel simbólico o pictórico y un nivel matemático o lingüístico que en este caso se corresponderían a los elementos necesarios para desarrollar ese acto que los comprende y a partir del cual se libera el primero de su dependencia y el segundo de su impertinencia. En la terceridad por tanto no se inspiran percepciones, que resultarían del paso conjunto por los dos niveles anteriores en la segundidad, sino interpretaciones, que remiten al elemento del sentido que orienta en la producción del tiempo.

Pero finalmente, la terceridad tampoco inspira afecciones, que permitieran pensar que la tríada retorna conducida de nuevo a una primeridad, tal y como señalaba Peirce, no hay nada más allá de la terceridad, por lo cual lo que se encuentra en la terceridad se encuentra finalmente y no son sino sentimientos intelectuales de relaciones, como los que acompañan el uso de las conjunciones lógicas "porque", "aunque", "con el fin de que", "por tanto", "ahora bien", etc. Es en la relación donde la terceridad encuentra su adecuación porque la relación es siempre tercera, siendo necesariamente exterior a sus términos y nunca reducible a ellos. Peirce recalca el punto siguiente: si la primeridad es "uno" por sí misma, la segundidad "dos" y la terceridad "tres", es forzoso que, en el dos, el primer término retome a su manera la primeridad, mientras que el segundo afirma la segundidad. Y, en el tres, habrá un representante de la primeridad, uno de la segundidad, y el tercero afirmará la terceridad.

Por lo tanto<sup>251</sup>, no solo hay 1,2,3 sino:

1 en 1

1,2 en 2 y

1,2,3 en 3<sup>252</sup>

Cuando Deleuze habla de imagen mental quiere decir una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento y en esto se refiere a que es una terceridad que se refiere a la segundidad, que es donde se dan los objetos que tienen existencia propia, y al darles una significación los trata como objetos de percepción. Es una imagen que toma por objetos relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales. Puede ser, pero no lo es necesariamente, más difícil que las otras imágenes.

Lo esencial es que la acción y también la percepción y la afección, estén encuadradas en un tejido de relaciones. Tal cadena de relaciones es lo que constituye la imagen mental, por oposición a la trama de las acciones, percepciones y afecciones.

La relación (el intercambio, el don, lo devuelto...) no se contenta con rodear la acción, sino que la penetra de antemano y por todas partes, y la transforma en un acto necesariamente simbólico. No están sólo el

---

<sup>251</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, op.cit. P. 276

<sup>252</sup> Puede verse aquí una suerte de dialéctica, pues hay dos en dos, y el segundo término son dos términos, tanto como lo es en la terceridad, un dialéctica tal y como también podría sugerirse cuando se dice que hay dos vías de aproximación al movimiento; sin embargo, como ellas, tanto como el trío no se completa sin la relación, o sea que no son nada sin el movimiento mismo que también cuenta, entonces es dudoso que la dialéctica sirva de punto de referencia y comprenda el conjunto de estos movimientos; más bien se podría sugerir que la dialéctica realiza un paso por ellos, una interpretación de ellos, pero una interpretación insuficiente por cuanto se le escapa el objeto a interpretar.

actor y la acción, sino que hay además un tercero fundamental constituido por la relación misma. Esta perpetua triplicación se apodera igualmente de los objetos, de las percepciones, de las afecciones.

Es cada imagen en su cuadro, por medio de su cuadro, la que debe ser la exposición de una relación mental. Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan. Únicamente los movimientos de cámara, y sus movimientos hacia la cámara serán los que puedan explicar el porqué; es la cámara, debe ser la cámara, y no un diálogo quien explique y relacione.

Es Hitchcock quien aparece en la historia del cine como aquel que ya no concibe la constitución del film en función de dos términos, sean el realizador y la película que se ha de hacer, sino que siempre son tres: el realizador, la película y el público que debe entrar en ella, o cuyas reacciones deben hacerse parte integrante del film; aunque no fue solo Hitchcock pues ya desde Lewis Carroll, todo el pensamiento Inglés demostró que la teoría de las relaciones era la pieza maestra de la lógica y podía ser a la vez lo más profundo y lo más entretenido<sup>253</sup>.

La terceridad introduce el tercero como la relación, el tercero es introducido en el cine por Hitchcock<sup>254</sup> y el tercero en el cine de Hitchcock se materializa en el público<sup>255</sup>, es él quien realiza las relaciones, es él quien posee la cámara. El riesgo estaría entonces en dejarle fuera, en crear la exterioridad (o la interioridad) y con ella romper las relaciones. Si se parte de las relaciones ¿qué sucede?

Puede suceder que la relación se desvanezca, que desaparezca de golpe, sin que los personajes cambien pero dejándolos en el vacío. Puede suceder al contrario, que la relación prolifere y se multiplique, según los términos considerados y los terceros aparentes que se unen a ella, subdividiéndola u orientándola en nuevas direcciones. Sucederá, por fin, que la propia relación sufra variaciones, conforme las variables que la efectúan e induciendo cambios en uno o varios personajes.

Lo que se manifiesta en todos estos casos es que la relación introduce entre los personajes, roles, acciones, decorados, etc., una inestabilidad esencial que puede asimilarse al intervalo, a ese vacío sobre el cual los cuerpos perplejos adoptaban el movimiento como la única opción frente a una caída inevitable. Recordando la metáfora elaborada por Eisenstein, si los elementos que componen este cine no son como ladrillos, la relación que se da entre ellos no es como un cemento, es por el contrario, al igual que en el modelo biológico, como un sustrato, lo que une las células para considerarlas partes de un cuerpo es la vida y en el cine, esta vida es una especie de inestabilidad o de ignorancia que mantiene al espectador en tensión, enganchado a la acción que se espera y que será en Hitchcock como el paso de la inocencia a la

---

<sup>253</sup> Como se decía en el numeral 1.3.b, la alusión a lo divertida que pueda ser la lectura de ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS, no procede de su consideración como una lectura para niños, todo lo contrario, una lectura para adultos fundada en un conocimiento de las reglas del juego que estarían en el nivel de la segundidad y del juego mismo en todas sus potencialidades como se sigue de la primeridad, solo puede seguir en un ejercicio de recreación en la lectura, recreación en la que se establece la relación, o simplemente jugar el juego, que es lo que finalmente se trata de enseñar a Alicia a lo largo del texto, el juego no puede ser interpretado mas que jugando con sus propias reglas y muy en serio.

<sup>254</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, op.cit. P. 283

<sup>255</sup> Intencionalmente se deja de lado la crítica al uso que Hitchcock hace del público, al que puede llegar a considerar como el más fino violín en manos de un violinista experto, esto hace pensar en un Hitchcock que instrumentaliza al público en un sentido que le quitaría la terceridad, pues le priva de la libertad de establecer las relaciones, de determinar las interpretaciones siempre abiertas, y así, el cine de Hitchcock no sería auténticamente cine. Sin embargo, como desconocer la capacidad de orientar esas relaciones desde una lógica abierta a la terceridad cuando se descubre que más de cincuenta años después y en los lugares más dispares del globo, este público que Hitchcock no pudo intuir ni determinar, aún se sorprende y se aterra frente a un final que de alguna forma ya se le había anunciado.

culpabilidad. Aunque finalmente, la vida autónoma de la relación, la vida misma más allá de la célula, sea monótona, sistema circulatorio que hace tender hacia una suerte de equilibrio, aunque se trate de un equilibrio desolado, desesperado o incluso monstruoso.

Como siempre ocurre en el cine, tal y como ocurre en la imagen movimiento, en Hitchcock el plano tiene efectivamente dos caras, una vuelta hacia los personajes, objetos y acciones en movimiento, y la otra hacia un todo que cambia a medida que el film va progresando, la diferencia entre una cara y otra puede pensarse en la diferencia entre lo que el público sabe, desde una cara y lo que el director sabe, desde la otra, pues incluso las partes que participan, saben menos que los otros dos.

Pero en Hitchcock el todo que cambia es la propia evolución de las relaciones, desde el desequilibrio que éstas introducen entre los personajes hasta el terrible equilibrio que conquistan en sí mismas cuando se resuelven en una acción que desvela el enigma, que determina culpabilidad e inocencia, así sea solo una resolución temporal, es decir que dentro del todo aún planteo esa duda que restablece la tensión<sup>256</sup>. Es de esta manera que Hitchcock introduce la imagen mental en el cine, haciendo de la relación el objeto de una imagen, que no sólo se añade a las imágenes – percepción, acción y afección, sino que las encuadra y las transforma.

Y no es que el cine antes de Hitchcock no estableciera relaciones, o que el cine antes de él no pensara en el público o en la interpretación que el público hará de lo visto, no se trata de esto. Se trata de un delicado ejercicio de entramado de las imágenes con respecto a las relaciones que ellas establecen entre sí, con respecto a las relaciones que tienen en el todo y con los lazos que de ellas y del todo se establecen con el público, pues si bien ya Murnau jugaba con las sombras para producir una reacción de espanto en el espectador que reconocía en ellas a la realidad del monstruo, finalmente este corte momentáneo no produce un vínculo efectivo en la consideración del todo, al cual, como en el caso de Hitchcock se debería afectar irreversiblemente.

Hitchcock hace dudar de las relaciones que establece la pantalla solo para conducir a la angustia, o a la risa, tanto como hace dudar de la realidad del todo, que deja de estar congelada en un final sospechado, para dar paso a un instante cualquiera que súbitamente aterriza, como un día cualquiera en la ducha. Es para efectuar esta particular manera de cine que se funda en la necesaria constitución de relaciones que dan origen, relaciones siempre originales, que se deben hacer nacer de signos originales, que según Deleuze en Hitchcock se dan según dos tipos de relaciones<sup>257</sup>:

Según las relaciones naturales, un término remite a otros términos en una serie acostumbrada tal que cada uno puede ser "interpretado" por los demás: son marcas; las relaciones naturales son normales, ordinarias para que puedan ser tomadas en serio y constituyen marcas pues sirven desde esa normalidad para identificar a ciertos y determinados personajes y elementos. Las relaciones naturales permitirían decir que

---

<sup>256</sup> En *North by NorthWest* (1959), se juega con maestría en esta ambivalencia entre las relaciones de los personajes con respecto al todo de la película que no se conoce, pero también con respecto a la resolución del propio plano en el cual se juega cualquier escena y todo de una manera tan divertida que solo cabe preguntar como embarcarse en este juego, del que no se conocen las reglas. Al final, tal y como se sigue de esta aguda interpretación del duelo que surgía en el trasfondo de la guerra fría, los buenos no son tan buenos y los malos podrían ser inocentes.

<sup>257</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, op. cit. P. 283

es natural pensar que este hijo<sup>258</sup> de más de 40 que aún telefona a su madre para solicitar ayuda es un hijo mimado, o un niño que aún no crece quitándole al personaje el estatus de adulto y responsable.

Pero, siempre es posible que uno de estos términos salga de la trama y surja en unas condiciones que lo extraigan de su serie o lo pongan en contradicción con ella, en cuyo caso se hablará de desmarca. Las desmarcas son choques de relaciones naturales como series alternas que muestran otra posibilidad, como cuando la madre demuestra una total indiferencia frente a la suerte de su hijo, entonces se establece la duda, quien es irresponsable, el hijo o la madre.

De otra parte y en conformidad con una relación abstracta aparecen los símbolos tal y como son descritos por Peirce, es decir no como el ejercicio de abstracción que señalaba en 1.3.a<sup>259</sup> sino como una referencia a un objeto concreto portador de diversas relaciones, o de variaciones de una misma relación, de un personaje con otros y consigo mismo.

Los símbolos son nudos de relaciones abstractas que sostienen el conjunto o debería decirse en Hitchcock, que lo enredan. Así se establece en Hitchcock la complejidad, a través del uso de elementos que dicen paradójicamente lo mismo, que establecen las dos caras de la acción, pero que no se orientan en ella hacia ninguna de las dos, para dejar libre la brecha que pasa hacia el todo en el que se debe resolver la relación.

Desde esta interpretación puede verse que las desmarcas y los símbolos aunque puedan parecerse superficialmente a los índices de Peirce, son finalmente diferentes de estos y constituyen los dos grandes signos de la imagen mental. La imagen mental o imagen relación es tal, no porque enmarque a las otras, por lo cual podría decirse que es una imagen que está siempre fuera de cuadro, sino por que, penetrándolas las transforma y en ese paso del fuera de cuadro al cuadro, que es además abierto, se lleva la imagen hasta su límite, esta podría definirse como la genialidad de Hitchcock al llevar la imagen movimiento hasta sus últimas consecuencias, pero siempre a partir de lo que no está, de lo que se ignora o simplemente de lo que se sospecha en las relaciones.

Descubrir estas relaciones proporciona una función de videncia, hace partícipes de la acción a los personajes que se hacen espectadores y a los espectadores que se convierten en personajes y esto sin perder de vista que los primeros que se han de considerar en el fuera de cuadro son los espectadores. Por ello la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva y el final no es algo que se pueda intuir o sospechar pues empieza a estar en cualquier parte.

Lo que se ha roto es la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de dos porciones de espacio o de escena. El azar, cuidadosamente ordenado por Hitchcock pasa a ser el único hilo conductor de manera que en su inestabilidad se enganchen los elementos del fuera de cuadro, según Hitchcock, tal y como caen las moscas en la tela de araña, enredándose más cuando tratan de salir.

---

<sup>258</sup> Los personaje de Cary Grant y el de su antagonista Eve Marie Saint en North by North West se mantienen en este nivel de relaciones naturales que se sigue por marcas – desmarcas específicas, ya por el tipo de ropa utilizado o por llamadas telefónicas ha elementos externos que indeterminan la relación o que la esclarecen.

<sup>259</sup> Debe recordarse que se expresaron diversos inconvenientes para definir el nivel pictórico y abstracto como simbólico, este es uno de los que tiene que ver con las muy diversas interpretaciones que el símbolo tiene dentro de las propuestas filosóficas actuales. Por ello se debe referir cada vez que el término sea usado, desde que obra o pensamiento particular se está tratando.

La acción o la situación sensorio – motriz que caracterizaba el plano medio y que encontró en el Western una de sus principales formas de expresión, ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo, el ir y venir continuo de los elementos o de los personajes en busca de una relación estable o de una definición; se ha alcanzado el deambular urbano que señalaba el flaneur y a través del cual se descubría siempre un mundo nuevo, pasando sin embargo por el mismo lugar, solo entonces la imagen mental se desprende de la estructura activa y afectiva que la sostiene y la dirige y se alcanza la terceridad insostenible e ilocalizable de la relación.

Deleuze ha llegado a plantear que la terceridad no se sostiene ni se encuentra en lo estable de las relaciones que se realizan en la acción ni en la afección, pues toda relación es movimiento, lo cual de paso permite que las interpretaciones sean abiertas, paradójicas, pero sobre todo libres; sin embargo, en esta estabilidad transitoria y en la pérdida del todo, tal y como lo mostraba Hitchcock, se abre una brecha a la dispersión, al nada vale, tan sostenible como el todo vale que aterriza a quien debe interpretar o relacionar. Entonces, ¿qué cosa preserva el conjunto en este mundo sin enlace ni totalidad? ¿qué preserva el conjunto de la disolución total y la despotenciación o el anestesiamiento de los cuerpos?

Lo que sostiene al conjunto son los tópicos corrientes de una época o de un momento. Slogans sonoros y visuales que Dos Passos<sup>260</sup> llama, noticiarios y ojos de cámara. Estas imágenes flotantes, anónimas, circulan por el mundo exterior lo cual hace pensar en que constituyen el campo de cada cual, pero no están solo afuera, pues de hecho ellas no admiten afuera ni adentro sino un circular con el cual penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea.

Una ruda manera de reconocer la determinación del cuerpo afectivo – activo frente a los horizontes o los modos espaciales dominantes y legislativos dentro de los que está condenado (en un encierro) a vivir el cuerpo; son tópicos físicos, ópticos, sonoros y psíquicos que sustituyen a una auténtica imagen mental que sería aquella capaz de prever las relaciones, es decir de re crearlas.

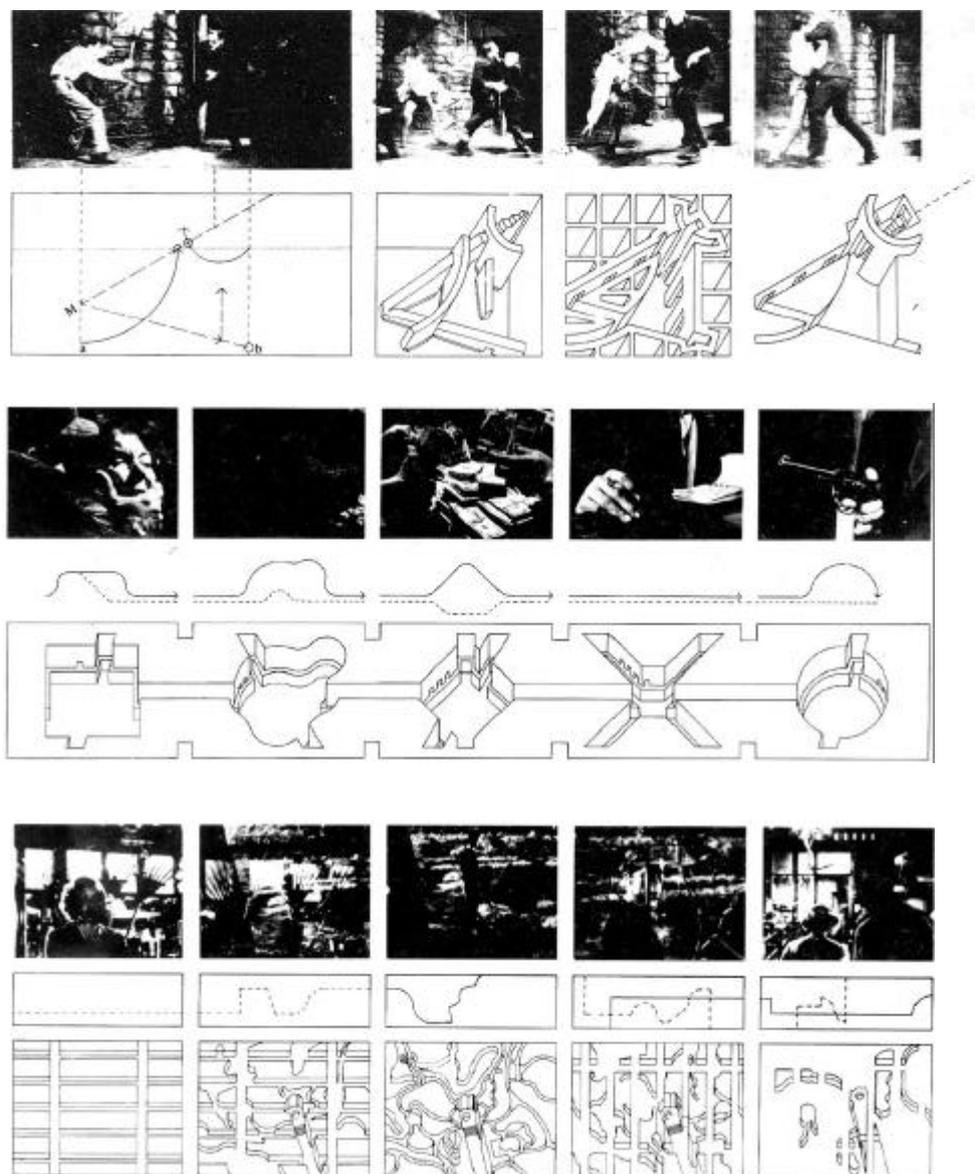
Es por ello que lo más difícil es alcanzar la terceridad, pues la capacidad de ver las relaciones implica también la capacidad de salir de esas formas tópicas o típicas de formación del mundo, que son por demás absolutamente invisibles, o circulantes, tan consustanciales a la valoración de la realidad como el dinero, sin el cual sería bastante difícil pensar la economía; pero se debe hacer para alcanzar las imágenes mentales, se debe alcanzar el paso por los tópicos y realizar su marcación, tanto como su desmarcación en la determinación de las posibilidades, de las cuales son seguramente, una ínfima parte frente a lo que el creador pueda proponer cuando es capaz de estar por encima de las relaciones superficiales. El mundo de las imágenes mentales de la terceridad es por tanto el mundo de los usuarios clientes, aunque debería ser el de los creadores del uso o el de los proveedores de relaciones.

---

<sup>260</sup> LA IMAGEN MOVIMIENTO, op. cit. P. 290

**Fig30** B. TSCHUMI, un encuentro posible entre cine y arquitectura en la arquitectura; Proyecto para el centro de artes de Le Fresnoy: en este caso particular el todo sobre le cual opera el arquitecto para constituir el proyecto es el propio mundo del arte audiovisual, por ello quizá de una manera excepcional se le puede permitir al arquitecto una especulación formalista que pareciera tomada de la lógica dialéctica de Eisenstein, pero que se acerca peligrosamente al modo pictórico al analizar cada fotograma como una foto, error imperdonable si el tema de la película o del edificio, no fuese las películas en si mismas.

Imágenes tomadas del libro ARCHITECTURE IN / OFF MOTION, B. Tschumi. 1997



## 2.3 ELOBJETO ARQUITECTÓNICO COMO SIGNO CINEMATOGRAFÍCO

Finalmente, la tesis ha avanzado hasta un punto donde puede arriesgarse a proponer, con la suficiencia puesta en los argumentos, conceptos, definiciones y aproximaciones teórico prácticas presentadas hasta ahora, una nueva manera de comprender el proyecto arquitectónico, el objeto arquitectónico y el modo dinámico y significativo que tiene el hombre, arquitecto o no, de relacionarse con ellos dos.

Los recursos han sido puestos al servicio de una construcción teórica tripartita que considera la arquitectura desde el ámbito de los que saben, tal y como se señalará en el capítulo final, pero que debería considerarse igualmente, al formular las competencias de las artes pictóricas y las ciencias, en el terreno de la enseñanza de la arquitectura; tanto como deberían considerarse las profundas deficiencias en el terreno humanístico y las incapacidades que rayan en la absoluta ceguera con respecto al horizonte, o al contexto, social, político y económico dentro del cual debe proponer el arquitecto.

Si de lo que se ha tratado hasta ahora es de dar puntadas para un aprovechamiento y articulación dinámica de diversas variables, ya semióticas, ya cinematográficas, ya históricas, de lo que se trata ahora es de que la consideración de una manera de ser del espacio, que es mucho más compleja que la visión planar de las ciencias del espacio, y difícilmente abierta, frente a las definiciones de las ciencias económicas, pueda encarnarse en una manifestación arquitectónica que es capaz de resolver ese difícil puente entre la ciencia, el arte, la economía, la política y la sociedad humana; lo que se busca es sobre todo, una aproximación a la arquitectura que permita construir el carácter histórico del proyecto fundado en la consideración de su lado humano, tanto como de su ser social y de su dimensión espacio temporal cambiante.

Esta propuesta empieza de la siguiente manera:

*La cinematografía y la arquitectura se conjugan de una manera triádica a través de un espacio escénico, de una relación de obscenidad y de un objeto que constituyen como significativo (cinematográfico / arquitectónico).*

El espacio, luego de ser cerrado, absoluto y finito, paso a ser abierto, cósmico y estructurado pero vacío; más adelante, hecho infinito en su ignorancia, trato de ser dominado en las matemáticas y en la física, solo para descubrir su humana relatividad, su dependencia de las expectativas siempre vacilantes, pero sobre todo de la incertidumbre de este observador que decide lo que ve y lo que no ve.

Ahora el espacio vuelve a ser lugar, pero no-lugar mitológico, ni topológico, sino histórico, lugar donde se escribe una historia, marcado y traspasado, incierto y cambiante, lugar de encuentros y de violencias, de luchas y de destrucciones, lugar relación, lugar movimiento.. El espacio se encontró finalmente en el escenario por las mismas razones por las que el teatro se encontró con la vida, el espacio se hizo escénico, porque el cine proyectó el día a día.

Uno de los primeros equívocos que debe subsanarse antes de continuar en el uso de este puente entre cine y arquitectura proviene de la pantalla, pues la primera pantalla no es la de la sala de proyección, esta es la última, pero no el fin del cine<sup>261</sup> e incluso cuando el cine o la arquitectura proyectan no lo hacen sobre

---

<sup>261</sup> Luego de visto, el cine se queda en la otra pantalla, en la de la memoria, allí se acumula y será sobre esa prefiguración que se den las proyecciones sucesivas, por ello, incluso en la sala de proyección, la pantalla nunca está en blanco, sino plena de prejuicios y expectativas contra las cuales se juega la proyección.

un plano vacío, o sobre una pantalla en blanco, la pantalla en arquitectura no es la hoja en blanco, no se proyecta sobre un espacio vacío, sino sobre un todo pleno de relaciones, sobre una duración en la que la arquitectura se incorpora.

Si existe la idea de que se proyecta sobre una superficie plana esta proviene del sentido matemático de aproximación al espacio o de la idea de que no sería posible proyectar, como en el cine, si no se proyecta sobre las conciencias anesthesiadas en la cámara oscura (en este caso la proyección siempre busca corregir ese defecto que es la superficie limpia llenándola de realidad y debe hacerlo para despertar las conciencias y a los espectadores que de otra manera dormirían durante el tiempo de la proyección, como ya lo hacen muchas veces) para vincularlas al escenario de la representación que se sigue; en un sentido que podría llamarse positivo, el cine construye un espacio escénico como un territorio marcado por los ejercicios de territorialización sobre el cual el arquitecto ha de filmar una dinámica, encuadrar una realidad posible y pensar la utopía.

