

el diseño arquitectónico

un
acertijo
epistemológico

[Miguel Hierro Gómez
Adrián Baltierra Magaña]

El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico

Miguel Hierro Gómez
Adrián Baltierra Magaña

El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico

Miguel Hierro Gómez
Adrián Baltierra Magaña



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Arquitectura

Nombres: Hierro Gómez, Miguel, autor. | Baltierra Magaña, Adrián, autor.

Título: El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico

Identificadores: ISBN: 978-607-30-3316-9.

Temas: Arquitectura | Diseño.

Disponible en <https://repositorio.fa.unam.mx>.

Primera edición: agosto de 2020.



D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura, Circuito escolar s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México.

Hecho en México.

Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial- Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

Correro electrónico: oficina.juridica@fa.unam.mx.

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- Compartir igual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Equipo editorial

Erandi Casanueva Gachuz
Coordinadora Editorial

Amaranta Aguilar Escalona
Responsable de diseño editorial

Cristina López Uribe
Editora

Lorena Acosta León
Diseño editorial y formación

Alma González Rayo
Corrección de estilo

ÍNDICE

Presentación	07
Marcos Mazari Hiriart	
Comienzos	11
Héctor García Olvera	
Introducción al acertijo del saber	17
Miguel Hierro Gómez / Adrián Baltierra Magaña	

[Primera parte]

Una aproximación sobre el entendimiento de la práctica proyectual arquitectónica	20
Introducción al conocimiento de lo proyectual	22
1. En relación al sentido de la práctica proyectual en el ámbito de la producción arquitectónica	24
2. Acerca de la racionalidad en la caracterización del diseño arquitectónico	38
3. Un acercamiento de la palabra a los objetos arquitectónicos y de los objetos arquitectónicos a la palabra	56
4. Acerca de la condición programática como instrumento teórico de control de la proyectación	72

[Segunda parte]

Un acercamiento hacia el sentido de la práctica proyectual y la producción arquitectónica	92
Introducción al sentido del hacer	94
5. De las relaciones entre los sujetos y los objetos	96
6. De la idea de lo que es la obra arquitectónica, de lo que supuestamente comunica, o lo que significa	112
7. Acerca de las lógicas proyectuales	130
8. El proyecto arquitectónico o la composición	146

Presentación

El diseño arquitectónico como campo de estudio e investigación en la Facultad de Arquitectura de la unam es una condición pedagógica sobre la cual han indagado Adrián Baltierra y Miguel Hierro en un recorrido sin principio y sin fin, que en este conjunto de ensayos nos presentan como un acertijo epistemológico.

Hace quince años Héctor García Olvera y Miguel Hierro Gómez, profesores de esta Facultad, emprendieron una aventura académica de investigación y apoyo a la actualización docente a través de la integración del seminario permanente: “Sobre la experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño arquitectónico”, cuyos contenidos críticos y provocativos buscaron incidir y conformar las bases teóricas de la enseñanza arquitectónica en dos líneas de estudio: lo arquitectónico desde una perspectiva antropológica, psicológica y cultural, y la tematización relativa al papel del diseño arquitectónico en la conformación del entorno habitable.

En esta ocasión, los autores presentan un conjunto de ensayos en un panorama de acercamiento y análisis a la razón de ser y al sentido productivo del diseño arquitectónico.

Los temas desarrollados se argumentan a modo de reflexiones teóricas sobre la práctica, estas orientan su conocimiento y buscan impactar en el mejoramiento de su enseñanza. Cada tema tratado surge como pregunta para construir entre todos una visión de la necesidad de conocer sobre el campo del diseño arquitectónico.

En la primera parte se refieren al entendimiento de la práctica proyectual y en la segunda al sentido de ella en la producción arquitectónica, para con ambas ofrecer una panorámica de estudio de lo que atañe a los profesionales de la arquitectura en el ejercicio de la práctica que se ha sedimentado históricamente como nuestro campo de actuación.

Presentación

El conjunto de ensayos que integran este libro está dirigido a aquellos preocupados por entender el hacer y por saber qué enseñar en lo que se enseña, no como doctrina sino como explicación de su conocimiento. Una nueva aportación del seminario que comparte la Facultad de Arquitectura de la unam a través de esta publicación.

Mtro. Marcos Mazari Hiriart

Comienzos

Deberá advertirse que este texto sobre el “diseño arquitectónico” contiene un enigmático, entretenido, sugerente y provocador discurso. Al parecer, este será generador de una casual y espontánea actitud permanentemente provisional, preludiante y cuajada de solidarias prevenciones sobre la imposibilidad de llegar a ser un documento definitivamente concluyente y terminado, o uno carente y limpio de dudas. Al contrario, muy honorablemente apenas se propone (y no por humildad) que sea un texto productor franco de una respetuosa, gozosa y cuidada aproximación a complejas y gruesas nociones sobre el extenso y múltiple tema troncal de un diseño creador de la adecuada imagen de la forma y dimensión con la que se pueda lograr que los seres humanos vivos, mortales y habitantes de las espacialidades —o los entornos construibles acordes a ese diseño— puedan permanecer viviendo y que se desarrollen en la mejor de las condiciones analépticas, para que, con ello, lo construido, además de ser bello, llegue a contener ni más ni menos que lo *arquitectónico*.

En esta trascendental tarea, sus autores han trabajado amable e intelectualmente emparentados, y se han propuesto ejercer una riesgosa y difícil aventura de creatividad crítica para deshacer, de manera analítica, la estructura de los elementos que han de seguir constituyendo un ya vetusto, rígido y oxidado orden conceptual que aún le da vida a ésta, la muy nuestra, y muy revisable, institución académica que ahora se llama Facultad de Arquitectura, que se ha entendido como la generadora, productora y formadora de “lo arquitecto”: la característica cualitativa de los profesionales de la arquitectura, objeto preciso del cuestionamiento y la investigación de los autores de este texto.

Con todo esto, me da mucho gusto descubrir que los autores de este texto, Adrián Baltierra Magaña y Miguel Hierro Gómez, son dos personas singulares, solidarias y de buena cepa, narradores omniscientes, desenvuel-

tos y de envidiable y alegórica prosa. Sin embargo, antes de mencionar estas cualidades hay que destacar que en ellos sin duda ya se ha forjado *lo arquitecto*, es decir, ya han sido arquitectos y, con esto, seres de duda, inquietos y preocupados, que han podido ser reflexionadores y teorizantes de la justa experiencia de su ser respecto a lo que se ha impuesto, tanto en la inentendible realidad profesional, como en el complicado y ambiguo ámbito de la academia. Impacientes, han incursionado en la emergente producción de un pertinente y necesario material didáctico para consolidar la posibilidad de garantizar, en ese ámbito, la producción de los entendimientos y el logro de los aprendizajes. Han cuestionado a una historia heredada e impuesta sobre la frágil noción original de *la arquitectura*, en la que lamentablemente se ha ignorado a la realidad socioeconómica, política y poética del micromundo en el cual (al parecer) vivimos y hemos de seguir viviendo.

Desde luego, me es grato estar en la oportunidad de intervenir, y así ser parte de la loable labor de mis dos compañeros profesores (cómplices y amigos), al participar con este revisable texto prologador, antecesor, predestinador, advertidor e invitador, que deberá ser el exordio provocador de la conveniente, necesaria y cuidadosa lectura identitaria; de la justa apropiación del cuerpo textual de esta solemne obra que, por su pertinente contenido, me permite sentirme parte de ella. Con ella, he tenido la oportunidad de reconocer su indiscutible valor teorizador, y dentro de ella, la sutil presencia de mis entendimientos, que ha de generar el contagio del flujo intenso y creativo de las múltiples y pertinentes nociones con las que sin duda, ya ha sido efectivamente alborotadora de inesperados destinos, al contener en lo básico las ideas que deberían identificarse como troncales de la diversa conceptualización axial de los complejos y raros procesos profesionales *proyectuales*, contenedores del genérico *diseño arquitectónico* y que deberán prevalecer en nuestra zarandeada y maniqueísta academia —aún atravesada por la convicción de que hay malos y buenos e individuales constructores arquitectos.

Esta idea bien puede haber sido contenida en los memorables palimpsestos garciaolverianos, heideggerianos, bohigacianos, gregottianos y, por

qué no, villagranianos; no necesariamente entendedores de los territorios propios de la selecta arquitectura prestigiosa. (Y, una disculpa, creo que aquí debe saberse que los palimpsestos, en nuestra academia, ya se han consolidado e impuesto como vetustos discursos consultados, doblemente raspados y arañados, y que aún se les encuentra borrosos o confusos).

Véase que, de entrada, en este sólido documento que contiene un grueso acertijo epistemológico se nos advierte alentadoramente que su diverso contenido afronta el avatar del curioso viaje en torno a las oportunas regiones de la *duda*; por los sinuosos senderos que atraviesan las atmósferas permanentemente revisables y cuestionables, curiosamente carentes de los frutos de una jugosa solución, o de una consistente y certera respuesta; que en última instancia ha de ser contenedora de nuevas y conjeturales especulaciones y nuevas tomas de conciencia sobre la trascendental presencia vital de lo humano viviente, y en la instancia generadora de la forma física y tangible de una espacialidad, o de un entorno naturalmente habitable, caracterizador de *lo arquitectónico*. Al respecto, nótese en este documento el curioso enunciado de su título que, en pocas palabras, para entenderlo sugiere ubicarse entre una gozosa y divertida adivinanza y un complicado enigma, algo que debería advertirse afirmativamente como un genuino y arduo problema básico referente a los fundamentos de lo cognitivo, sospechosamente cercano a una acertada evidencia: una genial charada. Y todo esto al respecto del célebre y trascendental *diseño arquitectónico*.

En este viaje, este curioso documento nos invita levemente a detenernos en el tema que considera la producción del entorno humano construido, los procesos de la *práctica proyectual*, la propia finalidad y el contenido de ese diseño arquitectónico, el proceso necesariamente racional (esencialmente cognitivo) en el que se ha de dar la producción misma de lo humano y la consecución o el logro de *lo arquitectónico*, para finalmente alcanzar, en la academia, las correspondientes enseñanzas, generar los entendimientos y, con ellos, los aprendizajes, las habilidades y las destrezas adecuadas. Con todo ello, se busca comprender de verdad el cometido, el quehacer o el papel

que deberá desempeñar en esa práctica proyectual o complejo proceso productivo, ese singular sujeto, agencia social o despacho: oportuno interventor que, naturalmente, podrá ser llamado *lo arquitecto*. Este a veces ha de ser la instancia social que ha de ser identificada como una genial y heroica entidad individual de inexplicable emprestigiamiento que le llaman, identitaria y orgullosamente *arquitecto*.

Deberá ya reconocerse y preverse que este documento es un extenso contenedor de una sugerente y abundante diversidad de temas troncales. Aborda en general la trayectoria necesaria de entre lo subjetivo y lo objetivo de esa *práctica proyectual*, de su proceso inicial intuitivo y del desarrollo cognitivo y racional debidamente ordenado programáticamente para enfrentar lo que para algunos ha de ser la inexplicable operación productiva y, por qué no, creativa de un objeto construible, necesariamente habitable, emergente y demandado, para garantizar la específica producción de lo permanentemente vivo de lo humano; objeto finalmente identificable como arquitectónico.

El documento aborda también el sugerente tema de los diversos sentidos del lenguaje y las palabras en torno a la valoración ideológica de las obras o las construcciones —que en apariencia puedan interpretarse como arquitectónicas— y su variante temática respecto del problema de los controles programáticos previos a los procesos de la proyectación, y de las diversas teorizaciones y visiones que sobre ello ya se han desarrollado, en los cuales habría que revisar el sentido preciso de las finalidades de esos operativos lingüísticos de control, considerando las muy riesgosas nociones de *lo necesario* y las ocurrentes exigencias de lo metódico para lograr la garantía y la pertinencia que determinan las complejas características formales del objeto proyectado, susceptibles de ajustes y adaptaciones de ese ser humano destinatario, usuario y habitador de lo espacial y lo construible de ese proyecto.

En este documento, varios han sido los temas que rondan en torno a la fina consideración de las relaciones precisas entre lo que identifican proyectualmente como el objeto en sí que ha de llegar a ser arquitectónico, y el sujeto, o la agencia social que ha de intervenir en la producción conceptual

generadora, en lo formal y lo dimensional, del preciso objeto concreto material que deberá resultar ser tan bello como contenedor de lo habitable. Cómo, con todo esto, el arduo problema del *proceso proyectual*, se ha de ubicar no en el objeto resultante en sí, concreto y tangible, sino en la también precisa *ideación* y el consecuente apalabrado con el que, seguramente, se ha de forjar el proceso que determina las características y los significados de aquello que hace que tal objeto no llegue a provocar sólo una absurda discursividad o una ideológica ilusión, sino que, efectivamente, llegará a ser algo precisamente *arquitectónico*. Habrá que considerar con todo esto que, en ese complejo proceso, deberá prevalecer una muy razonable postura dialéctica propia de esa *práctica proyectual* o la arquitectónica concreción de *diseño*, o sea, lo referente a la lógica determinación de la forma y la dimensión objetual, muy proyectivamente usable y sobre todo habitable y así, en última instancia contenedora precisa de *lo arquitectónico*.

Es por esto que se propone esta atractiva obra, para específicamente abrirla, hojearla y con mucha atención leerla, aprovecharla detenidamente y, con ello, forjar los lógicos entendimientos, para luego, con calma, y con la totalidad de ella, pretender mejorar los afanes heroicos de la enseñanza e intentar posteriormente, lograr los prácticos, emergentes y necesarios procesos de los aprendizajes, las habilitaciones y las destrezas para finalmente llegar a ser precisamente *lo arquitecto*.

Héctor García Olvera
Ciudad Universitaria, 2020

Introducción al acertijo del saber

Viajar en la duda (en el sentido de preguntarse acerca de algo, con el propósito de aproximarse a conocer sobre ello) es una travesía llena de altibajos en el camino: desde las preguntas sobre las cuales no hemos construido respuestas aún, hasta los momentos de certezas que al enunciarlas generan nuevas interrogantes. Sin embargo, algo de este conjunto de reflexiones y conjeturas que se van integrando genera una condición de discursiva con la que actuamos, traduciendo los hallazgos a ese discurso en el cual vamos tomando conciencia de nuestro mundo.

Ante la diversidad de la actual producción social de los múltiples entornos habitados, donde se produce y transcurre la vida de los seres humanos — como mundos en continuo cambio, llenos de incertidumbres y desafíos—, se han generado a lo largo de la historia humana dos condiciones que, fluctuando en el tiempo, con gran variedad caracterizan las acciones productivas. Por un lado, las que definen e identifican las relaciones de los humanos con los humanos, en el sentido de la propia humanización, comunicación y socialización. En simultaneidad, éstas son complementadas, por otro lado, por las que corresponden a las relaciones de los humanos con los objetos o las cosas, ya sea en su estado natural o como el resultado de procesos de elaboración y fabricación.

De esa manera, el entorno que consideramos habitable está compuesto por los resultados de estas dos condiciones y, por tanto, se integra por aspectos físicos y sociales; a su vez es un todo que se constituye en una unidad con su propia lógica, a pesar de la gran diversidad que se enmarca por las diferencias geográficas de ubicación que pudieran caracterizar de modo especial los diferentes sitios particulares. Las posibilidades que pudieran existir de intervenir en ello, nunca podrán darse de manera aislada a tales condiciones.

Este fue nuestro punto de partida al empezar este trabajo indagatorio sobre la caracterización de la práctica proyectual en la producción arquitectónica. Cabe considerar que no teníamos un destino predefinido o claramente

deliberado, por ello partimos de modo similar a como se enfrenta un acertijo, esperando encontrar alguna pista o respuesta, sin certeza de lo que ocurrirá en la propia búsqueda. De manera equivalente, mediante el trabajo reflexivo aquí compilado se ha forjado —ante la actividad del diseño arquitectónico y el conocimiento disciplinar sobre el que se apoya su enseñanza— un ejercicio de teorización a modo de acertijo de carácter epistemológico.

El desarrollo del trabajo aquí reunido se ha forjado con un solo objetivo: aproximarse al conocimiento en el campo del diseño arquitectónico. Sin embargo, una aproximación reflexiva como la contenida en este documento no puede realizarse sin contar con la presencia de múltiples fuentes de pensamiento y apoyos conceptuales que se produjeron en diversas formas de diálogo durante el tiempo en el cual se elaboró. De ahí que, investigar sobre el campo del diseño arquitectónico, de la fundamentación de su práctica, de los factores sociales, culturales y productivos que lo determinan y, en consecuencia de ello, de la valoración de los resultados al materializarse en los objetos de los ambientes habitables, implica contemplarlo como un objeto teórico constituido por una temática legítimamente autónoma, a partir del cual se aborda una específica función productiva sobre la realización del entorno del habitar humano.

En consecuencia, se forjan las explicaciones de su hacer surgidas del entendimiento de su ubicación en los procesos de producción actuales, al analizar la materia sobre la que trabaja, el modo en el que actúa y el sentido de su finalidad, considerando que de ahí se deriva su propia forma de racionalidad. Por lo tanto, se asume como fundamento de estas reflexiones que el diseño arquitectónico se encuentra ubicado en la espiral histórica de la producción social, en procesos simultáneos e inseparables de realización y desarrollo, de lo humano y de lo habitable.

Plantear el diseño arquitectónico identificado como campo de conocimiento, un campo abierto y multidimensional nos sitúa en un territorio cognoscitivo, referente a las características de la producción de los ambientes sociales en que habitamos. Lo que nos lleva a identificar que los objetos

de estudio que comprende requieren ser entendidos más allá de las acciones figurativas, en una visión que atañe al forjado de lo arquitectónico, es decir, a aquello que se relaciona con la conformación de los ambientes donde se llevan a cabo y se manifiestan las acciones del habitar.

Construir y definir, en este marco de interrogantes, el objeto y el método de estudio que conforma la causa del presente trabajo de investigación en el campo del diseño y la explicación de las acciones que caracterizan al proceso de la proyectación arquitectónica, constituye la base para formular una propuesta metodológica dirigida hacia la producción de un cierto saber sobre esta práctica, en la condición desde su planteamiento inicial de hacer explícito el enfoque teórico que le da origen, con el propósito de lograr una aproximación a su conocimiento.

De ahí que sea necesario, en primer término, llevar a cabo el señalamiento de algunas reflexiones generales sobre el entendimiento de esta práctica, tanto en lo referente a la naturaleza de las actividades proyectuales que la identifican en su sustantividad y la caracterizan en su especificidad disciplinaria, como en aquellos aspectos que la ubican en las circunstancias del marco histórico de la producción social del hábitat humano.

En este sentido, al tratar el tema de la especificidad de la materia arquitectónica, Vittorio Gregotti, en el libro *El territorio de la arquitectura*, uno de los pocos autores que se ha referido a la naturaleza del proyecto arquitectónico en su condición figurativa, plantea que ante la multiplicidad de disciplinas que tratan del ambiente físico en el que se mueven los seres humanos, desde la física a la geografía, de la climatología a la topografía, entre otras, nos encontramos obligados a especificar nuestro punto de vista, es decir, el objeto y la finalidad de nuestra disciplina. De lo cual podríamos decir que la singularidad que presenta la labor del diseño se puede identificar a partir de las formas que la actividad arquitectónica propone continuamente, en cuanto a la formulación de objetivos figurativos en el ejercicio de la operación proyectual.

Miguel Hierro Gómez y Adrián Baltierra Magaña



**Una
aproximación
sobre el
entendimiento
de la
práctica
proyectual
arquitectónica**

[Primera parte]

Introducción al conocimiento de lo proyectual

Nuestra premisa en la labor de los presentes ensayos es considerar que la actividad del proyecto arquitectónico no es observada desde una visión precaria, sólo como la fase de concepción y prefiguración de una obra arquitectónica que precede a la etapa de su materialización, sino como un área estratégica para el logro de las acciones edificatorias. Esto implica que se puede establecer y explicar la consecución de un ensamblaje de los procedimientos y las formulaciones de su práctica, que son necesarias, primero, para identificar la problemática formal a la que se enfrenta y, segundo, para poder elaborar una propuesta ante ella. Sus acciones, entonces, se enmarcan en una connotación productiva donde las relaciones verticales hacen que el proyecto sea dependiente de las circunstancias sociales, culturales y económicas, que se establecen en el proceso de la producción arquitectónica, como la condición desde la cual deberá ser explicada para que pueda surgir su entendimiento.

De esta manera, el contenido del trabajo de investigación compilado son textos que no fueron escritos en el orden de la exposición presentada, pero que están referidos a variadas aproximaciones, aclaraciones, incluso tareas no terminadas y hasta dudas y contradicciones sobre la temática abordada. La importancia de un acercamiento reflexivo a las circunstancias productivas del accionar del diseño arquitectónico y a su papel en la conformación de los ambientes habitables radica en la comprensión de la naturaleza de su práctica y en la asimilación de la sustancialidad que la caracteriza, sobre todo con intenciones didácticas.

En suma, como las actividades relativas al campo del diseño no presentan un ámbito de estudio claramente acotado —pues corresponden a acciones productivas que no cuentan con distinciones disciplinarias precisas— hablamos así del diseño de la economía o de la política, o como ocurre entre los llamados “niveles arquitectónicos y urbanos”, que interactúan en una amplia

frontera común, incluso ahora se hace referencia a actividades proyectuales o de estudio donde los términos se fusionan; el planteamiento de su análisis, no puede ceñirse a una delimitación y a una definición preliminar que restrinja la apertura inicial con que se presenta.

Construir el proceso proyectual como un objeto de estudio abierto, comporta, por tanto, desde el inicio del trabajo una distinción fundamental en su planteamiento investigativo y las reflexiones sobre ello, incluso las formuladas a nivel teórico, son siempre reflexiones teóricas sobre la práctica. La condición, entonces, sin la cual no podríamos hacerlo y que nos permitiría aproximarnos a las explicaciones buscadas, era considerar que el diseño arquitectónico debe ser explicado en cuanto a la materia con la que trabaja, en el modo en el que actúa y en el sentido de su finalidad, ubicándolo siempre en su papel dentro de los procesos de producción.

En esta perspectiva de exposición y con tales propósitos, el material de investigación producto y resultado de estas reflexiones ha quedado organizado a través de mostrar el contenido de ocho temáticas de estudio que se interrelacionan entre sí, presentadas a modo de ensayos en dos partes complementarias. La primera es una aproximación indagatoria sobre el entendimiento de la práctica proyectual arquitectónica y la segunda, un acercamiento hacia el sentido de la práctica proyectual y la producción arquitectónica.



1

En relación
al sentido
de la práctica
proyectual en el
ámbito de la
producción
arquitectónica

Esta especificidad constituye la materialidad del lenguaje con el que se expresa la arquitectura y queda delimitada, por el hecho de ser físicamente aquella figura en que las formas se han organizado según un sentido particular, que es, tanto para la disciplina, como para el mundo una red de alternativas nuevas y diversas.

Vittorio Gregotti, *El territorio de la arquitectura*, 1972.

Entre la dicotomía del pensar y el hacer

Acercarse a explicar tanto el contenido como el sentido de la práctica proyectual —comprendiendo en ello el papel que se tiene de los procesos de producción y las características de sus propios productos— es probablemente lo que ha despertado el interés de plantear los términos necesarios para hablar de una posible teoría del diseño, aún a pesar de las dudas que surgen por la ambigüedad del campo en el que se desenvuelve y las imprecisiones que pudieran presentarse en su formulación.* A esto se suma el hecho de que construir esta teoría en cualquiera de sus aspectos implica un ejercicio de reflexión que requiere concretarse previamente. Por ello, la caracterización de la actividad teórica no se produce sólo al describirla, sino que es necesario precisar y esclarecer la base conceptual desde la cual se ha partido.

Se formula esta aclaración como punto de partida, dado que lo que nos proponemos reflexionar en este texto está vinculado con ciertos aspectos de aproximación y comprensión de la actividad del proyectar y del campo de la proyectación en el marco de la producción arquitectónica. Es por eso que po-

* Una versión de este ensayo titulado "La práctica proyectual. La dicotomía entre el pensar y el hacer" se publicó previamente en Héctor García Olvera, Miguel Hierro Gómez y Adrián Batierra Magaña, *Reflexiones en torno a la actividad proyectual y la producción humana en la forma de lo arquitectónico*, colección *Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano* vol. 7 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2019), 27-37.

nemos énfasis en los requerimientos que implica la creación de un discurso que sea riguroso al tratar las explicaciones referentes a la temática planteada, pues en este campo hay una gran variedad que no cumplen con este rigor, entre ellas, tal vez las que resultan más perjudiciales son las que contemplan en la práctica proyectual una visión épica del papel del proyectista, como “autor y creador” de las condiciones del mundo habitable.

Un acercamiento al entendimiento de la práctica proyectual

En ese panorama, en el que las actividades propias de la proyectación son consideradas como factor propulsor de los cambios sociales, es en el que se ha regenerado y recreado la figura demiúrgica del arquitecto proyectista. A esto se ha sumado la combinación de la fascinación que provocan las nuevas realidades tecnológicas y la profusión mediática de las imágenes de un mundo idealizado.

Contra esto no queda más que forjar el entendimiento de la proyectación arquitectónica, entendida no como un proceso que finge ser autosuficiente y autorreferencial, sino que es equivalente a la suma de actividades que se encuentran entrelazadas en la formalidad de los objetos habitables que son ligados y forjados en la dinámica social, económica e incluso política de la sociedad en la que se desarrolla.

Como ocurre de manera frecuente, cabe aclarar que hemos utilizado el término *proyectación* en un sentido genérico; para poder delimitar su significado es necesario precisar algunas cuestiones. En primer lugar hay que señalar que aun cuando semánticamente la palabra *proyectaciónz* no es muy fiable en cuanto a su uso en español, deriva de la terminología italiana de los años setenta del siglo pasado, usada por autores como Vittorio Gregotti, Giuseppe Canella, Paolo Portoghesi, entre otros. Se adoptó en español porque no contamos con ningún término que sustituya su significado, pues éste hace referencia, no a una acción en particular, sino a la idea del conjunto de las actividades del proyectar.

En segundo lugar, se debe aclarar que proyectar lleva implícita la condición de informar o transmitir las características formales de un objeto arquitectónico a la fase de materialización dentro de un proceso productivo, por ello el término *proyecto* es utilizado aquí como equivalente de un producto, es decir, para nosotros un proyecto es el resultado de las múltiples acciones que lo conforman como un hecho acabado, capaz de ser transmitido, en el que mediante el uso de signos convencionales se han organizado y fijado los elementos de una propuesta arquitectónica.

La proyectación queda entonces comprendida en referencia y en términos genéricos a los procesos de elaboración de los proyectos arquitectónicos y la referencia a lo “proyectual” es utilizado para adjetivar las actividades del proyectar.