En un sentido negativo, el cine descubrió la debilidad humana, la tendencia que se realiza en la elipsis y en el raccord y a través de la cual se sacan conclusiones y se construye el todo con las partes. Pero también la tendencia que es la ley del menor esfuerzo que permite implementar revoluciones científicas a la par que condena al homo pictor y al homo lector a ser alfabetizado, domesticado y finalmente reducido a un conjunto de sentencias tipificadas en usos convencionales o en números en una serie, azul, roja, áurea o aria.

El espacio escénico es por tanto el espacio de la proyección y de la filmación, el espacio de la realidad como un campo inmenso de donde prefigurar las infinitas posibilidades, pero un campo habitable, individual y colectivamente; la arquitectura realiza la tarea de prefigurar este espacio como habitable y de ser además seguridad construida, vehículo de relaciones espacio temporales y modo material del movimiento.

Cuando el espacio escénico es configurado, en ese mismo instante se determina una primera forma de lo obsceno, como lo que queda fuera de cuadro, bien sea porque es como lo que se oculta, pero también porque es lo que sostiene y posibilita el escenario. La escena y lo obsceno son dos caras de una misma realidad; opuestas en sus modos de ser, pero indiscernibles; inseparables cuando han sido constituidas, se encuentran en el objeto que son como realidad y en el interpretante que las determina o las trafica como significativas.

Pero la propuesta no es solo la consideración de una espacialidad escénica y de una arquitectura obscura, es necesariamente la manera en que se establece esa relación a través del tiempo y en ese sentido: La arquitectura - Cine del espacio escénico se desarrolla en tres momentos recíprocos y necesarios que corresponden con los tres niveles de la lógica triádica como primeridad, seguridad, terceridad: una filmación que prefigura, un montaje que configura y una proyección que refigura, o una prefiguración que proyecta, una configuración que construye y una refiguración que permite habitar.

EL CINE Y LA ARQUITECTURA:

**Como filmación (se imagina), como acción (se construye), como proyección (se habita)**

S i... la filmación es lo obsceno (proyecto), entonces, la representación es lo escénico (la ciudad)

---

Y entre las dos, la acción es la película (EL EDIFICIO)

Y todos estos modos, juntos, hacen del objeto CINEMATOGRAFICO / ARQUITECTÓNICO, un hecho significativo para un interpretante que es a la vez:

ACTOR, PRODUCTOR, Y PUBLICO  
CREATIVO (diseñador), PRODUCTOR (constructor) y HABITANTE (ciudadano).

Puede decirse entonces que la labor cinematográfica / arquitectónica comprende los siguientes aspectos:

el creativo – lúdico (recreación / **imaginar**<sup>262</sup>) el humano - ciudadano (uso / **habitar**)  
el material (transformación / **construir**)

Los momentos se estructuran en (la película) el objeto arquitectónico, de manera que la primeridad es obscena para la segundidad y estas dos lo son para la terceridad; finalmente, (el cine) la arquitectura, como arte, como oficio o como ciencia, queda oculta (obscenos), para quien participa de la representación (el público) constituyendo (al cine) la arquitectura como significativos y al espacio de dicha representación, espacio escénico, como espacio público.

El objeto arquitectónico, como la película se realiza necesariamente de estas tres maneras pero es una sola, con tres momentos complementarios. No se puede eludir ninguna de las fases; para enseñar, hacer, y comprender la arquitectura, tanto como Deleuze lo señala para el cine, se debe trabajar desde, hacia y en los tres niveles.

El hecho de que los niveles no sean autónomos, sino interdependientes, también se presta a equívocos; esto no quiere decir que puedan combinarse, ni resumirse, de hecho se requieren competencias y preparación diferentes en cada caso, mismas que los adelantos, tanto como los continuos cambios en los campos científicos y pictóricos o de una teoría de la forma hacen cada día más especializados los conocimientos y oficios en cada uno de los niveles. En la discusión por una especificidad de la arquitectura (o del cine) no se puede caer en la especialización de la práctica profesional, pues con ella desaparece la arquitectura como totalidad significativa.

En lo que la arquitectura tiene de tecnológica e industrial, de actividad profesional, de rama de la economía, necesita imprescindiblemente de especialistas, de expertos en campos particulares que asegure que lo que se haga está bien hecho, que se cumplan las normas ISO de calidad especificadas para cada caso; pero aquí no acaba el asunto pues en lo que la arquitectura tiene de arte, necesita imprescindiblemente de experimentadores, de jugadores expertos que se arriesguen a re crear, a jugarse las normas para romper el molde en cada nuevo proyecto y en este sentido también podría decirse que

---

<sup>262</sup> En el TRIANGULO TRES, se hace referencia a este momento como el del SENTIR, para dar paso desde una dimensión de la imaginación que podría confundirse con la sola fantasía, a una dimensión estética que tiene que ver con la percepción de la realidad, en el nivel de la primeridad se conjuga utopía pero no en el sentido de que se imagine un lugar, sino que se imagina el movimiento, lo cual dicho literalmente es CONSTITUIR LA IMAGEN MOVIMIENTO, así debe entenderse imaginar como constituir las imágenes movimiento o determinar el encuadre desde el cual perceptivamente hacer realidad la totalidad que el proyecto implica.

necesita de científicos, es decir de expertos en buscar lo que no se le ha perdido a nadie, lo que nadie ha encontrado antes, en formular la pregunta para la cual los técnicos tienen la respuesta.

Pero incluso cumpliendo con los dos niveles anteriores, es decir, aún estando técnicamente bien realizada y artísticamente bien constituida, la realización aún no se alcanza en el nivel de la arquitectura<sup>263</sup>; pues en ella aún se ha de ir más lejos (o más cerca) finalmente, en lo que la arquitectura tiene de cine, tiene que guiar a los artistas y a los técnicos para realizar algo que es más que un arte - facto, o una escultura a gran escala, más que una máquina, o que una colección de planos y de fotos, pero nada menos que un simple habitáculo, un espacio habitable, transitorio, significativo, un lugar donde se realiza y se proyecta la historia prevista por el realizador, ( una historia que puede ser en términos de N. Elías, utopía o pesadilla) pero en todo caso, historia posible destinada a marcar la pantalla y permanecer en la memoria de sus habitantes a través de la definición de una nueva forma de tránsito y de uso, o destinada a desvanecerse en el limbo a donde van los proyectos carentes de esa capacidad de recreación y de re-proyección, que también es inherente al cine cuando permite que una misma película sea vista una y cien veces y encontrada cada vez, como una nueva película.

Nadie duda que para hacer una película se necesite un director, a pesar de que el director no es el guionista, ni el fotógrafo, ni el productor ejecutivo, ni el camarógrafo, ni el editor, ni el director artístico, ni los actores... el director es simplemente alguien que ha de prever aquello que los relaciona a todos y que cada uno por su especificidad, no puede ver. El arquitecto realiza en su oficio la primera forma de montaje, la que constituye el proyecto como una posibilidad con sentido, así por mucho tiempo, solo pueda verlo el arquitecto; al final, una vez realizado, le verán todos e incluso igualmente que en el cine, lo habitarán todos, público como espectadores y el autor hecho público.

La arquitectura, como la medicina y la ciencia en general, se está enfrentando al fantasma de su ejercicio descuartizador de la humanidad y de la realidad y lo está haciendo de dos formas, por un lado, forjando la idea de un profesional integral, no especializado sino espacializado, un arquitecto culto y políticamente responsable que es una persona íntegra en lo que tiene de capacidad de reconocimiento de esos ejercicios totalizantes en los que se involucra, y que lo es, porque es capaz de comprender lo que el hombre tiene de humano en cuerpo y alma.

---

<sup>263</sup> Cuando en 1930 Serguei Eisenstein viajó a EEUU llevaba cientos de proyectos que la realidad de una lucha anticomunista que se fraguaba al interior de la sociedad americana y que germinaría en la guerra fría, se encargó de trancar. Sin embargo, en 1931 un inversionista americano (U. Sinclair), le brinda la oportunidad de realizar un proyecto que el gobierno Mexicano aprobó. Se trataba de desarrollar una película sobre la revolución mexicana y ella avanzó en medio de terremotos e inundaciones hasta 1932. En el proyecto participaron famosos artistas como los muralistas mexicanos Rivera y Siqueiros, Frida Kalho y reconocidos escritores. Se elaboraron guiones, se determinaron escenarios y se filmaron miles de metros de película. Luego de casi tres años de filmación el productor americano retiró los fondos y detuvo el trabajo: los dibujos, los scripts, storyboards, guiones y ensayos fueron embalados en cajones y embarcados en una especie de confiscación rumbo a Nueva York. Sinclair realizaría en 1934 un montaje a partir de lo que recopiló del trabajo de Eisenstein que fue muy mal recibido por la crítica. Luego de la muerte de Eisenstein en 1948 parte de este material fue recuperado por el gobierno soviético y J. Leyda y E. Tissé, que habían trabajado como editores y fotógrafos de Eisenstein, se dieron a la tarea de hacer la película que Einstein no pudo hacer. El resultado se proyectó bajo el título "¡que viva México!", una película de mas de 4 horas de duración, pero que según los críticos y expertos en la obra de Eisenstein, no dejaba de ser una recopilación de material, una monografía o un índice en el que se mostraba todo lo que pudo ser y no fue, pues faltaba la mano del Arquitecto, ya que por cosas del destino, este Eisenstein que ha servido de referencia a todo lo largo de esta tesis, era hijo de arquitecto y había estudiado arquitectura y pintura por lo que finalmente y siguiendo sus aportes a este trabajo se puede decir sin temor, que era realmente arquitecto.

Pero por otra parte el arquitecto debe ser un profesional abierto en el sentido amplio, es decir con una profunda capacidad de diálogo y de gestión, con conocimientos especializados que lo hacen determinante en ciertas decisiones, pero sobre todo con una capacidad de enlace con otras especialidades que le obligan, sino a saber de todas las formas del conocimiento, por lo menos si, ha estar abierto a ellas y tener capacidad de percepción en sus áreas; no es un técnico, ni un artista, ni un político, es casi un gestor de relaciones, un realizador de proyectos, como formas espaciales de relaciones en movimiento.

Alguien capaz de determinar, desde sus competencias espaciales y dialógicas, la orientación del trabajo en el cual se vinculan a través de la primeridad, el artista, de la segundidad el técnico y de la terceridad el político, sin dejarse seducir por nada más que la utopía posible que todos, pero especialmente él, sueñan y que sin sus competencias, se ahogaría en formalismos, especulaciones o tecnicismos.

Cuando uno de los tres horizontes es sesgado o cuando alguno de ellos se somete a los demás o es abolido, se rompe la cadena significativa y se pierde la posibilidad de territorialización y por tanto de apropiación que permite la lógica triádica. Cuando alguno de los niveles se rompe, ya no se puede ejercer el derecho a la interpretación personal y el objeto deja de ser representable para ser solo presentable y obsceno, como son los objetos que coartan la libertad de los hombres.

Las tres maneras de ser del cine y de la arquitectura son como tres dimensiones inseparables del movimiento que las constituye y este es el de la vida humana cuando se realiza plenamente, es decir de manera individual pero también de manera relacional, vida llamada por muchos civilización o simplemente humanidad. Estas tres dimensiones corresponderían con los tres modos de ser de la actividad humana que proponían los griegos: la poiesis, la techné y la phronesis, traducidas por la poética, la técnica y la política. En la primera se desarrolla la vida en su forma lúdica o estética, en la segunda se desarrolla la vida en su forma práctica y por tanto apunta a una ética y en la tercera se alcanza la vida tanto en lo que tiene de transitoria e indagativa como de cierta y funcional, por ello se puede aproximar al nivel de la ciencia que busca la verdad, pero que sabe que no puede encontrarla más que en la búsqueda.

En la dimensión poética (del proyecto) solo puede hablarse en términos de imágenes (de encuadre / Filmación), esta dimensión corresponde a la primeridad y en ella se definen los valores estéticos del proyecto, en ella se juega la libertad del sujeto como creador de imágenes, podría llamarse la dimensión de la soledad, pues este "imaginador" de realidades posibles no puede ver por los ojos, ni sentir por los sentidos de nadie más, ha de hacer este ejercicio de sentir con su propio cuerpo. Se dice que PROYECTAR ES PREFIGURAR por cuanto ha de determinar las imágenes que la segundidad construya, pero desde una dimensión experimental, oscilante y abierta es decir en esta forma de verbo infinitivo que solo la acción de la segundidad constituirá en acto.

En la dimensión tecnológica (de la construcción)<sup>264</sup> solo puede hablarse en términos de producción, aquí no hay lugar a la especulación, experimentación o incertidumbre, simplemente y a partir de lo que está dado o prefigurado se ha de configurar, es la forma del guión técnico / y

---

<sup>264</sup> Gadamer también se refiere a un momento de la construcción que se realiza en la transformación del juego y que orientaría una posible definición sesgada de la construcción, es decir, orientada hacia una arquitectura técnica o simplemente una artesanía: "la transformación del juego en construcción... con el término construcción traducimos del alemán Gebilde, cuyo significado literal es una formación ya hecha o consolidada y que está en relación etimológica con el verbo bilden, formar y con el sustantivo bild, imagen y figura..."  
VERDAD Y METODO, H. G. GADAMER, Editorial Sígueme, Salamanca, 1977 página 154

de la realización de los Planos que se han percibido en la primeridad, esta dimensión corresponde a la segundidad y en ella se definen los valores éticos, por cuanto el trabajo que la producción de esta acción requiere e implica un reto, un desafío, una lucha que ha de llevarse a cabo con justicia, es decir de una manera práctica; el triunfo del más fuerte que es siempre el hombre, ha de señalar la superación del reto en la transformación de una materia que se resiste a cambiar, de manera que siempre triunfan los sujetos en el logro de una dinámica que los objetos no pueden resistir. El nivel de la acción es el de la máquina, en la que las partes asumen su labor de manera armónica, pero no cualquier máquina, sino una muy delicada, en la que todas las piezas son protagonistas y en la que el determinante de la acción, al igual que en el cine es el plano.

Otro equívoco que se puede presentar fácilmente dada la coincidencia de nombres y términos proviene del plano: el plano en arquitectura no es el plano en cine, el plano en arquitectura no es la imagen movimiento, no es un corte móvil de la duración, sino un corte inmóvil, de la misma manera que lo es el edificio terminado y puesto en una foto.

El plano se constituyó en el cine a partir de D. W. Griffith en la forma de superar el anclaje de la representación en el teatro, el plano llevo la representación al cine a través de la superación de la escena o el decorado como forma inmóvil del espacio que se da en el escenario de la representación teatral, que hasta ahora ha sido siempre cerrado, simultáneamente, el escenario adquirió otra dimensión, la de ser forma de realidad y no de representación; el escenario es real, lo que es ficticio es la escenificación de la ficción.

El plano es en cine una forma de unidad. El plano en arquitectura es una parte, una vista o una sección, un corte que se aproxima a la imagen movimiento, pero que solo la alcanza cuando es integrado contextualmente al espacio en el cual se halla. "CONSTRUCCIÓN ES CONFIGURACIÓN como el producto acabado de este genero de actividades formadoras y conformadoras"<sup>265</sup> por ello hay una configuración de los planos, tanto como una configuración del edificio, realizando el hecho de que la segundidad, son dos.

En la dimensión política se hace coincidir el todo y las partes, por eso también puede hablarse de una dimensión urbana o de la ciudad, y en ella solo puede hablarse en términos de tráfico, pero un tráfico que son tres, tanto como la configuración son dos: un movimiento que va del proyecto, al edificio y que implica un tráfico material desde las infinitas posibilidades particularizadas en una prefiguración hacia un primer todo abierto en la configuración y a la que suele denominarse montaje; un segundo tráfico establece la continuidad hacia la proyección en un movimiento de ocupación, de uso, es decir de habitación del proyecto construido en la terceridad, pero un tercer movimiento es necesario para que realmente haya terceridad y arquitectura, pues además de la relación con el sitio y con los habitantes, el proyecto se relaciona con la historia a través de un tiempo que él constituye, un tiempo que es imagen mental y en el cual se fija aquello que se ha de recordad ya aquello que se ha de olvidar para que pueda pasar a formar otros proyectos.

En este nivel y de esta manera se determina una dimensión que corresponde a la terceridad porque es la tercera (la relación) pero porque son tres, y en ella se definen los valores del proyecto, se define su validez a través del uso y de la habitación del mismo como ley fundamental y se dice que se realiza a través de la ciencia pues en ella se establece el valor, el uso, la función

y la verdad del proyecto; pero no desde el nivel particular de la primeridad, ni desde el nivel cuasi dialéctico de la segundidad, sino desde el nivel de la relación; la verdad del proyecto se establece en la terceridad en el uso generalizado del mismo como ley, en el uso continuado, en el habitar en movimiento que significa este traficar con el objeto arquitectónico y que señala el hecho de que él apunta a algo más por lo cual vale y con lo cual se puede intercambiar.

Esto es lo que permite la terceridad como esa especie de dimensión política, económica y científica: que todo proyecto sea, antes que propiedad de alguno es decir privado, un proyecto con propiedades comunes, el proyecto no ha de ser el resultado de una privación, sino de un dar, por lo cual el proyecto debe permitir la apertura hacia su contexto o su fuera de cuadro del cual se nutre.

Que el proyecto sea humano, por oposición a personal quiere decir que la necesidad del proyecto se ha de generalizar, que no hay una exclusividad del usuario que se pueda medir en términos económicos, de farándula o de poder, sino que todos los usuarios tienen derecho a ser reconocidos, tanto individual como dividualmente, es decir como seres humanos sociables y particulares a la vez; y finalmente, que el proyecto sea histórico por oposición a temporal, es decir que el proyecto promueva una constitución espacio temporal, que no necesita ser duradera, pero si tener un tiempo propio que le permita ser proyectada cada vez de una manera y en un momento diferente; todo esto es lo que quiere decir que todo proyecto debe ser público, por oposición a obsceno, publicable, mostrable y contable pues señala un diferir o una relación del todo a las partes que es dinámica, algo así como revolucionario, por oposición a espectacular.

Si en el primer momento se trataba de determinar el modo en que el objeto arquitectónico puede ser placentero para un hombre, en el segundo se trata de hacer realidad esa satisfacción convirtiéndola en un sueño compartido, que finalmente ha de ser generalizada como una especie de regla de vida de todo proyecto: permitir la realización continua del deseo del hombre de ser feliz, no puede ser otro el objetivo de la arquitectura ni de ninguna otra actividad humana que la de servir de camino a la felicidad humana, individual y total.

Cada momento es obsceno para los demás pero cada uno es necesario para sus precedentes y sus antecedentes y por ello reflexionar es, en este triángulo lógico, un pasar desde la libertad a la acción y desde ella a la ley, pero solo, como instrumento para reconstituir la libertad de las infinitas capacidades del proyectista que se conjuga con la libertad de las infinitas posibilidades que le brinda la realidad; ir del edificio a la ciudad, del texto al contexto, de la tecnología a la política.

La arquitectura es el trabajo de imaginar, construir y habitar, la ciudad como el todo y "los edificios"<sup>266</sup> como sus partes; la ciudad es el resultado de la reflexión de los hombres, que normalizaron su existencia y

---

<sup>266</sup> Es difícil precisar una sola palabra que en castellano remita a este objeto individualizable que es resultado de una acción de construir y de encuadrar la imagen, pero que además implica una producción del espacio en movimiento. Si se ha adoptado la palabra edificio es solo por una facilidad de aproximación a un primer horizonte individualizante.

Sobre los rastros de esta misma dificultad es interesante ver las notas que hace H. G. Gadamer en Verdad Y Método (1975) sobre una dificultad en la identificación de un termino correspondiente a esta realidad; allí se sigue una muy interesante pesquisa lingüística sobre las raíz alemana "bild" que como término genérico sería imagen y de la cual se derivan Abbil en el sentido de copia, cuadro o fotografía; Bilden, como verbo derivado del Bild, que no es imaginar sino construir y gebilde, construcción, formar. De allí, Bildung es formación o cultura y Bildend se refiere a las artes plásticas.

VERDAD Y METODO, H. G. GADAMER, Op.cit. Página 182

legalizaron su tráfico con el más allá de lo desconocido; es un ejercicio político que depende del reconocimiento y legalización de todas las maneras de habitar, es un ejercicio económico que depende de la articulación dinámica de los sistemas de jerarquización o simplemente de valoración que ordenan ese tránsito y es un ejercicio científico pues la ciudad depende también de las certezas que como verdades, construye o busca construir para facilitar e impulsar la comodidad y consecuentemente, la tranquilidad y la paz, esquivas a la arquitectura tanto como a las formas estables de compensación de la existencia humana cuando es considerada una lucha por la supervivencia. Que la ciudad o lo urbano se establezcan como un plano de inmanencia sobre el cual se proyecta, exige que se les considere también como un campo sobre el cual se recorta y se filma el plano.

La arquitectura como una relación permanente conjuga un todo en la ciudad y un todo en el edificio, de la misma manera que particulariza la ciudad y el edificio o el proyecto de ciudad, tanto como el proyecto de edificio, que los sostiene a todos en la interpretación y uso de cada ciudadano. Reflexionar ha de ser para el arquitecto, la acción de incluir al hombre como interpretante en la construcción de la representación.

[Fig31](#) Prefigurar como encuadrar el proyecto, hacer el *découpage*: una primera aproximación al trabajo del arquitecto en el terreno de la prefiguración como una selección, seleccionar elementos de relación, pero prefigurar las relaciones que hacen posibles esos elementos. Imágenes del trabajo en el taller MIRALLES - PINOS, tomadas del libro ENRIC MIRALLES MIXED TALKS, edited by Benedetta Tagliabue, proyecto Concurso para la rehabilitación del puerto de Osthafen – Frankfurt 1993



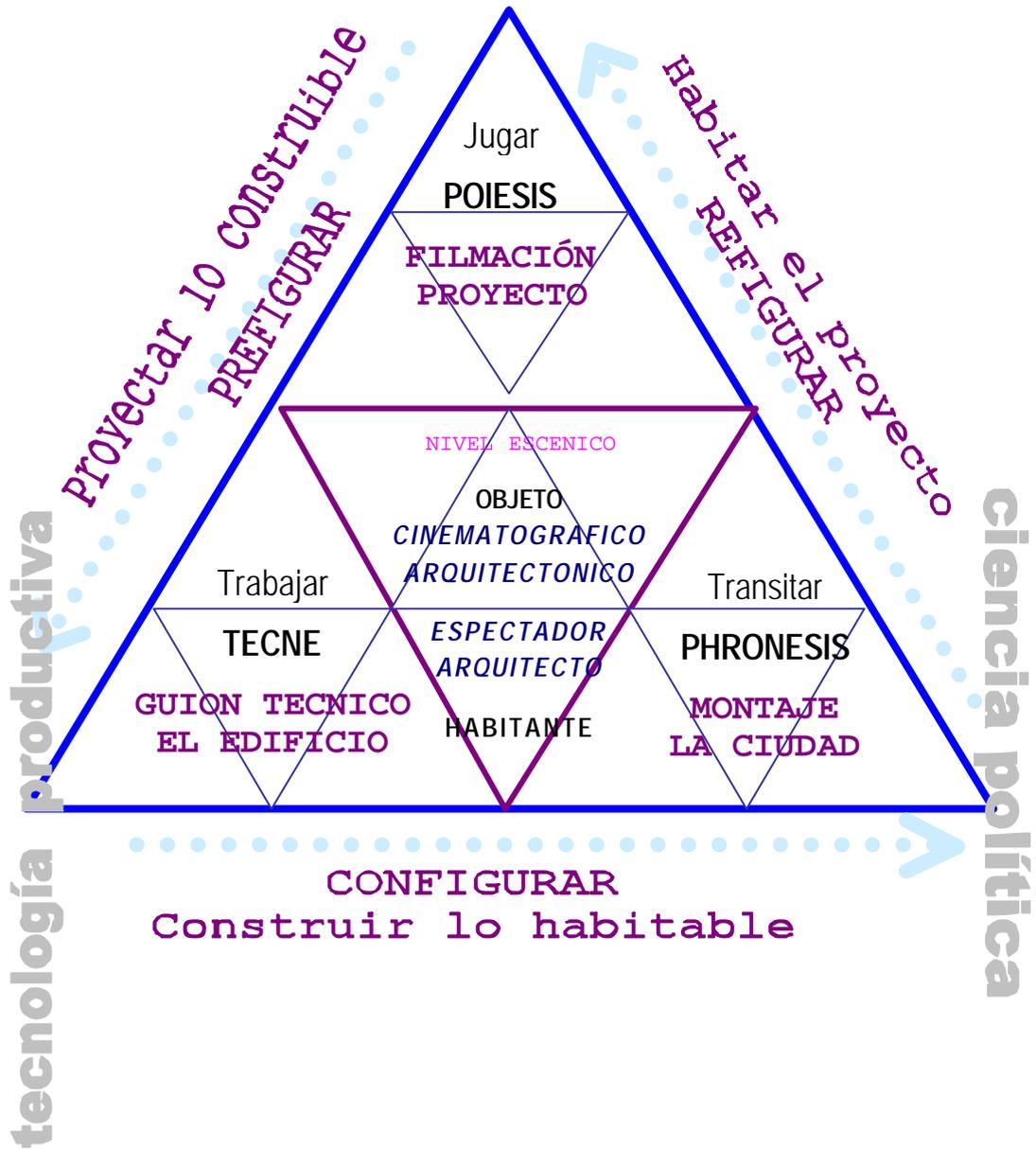
---

En el paso al inglés se encuentra una aproximación interesante en el *build*, que es construir, pero que a través del gerundio pasa a un *building* como el resultado de esa construcción que sería lo que se puede decir como un edificio.

Lo abierto no es considerado por los constructores como edificio, de manera que la plaza o las calles son puestas como la negación del edificio, son *square*, es decir cuadro en tanto que el *build* es volumen; el edificio que se propone en esta tesis, no es tal porque sea abierto o cerrado, pues lo que propone el triángulo es que todo objeto ha de ser abierto para que sea transitable habitable; de manera que la publicidad o la exterioridad del objeto que se llama convencionalmente edificio, no dependen de la disposición, que siempre es accidental, de los materiales que lo conforman; depende de su modo de ser humano y de la capacidad de relacionar con un todo que se llama ciudad, para referirse al todo que lo sostiene.

En el sentido alemán que anuncia Gadamer, este edificio es el resultado de una labor edificadora, pero como tal, es tanto imagen artística, como objeto terminado o producto de un ejercicio cultural.

# arte - poética



### 2.3.a PROYECTAR LO IMAGINABLE: Prefigurar

La filmación es el nivel a través del cual se imagina el proyecto, es decir que en él se realiza el encuadre como la prefiguración de la imagen – movimiento que es el todo en el cual estarán relacionados edificio y ciudad.

Pero, quizá deba recordarse antes de implementar el paso por la primeridad, la condición del reconocimiento de esta imagen, no como UNA foto o UN cuadro, no como UN o UNOS dibujos, ni siquiera como un la determinación de un conjunto de fotos o de dibujos que digan algo al proyecto, sino como una imagen movimiento que es la primera percepción de una relación (o de un conjunto de relaciones) que se realiza en un instante cero porque aún no hay en ella un tiempo propio del proyecto, es decir que puede darse años antes al pasar por ese sitio o a través del recuerdo de un lugar soñado, es en todo caso una aproximación hacia la percepción que permite que ella sea sensible, ya desde la perspectiva del todo al cual pertenece, desde la totalidad dentro de la cual ella se recorta, ya hacia la perspectiva de las partes, de los fragmentos dentro de los cuales ella es y sera una más.

Si el découpage sobre el cual se determina el proyecto prefigura, esto es porque en un modelo que es como la tarea del jardín de niños, hace un delineamiento que le servirá para no desviarse en la realización efectiva del corte; el découpage busca y encuentra puntos de contacto y líneas de empalme, comunes, disuelve las fronteras entre un proyecto y otro porque encuentra direcciones que sincronizan y ritmos que armonizan, pero encuentra igualmente las disonancias y las incongruencias, las injusticias y los despropósitos.

Cabría pensar que entre más proyectos conozca el arquitecto, o que a mayor diversidad y amplitud de horizontes de percepción, existe una mayor libertad y facilidad de determinar estas posibilidades; como en una teoría combinatoria a partir de un pequeño y finito número de partes, la fórmula a través de la cual se determine la resonancia entre estas obtendrá un resultado mayor pues con la cultura, la sensibilidad y la dinámica del juego, el encuentro de las partes no es nunca una suma, es un producto exponencial.

Si muchas veces el arquitecto no los expresa en el proyecto, podría postularse que es porque un instinto de autoconservación lo intimida, como al camarógrafo desde la perspectiva monstruosa de que aquello que mostrará, se materializará ante sus ojos o se le enfrentará y le atacará; como si el demonio dejase de existir porque no se hable de él o se diga su nombre<sup>267</sup>; de la misma manera el ejercicio de découpage en un sentido obsceno termina siendo una limpieza, una descontaminación en la que se pierde el paciente junto con la enfermedad.

En este sentido se encuentra una resonancia en el ámbito planetario sobre la idea de un despeje del espacio público, una limpieza espacial que pasa por retirar a los indeseables y ocultar las contradicciones: de la misma manera en la plaza Catalunya con respecto a los subsaharianos o en postdamer platz con los punks o en Lima o Bogotá con los vendedores ambulantes. Es curioso que sea la publicidad la mayor fuente de esa contaminación y quien con mayor fuerza reclame una limpieza de sus fondos, para permitir una mayor difusión de su propaganda.

La publicidad necesita ser limpiada permanentemente para permitir la llegada a nuevas publicaciones; el espacio, escondido tras este empapelamiento, produce la detención de la dinámica humana y urbana pues

---

<sup>267</sup> Esta misma situación se puede encontrar como una constante en los dos lados del espectro sobre el bien y el mal en muy diversas culturas: el nombre del demonio o su imagen, cuando es mostrada o dicha, lo materializan, y con respecto a Dios, pronunciar su nombre o mostrarle, son ya en sí una monstruosidad dada la naturaleza perfecta e irrepetible de Dios.

el tránsito y el tráfico al que se refiere este ejercicio implica una percepción espacial en movimiento, en tanto que este circular se convierte en un rebote de vitrina en vitrina y la percepción y medición de las cualidades espaciales como el alcance de la recreación en el proyecto, se convierte en una angustia por no poder comprar todo lo que se vende, aunque no se necesite.

Esta es una forma de *découpage* o de prefiguración que recorta el espacio en el cajón<sup>268</sup> de la vitrina y expone el proyecto, no lo proyecta; en este caso los edificios son, igual que en el escaparate, mercaderías con las cuales se toma una distancia determinada por el valor del metro cuadrado de terreno construido, o por la valorización que señale la firma de tal o cual personaje respaldando la imagen fotográfica del proyecto.

Pero aún hay un modo más riesgoso de *découpage*, más peligroso que la comercialización y la publicitación del ejercicio arquitectónico tal y como lo propagan las revistas de moda arquitectónica que empapan los estantes de las bibliotecas escondiendo los libros y la verdadera arquitectura, y es el *découpage* considerado desde la perspectiva de que lo que oculta no es neutro o bueno, sino horroroso y por tanto ha de ser evitado.

Es este el ejercicio prefigurativo cuando el arquitecto se enfrenta a la realidad humana<sup>269</sup> como posiblemente dolorosa e injusta, y como resultado de su acción, el arquitecto coloca un papel blanco sobre la publicidad; frente a la realidad hay un tabú que casi impide mencionarla pues se pasa por lo obvio donde habitan los tontos, adicionalmente, se desprecia la capacidad de intervención del arquitecto se trata peyorativamente la capacidad de acción del proyectista, que no parece tener velas en este entierro, a pesar de que es posible que él tenga que poner muertos y cementerios en la obra demolida.

Es la PREFIGURACIÓN cuando se enfrenta a un campo de posibilidades que revela injusticias, desequilibrios o violaciones de los principios de humanidad que rigen el reconocimiento del hombre como un ser libre; y el arquitecto, incapaz o temeroso de mostrarla como tal, monstruosamente inhumana, la transforma en belleza o la elimina en un borrado superficial. Las dos circunstancias son igualmente deplorables, pues un ejercicio de estetización de la miseria y del dolor humano, es tan lamentable como el ejercicio fascista de su supresión bajo un orden de pureza y racionalidad.

En cualquiera de los dos casos, el arquitecto como Pilato, toma distancia y se lava las manos haciendo que su trabajo sea salvado, ya como forma de arte de performance o de interpretación de una realidad, ya como forma de ciencia de la salud en la que el bien público se mide por la determinación de los niveles de limpieza acústica, visual, o ambiental, que se logran con la colocación de depuradoras o con la prohibición de carteles y bocinas en los exteriores debidamente maquillados para el turista.

---

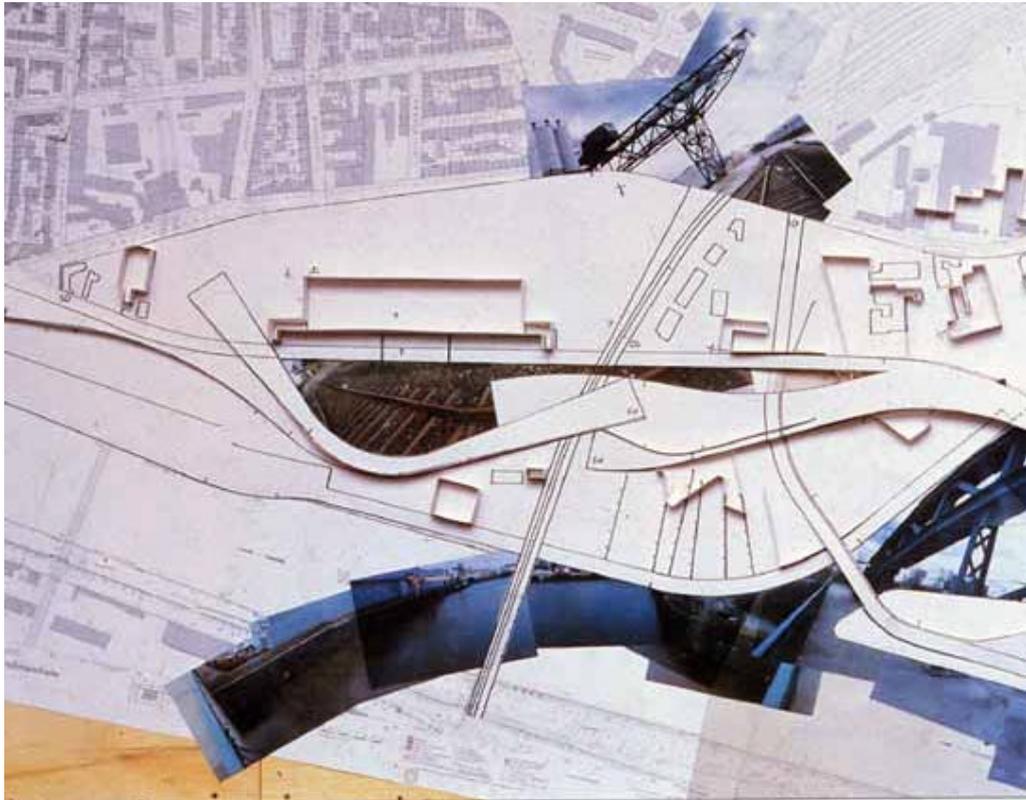
<sup>268</sup> Desde la perspectiva del cubo escénico constituido en las formas teatrales del renacimiento, el *découpage* coincide con una puesta en escena, para la cual es imprescindible determinar una construcción volumétrica abstracta desde la cual se desarrollan las vistas del proyecto; en este sentido opera la geometría descriptiva cuando determina los planos como vistas orientadas y organizadas en un cuadro bidimensional. En este caso, los planos que debe determinar el proyecto corresponden a las fachadas del proyecto tal y como van a ser vistas desde los principales ejes de lectura del proyecto.

El ejercicio estético correspondiente a la constitución de estas fachadas es el de un trabajo pictórico compositivo, que alcanza su mayor nivel cuando existe una relación entre estos planos para constituir UN volumen, independientemente del lugar en que se localiza.

Crítica que se puede extender a la denominada arquitectura internacional, pero que se corresponde también con una manera estilizada de leer el proyecto: estilo clásico, estilo modernista, estilo deconstructivista.

<sup>269</sup> Es posible preguntar si existe algún ejercicio arquitectónico en el que esto no ocurra, pues si no hay nada injusto, ni nada equivoco, habría de reconocerse un "perfect world" como el lugar ideal para vivir.

[Fig32](#) Encuadrar como prefigurar relaciones: proyectar el montaje. El arquitecto determina imágenes que le sirven para multiplicar el espacio, para proyectar los elementos seleccionados en el decoupage, por ello no es suficiente la fotografía o la narración; Miralles recurre al collage como forma de potenciar los elementos directrices del proyecto y a la par inducir el paso a la materialidad del proyecto cuando se construya el edificio y se haga una realidad. Collage elaborado para el diseño del proyecto Concurso para la rehabilitación del puerto de Osthafen – Frankfurt 1993 E. Miralles, C. Pinós



Si como condición del paso por la primeridad esta el reconocimiento de la realidad como un todo en movimiento, también lo es el hecho de que este todo es encontrado en la sincronización de las partes y en el lazo que las une imperceptiblemente, es en ese lazo que se lee la historia y es en ese lazo que ella se construye, ya como narración mitológica sobre un orden épico dentro del cual la arquitectura es una de las bellas artes o un resultado de la industria del siglo XX, ya como ensayo político, filosófico o científico, es decir como pregunta, para que cada lector tenga que enfrentarse a la tarea de participar en la respuesta que el autor le permite aportar.

Siendo un momento de la primeridad el proyecto es siempre en comienzo imagen afección / primer plano que expresa una percepción del arquitecto con respecto al todo abierto de las posibilidades que es el lugar. Esta percepción ha sido entendida como una forma de lectura y quizá por ello no sea casual que se compare la tarea del arquitecto con la de un arqueólogo o un descifrador de códigos<sup>270</sup> rescatando las piezas y encontrándoles lugar en un todo que tampoco conoce pero que ha de construir. Para ello el paso desde la percepción y la primeridad hacia una imagen pulsión, en la que vincula dinámicamente las partes con el todo en proceso<sup>271</sup>

A partir del encuadre que determina el todo y las partes, los cuadros y los fuera de cuadro, los campos y los contracampos, se puede iniciar el planteamiento de los planos secuencias que permiten la acción y que vinculan cualidades materiales con percepción dividuales; el primer plano o el detalle es detalle de algo que se muestra en plano general. Pero la historia, la percepción misma solo puede dar paso, no puede quedarse en el plano general ni en el primer plano, que de un lado sería solo visión panorámica, parecida a la mirada divina de la perspectiva a vuelo de pájaro, como no puede quedarse en el detalle momentáneo que sería solo artefacto, pieza de utilería, o mirada de un rostro que al ser cualquier rostro es nadie.

Para comprender cómo los tres niveles de la realización no son autónomos sino interdependientes no se puede abordar el trabajo cinematográfico arquitectónico analizándoles separadamente, pues siempre hay algo de primeridad en la segundidad, tanto como hay primeridad y segundidad en la terceridad. Esto quiere decir que hay un aspecto creativo – lúdico en la filmación, como una prefiguración del proyecto, del edificio y del montaje o del uso.

Es de estas maneras que se dice que LA PREFIGURACIÓN DEFINE EL PROYECTO, pues ella determina las posibilidades, o mejor, del infinito rango de las posibilidades de realización, selecciona, recorta, señala, lo que de hecho se realizará. A esta tarea es a la que Burch llama en el cine el *découpage*, que es el recorte que realiza el creador sobre los aspectos que serán directivos del sentido que desea dar a su obra. Al definir la prefiguración como el conjunto de aspectos cualitativos que el arquitecto incorpora al proyecto desde la definición del mundo de las posibilidades en que el proyecto se inscribe, la prefiguración o el encuadre se convierten en un modo de relación presente en los tres niveles del proyecto, es decir que LA PREFIGURACIÓN NO TERMINA EN EL PROYECTO, SINO QUE EL PROYECTO ES PREFIGURACIÓN, es decir, encuadre que como percepción del movimiento se actualiza incluso en la terceridad.

El encuadre es así una imagen movimiento que recorre todo el objeto arquitectónico, manifestándose en cada situación de una manera diferente, pero garantizando la consideración de esa parte como parte de un

---

<sup>270</sup> L'architecture d'aujourd'hui, No. 312, septiembre de 1997: Enric Miralles un portrait.

<sup>271</sup> Puede referirse en este sentido otra acepción significativa de la palabra juego, como es la que lo refiere a una variación en distancia, tamaño o forma entre dos partes que encajan una en la otra, o una con respecto a la otra: hay juego entre las piezas porque encajan y concuerdan, o hay un juego entre las piezas porque puestas la una en la otra admiten un movimiento, una pequeña oscilación.

todo que es ella misma con respecto a su propia realidad y con respecto a ese universo en el cual se encuentra y al cual se ha llamado ciudad.

Por ello la prefiguración implica prefiguración del todo y de las partes, es decir determinación tanto del cuadro como del fuera de cuadro, pues no se elimina lo que se recorta, sino que queda sobre la obra, constituyendo su peso específico, dándole densidad y profundidad de campo. Por ello esta es la dimensión estética, pues se precisa de un sensible ejercicio de percepción del todo y de las partes para que se pueda dar sentido a lo que se hace a un lado y a lo que se incluye, pero sobre todo a la relación potencial del todo y las partes que se realizará en la habitación del proyecto.

Cuando se dice que se ha de proyectar lo construible se hace referencia a este encuadramiento, si el encuadre no ha sido definido, habrá que sustituirle con un marco rígido y la imagen movimiento se convertirá en pintura, inhabitable e insignificante arquitectónicamente hablando. Proyectar lo construible significa que en la prefiguración se han de seleccionar las realidades materiales a través de cualidades que en una posible experimentación el arquitecto se juega para alcanzar un determinado efecto que la seguridad realizará. No se deben tomar decisiones en el momento de la acción por la misma razón por la cual no se experimenta en la seguridad, pues en ella las variables son las de la acción, las del cambio de una materia que informa a un objeto formado y están siempre afectadas por esa lucha que significa transformar la realidad.

Para que el *découpage* sea justo el que se ha imaginado ha de ser realizado en el proyecto, no en la construcción; aunque aclarando que las selecciones que hace el proyecto sirven a la determinación de la imagen movimiento, en tanto que las selecciones que tienen que ver con el establecimiento de la continuidad en el guión técnico solo pueden tomarse en la seguridad y no predominan unas sobre otras, sino que deben ajustarse para que encajen, generando el *raccord* o el paso del proyecto a la realidad.

El nivel creativo – lúdico definido en el numeral [Uno3b](#) como el perteneciente a esa estética temporal, se refiere a la obra/película (objeto – arquitectónico) como recreación de una idea general, de unas directrices particulares y de todos los elementos de sentido que permiten su composición. La Obra se re/crea en sí misma, en la creación del modo de realizarla (construcción) y en la creación del modo de su proyección (el uso o el habitar).

Por esto se dice que el proyecto se presenta siempre como encuadres, esquemas, diagramas de continuidad, ejes directrices, pautas de composición, sistemas de ordenamiento, o simplemente el recurso a una imagen que se multiplica para producir la multiplicidad de los planos, porque el proyecto es el que permite la presencia del arquitecto en una abertura que solo el arquitecto sabe manejar.

### **2.3.b CONSTRUIR los planos: Configurar**

Si se puede pensar el nivel del proyecto como realizado en la soledad de la creación y del disfrute que señala esa recreación, es porque se confunde la tarea histórica y contextual de realizar el reconocimiento del todo sobre el cual se proyecta, con la genialidad del pseudoartista que aisladamente impone su voluntad particular para esconder su incapacidad e ignorancia; Nada hay más lejano del encuadre que la absurda recurrencia a un lector sobrehumano e iluminado por una lámpara celestial que descubre en la soledad de su contemplación lo que nadie ha sido capaz de ver.

El arquitecto cuando es genial, no es un genio porque vea más allá, o más acá, o porque vea más (o porque sea capaz de ignorar conscientemente) sino porque es capaz de usar eso que todos ven, pero

ignoran, por poco, obvio o insignificante que pueda parecer, para encuadrar una realidad posible y transformarla, para realizarla en un juego del todo que solo el ve, con las partes que es lo único que ven los demás, esto en medio de un ejercicio generalizado que se llama habitar, usar o simplemente estar y sin pasar por alto, sobre todas las cosas, que realiza esta tarea para su placer personal y el de los demás, a pesar de que lo haga desde su propia óptica.

Ahora bien, si algo se descubre en la segundidad, es que la realización de ese placer que llaman del genio y que aquí se llamaría simplemente del arquitecto, siempre es cuestión de dos (por lo menos) y que este no es un placer callado y oculto sino que ha de compartirse para realizarse; es por ello que puede pensarse que el paso por la primeridad es tan instantáneo como fugaces son los momentos de genialidad del arquitecto, que cumple a cabalidad la sentencia: noventa y nueve por ciento de sudor y un uno por ciento de lucidez.

LA CONFIGURACIÓN es lo que se sigue de la primeridad y si se ha llamado el momento de la construcción es solo para hacerla extensiva al edificio mismo, pero de hecho ella es casi omnipresente para el arquitecto. Si la primeridad podía decirse como cuestión de uno, la segundidad es inmediata al paso desde la sospecha dividual, desde la percepción de la jugada, al diálogo, por eso presupone otro: un alter ego, un papel o un colega, un autor leído o una conversación en la cafetería; la segundidad se sigue de la primeridad simplemente porque la primeridad toma y desarrolla un impulso que ya no puede frenarse con nada, solo le queda pasar, y eso es la segundidad, un relevo continuo de competencias sobre el ejercicio de constiuir el todo y las partes que se encarga de CONFIGURAR EL ENCUADRE Y CONSTRUIR LOS PLANOS que esa percepción hizo presentes; la primeridad reprimida termina por explotar la capacidad de encuadre, se encarga en sí de explotarla, de hacerla añicos, para poder montarla en el sentido que el todo determina, por eso la potencialidad restringida en su paso a la segundidad es como una detonación en un container abierto por un costado, orientada hacia la nada es un eco de lo que pudo ser, aunque desde una cara positiva, la potencialidad frenada por los medios limitados de expresión es el motor de desarrollo de las nuevas tecnologías, un motor de explosión, que serviría para definir modos de la investigación arquitectónica abriéndose paso en un bosque donde todos quieren ser robles.

Por esto su realización señala una fase que puede considerarse tecnológica dentro de la producción arquitectónica, porque implica la estable determinación de un modo de hacer, tanto como del hacer que le sigue y que siempre es un reto, una lucha, una confrontación, en el sentido dialéctico del montaje definido por Eisenstein, por cuanto el ímpetu de la primeridad se conjuga desde un universo abierto en el proyecto y expresado ya en un plano general o en un detalle, hacia un momento real u concreto y por tanto cerrado en el cual se debe realizar esa particularidad en un guión técnico.

Si la primeridad debía operar sobre el caótico horizonte de las posibilidades para establecer un cuadro que determinaría el sentido de la acción, la segundidad toma ese sentido y se sincroniza con él (más exactamente habría que decir que se entona, pues la primeridad es un tono, tanto como un compás) buscando determinar los ritmos y los modos ordenados de proceder. El trabajo de la segundidad no es un trabajo que se realice desordenadamente, a pesar de que lo parezca desde la enorme diversidad de frentes que debe establecer y desde la metáfora de la explosión que se encarga de fragmentar lo que el proyecto había aproximado como unidad; por el contrario, si se puede definir LA CONFIGURACIÓN COMO EL PASAR es porque en este ejercicio constructivo está implícita la determinación armónica de unos ordenes y de unos programas a través de los cuales la ejecución del proyecto puede constiuirse en una suerte de ejercicio polifónico en el que predomina o establece el enfoque, la obra determinada por el autor – director.

Hay dos en la segundidad y ella es por tanto como un duelo, pero hay dos de dos formas; primero porque estaba el proyecto desde las potencialidades y segundo porque se ha de pasar del proyecto al edificio, en la segundidad hay por tanto proyecto y edificio, tanto como hay pasado y presente; pero también proyecto en un doble sentido diferente a la primeridad por cuanto no es la definición poética de las posibilidades indemostrables en la primeridad, sino el proyecto pasado, configurado en una forma intrínseca que lo ve como plano y como forma del encuadre, es decir en su propia materialidad en la pantalla, en papel o en acetato, y también proyecto en una forma presente porque ese plano se refiere a ese otro al que da paso, al edificio de forma inmediata y en función del cual puede sufrir otra valoración.

El segundo en la segundidad es entonces el edificio, pero el edificio como una acción de pasar, pasar de las potencialidades al proyecto en planos y pasar de los planos a la materialidad tridimensional; en los dos casos es edificio, es edificio en los planos y en el lote, es construcción cuando se dibuja o se digita tanto como es construcción cuando se edifica. A pesar de que muchos profesionales, a los que no debe llamarse arquitectos digan que no puede resolverse todo en los planos y que lo que no se resuelve en los planos se resuelve en el sitio, es cierto que no puede resolverse efectivamente todo en los planos, pero debe resolverse intensivamente, es decir que se resuelve el todo y las partes poniéndoles en la lógica del todo que guía el encuadre; previéndolos dentro de la secuencia, aunque no se dibujen o se representen exhaustivamente, estarán presentes y seguramente que su existencia se leerá en otros niveles del guión como el presupuesto o las especificaciones.

Lo que si es cierto es que lo que no se resuelve en los planos, no se resuelve y queda como un vacío de proyecto por el que se filtra la obscenidad hacia el escenario, como una gotera que nunca se tapa, una grieta que nunca se cierra, un piso al que nunca llega el agua con suficiente presión, un patio en el que nunca da el sol, una casa que solo funciona con calefacción o aire acondicionado, una habitación en la que no se puede vivir, o una biblioteca en la que no se puede leer, de muchas maneras es visible, eso que muchos dicen que no tiene importancia y que se genera en la pobreza de la primeridad, pero se realiza en la segundidad, en planos y en hechos.

Cinematográficamente se hace el paso del guión técnico a la realización de los planos y del rodaje a la construcción, en el fondo la finalidad de los dos es una sola y está supeditada al encuadre determinado en la primeridad, es decir, construir la película. En este punto se puede producir un equivoco con la noción técnica de montaje en cine y de sus formas de realización presentadas a través de la descripción de las formas del raccord, del flashback o de la elipsis, y es que se podría pensar que el montaje es la forma de la segundidad por cuanto constituye el todo o la unidad del todo fílmico.