Desde esta perspectiva, podemos seguir a Tomas Maldonado, quien en un artículo titulado “Proyectar hoy”¹ comenta algunos aspectos que ayudan a precisar el significado de estos términos. Señala que “el término proyectar notoriamente proviene del latín *poicere* (*pro*: adelante e *icere*: golpear, lanzar arrojar) que claramente denota el acto de arrojar (o lanzar) algo hacia adelante”.

En su escrito, Maldonado plantea que, si se conserva la referencia del proyectar “a una acción que se extiende hacia adelante” se individualiza un elemento de reflexión que resulta de suma importancia revisar y además que es clave en su entendimiento. Señala que “el acto de lanzar algo hacia adelante presupone la existencia de algo a partir del cual parte la acción realizada. Se trata de algo que ha tenido un reconocimiento histórico, que tiene un pasado y no un tipo de ‘mónada suspendida’ en un espacio transhistórico. Algo que es a su vez el resultado de un precedente, lanzar hacia adelante”. Por ello,

1. Ver la argumentación desarrollada en el artículo de Tomás Maldonado en la revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires: Tomás Maldonado, “Proyectar hoy”, *Contextos* 1-1 (octubre de 1997): 54-59.

continúa diciendo, “se puede sostener que proyectar es siempre, contemporáneamente, prospectar y retroprospectar. O sea, mirar para adelante y mirar para atrás. Usando, entonces, la etimología latina podemos decir que cada *poicere* es un *retro-icere*, cada proyectar, un reprojectar”.

Lo que confirma la condición de que no existe un proyecto *ex-nihilo*, tal como lo ha argumentado también Héctor García Olvera en su ponencia: “Reflexiones en torno al creacionismo y evolucionismo en el campo de la producción arquitectónica”, al señalar la incongruencia en la que se incurre al pretender equiparar la labor proyectual con una acción creativa.² Y, por su parte, Maldonado cierra su argumentación comentando algunos otros aspectos que complementan el planteamiento de su exposición respecto al entendimiento de la proyectación en el ámbito arquitectónico, refiriéndose al hecho de que aún en ciertos sectores —sobre todo de índole académico, y bajo un cierto nivel— se sigue sosteniendo la idea de que proyectar es una actividad creativa.

Sin embargo se pregunta: ¿De qué creatividad se trata? ¿De la heredada del neoplatonismo del Renacimiento o del romanticismo del siglo XIX?, acaso, una creatividad que celebra en la esfera de la proyectación, un enfoque irracional de desmedida confianza en la sola intuición. Una perspectiva que considera que es suficiente con un husmeo empírico o con el sexto sentido y que todo depende de un recurso de la imaginación individual, imaginación a la cual en el Renacimiento ya Pietro Pomponazzi atribuía la capacidad taumatúrgica de hacer milagros. Una creatividad que ha tenido no sólo una influencia negativa para la comprensión mejor del proyectar, sino también en los resultados del proyectar en sí.

Afortunadamente las ciencias, la psicología, la biología y la filosofía se han encargado de resolver cuestiones como ¿qué sucede cuando el pensa-

2. Héctor García Olvera, “Reflexiones en torno al creacionismo y evolucionismo en el campo de la producción arquitectónica” (ponencia presentada en el VIII Seminario Permanente sobre “La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño”, Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

miento progresa?, o ¿qué sucede cuando el pensamiento adelanta la visión de lo que sucederá? Porque, ante el aparente hecho “inescrutable” del actuar individual en las acciones del proyectar atribuidas a un sujeto pensado como libre y soberano se impone el peso de la historia de la producción humana y las condiciones de las formaciones sociales a modo de reproductor y productor del entorno cultural en el que se actúa.

Por ello, el proyectar o la proyectación no son considerados meramente como un concepto de práctica proyectual, pues apuntan hacia la estructuración de un discurso conceptual de derivaciones culturales que se da reconstruyendo una cierta visión del mundo. De ahí que, en la producción arquitectónica, al proyectar se deba establecer una relación compleja entre quienes realizan la práctica proyectual y la realidad extrasubjetiva externa, puesto que el sujeto que proyecta no puede proponer a partir de la nada y sus acciones se articulan con el mundo socio-cultural que lo rodea y del cual forman parte los elementos físicos del entorno donde se interviene.

La práctica proyectual en el entorno educativo

En contraste con lo anterior en el ámbito de lo académico existe una sutil idea que parece permear el desempeño de muchas de las prácticas de enseñanza que se desarrollan alrededor de la proyectación arquitectónica que se lleva a cabo en los talleres de proyectos y que contribuye a reforzar el más alegre de los pragmatismos. Esta idea consiste en valorar el hacer, es decir, el adiestramiento más que su entendimiento. La noción de que la “práctica hace al arquitecto” se extiende y permea el campo académico, al grado de que a los representantes del campo de la práctica —los arquitectos que ejercen profesionalmente a través de ese singular negocio llamado *despacho, taller, estudio, laboratorio de arquitectura*— se les reconoce la autoridad para dar conferencias y hablar de lo que consideran son “sus obras”.

Lo mismo parece ocurrir con las exposiciones que se organizan alrededor de la figura de los arquitectos, donde el mensaje que se transmite es que

el que sabe de arquitectura es el arquitecto que muestra lo que hace. Esta postura implica que en tanto se “aprende haciendo”, lo aprendido se puede enseñar.

Lo anterior resulta habitual y evidencia la influencia que tiene, en el campo de la academia, la práctica profesional —donde se ejerce el más feroz de los pragmatismos—. Por ejemplo, en el libro *Retrato de arquitecto con ciudad*, Teodoro González de León nos dice:

Ante todo debo proceder estas reflexiones con una advertencia. No soy teórico ni crítico, ni tampoco pretendo hacer definiciones o colocar etiquetas que limitan y reducen la complejidad de los fenómenos. Son sólo vislumbres o aproximaciones, como dice Octavio Paz, producto de la práctica de un oficio durante casi medio siglo y claro, de mis lecturas y experiencias viendo, o mejor dicho, viviendo la arquitectura.³

Cabe precisar que al decirnos que no es teórico, ni crítico y al apoyarse en su experiencia, lo que nos está sugiriendo es que él, si algo ha sido, es ser práctico; no por nada en algún otro momento manifestó que la “arquitectura no se enseña, se aprende”.⁴

Otro espíritu pragmático lo fue José Antonio Attolini Lack, quien al parecer llegó a decir que “la arquitectura se aprende, haciéndola”,⁵ incluso en

3. Teodoro González de León, *Retrato de arquitecto con ciudad* (Ciudad de México: Artes de México, El Colegio Nacional, 1996), 141.
4. Jorge Vázquez del Mercado, “Repensamiento de la enseñanza universitaria”, *24 Horas* (22 de febrero 2012), 20.
5. Vázquez del Mercado, “Sobre el ideario de nuestra escuela de arquitectura” (ponencia presentada durante el Congreso “Repensamiento para la enseñanza universitaria”. (Ciudad de México, Universidad Anáhuac México Sur, 2012). Fecha de consulta: 28 de julio 2019, <https://vazquezdelmercado.wordpress.com/2012/06/20/sobre-el-ideario-de-nuestra-escuela-de-arquitectura/>

la reseña en honor al Premio Universidad Nacional, el cual obtuvo en el 2005, se decía:

Durante 50 años la enseñanza del arquitecto-profesor ha sido fundamentalmente dinámica. Se basa en la premisa ‘aprender haciendo’ dentro de un esquema de tipo maestro-aprendiz que demanda tiempo, dedicación, interés y requiere de cuidados y conocimientos artesanales, pero abarca de lleno el oficio.⁶

Estas posturas plantean sutilmente que la academia no sólo es rebasada por el ámbito de la práctica profesional —es decir, por el campo del hacer, del oficio, de la experiencia— sino que están a merced de ésta, dejando en cierta crisis el papel de las instituciones de enseñanza dentro del contexto social de la práctica profesional. Incluso llega a haber manifestaciones contundentes al respecto, como la que llegó a expresar Fernando Romero Enterprise (FREE), quien al ser invitado a dar una conferencia a la Universidad Iberoamericana (de la cual egresó) comentó que después de realizar un viaje por Portugal descubrió que “la arquitectura se aprende en la práctica no en el salón de clases”.⁷

Este singular panorama sugiere cómo el ámbito de la práctica profesional sistemáticamente le está exigiendo a la academia una agenda, acorde a ciertos intereses dados por el contexto de la producción, los cuales pocas veces resultan claros desde un punto de vista académico. Todo este fenómeno queda hábilmente encubierto detrás de las narraciones que se elaboran sobre las experiencias que se desarrollan en la actividad profesional o en la manera en que se da el aprendizaje de la actividad proyectual como un oficio.

6. “Premio Universidad Nacional 2005. Arq. José Antonio Attolini Lack”, DGAPA UNAM, 2016, <http://dgapa.unam.mx/index.php/reconocimientos/pun?catid=0&id=263>.

7. María Fernanda de los Ríos, “Fernando Romero acepta las críticas al Soumaya”, *Barrio*, 8 de junio 2011 [en línea, último acceso en julio de 2014].

Para entender aquello que puede estar detrás de este espíritu pragmático, Norberto Chaves caracteriza a los profesionales que se desenvuelven a partir de una cierta “compulsión por el mercado”, en dos tipos, por un lado, están los que representan un “pragmatismo mercantilista” y, por el otro, el “neomesianismo tecnocrático”. Nos explica que...

...el primero constituye una tendencia típicamente mercenaria, caracterizada por la respuesta pasiva a la demanda. Aporta soluciones miméticas respecto a las expectativas del mercado o, en todo caso, propone su estilización. Se superespecializa en su servicio y capta la lealtad del comitente mediante la aceptación acrítica de sus condiciones de trabajo. Con la experiencia, este tipo de profesional deviene una verdadera glándula de su clientela. Desde la postura opuesta, estos son diseñadores ‘comerciales’, ‘prostituidos al mercado’, ‘carentes de personalidad’ e ‘impulsados al servilismo por su falta de talento’.⁸

Mientras que el segundo tipo de profesional...

...responde a una estrategia de penetración en el mercado más elitista, apoyada en la acumulación de poder por el éxito y el prestigio. Son los ganadores de premios y animadores de las portadas de prensa, eternos entrevistados como grandes triunfadores. Su obra al contrario de la de los anteriores, siempre excede un tanto a su mercado, inquieta a su propia clientela. Ésta acepta cierto grado de arbitrariedad y transgresión como precio de la trasfusión de prestigio implícita en la contratación de una estrella. Al decir de los primeros, éstos son ‘trepadores que lucran con las necesidades de sus clientes’ y que, en el

8. Norberto Chaves, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 96.

fondo, desconocen tanto el problema como la correcta solución. Son chamanes que sustentan su poder, no en su capacidad técnica sino en capacidad de chantaje.⁹

Este panorama permite entrever algunas de las caras del pragmatismo que se da en la práctica profesional de la actividad arquitectónica, donde, en palabras de Norberto Chaves: “el aparato profesionalista crea el mito de la auto-realización a través del oficio, el cual deviene una verdadera ‘profesión de fe’. El éxito profesional, sentido y meta de todos los esfuerzos atrae como canto de sirenas hacia sus instituciones: premios, reconocimiento público, protagonismo en los medios, estrellato”.¹⁰

Este aparato profesionalista es promotor de varias cuestiones: ¿las obras que los arquitectos muestran son signo de qué se aprende haciendo o de qué se sabe hacer? ¿Saber hacer implica un saber explicar y entender lo que se hace? ¿En la academia se busca que los estudiantes sepan hacer o que entiendan qué es aquello que hacen? ¿Quién sabe hacer está capacitado no para enseñar lo que hace, sino para explicar lo que se hace? Ahora, si la actividad arquitectónica, en general, y el proyecto arquitectónico, en particular, implican un hacer, ¿en qué consiste ese hacer? Y, más relevante, ¿en qué consiste el pensar que acompaña el hacer?

Sobre el saber pensar y el saber hacer

Para saber cómo proceder en el campo de la enseñanza de la práctica proyectual conviene reflexionar primero sobre qué significa realizar una actividad práctica, un oficio, tener una experiencia, hacer algo, llevar a cabo una acción o una actividad. Esto con el fin de averiguar en qué medida el papel de la aca-

9. Chaves, *El oficio de diseñar*, 97.

10. Chaves, *El oficio de diseñar*, 97.

demia en la esfera de lo social no se reduce sólo a instruir, sino que ofrece un marco reflexivo para entender cómo pensar el hacer y con ello instrumentar su posible enseñanza.

Para Nicola Abbagnano el término “práctico”, en su sentido general, hace referencia a aquello que concierne a la acción y a partir de ahí identifica tres significados diferentes: 1. “lo que dirige la acción”; 2. “lo que es traducible en acción”; 3. “lo que es racional en la acción”.¹¹ En su primera acepción recuerda el planteamiento de Platón al referirse a la “ciencia práctica”, como aquella que es “inherente a las acciones”, por ejemplo, la “edilicia”, es decir, la relacionada con la construcción; a ésta la contrasta con la “ciencia cognoscitiva”, como la aritmética, que carece de referencia a la acción, según Platón.

A ello se le puede agregar lo dicho por Aristóteles, quien apuntaba que “en las ciencias prácticas el origen del movimiento está en alguna decisión del que obra, porque práctico y elegido son la misma cosa”.¹² De lo anterior, es fácil intuir que lo práctico no es sólo acción, sino aquello que dirige la acción, es decir, que hay un componente reflexivo detrás del hacer, por ende no se puede sostener la idea de que se aprende haciendo, ya que quien hace presupone una cierta manera de hacer. El práctico no hace por hacer, sino que su hacer lleva implícito un determinado pensamiento sobre cómo hacer.

En este contexto resulta altamente sugerente la reflexión que plantea Adolfo Sánchez Vázquez en relación al término *praxis* en contraste con el de *práctica*. La distinción que hace parte de precisar que con el término *práctica* comúnmente se hace referencia a la “actividad práctica humana en el sentido estrechamente utilitario que tiene en expresiones como estas: ‘hombre práctico’, ‘resultados prácticos’, ‘profesión muy práctica’, etc.”.¹³ Para la conciencia cotidiana “lo práctico” resulta ser lo productivo, pero, además...

11. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 841.

12. Aristóteles citado por Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 841.

13. Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2003), 27.

Para el hombre común y corriente la práctica es autosuficiente, no requiere más apoyo y fundamento que ella misma, y de ahí que se le presente como algo que se sobreentiende de suyo sin que revista, por tanto, un carácter problemático. Sabe o cree saber a qué atenerse con respecto a sus exigencias, pues la práctica misma proporciona un repertorio de soluciones. Los problemas sólo pueden surgir con la especulación y el olvido de esas exigencias y soluciones. La práctica habla por ella misma. Así, pues, el hombre común y corriente se ve a sí mismo como el ser práctico que no necesita de teorías; los problemas encuentran su solución en la práctica misma, o en esa forma de revivir una práctica pasada que es la experiencia. Pensamiento y acción, teoría y práctica se separan.¹⁴

Para Sánchez Vázquez, el término *praxis* excede al de *práctica*, en tanto que si bien toda *praxis* es una actividad no toda actividad es una *praxis*. Lo anterior resulta así, ya que hay una estrecha relación entre pensamiento y acción. Es decir, quien hace no solamente actúa, sino que además en ello hay una precisa actividad cognoscitiva. Ésta se da en dos sentidos:

...la relación entre el pensamiento y la acción requiere de la mediación de los fines que el hombre se propone. Por otra parte, si los fines no han de quedarse en meros deseos o ensoñaciones, y van acompañados de una apetencia de realización, esta realización—o conformación de una materia dada para producir determinado resultado— requiere un conocimiento de su objeto, de los medios e instrumentos para transformarlo y de las condiciones que abren y cierran las posibilidades de esa realización. En consecuencia, las actividades cognoscitiva y teleológica de conciencia se hallan en una unidad indisoluble.¹⁵

14. Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis*, 36-37.

15. Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis*, 269.

Lo anterior ya sugiere que toda práctica (en el sentido de praxis) no sólo implica un adiestramiento instrumental, el cual relaciona agentes, medios y productos, sino que además implica dos tipos de conocimientos uno precisamente vinculado al adiestramiento, y otro conocimiento que se relaciona con los contenidos que sustentan el propio hacer y que permiten pensarlo.

Desde la práctica cotidiana del hacer arquitectónico, esta práctica utilitaria parece operar con ciertos fines que lejos están de ofrecer una explicación sobre la práctica arquitectónica, en general, y sobre la actividad proyectual, en específico, al estar regidas por el propio proceso de producción que resulta estar sujeto a intereses dominados por el mercado. Asimismo, los discursos elaborados por la producción arquitectónica dejan ver que además de los propios fines que establece la producción arquitectónica hay un cierto contenido teleológico que pretende legitimar el hacer de los arquitectos. Es precisamente este contenido el que requiere ser revisado para ofrecer una base reflexiva que permita profundizar sobre el entendimiento de la actividad arquitectónica y los contenidos referidos a la proyectación. Es ahí donde se hace pertinente la indagación y la reflexión sobre el conjunto de las “lógicas proyectuales”, entendidas a modo de las diversas caracterizaciones a seguir durante el proceso del diseño, las cuales permitirían pensar aquello que sucede en la práctica del proyecto arquitectónico.

Referencias

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Chaves, Norberto. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- De los Ríos, María Fernanda. "Fernando Romero acepta las críticas al Soumaya". *Barrio*, 8 de junio de 2011 [en línea, último acceso en julio de 2014].
- "Premio Universidad Nacional 2005. Arq. José Antonio Attolini Lack". DGAPA UNAM, 2016, en línea: <http://dgapa.unam.mx/index.php/reconocimientos/pun?catid=0&id=263>.
- García Olvera Héctor. "Reflexiones en torno al creacionismo y evolucionismo en el campo de la producción arquitectónica". Ponencia presentada en el VIII Seminario Permanente sobre "La experiencia espacial, la habitabilidad y el diseño". Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- González de León, Teodoro. *Retrato de arquitecto con ciudad*. Ciudad de México: Artes de México, El Colegio Nacional, 1996.
- Maldonado, Tomás. "Proyectar hoy". *Contextos* 1-1 (octubre de 1997): 54-59.
- Vázquez del Mercado, Jorge. "Repensamiento de la enseñanza universitaria". *24 Horas*, 22 febrero 2012: 20.
- _____. "Sobre el ideario de nuestra escuela de arquitectura". Ponencia presentada durante el Congreso "Repensamiento para la enseñanza universitaria", Ciudad de México, Universidad Anáhuac México Sur, 2012. Fecha de consulta: 28 de julio 2019, <https://vazquezdelmercado.wordpress.com/2012/06/20/sobre-el-ideario-de-nuestra-escuela-de-arquitectura/>



2

Acerca de la
racionalidad en
la caracterización
del diseño
arquitectónico

Un problema de diseño no es un problema de optimización. En otras palabras, no es un problema de satisfacer un determinado [...] número de requisitos del mejor modo posible. Por lo que hace a la mayor parte de los requisitos, sólo importa satisfacerlos en un nivel que baste para impedir el desajuste entre la forma y el contexto [...].

Christopher Alexander, *Ensayo sobre síntesis de la forma*, 1969.

El sentido de la racionalidad

En los debates actuales sobre la formación del arquitecto un aspecto poco o nada tratado —pues se considera como un hecho sobrentendido o una acción que es asimilada de manera natural, sin necesidad de explicación— es el sentido o significado de la racionalidad con la cual se actúa durante el desarrollo de los procesos proyectuales de la producción arquitectónica, tanto sobre aquellos aspectos relacionados con las primeras fases de recopilación de información y análisis e interpretación de los datos relativos a una demanda específica, como en lo que le corresponde a los referentes de experiencias anteriores o incluso a la formulación de los objetivos del propio proyecto.*

Hay preguntas y reflexiones que es necesario plantear sobre las relaciones lógicas y sistémicas, de los análisis de sus interferencias, de las condiciones de los razonamientos que desembocan en decisiones de configuración de los objetos o de cómo se elaboran los criterios de valoración de lo que se

* Una versión de este ensayo titulado "La práctica proyectual. La dicotomía entre el pensar y el hacer" se publicó previamente en Héctor García Olvera, Miguel Hierro Gómez y Adrián Batierra Magaña, *Reflexiones en torno a la actividad proyectual y la producción humana en la forma de lo arquitectónico*, colección *Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano* vol. 7 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2019), 191-205..

proyecta. Con todo, la aplicación de diversas formas de racionalidad ha repercutido en el entendimiento del hacer proyectual y han derivado en la idea de establecer elementos que permitan orientar y controlar las acciones proyectuales. Cabría entonces aclarar cómo se ha presentado históricamente este fenómeno y esbozar algunos conceptos respecto de un posible marco explicativo.

Los planteamientos que prevalecen en las caracterizaciones de los procedimientos de elaboración de un proyecto se dan en dos tendencias de conformación conceptual distinta, es decir, son divergentes en cuanto al entendimiento de su origen y la formulación de las propuestas proyectuales.

Por un lado, encontramos aquella visión según la cual lo que se considera que es la forma arquitectónica o la representación geométrica del objeto que se proyecta es determinada a partir del enunciado de la organización de unos datos concretos, particulares y específicos —basados normalmente en las relaciones derivadas de las nociones de necesidad y función—, que son organizados según una forma de proceder considerada certera e ideológicamente neutral. Por otro lado, tenemos la visión que considera que tal determinación es producto de una adaptación a modelos referidos de manera normativa y que pueden ser utilizados en diversas circunstancias.

El primer caso, se halla en la línea de solucionar problemas (con la aplicación de procedimientos de base metodológica, o de aplicación de un método), mientras que el segundo caso se plantea a modo de un proceso formulado a partir de adecuaciones sobre referentes de propuestas establecidas como ejemplares, es decir, de carácter modélico.

Con todo, esta situación nos remite hacia la posibilidad de distinguir dos enfoques generales de la metodología proyectual: uno ligado al modo de concebir y desarrollar todo el proceso de elaboración del proyecto, a partir de identificar las interrelaciones de los materiales arquitectónicos (actuando en el nivel de sus significados) y, otro con tendencia a emplear las experiencias proyectuales precedentes, racionalizándolas en esquemas que resumen formas, tipologías y técnicas en cuanto reglas de construcción y

nociones culturales semielaboradas que buscan garantizar previamente un buen resultado.

Ante este panorama, uno de los aspectos que requieren de reflexión es la divergencia que se da entre el entendimiento del actuar proyectual bajo un control programático o la referencia a una tipología como búsqueda de experiencias aplicables a lo que se proyecta.

Sin embargo, en la práctica proyectual estas actitudes tienden a manifestarse en múltiples superposiciones intuitivas, aunque divergentes ambas reflejan una tendencia especial a formular instrumentos de control y verificación sobre las distintas fases del proceso proyectual. Cabe aclarar que en general se trata de instrumentos preventivos y no de instrumentos que verifiquen el resultado de la obra edificada. Por lo tanto, queda abierta la reflexión sobre las condiciones que se provocarían al orientar tal control proyectual al programa arquitectónico o a la valoración tipológica.

Una aproximación histórica a la racionalidad como instrumento de control proyectual

La visión general de los planteamientos de algunos autores —que han hecho continuos intentos por sistematizar e instituir las nociones o enfoques disciplinares, con el fin de convertirlos en instrumentos de control sobre el modo de elaborar o concebir el proyecto— pudieran clarificarse mediante un acercamiento de síntesis histórica a las direcciones que ha tomado esta temática.

Josep Maria Montaner menciona en su artículo “El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis” que si bien, en principio, pudiera considerarse que es en los albores del Renacimiento cuando se produjo el cambio de elevar las prácticas manuales de la construcción artesanal a un nivel intelectual, fue gracias a la influencia del tratado de *De Re Edificatoria*, de Leon Battista Alberti, que fue modificada la igualdad entre el artista y el artesano. Esto significó dejar de considerar a la arquitectura como oficio, para considerarla como arte, pues al equipararla con la escultura y la pintura

planteaba un esfuerzo por destacar el concepto de belleza como su finalidad, aún sobre la firmeza y la utilidad.¹

También señala que fue durante el Renacimiento y gracias a las ideas de Descartes acerca del uso de la razón y el pensamiento como base del conocimiento que se dio inicio al llamado *racionalismo científico*. Es quizás por la influencia del modelo cartesiano que en la tradición de la tratadista clásica francesa se muestran, de modo más claro y preciso, los inicios del racionalismo arquitectónico.

Los escritos de François Blondel y de Claude Perrault son representativos de lo que para esta época fue este nuevo enfoque. Para Blondel, la teoría arquitectónica se convierte en doctrina de las proporciones y en estética de las reglas y la legibilidad, mientras que para Perrault es necesario establecer la diferencia entre la belleza arbitraria (basada en las costumbres y los hábitos) y la belleza positiva que es producto de la proporción, la razón y la función. Así, aunque ambos parten de formular un planteamiento (racionalista) sobre cómo entender las acciones arquitectónicas sus principios los llevan en direcciones distintas.²

A partir de ahí muchos enfoques han sido realizados y la evolución de los planteamientos arquitectónicos que inició en el Renacimiento y continuó hasta el Neoclacisismo (y quizás hasta nuestros días) ha consistido en la introducción de mayores y diferentes grados de racionalismo.

Señala Josep María Montaner:

Lógicamente la definición de lo racional en arquitectura ha ido evolucionando a lo largo de la historia [y su comprensión o entendimiento]

1. Josep María Montaner, "El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis", (1995). *Temes de Disseny* 12, Diseño, comunicación, cultura (1995). El mismo texto se publicó como capítulo en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998): 59-87.
2. Montaner, "El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis".

no ha permanecido constante y ha sido plural, de la misma manera que ha ido variando la concepción de funcionalidad. Y sin duda el mismo racionalismo se expresa en muy diversas concepciones, algunas de las cuales algunas han sido tomadas como referencia por la arquitectura.³

Por su parte, siguiendo a Vittorio Gregotti⁴ (uno de los autores que podríamos considerar como un referente en las explicaciones del hacer proyectual) al referirse al “concepto de racionalidad en arquitectura” ha señalado que, en sentido intencionadamente arquitectónico, cuando en este ámbito se habla de “racionalidad”, por lo menos se superponen cuatro significados diferentes.

Primero: cuando se hace referencia a un vínculo bien articulado con el uso, es decir, a una disposición racional del objeto. Puede ser, intrínseca o extrínseca, referirse a la función o a la lógica constructiva. En el primer caso, ligada a las costumbres de los grupos sociales y, en el segundo, referida a parámetros económicos, productivos, etc.

Segundo: otro significado de la palabra *racional* se refiere a un lenguaje estilístico caracterizado por la ausencia de adornos.

Tercero: otra interpretación es la relacionada con el concepto de objetividad que hace referencia a la aplicación de los principios de causa y en contraposición a la intuición y el sentimiento.

Cuarto: por último, lo racional puede ser un proceso que se construye con base en los datos y siguiendo una serie de pasos lógicos. Basado en la búsqueda de soluciones óptimas respecto al problema arquitectónico, con el cual establece situaciones totalmente controlables, a partir de los propios datos del problema.