Las imágenes de B. Tschumi para el proyecto del centro de artes de Le Fresnoy pueden mostrar que tan simple es este equivoco: es necesario cortar y montar para hacer de la multiplicidad de puntos de vista inmóviles por la construcción, un solo punto de vista abierto y en movimiento, pero, esta tarea no se hace en la segundidad, es decir, la selección no se hace en la segundidad, y lo que resulta de la segundidad, para la arquitectura es solo una cara, una fase de lo que la arquitectura en su totalidad busca, de manera que no se ha de confundir la herramienta con la finalidad y tomar el fotograma por la película que tiene en la sala de montaje la realización de algo que es solo una vista lateral del ejercicio cinematográfico, la que se da en el ejercicio mecánico del empalme, pues la selección de lo que se ha de ver o no y como se ha de ver, tal y como se señaló, se realiza en la primeridad.

Pero tampoco se realiza finalmente el montaje en la segundidad, porque a pesar de que se corte y se pegue de esta manera material los trozos resultados del paso explosivo de la primeridad a la segundidad, realizando el equivoco de Kuleschov al pensar la totalidad como un ensamble de ladrillos, el montaje solo se hace efectivo y afectivo en la terceridad, solo cuando se proyecta, se realiza finalmente el montaje.

[Fig33](#) Configurar como realizar relaciones, construir el montaje. Un proyecto difícil, El polideportivo de Huesca, e incluso un proyecto en el que, según el propio Miralles, aprendió la realidad de esa construcción sobre la que gravita la profesión; sin embargo, aquí la construcción misma opera relaciones que el proyecto a prefigurado con el lugar.



Este es el peso específico del guión técnico, y del aparato y la industria de la construcción, que fácilmente se confunden con la totalidad de la arquitectura, de la misma manera que se confunde Hollywood con el cine, o la cámara con la fotografía; error común fácil y comprensible, basado en el reconocimiento pictórico matemático del espacio que piensa que todo termina en esas dos dimensiones, las de los cálculos y las de los dibujos impresos en el papel, la de los ladrillos y la de los contratos de compraventa; pero un error imperdonable si se persiste en él, para una generación de arquitectos, (y de habitantes en general) que a través de su cultura, su educación o su actividad recreativa están aprendiendo que hay otra manera de realidad que llega a través de la pantalla tanto como va hacia ella y una vida que para ser real no necesita ser arte, ni ciencia, ni pertenecer a la realeza, es solo vida, sin recurrir a determinaciones metafísicas o paranormales; un error por tanto imperdonable, ahora que se está aprendiendo a ver, a entender y a interpretar y que solo era excusable antes cuando se aprendía (y se enseñaba) a leer y repetir.

Si la primeridad es un momento difícil y delicado por tener que enfrentarse con el todo complejo y abierto, el guión técnico y la construcción no lo son menos por tener que operar con esa realidad tecnificada y fragmentada en campos especializados; por ello el guión debe hacer mucho más que dos dimensiones (en papel) a pesar de que en su primeridad sea siempre así, publicable en un formato de revista o en la pantalla del ordenador; en este guión se conjugan todas las partes para manufacturar un hecho que es tridimensional, y cada parte puede y tiene de hecho que generar un horizonte especializado que ha de interactuar con los demás en un solo ejercicio constructivo; por ello se ha de recurrir a una capacidad de gestión cuyo carácter es más empresarial que técnico, para definir las especificidades del arquitecto cuando pasa por la segundidad.

Repasando por los terrenos del cine el nivel de la segundidad se realiza en la arquitectura a través del juego o interacción de diversos elementos de acuerdo a unas normas estipuladas, siguiendo el modelo cinematográfico puede hablarse por ejemplo de un script, texto de carácter narrativo que suele entenderse como la memoria descriptiva del proyecto.

Un story board, como un conjunto de dibujos que describen pictóricamente y detalladamente todas y cada una de las tomas a realizar, a partir de una específica posición de la cámara que se ejecutará en la terceridad; un guión de actuación, que ha implicado previamente la determinación de todo el personal que intervendrá en la realización y en el cual se especifica el papel de cada uno, es un texto con las secuencias de acciones por personaje localizadas dentro de la totalidad de la acción que ha sido desarticulada en un programa, para complementar este nivel son necesarias unas carpetas de personajes en las que se definen características físicas, psicosociales, vestuario, dialecto, etc.

Debe contener textos, dibujos, diseños de vestidos, de maquillaje, entrevistas, trabajo de investigación, y esto sin olvidar que el personal que participa en la obra es tanto los realizadores, creativos, actores, técnicos y finalmente incluso el público, del cual se ha de prever su interacción con la construcción.

Un plan de trabajo con secuencias de tomas cronogramas de las filmaciones, etc., sería tan importante como un diagrama de avance del trabajo constructivo que determine en que momento se han de suministrar determinados materiales, como se han de almacenar, donde, cuando se usarán, quien los usará, si se requieren equipos o efectos especiales, etc. Un diseño artístico en el cine implica la labor de creación de maquetas, planos, dibujos y todos los elementos para constituir el escenario, es un componente casi artesanal que sirve a la construcción de fondos y detalles, un trabajo especializado que arquitectónicamente complementan pintores, paisajistas, decoradores, jardineros, escultores, carpinteros, etc.

Los presupuestos son la esencia del guión técnico, que en sí mismo es todo un gran conjunto de presupuestos, es decir de hechos supuestos en la primeridad y que se ejecutarán en la segundidad, aunque la figura del presupuesto sea para muchos una imagen eminentemente monetaria, es decir, presupuestos de gastos y de ingresos, plan financiero, manejo de recursos, fluidez de fondos, etc. Deleuze exigiría que se sacara de este nivel el componente de la financiación, pues puede decirse que tan no es problema del arquitecto o del cineasta, el cómo se obtienen los tintes para dar color a las mejillas de las actrices como no lo es de donde se sacan los dineros que a nivel simbólico sirven para intercambiar por esos tintes.

La economía misma es un problema simbólico que se plantea en la terceridad y frente a la cual la arquitectura no es una solución, ni un modo de ser. El componente ético del nivel práctico ha de estar precisamente en la independencia moral de este trabajo, que no puede ser malo, ni injusto si está ajustado a las necesidades del individuo y de la comunidad, si es respetuoso del hombre y de la humanidad. El problema ético deja de ser entonces un problema de juicios metafísicos o de realizaciones políticas, la cuestión ética se convierte entonces en un asunto de acción: las cosas pueden estar bien o mal hechas y este juicio se da siempre en la realización de las cosas, no en su consideración a distancia, si están bien, incluso a distancia seguirán bien.

Una película es una empresa: una tarea que emprenden un grupo de personas con campos de especialización diferentes bajo la dirección de un realizador; una orquesta es igualmente un trabajo de equipo sonando bajo la tutela de un director y de una obra, incluso un equipo de fútbol requiere de esta mecánica operacional determinada por un director técnico, que en cualquiera de los casos mencionados, no está pensada para restringir las capacidades operativas de cada uno de los participantes especializados, todo lo contrario, está pensada para permitir su lucimiento, su máxima expresión sin entorpecer a los demás. Por supuesto que el director de orquesta o del equipo de fútbol ha de conocer los instrumentos y los músicos que dirige, ha de conocer lo que se espera de tal o cual jugador y ha de trabajar para hacerlo posible, a pesar de ello, nadie le pide al director técnico que juegue todas las posiciones o que interprete como un genio todos los instrumentos.

Al arquitecto sí. Se le pide que juegue todas las posiciones con maestría y que ocupe todos los cargos con brillantez. ¿no estará fundada en esta exigente multiplicación de las especialidades la ignorancia del todo sobre el cual radica el verdadero peso específico de la responsabilidad del arquitecto? Sobre esta responsabilidad orbita el más difícil de los puntos de análisis sobre la arquitectura como totalidad y de la construcción como segundidad, el que tiene que ver con el sentido ético de la arquitectura.

En la primeridad se apelaba a la estética para aproximar la arquitectura a la realización y reconocimiento del todo, del contexto como historia que el proyecto desarrolla y dentro de la cual entiende la realidad, ya porque plantea preguntas, ya porque las resuelve; en la segundidad se apela a la dimensión ética para aproximar la arquitectura a la realización material del todo en las partes y es ética, porque corresponde a un trabajo que cada cual ha de realizar en justicia, es decir con responsabilidad, de manera que pueda (y deba) ser reconocido a cabalidad.

Las desvaloración del ejercicio del diseño o de la reflexión teórica y su subordinación (es decir la de la arquitectura) al horizonte de la economía de mercados es inmoral por cuanto implica la negación de la posibilidad de cuestionamiento, de crítica o de superación de una realidad que es contradictoria en todos sus niveles. Pensar que la arquitectura pueda escapar al complejo sistema de transacciones por el cual se determinan los índices de crecimiento económico es hoy por hoy utópico, pues desde la pérdida del ejercicio profesional que comprende la totalidad del objeto arquitectónico, el arquitecto ha cedido la batuta

de la orquesta a un ordenador y se limita a coordinar el paso simultáneo de la partitura por los atriles de cada músico.

Es utópico pensar que el arquitecto supere la lógica de los mercados de publicaciones a través de los cuales se hace arquitectura (en espacios publicitarios) por que el mismo se ha marginado, guarda silencio y cuando habla lo hace desde la misma farándula en la cual se le involucra para hacerle callar. Afortunadamente (o no) la posición determinante y protagonista en la que había estado no ha sido ocupada por nadie, los habitantes, aún anestesiados por el esfuerzo reductor de sus humanidades que generó la industrialización, siguen siendo obreros dóciles, que anhelan vivir en conjunto cerrado y tener un piso tipo, en tanto que sus jefes, se han convertido en obreros autoreferidos que quieren tener un conjunto cerrado con piscina y tener muchos pisos en diferentes lugares.

En la medida en que el incremento en el nivel de vida y las mayores expectativas dentro del sistema adquisitivo de los ciudadanos plantea una búsqueda de la exclusividad, el ejercicio de la moda y del diseño se refina y se particulariza, quizá paradójicamente desde la misma localización mercantilista que la clausuró, se reinaugure una restitución de la arquitectura que desde este horizonte la seguridad exija el retorno de un arquitecto que reconcilie al hombre con su lugar de habitación y los edificios con la ciudad

### 2.3.c HABITAR EL PROYECTO: Refigurar

Finalmente, el montaje es el nivel a través del cual se realiza la interdependencia y la unidad, el proyecto y la construcción llevados al nivel de la ley general que anima el ejercicio arquitectónico; que si en el cine es que toda película ha de ser proyectada para ser vista, en la arquitectura es que todo proyecto construido ha de ser habitable y en su habitar transformable; el montaje al constituir la unidad de la representación permite la proyección del proyecto hacia una nueva realidad que es futuro y con él se construye la ciudad; pero solo puede hacerlo si en él se condensan las dos fases consecuentes, es decir que se llega al porque se ha dado un montaje en la filmación y un montaje del guión técnico, tanto como ahora finalmente se alcanza la terceridad del montaje por un momento que como coordinador efectúa el paso de la filmación a la proyección, es decir que también hay un montaje del montaje que produce la interpretación; el montaje constituye (y construye) el sentido de la obra, la hace significativa en la medida en que la realiza (a través de sus relaciones con los otros dos niveles) como la mejor de las realidades posibles.

[Fig34](#) Refigurar como establecer relaciones, hacer el montaje es habitar transitoriamente: instalarse en el espacio. La refiguración es la cara de la arquitectura en la que nos encontramos con el proyecto realizado, la pregunta frente a estas imágenes tomadas en una calle cualquiera es: ¿quién esta encuadrando esta realidad? O es que el mecanismo de découpage se ha encargado de deseleccionarla para que no afecte los proyectos.



El montaje es el nivel de la terceridad, es decir que está siempre como una generalidad, orientado al todo, del cual se convierte en una ley que sirve para su juzgamiento, pero no de cualquier manera, sino tendiendo a normalizar, a orientar, aquello que en la particularidad se proyecta a un futuro. El montaje no prevé la obra como totalidad, sino que la realiza a través de la relación que establece entre sus partes y en las relaciones de las partes y el todo.

El nivel de la terceridad es el nivel de la costumbre o de lo consuetudinario, señala el momento del uso y de la función; es por tanto el que establece el puente entre la imaginación y la memoria, a través de esa capacidad de reconocimiento y uso que es la habitación. La terceridad es habitar en cuanto que para habitar es necesario desprenderse las determinantes tecnológicas y liberarse de las coacciones estéticas, habitar es ser tal cual se es, sin tener que determinar relaciones causales o de ordenamiento, es una aplicación de la movilidad impulsada en la primeridad y mecanizada en la segundidad para ir de un lugar a otro, incluso dentro de un mismo sitio.

Es finalmente y por esto mismo EL COMPONENTE REFIGURATIVO, porque en cada proyección, representa la realidad y la reconstituye, realiza el viaje que el pasar entendía solo como un hecho, para llegar a alguna parte. Generalmente llega a la ciudad pero no porque se pueda pensar que se sale de la segundidad como edificio para pasar a la terceridad como ciudad, no; porque en la segundidad se está tan afuera como en la terceridad, ya que una de las condiciones del ejercicio triádico es la imposibilidad de un adentro explicitable.

El edificio está afuera en un extremo del movimiento para el cual el otro extremo es el proyecto, los dos están fuera tanto como la ciudad, pues ella es la relación que los realiza a los dos, pero la ciudad también puede estar afuera en un extremo del movimiento para el cual otro sería el edificio que también está afuera, en tanto que el proyecto se convierte en la relación que los realiza y así hasta cerrar el triángulo. Esto para poner de presente un equívoco, que podría confundir simplemente el todo con la ciudad y el edificio con las partes, la ciudad es una o como un todo sobre el cual volver a abrir una primeridad, pero la ciudad también es una parte y de hecho también puede ser segundidad pues también se realiza y se construye materialmente; como si pudiese aplicarse la clasificación de Deleuze y se dijera que hay una gran forma y una pequeña forma que permite las diversas y alternadas relaciones de la terceridad.

Así, el montaje proyecta la continuidad que se ha construido en la segundidad como resultado de una reflexión sobre lo individual llevada a lo general y lo hace al nivel de la representación como una constante; punto desde el cual enlazamos con la idea de una necesidad de comprender el espacio, toda forma de espacio arquitectónico, como publicable o demostrable, es decir como espacio que debe ser espacio de representación; aunque siempre quede establecer en la segundidad como representa y en la primeridad, qué o a quién representa.

¿Cinematográficamente cómo establece el montaje la continuidad? Hasta ahora se había hablado del mecanismo de cortar y pegar que se realizaba en la sala de montaje y del cual se tuvo el atrevimiento de decir que en un sentido material no era montaje, solo construcción de la continuidad del acetato. De la misma manera se dijo que arquitectónicamente no se establecía una unidad de la obra de seguir en el modelo de Kuleschov en un ejercicio de pegar ladrillos unos sobre otros, lo que es decir que la continuidad no es solo un problema de contigüidad.

La vecindad sobre la cual se desarrollan las principales nociones de conocimiento de la ciudad es solo una forma de continuidad; no se puede negar sin embargo que en un aprendizaje de la vida urbana la vecindad juegue un papel trascendental en el desarrollo de nociones como las de propiedad, adentro y afuera o tiempo libre y callejero o tiempo ocupado y encerrado. Aunque se deba recalcar que estas primeras

formas de vecindad están casi extinguidas en las grandes urbes, aún es posible reconocer formas o variaciones de esta en las pequeñas urbanizaciones, sobre todo en los juegos callejeros, imprescindibles para comprender el uso polifuncional del espacio a escala humana.

La forma más cinematográfica de continuidad es la que se establece a través del tránsito continuo, en el cine por el paso regulado y sistemático de los 24 fotogramas por segundo, en la arquitectura por el movimiento como forma de habitar un espacio que también está en movimiento.

A través de la configuración de las acciones en la ciudad y de su refiguración en el tiempo se realiza el tránsito de lo que ya ha sido a lo que puede ser, se repite diariamente un conjunto de acciones, no como un rito, sino como una rutina, por cuanto al final de ella no espera premio ni satisfacción, solo aburrimiento. Deleuze habla de una forma de agotamiento que está más allá del cansancio y que podría referirse a esa saturación que se da en el paso desgastante por una misma situación, que se presenta como si el tiempo no pasara, a pesar de que existe una angustiante conciencia del paso del mismo.

La arquitectura tiene que ver de una manera asfixiante con esta rutina, la arquitectura la constituye, la legaliza, la configura e incluso establece los determinantes para que no se pueda salir de ella; arquitectura como una estructura invariable del tiempo y del espacio, con los senderos perfectamente trazados, muebles prefabricados, vidas prefabricadas y una sola posición para la cama lejos de la ventana, para que no se vea que solo hay la pared de enfrente, sin horizontes; esta arquitectura es peor que aburrida, es inhumana.

Este no es el tránsito al que se refiere el ejercicio de habitar, como tampoco es el tráfico automotor que constantemente rueda de un lado para otro, o el tráfico humano que se pasea de acá para allá, entrando y saliendo, moviéndose a diferentes y determinadas velocidades; en este caso, el tránsito convertido en un fin en sí mismo, se cierra en una forma de segundidad que debe ser cuidadosamente construida y regulada, normatizada en una terceridad, pero llevada fuera de la arquitectura.

Si existe una dimensión del tráfico que sería más apropiada quizá sea la que se aproxima al contrabando. La ley que se desea constituir como generalidad en la terceridad que es el habitar, no existe de forma específica hasta que se crea la dimensión que la genera, en esa perspectiva, el objeto arquitectónico en la terceridad ofrece siempre algo que no se esperaba, algo oculto y en ese sentido ilegal, pero algo fundamental pues es ese algo no comercializable en un mercado normal, lo que se ofrece a intercambio, de manera que si se puede hablar de tránsito para establecer la continuidad en la terceridad arquitectónica es porque hay un movimiento en el que se da un intercambio; el intercambio es la manera de habitar, de dejar de estar o de usar, o de hacer tal o cual cosa del o con el espacio, para pasar hacia alguna otra, mejor, más seductora o más amable.

Hasta ahora no se había hablado de cómo determinar el componente funcional ni del proyecto ni del edificio, hasta ahora no se había hablado del uso del objeto arquitectónico, pues bien, si no se había hecho es porque el nivel prático del proyecto es el de la terceridad y el se da en una relación que es externa al objeto, pero parte de él. ¿Cómo puede entonces considerarse la funcionalidad de un objeto arquitectónico en un proyecto si se da una aproximación a su constitución después de haber sido realizado? Por una paradoja que se seguiría de la misma manera que Alicia debe descubrir para regresar del otro lado del espejo: si para encontrar algo se necesita no estar buscando nada, para constituir la función se debe cuestionar la utilidad, para que la función sea un principio se ha de poner como un fin (uno entre otros, no la finalidad del proyecto). Si la utilidad de un proyecto fuese lo único que permitiese su definición, el contexto dentro del cual se habría de producir el encuadre sería tan limitado que su resultado sería simplemente un artefacto, algo-que-sirve-para-algo.

La utilidad como el uso, ha de ponerse entonces en función de la memoria para descifrar las claves del encuadre como un hecho pasado que se mantiene a lo largo de todo el proyecto; la función como el funcionamiento ha de ponerse en clave de segundidad para que actúe como mecanismo, con precisión, pero obviamente queda una tercera forma del uso y este ha de ser el transitivo y entonces es necesario que la terceridad efectúe una nueva explotación del objeto (como la que la segundidad hace de la primeridad) para hacer explícitas las relaciones entre objetos y determinar aquellas que se quieren favorecer o no.

Desde este horizonte se encuentra que la práctica de la arquitectura se extiende desde el ejercicio de encuadrar en la creación de imágenes afección, hasta una crítica y una interpretación de las relaciones que otras arquitecturas o las arquitecturas de otros figuran como auténticas, en el establecimiento de imágenes relaciones. Si existe una salida al dilema ético que se planteaba en la práctica de la arquitectura como segundidad, es decir dominada por la imagen acción, entonces esta, está en la terceridad y su carácter crítico y analítico, pero sobretodo urbano es decir humano y habitable, mismas que la hacen una salida política, gestionada, dialogada, construida sobre el reconocimiento e interpretación de la arquitectura (y de aquello que se llama urbanismo) pero sobre todo de su superación crítica hacia la construcción de un tiempo que podrá volver a ser primeridad para otros arquitectos.

## TERCERA PARTE

Finalmente se ha completado una aproximación a la arquitectura dentro de la cual el arquitecto ha de asumir su trabajo en tres frentes:

El primero, el de la percepción, que se ha localizado al nivel de la estética y en el cual se construye de manera poética el proyecto, un ejercicio de carácter lúdico por cuanto procede cada vez a recrear esa realidad que se esfuerza en encuadrar a partir del infinito universo de las posibilidades plásticas.

El segundo, el de la producción, que se encuentra en el ámbito ético relacionado con la práctica de la construcción, con la realización material a partir de ese guión técnico del proyecto que se imaginó. En este nivel se estructura la industria y con el se incorpora el trabajo como una forma de realización de la realidad; por ello este es el nivel en el que el arquitecto se ha de fundamentar éticamente, pues en el se desarrolla el diálogo con la realidad, a través de su transformación, una acción para la cual ha de prepararse asumiendo la mayoría de edad que tanto ha reclamado la auténtica modernidad.

El tercero y último, el de la proyección, es el nivel de la ciudad y el de la habitación, consecuentemente el del uso; la arquitectura no es solo un ejercicio poético de imaginación de realidades posibles que se realizan en el proyecto, ni termina en su realización material en la elaboración del edificio, la arquitectura aún va más allá y termina o mejor, empieza en el ejercicio de habitar, que se ha llamado la dimensión de la proyección por cuanto implica una reflexión sobre la ciudad, sobre la función, sobre la legalidad en la cual se fundan muchas de las ideas y de los prejuicios que organizan y encuadran ese espacio. Si se dice que a este nivel se puede determinar un componente científico del objeto arquitectónico, es solo porque es en esta dimensión en la que se forjan las verdades y las certezas, pero sobre todo las normas y las leyes, que han hecho y hacen que la arquitectura sea de cierta manera y no de otra.

Finalmente, si la arquitectura fuese obscena, tal y como se propone en el subtítulo, lo sería de dos maneras diferentes:

Una porque según se sigue de la interpretación semiótica, es imposible mostrar la presencia total de todos los tres componentes, los tres señalan una realidad que es abierta en sus extremos y por tanto irrepresentables; los tres son excluyentes, en tanto determinan trabajos u oficios diferentes que como primeridad, segundidad y terceridad, no pueden verse nunca de una sola vez a pesar de que son simultáneos y necesarios los unos a los otros.

Si la arquitectura es obscena desde este primer punto de vista, lo es porque estas tres estructuras actúan como los soportes invisibles del espacio cinematográfico que cuando es publicado se convierte en escénico, escena en la que viven los seres humanos. Sólo los arquitectos, elevados a una condición en la que cabe preguntar si son dignos de tan grande honor o desdicha, serían como el demiurgo aristotélico, teniendo acceso a esta dimensión oculta de la escena en donde ocurre lo que no se debe mostrar pues se destruiría la magia.

¿La segunda dimensión de la obscenidad? Y que ocurriría si se pudiera mostrar que mucha de esa magia es solo charlatanería barata o peor aún, que no hay nada detrás del escenario o que hay algo tan monstruoso que apenas serían suficientes miles de San Jorge para dominar ese dragón....

"Un cementerio no es una tumba.

Es mas bien una relación con el paisaje y con el olvido:  
huellas como signos abstractos, una abstracción que se origina en el en el trazar con los pasos el mejor camino.

Ese caminar produce un surco que constituye un recorrido de ida y vuelta:  
en su interior estarán las tumbas y árboles plantados que harán denso el espacio, como personajes que lo  
habitan a la sombra de los muros del corte producido en la tierra.

Una pavimentación pobre, en madera y cemento, el polvo y las hojas secas caídas.

Las lapidas se encuentran donde el camino de entrada se ensancha formando un claro y donde se inicia el  
descenso hacia las tumbas, comenzando a olvidar el brutal entorno industrial para concentrarse sobre la  
topografía natural de ese lugar, corriente abajo de un pequeño curso de agua.

La construcción se ha servido de un sistema de pequeños prefabricados de cemento construidos in situ  
mientras que para el talud se ha empleado el mismo material de la excavación.

Siempre me ha parecido que operaba sobre un lugar donde ese proyecto ya existía, pareciéndome acabado  
desde el primer movimiento de tierra que se hizo. Los recuerdos se depositan en las hendiduras de las tumbas,  
la vegetación va rellenando los huecos de las zanjas y las sombras comienzan a funcionar como un reloj".

*(Mixed Talks, Academy Editions, 1995)*

Los larguísimos tiempos de construcción de este complejo hacen que actualmente, 1996, todavía se esté  
edificando la capilla. Por eso, en algunas conferencias me he referido a él como un lugar de aprendizaje y como  
origen de otros proyectos, tales como las instalaciones para el tiro con arco o el estadio de Huesca.

El cementerio ha seguido actuando como una presencia en el tiempo,  
aprovechando el carácter físico del proyecto inconcluso y por ello, siempre presente.  
El lector podría intentar ver en esas imágenes las más complejas relaciones temporales.

Hablando de mis trabajos, en las conferencias y en los escritos,  
siempre he considerado el conjunto de los proyectos como una unidad de tiempo.

Mi estrategia de trabajo ha sido la de buscar relaciones entre las diversas construcciones,  
aunque aceptando las características específicas requeridas por cada programa y por cada lugar concreto  
y buscar líneas de relación, repetir algún movimiento y, sobre todo,  
hacer patente en esos trabajos el interés de aprender una profesión y  
de establecer un diálogo con las obras de arquitectura que se van descubriendo con el paso de los años.

Por un lado, cada proyecto está cerrado en su propia lógica por el otro,  
los proyectos se confunden los unos en los otros... <sup>272</sup>

**Enric Miralles**

Lo que se intentará en esta tercera parte del trabajo de tesis es realmente sacrilego; por ello y para no causar disturbios en el más allá que siempre se manifiestan materialmente en el más acá, he de iniciar pidiendo, anticipadamente, que se me perdone por esta manera un poco abusiva de volver a este mundo a alguien que desafortunadamente ya no está entre nosotros, por reponer las palabras dichas de su boca o de su mano en las líneas de un proyecto que puede marcar la historia de la arquitectura, no solo por lo que plásticamente signifique, o por ser término de un viaje de arquitecto, sino por ser un proyecto modestamente extraordinario, hecho para el hombre en vida y para señalar el inevitable momento que señala la condición humana en el paso a la muerte, pleno de elementos simbólicos pero sobretodo, dotado de tiempo, el tiempo que le está haciendo falta al espacio desde hace más de un siglo.

Puesto en este lugar de la reflexión el proyecto de Enric Miralles y Carmen Pinós para el cementerio de Igualada podría parecer el pico del iceberg usado a modo de demostración sobre las tesis propuestas, y aunque evidentemente algo hay de esto, si se ha seguido la propuesta de esa tesis se sabrá que ningún objeto arquitectónico demuestra nada, si esta realizado con este sentido cinematográfico cuya principal característica es permitir al espacio pasar y quedarse.

La demostración, forma parte de la enunciación o de la ensignación, como manera de establecer una relación de necesaria e inevitable causalidad entre dos términos, de esta parte del trabajo como demostración solo podría salir una especie perversa de arquitectura hecha para enseñar<sup>273</sup>, no para aprender.

En ese sentido y retomando el sitio donde El Cementerio de Igualada pretende ser insertado, es decir el nivel de la terceridad, debe decirse que el objetivo de este último apartado es pasar de una manera sencilla al ejercicio igualmente arquitectónico de habitar transitoriamente un proyecto, de determinar con él la imagen relación desde la cual se iluminará esta nueva manera de entender la arquitectura en relación con el cine, con el tiempo, con el movimiento y sobre todo con ese espacio omnipresentemente abierto para permitir la publicación de las relaciones, su desmitificación y el alcanzar una arquitectura humana, a escala del hombre, sin tener que medirse en sus limitaciones, sino en lo que todo hombre tiene de dueño del mundo.

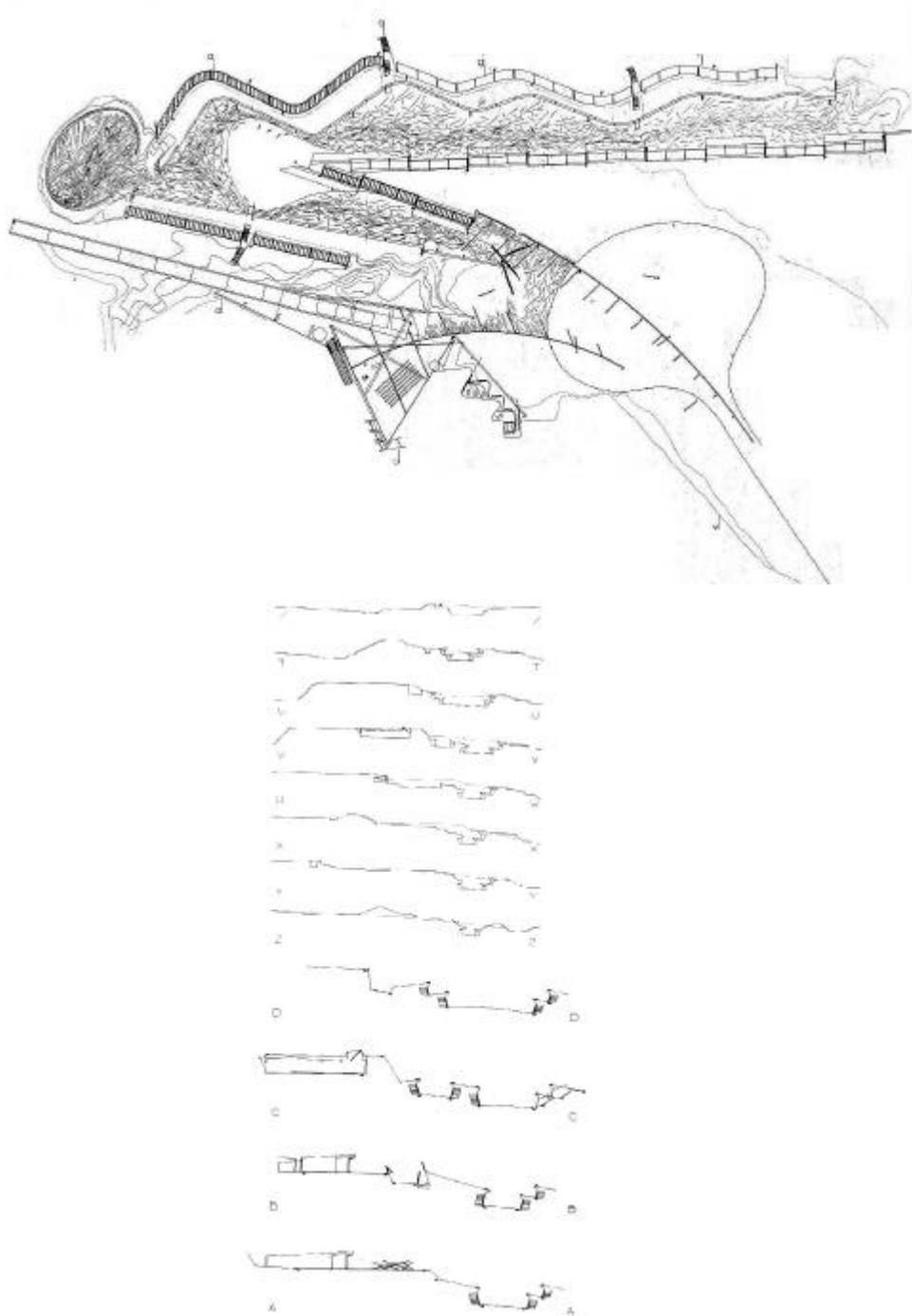
---

<sup>273</sup> En el libro CONVERSACIONES se recoge una extraordinaria entrevista a Deleuze en la que se refiere a la obra para televisión de GODARD, en la que se hace una muy lúcida crítica al sentido amaestrador de consciencias de la educación contemporánea, dedicada a en-signar, o a marcar sobre el horizonte de sus educados las consignas recibidas de los mecanismos de poder, por ello, toda educación verdadera debe rechazar la demostración como despliegue de dominio, y en su lugar abrir espacio a la controversia, por cuanto ella es esclarecedora en el tiempo, en tanto que la aseveración paraliza.

CONVERSACIONES, G. Deleuze, Editorial Pretextos, Valencia 1996

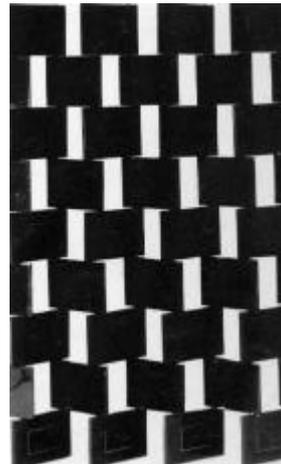
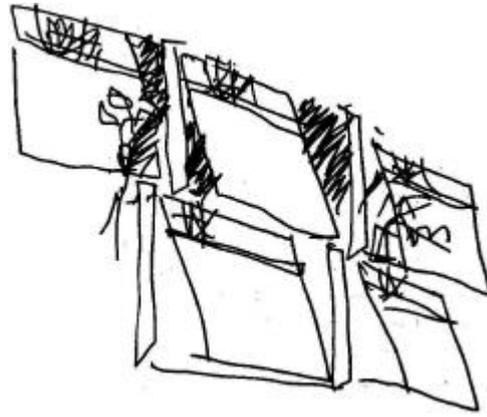
Es extraordinario encontrar como casi 20 años después, toda esta polémica revive a raíz de la propuesta del ministerio de cultura de francia para llevar el cine a las escuelas de formación básica primaria como materia de enseñanza tan fundamental como la lectura, la escritura y las matemáticas. Puede verse el número especial de Cahiers du cinema No. 552, Diciembre del 2000, Cinéma à l'école.

“Por un lado cada proyecto está encerrado en su propia lógica...”<sup>274</sup>



<sup>274</sup> Dibujos elaborados para el concurso Cementerio de Igualada (1986 – 1990) ENRIC MIRALLES, CARMEN PINÓS. Imagen tomada del libro: IGUALADA CEMETERY, página 5 Anatxu Zabaldescoa. Phaidon press limited,

"...por el otro, los proyectos se confunden los unos en los otros"....<sup>275</sup>



---

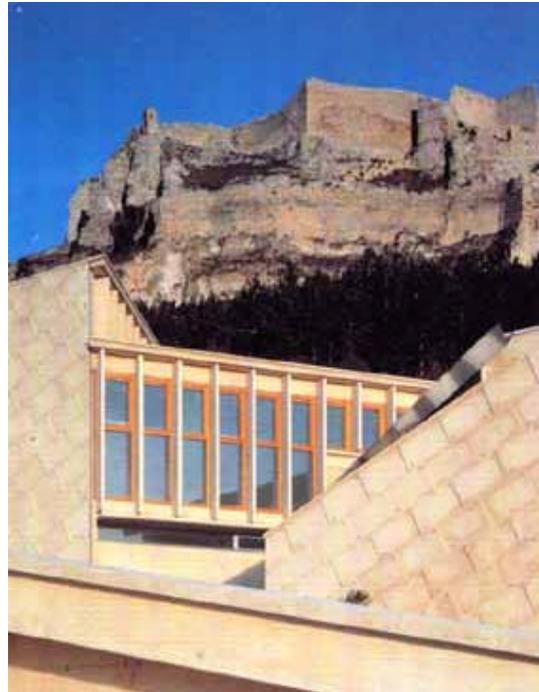
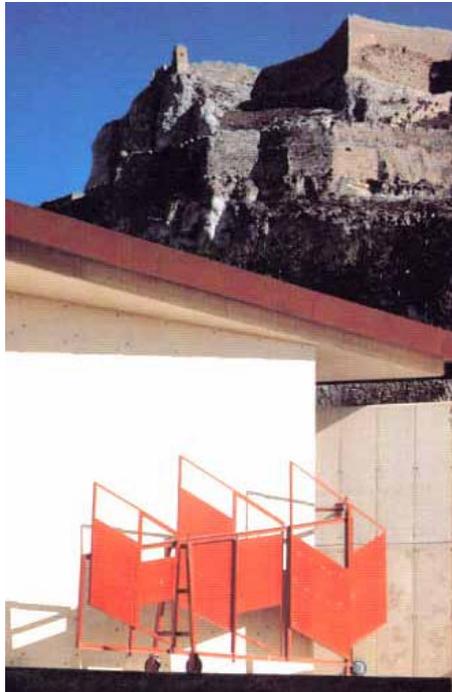
London 1996

<sup>275</sup>

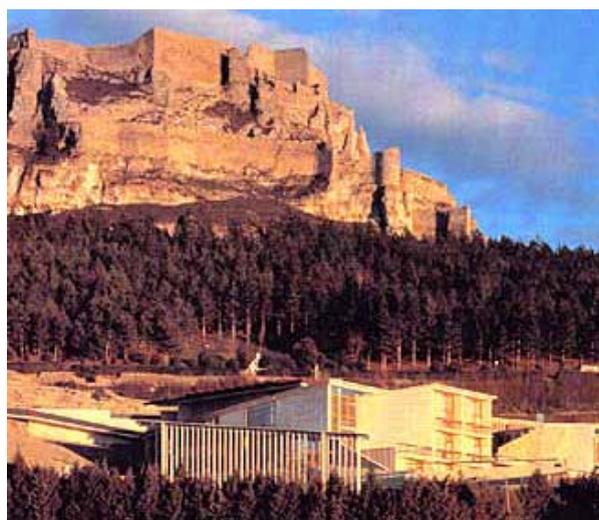
Arriba: Imagen de la cubierta de La pedrera de Gaudí, frente a ella, dibujos del proyecto de Igualada, estudios para el sistema de colocación de lápidas; abajo, el paso de un nivel a otro cubierta de escaleras, al frente dibujo de diseño estampado en una tela, composición geométrica.

Los proyectos que se cruzan, como el mismo Miralles lo señaló al determinar la influencia de Gaudí en su trabajo, no son solo los propios, son todos, arquitectónicos o textiles, o simplemente creaciones que abren nuevos horizontes.

...“Mi estrategia de trabajo ha sido la de buscar relaciones entre las diversas construcciones, aunque aceptando las características específicas requeridas por cada programa y por cada lugar concreto y buscar líneas de relación”...<sup>276</sup>



Líneas de relación sutiles que enlazan proyectos propios y ajenos, permitiendo el diálogo que hace del proyecto, esto mismo, imagen que se proyecta y en la cual la profundidad de campo determina el encuadre; ¿cómo negar esta mágica unión entre el proyecto de la escuela en Morella (1986 – 1994) y el del castillo que ya forma parte de la montaña? Cinematográficamente: Fuera de campo como relación a un elemento que subsiste más allá, en el propio cuadro, pero a través del cual se insiste en lo que se dice en el cuadro.



---

<sup>276</sup>

Imágenes tomadas del libro Enric Miralles, Obra completa de J. La Huerta páginas 85 - 87

Por un lado entonces, habría que encontrar la lógica de cada proyecto, pero por otro, encontrar también aquello en lo cual se confunden unos proyectos en otros, algo que los críticos podrían llamar el estilo, la obra, el modo particular de hacer arquitectura que este o aquel arquitecto determinan y que quizá semióticamente podríamos llamar el sentido particular que da el autor a la arquitectura; lo que la arquitectura y el objeto arquitectónico significan para a un creador constituyen la manera semiótica de ser del oficio.

En la búsqueda de esto que Miralles llama la lógica del proyecto podrían determinarse muchas cosas, quizá atendiendo a un sentido gramatical que relacione la lógica con alguna forma de racionalidad lingüística se buscarían los elementos estructurales del proyecto, su gramática, las formas de su sintaxis o su poética. Pero no es esa la propuesta que se ha desarrollado hasta este punto.

Lo que esta tesis ha propuesto hasta este punto es precisamente una crítica de la comprensión y el manejo lingüístico de los recursos de la arquitectura y del proyecto en sí, y los critica, no porque el arquitecto no hable en el sentido Barthiano del término, una lengua con la cual se entienda con su propio nivel práctico, con sus colegas o con la realidad, no; se critica el manejo lingüístico pues su lógica literaria o cuando mucho pictórica está fundada en unidades consecutivas que solo establecen relaciones colaterales en un plan bidimensional y por tanto solo permiten una interpretación lineal del proyecto, líneas de composición, líneas de circulación, líneas de frontera, puntos de encuentro (de líneas) o una interpretación de zonas o áreas, como espacios comprendidos entre líneas. Esta lingüística tiene poco o nada de relación con una espacialidad contemporánea cuya principal característica es la dispersión de un universo en expansión en todas las direcciones, una espacialidad que es esencialmente compleja.

No se trata de decir que Enric Miralles estuviese pensando exactamente en esta definición de la lógica que ha de encontrarse para determinar el proyecto, sin embargo, es la tesis final de este trabajo de investigación, que existe un pensamiento cinematográfico en Miralles, como en muchos arquitectos (se le llama cinematográfico siguiendo las directrices de Peirce y Deleuze) y que este tipo de pensamiento o de lógica, en términos de Miralles, cuando se aplica a la praxis arquitectónica, se encuentra en total correspondencia con una noción de espacio por parte del arquitecto, tal y como empieza a comprenderse después de París capital del siglo XIX, de Albert Einstein, de Auschwitz, de Mandelbrot o de Picasso, tanto como después de Steven Spielberg, Internet o la televisión digital.

Antes de proceder en el establecimiento de esta terceridad a través de la obra de Miralles debe reconocerse que varios aspectos han pesado al momento de optar por su obra para desarrollar este tercer nivel, el primero el más obvio, la relación bastante inmediata que se ha tenido con su obra en los últimos años, como una especie de familiaridad que se apoyaba cómodamente en su persona y que hacía que quienes le veíamos fugazmente siempre le sintiésemos muy próximo. Su obra y su persona son atractivas, tienen el magnetismo propio de la incertidumbre que plantean en su vivencia, como un cierto aire de desafío que no podía dejarse pasar.

El segundo aspecto, tan obvio como el primero, es la reconocida participación de Miralles en el mundo del teatro y del escenario, una participación que señaló incluso la fase final de su trabajo y sobre la cual se podría sospechar esa facilidad de aproximación a las dimensiones temporales de la representación, como de la comprensión del escenario, tan difíciles a los arquitectos que se rigen únicamente por paradigmas pictóricos.

El tercero y definitivo: El Cementerio de Igualada. Algo en esta obra la hace esquivar a las publicaciones arquitectónicas de consumo masivo; no es una obra de pasarela, ni una top model, a pesar de que toda ella sea una gala de lo mejor que puede dar el ejercicio de la arquitectura; por no ser una obra publicitaria

era determinante inclinarse por ella y esto quizá por ser un cementerio o porque siempre se esconde a quienes tratan de llegar a él por los planos, siempre se limita a la comprensión bidimensional, exige una dimensión difícil de justificar en la arquitectura y sobre la cual se articula esta tesis, el cementerio ha de ser habitado para cerrar el triángulo, así paradójicamente no se pueda tener conocimiento de esta habitación.

Paradójicamente, la gran mayoría de los cementerios en muchos lugares del mundo, son de carácter público municipal, aunque también los haya de administración privada, son obras públicas consideradas en su gran mayoría dentro del rango de parques y jardines, mantenidas por un cuidador del parque, aunque administradas y gestionadas por una secretaría de sanidad o por algún funcionario del ayuntamiento que vigila la legalidad de quienes permanecen allí.

El cementerio de Igualada es espacio público, pero a la par es edificio y lugar, es de muchas maneras un lugar paradigmático al contener una propiedad privada, que no tiene un adentro del cual puedan hablar (o salir) sus habitantes, el cementerio quiere ser mostrado en este trabajo como la única forma posible de hablar de espacio privado sin decir o mostrar obscenidades<sup>277</sup>, el cementerio permite pasar por formas de habitaciones diversas y con ellas pasar por el espacio privado para diferenciarlo del espacio público; las tumbas constituyen el espacio más privado de todos, privadas de la vida no pueden mostrar nada de lo que esconden sin que la imagen de lo que se vea sea aterradora.

Finalmente la elección era sencilla y la obra excepcional había adquirido un matiz personal para todos los arquitectos, pues al estar Miralles allí todos vamos al cementerio a recordar a alguien apreciado y especial, y con ello se produce una especie de consuelo o de exorcismo en esa sensación obscena y perversa de estar allí perturbando con la magia de la cámara, el descanso de los que nos ven, sin que podamos verlos.



---

<sup>277</sup> Las opciones que se presentan dentro del horizonte de los espacios que podrían corresponder con estas formas de privación son difíciles de justificar éticamente: una cárcel, un manicomio, un conjunto de vivienda de interés social, un cuartel, un centro comercial.

### 3.1 LA FILMACIÓN (Dimensión poética) Imaginar y encuadrar el proyecto

“Siempre me ha parecido que operaba sobre un lugar donde ese proyecto ya existía, pareciéndome acabado desde el primer movimiento de tierra... de otra parte, el proyecto ha sido (y aún hoy enero del 2001, lo es) un proyecto inconcluso, y por ello siempre presente”<sup>278</sup>.



Encuadrar el proyecto del cementerio como un movimiento de tierras<sup>279</sup>. La arquitectura hecha en el movimiento de la tierra que modela el lugar, no como un allanamiento, sino como una incorporación o quizá sea mejor decir, una territorialización del fundamento de la arquitectura. La arquitectura resuelve de maneras muy diferentes su relación con la tierra que la soporta, pero en el caso de un cementerio, cuando

---

<sup>278</sup> Como se dijo en la presentación de esta tercera parte se recurrirá al testimonio del propio Miralles para definir cada una de las maneras cinematográficas de la obra; no puede ser de otra manera, pues solo si la constitución del proyecto se da como un ejercicio en el tiempo, podrá ser interpretado como tal. No hay manera de realizar falsas superposiciones, pues lo que no está en la obra, no le puede ser añadido ni quitado sin pervertirla. Los textos encomillados que se citarán son parte del pequeño escrito que Miralles elaboró para la Obra de Juan José Lahuerta, ENRIC MIRALLES, Obra completa. Op. Cit. Página 52 con la cual se abre esta tercera parte.

<sup>279</sup> La imagen corresponde a la portada de la revista Architecture de Aujourd'hui No. 312, septiembre de 1997

de por medio se juega la sentencia que define incluso la corporeidad en términos de tierra, porque tierra eres y a la tierra has de regresar o de forma inversa, porque el primer hombre vio moldeado su cuerpo de barro, entonces puede ser muy significativo que en la tierra, que siempre ha parecido lo más estable, se encuentre el movimiento que moldea el proyecto.

La geografía de la región habla de movimientos de tierra que hace mucho tiempo debieron ver nacer una montaña maravillosa, Monserrat; pero no todo es abrupto pues esta misma geografía habla de suaves movimientos de ondulaciones y de cauces que se abren camino desplazando las tierras. Podría preguntarse si esto es lo primero que vio el arquitecto, además de lo que ya sabía de bautizos o funerales.



**“... El cementerio señala una relación con el pasaje y con el olvido...”** El paisaje se olvida porque ahora forma parte de él y el cementerio, del paisaje. O ¿de qué otra manera se podría explicar esa especie de estado de invisibilidad a través de la cual la obra se oculta? La obra se oculta pues ahora forma parte del lugar, es tan sacramentalmente inamovible como una tumba.

El proyecto debía, de alguna manera **...“superar el brutal entorno industrial para concentrarse en la topografía natural de ese lugar, corriente abajo de un pequeño curso de agua...”**



La tierra no se mueve de manera caprichosa, no está en su naturaleza trasladarse, solo el hombre realiza de manera irracional esta paradoja de constituir el movimiento con aquello que es, como lo pensaban los griegos, un elemento naturalmente estable. La industria que rodea el cementerio multiplica las dimensiones surrealistas de esta paradoja: la muerte rodeada de la industria que allana el lugar para ganarle espacio a la vida; la muerte, el depósito de los cuerpos despojados, en el mismo entorno que el depósito municipal de trastos viejos, de la basura, de todo lo que contamina. El arquitecto no elige este entorno, pero tiene la suficiente sabiduría de no querer competir con él, de no ponerse a su nivel, de buscar en este ejercicio de producción que despoja a la naturaleza de su propia vida para convertirla en producto, las antípodas sobre las cuales encuadrar su proyecto.

Si la industria se establece en el lugar y lo destruye, el cementerio es un movimiento que circula por el lugar y lo recrea. ¿Y cómo se ha logrado esto?, solo siguiendo el suave curso de una pequeña corriente de agua que otros habrían desechado para ganar espacio

La segunda manera del movimiento en el encuadre es pues cofundadora de la primera: el proyecto ya está prefigurado en el movimiento de tierras, y el movimiento de tierras está prefigurado en la recreación de las humildes condiciones naturales de un pequeño cauce de agua que se extingue, metáfora final del proyecto en la que el cementerio es ese recodo en el camino en el que la vida desaparece de la vista se sumerge.

...**“Una pavimentación pobre en madera y cemento, acoge el polvo y las hojas secas caídas...”** un río de almas o un viaje por la vida llevados como troncos, estas y muchas otras lecturas eran obvias a partir del primer reconocimiento, el del rastro de ese pequeño cauce.

No se llega de manera inmediata al cementerio, muchos no saben dónde está y la gran mayoría han pasado por allí pero nunca han visto un cementerio... ¿qué es un cementerio? Un lugar al que inevitablemente se llega, el fin de un camino. Para otros un punto de partida, ¿un lugar de paso?.

Un cementerio es un lugar para la memoria, para recordar a los que ya no están, para hacerlos presentes.

Si el movimiento de tierras prefiguraba una geografía que solo establecía la primera forma de relación, la que se da con el sitio, la recurrencia al río (que además también estaba allí), como tema vital prefiguraba una topología metafísica, la segunda forma de relación de cuadro a encuadre, un campo de reconocimiento del proyecto como ese lugar de paso, de fin y de inicio y como ese lugar para la memoria de los que han concluido el viaje y como troncos se apilan al final del cauce.

El proyecto orientado hacia el todo que es el sentido de la vida y la muerte en la cultura o en la tradición, constituye una primera imagen afección de carácter icónico: el río de la vida es uno de los rostros expresivos del proyecto, un primerísimo plano de carácter igualmente terreno... una pavimentación pobre en madera y cemento acoge el polvo y las hojas secas caídas, el paso del tiempo, de las estaciones y de la vida misma como una sombra que se mueve con el sol.