3. Montaner, “El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis”.
4. Vittorio Gregotti, *El territorio de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

Por ello, concluye:

La serie de significados que se han acumulado en torno a la palabra “racionalidad” en arquitectura dependen tanto de hipótesis arquitectónicas como de realizaciones que se han construido en ciertos momentos según el diverso modo de entender el concepto de razón. Estos significados, se han ido transformando a lo largo de los años asumiendo acentos diversos y ocupando áreas más o menos amplias en el proceso de la proyectación arquitectónica.⁵

Gregotti ejemplificó esta situación al decir que cuando en 1872, Viollet-le-Duc, decía: “Apoderémonos de los medios que nos proporciona nuestro tiempo, apliquémoslos sin hacer intervenir tradiciones hoy por hoy no vitales y, sólo entonces, podremos inaugurar la nueva racionalidad arquitectónica”,⁶ ya tendía a establecer una interpretación del concepto de razón como confianza en una organización natural y, por tanto, racional del mundo. Pero le-Duc con ello no sólo proponía los elementos de una perspectiva proyectual, sino un esquema interpretativo de toda la historia de la arquitectura. También menciona (como Semper, veinte años antes, ya había señalado) que el estilo no era procedente del exterior, sino un estrecho vínculo entre las necesidades elementales de la arquitectura como satisfacción racional de las necesidades de la civilización. Derivado de la interrelación entre los materiales empleados y la propia tecnología de dichos materiales, aparte de las capacidades creadoras. Esto significó, en otra acepción de racionalidad, una visión de suma importancia por sus consecuencias lingüísticas al formular la coincidencia entre la razón y la técnica.

Una vez ubicados en el periodo del llamado *movimiento moderno*, Le Corbusier, entre muchos otros, ejemplificó otro enfoque de la racionalidad,

5. Gregotti, *El territorio de la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1972), 144-145.

6. Viollet-le-Duc citado en Vittorio Gregotti, *El territorio de la arquitectura*, 145.

al plantear el modelo de la máquina y reconocer en ello todo un conjunto de objetos que devienen su significado desde el punto de vista de la forma en sí. Llevando hasta sus últimas consecuencias la idea de la coincidencia entre la tecnología y el valor. Otorgando, consecuentemente, a la tecnología el derecho de su desarrollo autónomo, en tanto es siempre racional. Sin embargo, Le Corbusier iba más allá, pues al mismo tiempo creía que la máquina como producto racional era liberación de la fatiga humana y motor de una reelaboración del propio sistema social en cuanto sistema de razón.

En este periodo, en general, y con la mayoría de sus representantes, la razón se ha establecido como sistema y se plantea como una manera de establecer una justa jerarquía entre las partes, con la finalidad de lograr claridad en el pensamiento y claridad en los procesos. Su lógica consistía, por ello, en borrar los antecedentes históricos y reducir a los seres humanos a sus necesidades fundamentales: la arquitectura se basó, de esta manera, en esta reducción racional y en la respuesta racional a estas necesidades. Es, nos dice finalmente Gregotti, “la forma de la racionalidad como total deductividad que tiende a establecer valores universales y convierte la razón en una teología [o doctrina] que no cree en el deseo humano sino en cuanto deseo de razón”.⁷

Ejemplos más cercanos en el tiempo de estos planteamientos de control sobre los enfoques de la proyectación (que podemos identificar como los programas teórico ideológicos de la arquitectura), los encontramos en visiones como las de Aldo Rossi⁸ y Robert Venturi, quienes parten de una crítica parcial o total del racionalismo, rechazando su esquematismo y reclamando la complejidad de la realidad, de la tradición arquitectónica y de la estructura de la ciudad.

La tesis básica de Rossi, en *La arquitectura de la ciudad*, es la de interpretar a la ciudad como fenómeno cultural, humano, económico y geográ-

7. Gregotti, *El territorio de la arquitectura*, 148.

8. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1966).

fico de una extrema complejidad. Además plantea una crítica a lo que él llama el *funcionalismo ingenuo*, para desmontar con ello el prejuicio de que la función precede a la forma, negando que la función sea la que legitima el discurso arquitectónico espacial. Señala, por ello, que la realidad demuestra lo contrario de que la forma sigue a la función, la definición formal es lo predominante en la arquitectura y potencia el cambio de usos. Así es la función la que sigue a la forma.

Por su parte, Robert Venturi,⁹ en *Complejidad y contradicción*, plantea como argumento central la imposibilidad de reducir el fenómeno arquitectónico a un sólo sistema lógico y estético. El racionalismo, dice, nació entre la simplicidad y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier estado de agitación. “Un espíritu de ironía permite al hombre entender que nada es tal como parece ser y que causas casi invariables comportan resultados inesperados. Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiere cierta verdad”. Por ello decía:

Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos” los ambiguos, a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros.¹⁰

Otro autor que resulta interesante mencionar en esta salteada visión de ejemplos, pues tuvo una gran influencia en los años setenta, cuando publicó

9. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

10. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25-26.

su libro *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, en el cual proponía un control total de los datos de un problema para controlar la objetividad del proceso proyectual, es Christopher Alexander.¹¹ Quien más allá de este inicial escrito, en su libro *Un lenguaje de patrones*, es donde señala que la tarea fundamental de la arquitectura es la creación de un lenguaje de patrones (*patterns*), compartido y evolutivo, al que toda la gente contribuya y que todos puedan utilizar.

En ello, y con riesgo de simplificar la complejidad de su planteamiento, él considera que el lenguaje es la estructura que relaciona el conjunto de problemas mientras que el patrón es su problema de investigación. Él dice, por ello, “cada patrón puede considerarse una hipótesis, similar en su naturaleza a las hipótesis de la ciencia”. Y añade, “cada patrón representa la mejor conjetura de que disponemos [...] respecto a qué configuración del entorno físico funcionará mejor para resolver el problema propuesto.”¹² Por ello, de manera anecdótica, resulta interesante la inclusión del término *hipótesis* en el campo del diseño arquitectónico.

La racionalidad como instrumento de control proyectual en las propuestas de Villagrán García

Dada su condición local, cabría revisar algunos de los planteamientos elaborados por José Villagrán García en los apuntes relativos a un curso impartido en el Colegio Nacional, en 1963, que él tituló “Estructura teórica del Programa Arquitectónico”. En éste sus principales postulados fueron los siguientes.

En primer término, que “el programa arquitectónico es el inicio de la creación, es un primer paso dentro de la formación espacial arquitectónica”.¹³

11. Christopher Alexander, *Ensayo sobre síntesis de la forma* (Buenos Aires: Infinito, 1969); *Un lenguaje de patrones* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

12. Alexander, *Un lenguaje de patrones*, 11-12.

13. José Villagrán, “Estructura teórica del Programa Arquitectónico”, en *Memoria de El Colegio Nacional* (Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1972), 286.

Habría que reconocer que Villagrán no se considera el inventor del programa, pues señala como su antecesor a Julien Guadet, quien le dio al programa su condición de entidad totalizadora.

De acuerdo con Villagrán,

la trilogía de las determinantes que estructuran una programación fáctica son: el destino, la ubicación y la economía de los medios. Sólo al poseer la cabal respuesta a la trilogía de las determinantes formales, nuestra imaginación creadora dispondrá de los elementos que precisaba para lanzarse a la objetivación en espacios arquitecturables, de lo que se le solicitó hacer, primero en la imaginación, en el papel en seguida y en la espacialidad ubicada al final.

Una de las características que podríamos comentar sobre estos primeros postulados de Villagrán es cómo desde su enunciado inicial parte de la idea de la supuesta libertad del arquitecto para proyectar, por tanto hay que considerar que las edificaciones no tienen antecedentes ni formales ni de uso. Y continúa diciendo:

La finalidad del programa se divide en aspectos autonómicos entre sí: el objetivo, como dato, y el subjetivo, como inicio de la creación. El programa es, pues, la suma de las finalidades causales arquitectónicas, [...] en dos aspectos que son fundamentales: uno el meramente esencial o fisionómico, el que se refiere al construir espacialidades aptas para que el hombre viva en ellas su existencia colectiva, la habite y, el otro el accidental o genérico: el que dentro de lo esencial o fisionómico cada obra persigue en su individualidad.¹⁴

14. Villagrán, "Estructura teórica del Programa Arquitectónico", 294.

De esa manera, otra de las características de los enunciados de Villagrán es la idea del control total de la producción, desde la definición de la demanda hasta el consumo o la apropiación del objeto edificado, es decir, como señala Héctor García Olvera, en esa visión en la que el arquitecto hace de todo y lo hace él solo. Y añade:

El primero abarca, como se ve, a todos los demás fines si son arquitectónicos, y por tal virtud, representa una categoría esencial, la de exigir como finalidad la habitabilidad de los espacios construidos para el hombre y sus cosas. La habitabilidad no puede estar sino presente en todo programar arquitectura, porque cuando deja de estarlo y las espacialidades que le dan solución dejan de ser habitables, las formas construidas [...] no son arquitectura.

[Además] la habitabilidad de la espacialidad arquitectónica, es una finalidad esencial del arte arquitectónico, y, por tanto, lo habitable se constituye en categoría esencial del programa arquitectónico.¹⁵

Llama la atención la referencia a la finalidad del programa al considerarlo en sí mismo, más allá incluso que la obra, en referencia a la condición de la habitabilidad y la espacialidad, términos nunca explicados por él, pero que dan a entender la noción de la calidad de lo edificado como condición de lo arquitectónico. Además, agrega a lo anterior que...

La arquitectura [...] se alinea en toda cultura como uno de sus integrantes, y requiere por antonomasia ubicarse en un lugar y tiempo como el todo del que es una porción.¹⁶ [Y que] a cada tiempo histórico y a cada espacialidad geográfica le corresponde un programa

15. Villagrán, "Estructura teórica del Programa Arquitectónico", 294-296.

16. Villagrán, "Estructura teórica del Programa Arquitectónico", 303.

propio y a la inversa, que todo programa, posee dos determinantes ubicatorios, uno en la espacialidad geográfica, y el otro, en la temporalidad histórica.¹⁷

De la trilogía de determinantes se deriva el problema, que no es el programa, sino uno de sus determinantes objetivos.

En esas condiciones Villagrán pretende justificar la acción individual del arquitecto, pues al tener que resolver problemas adquiere la autonomía de aquel que sabe de algo. El arquitecto así no actúa en función de lo que se le solicita, sino de la interpretación que él hace de la demanda negando las condiciones reales de la producción arquitectónica.

En conclusión, señala que “el programa es una imagen de conocimiento, un principio de creación y, por lo tanto, de una subjetividad incuestionable, pero también de una objetividad relativa”. Esto pareciera no ser una declaratoria para clarificar lo dicho, sino más bien resulta una frase verdaderamente subjetiva, pero por lo mismo, sumamente cuestionable.

Finalmente, nuestro autor resumía su enfoque al señalar que si para Guadet la problemática arquitectónica consistía en identificar “el programa al cliente y al arquitecto la solución”, para Villagrán debía cambiarse y establecer el problema al cliente y al arquitecto la solución.

Por eso, para Villagrán el punto de partida es la acción del arquitecto individual, creador y controlador del proceso de producción, donde la actividad proyectual es de exclusividad y pertenencia de la disciplina arquitectónica. En esta concepción idealista, la teoría no resulta una explicación de su objeto de conocimiento, sino una doctrina normativa generada en aras de aplicar una visión racional en la arquitectura.

17. Villagrán, “Estructura teórica del Programa Arquitectónico”, 305-306.

La revisión de la racionalidad en el campo de la actividad proyectual

En todos los casos revisados se debaten las interpretaciones relativas a la subjetividad y a la objetividad de las acciones proyectuales, así como la participación de la razón y de la intuición. Pero la revisión de esta controversia que pareciera llevarnos al centro de la problemática del entendimiento del diseño nos remite a la consideración de algunas premisas conceptuales como apoyos para analizar su contenido.

Apuntemos, entonces, algunos de los criterios al respecto de dicho entendimiento:

En primer término, se encuentra el hecho de la inexistencia de una teoría general del diseño arquitectónico, dada la indefinición de su campo y en consecuencia sólo la posibilidad de formular reflexiones teóricas parciales de las diversas circunstancias que engloba la diversidad de condiciones de la práctica proyectual.

Como segundo aspecto está la condición de que el diseño arquitectónico, o la acción de diseñar, surge cuando alguien demanda la elaboración de una forma objetual, o la configuración de un objeto, con la finalidad de que tal conformación muestre la intencionalidad productiva. En esa determinación del papel del diseño en sus límites de actuación, en sus acciones no resuelve ningún problema relativo a aquello que genera la existencia del objeto-producto, pues su cometido es hipotético. En consecuencia, la labor del diseño, o del equipo diseñador, no es relativa al problema de la carencia de un producto motivo del proceso de productivo.

El tercer aspecto a contemplar es que el carácter del diseño enmarcado en los procesos productivos tiene la doble condición de ser propositivo y preventivo. Propositivo, pues su sentido o razón de ser es formular y elaborar opciones figurativas acordes a la finalidad de la producción. Preventivo en tanto que las propuestas proyectuales anticipan las características de la forma objetual que podrá lograrse como resultado de la fase de materialización.

El último aspecto a considerar es relativo a que las acciones del diseño y sus hipótesis de previsión de las posibles relaciones de los sujetos habitantes con el objeto edificado, en su fase de consumo, no tienen ninguna certeza, ni garantía de cómo llegarán a realizarse. Es decir, el sentido de las operaciones constitutivas de un objeto arquitectónico se da con una estructura de una doble entidad conceptual. La del proyecto como acción intelectual previa a la materialización y, la segunda, como la del objeto producido a modo de una acción de consumo, fruición y uso, ambas operaciones actuando en condiciones de interrelación entre ellas y simultáneamente de autonomía.

Dejaremos hasta aquí este artificioso recorrido para finalizar con algunas conclusiones relativas a la fundamentación de las actividades proyectuales y de la actitud teórica con la cual debe abordarse. En la práctica del diseño no es cierto que para diseñar se parta exclusivamente de aquella famosa lista de exigencias positivas y negativas con que se enuncian las características del objeto por diseñar. Anterior a ello, siempre se presentará una predisposición a una propuesta formal, nos atreveríamos a decir, incluso, una adecuación a una tipología que es más o menos preestablecida.

Por tanto, no existe un “programa” previo en abstracto, cuando los arquitectos nos quejamos de que los clientes —o, en su caso, los estudiantes ante los docentes— nunca nos dan el programa de necesidades suficientemente elaborado, cometemos una ingenuidad. El programa sólo existe después de ser más o menos formalizado. La arquitectura nace de una dramática dialéctica entre ese programa en gestación y las ideas formales también en gestación.

Ante ello habría que comentar, en primer término, el sentido cultural y, por lo mismo relativo, de lo que implican las relaciones funcionales de un objeto. Así, lo que comúnmente se entiende por “el programa de necesidades”, en realidad no existe como base y origen de la acción proyectual, sino lo que realmente se provoca es una relación muy sutil de orden dialéctico entre el

uso y la forma del objeto. En la demanda de lo arquitectónico existe ya una forma de entendimiento sobre las características de organización del propio objeto que incidirá en su configuración, sin embargo, la interpretación que de ello se hace obedece tanto a una cierta prefiguración o una cierta experiencia particular de quien lo solicita, como, a la manifestación de diferentes “modos de vida” en cuanto al sentido del habitar. Así, la condición del cómo habitar no es determinante del proceso, sino una característica del objeto que se concreta en una “propuesta” del cómo hacerlo, a través de la figura.

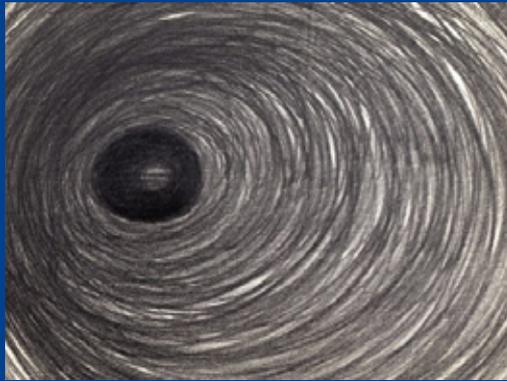
Podríamos concluir que la racionalidad no es la condición base del pensamiento proyectual, a pesar de los intentos de las teorías arquitectónicas de corte funcionalista que dominaron gran parte de la primera mitad del siglo XX, pues lo primero que puede observarse es que la definición de lo racional en arquitectura ha ido evolucionando de la misma manera que ha variado el concepto de funcionalidad a lo largo de la historia.

Por ello, como señala Montaner en referencia al pensamiento moderno: “Dichos autores [como Adorno, Merleau-Ponty y Zambrano] han dejado claro que tanto un pensamiento estrictamente cartesiano y racional como una doctrina opuesta basada en la intuición esencial, son falsos. Todo pensamiento debe incluir la razón y la intuición como procesos básicos y complementarios”.¹⁸

18. Montaner, “El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis”, en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 83.

Referencias

- Alexander, Christopher. *Ensayo sobre síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969.
- _____. *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Montaner, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1966.
- Venturi, Robert. *Complejidad contradicción*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Villagrán García, José. "Estructura teórica del Programa Arquitectónico" (1963). En *Memoria de El Colegio Nacional*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1972: 283-374.



3

Un acercamiento
de la palabra a
los objetos
arquitectónicos y
de los objetos
arquitectónicos
a la palabra

El artificio que se ha configurado con fines de utilidad sólo sirve si su utilidad es comprendida. El sistema de comprensión que puede abarcar universalmente los fenómenos que percibe la visión humana es el lenguaje.

Yves Zimmermann, *Del Diseño*, 1998.

La teoría arquitectónica. De la palabra a los objetos

Una de las principales dificultades que se presentan en el ámbito académico al tratar los temas relativos a la enseñanza del proyectar arquitectónico (o diseño) reside en la variedad y multiplicidad de enfoques y argumentaciones que se formulan, o que simplemente se exponen, para explicar, por un lado, los modos o las bases del cómo proceder para el hacer (proyectar) y, por otro, sobre el cómo fundamentar la crítica para evaluar las propuestas proyectuales, consideradas en tanto su condición de resultados del propio hacer (práctica proyectual).

Esta dualidad temática que se da entre el cómo proceder en el hacer y el cómo valorar lo que se hace ha sido motivo de múltiples preocupaciones en el ámbito de las reflexiones teóricas del campo arquitectónico. Estos enfoques han oscilado, a través de la historia, entre dos vertientes u orientaciones que pudieran, o no, ser eventualmente complementarias.

En la primera, lo que se ha llamado *la teoría* ha sido entendida como un conjunto de principios y cánones que se asumen en el sentido de valores incommovibles y universales que siempre han sido los mismos y que, por su presencia, son los que le han dado y conferido identidad arquitectónica a las edificaciones, como los productos resultantes del hacer. Así, el sentido de tal visión de la teoría, o más bien, de los planteamientos teóricos, es que son concebidos como modelos normativos de lo que se ha producido en la práctica arquitectónica.

La segunda vertiente considera que la producción arquitectónica se explica a modo de una condición acumulativa de conocimientos y de reflexiones sobre las maneras de actuar en el propio hacer. Y que estos conocimientos acumulados son actualizados continuamente en función de propuestas particulares sobre los procesos a seguir para obtener las finalidades que se le atribuyen.

De ahí que, en esta visión, la teoría o la reflexión teórica ha sido contemplada como una mera transmisión de conocimientos proyectuales y constructivos, o de explicaciones de lo que se piensa que es la arquitectura y principalmente del cómo se hace. Por ello, también ocurre que las acciones teóricas son confundidas, entonces, con una cierta interpretación de la historia de las edificaciones, sin aclarar los criterios seguidos sobre cómo ha sido formulada dicha visión histórica, ni tampoco el sentido de sus contenidos, ni de su ordenamiento temporal.

De esta manera, las propuestas teóricas en general (aún sin contar con límites muy precisos del objeto de su referencia) tienen en común el haber sido formuladas como un instrumento de la práctica, y así o califican la condición de valor que el objeto resultante debe cumplir, o se establecen como los modos de proceder para alcanzar tales valores. Por ello, las expresiones comunes en torno a que el sentido de la reflexión teórica (teorías) o el trabajo investigativo relativo al fenómeno arquitectónico tienen como condición que deben servir sólo para guiar y orientar el hacer de la práctica arquitectónica.

En consecuencia, se ha generado el imaginario de que la reflexión teórica no es propia del ámbito arquitectónico, pues prevalece la idea del arquitecto que es “hacedor” y no “pensador”, y que es aquél que es calificado de ágrafo y al que sólo le bastan algunos conocimientos técnicos y un talento e inspiración natural para poder actuar como tal, además de que no le interesa incorporar conocimientos externos a su propio hacer. Dando la impresión así de la presencia de un vacío intelectual que no puede llenarse ni desde adentro, ni desde afuera.

Pareciera entonces que no se puede hablar de arquitectura sin hablar de edificios y de arquitectos. Sin embargo, por la complejidad relativa a lo archi-

tectónico no se puede dejar de hacer, ni prescindir del esclarecimiento de los mitos y de los imaginarios gremiales y sociales, así como de explicar los fines que la generan y sus condiciones de inserción en los procesos productivos.

Por ello, habría que considerar —como señala José Luis Ramírez en su artículo “La teoría del diseño y el diseño de la teoría”—¹ que la relación entre el lenguaje y la cognición, y las características de la reflexión teórica, aunque pudiera parecer en principio “que el habla es la expresión de lo previamente pensado”,² en realidad es la comunicación la condición imprescindible del conocer. Es decir, no hablamos porque entendemos algo, sino que nos comunicamos para entenderlo. Aunque a diferencia del habla, en la lengua escrita la cognición es una condición previa de la comunicación.

Escribir sobre la arquitectura ha significado, por ello, el intento de establecer un consenso que es equivalente a la pretensión de lograr un marco de referencia en el que la palabra y la obra (el objeto arquitectónico) puedan operar con una medida (o ilusión) de correspondencia lingüística. Podría decirse así que no se ha producido ninguna obra sobresaliente (sin importar la razón de su valor) que para ser reconocida no haya contado con una referencia escrita.

Aunque bien valdría la pena recordar que los arquitectos (aunque usted no lo crea) cuando actúan (o actuamos) en las labores del proyecto arquitectónico —ya que hay muchas otras labores en las que se puede intervenir— en realidad no hacen (hacemos) ni edificios, ni casas, sino actúan en la elaboración y el desarrollo de los proyectos de algunas edificaciones y de algunas casas. De ello se deriva que en las actividades proyectuales de la producción arquitectónica se trabaje con representaciones de la obra material y no propiamente con la obra misma, de modo tal que se labora con supuestos de lo

1. Ver José Luis Ramírez, “La teoría del diseño y el diseño de la teoría”, *Astrágalo* 6 (abril de 1997): 39-51.
2. Ramírez, “La teoría del diseño y el diseño de la teoría”, 48.

que podrá ocurrir y, por tanto, sin tener ninguna garantía de lo que en ella suceda finalmente. Lo único que se puede anticipar, es que algo ocurrirá y que ello será provocado circunstancialmente, es decir, será una acción o un evento inesperado a pesar de haber sido previsto con cierto grado de certeza.

Así, aunque, podría considerarse que la obra arquitectónica logra un alto grado de aprecio, pues en ella ocurrirán diversos acontecimientos, debiera aclararse que cualesquiera que sean los que en ella sucedan o cualesquiera que sean a los que da pie para que ocurran, estos nunca podrán ser realmente anticipados.

De esa manera lo que se establece previamente, por escrito, que la obra arquitectónica debe ser siempre quedará como algo incierto en relación a su situación final, pues en la definición de su existencia y su producción se parte de una condición de incertidumbre. El papel de la teoría se cumpliría si su tarea se formulara y fuera entendida como explicación y producción de conocimientos para revelar el trasfondo ideológico de la práctica arquitectónica (no hablando de la obra, sino del discurso que la precede).

Por ello, lo que se diga o lo que pueda decirse en términos discursivos o avanzarse sobre lo que será la obra arquitectónica es de poca consecuencia para los eventos a que da lugar. Aunque es entendible que por la vanidad arquitectónica se crea que por medio de la palabra puedan medirse con anticipación las inabarcables consecuencias que pudiera tener cualquier construcción.

Esa es pues la paradoja de quienes pretenden postular modelos del hacer arquitectónico y la complejidad de su valoración. La visión histórica de tales postulados o saberes arquitectónicos han producido paulatinamente los imaginarios gremiales sobre las cualidades del hacer en su pretendida universalidad. Y en ese sentido, se produce la creencia (o imaginario) de que las cualidades o valores, que califican a la obra arquitectónica, están siempre presentes en ella y no requieren mayor explicación que su simple enunciado, ya sea que esté o no materializada.

El proyecto arquitectónico se vuelve así supuestamente equiparable a la obra edificada y es valorado por los atributos que presuntamente la distinguirán en su calidad adjetivada de arquitectura. Baste mostrar un ejemplo

de cómo se procede en la valoración del proyecto arquitectónico para evidenciar cómo se asume la idea de que en la fase proyectual el objeto inexistente todavía, es apreciado por los valores supuestos de su condición material.

Recientemente, el 23 de junio del 2015, se anunció que el estudio francés Moreau Kusunoki³ había resultado ser el ganador del concurso organizado por la fundación Solomon R. Guggenheim, para el nuevo Museo Guggenheim que se ubicaría en la ciudad de Helsinki. Se destaca que el proyecto ganador fue seleccionado de entre 1 715 propuestas, representantes de 77 países alrededor del mundo, lo cual supone todo un récord de participantes para concursos de este tipo, superando las 1 557 propuestas para el Museo de Guiza,⁴ en Egipto (2012). El proceso de selección fue arduo para elegir sólo a seis finalistas de los cuales se escogería el proyecto ganador. Para ello se integró un jurado conformado por once personas de muy diversa y respetada trayectoria, quienes estuvieron encargados de evaluar ocho láminas de detalle del modelo, una de la relación del modelo con el entorno y un folleto narrativo del mismo que entregó cada uno de los finalistas. Según se destaca en la página del concurso, el jurado utilizó “una variedad de métodos para examinar, re-examinar y criticar las seis presentaciones finales, en referencia al Resumen, los Criterios Esenciales (paisaje urbano, arquitectura y usabilidad), y los Criterios Técnicos (sostenibilidad y factibilidad)”.⁵

Y, acorde a como se ha narrado, el proceso de revisión se llevó a cabo los días 23, 24 y 25 de mayo del 2015, en el cual se tuvo como referentes los esquemas iniciales, la consideración de las recomendaciones realizadas para

3. “Un estudio francés gana el concurso del Guggenheim Helsinki”, *El País*, 24 de junio de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/06/24/actualidad/1435145039_952092.html
4. “El concurso del museo Guggenheim Helsinki recibió cifra record de proyectos”, *El Diario.es*, 17 septiembre 2014. https://www.eldiario.es/cultura/concurso-Guggenheim-Helsinki-recibio-proyectos_0_304119773.html
5. “Stage Two Jury Statement”, Guggenheim Helsinki Design Competition, 2 de julio de 2015. <http://designguggenheimhelsinki.org/finalists/stage-two-jury-statement>

la segunda etapa y la información adicional que se proporcionó en conjunto con los representantes de la Ciudad de Helsinki y la Fundación Salomón R. Guggenheim.

Durante el primer día, se dio la familiarización con las seis propuestas, así como la consideración de los aspectos positivos y negativos de los esquemas presentados. El segundo día, se completó un “análisis profundo y detallado” de los esquemas individuales y se consideró la relación del modelo con el entorno, con lo que se procedió a realizar una clasificación general de los seis esquemas. Ya para el tercer día, “el jurado discutió y debatió las propuestas hasta que sólo dos se mantuvieron en la pelea hacia el final del día”.⁶ En esta etapa y con dos finalistas se retomó el análisis y el debate, hasta que el jurado por mayoría eligió al proyecto ganador.

El jurado integrado por las once personas señaló en relación al proyecto ganador que: “Este diseño es profundamente respetuoso con el lugar y su entorno, creando un campus fragmentado, no jerárquico, de pabellones conectados donde el arte y la sociedad pueden encontrarse y entremezclarse”.⁷ Esta declaración ya supone que hay un conjunto de valores que son propios de la propuesta ganadora, que se diga que es “respetuosa” con el lugar y el entorno, que se valore positivamente que sea “fragmentada”, “no jerárquica” y, además, que los módulos de los pabellones estén “conectados”. Esto presupone no sólo un andamiaje de valores que se vinculan para realizar el juicio sobre las diferentes propuestas de diseño, sino que se sugiere de manera sutil, que los valores son cualidades atribuibles a la propuesta de proyecto que se está valorando. Si esto es así, el cuestionamiento que surge es: ¿los valores de lo “respetuoso”, lo “fragmentado”, lo “no jerárquico” son aspectos que se pueden atribuir al diseño o son más bien aspectos que le corresponden a la obra construida?

6. “Stage Two Jury Statement”.

7. “Un estudio francés gana el concurso del Guggenheim Helsinki”.

El caso anterior resulta relevante porque suscita varias preguntas entorno a la valoración de los proyectos arquitectónicos: ¿cómo se procedió a hacer la valoración de las diferentes propuestas? ¿Se determinaron primero un conjunto de valores sobre los cuales se procedió a realizar la selección de los proyectos? Si fuese este el caso, ¿por qué mecanismo se realizó la elección de esos valores y no de otros para realizar la valoración? En caso de que no se hubiesen elegido unos valores predeterminados, al observar los proyectos, ¿se identificó que, entre las diferentes propuestas algunas de ellas, debido a su organización, a sus características figurativas, entre otras, eran poseedoras de unos valores que las hacían ser cualitativamente mejores que otras? Así, la pregunta final de todo ello, quedaría resumida al cuestionar sobre si los objetos contienen o no, valores en sí mismos.

La paradoja de Vitruvio y los valores arquitectónicos

Aunque es sabido que existieron muchos otros escritos sobre el hacer arquitectónico anteriores a los realizados por el arquitecto romano Marco Vitruvio Polión, a éste se le considera como el primer tratadista, debido a que sus *Diez libros de la arquitectura*,⁸ aparentemente terminados en el año 27 a. n. e. aparecen siempre como la primera referencia entre la arquitectura y el lenguaje escrito.

De manera paradójica dicho texto no tuvo ningún reconocimiento, sino hasta 1 500 años después y podría señalarse que en realidad durante su época no pudo haber influido significativamente en el hacer de la disciplina, dado que lo que aborda como contenido era algo ya conocido en este tiempo. La influencia de Vitruvio, sin embargo, no se dio al proponer un nuevo sentido

8. Las referencias a Vitruvio provienen de la traducción y comentarios de José Ortíz y Sáenz y el prólogo de Defín Rodríguez Ruíz a *Los diez libros de arquitectura*, de Marco Vitruvio Polión (Madrid: Ediciones Akal, 1992).

del construir, puesto que ese no fue su propósito, sino el haber provocado las condiciones para el desarrollo de un nuevo género literario.

La novedad de ello fue la escritura. Pero la paradoja de sus textos se da en el hecho de que los edificios sobre los que escribe ya estaban construidos, y así la palabra (escrita) no resultaba necesaria para su producción.

A pesar de ello, Vitruvio escribió para poder invertir la condición de reflexionar de la obra a la palabra y generar el modo en el que la palabra se anticipaba a la obra, para así dejar fundado el proceder adecuado en el logro de la arquitectura. Escribir en ese sentido significaba incentivar su continuidad y formular un enfoque teórico (ideológico) sobre la finalidad del hacer y de la obra de carácter unívoco y universal.

Lo irónico es que a pesar de que sus tratados fracasaron en su tiempo, pues prácticamente fueron ignorados por sus contemporáneos, al tratarse del primer escrito sistemático sobre la arquitectura, con los *Diez libros* vitruvianos, se establecen los valores por él establecidos como los tres principios cualitativos de la identidad de la obra arquitectónica que han permanecido e influido en el pensamiento arquitectónico, desde el Renacimiento hasta la época actual. Gracias a ello generó no sólo un mito en el ámbito gremial, sino sobre todo una doctrina dogmática que es el trasfondo de su propósito.

En el medio mexicano es común la idea de que el valor arquitectónico es aquello que le da identidad a una obra para ser considerada arquitectura. Y que esta cualidad está compuesta por valores primarios que son autónomos entre sí, pero que al integrarse le dan su carácter adjetivado. No debe estar ausente alguno de ellos o se perdería su calificación de arquitectónico. En este planteamiento, José Villagrán García⁹ formuló su propuesta axiológica pretendiendo dar continuidad y actualización al modelo teórico Vitruviano. Para así pasar de lo que Vitruvio pretendía como búsqueda en las edificaciones: en

9. Sobre las formulaciones teóricas de este autor ver el texto: *Teoría de la arquitectura* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), 296.

su famoso enunciado *utilitas, firmitas y vetustas*, a la formulación de los cuatro valores que definen para él la calificación y la identidad de la arquitectura. Consideró para tal fin la referencia a los valores relativos a lo útil, lo lógico, lo estético y lo social.

Aunque pareciera que en ello se encontraban las bases del entendimiento de la arquitectura (en el sentido de lo que la obra arquitectónica debe ser), el propio desarrollo de la visión axiológica nos ha dado una visión contraria a la universalidad de los términos planteados y contraria al sentido de pertenencia de los valores o de propiedades en los objetos.

La noción de valor como posibilidad

Para continuar la reflexión sobre las notas antes expuestas es conveniente revisar qué se ha entendido por el término *valor*. Para Nicola Abbagnano en su sentido más general, *valor* refiere a “todo lo que debe ser objeto de preferencia o de elección”,¹⁰ de lo que se desprende que un valor es lo que en algún sentido se prefiere. Aun así, los significados han sido muy variados, pueden indicar utilidad, o también el precio de los bienes materiales, o el método de las personas. Con la generalización del significado del término *valor*, para indicar la preferencia o elección de algún objeto se está ubicando el tema de los valores como parte de la ética, de lo que se desprende que los valores constituyen los objetos de las selecciones morales. De ahí que, por ejemplo, la utilidad, la firmeza y la belleza, en tanto valores, conllevan un sentido subjetivo y, por lo tanto, ético.

Este reconocimiento plantea que los valores, al estar referidos a los sujetos, adquieren un carácter moral que no es plenamente observable, al suponer que son los objetos los poseedores de los valores en sí mismos. Estas

10. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, México, 2007), 1173.

primeras reflexiones que ubican a los valores como parte del ámbito moral, no sólo son competencia de los seres humanos, sino que están en relación a ellos.

Abbagnano plantea que el problema del conocimiento en relación al valor puede ser planteado como la división entre un concepto “metafísico o absolutista” y un concepto “empirista o subjetivista” y señala que “el primero atribuye al valor un estatus metafísico, que es completamente independiente de las relaciones del valor con el hombre [...]. El segundo considera el modo de ser del valor en estrecho contacto con el hombre, con las actividades o el mundo humano”.¹¹

Los cuestionamientos que presenta la versión metafísico-absolutista vienen de que ésta postula que sobre ciertos valores ya no hay duda sobre ellos, que no se puede establecer un ejercicio crítico sobre los mismos; y que no se puede dar un ejercicio de negación sobre dichos valores; ya que, si se hace, no sólo se estarían poniendo en crisis los valores, sino “los modos de vida que en ellos se fundan”.¹²

Para Abbagnano, la postura del valor como un concepto metafísico o absolutista parece afin al planteamiento kantiano del *a priori*, en tanto que el valor constituye “el deber ser de una norma que también puede no tener realización en hechos, pero que es la única que puede dar verdad, bondad y belleza a las cosas juzgables”.¹³ En este sentido, los valores no llegan a ser “cosas”, no alcanzan a constituirse como una “realidad” o “ser”, sino que “su modo de ser es el deber ser”.¹⁴ Bajo esta perspectiva, los valores adquieren el estatus de norma o guía.

11. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1174.

12. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1174.

13. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1174.

14. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1174.

La crítica que se formula ante este planteamiento es que...

Todas estas doctrinas dejan escapar el problema que se encuentra en la base de su planteamiento o presentan de él soluciones ilusorias. Por un lado, en efecto, reconocen que el valor está de algún modo presente al hombre, a las actividades humanas o al mundo humano cuya norma o deber ser constituye; por el otro, exigen que sea independiente de todo reconocimiento o vicisitud humana y que posea un estatus indiferente con referencia al mundo humano.¹⁵

Por otra parte, la noción *empirista o subjetivista* y del *valor* está sugerida por “la estrecha relación del ser del valor con el hombre, y de tal manera no existe un valor que no sea una posibilidad o un modo de ser del hombre mismo”.¹⁶ De lo que se desprende que cuando nos referimos al *valor* de una *cosa* lo que se hace es plantear que ello no está en el objeto, sino que es deseable que esté. Donde la noción de *valor* adquiere un carácter que no es normativo, sino se propone como posibilidad. Abbagnano dirá con respecto a esto que el “valor no es en la cosa deseada sino en el objeto deseable; no es cosa en el sentido de que no es necesariamente un objeto real, no es deseado porque simplemente puede serlo”.¹⁷

Es así como la noción de valor, en tanto posibilidad, resulta no ser comprendida cuando se juzgan varias propuestas arquitectónicas, en tanto que el juicio que regularmente se hace de los proyectos parece adquirir los valores que se adjudican como si fueran propios del objeto.

15. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1175.

16. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1175.

17. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 1176.

Los valores como cualidad estructural dentro de la actividad proyectual

Risieri Frondizi, autor del libro *¿Qué son los valores?*, al enfrentar la problemática de estos y su correspondencia con los objetos se ha planteado, en primer término, la pregunta sobre si: “¿tienen valor las cosas porque las deseamos o las deseamos porque tienen valor?”.¹⁸ Y, explica que en el entendimiento de lo que son los valores hay que considerar además del sujeto y del objeto, la propia “actividad de valoración”, dado que los valores no se dan de manera aislada y tienen un carácter relacional que requiere la presencia del sujeto y del objeto. De esa manera el objeto siempre deberá estar presente en la valoración, pero asumiendo como señala Frondizi que “–el sujeto y el objeto– no son homogéneos ni sencillos”.¹⁹

Agrega, además, “que el valor no es una estructura, sino una cualidad estructural que surge de la reacción de un sujeto frente a propiedades que se hallan en un objeto”. Pero que “esa relación no se da en el vacío, sino en una situación física y humana determinada”.²⁰ Por lo tanto, la cualidad estructural es aquella que junto con otras similares constituyen un valor, de modo que la primera característica de tales cualidades es que no pueden ser apreciadas aisladamente, sino en función de estar integradas. Un ejemplo típico lo representa una orquesta sinfónica en donde intervienen distintos músicos que tocan diversos instrumentos. Los miembros que la constituyen son pues heterogéneos y la orquesta no equivale a la suma de los músicos que la forman. Lo que cuenta es el vínculo que une a los miembros de la estructura, quienes a pesar de ser heterogéneos se hallan en función del sentido que tiene la totalidad.

18. Risieri Frondizi, *¿Qué son los valores? Introducción a la axiología* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

19. Frondizi, *¿Qué son los valores?*, 199.

20. Frondizi, *¿Qué son los valores?*, 213.

Respecto a la noción de lo que es la situación,²¹ Frondizi considera que se da en función del ambiente físico, del ambiente cultural, de la presencia de las estructuras políticas, económicas y sus repercusiones e influencias, por el conjunto de necesidades, expectativas, aspiraciones y las posibilidades de cumplirlas, para terminar, señala (como el último factor de la situación) la condición tempo espacial, que repercute en nuestro comportamiento.

En consecuencia, podríamos señalar que la noción de *valor* está lejos de ser una cualidad simple y que además de ser compleja, por la cantidad y variedad de factores que intervienen en su constitución, es de carácter cambiante. Los valores son pues una cualidad estructural que tienen existencia y sentido sólo en situaciones concretas.

Los valores o más bien la actividad de la valoración implica un juicio previo que requiere de un ejercicio de reflexión y de aplicación de la experiencia, aún a sabiendas de que nunca será definitiva y mucho menos objetiva, pues siempre estará en dependencia de la situación en que se ejecuta. La pregunta que debería preocuparnos no es, por ejemplo, si la arquitectura es útil o no, sino ¿cómo sabemos que es útil? o ¿por qué creemos que es así?

La *teoría* de los valores arquitectónicos y el sentido de los diversos intentos por justificar exhaustivamente las valoraciones de carácter universal de las obras de arquitectura han debido generar y basarse entonces en los mitos de lo que debe ser, al no reconocer que ésta se presenta en condiciones de diversidad (material e ideológica) y sobre todo de arbitrariedad en su producción y en su intencionalidad.

Un ejemplo interesante nos lo da un reconocido arquitecto al plantear por escrito la inutilidad de la arquitectura, no en el sentido literal, sino en lo inútil de tratar de justificarla o valorarla porque sí. Y, asegura: “Yo sugeriría por tanto, que nunca ha habido una razón para dudar de la necesidad

21. Frondizi, *¿Qué son los valores?*, 214.

de la arquitectura, pues la necesidad de la arquitectura es su no-necesidad. Es inútil, pero de manera radical”.²² Finalmente, con todo, podríamos formular, dos consideraciones a modo de una doble conjetura. La primera, derivada de las características de los valores, que al ser entendidos como una “cualidad estructural en una situación concreta” de los objetos, adjudicada por el lenguaje, debiera considerarse que en la producción arquitectónica no hay dada previamente una condición calificativa de identidad y que, por tanto, tal identidad debía asumirse en la totalidad de su extensión productiva, y en su condición relativizada, sin calificarla, ni adjetivarla, admitiendo incluso las contradicciones de considerarla como la “buena” y la “mala” arquitectura, pero admitiendo, sobre todo, la multiplicidad de las condiciones sociales y productivas en que se realiza.

Por otro lado, la segunda, es que al considerar cómo llegar a valorar (o evaluar) la producción proyectual, sin pretender adjudicarle las características de las edificaciones materializadas, implica previamente, haber establecido un consenso de lo que se pretende lograr a nivel intencional, como los motivos, los propósitos y las razones del proyecto arquitectónico, evitándose con ello, la pretensión de contar con un marco previo de carácter valorativo y universal. Pues mientras esto no sea claro para los juicios docentes en los talleres de proyectos, querrá decir que el profesorado en la evaluación académica, siempre jugará con un as bajo la manga.

22. Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 46.

Referencias

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- "El concurso del museo Guggenheim Helsinki recibió cifra record de proyectos". *El Diario.es*. 17 septiembre 2014. https://www.eldiario.es/cultura/concurso-Guggenheim-Helsinki-recibo-proyectos_0_304119773.html
- Fronzoni, Risieri. *¿Qué son los valores? Introducción a la axiología*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- "Stage Two Jury Statement". Guggenheim Helsinki Design Competition. 2 de julio de 2015. <http://designguggenheimhelsinki.org/finalists/stage-two-jury-statement>
- Ramírez, José Luis. "La teoría del diseño y el diseño de la teoría". *Astrágalo* 6, abril de 1997: 39-51.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The mit Press, 1996.
- Villagrán García, José. *Teoría de la arquitectura*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Vitruvio Polión, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. José Ortíz y Sáenz, trad. Madrid: Ediciones Akal, 1992.
- "Un estudio francés gana el concurso del Guggenheim Helsinki". *El País*. 24 de junio de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/06/24/actualidad/1435145039_952092.html



4

Acercas de la
condición
programática
como instrumento
teórico de control
de la proyectación

En la práctica del diseño, no es cierto que para diseñar se parta exclusivamente de aquella famosa lista de exigencias positivas y negativas con que se enuncian las características del objeto por diseñar. Anterior a ello, siempre se presentará una predisposición a una propuesta formal, nos atreveríamos a decir, incluso, una adecuación a una tipología que es más o menos preestablecida.... El programa sólo existe después de ser más o menos formalizado. La arquitectura nace de una dramática dialéctica entre ese programa en gestación y las ideas formales asimismo en gestación.

Oriol Bohigas. *Proceso y erótica del diseño*, 1972.

Las acciones proyectuales en el diseño arquitectónico, la toma de decisiones y el ordenamiento de los datos

Vaya como reflexión inicial la idea de un acercamiento a la ya vieja discusión sobre la pertinencia o no del programa arquitectónico, tanto en su utilidad operativa como en el papel que juega en la elaboración del proyecto arquitectónico.* Al respecto podríamos considerar que el conjunto de las operaciones anexas o previas a las actividades proyectuales ha sido interpretado históricamente en dos visiones diferentes. En la primera, el programa arquitectónico es comúnmente enunciado no sólo como indicador de lo que se demanda (en el sentido del destino de la edificación), sino como elemento metodológico neutral y generador de las formalizaciones que se proponen en un sentido funcional; así el objeto proyectado vendría a ser el resultado casi automático

* Una versión de este ensayo se publicó previamente en Héctor García Olvera, Miguel Hierro Gómez y Adrián Batierra Magaña, *Reflexiones en torno a la actividad proyectual y la producción humana en la forma de lo arquitectónico*, colección *Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano* vol. 7 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2019), 151-166.

de las exigencias funcionales previamente establecidas (como lo plantea Villagrán García). En la segunda, en cambio —como reflejo de las tendencias y visiones actuales de las ciencias— surge de concebir a los objetos arquitectónicos, no como una forma cerrada y terminada, sino como un campo de acción posible, es decir, como un fenómeno en construcción en la polivalencia de sus significados y la flexibilidad de usos del objeto edificado (al modo de los enunciados de Bernard Tschumi y Peter Eisenman).

Partimos pues de considerar que la visión programática es una guía de la práctica proyectual y una causa de la producción, en esta condición se enfrenta a la multiplicidad de factores que hay alrededor de la toma de decisiones, a lo largo del proceso de producción arquitectónica. Por ello, una de las características que distinguen a casi todas las referencias o definiciones relativas al diseño en general, o al arquitectónico como una particularidad de éste, se refieren a su campo de actuación que implica necesariamente la especificación de formas y la propuesta de delimitación física de algo, en su condición objetual. Implican que diseñar o proyectar son acciones orientadas hacia fines intencionados más allá de sus propios contenidos, es decir, acciones de carácter teleológico.

Las acciones proyectuales son así las necesarias para desatar (en el marco de la producción) los procesos internos de tipo causal que llevarán de una situación dada en el estado inicial de una demanda como objeto ideal, a una condición de referente final del objeto real. En esto a nadie, en el ámbito de la elaboración de proyectos arquitectónicos, se le debería escapar que las leyes de producción, distribución, competencias, mercadotecnia y consumo, así como las leyes del deterioro —que hacen que los objetos caduquen en su uso— hacen del acto de diseñar una operación eminentemente social y, por ello, íntimamente ligada a la noción de ideología, condición de la que no escapa la programación previa.

En esa condición, la operación del diseño arquitectónico siempre se topará con factores de tipo económico, social, cultural y político, por tanto se puede decir que, en el proceso proyectual, tomar partido por alguna opción a

desarrollar, en cierto modo, equivale a la elección de una directriz formal con una carga ideológica previamente determinada.

La elaboración de propuestas proyectuales tiene que ver, por ende, con la toma de decisiones. Por tanto, el decidir es el núcleo del hacer de la labor del proyectar arquitectónico o de la proyectación. Si aceptáramos utilizar un término que identifique sus acciones (en el sentido de la realización de las acciones tendientes a obtener un fin que se concrete en resultados), entonces el campo del diseño quedaría acotado bajo la condición de actuar y ésta sería una fase de los procesos de producción, cuando la configuración de un objeto fuera una condición necesaria para su realización.

Habría que distinguir que la peculiaridad de las acciones proyectuales es que su complejidad es diferente de la de los objetos diseñados, es decir, una acción proyectual o la elaboración de un proyecto completo no es tanto más compleja cuanto más complicado o sofisticado sea el objeto que será resultante del proceso productivo. En este sentido proyectar una edificación de grandes dimensiones puede resultar de mayor labor, pero no más complejo que diseñar una vivienda unifamiliar de dimensionamiento mínimo. La vivienda contiene una de las estructuras sociales más críticas y llenas de variables que existen en la sociedad actual y que marcan el centro de atención como función social, tanto en aspectos de significación, como en la interrelación con las otras estructuras sociales, sean laborales, educacionales, culturales, comerciales o de servicios. Así, la labor de la proyectación es tanto más compleja cuanto más intrincada sea o pueda ser la red de relaciones contextuales en la cual se haya involucrado la formulación de la propuesta en que se actúa.

De ahí que se considera a la visión programática en su relación con el proyecto arquitectónico, cuando el programa se refiere al listado de locales y dimensiones relativas a la idea de cubrir necesidades resulta insuficiente para observar la multiplicidad de las relaciones sociales que se dan con las edificaciones. Curiosamente la falta de consideración del análisis relativo a la complejidad del hacer proyectual ha llevado, en muchos casos, en el ámbito

académico al desarrollo de programas de las asignaturas de proyectos y sobre todo al desarrollo de programas para los ejercicios por elaborar, en las cuales el criterio relativo al avance de la capacidad proyectual se relaciona con las dimensiones de las edificaciones.

Los primeros ejercicios se formulan sobre casos de edificaciones de poco dimensionamiento, para continuar aumentando paulatinamente el tamaño de la edificación hasta llegar a objetos de gran volumetría, donde se estaría considerando un programa de mayor extensión. El aprendizaje del diseño pareciera así estar supeditado a la aparente secuencia que se tendría de la propuesta de una caseta de un estacionamiento a la elaboración del proyecto de un hospital o un aeropuerto y de ahí que se pretenda que la mera repetición de una actividad se convierta en la forma de su enseñanza.

Pero habría que considerar que en el planteamiento de cualquier acción referente al diseño arquitectónico se presenta un campo de pertinencias, a modo de aquello que es procedente o no, que siempre se presentará posiblemente incompleto y en cada caso particular o específico se dará la presencia de algún aspecto distinto.

De tal manera que la distancia discursiva que se presenta entre un caso y otro de edificaciones de diferente utilidad y dimensiones hacen que prácticamente no exista, ni pueda existir una metodología de diseño de carácter universal, puesto que no existe un solo tipo de diseño, sino un conjunto abierto de elementos proyectuales que corresponden a requerimientos de muy diversa índole y complejidad.

Así que más que pretender enseñar una metodología aplicable a cualquier demanda arquitectónica, la condición de aprendizaje, del aprender a aprender, debiera rondar en la asimilación de criterios de actuación sobre las diferentes situaciones que se dan en el ejercicio proyectual.

En este escenario es necesaria la revisión de aquellos elementos que se han considerado, en particular en nuestro ámbito académico, como los puntos básicos del actuar en la elaboración de los proyectos arquitectónicos, negando la condición ideológica de quienes demandan la realización de alguna

edificación y la de aquellos que intervienen en su configuración, es decir, los proyectistas, sean o no arquitectos.

El programa arquitectónico o la definición de los deseos en la demanda arquitectónica

La noción del llamado “programa arquitectónico” merece, pues, algunas reflexiones por ser aún hoy en el ámbito académico un singular “instrumento de control proyectual” dentro de la enseñanza del proyecto, al ser considerado uno de los primeros estadios en donde el arquitecto interviene en su formulación.

Además, al “programa arquitectónico” se le confiere el poder de ser guía en la determinación de las decisiones proyectuales. Tal papel protagónico tiene repercusiones en lo que acontece en la práctica arquitectónica, donde el papel que el programa llega a tener en las decisiones del proyecto arquitectónico resulta ser cuestionado por los arquitectos, quienes intervienen en su modificación con respecto a las características de quienes lo decidieron, lo que les brinda en el contexto de la sociedad un papel protagónico al decidir sobre la demanda de aquello que se les está pidiendo proyectar. Tales aspectos plantean cuestionamientos como ¿cuáles son los alcances y los límites del programa arquitectónico en la determinación del proyecto? ¿El programa arquitectónico es algo que guía las decisiones proyectuales? ¿Qué papel tiene el arquitecto en la formulación del programa arquitectónico?

Hacia enero del 2009 se lanzó una convocatoria a nivel nacional para la “Construcción de un Monumento Arco Conmemorativo del Bicentenario del Inicio de la Independencia Nacional”,¹ en él se pretendía que intervinieran

1. “Convocatoria. Concurso nacional del anteproyecto para la construcción de un monumento arco conmemorativo del bicentenario del inicio de la independencia nacional”, Ciudad de México, 26 de enero de 2009.

arquitectos nacionales e internacionales. En la convocatoria se señalaba que “esta obra Monumento (Arco), deberá ser hito urbano-arquitectónico, emblemático del México Moderno y un espacio de conmemoración en el Paseo de la Reforma como remate del trazo original de la avenida (1865)”.² Ya para el 15 de abril del 2009 se anunciaba que el proyecto ganador, de entre las 35 propuestas que se presentaron, no fue un arco sino una “estela”.

Según comentó uno de los arquitectos ganadores del concurso, Cesar Pérez Becerril, “es una imagen que transmite serenidad, sencillez y elegante, con gran espacio y que sintetiza las luchas de nuestros antepasados desde los tiempos prehispánicos hasta las últimas batallas”.³ Las reacciones ante el fallo no se hicieron esperar, por ejemplo, Xavier Ramírez Campusano, prócer de uno de los tres “padres de la arquitectura moderna mexicana”, don Pedro Ramírez Vázquez, desaprobó el resultado del concurso. Según lo señalan las notas periodísticas, comentó que el proyecto debió de haber sido descalificado por no apegarse a los lineamientos de la convocatoria, en otras palabras y en mexicano, que le “valió” el programa.