La tercera forma de movimiento que se prefigura en el encuadre determinará una de las formas de la terceridad propias del sitio: el movimiento del proyecto como un todo con respecto a sí mismo, la imagen afección en la que el proyecto se hace imagen movimiento.

Un cementerio **...“es mas bien una relación con el paisaje y el olvido: huellas como signos abstractos, una abstracción que se origina al caminar, en el trazar con los pasos el mejor camino...”**

Ir sobre el proyecto es determinar un habitante que hace participe de su propio movimiento a la totalidad que el proyecto pasa a ser cuando permite ser recorrido de una manera diferenciada a el recorrido que lleva desde afuera hacia adentro, o de la vida a la muerte. Llegar al proyecto a través del entorno industrial (como quien pasa por en medio de un desierto en lo que de deshabitados pueden tener los entornos industriales), moverse por el sitio siguiendo el cauce de agua, o hacer del recorrido mismo el elemento que prefigura el proyecto en su efectividad plástica, a través de los muros, desde la esplanada de la entrada hasta el recodo final, subiendo y bajando.



En esto nuevamente la constitución del todo proyecto se orienta hacia una percepción que no requiere de la excepcionalidad, aunque de hecho la permite; los recorridos del cementerio son el seguimiento del cauce de agua, son el lazo que une el edificio con la topografía, no son fruto de un ejercicio de poder del lugar contra el usuario, es decir que no dependen de la ceremonia o del instante de iluminación para ser espectaculares, son excepcionales en el instante cualquiera, para cada uno cuando encuentra la resonancia del cementerio con su propia soledad o su propia tristeza.

He hablado con muchos “usuarios” del cementerio y sin preguntarles por el lugar, ellos dicen que allí se sienten extraños, tristes, solos. Pero, es un cementerio, ¿no debería ser de esta manera? Un prejuicio que se le cuelga a la arquitectura cuando hace algo especial la tacha de moderna, de fría, aunque en el fondo se sospeche la añoranza por las imágenes petrificadas de ángeles y demonios, que no están allí materialmente, sino sugeridos en las sombras o en el sonido del viento.

“... ese caminar produce un surco que constituye un recorrido de ida y vuelta: en su interior estarán las tumbas y árboles plantados que harán denso el espacio, como personajes que lo habitan a la sombra de los muros de corte producidos en la tierra...”



Al final de esta primera fase una pregunta, ¿quiénes habitan el cementerio? La dimensión poética hace que los habitantes sean estos seres que están allí de manera autónoma e independiente, en la primeridad habitan el proyecto el vivir y el morir uno frente al otro, árboles y tumbas; el estar y el pasar: tierra y agua, imprescindibles para pensar la vida, pero puestas significativamente para encuadrar el encuentro con la muerte.

### 3.2 LA PRODUCCIÓN (Dimensión tecnológica) Construir los planos

...“en algunas conferencias me he referido a este proyecto como un lugar de aprendizaje y como origen de otros proyectos...”



El proyecto, en su paso hacia la materialidad deja un rastro perfectamente legible, es el ejercicio de configuración; el rastro de hecho se mantiene incluso a través de otros proyectos por cuanto la acción que se requiere para construirlo es semejante a todas las otras acciones, puede y debe inscribirse tanto en el horizonte pictórico como en el matemático y con ellos se lleva sus enseñanzas y sus referencias de un proyecto a otro. Puede seguirse esta ruta de seguridad a través de muchos elementos que configuran imágenes acción.

En el modelo constructivo. La obra es un ejercicio de montaje en el sentido dialéctico establecido por Kuleshov, las partes son como ladrillos encajando unas en otras para constituir un todo orgánico, la ley que rige la configuración de las partes es la del encuadre, la del movimiento, pero su realización efectiva es fruto de una aplicación de ese sentido del movimiento a alguna forma de tecnología, a un procedimiento dentro del cual se juegan tiempos y costos precisos, a unos presupuestos claramente establecidos.



No es difícil reconocer esas determinantes y esas limitaciones de presupuesto incluso desde la terceridad, que nos distancia de los documentos oficiales o del período de inicio de la obra; o ¿de qué otra manera explicar en una primera visión del conjunto el esfuerzo iniciado pero inconcluso, o la presencia lamentable de elementos que mal terminados ya se encuentran en fase de deterioro, como los prefabricados del jardín en espiral del ingreso, que se deshacen por falta de una adecuada cantidad y disposición del hierro de refuerzo o de una mejor relación de concreto – arena para lograr una mayor resistencia a la intemperie?



Sin pretender excusar de ninguna forma las fallas constructivas, es evidente que las limitaciones presupuestales jugaron un papel trascendental y que dentro del todo que es la obra pueden ser incluso más que significativas y pertenecer a una especie de encuadre de la seguridad; están dentro de la percepción constructiva de la obra y en ella pueden significar, siguiendo la lógica del movimiento del todo que cambia, que ella es tan efímera como los cuerpos que contiene y que están en proceso de descomposición.

Los hierros de construcción se han dejado a la intemperie deliberadamente, con conocimiento del hecho de que este entorno se encargará de darles la textura y el color cobrizo o enrojecido de la sangre; se oxidarán y más pronto que tarde se convertirán en polvo como los huesos en los cajones; pero no han sido dejados accidentalmente, por el contrario, han sido dispuestos para moldear el lugar, contorneándolo, conteniéndolo, limitándolo.

Los hierros, ya sean en la puerta que a alguien recordó ese gesto nuevamente inspirado en Gaudí de la puerta del Drac en las caballerizas de la finca Güell, o los hierros surgiendo del terreno y enredando las rocas que constituyen los taludes, los hierros haciendo un cerramiento, aparentemente olvidado, pero encuadrado en el mismo horizonte del proyecto, los hierros oxidados de las lámparas de suelo, de la escultura - puerta que inicia la bajada de las tumbas o finalmente, el hierro marcado y laminado con las mismas líneas para hacerse sello definitivo de lo que contiene el cementerio, las tumbas.

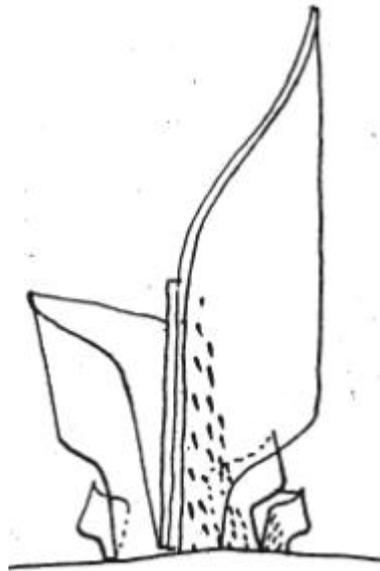
El hierro incluso marcando el concreto, como segundo elemento particular del proyecto, a través de moldes y de formaletas, dejados tan al olvido y a la intemperie como lo que fue pensando para ser así. Como no sentir el paso del proyecto en la acción de impronta que señala este cascarón dejado como desecho, una piel perdida y olvidada por un ser viviente en el proceso de su maduración.

De la misma manera, como no sentir la impronta del sitio en la elaboración de los taludes a través de la



propia materialidad del lugar, usando su propia manera de ser: los hierros sujetan el terreno en corte como raíces de árboles invisibles y el curso natural del terreno marca y define esos mismos taludes con una naturalidad que hace pensar que el arquitecto no tuvo nada que hacer, solo limpiar el lugar.

Dos maneras entonces de imprimir en la obra el encuadre deseado: una a través de la misma lógica del movimiento y del lugar, pero la otra, fruto de una racionalización de esa impronta para permitirse constituir una curva determinante del proyecto, la misma curva o la misma línea a través de la cual, en el más puro sentido del Montaje de Eisenstein, se inscribe como un ritmo, una sección armónica y una ley natural en la cual se da el paso de un elemento a otro. Y aquí, nuevamente un enigma, o una reapertura del proyecto hacia otra dimensión, pues la curva constituye en su materialización otra lectura del proyecto objeto.



El nivel de la segundidad, como se ha señalado a lo largo de este trabajo, no se constituye solo en el oficio concreto de realizar el proyecto en el lugar, sino que requiere un paso igualmente valioso por la configuración del encuadre en los dibujos que construyen el proyecto y en los mecanismos de proyección. En este paso la lógica dinámica del encuadre ha de ser explotada, por ello se determinan planos medios y diferentes modos de aproximación a la idea que anima el encuadre. No es de extrañar que en este nivel en el que se "trabaja" la dimensión poética, el sentido tecnológico produzca maravillosos espejismos como estos, que parecen anunciar una línea de cetáceos cruzando este mar de soledad, o el que sugiere las proas encalladas de las naves, hundidas en este lugar y destinadas a servir de cofres preciosos para las tumbas.

Los espejismos de la segundidad son reales, por que se construyen con el amplio horizonte de opciones que genera la consideración abierta de la obra desde la primeridad. Si ella se hubiese constituido desde el instante privilegiado, solo permitiría un reflejo, el de la procesión o el rito en el cual se establecen y

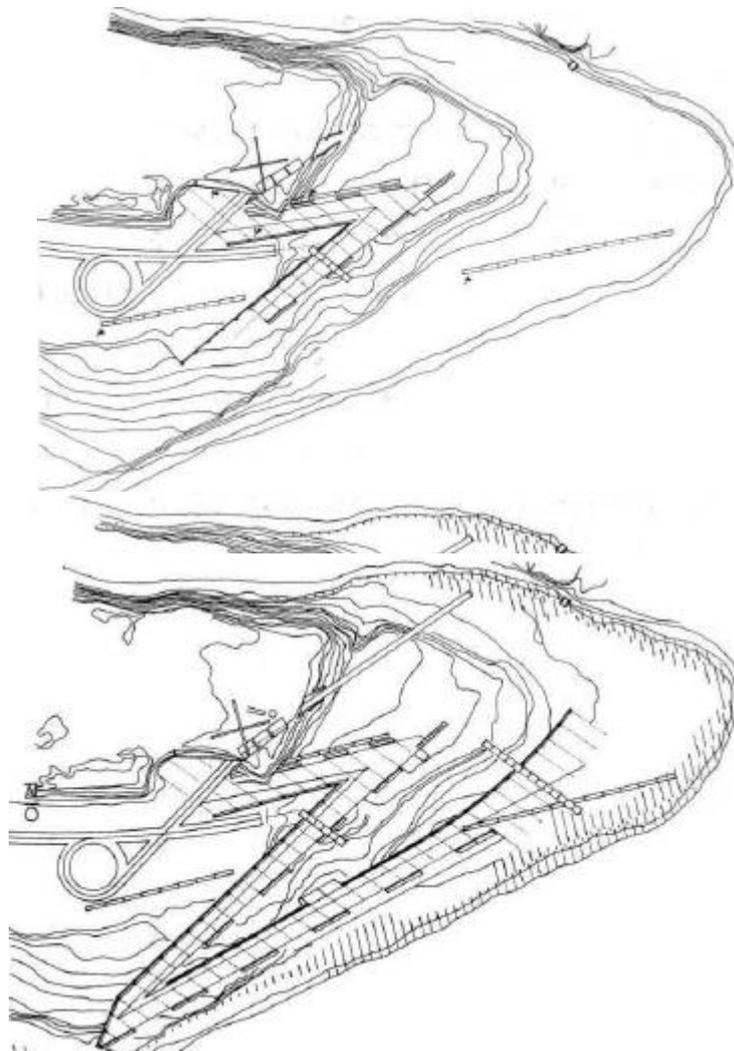


entregan los privilegios; por el contrario, la homogeneidad de los instantes permite la heterogeneidad de las lecturas, incluso cuando es el propio autor el que se aproxima a través de los dibujos a la realización de su proyecto.

La otra forma de realización de esta segundidad en los planos constructivos es la del equívoco. Los planos no han sido hechos para una lectura generalizada del proyecto, los planos del arquitecto, como se decía en el capítulo correspondiente, no son los planos del cine. No se dan para el público en general, desorientan y en algunos casos (quizá como en este cuando la determinante es un terreno irregular) son decisivos para que el lector tome una distancia irreal con respecto a la obra. Los planos del arquitecto son su guión técnico.

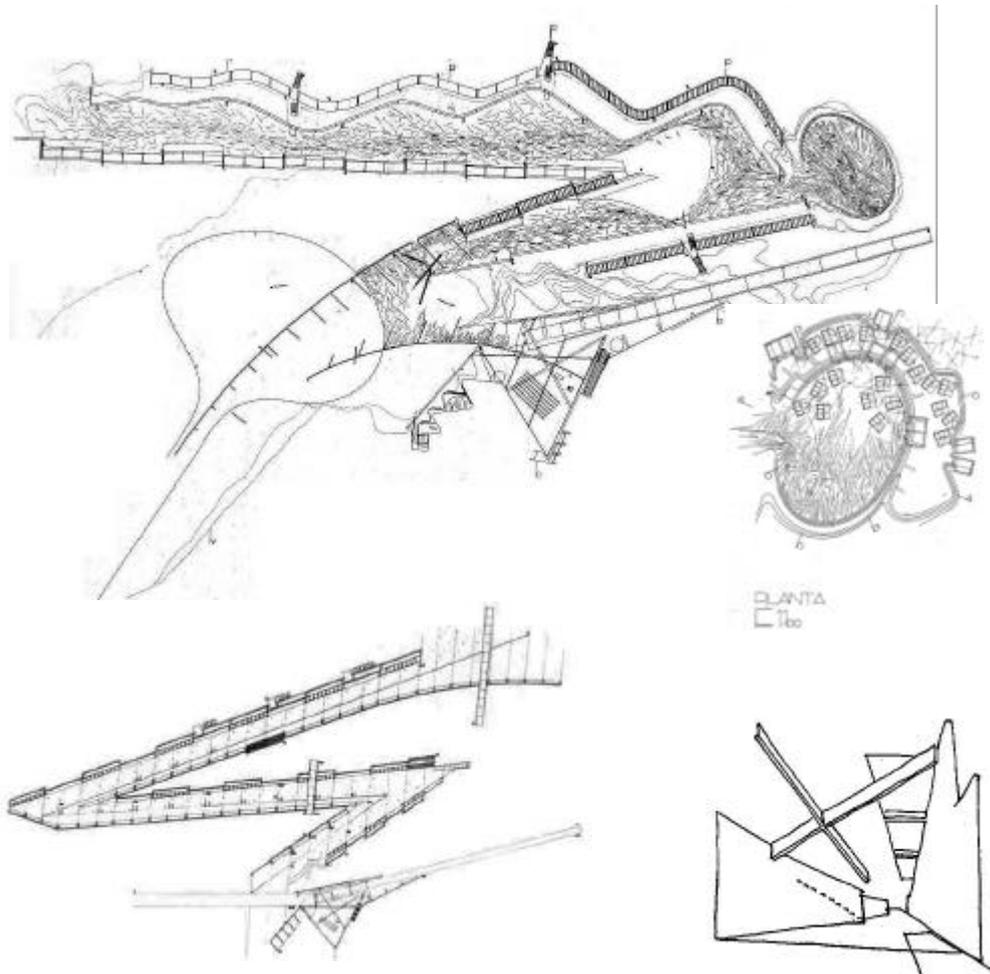
Si frente a la materialidad del cementerio los visitantes se sienten agobiados con una especie de soledad o de tristeza, frente a los planos del arquitecto, muchos arquitectos y estudiantes de arquitectura con los cuales se ha dialogado sobre la obra, se sienten agobiados por la complejidad de la obra en los planos. ¿pero no es así como debe ser toda obra arquitectónica? Y sin embargo, cuando llegan al lugar se realiza la magia. Pero debe aclararse esto de la dimensión compleja de la obra. Compleja, que no quiere decir difícil; compleja porque establece un complexus, un entramado de relaciones que no puede ser mostrado a través de cortes inmóviles como fotografías o planos o cortes del terreno. Compleja porque siempre requiere referirse a un fuera de cuadro imposible de mostrar para tomar sentido constitutivo del lugar; y finalmente compleja, porque se mueve con el sitio y no establece puntos únicos de referencia; permanentemente hay un subir y un bajar o un cambiar de nivel que convierte las entradas en salidas y el suelo en subsuelo.

¿Cómo plantearse un proyecto que es movimiento? ¿En que clase de plantas se ha de fundar?



Tres plantas sucesivas del proyecto: en tres alturas de terreno diferentes señalan sucesivamente recorridos por los diferentes niveles del proyecto; aún conociendo el proyecto o habiendo estado allí, es difícil orientarse, establecer un arriba o un abajo, mucho menos una entrada o una salida; son exactamente como las imágenes acción de las secuencias de lucha filmadas en planos medios, no permiten saber con exactitud quien lucha contra quien o cual es la razón de la lucha, como tampoco permiten intuir un origen o un desenlace, requieren de una imagen general a través de un plano largo y de un cruce con planos cortos que determinen desde el encuadre el valor de los elementos orientados en el todo.

Sin estas dos imágenes, que son como un plano secuencia que va de una toma larga a un primer plano, no se podrá tener mucha claridad sobre las imágenes presentadas previamente; y aún en aquello que la arquitectura tiene de obscena pues posee gestos que solo son comprendidos al interior de su propia dimensión, habría sido preferible no presentarlos. Sin embargo, es muy probable que la profesión resienta del carácter auténticamente arquitectónico de un análisis que no muestra lo que la gran mayoría piensa que es lo único que hacen los arquitectos: dibujos.



El nivel tecnológico requiere de estas herramientas para trabajar, pero ellas no son el fin de la arquitectura, tanto como seguramente no se podría decir que por carecer de planos constructivos las pirámides o la acrópolis no son arquitectura.

Los planos de hecho, como herramientas, moldean la realidad del proyecto y en su propia materialidad no pueden impedir el ser usados como elementos de marca, tal y como quedan en la piedra las huellas del cincel que la golpea o en el barro las manos del alfarero que lo moldea. Pero no puede confundirse la huella con la obra, de la misma manera que no se confunde el tigre con su rastro en la arena, a pesar de que el rasgo en la arena dice algo del tigre, que está por ahí, pero no mucho más allá de aquello que el propio encuentro con la obra en la terceridad pueda revelar.

Los planos o el guión técnico, se han convertido en un punto de difícil discusión dentro del oficio de la arquitectura. Por una parte están firmemente anclados en la seguridad a través de un ejercicio manual, o digital cuyo carácter es y debe ser puramente pictórico y matemático. Al ser la creación de la obra un ejercicio estable, las normas de creación del proyecto terminan y empiezan aquí, es decir, en la lectura bidimensional del lugar, de la historia y de la composición.

Tal y como se ilustró en el capítulo [Uno3](#), esta modalidad que planifica la proyección correspondía con un paradigma estable de comprensión del hombre y del mundo y respondía a una situación de sedentariedad fundada en la conquista de ciertas comodidades y de ciertas ventajas con respecto al medio ambiente. Pero no siendo esta la situación actual, es decir, ahora que los tiempos exigen al hombre una conducta dinámica y autosostenible en lugar de una estable y explotadora del medio, los paradigmas sobre la inmovilidad del orden y la seguridad en el ahorro han cambiado.

El arquitecto también ha intentado alcanzar esta movilidad en su obra, en su trabajo; ha adoptado nuevas tecnologías, ha cambiado el lápiz y el papel por el ordenador y sin embargo, sus obras siguen siendo tan superficiales o mucho más de lo que lo eran antes. Y esto por una razón muy sencilla: no se incorpora la dimensión cinematográfica del tiempo y del movimiento al proyecto a través de su simulación en las herramientas, o de su especulación en el guión técnico. No es en los planos en donde deben moverse los dibujos, pues allí en la superficie los movimientos son así, superficiales y regidos inevitablemente por los sistemas compositivos de carácter pictórico.

Los planos de un proyecto excepcional no tienen necesariamente que mostrarse espectacularmente, o mejor, la espectacularidad en los planos puede ocultar peligrosamente, un desconocimiento, una ignorancia de aquello que se proyecta, un vacío total en la primeridad y en la terceridad que disfraza de aproximaciones a "obras de arte" unos objetos que fueron concebidos para ser herramientas de trabajo.

En la obra de Miralles es curioso observar una transformación hacia este aspecto, que no se puede menos que achacar al necesario espíritu de competencia y de supervivencia en el horizonte internacional; desde luego, frente a la realización pictórica de los planos concebidos como objetos con un valor adicional, si se quiere artístico<sup>280</sup>, sus primeros planos son tan normales como podían serlo los planos de Aalto o de Wright

---

<sup>280</sup> Durante el siglo XX se desarrolló por primera vez la idea de exponer para el público en general, la arquitectura, tal y como se realizan exposiciones de carácter pictórico o escultórico; esta misma idea dio paso a la constitución de los primeros museos de arquitectura y con ellos se institucionalizó y se incorporó al mundo de las artes y de la historiografía el material de trabajo de la arquitectura; sin embargo, con el tiempo el material de exposición empezó a ser preparado y de la misma manera que los museos se sirvieron de herramientas teatrales para la puesta en escena de un recorrido específico, la arquitectura llevada a los museos pasó hacia la puesta en escena de sus herramientas que alimentadas por el mal entendido espíritu deconstructivo, procedió a recortar y montar los planos, el papel.

La seguridad convertida en primeridad perdía inevitablemente su lazo con la vida y con la realidad y con él la posibilidad de constituir de alguna manera una imagen movimiento que fuese parte del ejercicio de tratar de alcanzar el todo. Miralles realizó, sobretudo en Estados Unidos, algunas de sus más famosas exposiciones, su ventaja frente a los compañeros de oficio podría estar en una claridad de comprensión de la distancia que separa la arquitectura de la escultura, la elaboración del guión técnico, del cuadro cubista o del collage.

e incluso se puede seguir de su trabajo, una ruta que inevitablemente terminará en esta tarea expositiva de sus proyectos en las galerías de arte, en los museos y en las universidades, pero son exposiciones que se dan a partir de los proyectos mismos, cuando ya han sido constituidos en la primeridad, no dentro del proceso de construcción de los proyectos.



*Fotomontaje de las obras de movimiento de tierra para el polideportivo en Huesca, Imagen tomada del libro de Juan José Lahuerta, ENRIC MIRALLES, OBRA COMPLETA. Op.cit*

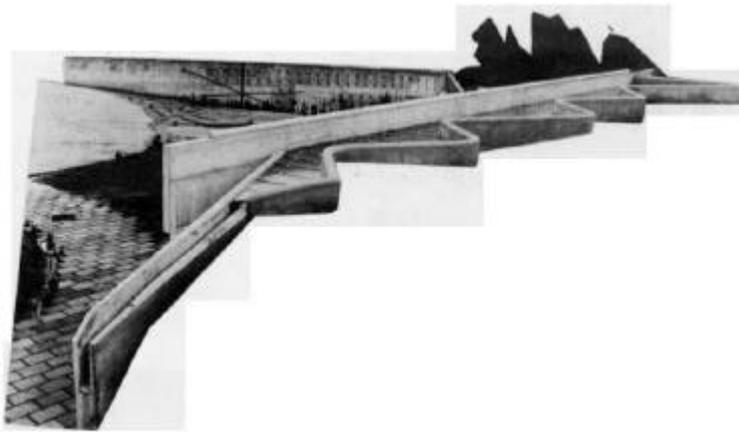
Los collages que han constituido una de las partes más iluminadoras del trabajo de Miralles han formado parte de esa seguridad malentendida; los collages empiezan incluso con la llegada al sitio, muestran aproximaciones dinámicas e intentan en una clara superación de la difícil tarea del montaje en una sola imagen, multiplicar los sentidos. Los Collages son igualmente herramientas y unas muy valiosas, pues a través de una superposición de materias e imágenes diferentes buscan mantener estable el punto de mira en el logro de las relaciones que el proyecto busca establecer. Como en el proyecto del polideportivo en Huesca (véase Figura [treintaitres](#)) en el cual la colocación de los cables y la disposición de las tensiones constructivas se orienta a "amarrar" el proyecto como un barco a puerto, con respecto al lugar al que le servirá.

Los collages pueden ser vistos entonces como manifestación de esa imagen mental que no puede ser dicha en los planos, ni descrita en las memorias técnicas o relatada en las ponencias, ni siquiera proyectada en las películas que sobre el proyecto se puedan mostrar.



*Collage para el proyecto Concurso para el Real teatro de Copenhague, Imagen tomada de la revista Architecture d'Aujourd'hui, No. 312, septiembre de 1997*

El Collage, puesto como punto final de la seguridad produce la imagen reflexión que permite el paso a la terceridad, plantea aspectos y relaciones que permiten la generalización, pero sobre todo permite el paso hacia lo que se espera que sea el proyecto cuando la seguridad termine su tarea configuradora, cuando la dimensión histórica del tiempo ponga en movimiento lo que hasta ahora a sido solo memoria e imágenes instantáneas.



Del proyecto del cementerio solo se dispone de un pequeño Collage, sin que se pueda decir si se trata de que no se elaboraron para la exposición del proyecto o para el concurso o simplemente de que no están tan disponibles como aquellos publicados con tanta admiración. Sin embargo, ya en este fotomontaje el proyecto "proyecta" una relación sospechada en la primeridad y orienta la construcción de la obra en el tiempo para aquellos que no son tan ligeros al percibir el movimiento, o ¿de qué otra forma explicar la inequívoca presencia de una silueta recortada en el fondo y trasplantada a la cubierta que ilumina el área cerrada a las miradas curiosas, de la medicina forense?