Destacó, para empezar, que lo que proyectó el arquitecto “ganador” no fue un “arco” sino una “torre”, y que además su ubicación no correspondía a lo estipulado en las bases, ya que el proyecto se tenía que ubicar “sobre la avenida” y no “a un costado de la avenida”. Declaró, “no puedes hacer un concurso para construir un estadio y el que gana es un hospital, eso no es posible”. “No es posible que una propuesta con la que no cumples sea la sorpresa de un fallo completamente ajeno a las bases de lo que convocas”.⁴

Lo anterior permite reflexionar sobre el papel que cumple el programa dentro del ejercicio del proyecto arquitectónico. Por un lado, la actitud del

2. “Convocatoria...”

3. José Gerardo Mejía, “Anuncian proyecto ganador para construir Arco Bicentenario”, *El Universal*, 15 abril 2009, <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/591235.html>

4. Redacción Obras, “Desaprueban fallo de Arco Bicentenario”, *Expansión.mx*, 22 abril de 2009. <https://expansion.mx/obras/2009/04/22/desaprueban-fallo-de-arco-bicentenario>

arquitecto Pérez Becerril, representante del proyecto arquitectónico ganador, parece sugerir que no hay que hacerle caso al programa; mientras que la del arquitecto Ramírez Campusano, es la de respetar el programa. Estas dos actitudes también sugieren dos tipos de arquitectos.

En primera instancia está la figura del arquitecto como un ente activo en la determinación del programa, que al observar las bases de la convocatoria decide, por intuición o análisis, por reflexión u ocurrencia, proponer algunos otros lineamientos sobre los cuales desarrollar el proyecto arquitectónico; mientras que la otra actitud plantea la figura del arquitecto como un medio dentro del extenso proceso de producción que debe de acatar lo propuesto en el programa establecido por los convocantes en el concurso. Conviene revisar cómo estas actitudes se han presentado a lo largo de la historia.

Según lo relata Peter Collins en el libro *Los ideales de la arquitectura moderna*,⁵ la noción de programa históricamente parece ya haber estado presente en el vocabulario de los arquitectos del siglo XIX e implicó cuatro singulares aspectos: “En primer lugar, la manera de redactarlo; en segundo lugar, la manera de relacionarlo con la distribución de espacios interiores; en tercer lugar, la manera de relacionarlo con la disposición de espacios interiores y fachadas; y finalmente la manera de tener en cuenta el entorno”.⁶

Conviene revisar la primera noción. La idea de programa, que se venía utilizando en los siglos XIX y XX, inicia como una expresión que hacía referencia: “a los deseos de un cliente”, enumerando los espacios requeridos para usos específicos. El trabajo del arquitecto era la simple determinación de la forma adecuada y la situación de estos espacios con respecto a su intercomunicación y apariencia. No debía investigar lo que se había hecho en

5. Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950* (Barcelona, Gustavo Gili, 1998).

6. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 232.

circunstancias similares en épocas anteriores, o lo que se haría en el futuro. Su labor consistía en resolver las condiciones que se le daban, y esto se expresaba por la fórmula tradicional de los programas académicos de la École des Beaux-Arts, donde se informaba a los estudiantes que “el profesor de teoría propone tal y tal tema”, y entonces se les hablaba del fin de los espacios a incluir con indicaciones sobre los niveles en que se debía disponer.⁷ Como se puede observar, el programa era determinado por el cliente, por lo que el papel del arquitecto en su formulación era mínimo.

Cabe señalar, según lo señala Collins, que ya desde el siglo XVIII se consideraba imposible “diseñar edificios magníficos”, sin la consideración de algún tipo de programa. Sin embargo, no sería sino hasta a mediados del siglo XIX cuando los profesores de arquitectura se vieran en la necesidad de incorporarlo en sus estrategias de enseñanza. Por ejemplo, en 1823, el ingeniero francés, profesor de la Escuela de Ingeniería Civil y Director General de Obras Públicas, Louis Bruyère (1758-1831), en su texto *Études relatives à l'art des constructions* (Estudios sobre el arte de la construcción), planteaba las dificultades de determinar las necesidades de un edificio, en otras palabras, el establecer un buen programa.

Esto tenía el inconveniente de que el programa debía ser resultado de las informaciones que las personas interesadas daban y del diálogo con ellas. Cuando esto no se podía, la formulación del programa tenía que elaborarse a partir del estudio de edificios que correspondieran al mismo tipo, sin importar que estuvieran en otro lugar, y que hubiesen tenido algún considerable éxito. Bruyère comenta que...

...indudablemente el arquitecto puede cooperar en la redacción de un programa, pero, al hacerlo debe olvidar que es un arquitecto creador,

7. Collins. *Los ideales de la arquitectura moderna*, 233.

para no tener ideas preconcebidas antes de haber dominado enteramente el problema... Es muy útil, tener libros que contengan programas detallados y planos de edificios bien diseñados, y por esta razón he querido ofrecer algunos en esta publicación, en la que se encontrarán programas y planos de mercados, almacenes, mataderos, viviendas, hospitales, etc.⁸

Resulta interesante reflexionar sobre el papel que se le puede adjudicar a la noción del programa, tanto en la práctica profesional como en la práctica académica. Collins señala que la noción de programa...

...impone una disciplina estricta al diseñador, especialmente en proyectos académicos, donde los diseños pueden no ser aceptados desde un principio si las condiciones del programa no se cumplen. Ya en 1779, se dejaron de lado 15 de los 28 proyectos presentados al Premio de Roma porque no cumplían las condiciones que el programa imponía. Llegó a debatirse incluso en la École des Beaux-Arts que nadie podía diseñar adecuadamente una gran edificación sin haber estudiado previamente las exigencias propias de ese tipo de edificio, y esto hizo pensar que las clases de teoría de la arquitectura debían consistir en un método de estudio del programa respecto a los diversos tipos de edificio.⁹

Por su parte el arquitecto y profesor de la École des Beaux-Arts, Julien Gaudet (1834-1908), recurrió a la historia, para plantear la necesidad del programa. En la segunda parte de su texto de 1902, *Eléments et théorie de l'architecture* (Elementos y teorías de la arquitectura), dedicado a los tipos de

8. Bruyère, citado por Collins *Los ideales de la arquitectura moderna*, 233.

9. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 233.

edificios, se dedica a describir e ilustrar el programa, tomando referencias de todas las épocas (la Antigüedad, la Edad Media), pero también incluía ciertos edificios de manufactura recientes, aun cuando escasamente recurría a edificaciones de arquitectos contemporáneos.

El recurso del programa se limitaba a describir lo que las edificaciones habían sido (o lo que eran en la actualidad), sin plantearse lo que debía hacerse con ellas en un futuro o lo que debían comprender; tal actitud, señala Collins...

...fue influida por el hecho de que, como la mayoría de teóricos del siglo XIX, consideraba el programa como algo prescrito esencialmente por el cliente, y se basaba más en el sentido común que en el análisis especializado. Sabía muy bien, por experiencia, que los clientes no conocían exactamente lo que querían, y que, en los edificios para mucha gente, había frecuentes desacuerdos en cuanto a las condiciones a cumplir. Sin embargo, consideraba que la obligación del cliente era exponer enteramente sus aspiraciones, y afirmaba que, en los edificios públicos, era responsabilidad de las autoridades el dar completa y detallada expresión de las exigencias al arquitecto contratado.¹⁰

Guadet no considera al arquitecto un “reformador social”, sino como un “instrumento de la reforma social”, lo que le confería dentro del contexto social de producción un medio, y en esa medida un prestador de un servicio.

La visión de los arquitectos hacia el programa ha variado y en parte puede deberse al papel que creen tener en el contexto social de la producción. Collins señala que...

10. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 234.

en los últimos años, las actitudes han cambiado por completo, la búsqueda programática original, particularmente cuando puede llevar a mejoras sociales o de organización, se considera como el primer deber del arquitecto, y los clientes son conceptuados como ignorantes, anticuados e insensibles profanos que, por la fuerza de la costumbre y por temperamento conservador, ni saben lo que quieren ni son capaces de expresar propias aspiraciones, aunque sean lo suficientemente inteligentes como para tener alguna idea de ellas.¹¹

Esta singular actitud, puede deberse al papel protagónico que empiezan a tener los arquitectos a inicios del siglo XX, como una manera posicionarse socialmente dentro del campo de la producción arquitectónica; asimismo, la escolarización que se da en las academias pudo contribuir a posicionar la imagen del arquitecto dentro de la sociedad y con ello el rol que pretendían desarrollar en ella.

Ahora bien, conviene rescatar el comentario que Collins destaca sobre un profesor de arquitectura de Universidad de Londres que señala que...

la sociedad moderna es demasiado compleja para que el arquitecto pueda tener un conocimiento automático de lo que tiene que haber en un edificio; el cliente tampoco lo sabe, aunque a veces cree que si... El programa del cliente siempre es equivocado, y un mal programa inevitablemente da como resultado una arquitectura desastrosa.¹²

Esta frase resulta ser interesante porque revela el papel que llega a tener la noción del programa dentro de la producción arquitectónica, no sólo se le

11. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 234.

12. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 234.

adjudica un papel determinante en la calidad de las edificaciones, sino al no poder ser determinado ni por el cliente, ni por el arquitecto, se vuelve entonces objeto y resultado de un proceso de investigación. En otras palabras, el programa se vuelve un “instrumento” que se integra al método de diseño, el cual funge no sólo como un elemento de “control proyectual”; sino que además, de éste dependerá la valoración de las edificaciones.

Collins plantea que “las opiniones actuales más radicales parecen haber cambiado mucho de la actitud del siglo XIX, que, al contrario, atribuía la ‘arquitectura desastrosa’ sólo al modo como el programa se llevaba a cabo, y nunca al mismo programa”,¹³ de lo que se deduce la importancia que se le llega a suministrar tanto a la producción arquitectónica, como al campo de la enseñanza del proyecto arquitectónico, como el medio del cual dependerá el éxito de las edificaciones. También sugiere que...

en la actualidad una tendencia creciente entre ciertos teóricos arquitectónicos a considerar la ‘programación’ de edificios como algo semejante a la ‘programación’ de los computadores electrónicos. En su forma más inocente, esta comparación es una simple versión, puesta al día, de las nociones románticas ya analizadas, respecto a la analogía mecánica. En su forma más adulterada, es un intento de supervisar un número de ‘decisiones de diseño’ que pueden plantearse en los más complejos tipos de edificios, por ejemplo, en los hospitales, haciéndolas menos arbitrarias y más eficientes. En ambos casos, el diseño arquitectónico es más una cuestión de análisis que de dibujo; o en otras palabras, las consideraciones prácticas ejercen una influencia determinante sobre la forma arquitectónica, mucho más importante que la que consideraban los primeros diseñadores.¹⁴

13. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 234.

14. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 235.

Lo anterior permite observar en qué medida esto del programa es entendido más como una estrategia previa para abordar la práctica de proyecto, lo que, en el ámbito académico, llega a generar el entendimiento, se halla en el programa, donde se presenta no sólo la guía del proyecto sino el valor del mismo. Esto le da un papel predominante al inicio de todo proceso de diseño. Cabe aquí la pregunta sobre si el programa constituye, o no, parte de la proyectación arquitectónica o si es más bien un instrumento previo.

Otra idea que se encuentra en el trasfondo de la noción de programa es que éste constituye un medio objetivo derivado del entendimiento de la “problemática” a la cual se enfrenta el arquitecto al proyectar, por lo que considera que se puede llegar a incidir de manera positiva en la sociedad a través del proyecto resultante, producto de un proceso de investigación cuya síntesis constituye la elaboración del programa. Parece que detrás del programa se encuentra inserta la idea del arquitecto como “reformador social” o por lo menos como un interventor activo en las demandas que la sociedad señala.

Esta singular actitud frente al programa como medio para incidir en la sociedad resulta ser revisable. Ya desde el siglo XIX se observaba que los arquitectos, a partir de rol social que empezaban a tener, se veían como agentes que podrían incidir en la “reforma social”. Este ambiente se consolidaría después de 1919, cuando varios arquitectos de vanguardia propusieron “que la manera más fácil de crear una nueva arquitectura era cambiar la manera de vivir de la gente”,¹⁵ de lo que se deduce que el primer paso para este cambio era la formulación de un programa donde estuviera concentrado ese singular “modo de vivir”.

El rol del arquitecto pasa entonces a tener un papel activo; ahora su influencia en la sociedad empezará a cobrar mayor autonomía, al ser quien se encargará de la formulación del programa. Frente a este optimismo iniciado en los primeros años del siglo XX, Collins señala que...

15. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 235.

...es dudoso hasta qué punto los arquitectos tienen capacidad para iniciar cambios en el modo de vivir con sus obras de arquitectura doméstica; hasta dónde pueden forzar a la gente a adoptar hábitos sociales nuevos, independientemente de las recomendaciones de los expertos sociales y de la búsqueda sociológica científica.¹⁶

La necesidad o el deseo como factor en la determinación de la forma arquitectónica

Al parecer en la formulación del programa arquitectónico existe la noción de que éste es el resultado de las necesidades, pero cabría preguntarse si efectivamente son las necesidades las que generan la producción arquitectónica. Ante ello, Norman O. Brown (en su libro sobre el significado psicoanalítico de la historia)¹⁷ afirma que el proceso histórico de la producción se hace más allá de nuestra voluntad, no por la astucia de la razón, sino por la astucia del deseo. Pareciera así que hablar del proyecto arquitectónico implicaría hablar del deseo. El proyecto no es más que la manera en que intentamos llegar a la satisfacción de un deseo nuestro.

En toda la problemática proyectual de la producción arquitectónica, hay un par de conceptos (necesidad y deseo) pertenecientes al tema del programa-proyecto. Estas nociones parecen poseer ciertas características de significación que las hace particularmente representativas para el punto tangencial desde donde se da la explicación de la producción arquitectónica.

Necesidad y deseo son, pues, dos conceptos diferentes; por un lado la necesidad es concebible como un concepto lógico que implica carencia, porque una vez que se ha presentado exige una respuesta, la cual ha de consistir

16. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna*, 235.

17. Norman O. Brown, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History* (Nueva York: Vintage Books, 1959).

en encontrar un objeto que le corresponda para quedar satisfecha. Por otro lado, el deseo, en cambio, es definido como una construcción en la historia del sujeto que determina su transitar y particulariza su destino.

Las necesidades son carencias sentidas por el individuo. Entre ellas existen ciertas necesidades que son consideradas básicas, como son las fisiológicas, que a medida que se van satisfaciendo, hacen que surjan otras de carácter más elevado. Abraham Maslow propuso por ello cinco niveles de necesidades, ordenadas jerárquicamente: necesidades fisiológicas, de seguridad, sociales, de pertenencia y amor, de estima y de autorrealización. Consideramos que las necesidades se convierten en motivación cuando se hacen conscientes e impulsan al individuo a la acción.

Cuando la motivación tiene nombre propio y va dirigida hacia un bien específico, es entonces cuando es aplicable el término *deseo*. El deseo es la fuerza que orienta el devenir del ser humano a través de una permanente búsqueda por el encuentro de un algo que, si bien no se halla, sí se metaforiza en las realizaciones que hacen significativa la vida. El término *proyecto* lleva implícito así el sentido de la consumación del deseo, un sentido de tiempo entre el deseo y el objetivo que se persigue. Para que éste, al ser realizado en un momento concreto, adquiera presencia y significado. El proyecto será entonces un medio con el que intentamos llegar a la satisfacción de un deseo.

Sin embargo, curiosamente, el deseo nunca encontrará una satisfacción plena y última que colme por completo al sujeto porque está articulado a la cadena hablada y esta articulación lo convierte en demanda, lo que quiere decir que lo capturado por la palabra no es propiamente el deseo como tal sino su representación, pues la palabra en sí misma no tiene posibilidad de abarcar en su capacidad de comunicación la totalidad de lo real. Por eso, el deseo estructura los elementos y realizaciones de la experiencia particular y define las formas de una relación subjetiva con la realidad.

Por otro lado, desde el punto de vista del psicoanálisis el hombre es un ser viviente que habla, con lo cual se tienen enormes consecuencias. El lenguaje transforma al ser humano en lo más profundo de sí mismo, lo

transforma en sus afectos, en sus necesidades, lo transforma incluso en su cuerpo.

En efecto, nada más al venir al mundo, la cría humana es capturada por una estructura que le preexiste. Esta estructura es la del lenguaje. A partir de esta captura por la red del lenguaje, la relación con su propio cuerpo y con el de los demás, ya no va a ser una relación puramente natural. Así, el acto más simple, el de comer, por ejemplo, aparece rodeado de rituales, y, en tantos casos, cargado de síntomas.

En suma, por el acto de habla, las necesidades biológicas quedan profundamente trastocadas en el hombre, perdidas en su naturalidad, para transformarse en esa otra realidad específicamente humana que Sigmund Freud nombró *deseo*.

El lenguaje es ya, en sí mismo, una institución que precede al sujeto, que le ha sido dada, que ha sido construida por otros. Por ello, la imagen que el sujeto expone de sí mismo es una imagen que lleva la marca del otro que es también, junto con él, un objeto del mundo.

El lugar del deseo es precisamente el lugar del sujeto, el lugar en el cual el sujeto puede expresar su autonomía en la simbolización, donde tiene la libertad de poner en valor. Ninguna cosa, en tanto que significante, puede dar absoluta cuenta de sí misma. Ninguna presencia aparece ya con su sentido inscripto en ella y, por tanto, el sujeto se mueve libremente en el corrimiento y la metáfora.

El deseo nos expresa en la verdad de nuestro deseo y nos pone en relación necesaria con el otro, sin el cual no habría constitución del sujeto. En este sentido el otro es no sólo mi límite, sino la posibilidad de configurarme como sujeto. Sin la mirada del otro no puede haber mirada propia.

Es mediante la percepción que el sujeto toma contacto con lo real. No debe pensarse, por supuesto, que la percepción es sólo percepción sensible y que los objetos reales son solamente objetos materiales. Es en el plano de lo simbólico que el sujeto estructura su contacto con el mundo.

Sin embargo, los objetos permanecen siempre como una caja negra para el sujeto, el objeto es irreductible a la simbolización, de manera que

siempre queda algo más allá, un remanente que hace posible la libertad simbólica del sujeto. Es mediante la simbolización que el sujeto pone en valor los objetos en términos de cadenas significantes, que el sujeto les confiere un lugar en su deseo. En tanto el sujeto intenta administrar su simbolización como discurso, llevando el deseo al plano de la conciencia se involucra con el discurso del imaginario social, con el discurso de lo institucional, del súper yo. En definitiva, se involucra con el otro.

Por ello, Michel Foucault ha señalado que en lo específico, el lugar del sujeto es el lugar del deseo. Pero hablar de deseo implica connotaciones muy amplias. Nuestro cuerpo tiene deseos, apetitos necesarios para la vida; nuestra psique también tiene deseos, deseos de afecto de emociones, deseos de saber y conocer, e incluso tenemos deseos desconocidos para nosotros como aquellos que surgen del inconsciente. Los humanos deseamos porque necesitamos elementos que no tenemos y que consideramos necesarios para existir. La carencia de estos elementos provoca alteraciones internas y desequilibrios que se traducen en movimientos encaminados a conseguir del ambiente exterior lo que falta en el interior.

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el inconsciente es una fábrica y el deseo es producción.¹⁸ Esta idea podría expresarse diciendo que no es cierto que se desee un objeto, sino que siempre que se desea se desea un conjunto. Hablamos de manera abstracta cuando decimos que deseamos este o aquel objeto, porque nuestro deseo siempre es concreto, siempre es el deseo de un conjunto espacial, geográfico, temporal, territorial, concreto.

Si el deseo es producción, hay que concluir que no es algo espontáneo. Si partimos de considerar que es el objeto lo que deseamos, efectivamente el deseo parece el movimiento espontáneo que nace ante un objeto deseable. Pero si entendemos junto con tales autores que el deseo es siempre deseo de un

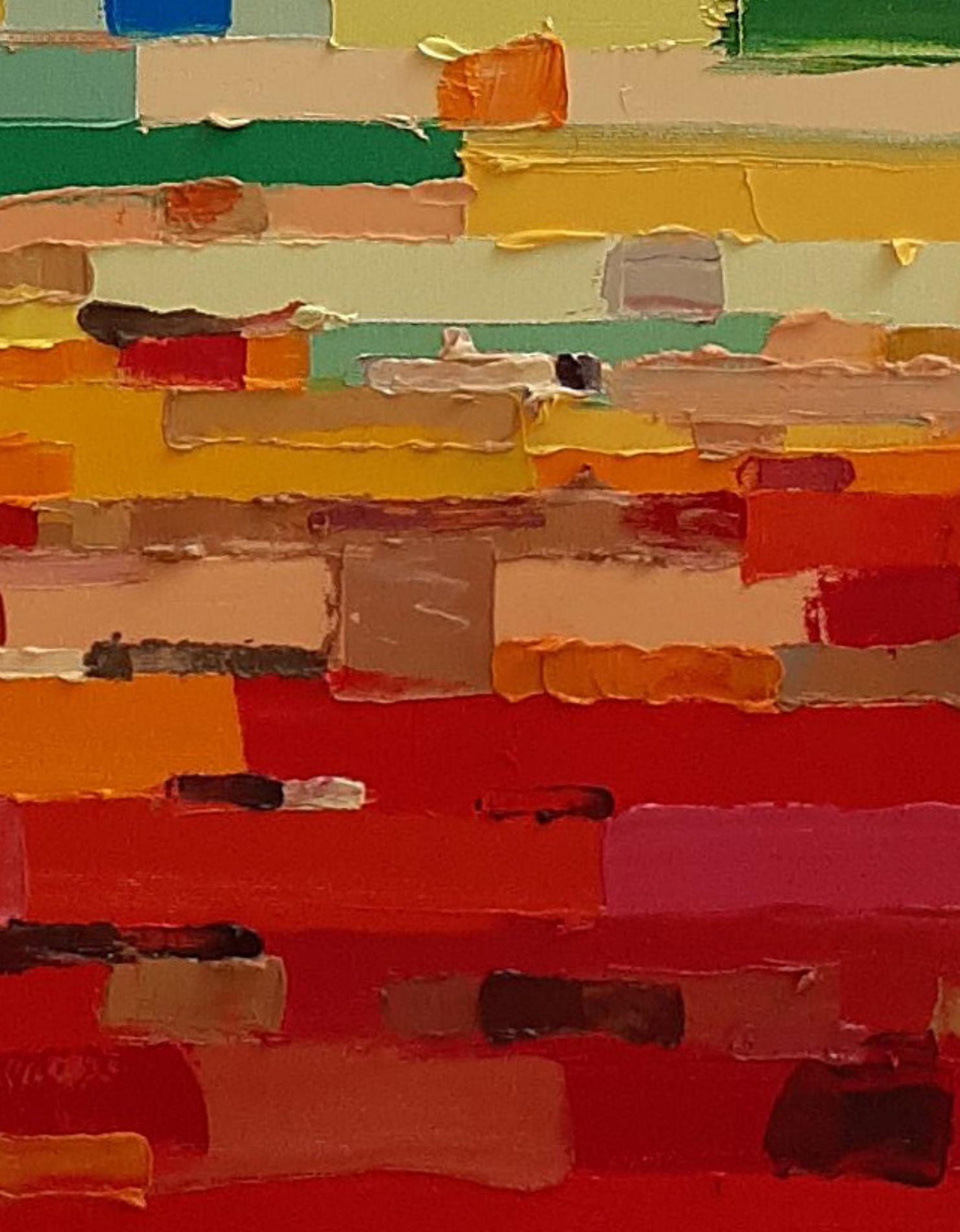
18. Esther Díaz, "Gilles Deleuze; Poscapitalismo y deseo", *Observaciones filosóficas* 1 (2005). <http://www.observacionesfilosoficas.net/gillesdeleuze.html>

conjunto, entonces es el propio sujeto del deseo el que dispone los elementos, colocan unos al lado de otros y los interrelaciona.

El deseo es una disposición, es el acto de disponer, de colocar, de construir una disposición concatenada de elementos que forman un conjunto. El deseo discurre dentro de una disposición o concatenación. Si uno desea comprarse algún automóvil en especial, no sólo es el objeto lo que desea, sino también los lugares a los que se desplazará, y las personas con las que viajará, y la música o las conversaciones que le acompañarán: el automóvil está asociado a un mundo, es ese mundo lo que se desea, ese mundo dispuesto en sus elementos por el sujeto del deseo. El deseo entendido, entonces, como motor de la producción.

Referencias

- Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución 1750-1950*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- "Convocatoria. Concurso nacional del anteproyecto para la construcción de un monumento arco conmemorativo del bicentenario del inicio de la independencia nacional", Ciudad de México, 26 de enero de 2009.
- Díaz, Esther. "Gilles Deleuze; Poscapitalismo y deseo". *Observaciones filosóficas 1* (2005). <http://www.observacionesfilosoficas.net/gillesdeleuze.html>
- Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Lacan, Jacques. *La relación de objeto: 1956-1957*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Llovet, Jordi. *Ideología y metodología del diseño. Una introducción crítica a la teoría proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Mejía, José Gerardo. "Anuncian proyecto ganador para construir Arco Bicentenario". *El Universal*, 15 abril 2009. <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/591235.html>
- Redacción Obras. "Desaprueban fallo de Arco Bicentenario". *Expansión.mx*, 22 abril de 2009. <https://expansion.mx/obras/2009/04/22/desaprueban-fallo-de-arco-bicentenario>



**Un
acercamiento
hacia el
sentido de la
práctica
proyectual
y la
producción
arquitectónica**

[Segunda parte]

Introducción al sentido del hacer

Teorizar, en esta temática del campo del diseño arquitectónico, a partir de indagar en su entendimiento, no es entonces formular planteamientos doctrinarios ni generar o enunciar axiomas, es acercarse al conocimiento en el sentido de agregarle algo más a la realidad desde la cual se ha partido. El conocimiento es ahora un campo abierto no como producto individual, sino como resultado de procesos colectivos de diálogo.

En alguna ocasión alguien mencionó que el camino se hace al caminar, aunque no se conozca el destino que nos depara. En ese sentido, al empezar este trabajo de indagación sobre la caracterización de la práctica proyectual en la producción arquitectónica no había un destino definido, partimos de modo similar a como se enfrenta un acertijo: se espera encontrar una respuesta sin certeza de lo que ocurrirá en la propia búsqueda. De manera equivalente, el trabajo reflexivo aquí compilado se forja ante la actividad del diseño arquitectónico y ante el conocimiento disciplinar sobre el que se apoya su enseñanza a modo de un acertijo de carácter epistemológico.

Esta segunda parte se basa en la propuesta de que al hacer y enseñar el diseño arquitectónico es necesario pensar simultáneamente sobre los contenidos que le dan soporte. Este enfoque va en contra del interés que se da en la práctica profesional, cuyo objetivo está determinado por las condiciones sociales de producción. También se opone al desarrollo que se da en el ámbito académico, donde lo que se busca es desarrollar ciertas capacidades en el alumno, influidas y encaminadas hacia el ámbito productivo.