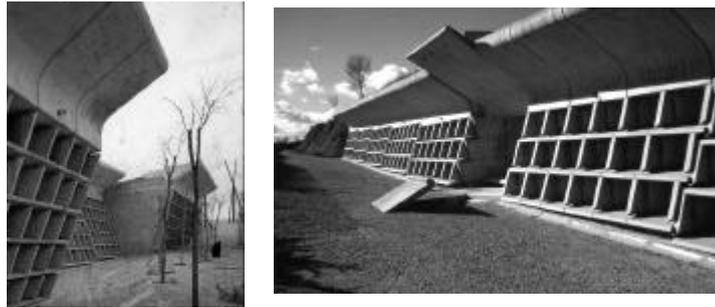
Finalmente, el collage constructivo, o la manera de superponer texturas y materiales en el plano de la materialidad da paso a una realización auténticamente arquitectónica, con su propia piel y textura, con sus colores y con un correspondiente proceso de "envejecimiento".

**...“Los recuerdos se depositan en las hendiduras de las tumbas, la vegetación va rellenando las zanjas y las sombras comienzan a funcionar como un reloj de arena...”**

### 3.3 LA PROYECCIÓN (Dimensión política) Maneras de Habitar un cementerio

...“los recuerdos se depositan en las hendiduras de las tumbas...”

Esta pequeña consideración incorporada al proyecto en la primeridad y construida en la segundidad es un buen eslabón hacia las maneras de habitar el cementerio que la terceridad refigura, de dar el paso hacia interpretaciones difíciles pero necesarias de esta obra cuyo carácter paradigmático busca constituir un modo cinematográfico de hacer el espacio.



El cementerio con sus nichos vacíos es solo un cascarón, de manera inversa al huevo que da paso a la vida este envoltorio espera a la muerte; y esta espera es doblemente dolorosa para la obra, pues por un lado la muestra como lo que no es, una especie de escultura matemáticamente dispuesta, una caja de hormigón y acero, una escena lúgubre que es un lugar de todos y de nadie (el espacio público tal y como lo entiende la lógica de la propiedad privada) y por otro lado la muestra inhumana, sin deudos<sup>281</sup>.



---

<sup>281</sup> En Colombia se emplea el término deudos, al hablar de espacio público, para referirse a las personas que por razones sociales, institucionales o a título personal son encargadas del cuidado y mantenimiento de los espacios públicos; esta labor es comúnmente no retribuida, es decir que se realiza con carácter de donativo o como parte de un ejercicio de exención y rebaja de impuestos.

Deudos en todo el sentido de la palabra, como aquellos que tienen allí algo o alguien a quien ir a corresponder o deudos como aquellos que se cuidan de que el espacio no sea olvidado. El proyecto se está proyectando en la memoria de manera inevitable y la presencia misma del arquitecto en ese lugar (una presencia física), lo marca con un nuevo signo, el de la peregrinación.

Un signo que no le es ajeno a la cultura occidental que ha construido sus nuevos santuarios en la tumba de Lady Diana o en la tumba de Kennedy. El cementerio rinde culto, finalmente, al cuerpo y a la imagen, por ello deja lugar a la ofrenda personal, aunque discretamente la disimule en una línea ligeramente inclinada que permite que en la distancia solo se vea una gama de colores y de flores que matiza la frialdad del concreto, sin que se dé paso a la curiosidad por la foto o el regalo, que se instala en la privacidad inmostrable.

La misma línea ligeramente inclinada que siguen las cubiertas de las escaleras que pasan de un nivel a otro parecen sugerir un paso de ultratumba, los vivos pasan por ellas tal y como los muertos lo harán en su día por las otras; ¿cinismo del arquitecto? O simplemente un conector del proyecto con un sentido de espiritualidad o de religiosidad que es difícil confesar. Esta obra no es una ciudad de los muertos, no está hecha a la escala de los vivos para que ellos acompañen a sus muertos, parece más elaborada desde la idea de la muerte para acompañar a los vivos en el ejercicio de recordar a los que ya no están.

Pensar el lugar de la muerte de una manera diferente a como se piensa un lugar para la vida. O permitir en la homogeneidad del retículo que cada cual instale su propia memoria sin dejar lugar en los recorridos a una apropiación del lugar, nadie que esté vivo debe ser parte de un cementerio, el cementerio es un lugar de paso y la manera de habitarlo debe ser, finalmente, la de la transitoriedad.

Ya sobre el ocaso, cuando abandonábamos el cementerio en una de esas visitas tristes porque dejan el sabor de la soledad, un sonido agudo y variable llamó nuestra atención, casi un lamento que provenía de uno de esos recodos perdidos del proyecto, de los que no se espera nada. Seguir el sonido fue cosa de ir contra una de esas corrientes de aire que las agudas y cortantes aristas del proyecto construyen en cada esquina. Allí, en ese rincón perdido de la obra al que nadie quiere llegar <sup>282</sup>, hablaba el tiempo y contaba con sus susurros que tan extraordinaria es la proyección de la obra cuando se piensa con los cinco sentidos y es que el sonido no era casual, era casi una flauta producida por los agudos cortes hechos en una placa de metal que nadie ve. Lo que parecían graffitis de algún vándalo resultaron ser las improntas del arquitecto, sus notas finales o la firma, que no quedó puesta en la placa con el nombre sobre su tumba, que no existe, sino su voz que recuerda que este lugar ha sido proyectado así, en el tiempo y para excitar la memoria y la imaginación; incluso este lugar de muerte, debe recordar que para morir, es preciso primero, haber vivido.



---

<sup>282</sup> Al costado de la sala de autopsias.

## C. CONCLUSIONES

Llegar a este punto y determinar las conclusiones del trabajo pudiera parecer sencillo, pero no lo es.

Primero porque el ejercicio tripartito de exploración de una manera abierta de entender el espacio parece contradecirse con una postura determinante y concluyente como la que se vería abocada a producir las sentencias que marcaran el final de este trabajo.

Si algo se puede concluir de manera terminante al llegar a este punto del trabajo, es que este ejercicio de investigación es por fuerza de su naturaleza y de su objeto de estudio (el espacio público) un ejercicio abierto, cuyo principal aporte al campo de la reflexión arquitectónica es abrir horizontes de investigación desde perspectivas como la cinematográfica o desde una nueva interpretación del horizonte semiótico, que casi podría sugerirse hermenéutica en lugar de semiótica.

Desarrollar la propuesta para una manera de ser del proyecto arquitectónico como cinematográfico ha requerido de una revisión del modo de hacer el proyecto desde la perspectiva "tradicional" ya del oficio o de la profesión, para poder mostrar sus contradicciones internas actuales y precisar su pertinencia a un sentido histórico y del contexto que es variable. Esta exploración ha permitido dar algún sentido o explicación a los caminos sin salida que cada vez son más frecuentes y proponer un nuevo horizonte de pertinencia para el profesional de la arquitectura que seguramente estará determinado en el futuro por cambios en los paradigmas educativos sobre los cuales se forma al arquitecto.

El trabajo señala una necesaria apertura hacia el análisis crítico de los programas académicos que se derivan de la idea de arquitectura en un sentido cinematográfico. Si el arquitecto que se formaba en el gremio correspondía al modelo tecnológico de la manera pictórica del espacio, el arquitecto que se forma en el politécnico o en la escuela de bellas artes trabaja en función de un sentido matemático y estructural del espacio. ¿De qué manera se ha de realizar la enseñanza del proyecto para que vaya más allá de estos dos aspectos y alcance la terceridad con la certeza que ella constituye en un ejercicio que no es subjetivo sino por fuerza humanista?

Pero aún en la primeridad, la formación del futuro arquitecto debería afinarle su capacidad perceptiva y proveerle de mayores instrumentos de apreciación de la realidad; a cambio de ello, la primeridad enseñada pictórica o matemáticamente preselecciona lo que el arquitecto ha de ver y filtra la realidad a su conveniencia. En lugar de buscar líneas de encuadres y dinámicas, en lugar de terminar campos de acción y buscar y entretejer relaciones nuevas, el arquitecto realiza cuadros de selección, clasifica, ordena y empaca, guarda en cajones o simplemente codifica y simboliza lo que no entiende, dejándolo para un después que nunca llega, de paso, es doloroso reconocer como los mismos maestros añoran la capacidad creativa y la sensibilidad de los primeros niveles en los alumnos de últimos cursos: claro, estos ya han aprendido y están encuadrados en el oficio de sus maestros.

En la segundidad, en donde más fácilmente se enseña la arquitectura, las nuevas herramientas plantean desafíos que los medios tradicionales no pueden resolver: la cámara del ordenador es un simulador de ese movimiento que el arquitecto desea incorporar a su proyecto, no solamente una refinada máquina de dibujar, o un dispositivo para ahorrar la enseñanza o el aprendizaje de la perspectiva; el ordenador introduce nuevas opciones y descarga al arquitecto de tareas que deberían permitirle canalizar el tiempo capitalizado a un desarrollo complejo del espacio. La misma noción de complejidad o de red, de movimiento o de caos, es fundamento para comprender otras mecánicas de procesamiento de la información a través de la cual superar contradicciones y desgastes innecesarios.

No se trata de que el arquitecto tenga que superar al experto en sistemas, se trata de que ha de saber en que manera trabajar con él, tanto como los arquitectos del barroco aprendieron a trabajar con talladores, pintores y escultores sin tener que convertirse ellos solamente en talladores, pintores o escultores.

Si se puede decir que la arquitectura ha de iniciar un análisis de sus maneras pedagógicas en la cinematograficidad, esto es porque se supone que antes o a la par se ha desarrollado una comprensión de esa relación con el cine desmarcado del teatro o de "la película" y convertido en la herramienta del conocimiento que se propone.

Es por eso que ha sido necesario presentar el corpus de un conocimiento de esa cinematograficidad que se muestra oculta tras las películas, para poder ponerla como alternativa a los modos estables de concebir el espacio y el tiempo; ¿ha sido un azar del destino que uno de los principales teóricos de este cine sea prácticamente un arquitecto? ¿Qué tanto le ayudó la arquitectura a Serguei Eisenstein para comprender esta nueva manera de ver el mundo y de entender el cine? Es difícil saberlo, podría ser tema de otra tesis, tanto como dentro de los horizontes que se dejan abiertos en este trabajo podría estar una detenida y pormenorizada investigación sobre la manera arquitectónica de esa teoría particular del montaje.

Abrir una línea de aproximación a la arquitectónica del proyecto como cinematográfico implica un aprender a hacer de unas características diferentes, interdisciplinario, complejo, tecnológico, científico y artístico, pero sobre todo político en un sentido difícil de asimilar a las prácticas "politiqueras" en medio de las cuales se arrastra a los arquitectos. Cuando se dice político se dice a la par urbano y legislativo, un horizonte arquitectónico que a pesar de estar fundado en la capacidad de experimentar, no juega con las personas como títeres y reconoce su papel dentro de las condiciones sociales y económicas de este tiempo.

Si la legislación del espacio se realizara dentro de las premisas ilustradas de la responsabilidad social y la titularidad del derecho de la humanidad a alcanzar su mayoría de edad por encima de las condiciones económicas agobiantes y del sometimiento a un "destino" de arrendatario, de deudor o de subdesarrollado, entonces la arquitectura y los arquitectos podrían asumir su papel de realizadores de un espacio que es tal y como lo anunciaba Einstein, entonces en la terceridad serían los arquitectos los rectores de las interpretaciones de ese habitar y los refiguradores del espacio para construir un mundo cada vez mejor.

Desdichadamente nada de esto es así y por ello finalmente es tan difícil determinar una conclusión sobre la cual dar por finalizado este ejercicio; la principal conclusión es una decisión: o está todo por hacerse o no hay nada que hacer.

Siendo partidaria de la cara positiva y viniendo de un país en el que todo está por hacerse y en el que obstinadamente nos empeñamos en no perder la esperanza, a pesar de todos los pesares: la principal conclusión de este trabajo es que hasta ahora la película o el sentido del espacio como cinematográfico ha sido puesto como un "algo" oculto que unos pocos dominan, quizá porque unos pocos tienen la clave para acceder a él. La clave está en el reconocimiento del movimiento, en el descubrimiento de las dinámicas y de los movimientos dentro de los cuales la arquitectura se inscribe.

Descubrirlas puede ser el primer paso hacia un descubrimiento de esas "obscenidades" sospechadas en la determinación del espacio, a su denuncia y desde luego a su superación; pero descubrirlas no es suficiente, es necesario demostrar que su mayor obscenidad está en que estas dinámicas no encubren propuestas concretas con las cuales dialogar, sino la mayoría de las veces silencios de padre autoritario.

De qué otra manera se podría responder a la pregunta planteada antes de iniciar este documento... ¿Bucaramacara... cuál de estos es el espacio público? Solo se puede responder con un silencio que en boca de arquitecto es cómplice de situaciones arquitectónicas y sociales que no deberían prolongarse.

## C. BIBLIOGRAFIA

ABRUZZESE, ALBERTO, **LA IMAGEN FILMICA**. Traducción de Carlos Gómez González, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1978

ALEXANDER, CHRISTOFER,

**EL MODO INTEMPORAL DE CONSTRUIR**. Gustavo Gilli, Barcelona 1981

**LA CIUDAD NO ES UN ARBOL**. Publicado en La estructura del medio ambiente, Tusquets editores, 2ª edición Barcelona 1980

**EL LENGUAJE DE PATRONES**. Editorial Gustavo Gilli

ALBERTI, LEON BATTISTA, **DE REAEDIFICATORIA**. Traducción de Javier Fresnillo Nuñez, Ediciones Akal, Madrid 1991.

ARANGO, SILVIA. **Evolución del espacio urbano en Bogotá Tesis doctoral U. de París 1979**, Historia de la arquitectura en Colombia

ARGAN, GIULIO CARLO, **EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTONICO**. Ediciones Nueva Visión, Argentina 1973

ARISTOTELES, **LA POETICA**. Traducción de José Alsina Clota, Icaria Editorial, Barcelona 1998

ARNHEIM, RUDOLF,

**EL CINE COMO ARTE 1957**. Traducción de E. Revol Editorial Paidós Barcelona 1990

**EL PENSAMIENTO VISUAL** Editorial Eudeba, Buenos Aires 1971

**ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL**, Alianza editorial, Madrid 1979

ARGULLOL, RAFAEL, **TRES MIRADAS SOBRE EL ARTE**. Icaria editorial S.A. Barcelona 1985

AUMONT, JACQUES.

**LA IMAGEN**. Paidós, Barcelona 1992

**EL OJO INTERMINABLE – CINE Y PINTURA**. Paidós, Barcelona 1996

AUMONT, JACQUES; BERGALA, ALAIN; MARIE, MICHELE; VERNET, MARC, **ESTETICA DEL CINE - Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje 1983**. Traducción de Nuria Vidal y Silvia Zierer, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 2ª edición 1996

## AUTORES VARIOS

- ?? **APRES DELEUZE** Philosophie et esthétique du cinema, Les rencontres Place Publique, direction Jacques Serrano - Editions Place Publique et Editions Dis Voir Paris 1996
- ?? **ARCHITECTURE, DÉCOR ET CINÉMA** Dirigé par Françoise Puaux. Éditions Corlet – Telerama / CinemAction – Corlet. Paris 1995
- ?? **ARCHITECTURE AND FILM**, Edición realizada por Mark Lanster - Princeton Architectural Press, 1<sup>st</sup> edition, New York 2000
- ?? **ARTS PLASTIQUES ET CINÉMA – Le territoires du passeur**, sous la direction de Marie-Françoise Grange et Éric Van de Casteele. Ed. L'harmattan, Paris 1998
- ?? **ARQUITECTURA COMO SEMIOTICA**. RODRIGUEZ, JOSE MARIA y OTROS. Traducción de Jorge Giacobbe, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1984
- ?? **CINÉMA & ARCHITECTURE**, méridiens klincksieck, Paris 1991
- ?? Roger Mc. Niven: Rosellini's Alberi: architecture, the perspective systems vs the invention of the cinema
- ?? Frank Kessler: Los arquitectos pintores del cine mudo alemán.
- ?? **CINE Y ARQUITECTURA**, Edición a cargo de Jorge Gorostiza y Claudio Utrera. Edita comisión de Cultura de la E.T.S. Arquitectura – Filmoteca Canaria, Ediciones Viceconsejería de Cultura y deportes, Ediciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1990
- ?? **MINIMAL ART - a critical anthology**, Battcock, Gregory, editor 1968 - University of California Press. Los Angeles, California. 1995
- ?? **LA TEORIA DE LA RELATIVIDAD: SUS ORIGENES E IMPACTO SOBRE EL PENSAMIENTO MODERNO** 1968, Selección e introducción de L. Pearce Williams. Traducción: Miguel Paredes Larrueca Alianza editorial, 1<sup>a</sup>. Edición 1973, Madrid 11<sup>a</sup> reimpresión 1995
- ?? **SOCIOLOGUES EN VILLE** 1996, Ostrowetsky, Sylvia Editora - L'Harmattan, Paris 1996

AYMONIO, CARLO, **EL SIGNIFICADO DE LAS CIUDADES**. Traducción Francisco Pol Mendez, Hermann Blume ediciones, Madrid. 2a. Edición 1983

BARBER, LLORENÇ. **JOHN CAGE**, Edita, Círculo de Bellas artes, Madrid, 1985

BARTHES, ROLAND.

**LA CAMARA LUCIDA**, Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja - Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona 1990

**ELEMENTOS DE SEMIOLOGÍA**, Traducción Alberto Méndez. Alberto Corazón Editor, Bogotá. 1971

BAZIN, ANDRE. **¿QUÉ ES EL CINE?** 1955 – 1958, Traducción de José Luis Lopez Muñoz - Ediciones RIALP, S.A., cuarta edición Madrid 2000

BECKETT, SAMUEL.

**FILM** 1967, Traducción de Jenaro Taléns - Tusquets editores S.A. segunda edición, Madrid 1985

**QUAD et autres pièces pour la télévision** 1980 Les éditions de minuit, Paris 1992

BENJAMIN ANDREW, NORRIS CHRISTOPHER. **WHAT IS DECONSTRUCTION?** 1988, Academy editions / St. Martin's press. Great Britain 1988

BENJAMIN, WALTER

**PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA**, En Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia Traducción de Jesús Aguirre. Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1992

**LA OBRA DE ARTE EN LA EPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TECNICA**, En discursos interrumpidos, I Filosofía del arte y de la historia. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1992

**LE LIVRE DES PASSAGES, PARIS CAPITAL DU SIECLE XIX** Les éditions du cerf, Paris 1997.

BETTETINI, GIANFRANCO. **PRODUCCION SIGNIFICANTE Y PUESTA EN ESCENA**, Traducción de Juan Díaz de Atauri. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977

BERGSON, HENRI.

**LA EVOLUCIÓN CREADORA**, Editorial Espasa Calpe, Madrid 1973

**MATERIA Y MEMORIA**, 1896 Editorial Aguilar, Mexico 1963

BERRIATÚA, LUCIANO. **APUNTES SOBRE LAS TECNICAS DE DIRECCION CINEMATOGRAFICA DE F.W. MURNAU**, Editora regional de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo; Filmoteca Regional de Murcia, Murcia, Marzo de 1990

BONITZER, PASCAL. **DECADRAGES. Peinture et cinema**, Editons de l'étoile, Paris 1985

BOLLNOW, FRIEDRICH O. **HOMBRE Y ESPACIO**, Traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona, Editorial Labor, 1969

BOUDON, PIERRE. **INTRODUCTION À UNE SÉMIOLOGIE DES LIEUX** (escritura, grafismo y arquitectura), Les Presses de l'Université de Montréal, 1981

BORDWELL, DAVID y THOMPSON, KRISTIN. **EL ARTE CINEMATOGRAFICO**, Una introducción, Traducción de Yolanda Fontal R. - Ediciones Paidós Barcelona, 1ª edición 1995

BURCH, NOEL

**EL TRAGALUZ INFINITO**, Editorial Catedra, Barcelona 1998

**PRAXIS DEL CINE - 1970**, Traducción de Ramón Font, Editorial Fundamentos Madrid 6ª edición 1998

CACHE, BERNARD. **EARTH MOVES – THE FURNISHING OF TERRITORIES** 1983, Translated by Anne Boyman, MIT press, Massachusetts 1995

CALABRESE, OMAR. **COMO SE LEE UNA OBRA DE ARTE**, Ediciones Cátedra, S.A. 3ª edición, Madrid 1999

CALVINO, ITALO. **LAS CIUDADES INVISIBLES**, Ediciones Minotauro, México 1991

CAMPOS MARTINEZ, LUIS. **LO CINEMATOGRAFICO COMO EXPRESIÓN** Ediciones Paulinas, Bogotá 1975

CARROLL, LEWIS

**ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS** 1862, Traducción y prólogo de Jaime de Ojeda - Alianza editorial S.A., 1970 22ª reimpresión Madrid 1996

**ALICIA A TRAVES DEL ESPEJO** 1871, Traducción y prólogo de Jaime de Ojeda - Alianza editorial, 1973, 15ª reimpresión Madrid 1996

CASEY, EDWARD S. **THE FATE OF PLACE - A philosophical history**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997

CASSETTI, FRANCESCO

**INTRODUCCION A LA SEMIOTICA**, Barcelona, Editorial Fontanella, 1980

**TEORIAS DEL CINE**, Traducción de Pepa Linares Ediciones Cátedra, Madrid 1993

CASTELLS, MANUEL. **LA CUESTION URBANA**, Traducción de Irene C. Olivan. Siglo XXI editores, S.A. México, 1976

CERASI, MAURICE. **EL ESPACIO COLECTIVO DE LA CIUDAD** Construcción y Disolución del sistema público en la arquitectura de la ciudad moderna; Prólogo de Ludovico Quaroni. Traducción de Ada Llorens Editorial Oikos - Tau S.A. 1ª edición Barcelona, 1990

DA VINCI, LEONARDO. **TRATADO DE LA PINTURA**, Akal editorial, Madrid 1986

DAYAN, DANIEL - VEYRAT-MASSON, ISABEL. **ESPACIOS PUBLICOS EN IMÁGENES**, Traducción de Alberto L. Bixio, editorial Gedisa, Barcelona, 1997

DEBRAY, RÉGIS. **VIDA Y MUERTE DE LA IMAGEN** *Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona 1994

DE FUSCO, RENATO. **ARQUITECTURA COMO "MASS MEDIUM"** Notas para una semiología arquitectónica Traducción de Francisco Serrá Cantarell. Editorial Anagrama, Barcelona. 1970

DELEUZE, GILLES

**CONVERSACIONES - Post-scriptum sobre las sociedades de control.** Valencia Editorial Pretextos, 2ª. Edición 1996

**EL PLIEGUE LEIBNITZ Y EL BARROCO - 1988.** Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona 1989

**LA IMAGEN MOVIMIENTO Estudios sobre cine 1.** Traducción de Irene Agoff Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona. 3ª edición 1994

**LA IMAGEN TIEMPO Estudios sobre cine 2.** Traducción de Irene Agoff. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona. 1ª edición 1987

**LOGICA DEL SENTIDO 1969.** Traducción Miguel Morey - Victor Molina Editorial Paidós Ibérica, S.A. 1ª Edición, 1ª reimpresión. Barcelona, 1994

**MIL MESETAS - capitalismo y esquizofrenia** 1980 Escrito con F. Guattari. Traducción: José Vázquez Pérez Colaboración: Umbelina Larraceleta Editorial Pretextos, Valencia, 1988

**RIZOMA (introducción) Escrito con Felix Guattari.** Traducción de C. Casillas y V. Navarro. Editorial Pretextos, Valencia 1977

DELGADO RUIZ, MANUEL

**CIUDAD LIQUIDA – CIUDAD INTERRUMPIDA La urbs contra la polis,** Editorial Universidad de Antioquia Medellín, marzo de 1999

**EL ANIMAL PUBLICO,** Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 1999

DERRIDA, JACQUES.