Esto genera que, en el ámbito académico particularmente, se instrumenten una serie de conocimientos y prácticas que refuerzan cierto enfoque pragmático e instrumental, en donde se constata la idea de que se “aprende a diseñar, diseñando”. Este axioma se encuentra presente en el ámbito de la enseñanza de los talleres, escuelas y facultades de arquitectura, además estructura las maneras de enfrentar la actividad de aprendizaje sobre el proyec-

to arquitectónico, dando por hecho los contenidos reflexivos que acompañan a todo hacer.

Finalmente, en su conjunto, las ideas aquí expuestas no pretenden dar una imagen acabada de los contenidos que integran el campo de conocimiento del diseño arquitectónico, sino brindar una aproximación abierta al diálogo sobre algunas de las temáticas que requieren ser teorizadas y con ello profundizar y acercarse a su entendimiento.



5

De las
relaciones
entre los
sujetos y
los objetos

Toda actividad —ideal o real, espiritual o material, teórica o práctica— entraña cierta correlación sujeto-objeto, en virtud de la cual el objeto no puede mantener una posición absolutamente en sí, al margen de su relación con el sujeto.

Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis*, 2003.

De la intencionalidad en el objeto

Si partimos de la consideración de que la arquitectura (en el sentido de la obra arquitectónica, que no del de *lo arquitectónico*) es un objeto y que como tal ha sido identificada y caracterizada en las diversas narrativas de la historia arquitectónica, habría que hacer notar entonces la primacía que se le ha dado a la *intencionalidad* de la apariencia con la cual, en su condición mediática, nos ha sido mostrada por medio de nuestros sentidos perceptivos. Es decir, la apariencia de la condición objetual de la arquitectura siempre ha estado caracterizada por tal intencionalidad, aunque si no hubiera sido de esa manera, se habría perdido el sentido con el que cuenta y con el que se realiza cualquier edificación.

La intencionalidad, se podría entender según la Real Academia de la Lengua Española, como cualidad de lo intencional; e intencional refiere a los actos referidos a un objeto. En cuanto al término de *intención* éste indica determinación de la voluntad en orden a un fin.

De modo tal que la condición objetual (o de ser objeto) podría decirse —acorde con lo mencionado por Herbert Read, al citar a Descartes y a Kant— que se da incluso antes de ser pensado, pues está provisto de una intencionalidad de la conciencia. Por ello, señala que “la conciencia misma es formal; no tanto la que da forma, como la que recibe forma. Es decir, entendemos la experiencia en la medida en que es presentada a la conciencia como forma”.¹

1. Herbert Read, *Orígenes de la forma en el arte* (Buenos Aires: Proyección, 1967), 71 y 93.

El *objeto* entendido en el sentido general de las características del “término objeto” o del concepto relativo a la condición objetual de algo (que ha sido asumido hasta la actualidad por la consideración de la intencionalidad de la conciencia) ha derivado también en la condición de que la arquitectura sea interpretada y se haga referencia a ella en términos *del objeto* (arquitectónico) y, por tanto, quede implícito el sentido de la intencionalidad.

Consecuentemente, no podría haberse realizado ninguna edificación sin hacerlo de modo intencional y, por lo tanto, dicha intencionalidad se da como una exigencia *a priori* del propio proceso de producción arquitectónica.

Cabría aclarar, sin embargo, que al ser la arquitectura (en su condición objetual) un objeto social, por su presencia, al mismo tiempo también es entendida como un objeto social por las circunstancias de su producción, por tanto, siempre será factible de ser modificada, tanto en su aprovechamiento u ocupación como en lo relativo a quienes la habitan e incluso en su aspecto o apariencia. Sin embargo, mientras conserve su estado material seguirá conservando su condición de objeto y, por lo mismo, conservará también su sentido de intencionalidad, el cual va más allá de su propia biografía de realización y con ello de lo que se pueda haber propuesto en cualquier proyecto arquitectónico y, aún mucho más allá, de lo que pudiera considerarse supuestamente “como la voluntad de sus autores”. Dado que la intencionalidad de la condición objetual de la arquitectura no se manifiesta por medio del propio objeto, sino que se hace por medio del lenguaje.

De ahí surge la pregunta sobre la primacía del término *referencia del objeto*, sobre la referencia del término *sujeto*, pues ¿no será que en realidad equivale a un déficit intencional (o de intencionalidad) en la relación sujeto-objeto? Esto porque la idea del objeto, derivada de su significado originario, como lo contrapuesto al del sujeto, implica que el propio término se refiere a una condición relacional de la experiencia y no a una condición de independencia entre ambos términos.

Por ello, también habría que cuestionar, si el entendimiento de los objetos arquitectónicos se puede llevar a cabo a partir de considerarlos portadores

de valores propios, aislados e independientes de la relación con los sujetos que conviven con ellos, o si requieren ser planteados (visualizados) o conceptuados en la consideración circunstancial de la presencia del sujeto, quien en realidad los ha nombrado como tal.

Resulta un tanto curioso que al tratar sobre lo objetual del llamado *objeto arquitectónico* se revele la ironía que se deriva del propio término con el cual se ha pretendido dotar de mayor claridad conceptual a la ambigüedad del concepto *arquitectura*, pues el objeto como tal se presenta y se reconoce con una doble condición, una, al ser captado por nuestros sentidos, ante la percepción y otra, la que se da ante el lenguaje. Esto genera, en consecuencia, una realidad material y otra realidad conceptual.

Cabe mencionar que en algunas de las manifestaciones o corrientes de lo que se ha considerado el pensamiento arquitectónico —básicamente de principios del siglo XX, interpretado como movimiento moderno— se sostuvieron ciertas ideas sobre la interrelación del sujeto y el objeto arquitectónico, aunque esto se produjo en el acontecer funcional y estético del objeto. Tal condición —aunada a la falta de reconocimiento de la subjetividad y de la diversidad de formas en que se provoca dicha interacción— hizo aparecer la tendencia conceptual o el imaginario de la independencia de uno y otro. A partir de esto se creó la fantasía y la ilusión de poder alterar la vida o el comportamiento de los sujetos (habitantes) mediante las propuestas proyectuales de los objetos.

A propósito de esto (y siguiendo su línea reflexiva) Luis Espinosa Cerón comenta en su tesis doctoral:

El racionalismo científico acompañó el desarrollo de la arquitectura desde el Renacimiento hasta las últimas etapas de la modernidad ejerciendo una influencia sustancial. Especialmente, en el [llamado] movimiento moderno en arquitectura [...] consideró a la arquitectura como “un objeto”, en el mismo tono que el pensamiento científico racional; alrededor del cual se pretendieron establecer verdades

universales aplicables a todos y en todo lugar; por ello, albergó el ideal de un movimiento internacional.

[Y junto con ello] la arquitectura como objeto [fue entonces] asociada a valores: sociales, estéticos, funcionales, etc., y en esta simbiosis de objeto-valor se desarrolló el pensamiento arquitectónico, también llamado *teoría de la arquitectura*. El valor jugó una doble dimensión por la disyunción de la ciencia y el humanismo, uno enfocado al objeto aislado y el otro al objeto del sujeto, pero conservando una misma referencia, una misma abstracción simplificadora, hacia entidades separadas, absolutas y por ello, intocables por algún juicio, de ello se desprende la negación del sujeto por la afirmación absoluta del valor, una noción que sólo ha llevado a entorpecer el entendimiento arquitectónico.²

En ese marco se podría considerar que una consecuencia de la visión sobre el valor del objeto y del valor del sujeto como términos contradictorios y mutuamente excluyentes, por su misma oposición conceptual, influyeron y fueron mermando la pretensión de universalización de los planteamientos teóricos, referidos a los valores adjudicados a la arquitectura. Así, paulatinamente se ha desvanecido el propósito de generar razones de carácter universal para forjar un pretendido entendimiento unificado, y se ha provocado en contraposición la manifestación de un pensamiento construido por razones o motivos personales expresado en una discursividad individualista. Por ello, al analizar la posibilidad de una fundamentación del hacer, como nos dice Solá-Morales: “Ni tiene sentido hablar de razones globales ni de raíces profundas. Una difusa heterogeneidad llena el mundo de los objetos arquitectónicos. Cada obra surge de un cruce de discursos, parciales, y fragmentarios”.³ A continuación, veremos cómo.

2. Luis Espinosa Cerón, “Lógica de la cualidad en Arquitectura”, tesis de doctorado, Programa de maestría y doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
3. Ignasi de Solá-Morales, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1995), 14.

En torno a la intencionalidad de los “hechos arquitectónicos”

Recientemente se inauguró, en el Instituto Cultural de México, en París, la exposición llamada “México, Arquitectura Contemporánea,”⁴ organizada en conjunto por la Secretaria de Relaciones Exteriores, el Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, el Colegio de Arquitectos Mexicano y la empresa francesa autodenominada “Líder mundial en el hábitat y en la industria de la construcción”, Saint-Gobain. Según se anuncia, se realizó...

una selección de las obras arquitectónicas más emblemáticas construidas en la Ciudad de México en los últimos diez años por arquitectos mexicanos de distintas épocas [...] en total se exhibieron 55 proyectos recientes de la capital mexicana, desde edificios sociales, económicos o ecológicos a obras de restauración o de reconversión e intervenciones en edificios clasificados.⁵

Asimismo, se destaca que “los arquitectos que los diseñaron tienen edades comprendidas entre los 28 años (de Raúl Morales) y los 89 (de Teodoro González de León)”.⁶ En una entrevista, el presidente del Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México dijo que “la cantidad de obra que se está haciendo en la Ciudad de México con gran talento y creatividad por los arquitectos mexicanos es realmente maravillosa”, y puntualiza “queremos que la arquitectura de México se conozca internacionalmente. ¿Por qué París? Porque París es la gran ciudad del mundo y queríamos mostrar la gran arquitectura mexicana en la gran ciudad del mundo.”⁷

4. Notimex, “Exponen en París la arquitectura contemporánea de la Ciudad de México”, *Obrasweb*, 19 de junio de 2015, <https://bit.ly/1lp7hMO>

5. “Exponen en París la arquitectura...”.

6. “Exponen en París la arquitectura...”.

7. “Exponen en París la arquitectura...”.

Esto no resultaría ser un objeto de reflexión, si esta argumentación no fuera planteada como un conjunto de hechos que proponen una determinada manera de construir sentido sobre lo arquitectónico. En esta lógica, los “objetos” se presentan sin presencia del “sujeto” que los nombra. Obsérvese el siguiente análisis sobre la construcción que se hace tanto de los “arquitectos” como de las “edificaciones”. Para empezar, se asume que las “edificaciones” las producen los “arquitectos”, que son ellos los que hacen que se materialicen, por lo que se omite que la actividad arquitectónica es una labor social; se plantea que existe un paralelismo entre la “obra edificada” y el “proyecto” de la misma, sin diferenciar los diferentes procesos de producción que se requieren para la materialización de las edificaciones. Además, se le adjudica al arquitecto (individuo) la totalidad del diseño de las edificaciones, sin reconocer que diseñar es una actividad colectiva; se establece un juicio de valor, donde se oculta al “sujeto” que hace significar a las representaciones de los edificios que se muestra en la exposición, donde lo que se aprecia en la imagen (las características materiales de los edificios) se constituye como signo de “talento” y “creatividad”. Se plantea también cierto sesgo ideológico al considerar que 55 edificaciones constituyen una representación suficiente de algo llamado la “gran arquitectura mexicana”, lo anterior no sólo no reconoce que las edificaciones mostradas representan el ejercicio del poder económico-político-social-cultural-técnico-estético que permite su materialización, sino que también son signo de esa pequeña parte de lo construido que tiene la capacidad de acceder a las condiciones de producción que las genera.

Se podría pensar que esta narrativa se presenta porque se trata de una nota periodística, elaborada por algún reportero que no está involucrado en el campo de la producción arquitectónica; sin embargo, esta visión se derrumba al observar cómo lo acontecido es tratado por quienes se autodenominan como los promotores de la “cultura arquitectónica”. En la página web de Arquine, en el artículo titulado “De Tenochtitlán a París, exposición de arquitectura mexicana” se consigna que “la exposición de Arquitectura Mexicana en el Instituto Cultural de México en París, muestra cincuenta y cinco obras

recientes construidas en la Ciudad de México por ciento veinte arquitectos de todas las generaciones.”⁸ Nótese que se dice que los “arquitectos” fueron quienes las “construyeron”.

Resulta interesante destacar que en esta crónica se establecen otros juicios de valor sobre los que recae la supuesta objetividad de los “hechos arquitectónicos”, por ejemplo, cuando se destaca que en la selección de obras que forman parte de la exposición “permea una realidad más rica económicamente que conceptualmente”, se evidencia cómo se están dejando de lado las condiciones de producción de las edificaciones, al suponer que éstas tienen valor por la propuesta “conceptual” que representan. Esto implica que no se está reconociendo el sentido por el cual las edificaciones se producen, pero también se trasluce algo más sutil: se independiza la actividad arquitectónica de su contexto social de producción para así postular que la llamada *cultura arquitectónica* tiene un conjunto de “valores” que le son propios, lejos de cualquier determinación productiva.

En ambos casos, tales omisiones son sugerentes porque promueven las siguientes cuestiones: ¿Es posible hablar de “hechos arquitectónicos” en independencia de los “sujetos” que los nombran?, ¿Hay “objetos” sin “sujetos”? ¿Qué relación guarda el “sujeto” con el “objeto”?

Sobre el ocultamiento del sujeto

El análisis anterior permite revisar cómo se dan las relaciones entre los sujetos y los objetos. El fenómeno que se presenta es un tanto paradójico, porque el sujeto no se muestra cuando hace referencia al objeto, por lo que es éste el que aparece en primer plano.

8. Miquel Adrià, “De Tenochtitlán a París, exposición de arquitectura mexicana”, *Arquine* (23 de junio de 2015), <https://www.arquine.com/de-tenochtitlan-a-paris-exposicion-de-arquitectura-mexicana/>

Desde un ámbito filosófico, el sujeto, según lo sugiere Abbagnano puede ser entendido como “el yo, el espíritu o la conciencia como principio determinante del mundo del conocimiento o de la acción o, por lo menos, como capacidad de iniciativa del mundo”.⁹ Tal planteamiento permite observar que el término *sujeto* se ha instaurado para sugerir una relación de conocimiento entre éste y el mundo. De lo que se deduce que el sujeto tiene un papel determinante en la aproximación que se da con el objeto. Uno de los pensadores que asume esta posición es Kant, quien plantea que el “sujeto” es quien determina y condiciona toda actividad relacionada con el conocimiento, de ahí que diga que “en todos los juicios siempre soy yo el sujeto determinante de la relación que constituye el juicio”.¹⁰

De acuerdo con Abbagnano, las posturas neokantianas han dejado de prestar atención a la noción del sujeto para privilegiar el aspecto lógico objetivo del conocimiento, por lo que ha dejado de usarse tanto el término como su concepto al momento de elaborar sus explicaciones. En los planteamientos en los que llega a reconocerse la existencia del sujeto se reduce su intervención en el conocer, muestra de ello es N. Hartmann, quien después de plantear que “sujeto y objeto están siempre en correlación uno con el otro y, por lo tanto, son inseparables”,¹¹ propuso que la función del sujeto es la de “hacerse imagen, representación o conocimiento del objeto”,¹² lo que en cierto sentido es asegurar que el objeto no se ve influido por el sujeto.

Para Abbagnano, la noción del sujeto no se encuentra en un buen momento:

En el pensamiento contemporáneo la imagen del sujeto como principio determinante del mundo del conocimiento y de la acción (y como

9. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 997.

10. Kant citado por Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 997.

11. Hartmann citado por Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 998.

12. Hartmann citado por Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 998.

‘fundamento’ de verdad) ha padecido una ‘decadencia’ y ha sido sustituida por la imagen contraria del ‘sujeto sometido’, es decir, ‘obstaculizado’ o ‘engañado’ por una serie de fuerzas metasubjetivas o metas conscientes (el Ser, el Lenguaje, el Es, etc.). Ya prefigurado por Marx (quien puso, como motor de la historia, no al sujeto consiente de sí mismo, sino a las clases y las relaciones de producción), Nietzsche (quien consideró al sujeto y la conciencia según las ‘máscaras’ de la voluntad de poder), Freud (quien puso como sujeto de la psique no al cogito, sino al conjunto de los deseos inconscientes que lo superan y lo dominan), dicho proceso de rechazo del carácter central explicativo de la noción de sujeto llegó a su culminación en la moda anti humanista y anti subjetivista que caracterizó al estructuralismo, a la hermenéutica, al pensamiento débil, etc., es decir, todas aquellas corrientes que insistieron en la necesidad de pensar ‘más allá del sujeto’ y de sus presuntas certezas gnoseológicas, morales, políticas, etc.¹³

En oposición a estos enfoques, en el contexto contemporáneo, hay posturas que manifiestan un cierto resurgimiento del sujeto, desde posturas como la cognoscitiva, la ética y la estética, donde lo que se plantea no es un regreso a la noción de sujeto —basada de manera exclusiva en ser la “medida de todas las cosas” sin algún atisbo de duda— sino reconocer que en los actos humanos se encuentra, de manera irreductible, cierto grado de subjetividad de la cual no es posible librarse en las relaciones que los sujetos establecen con los objetos y con el mundo circundante.

De ahí que surja “la arriesgada tentativa de aproximarse al ‘sentido, de la subjetividad, sin dejarse capturar por una nueva autoridad”.¹⁴ Para evitar tentaciones de este tipo, Abbagnano es sugerente al señalar que una nueva

13. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 999.

14. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 999.

idea de “sujeto” que “en vez de limitarse a derribar las jerarquías tradicionales (poniendo la pasividad en lugar de la actividad, la multiplicidad en lugar de la unidad, la oscuridad en lugar de la claridad, etc.), sea capaz de formular dichos pares como elementos constitutivos e inter-actuales de esa única realidad global que es la condición humana”.¹⁵

Sobre las relaciones entre sujeto-objeto

Un autor que explora cómo se dan las relaciones entre sujeto-objeto, desde un enfoque materialista es Adolfo Sánchez Vázquez, quien adopta la noción de praxis, la cual, según él, no debe entenderse como un aspecto meramente utilitario, incluso conviene separar la noción de práctica (que tiene el sentido anteriormente señalado) y el de praxis. Para efectos de estas notas conviene centrarse en aquello que está dado por la relación entre el “sujeto” y el “objeto” en relación a la “praxis”.

Para comenzar, conviene señalar cómo se da un tipo de relación entre sujeto y objeto que se caracteriza por cierta dependencia y que ha sido llamada *de enajenación*. Sánchez Vázquez dice que este tipo de vínculo tiene las siguientes características:

- a. El sujeto es activo y con su actividad crea el objeto;
- b. El objeto es un producto suyo y, sin embargo, el sujeto no reconoce en él; le es extraño, ajeno.
- c. El objeto obtiene un poder que de por sí no tiene y, sin embargo, se vuelve contra él, lo domina, convirtiéndolo en predicado suyo.¹⁶

Éstas implican que el sujeto es quien le asigna una serie de atributos al objeto que ha sido producido por él y que son estos los que son devueltos

15. Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 999.

16. Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2003), 103.

al sujeto como si fueran propios del objeto, pero con la capacidad de influir en él.

La crítica que se da ante esta actitud pasiva del sujeto frente al objeto proviene de Marx, en específico de su reflexión sobre las “Tesis sobre Feuerbach”, en las que postula que la relación “sujeto-objeto”, que propone la enajenación es revisable debido a los siguientes aspectos:

- a. Capta sólo la cosa bajo forma de objeto o de la contemplación.
- b. No concebir la actividad humana como actividad sensible, de un modo subjetivo, como práctica.
- c. Considerar el comportamiento teórico como el verdaderamente humano.¹⁷

Esto sugiere que la noción de praxis o de práctica, en un sentido fuerte, tiene la capacidad de establecer una relación entre el sujeto y el objeto, la cual tiende a cuestionar al dualismo cartesiano del “pienso luego existo”. En este sentido, puede entenderse lo señalado por Sánchez Vázquez cuando afirma que “toda actividad —ideal o real, espiritual o material, teórica o práctica— entraña cierta correlación sujeto-objeto, en virtud de la cual el objeto no puede mantener una posición absolutamente en sí, al margen de su relación con el sujeto”.¹⁸

De este modo podemos vislumbrar que los objetos no son nunca algo “en sí mismos”, sino que en aquello que son guardan siempre alguna relación con el sujeto. Desde una perspectiva contemporánea, la relación sujeto-objeto está mediada por el lenguaje.

En este panorama se pone en duda la supuesta objetividad de las “cualidades arquitectónicas” de las edificaciones, donde lo que no se reconoce es precisamente el componente subjetivo que hay detrás de toda pretensión de

17. Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis*, 105.

18. Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis*, 105.

objetividad de valores o juicios que se hacen, tanto en la producción como en la significación de las obras. De ahí que cualquier actividad (entendida no desde su aspecto utilitarista, sino desde el ámbito de la “praxis”), donde el “objeto no puede ser captado meramente contemplado como objeto que existe en sí y por sí, al margen o en oposición abstracta con respecto al sujeto; ha de ser captado subjetivamente, es decir, como objetivación del sujeto”.¹⁹

En el campo de la reflexión arquitectónica, esta situación propone el reconocimiento de que cualquier práctica (como la de la producción arquitectónica) tiene una dimensión subjetiva que es necesario reconocer y que inicia con aceptar que entre el sujeto y el objeto media el lenguaje, a través del cual se construye la significación de los considerados “hechos arquitectónicos”.

Del reconocimiento de la intencionalidad al concepto de la arbitrariedad

La intencionalidad como condición *a priori* de la producción arquitectónica se da —como lo mencionamos en la primera parte de este ensayo— al asumir la condición objetual con la cual se caracteriza en su identificación como objeto social por su presencia y por el propósito de su existencia, así como se asume como un objeto social por las circunstancias de su producción.

Sin embargo, la intencionalidad de la condición objetual no deja entrever los procesos de formalización que le dan el calificativo “arquitectónico”, cuyo sentido final parecía ser, necesariamente, un parámetro para su juicio estético.

La biografía de los objetos arquitectónicos, a partir de la discursividad individual aparentemente, se justificaba por la racionalidad con que se argumentaba la generación de la formalidad objetual, esto daba pie a la idea de que de ahí era donde surgían las propuestas proyectuales.

19. Sánchez Vázquez, *Filosofía de la Praxis*, 105.

Frases como “menos es más”, “la casa como máquina para vivir”, “la forma sigue a la función” o “lo probable y lo posible” parecían entonces resolver el sentido del actuar arquitectónico, que de ese modo justificaba su hacer. Los argumentos surgieron de una búsqueda de motivaciones ajenas a la propia práctica proyectual, fueron una reacción al modo como fue planteado el material del proyecto. Además, nacieron con el afán de justificar los resultados en un ámbito mayor al alcanzable por el proyecto. La polémica arquitectónica pareció así centrarse en la discusión sobre la producción intencional de la forma.

En estos avatares, en el año de 2005, José Rafael Moneo presentó ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, el discurso con el cual se conformaba su incorporación a dicha institución. Tituló a su discurso “Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura”,²⁰ en él planteó su hipótesis respecto a lo que Oriol Bohigas llamó la *formatividad de la arquitectura*.²¹

El texto se inicia con el conocido incidente narrado por Vitruvio, según el cual se da origen al capitel Corintio, a partir de la atención que Calímaco prestó a una romántica ofrenda en una tumba de una adolescente en el cementerio de Corintio, que consistía en un cestillo lleno de recuerdos personales, tapado con una losa, al que casualmente se habían enrollado los tallos y las hojas de acanto. A partir de esta forma no considerada arquitectónica, Calímaco inventó el capital Corintio que se convirtió en un modelo persistente y significativo desde la arquitectura romana hasta el siglo XIX.

A partir de aquí, Moneo analiza buena parte de la historia de la arquitectura que puede ser entendida, según él, por el denodado esfuerzo de los arquitectos por olvidar aquel pecado original que reclama el olvido de la

20. José Rafael Moneo Vallés, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés, leído en el acto de su recepción pública, el día 16 de enero de 2005, y contestación del académico Excmo. Sr. D. Fernando de Terán Troyano* (Madrid: Real Academia de San Fernando, 2005), 14.

21. Oriol Bohigas, “Moneo sobre la arbitrariedad”, *El País*. Cataluña, 23 de febrero de 2005. https://elpais.com/diario/2005/02/23/catalunya/1109124441_850215.html

arbitrariedad y que toda teoría arquitectónica ha pretendido ignorar para justificar la forma arquitectónica desde diversos planteamientos de racionalización.

En la tesis de Moneo queda resaltada la idea de que se puede hablar de arbitrariedad “dado que las formas proceden de los impulsos del ‘arquitecto’ —entendiendo por éste al equipo de trabajo profesional que proyecta, así como a todos los agentes sociales que participan de una u otra manera en las decisiones del diseño— y *sin que otros intereses*, constructivos, tipológicos, entre otros, determinen y prefiguren su trabajo”.²² La característica esencial de la arquitectura contemporánea reside así, por tanto, con la condición *sine qua non* y *a priori* de la propia arbitrariedad, manejada consciente o inconscientemente.

El concepto de *arbitrariedad*, señalado por Moneo, abre así un referente importante para discutir las actuales vicisitudes que enfrenta la producción formal en la arquitectura, al plantear no la generación de la forma arquitectónica *ex nihilo* (como lo ha señalado anteriormente Héctor García Olvera), sino la arbitrariedad intencional en la cual la arquitectura pasa a ser más asunción de una forma seleccionada previamente, que resultado de un proceso en el que tan solo la lógica constructiva prevalece. Y, por tanto, la condición de aceptar llanamente la adopción aleatoria de una forma existente para construir sirviéndose de ella. Es decir, sosteniendo la hipótesis de que cualquier forma puede convertirse en manos de un equipo de trabajo proyectistas, arquitectos o no, en un edificio.

22. La nota y las cursivas son del autor.

Referencias

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Adrià, Miquel. "De Tenochtitlán a París, exposición de arquitectura mexicana". *Arquine*, 23 de junio de 2015. <https://www.arquine.com/de-tenochtitlan-a-paris-exposicion-de-arquitectura-mexicana/>
- Bohigas, Oriol. "Moneo sobre la arbitrariedad". *El País*. Cataluña. 23 de febrero 2005. https://elpais.com/diario/2005/02/23/catalunya/1109124441_850215.html
- Espinosa Cerón, Luis. "Lógica de la cualidad en Arquitectura". Tesis de doctorado, Programa de maestría y doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Mielgo Bregazzi, Daniel. "Lenguaje y objeto: Materiales para una filosofía de arquitectura". Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Moneo Vallés, José Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 2005.
- Notimex. "Exponen en París la arquitectura contemporánea de la Ciudad de México". *Obrasweb*, 19 de junio de 2015. <https://bit.ly/1p7hMO>
- Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2003.
- Solá-Morales, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.



6

De la idea de lo
que es la obra
arquitectónica,
de lo que
supuestamente
comunica, o lo
que significa

Un algo perogrullesco Mao Tse-Tung escribió alguna vez que todo aquel que quiere hacer la guerra tiene que saber lo que significa *hacer la guerra* y el que quiere hacer guerra revolucionaria tiene que saber además lo que supone una *guerra revolucionaria*. Pero si la guerra revolucionaria se va a llevar a cabo en China, entonces tendrá que saber por añadidura lo que implica una *guerra revolucionaria en China*.

José Luis Ramírez, “La teoría del diseño y el diseño de la teoría”, 1997.

De la interpretación ideológica en las explicaciones de la idea de la arquitectura y de los arquitectos

¿Cuántas veces mientras leemos o releemos algún libro hemos encontrado explicaciones o planteamientos relacionados con temáticas en las que trabajamos, y hemos deseado haberlas expuesto nosotros tal como están escritas por el autor en esa obra? En esa circunstancia, aparecen tres aspectos relativos al esclarecimiento de lo que significa identificar la idea de la arquitectura, para orientar el rumbo de cualquier diálogo en el ámbito académico. Estos aspectos fueron abordados por Fernando Tudela en su libro *Arquitectura y procesos de significación*,¹ en el cual expone cómo se han formulado y construido los enfoques ideologizados (o mitos) que han sido dominantes en los equívocos con que se enuncian, ya sea la disciplina, o los productos del hacer arquitectónico.

La primera cuestión busca aclarar la manera o las características en las que ha sido planteada una pregunta, pues si la pregunta no es acotada o adecuadamente delimitada se vuelve explícito el sentido al que se dirige la respuesta, al indicar ¿para quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, entre otras cuestiones.

1. Fernando Tudela, *Arquitectura y procesos de significación* (Ciudad de México: Edicol, 1980).

Con la formulación de la pregunta se induce que las respuestas sean construidas en términos de carácter universal o de conceptos universales.

Tudela lo ejemplifica al mencionar la imposibilidad de aproximarse al significado de “arquitectura”, sin antes haber aclarado o establecido algunas precisiones previamente. Por principio: “la polisemia del concepto de ‘arquitectura’, su inevitable carga ideológica, [así como] su acelerado dinamismo histórico, exigen [la realización de] un previo tratamiento clarificador”.²

Así la mera referencia común del término arquitectura, entre el aparente dilema de una confusa identificación del hacer (al no poder definir su naturaleza: la arquitectura como arte, como ciencia, etcétera) o la identidad que se le asigna al considerarla como lo materializado (la arquitectura como objeto, obra o edificio) son muestra de las múltiples interpretaciones que se presentan en la elaboración de cualquier intento “descontextualizado históricamente” para llegar a precisar su significado.

De ahí la consideración de que la problemática generada en los términos de la pregunta ¿qué es la arquitectura? La cual ya desde su formulación, es una cuestión “que está viciada de origen y, en definitiva, carece de sentido”.³

La citada pregunta parecería presuponer la existencia de una esencia permanente de la arquitectura, esencia [si es que existiera] que sería interesante poder precisar de una vez por todas. Se trataría [con ello] de definir —supra históricamente— la intención del concepto “arquitectura” [...]. En efecto, preguntar en abstracto ¿qué es la arquitectura? en cierta forma equivale a presuponer (y bien sabemos que la presuposición es el escondrijo idóneo de toda ideología) que la arquitectura es una categoría universal.⁴

2. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 13.

3. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 14.

4. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 14.

Tudela muestra también otro ejemplo de ello al señalar cómo se cae en el error de referirnos a la “historia de la arquitectura”, sin aclarar de qué arquitectura se trata, lo mismo ocurre cuando se habla de una pretendida “teoría de la arquitectura”, dando por sentado que se puede hablar de una teoría.

A propósito de ello, hallamos lo expuesto por José Luis Ramírez, quien señala que “puesto que la teoría es una actividad que, en paridad con la actuación instrumental, trata de proporcionarnos un producto, a saber, un modelo teórico”.⁵ Lo que se produce realmente, en esa visión (de hablar de una teoría) no es una reflexión explicativa, sino que es una interpretación dogmática, es decir, una formulación doctrinaria.

Por esta razón, Tudela señala que, sobre todo en el ámbito académico, “desmontar la ideología de la universalidad de la arquitectura es absolutamente necesario y urgente”.⁶ En una acción que sólo resultará posible contrarrestando el trasfondo de tales enunciados mediante un análisis objetivo de las transformaciones históricas de su entendimiento. “Una práctica concreta [continúa nuestro autor] se establece de facto con anterioridad a la institucionalización que la convierte en práctica profesional y no es sino más tarde aun cuando se construye sobre aquella práctica, la correspondiente abstracción conceptual”.⁷

Esto le permite al autor sugerir que para comprender el significado histórico del término —y superar la dificultad que implica el esclarecimiento de lo que históricamente se ha denominado como arquitectura— se sustituya la pregunta inicial “¿qué es la arquitectura?”, por la interrogante “¿qué es lo que hacen los arquitectos?”, en alusión a que la pregunta se refiere a qué hacen y no a quiénes la hacen. Además, cabe mencionar como dato significativo que la palabra *arquitectura*, desde el punto de vista etimológico es una palabra derivada de la de *arquitecto*.

5. José Luis Ramírez, “La teoría del diseño y el diseño de la teoría”, *Astrágalo* 6 (abril de 1997), 49.

6. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 15.

7. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 16.

Sin embargo, habría que cuidar la dificultad que implica sustituir la pregunta inicial (sobre la arquitectura) por la segunda (sobre el quehacer del arquitecto), pues la mera formulación no garantiza que no se caiga en la universalización del término *arquitecto*, tal y como lo hace (de modo intencional) la Real Academia Española en su diccionario, al definir “arquitecto” como aquel que profesa la arquitectura, entendiendo por arquitectura: “El arte de proyectar y construir edificios”,⁸ es decir, ni más ni menos, que el dogma ideológico institucionalizado.

Por ello, en esta panorámica de teorización y para poder avanzar ante las dificultades que implicaría el análisis antes referido sobre la historicidad del significado de los términos *arquitectura* y *arquitecto*, que quizás no aclaren el sentido en el que se usan, dada la ambigüedad de las interpretaciones actuales, surge la propuesta de reconstruir las preguntas iniciales para formularlas en los enunciados que Héctor García Olvera ha sostenido, como el punto de partida, para poder generar una reflexión histórica de la evolución de los conceptos con los cuales se ha hecho referencia a los términos aludidos, al cuestionar: ¿cuál es la idea que se tiene de la arquitectura?, y ¿cuál es la idea desde donde se entiende lo que hace el arquitecto?⁹ Para así dejar al descubierto el trasfondo ideológico de cualquier referencia al entendimiento de lo arquitectónico que no contemple sus condiciones de historicidad en la construcción del ámbito de lo humano.

Ahora bien, la segunda cuestión abordada por Tudela se refiere a las características de cómo se inserta la práctica profesional arquitectónica, en lo que considera como los procesos de producción de objetos materiales. Con esta noción se va formando un sistema edilicio, fundamentalmente urbano;

8. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1970).

9. Héctor García Olvera. Véanse las tematizaciones ampliamente abordadas en las ponencias del Seminario Permanente sobre la experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño, VII y VIII, Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013-2014.

cabría señalar que en tal proceso de gestión y desarrollo un profesional llamado “arquitecto” puede llegar a intervenir en alguna de las múltiples y variadas actividades requeridas en su realización, pero cuya intervención siempre será en una condición limitada, pues el profesional institucionalizado sólo podrá estar presente y participar en una pequeña fracción del sistema “edificio global”.

Este autor señala además que en estos procesos productivos es cada vez menor el rango de decisiones que se dejan al criterio de un solo profesional (antes adjudicadas a la figura individual del arquitecto), “quien ve reducirse drásticamente el control que ejerce sobre el conjunto del proceso de construcción (incluyendo las fases iniciales programáticas)”.¹⁰

Por ello, a efecto de ejemplificar tal situación, Tudela cita a Oriol Bohigas, quien en el apartado: “El autor y sus límites de actuación”, “señala claramente esta tendencia que se manifiesta prácticamente a escala internacional, y subraya el modo en que pone en crisis la concepción tradicional de ‘autor’”,¹¹ al decir que:

Como consecuencia de este proceso productivo, el objeto diseñado no tiene propiamente autor, o, por lo menos, no lo tiene en el sentido tradicional, [...] El producto arquitectónico será absolutamente distinto según las condiciones en que se produzca la promoción, según el grado de definición de los datos, según los criterios de elaboración, según el proceso de determinación formal y según el modo de ejecución. Es decir, las decisiones que en cada uno de estos campos participan en el resultado final, son, en cierta manera, decisiones de “autor”.¹²

10. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 26

11. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 26.

12. Bohigas, *El autor y sus límites de actuación*, 87, citado en Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 26.

Evidentemente que esto de la limitación actual del nivel de intervención y, por tanto, la anulación de la idea de la autoría, tanto en el proyecto, como en la obra arquitectónica, para considerar su participación sólo en alguna fase aislada del proceso de producción edilicio, no satisface la sobreestimación del papel individual del arquitecto, situación que “puede calificarse de ideológica [visión falsa e ilusoria] atendiendo estrictamente a la concepción althusseriana de la ideología como ‘representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia’”.¹³

La tercera cuestión (derivada de los aspectos a comentar tratados por Tudela) se refiere a la idea de que la producción arquitectónica actual se encuentra configurada por un conjunto sumamente dinámico que involucra un sentido muy heterogéneo de técnicas, de visiones ideológicas y de participación de diversos agentes sociales que no puede pensarse en una simple especificidad de carácter formal.

La arquitectura, concluye —entendida como institución histórica, como conjunto dinámico de prácticas heterogéneas— no podrá contar ya con una teoría global única y específica. Sin embargo, ello no quiere decir que la arquitectura no pueda ser considerada como un objeto de estudio y no pueda llevarse a cabo una teorización sobre ella y, por tanto, pueda ser también objeto de reflexiones unificadoras o de consenso. En otras palabras, la idea de la arquitectura no tiene ya una visión histórica única, es decir, una explicación común a todas las condiciones de producción, pero sí puede generarse, basada en su condición histórica, una base reflexiva, precisamente para explicar la diversidad de las condiciones productivas con las que se construye. Este giro nos invita a pensar que los arquitectos (en general, y en cualquier situación ideológica en que se sitúen) no podrían arrogarse tener la “verdad”, ni de la idea de lo arquitectónico, ni de la idea de la propia arquitectura.

13. Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, 27.

La condición ideológica en la discursividad de la práctica arquitectónica

Lo anterior nos ha permitido esbozar tres aspectos que debieran precisarse para entender a qué se refieren los textos y la discursividad de la práctica arquitectónica. El primero precisa la condición del mito de la universalidad del concepto de arquitectura, la cual no podrá entenderse sin una explicación de las condiciones de su historicidad; el segundo se refiere a la falacia ideológica del autor como el hacedor individual de la obra arquitectónica, y el tercero es sobre la idea de que la arquitectura no podrá configurarse de una sola manera, pues obligadamente su formulación está ligada a las circunstancias de los procesos productivos en los que se lleva a cabo. En tal marco, la revisión y el análisis del manejo mediático se vuelve importante para la comprensión del hacer arquitectónico actual y sobre todo de la idea de lo que se cree y se entiende que son los “arquitectos”, quienes intervienen en los proyectos de lo que podría llamarse “la arquitectura de élite”.

En noviembre del 2012, la arquitecta londinense (y su individualidad que, según lo destacan las notas periodísticas) Zaha Hadid, ganó el concurso del proyecto para el nuevo Estadio Nacional de Tokio que se convertiría en la sede de los Juegos Olímpicos en el año del 2020. El jurado estuvo integrado por personalidades como Richard Rogers, Norman Foster y Tadao Ando, quien elogió tanto la “fluidez” como la “innovación” del “diseño”. Y además dijo que “es un dinámico y futurista diseño que encarna los mensajes que a Japón le gustaría transmitir al resto del mundo”.¹⁴

Por su parte Hadid al saberse ganadora señaló: “Nuestras tres décadas de investigación sobre la arquitectura y el urbanismo japoneses son evidentes en nuestro diseño ganador y esperamos con ansias la construcción del nuevo Estadio Nacional”.¹⁵ Y, agregó:

14. Vern Pitt, “Zaha Hadid wins Tokyo stadium competition”, *Building*, 16 de noviembre de 2012, <https://www.building.co.uk/zaha-hadid-wins-tokyo-stadium-competition/5046144.article>.

15. Pitt, “Zaha Hadid wins Tokyo stadium competition”.

El estadio se convertirá en un elemento integral del tejido urbano de Tokio, interactuando directamente con el paisaje urbano circundante para conectar y esculpir las formas elegantes del diseño. La estructura única es a la vez ligera y cohesiva, define una silueta que se integra con la ciudad. El perímetro del estadio será un puente habitado: un espacio de exhibición continua que crea un nuevo y emocionante viaje para los visitantes.¹⁶

Aparentemente el propósito del proyecto y el modo de proceder para elaborarlo fue claro, sin embargo, ¿qué significa que desde hace tres décadas se ha estado investigando sobre la arquitectura y el urbanismo japonés y que esto se vea reflejado en el diseño?, ¿por qué se asume que es el edificio, el que va a lograr tejer urbanamente la zona donde se ubicará?, ¿qué elementos se tienen para afirmar que en aquello que se proyecta se va a dar cierto tipo de comportamiento y no otro?

En primer lugar, llama la atención la singular actitud de vincular y valorar la práctica arquitectónica con respecto a una actividad de índole diferente, como si el decir que es producto de la investigación le confiriera, de modo implícito, un mayor valor al proyecto arquitectónico (es decir, que vale porque se investigó, y no propiamente por la calidad del proyecto). En segundo lugar, pareciera que la influencia que las edificaciones pueden llegar a tener, en un ámbito urbano, depende exclusivamente de la condición material de los objetos y no de circunstancias culturales, económicas, sociales o políticas. En tercer lugar, esta manera de hacer referencia al proyecto, como si fuera la edificación ya habitada, genera la ilusión de que el proyecto es mucho más valioso por las cualidades de lo edificado, considerando que proyecto y obra

16. Amy Frearson, "Zaha Hadid to design Japan National Stadium", *Dezeen Magazine*, 15 de noviembre de 2012, <https://www.dezeen.com/2012/11/15/zaha-hadid-to-design-japan-national-stadium/>.

son términos equivalentes. De ahí que quizás este aspecto sea el que provoca más controversias, pues se da a partir de suponer que es posible valorar el proyecto por algo que no es o por cualidades que son propias del objeto materializado.

Todo esto parece indicar que en lugar de establecer una comunicación sobre la experiencia del hacer y así poder “significar” la actividad del proyecto, se le impone otra “significación”, es decir, se habla de la obra con un lenguaje metafórico. La mayoría de las veces con un propósito seudopoético que no hace referencia a la actividad en sí misma, sino que configura un universo de sentido que poco o nada tiene que ver con el hacer del proyecto arquitectónico.

Ahora bien, más allá de lo que pudiera prevenir la intencionalidad proclamada por los “arquitectos” (que intervinieron en ello), como ha sucedido, en el caso del proyecto para el Estadio Nacional, el panorama esperado se modifica por circunstancias ajenas. En este caso, cuando el primer ministro del gobierno japonés anunció el 16 de julio del 2015 que, debido a la magnitud de la obra, ya se presupuestaba en alrededor de dos mil millones de dólares, por lo que se iba a cancelar y se iba a “empezar desde cero” todo el proceso.¹⁷ Frente a estas declaraciones la arquitecta refutó esta decisión, al asegurar: “No es el caso que los aumentos de los costos recientemente reportados se deban al diseño, el cual utiliza materiales y técnicas estándar que están dentro de la capacidad de los contratistas japoneses y cumple con el presupuesto establecido por el Consejo de Deportes de Japón”.¹⁸

Este ejemplo evidencia en qué medida el lenguaje crea esa singular identidad entre las palabras y las cosas, o en este caso entre las palabras y las obras arquitectónicas. Lo anterior es verificable porque la relación entre las palabras y las cosas no resulta en ningún sentido clara o evidente. En su

17. Dan Howard, “Japan scraps Zaha Hadid’s Tokyo 2020 Olympic Stadium”, *Dezeen Magazine*, 17 de julio de 2015, <https://www.dezeen.com/2015/07/17/japan-scraps-zaha-hadid-tokyo-2020-olympic-stadium/>.

18. Howard “Japan scraps Zaha Hadid’s Tokyo 2020 Olympic Stadium”.

momento el filósofo alemán Friedrich Nietzsche había señalado que “no hay hechos, sino sólo interpretaciones”, con lo que inicia no sólo el derrumbe de la relación de la “realidad” configurada por la relación “palabras-cosas”, sino junto con ello la pertinencia sobre la reflexión en torno al lenguaje.

Existen posturas más contemporáneas que cuestionan el relativismo que suscita esa frase provocadora de Nietzsche precisando que si hay interpretaciones, luego entonces primero tuvo que haber hechos que pudieran ser interpretados.

Esto es lo que parece sugerir Umberto Eco cuando elabora sus objeciones al planteamiento nietzscheano y dice:

a) Si no hubiera hechos sino sólo interpretaciones, entonces ¿de qué sería interpretación una interpretación? b) Si las interpretaciones se interpretan entre ellas, de todos modos, debería haber habido un objeto o un acontecimiento inicial que empujó a interpretar. c) Además, aunque el ser no fuera definible, habría que decir quiénes somos nosotros que hablamos metafóricamente, y el problema de decir algo verdadero se desplazaría del objeto al sujeto del conocimiento. Dios podrá haber muerto, pero Nietzsche no. ¿Con que fundamento justificamos la presencia de Nietzsche? ¿Diciendo que es solo una metáfora? Pero si lo es, ¿quién la enuncia? Además, aunque se hablara de la realidad solo mediante metáforas, para elaborarlas es necesario que existan palabras que tengan un significado literal y denoten cosas que conocemos por experiencia: no puedo llamar *pata* al sostén de la mesa si no tengo una noción metafórica de la pata animal, conociendo su forma y su función. d) Por último, si afirmamos que ya no existe un criterio subjetivo de verificación, olvidamos de vez en cuando que lo que está fuera de nosotros (y que Nietzsche denominaba las fuerzas terribles) se opone a nuestros intentos de expresarlo aun metafóricamente; que sí aplicamos, qué sé yo, la teoría del flogisto a una inflamación, no logramos curarla,

mientras que, si recurrimos a los antibióticos, sí lo conseguimos; y que por lo tanto, existe una teoría medica mejor que otra.¹⁹

Las reflexiones de Eco invitan a reflexionar sobre aspectos como que no es que no haya sólo interpretaciones y no hechos, pues hay hechos e interpretaciones de los mismos; y que si las palabras refieren a las cosas no quiere decir que sean las cosas; aunado a que los aspectos relativos a las interpretaciones remiten no al objeto, sino al sujeto que las conoce; y que finalmente, las palabras denotan cosas, es decir, que indican, anuncian y significan cosas que tienen algún referente con el conocimiento que se obtiene a través de la experiencia; y que si bien hay diversidad de interpretaciones de los hechos, hay algunas que nos resultan relativamente más cercanas y comunes.

Por ello, al tratar sobre el objeto arquitectónico contemporáneo se presenta el riesgo de caer en las interpretaciones de aquellos discursos que pretenden estar conformados en el sentido de una discursividad unívoca. Desde las proclamas del llamado movimiento moderno, hasta las actuales propuestas de los arquitectos de élite (Foster, Eisenman, Hadid o Koolhaas, entre otros).

La distinción entre el lenguaje y las cosas en el desmontaje ideológico de lo arquitectónico

La pregunta que se impone, en primera instancia, es ¿qué tipo de relación existe entre las palabras y las cosas? Una primera reflexión que conviene hacer (y que en cierto sentido resulta paradójica) tiene que ver con la condición de si es posible hablar del lenguaje por medio del propio lenguaje, lo anterior lo destaca el crítico y profesor de literatura George Steiner quien dice:

19. Umberto Eco, *Construir al enemigo y otros escritos* (Barcelona: Lumen, 2012), 90-91.

Cada vez que se da una reflexión consciente sobre el lenguaje (y del lenguaje), nos enfrentamos a un ineludible autismo ontológico, a un dar vueltas en redondo dentro de un círculo de espejos.

Todo pensamiento refractado sobre el lenguaje constituye un intento del hombre de desprenderse de la epidermis de su conciencia, ese abrigo más íntimamente ligado, más ceñidamente tramado con la identidad de cada cual que la piel del propio cuerpo.²⁰

Esta afirmación nos sugiere que no hay lenguaje que sea neutral o, en otros términos, que las palabras que utilizamos nos implican, por lo que no hay posibilidad de una objetividad absoluta.

Frente a la objetividad que pretende referirse a los objetos arquitectónicos como si estos tuvieran cualidades en sí mismos, conviene tener presente que ello constituye una manifestación lingüística, un proceso que se ve imbricado a cada momento en el objeto mismo de su análisis,²¹ esto no sólo permite señalar que no hay objeto sin sujeto, sino que éste no puede independizarse de su lengua o de las lenguas que conoce.

Ahora, conviene detenerse en un aspecto que permite entender en qué medida las palabras que utilizamos no son en ningún sentido ingenuas. Para Steiner, a los elementos que integran el lenguaje no llegamos frescos a ellos, no los abordamos desde el exterior, sin ideas preconcebidas o desde un postulado.²² De lo que se deduce que las palabras, además de ser palabras configuran un significado, un sentido que puede ser diverso.

Conviene, junto con Steiner, tener claro que en ese asunto del lenguaje coexisten tanto elementos materiales como inmateriales; los primeros se encuentran ligados al “complejo progreso, indisociable de la evolución de la

20. George Steiner, *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y la traducción* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 127.

21. Steiner, *Después de Babel*, 128.

22. Steiner, *Después de Babel*, 130.

laringe humana y del control de los órganos vocales por el sistema nervioso central”,²³ en los cuales a partir del estudio de la anatomía y la neurofisiología del cerebro se entiende la elaboración y organización del lenguaje. Pero el lenguaje, aun cuando se da a través de ese soporte material se dirige a lo inmaterial, va de lo fonético a lo espiritual y con ello a traviesa tanto los polos de lo concreto y lo abstracto de la realidad. Lo que parece acontecer es que cuando hacemos uso de las palabras para referirnos a las cosas ya no estamos refiriéndonos a las cosas sino a su significación.

Si como lo señala Steiner, “la naturaleza híbrida del lenguaje tal y como lo vivimos, su doble filiación, su dualismo material-inmaterial, abstracto-concreto, físico-mental, es un principio fundamental de la conciencia. No podemos esquivar la *coincidentia oppositorum*. Toda observación fundada en el modelo neurofisiológico o trascendental de los enunciados lingüísticos es deficiente en la medida en que no incluye su contrario”.²⁴ Con esto lo que se sugiere es que el lenguaje que utilizamos para nombrar a las cosas, refiere a las cosas nombradas. Ahora, ese referirse a las cosas no se da de manera directa, sino que acontece a través de la significación. Se podría decir, entonces, que para llegar a las cosas a través del lenguaje, primero hay palabras que son nombradas (que remiten a cosas), significación que permite dar sentido a lo que se nombra (que parte de las palabras para referirse a las cosas); y luego cosas ya significadas por medio de palabras. De ahí que no haya cosas en sí, sino cosas significadas. Resulta entonces, que el lenguaje no es transparente, lo cual permite cuestionar la idea de que “lo que se dice sea de esa manera”, como si “lenguaje-mundo” fueran la misma cosa y, por tanto, verdadera.

El análisis de lo que se dice en el ámbito arquitectónico sobre lo que hacen los arquitectos, no tendría interés revisarlo si la relación entre

23. Steiner, *Después de Babel*, 140.

24. Steiner, *Después de Babel*, 144.

“lenguaje-mundo” no implicase una cierta pretensión de verdad, que se da porque las palabras que se pronuncian plantean un cierto carácter prescriptivo, sancionado por la figura del arquitecto que se da en el ámbito público. Por ejemplo, ¿qué es lo que está en juego cuando un arquitecto habla del proyecto como si éste fuera la obra ya construida? ¿Cómo entender esta relación entre “lenguaje-mundo”?

Uno de los aspectos que enfatiza la importancia de la relación “lenguaje-mundo” —y que va más allá de la noción de “verdad”, la cual se ve fracturada desde muchos lados— es que el lenguaje contribuye a organizar la experiencia que tenemos. Por tanto, la reflexión que realizan los arquitectos sobre lo que hacen no tendría interés si el ámbito en donde desenvuelven sus discursos fuese privado, sin embargo, se dan en la esfera pública, por lo que se convierten en objeto de interés con capacidad de influencia, pero también se vuelven sujetos de crítica.

Se puede asegurar que el arquitecto en su individualidad, o desde un ámbito disciplinar, configura un cierto idiolecto, es decir, utiliza un cierto tipo de lenguaje, por ejemplo, el metafórico. Aquí la noción de verdad, como esa identidad entre “lenguaje-mundo” entra en crisis, no tanto por el tipo de lenguaje empleado, sino porque el lenguaje se socializa y difunde en los medios de comunicación, se hace público, en dicho ámbito. El poder de las palabras está dado porque es la comunidad de hablantes la que se encarga de otorgarle dicho poder. Si hay verdad, en este contexto, viene dada por el consenso, y nunca por algo que refiera a las “cosas en sí”.

Steiner constata el poder del consenso cuando afirma que “una proposición lingüística tiene significado sólo en la medida en que pueda ser verificada, y la verificación es necesariamente social. De ahí que el lenguaje deba ser público. La significación es de hecho un proceso, una consecuencia del intercambio, la corrección y la reciprocidad”.²⁵ Por ello, se podría señalar que

25. Steiner, *Después de Babel*, 177.

sí importa qué se dice y cómo se dicen las cosas, pero no porque con eso se plantee una relación de identidad entre lenguaje y mundo, sino porque a través del lenguaje se está configurando un sentido sobre el mundo que tiene una dimensión pública.

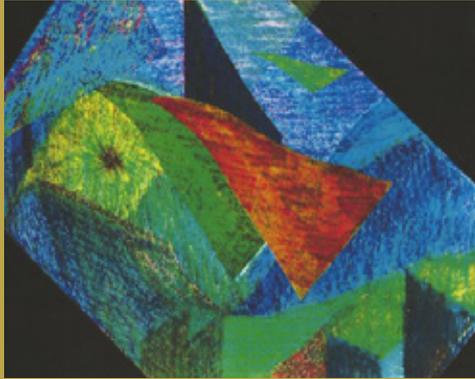
En el ámbito arquitectónico, quizás la proliferación de textos y de publicaciones sea una manifestación de cómo la literatura mediática se ha convertido en una expresión independiente de la propia producción arquitectónica y genere la ilusión de un consenso, aunque sólo sea una muestra más de nuestra sociedad de consumo. Quizás la esencia de la arquitectura no sea posible explicarla más que como una quimera y quizás la arquitectura como el sitio donde ocurren eventos lleva implícita en su escritura la imposibilidad de relatarla cabalmente.