**KHÔRA,** Traducción de Diego Tatian. Córdoba, Argentina, Alción Editora, 1995

**LA DECONSTRUCCIÓN EN LAS FRONTERAS DE LA FILOSOFIA La retirada de la metáfora** 1987, Traducción: Patricio Peñalver Gómez - Ediciones Paidós Ibérica S.A., e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona 1ª edición, 2ª reimpresión, 1996

**DAR (EL) TIEMPO I. La moneda Falsa,** Trad. Cristina de Peretti. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1995

DONDIS, DONIS A. **LASINTAXIS DE LA IMAGEN - Introducción al alfabeto visual,** Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 13ª edición 1998

DUVIGNAUD, JEAN. **LIEUX ET NON LIEUX,** Editions Galiléé, Paris 1977

ECO, UMBERTO

**LA ESTRUCTURA AUSENTE,** Traducción de Francisco Serra Cantarell - Editorial Lumen S. A. Barcelona, 3ª edición, 1986

**TRATADO DE SEMIOTICA GENERAL,** Editorial Lumen Barcelona 1977

EISENMAN, PETER. **DIAGRAM – DIARIES**, Introduction by R.E. Somol, Universe Publishing London 1999

EISENSCHITZ, BERNARD - BERTETTO, PAOLO. **FRITZ LANG**, Inventario del fondo Fritz Lang de la Cinemateca Francesa. Editan: Cinemateca Francesa, Museo Nacional del cinema de Italia y Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Ediciones de la Filmoteca, colección Documentos No. 6, Valencia 1995

EISENSTEIN, SERGEI

**ESQUISSES ET DESSINS** Este libro fue realizado por Jacques Aumont, Bernard Eisenchitz et Jean Narboni con ocasión de la exposición "**Eisenstein, constructeur d'espaces scéniques: croquis et dessins**" exposición de la cual constituía el catálogo y realizada de diciembre de 1978 a enero de 1979 al Centre de Création Industrielle au Centre Georges – Pompidou. Editions de l'Etoile – Cahiers du cinéma Paris 1978

**FILM FORM & FILM SENSE** *Essays in film theory*, Edited and translated by Jay Leyda. Meridian Books, New York, 2<sup>nd</sup>. Printing, 1958

**LA FORMA DEL CINE**, Traducción de Luis Angel Bellaba. Ediciones Losange, Buenos Aires 1958

**TEORIA Y TECNICAS CINEMATOGRAFICAS**, Traducción de María de Quadras, Ediciones Rialp S.A. de Madrid, 1957

**LA NON-INDIFFÉRENTE NATURE / 1 OEUVRES TOME 2**, Traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, Préface de Pascal Bonitzer. Union générale d'éditions, Paris 1976

ELIAS, NORBERT. **TEORIA DEL SIMBOLO 1989**, Un ensayo de antropología cultural. Traducción de José M. Alvarez Flores Ediciones Península, Barcelona. 1994

EPSTEIN, JEAN. **LA INTELIGENCIA DE UNA MAQUINA**, Traducción de Alberto Ciria, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1960

FERRO, MARC. **CINE E HISTORIA 1977**, Traducción de Josep Elias Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980

FONSECA, LORENZO - SALDARRIAGA ROA, ALBERTO. **LENGUAJE Y METODOS EN ARQUITECTURA**, CUADERNO PROA No. 1. Editorial PROA, Bogotá. 1988

FOSSATI, PAOLO. **LA REALTÀ ATTREZZATA - Scena E spettacolo dei futurisi**, Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino 1977

FRANCASTEL, PIERRE. **PINTURA Y SOCIEDAD**, Traducción de Elena Benaroch, Ediciones Cátedra S.A. Madrid 1984

FRANKL, PAUL. **PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981

GADAMER, HANS – GEORG.

**ESTETICA Y HERMENEUTICA**, Traducción: Antonio Gómez Ramos Introducción: Angel Gabilondo / Editorial Tecnos S.A. Madrid, 1996

**VERDAD Y METODO – Volumen 1**, Editorial Sígueme, Salamanca 1975

**LA ACTUALIDAD DE LO BELLO 1977**, Ediciones Paidós Iberica, S.A. Barcelona, 1991

GAOS, JOSÉ. **HISTORIA DE NUESTRA IDEA DEL MUNDO 1973**, Editorial Fondo de cultura Económica, México, 3ª. Reimpresión 1992

GARAGALZA, LUIS. **LA INTERPRETACION DE LOS SIMBOLOS**. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual, Anthropos, Barcelona 1990

GARCÍA RAMOS, DOMINGO. **INICIACION AL URBANISMO** Publicación realizada por la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F 1965

GARDIES, ANDRE. **ALAIN ROBBE-GRILLET (Textos y documentos)**, Editions Seghers Paris 1972

GAUTHIER, GUY. **VEINTE LECCIONES SOBRE LA IMAGEN Y EL SENTIDO**, Traducción de Dolores Jiménez Plaza. Ediciones cátedra, S.A., Madrid 1986

GEERTZ, CLIFFORD . **CONOCIMIENTO LOCAL - Ensayos sobre la interpretación de las culturas** 1983, Traducción de Alberto López Bargados - Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1ª. Edición Barcelona 1994

GOMBRICH, ERNEST

**ARTE E ILUSIÓN**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979

**LA HISTORIA DEL ARTE**, Traducción de Rafael Santos Torroella 1era reimpresión de la decimosexta edición inglesa Editorial Debate, S.A. Madrid 1997

**LA IMAGEN Y EL OJO**, Alianza editorial, Madrid 1987

GÓMEZ, VICENTE. **EL PENSAMIENTO ESTETICO DE THEODOR W. ADORNO**, Ediciones cátedra, S.A., Madrid 1998

GOROSTIZA, JORGE. **LA IMAGEN SUPUESTA - Arquitectos en el cine**, Edición Fundación Caja de arquitectos de Barcelona, Barcelona 1997

GRAELLS, ANTONI RAMON editor. **EL LLOC DEL TEATRE - Ciutat, arquitectura i espai escènic**, Barcelona Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya 1997

GROUPE ?. **TRATADO DEL SIGNO VISUAL – para una retórica de la imagen** 1992, Traducción de Manuel Talens Carmona Ediciones cátedra, S.A. Madrid 1993

GUBERN, ROMAN

**DEL BISONTE A LA REALIDAD VIRTUAL . La escena y el laberinto**, Editorial Anagrama, S.A. Barcelona 1996

**LA MIRADA OPULENTA – Exploración de la iconosfera contemporánea**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1987

HAYNES, DEBORAH J. **BAKHTIN AND THE VISUAL ARTS**, Cambridge University Press, New York, 1995

HUIZINGA, JOHAN. **HOMO LUDENS**, Traductor Eugenio Imaz, Alianza editorial S.A., Madrid, 8ª reimpresión 1998

JACOBS, JANE. **MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES (AMERICANAS) 1961**, Traducción: Ángel Abad Ediciones Península, Madrid. 2a. Edición, Mayo de 1973

JACOBSEN, WOLFGANG – SUDENDORF, WERNER. **METROPOLIS: EIN FILMISCHES LABORATORIUM DER MODERN ARCHITEKTUR**, Edition of Axel Menges, Stuttgart / Londres, 2000.

JAMMER, MAX. **CONCEPTOS DE ESPACIO 1954**, Traducción de Daniel Cazes. Editorial Grijalbo S.A., México, 1970

JIMÉNEZ MANTILLA, LUIS CARLOS. **EL BARRIO, LUGAR ENTRE LA CIUDAD Y LA VIVIENDA**, Revista El Barrio – Fragmento de Ciudad, Documentos Barrio – Taller No. 5 Bogotá, Colombia, octubre de 1998

JOSEPH, ISAAC. **EL TRANSEUNTE Y EL ESPACIO URBANO - Ensayo sobre la dispersión del espacio público**. Traducción de Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, 1998

KANT, IMMANUEL. **CRITICA DE LA RAZON PURA 1781**, Prologo, traducción, notas e índices, Pedro Ribas La estética trascendental, sección primera, el espacio, Ediciones Alfaguara, S. A., Octava edición, Madrid, 1993

KOYRÉ, ALEXANDER. **DEL MUNDO CERRADO AL UNIVERSO INFINITO, 1957**, Traducción: Carlos Solís Santos - Siglo XXI de España Editores S. A., Madrid 1ª. Edición en español abril de 1979

KRUFFT, HANNO – WALTER. **HISTORIA DE LA TEORIA DE LA ARQUITECTURA**,1985, Traducción de Pablo Diener Ojeda, Alianza Editorial, Madrid, 1990

**LA BIBLIA con Deuterocanónicos**. Canadá, Edición de las Sociedades Bíblicas Unidas, 1979

**LA POLEMICA LEIBNITZ – CLARKE**. Edición, traducción y notas de Eloy Rada. Taurus ediciones S.A. Madrid 1980

LAGOPOULOS, ALEXANDROS – Ph. **URBANISME ET SEMIOTIQUE DANS LAS SOCIETÉS PRÉ-INDUSTRIELLES** , Prefacio: por Pierre Pellegrino - La bibliothéque des formes. Anthropos. Ed. Economica, PARIS 1995

LANG, FRITZ. **M, EL VAMPIRO DE DÜSSELDORF**, Prólogo de Miquel Porter, Traducción de Feliu Formosa, texto tomado directamente de la película y fotogramas originales. AYMÁ S.A, editora, Barcelona, 1ª edición febrero de 1964

LEFEBVRE, HENRI.

**LA PRODUCTION DE L'ESPACE.** Paris, Éditions anthropos, 1974

**LA VIDA COTIDIANA EN EL MUNDO MODERNO.** Editorial Alianza, Madrid 1972

**EL DERECHO A LA CIUDAD.** Editorial Península s/a Barcelona 1978

LEIBNITZ, W. G. y CLARKE, S. (correspondencia). **LA POLEMICA LEIBNITZ – CLARKE,** Edición y traducción de Eloy Rada - Taurus Ediciones, S. A. Madrid 1ª. Edición 1980

LEIBNITZ, G. W. **NUEVO TRATADO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO 1703,** Traducción de Eduardo Ovejero y Mauri - Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1988

LEYDA, JAN - VOYNOW, ZINA. **EISENSTEIN AT WORK.** Methuen London Ltd. London 1987

LINDSAY, VACHEL. **EL ARTE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO,** Traducción de María Alvarez M. Ediciones de la Fundación de cultura del Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo 1995

LYNCH, KEVIN. **LA IMAGEN DE LA CIUDAD 1960,** Traducción de Enrique Luis Revol Ediciones Gustavo Gili S.A. México D.F., 2ª edición 1984

LISTA, GIOVANNI. **LA ESCÈNE MODERNE - Encyclopédie mondiale des artes du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle,** Editions Carré, Paris 1997

MALDONADO, CARLOS EDUARDO. **ELEMENTOS FILOSÓFICOS PARA LA COMPRENSION DE LO PUBLICO,** Revista Politeia, Santafé de Bogotá, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Colombia, No 22., 1998

MALDONADO, TOMAS. **LO REAL Y LO VIRTUAL,** Editorial Gedisa, Barcelona Octubre 1994

MALLET-STEVENS, ROBERT. **LE DÉCOR AU CINEMA,** Nouvelles Editions Séguier, pour la présente édition, Paris 1996

MANDELBROT, BENOIT. **LOS OBJETOS FRACTALES 1975,** Traducción de Josep Llosa a partir de la 3ª. Edición francesa - Tusquets Editores S.A., 3ª. Edición Barcelona 1993

MANGIERI, ROCCO. **ESCENARIOS Y ACTORES URBANOS DEL TEXTO CIUDAD - Elementos para una semiótica urbana,** Fondo editorial Fundarte, Caracas 1994

MARTIN, MARCEL.

**EL LENGUAJE DEL CINE,** Traducción de María Renata Segura, Editorial Gedisa, S.A. 4ª edición, Barcelona 1996

**LA ESTETICA DE LA EXPRESIÓN CINEMATOGRAFICA.** Traducción de José María Otero, Ediciones Rialp, S.A. Madrid 1958

MASCELLI, JOSEPH V. **LOS CINCO PRINCIPIOS BASICOS DE LA CINEMATOGRAFIA – Manual del montador de cine 1965,** Traducción de Jesus Paniego y Jose Luis Fecé - Bosch casa editorial, Barcelona, 1998

MERLEAU – PONTY, MAURICE, **FENOMENOLOGIA DE LA PERCEPCIÓN**. Editorial Península, Barcelona, 1975.

METZ, CHRISTIAN

**LENGUAJE Y CINE**, Editorial Planeta, Barcelona 1973

**ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACIÓN EN EL CINE**, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972

MINISTERIO DE DESARROLLO ECONOMICO COLOMBIA. **CIUDADES Y CIUDADANIA - La política urbana del salto social**, Viceministerio de Vivienda, Desarrollo Urbano y Agua Potable. INURBE, 2a Edición, Bogotá 1996

MOHOLY-NAGY, LÁSZLO.

**LA NUEVA VISIÓN y RESEÑA DE UN ARTISTA 1929**, Traducción de Brenda L. Kenny, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963

**VISION IN MOTION**, Publisher: Paul Theobald, Chicago, 3ª ed. 1947

MOHOLY-NAGY, SIBYL. **LASZLO MOHOLY-NAGY, EXPERIMENT IN TOTALITY**, MIT press, Cambridge Mass. 1972

MORIN, EDGAR. **EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO**. Editorial Seix Barral, Barcelona 1972

MUKAROVSKY, JAN. **ESCRITOS DE ESTETICA Y SEMIOTICA DEL ARTE**, Traducción de Anna Anthony-Visova, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1977

MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP

**COMPRENDER LA ARQUITECTURA**, Editorial TEIDE, Barcelona 1985

**LA ARQUITECTURA COMO LUGAR**, Quaderns d'Arquitectes, Edicions UPC Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 1996

**PAUTES DE DISSENY – III Places de Barcelona**, Quaderns d'Arquitectes. Edicions UPC Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 1998

**POETICA Y ARQUITECTURA – Una lectura de la arquitectura Postmoderna**, Prólogo de Xavier Ruberte de Ventós. Editorial Anagrama, Barcelona 1981

**RETORICA Y ARQUITECTURA**, Hermann Blume editores, Madrid 1990

**TOPOGENESIS - Fundamentos de una nueva arquitectura**, Edicions UPC Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 2000

**TOPOGENESIS UNO**, Ediciones OIKOS – TAU Barcelona 1979

**TOPOGENESIS DOS**, Ediciones Oikos – Tau Barcelona 1979

**TOPOGENESIS TRES**, Ediciones OIKOS – TAU Barcelona 1980

NEWTON, ISAAC

**OPTICA o Tratado de las refracciones, inflexiones y colores de la luz**, Ediciones Alfaguara, S. A., Madrid 1977

**PRINCIPIOS MATEMATICOS DE FILOSOFIA NATURAL Escolio general**, Alianza editorial,

NICHOLS, BILL. **LA REPRESENTACION DE LA REALIDAD Cuestiones y conceptos sobre el documental 1991**, Traducción de Josetxo Cerdán Y Eduardo Iriarte Ediciones Paidós Iberica S.A. Barcelona 1997

NORBERG – SCHULZ, CHRISTIAN. **EXISTENCIA, ESPACIO Y ARQUITECTURA - Nuevos caminos de la arquitectura**, Editorial Blume 1ª reimpresión, 1980

PALAZÓN, MESEGUER, ALFONSO. **LENGUAJE AUDIOVISUAL**, Acento Editorial, Madrid 1998

PANOFSKY, ERWIN

**EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES**, Editorial Infinito, Buenos Aires 1970

**LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBOLICA**, Editorial Tusquets, Barcelona 1973

PARDO, JOSÉ LUIS

**LA BANALIDAD**, Editorial Anagrama,

**LA INTIMIDAD**, Valencia, Editorial Pretextos, 1996

**LAS FORMAS DE LA EXTERIORIDAD**, Valencia, Editorial Pretextos. 1992

**SOBRE LOS ESPACIOS: PINTAR, ESCRIBIR, PENSAR**, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1ª edición 1991

PASOLINI, P.P. **PROBLEMAS DEL NUEVO CINE** - Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, Alianza editorial, Madrid 1971

PEIRCE, CHARLES SANDERS

**OBRA LOGICO SEMIOTICA**, Edición de Armando Sercovich, Traducción de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker Taurus Ediciones, Madrid, 1987

**DEDUCCIÓN, INDUCCIÓN E HIPOTESIS**, Buenos Aires, Aguilar Argentina 1970

**LECCIONES SOBRE EL PRAGMATISMO**, Buenos aires, Aguilar Argentina 1978

**EL HOMBRE UN SIGNO, El pragmatismo de Peirce**, Barcelona Editorial Crítica 1988

PEREC, GEORGES

**ESPÈCES D'ESPACES**, Editions Galilee, France, 1e édition. 1974

**ESPECIES DE ESPACIOS**, Traducción de Jesús Camarero Editorial Española de literatura y ciencia, S.L. Montesinos, Barcelona 1999

PIERPOINT, PHILIPPE / PEETERS, BENOIT / FATON, JACQUES. **STORYBOARD – LE CINEMA DESSINE**, Editions Yellow Now, Bruxelles 1992

POLIERI, JACQUES. **SCÉNOGRAPHIE SEMIOGRAPHIE**, Editions Denoël, Paris 1971

PLATON. **DIÁLOGOS - TIMEO o De la naturaleza**, Estudio preliminar y traducción de Francisco Larroyo México, Editorial Porrúa s. a., vigesimotercera edición 1993

RAIMONDO SOUTO, H. MARIO. **MANUAL DEL CAMARA DE CINE Y VIDEO**, Ediciones Cátedra S.A, Madrid 1997

RESTREPO J., MARILUZ. **SER – SIGNO - INTERPRETANTE. Filosofía de la representación de Ch. S. Peirce**, Significantes de Papel Ediciones, Santafé de Bogotá 1993

RICOEUR, PAUL

**LA METAFORA VIVA 1975**, Traducción al español: Agustín Neira Ediciones Europa, Madrid. 1980

**TIEMPO Y NARRACIÓN 1974 Configuración del tiempo en el relato histórico**, Traducción Agustín Neira Ediciones Cristiandad, S.L. Madrid 1987

**FINITUD Y CULPABILIDAD, 1960**, Ediciones Taurus Barcelona 1969

ROMAGUERA I RAMIO, JOAQUIM. **EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO - Gramática, géneros, estilos y materiales**, Ediciones De la Torre, Madrid 1991

ROSSI, ALDO. **LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD**, Traducción de José María Ferrer F. Y Salvador Tarragó - Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977

ROWE, COLIN ET SLUTSKY, ROBERT. **TRANSPARENCE – RÉELLE ET VIRTUELLE**, Editions du Demi-Cercle. París 1992

RYCKWERT, JOSEPH. **LA IDEA DE CIUDAD. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo**, Traducción de Jesús Valiente. Hermann Blume editores, Madrid, 1985

SALDARRIAGA ROA, ALBERTO. **ARQUITECTURA PARA TODOS LOS DIAS**, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1988.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. **EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO**, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1ª Edición 1996

SAUSSURE, FERDINAND. **CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL**, Trad. Amado Alonso. Editorial Víctor Hugo. Medellín 1990

SCHÖNEMANN, HEIDE, **FRITZ LANG FILMBILDER – VORBILDER**. Filmmuseum Postdam Edition Hentrich, Berlin 1992

SELINGER, VALERIA C. **LOS SECRETOS DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO**, Grafein Ediciones, colección escritura creativa, Barcelona 1999

SENNET, RICHARD

**CARNE Y PIEDRA - El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental**, 1994. Traducción de Cesar Vidal Alianza editorial, Madrid. 1997

**EL DECLIVE DEL HOMBRE PUBLICO.** Traducción de Gerardo Di Másso, Ediciones 62 s/a, Barcelona, 1978

**LA CONCIENCIA DEL OJO.** Ediciones Versal, Barcelona 1990

**VIDA URBANA E IDENTIDAD PERSONAL.** Editorial Península s/a. Barcelona 1975

SILVA TELLEZ, ARMANDO

**IMAGINARIOS URBANOS.** Ediciones Tercer Mundo, Bogotá

**UNA CIUDAD IMAGINADA.** Editorial de la Universidad Nal. de Colombia, Bogotá 1986

SIMMEL, GEORG. **SOCIOLOGIA Estudios sobre las formas de socialización 1908**, Biblioteca de la revista de Occidente, Madrid. 2ª. Edición 1977

SITTE, CAMILO. **LA CONSTRUCCIÓN DE LAS CIUDADES SEGÚN PRINCIPIOS ARTISTICOS**, Traducción de Emilio Canosa, Editorial Canosa, 1926

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. **EL ARTE ESCÉNCO**, Traducción de Julieta Campos Siglo Veintiuno editores, decimosexta edición, México 1968

SUHAMY, HENRI. **LES FIGURES DE STYLE 1981**, Presses Universitaires de France, Paris 1981. 7ª. Edición corregida 1995

THOM, RENE. **PARÁBOLAS Y CATÁSTROFES: Entrevista sobre matemáticas, ciencia y filosofía**, Editorial Tusquets, Barcelona. 2ª edic. Junio 1993

TOMASA I JUYOL, JORDI. **LA ARQUITECTURA COMO METAFORA TEATRAL**, Tesis doctoral presentada en la UPC, bajo la dirección de Josep Muntañola. Barcelona, agosto de 1992

TORAN, ENRIQUE. **EL ESPACIO EN LA IMAGEN** De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico, Editorial Mitre, Barcelona 1985

TORRES MONREAL, FRANCISCO - OLIVA, CESAR. **HISTORIA BASICA DEL ARTE ESCENICO 1990**, Ediciones Cátedra, Madrid 2ª edición 1992

TSCHUMI, BERNARD

**QUESTIONS OF SPACE - Lectures on architecture 1990.** Text 5 Architectural Association, Reprinted 1995

**LE PARC DE LA VILLETE CINÉGRAMME FOLIE.** París Champ Vallon. 1987

**ARCHITECTURE IN/OF MOTION.** Nai Publishers, Rotterdam 1997

TRUJILLO SERGIO Y OTROS AUTORES. **CARTILLA DEL ESPACIO PUBLICO** - Documento Básico, Taller Profesional del Espacio Público 1993, Publican Alcaldía Mayor de Bogotá y Sociedad Colombiana de Arquitectos. 2a. Edición, 1994

ULRICH, CONRADS. **ARQUITECTURA, ESCENARIO PARA LA VIDA**, Hermann Blume ed., Madrid, 1977

VACHEL, LINDSAY. **EL ARTE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO**, Traducción de María Álvarez M. Fundación Cultural del Ayuntamiento de Oviedo, 1995

VAN DE VEN, CORNELIUS. **EL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA**, Editorial cátedra, Madrid, 1981

VAUDETTI, MARCO. **LA ESCENA URBANA** - **Materiali de Immagini**, Franco Angeli Editore, Milano, 1982

VENTURI, ROBERT / SCOTT-BROWN, DENISE / IZENOUR, STEVEN

**APRENDIENDO DE LAS VEGAS** - **El simbolismo olvidado de la forma, arquitectónica.**  
Traducción: Justo G. Beramendi Editorial Gustavo Gili, S.A. - Barcelona, 1978. 2a. Edición 1982

**COMPLEJIDAD Y CONTRADICCION**, Gustavo Gilli, 7ª edición, Barcelona. 1992

VERTOV, TZIGA. **CINE OJO** Traducción de Francisco Llinas, Madrid Editorial Fundamentos

VESCO, M. ISABELLA. **ARCHITETTURA IN SCENA**, Flaccovio editore di Palermo, 1996

VITRUBIUS, MARCUS VINICIUS. **LOS 10 LIBROS DE ARQUITECTURA**, Traducidos del latín por don Joseph Ortíz Sanz en Madrid en la imprenta real en 1787. Edición facsimil numerada publicada en 1974 por los Colegios oficiales de arquitectos técnicos y de aparejadores de España.

VILA, SANTIAGO. **LA ESCENOGRAFIA** - **Cine y arquitectura**, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid 1997

VILLAIN, DOMINIQUE.

**EL MONTAJE**, Traducción de Alicia Martorell. Editorial Cátedra, Madrid, 1994

**EL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO**, Traducción de Nuria Pujol Editorial Paidós, Barcelona, 1997

VILLANUEVA – BARTRINA, LLUIS. **HISTORIA DE LOS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN**, Tesis doctoral realizada bajo la dirección del catedrático, Joan Basegoda y presentada en la ETSAB en agosto de 1973;

VIRILIO, PAUL

**LA MAQUINA DE VISIÓN**. Traducción de Mariano Antolín Rato. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid 1989

**ESTETICA DE LA DESAPARICIÓN**. Editorial Anagrama, Barcelona 1988

VON MEISS, PIERRE. **DE LA FORME AU LIEU, une introduction à l'étude de l'architecture**, Presses Polytechniques romandes, Laussane, Suisse 1986

VIRVIESCAS M., FERNANDO. **LA CALLE - Lo ajeno, lo público y lo imaginado**, Espacio público, imaginación y planeación urbana; Santafé de Bogotá, Documentos Barrio Taller, 1997

WAISMAN, MARINA. **LA ESTRUCTURA HISTORICA DEL ENTORNO**, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1985

WITTGENSTEIN, LUDWING. **LECCIONES Y CONVERSACIONES SOBRE ESTETICA, PSICOLOGÍA Y CREENCIA RELIGIOSA - 1966**. Traducción de Isidoro Reguera. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona 1992

XIBILLE MUNTANER, JAIME. **LA SITUACIÓN POSTMODERNA DEL ARTE URBANO - 1**. Arte, Memoria y Simbolismo: del ornamento al monumento. 1995, Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia - Medellín / Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 1995

ZUNZUNEGUI, SANTOS. **PENSAR LA IMAGEN**, Ediciones Cátedra / Universidad del País Vasco, Madrid 4ª edición 1998

**ENRIC MIRALLES – un portrait** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, No. 312 septiembre 1997

**ENRIC MIRALLES + BENEDETTA TAGLIABUE.** EL CROQUIS 100/101. Editorial el croquis, Madrid 2000

**ENRIC MIRALLES.** EL CROQUIS 72. Editorial el croquis, Madrid 1995

**ENRIC MIRALLES – OBRA COMPLETA.** JUAN JOSE LA HUERTA, Traducción de Emilio Alvarez, Sociedad Editorial Electa de España, Madrid, 1996

**ENRIC MIRALLES – MIXED TALKS.** Edited by BENEDETTA TAGLIABUE, Architectural Monographs No. 40, Academy editions group, Great Britain 1995

**IGUALADA CEMETERY – Enric Miralles and Carme Pinós.** ANATXU ZABALDEASCOA – Architecture in detail. Phaidon Press Ltd. London 1996

**MIRALLES – TAGLIABUE.** TIME ARCHITECTURE Editorial Gustavo Gilli, Barcelona 2000

**LAS ESTRUCTURAS DE LA MEMORIA EN LA ARQUITECTURA DE ENRIC MIRALLES – SOBRE LA ESPECIFICIDAD DE LA ARQUITECTURA** JOSEP MUNTAÑOLA. Publicado en la revista 3ZU de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Mayo 1994