En consecuencia, es mediante el lenguaje que se pueden resaltar los aspectos primordiales de la obra arquitectónica, pero no se pueden adelantar desde la actividad proyectual los eventos que siempre excederán lo que ha sido propuesto.

La práctica arquitectónica siempre se dará en una relación ineludible con el lenguaje, sin embargo, en la condición ideológica generalizada, resulta poco probable que en un proyecto se admita el significado que las palabras pudieran conferirle a la propuesta arquitectónica, si se admitiera que el trabajo en sí mismo es consecuencia de una intencionalidad productiva definida con anterioridad, que determina el sentido de la configuración edilicia y, por tanto, también de la arbitrariedad intencional con la cual se seleccionan los presupuestos formales de cualquier proyecto arquitectónico, sin importar quién o quiénes lo decidan.

Referencias

- Eco, Umberto. *Construir al enemigo y otros escritos*. Barcelona: Lumen, 2012.
- Frearson, Amy. "Zaha Hadid to design Japan National Stadium". *Dezeen Magazine*, 15 de noviembre de 2012. <https://www.dezeen.com/2012/11/15/zaha-hadid-to-design-japan-national-stadium/>.
- García Olvera, Héctor. Ponencias del Seminario Permanente sobre la experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño, vii y viii. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013-2014.
- Howard, Dan. "Japan scraps Zaha Hadid's Tokyo 2020 Olympic Stadium", *Dezeen Magazine*, 17 de julio de 2015, <https://www.dezeen.com/2015/07/17/japan-scraps-zaha-hadid-tokyo-2020-olympic-stadium/>.
- Pitt, Vern. "Zaha Hadid wins Tokyo stadium competition". *Building*, 16 de noviembre de 2012. <https://www.building.co.uk/zaha-hadid-wins-tokyo-stadium-competition/5046144.article>.
- Ramírez, José Luis. "La teoría del diseño y el diseño de la teoría". *Astrágalo* 6, abril de 1997: 39-51.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos de lenguaje y la traducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Tudela, Fernando. *Arquitectura y procesos de significación*. Ciudad de México: Edicol, 1980.



7

Acerca de las lógicas proyectuales

La noción de lógica aplicada a lo proyectual puede ser entendida como operación de sentido, como el conjunto de elementos capaces de conferir un determinado sentido a un objeto —o al anticipo de un objeto en el caso de proyecto—.

Roberto Fernández, “El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad”, 1997.

Acerca de las lógicas proyectuales

Para iniciar esta temática, presentamos una visión de cómo las decisiones que se dan durante el desarrollo de un proyecto arquitectónico pueden ser contempladas a partir de las lógicas proyectuales, a través de las cuales se le da sentido a la conformación de la estructura figurativa en que se trabaja.* Aparentemente, en el imaginario arquitectónico, existe un repertorio de formas arquitectónicas que está disponible para todos, pero a la vez todas y cada una de ellas carece de sentido, si no hay un interés particular para utilizarlas en la producción de una edificación. Así, alguien opera ese *collage* de materiales formales disponibles y después otros sólo hacen reaparecer segundas y terceras versiones que parecen poderse utilizar sin mayores consecuencias.

Por ello, cuando se tiene la oportunidad de presenciar la exposición de algún arquitecto uno llega a tener muy variadas impresiones sobre lo que escucha, una de ellas es que al final de lo expuesto, no se llega a observar con claridad qué es aquello que orienta las decisiones del proyecto arquitectónico, es decir, cuál es el sentido sobre el que se basa el hacer que define la

* Una versión de este ensayo se publicó previamente en Héctor García Olvera, Miguel Hierro Gómez y Adrián Batierra Magaña, *Reflexiones en torno a la actividad proyectual y la producción humana en la forma de lo arquitectónico*, colección *Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano* vol. 7 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2019), 51-63.

configuración de la forma de una edificación. Habitualmente sucede que las descripciones que se hacen sobre lo arquitectónico, parten del objeto construido, como si este contuviera el sentido intencional del proyecto. Lo anterior, se vuelve todavía más problemático, si las descripciones se realizan con base en las imágenes que se proyectan, que ponen más distancia sobre el objeto, que sólo puede ser experimentado a través de su vivencia.

De la significación que hacen algunos arquitectos sobre la práctica proyectual

Esta singular manera de proceder —que parte del objeto construido para inferir de ello la intencionalidad del proyecto y con ello las intenciones del arquitecto— está presente en la manera en cómo los cronistas, los historiadores y los propios arquitectos hacen referencia a las edificaciones. Por ejemplo, en un artículo llamado “La arquitectura de Elías Rizo”, el señor Rizo (quien hace las veces de arquitecto) comenta que en sus “proyectos de casas unifamiliares” se “pueden reconocer sus influencias, inquietudes, intereses y filiaciones conceptuales, mismas que dan sentido a su actividad proyectual”.¹

Observemos cómo es que son descritas esas obras e infiramos el contenido significativo sobre el cual, supuestamente, se configuran las decisiones del proyecto. Se dice sobre dos casas que:

[...] se percibe un orden compositivo y formal estricto, ordenado, identificando con claridad, jerárquicamente sus componentes de programa, en los que busca conciliar eficiencia y funcionalidad entre los requerimientos de uso solicitados por los usuarios y sus respuestas de diseño y constructivas; criterios en los que establece, —formando

1. Gustavo López Padilla, “La arquitectura de Elías Rizo”, *Navegando la Arquitectura*, 17 de julio de 2014, <https://navegandolaarquitectura.wordpress.com/2014/07/17/la-arquitectura-de-elias-rizo/>.

parte de una constante mayoritaria en la arquitectura mexicana contemporánea— una relación conceptual con la arquitectura racionalista, mostrando compositiva y volumétricamente cuerpos geométricos regulares, simples y algunas atmósferas vivenciales cercanas a obras de Mies Van Der Rohe, (1886-1969) arquitecto alemán maestro del movimiento moderno o a algunas otras de arquitectos mexicanos como Francisco Artigas (1916-1999) y Ramón Torres, (1924-2008) representantes del mismo movimiento en nuestro país.²

Esta descripción resulta de interés porque plantea que las obras contienen la intencionalidad de las decisiones del proyecto. Ahora bien, si lo anterior resulta verificable en tanto que se considera que el objeto puede ser el medio para observar el sentido que legitima la toma de decisiones sobre las que se basa la práctica proyectual, también se refuerza, a través de lo descrito, lo que la tradición arquitectónica ha instalado como el canon a seguir, el cual parte del más feroz de los pragmatismos que impone el contexto de la producción arquitectónica.

El uso de términos como *orden compositivo y formal*, el cual se refiere a una práctica muy vasta y prolífica de la École de Beaux Arts francesa; o bien, el uso de la frase “jerarquía de los componentes del programa” que trata de legitimar el sentido social que tiene la actividad del arquitecto; o el término *eficiencia y funcionalidad* que sugiere atributos adjudicados al objeto arquitectónico; asimismo, la expresión “arquitectura mexicana contemporánea”, al hablar de la “arquitectura racionalista”, o la mención de nombres de arquitectos como Mies, Artigas y Torres, más que explicar el proyecto arquitectónico ponen de relieve cierta manera de proceder que se basa no sólo en la legitimación de ciertos arquitectos, sino en la reproducción de la imagen de ciertas edificaciones. Descripciones que hacen mención a que...

2. López Padilla, “La arquitectura de Elías Rizo”.

constructiva y plásticamente existe un claro contraste entre la utilización de muros de carga y columnas puntuales, definiendo básicamente con los primeros los lugares privados de las casas y con combinaciones de los primeros con las segundas los espacios públicos, propiciando aberturas acristaladas importantes que establecen una relación directa entre los espacios interiores y los exteriores. Los espacios privados muestran una clara compartimentación, definición de uso y jerarquización de los mismos, en tanto que en los lugares más públicos se aprecia un sentido más relacionado con el criterio de plantas libres y continuidades espaciales, que se abren al paisaje de los exteriores mencionados. Componentes constructivos metálicos, combinados con importantes superficies de madera y cristales, en su condición aparente, definen la presencia de las obras, contrastando lo anterior con algunas superficies rugosas, utilizando a veces como soporte o recubrimiento diferentes tipos de piedras, muestran una actitud que analiza el objeto a partir de criterios que sugieren que aquello que se está describiendo y que puede inferirse con mucha imaginación a partir de las fotografías, remite a las condiciones materiales del objeto. Tal explicación privilegia lo constructivo, sugiriendo que aquello que tiene valor en el proyecto consiste en el “cuidadoso diseño de los detalles”.³

A la hora de afrontar la explicación sobre la actividad proyectual, se requiere una autorreflexión, con el fin de profundizar en el pensamiento proyectual, y con ello ir más allá de avalar una determinada práctica —sujeta al mercado de consumo y legitimadora de un hacer que valora el estilo o el gusto— para más bien proponer una actitud más cercada a la noción de praxis, que permita

3. López Padilla, “La arquitectura de Elías Rizo”.

pensar sobre el hacer mismo y no nos llegue como un pensamiento impuesto, que luego se le anexa a los proyectos como algo accesorio que pretende dar legitimidad a la práctica o ser su guía.

La reflexión sobre la actividad proyectual, desde esa visión, resulta ser escasa o nula, ya que al exponer sobre las edificaciones en las que han intervenido, lo que parece dominar es la legitimación de la propia actividad profesional, centrada en una exposición de las edificaciones ya terminadas que, por otra parte, ocultan el muy personal gusto implícito en la toma de decisiones del proyecto. Esta actitud más que hacer entender el proceso reflexivo y significativo que lleva a la toma de decisiones y que permite profundizar sobre el sentido del proyecto arquitectónico, recae en hablar de aquello que es fotografiado en las obras.

Los casos son muy variados, por ejemplo, ya en una conferencia impartida en la Escuela Superior de Arquitectura (ESARQ, Guadalajara),⁴ Elías Rizo —en relación a una de “sus obras” y después de hacer referencia al programa— comentó que “esa casa obtiene medalla de oro en la bienal pasada”, acto seguido hace una pausa y tras mostrar más imágenes, puntualiza “es una casa en ‘L’ donde toda el área pública de estancia comedor, servicios, está en esta ala y en ésta, más ciega, el área de recámaras”; y por si no había quedado claro, enfatiza que “la ‘L’ que forma el esquema original de la casa surge de esta idea del respeto a los árboles”; le sigue otra pausa, y más imágenes, para continuar diciendo “en un principio cuando empezamos hacer estos proyectos, cuando empezamos a construirlos, nos tacharon de medio locos en Tapalpa; dijeron ‘¿qué están haciendo ahí con esas casas tan abiertas de piedra?’. A raíz de estas casas van a surgir una cantidad de muros de piedra en rajuela en Tapalpa de una manera impresionante y el resultado ha sido muy positivo, nos han salido tres o cuatro proyectos nuevos allá... estamos haciendo tres casas

4. Elías Rizo, “Elías Rizo Arquitectos”, conferencia presentada en el auditorio de la esarq, Guadalajara, el 15 de febrero de 2011, video disponible en Youtube, canal Videoesarq, https://youtu.be/l1c-6_T8lp0.

nuevas en Tapalpan con un lenguaje muy contemporáneo y con una evolución a partir de estos proyectos, sin duda alguna”. Otra pausa más, para luego mostrar más imágenes y cerrar comentando:

este es el fin de la presentación, me encantaría escuchar su punto de vista, si tienen alguna duda, encantado de contestarla. Les platico que sólo quise traer el tema de vivienda a la charla. Estamos trabajando en varios proyectos de gran escala, estamos haciendo un centro comercial en Los Cabos, estamos haciendo el proyecto de un hotel... estamos haciendo casas en la playa, acabamos de ganar un concurso para un edificio de tecnología para el gobierno en la ciudad de Mérida, lo cual ha sido una experiencia extraordinaria, porque los materiales son absolutamente diferentes a los que usamos, el clima, el tema del subsuelo, hay una roca en prácticamente todo el estado de Yucatán donde la cimentación es absolutamente diferente a lo que nosotros estamos acostumbrados a ver aquí, es una zona que no hay sismos, y eso hace que las construcciones sean más sencillas que acá...⁵

Así prosigue la conferencia varios minutos más, hasta que da las gracias y vienen los aplausos del respetable público.

La impresión que se genera después de escuchar a algunos arquitectos al dar conferencias, además del papel protagónico y propagandístico de su imagen, es que la obra ya nace, desde su origen, tal cual es. No se hace referencia a aquello que se piensa mientras se está en el proceso del proyecto, por lo que pareciera que la obra nace *ex nihilo*, sin el reconocimiento de la actividad significativa que conlleva tomar las decisiones del proyecto.

Esto no es ajeno a lo que llega a suceder en la academia, en donde la manera de afrontar la explicación sobre la actividad proyectual resulta poco

5. Rizo, “Elías Rizo Arquitectos”.

clara y más cuando pueden observarse dos actitudes. La primera en donde los docentes pretenden enseñar legitimando lo que llegan a saber, producto de su práctica profesional; o quienes recurren a la historia para mostrar lo que otros arquitectos han realizado y con ello propiciar la reproducción de ciertas formas sin ningún proceso reflexivo de por medio. La falta de criterios para afrontar la explicación y el entendimiento de la práctica proyectual tiene repercusiones en el aprendizaje de los alumnos, sobre todo cuando al tratar de explicar las decisiones sobre el proyecto o reproducen lo dicho por otros arquitectos o hay poca fluidez a la hora de referirse al proceso reflexivo que siguieron para decidir por qué la propuesta del proyecto fue la que determinaron y no otra.

Ahora preguntemos: ¿cómo pensar lo que se piensa cuando se está ejerciendo la actividad del proyecto arquitectónico, no desde un pensamiento sobre impuesto o ajeno al propio hacer proyectual, sino desde lo que implica el propio hacer?

En un artículo elaborado por Roberto Fernández comenta que “la noción de lógica aplicada a lo proyectual puede ser entendida como operación de sentido, como el conjunto de elementos capaces de conferir un determinado sentido a un objeto —o anticipo de un objeto en el caso de proyecto—”.⁶ Bajo este planteamiento, la noción de lógica proyectual, puede resultar un elemento interesante para clarificar el pensar del proyecto mientras se hace el proyecto. En este sentido, la noción de lógica proyectual se contrapone a la de método proyectual y a la de estrategia proyectual, en tanto que lo que se busca no es especificar aquello que guíe la práctica del proyecto, sino en sugerir un instrumento de reflexión que permita indagar sobre los contenidos que dan sentido y sobre los que se basa la toma de decisiones del proyecto arquitectónico, al ser elementos que inciden sobre la condición figurativa de la forma de los objetos.

6. Roberto Fernández, “El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad”, *Astrágalo* 6 (abril de 1997), 29.

Conviene precisar, como lo sugiere Fernández, que hay que reconocer,

el doble sistema de objetos artístico-culturales de los proyectos de Arquitectura y de los objetos concretos resultantes: una de las características precisamente novedosas del momento moderno es la creciente autonomía de entidad objetiva de estos dos niveles de objetos, el proyecto y su resultante material o edificio y a la vez una identificación de calidad artístico-cultural sólo en una parte muy reducida del conjunto de objetos que integran el universo de la materialidad edilicia.⁷

Tal planteamiento resulta interesante por cuanto permite observar que hay que distinguir entre lo que sería una lógica del proyecto distinta de una lógica del objeto, donde la diferencia entre una y otra está en la distancia que se encuentra entre “lo que se desea del objeto” y “el objeto ya materializado”. Así, la lógica proyectual no podría establecerse como un medio para legitimar las obras producidas, ni estas apoyarse en aquella, para justificar su resultado. Si con lógica proyectual se designa el pensamiento que se da cuando se está ejerciendo la actividad del proyecto, por tanto, incidirá en la figuración de la forma del objeto.

Aquí conviene precisar, que la lógica proyectual, es decir, este marco de sentido que acompaña a las decisiones del proyecto, podría estar dado por el contexto de producción en el que se inserta el proyecto arquitectónico (por ejemplo, por los recursos económicos disponibles, la tecnología constructiva a la cual se tiene acceso, etcétera), o por lo que la propia praxis que el propio ejercicio del proyecto exija (debido a la interpretación sobre las condiciones de uso, las disposiciones en relación a la orientación, el sentido del gusto de los que proyectan, entre otros).

7. Fernández, “El pájaro australiano...”, 25.

También conviene mencionar que, contrario a lo que Fernández señala, al anclar el tema de las lógicas proyectuales a los “procesos productivos de la modernidad”, pareciera que cae en el símil con la noción de estilo, que lo lleva a hablar de la lógica tipologista, la lógica formalista, la lógica deconstructivista, la lógica fenomenologista, seguidas de la lógica estructuralista, la lógica contextualista, la lógica tecnologista y la lógica comunicacional.

Tratando de trascender este esquematismo, la noción de lógica proyectual, indistintamente si ésta se da en función de los agentes sociales que intervienen en la producción, o si en ella participan los arquitectos, puede hacer referencia, y ahí encuentra su interés, en la identificación de un conjunto de lógicas, es decir, maneras de pensar el ejercicio del proyecto. Éstas incidirán en la toma de decisiones sobre las condiciones figurativas de la forma del objeto cuando éste se está proyectando y que pueden estar dadas por las relaciones que se establecen con lo contextual, lo constructivo, lo figurativo, lo espacial, lo programático, lo ambiental. Cabe acotar que este listado no es exhaustivo, se basa en identificar algunos aspectos que están interviniendo en las decisiones que dotan de sentido al proyecto arquitectónico y que tienen como característica incidir en los aspectos figurativos de la forma de los objetos que se proyectan. Hay evidentemente otro conjunto de lógicas que podrían ser llamadas productivas que, si bien llegan a incidir en la definición del objeto que se proyecta, se relaciona con las condiciones de producción del objeto que se inserta en el campo social.

En esta aproximación conviene hacer tres precisiones:

Primera. En su conjunto las lógicas proyectuales no excluyen aquellas que provienen del contexto de producción de las edificaciones, por ejemplo, económica, política, normativa, tecnológica, ideológica, etcétera; sino que para efecto de estas notas se hace referencia a aquellas que están más ligadas a las decisiones figurativas de la forma del objeto y que se anclan a la tradición de la praxis proyectual.

Segunda. En su sentido general, las lógicas proyectuales (de lo contextual, lo constructivo, lo figurativo, lo espacial, lo programático, lo ambiental), se encuentran mezcladas en el hacer proyectual, y si bien cada una puede configurar un sentido sobre las decisiones que se toman sobre la figuración de la forma de un objeto, también pueden establecer una jerarquía entre sí en el momento de la toma de decisiones sobre la forma que se está proyectando.

Tercera. Cabe señalar que podría haber una lógica que influya sobre lo que anteriormente se ha dado en llamar *lógicas proyectuales*, si bien el criterio para precisarlas está dado porque éstas definen algún rasgo de la figura sobre la forma de un objeto, en ello no deja de intervenir una “lógica del gusto”, que no solamente está presente en cualquier aproximación reflexiva, sino de igual manera en la práctica proyectual.

Un acercamiento hacia la figuración de la forma del objeto arquitectónico: el contenido del proyecto

Podría señalarse, entonces, que esta manera de aproximación epistemológica al proceso del proyectar relativo a la producción de lo arquitectónico abre la posibilidad de constituirse como un camino cuyo recorrido queda situado en la propia lógica de los procedimientos proyectuales. En ello la experiencia proyectual podrá contar, en primer término, como un instrumento para poder establecer una visión analítica y crítica de los datos que han sido planteados como base del proyecto en función de la formulación de hipótesis de trabajo, hipótesis que no serán solo el establecimiento de un vínculo entre los diversos aspectos que en ello se aborden, sino que se constituirán con un sentido proyectual, de ordenarlos, proponerlos y relacionarlos.

Por ello, al decir de nuestro autor citado, el concepto de lógica proyectual se refiere a que: “Tanto en su concepción negativa o crítica, o en la positiva o propositiva, la noción de la lógica aplicada a lo proyectual puede ser entendida como operación de sentido, como el conjunto de elementos capaces de

conferir un determinado sentido a un objeto [...] en el caso del proyecto”.⁸ A esto le añade, al tratar lo referente a las figuras estéticas que: “El proceso de dotación de un sentido, o sea, la puesta en marcha de una ‘lógica’ en la producción de la cosa artística, instituye una calidad real de obra...”.⁹

Cabe aclarar, desde luego, que la frase “dar sentido a las actividades proyectuales” es la referencia a las razones o intereses por los cuales se toma una decisión durante el desarrollo de un proceso de proyecto, sean técnicas o estéticas y, que tales acciones no implican de ninguna manera la referencia a la multiplicidad de significados que pudiera tener el objeto posteriormente, al ser edificado o pasar a la fase de apropiación o consumo.

Pero, entonces, ¿cuál es el artificio que se emplea en las actividades proyectuales para poder dotar de sentido a las decisiones con las que se conforma la estructura figurativa del objeto que se está proyectando? Dado que en las actividades proyectuales no se opera directamente sobre la materia física de la obra, como lo hace el pintor sobre la tela, o el escultor cuando trabaja sobre la piedra, sino que su “materialidad” se encuentra en el empleo de un conjunto de elementos que permiten configurar la forma de un objeto a través de un código (o “lenguaje”) cifrado que es como se manifiesta el proyecto arquitectónico.

De esa manera en el proyecto se elabora un modelo de la futura edificación que es a la vez un instrumento operativo para comunicar las características de la conformación del objeto a quienes van a materializarlo. El proyecto es así, de cierta manera un mensaje paralelo al que tendrá el orden que se percibirá en la edificación materializada. Pero la relación que hay entre ambas estructuras, las del proyecto y las de la obra están emparentadas por relaciones de analogía, es la relación de que se produce entre un objeto físico y el sistema de signos que lo representa, de modo tal que las cualidades que le serán atribuidas al objeto nunca podrán ser registradas en ese sistema de símbolos.

8. Fernández, “El pájaro australiano...”, 29.

9. Fernández, “El pájaro australiano...”, 31.

Por eso, habría que advertir que curiosamente al proyectar se puede creer que entre aquellas propiedades que se proponen controlar y que se intentaron definir como lo más significativo del proyecto, a menudo sólo resultan ser una presunción de carácter ilusorio en la experiencia de la obra edificada.

Sin embargo, también podría decirse en contra posición a lo anterior que a través de la operación proyectual se llega a generar un orden en el cual se denota la manera en que han sido dispuestos los diversos estratos del proyecto, pudiéndose reconocer el sentido con el que han sido propuestos al concretar tal disposición acorde a los intereses con los que se plantea la intención figurativa.

Con esto se desea señalar que la estructura formal del objeto depende de los intereses y de las lógicas proyectuales con que ha sido abordado el sentido del proyecto. Intereses que pueden identificarse por su carácter técnico o por corresponder al carácter derivado de una praxis proyectual. Los intereses técnicos se reflejarán en las lógicas relacionadas con el pronóstico, control y aprovechamiento de los aspectos ligados al hecho edificatorio, es decir, aspectos como lo presupuestal y todas aquellas condiciones que de alguna manera se refieren a condiciones normativas. En cambio, los intereses de la praxis proyectual serán aquellos que se preocupan por la interpretación cultural de lo que se hace y lo que se propone, en una perspectiva de relaciones simbólicas. Derivando de ahí, las condiciones las preferencias estéticas o formales con las que se proyecta.

Es importante reconocer el sentido interpretativo de las lógicas proyectuales, pues podrían considerarse como parte del mundo subjetivo de la dimensión cultural en donde se producen y se reproducen las estructuras figurativas de la producción arquitectónica. Por ello, la representación de lo proyectado a través de imágenes es una manera de comunicación cultural en la cual interviene el sentido de lo que se propone. En esta visión, las lógicas proyectuales quedarían comprendidas en las temáticas que corresponden en su conjunto al sentido que se le da a los aspectos ambientales, constructivos,

contextuales, estéticos y espaciales que se integran a través de las imágenes del proyecto.

Con esta base derivada, entonces, de lo que implicaría la estructura figurativa que se propone en las acciones del proyecto, podemos aventurarnos a identificar en una aproximación descriptiva las características de las lógicas proyectuales como aquellas que corresponden a:

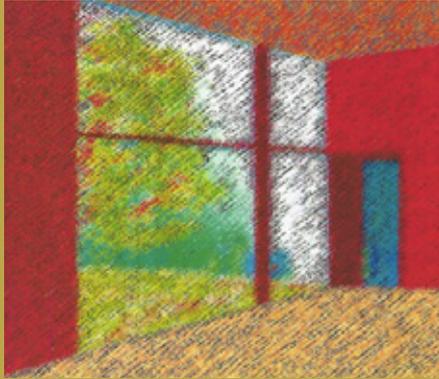
1. Las lógicas de las circunstancias de la ambientabilidad que se produciría y daría sentido en las particularidades del tratamiento figurativo de los elementos que definen las diversas características de las áreas de la edificación. Refiere a la concreción figurativa particular que se le podría dar a conceptos como el de territorialidad, privacidad, interacción y apropiación, así como también, el manejo de las características de color y textura de los materiales que se proponen.
2. Las lógicas de las circunstancias de la constructibilidad del objeto que resultará de dotar de sentido a la previsión de factibilidad de los procesos edificatorios y a la condición de estabilidad y solidez de lo edificado para permitir la estancia y la permanencia en él.
3. Las lógicas de las circunstancias de la contextualidad del medio físico que dan sentido a las relaciones del objeto con las características del entorno en que será ubicado el objeto en proyecto, al integrar a la propuesta arquitectónica las condiciones topográficas, climáticas, de asoleamiento y paisajísticas que interactúan con su materialidad.
4. Las circunstancias de las lógicas estéticas (o de gusto formal) con que dan sentido a las preferencias tipológicas o incluso estilísticas del manejo de las imágenes con las que se constituye la estructura figurativa, con las cuales el objeto aparecerá al ser percibido.
5. Las circunstancias de las lógicas espaciales, mediante las que se percibe una edificación, dando sentido a la relación que tendrán los sujetos en los recorridos de su conformación material. Hay que considerar que la espacialidad no es un atributo del objeto es una

característica de cómo percibimos los sujetos nuestra relación con el mundo. Sin embargo, se les puede dar sentido a las características de lo que se percibe relacionando la conformación física del objeto con la manera en que se propicia su percepción. Es decir, definiendo los elementos que limitarán la percepción u orientarán la manera en que ésta se dará, empleando las características que corresponden a nociones como focalidad, centralidad, secuencialidad y otras que indican la interrelación del sujeto con el objeto.

Finalmente, si consideramos que cada vez que se da inicio a las acciones de elaboración de un proyecto arquitectónico, se reconoce un estado inicial (de iniciativa productiva) y supone un estado final de propuesta edificatoria y si se entiende el proceso como un conjunto de transformaciones sucesivas, el artificio de las lógicas proyectuales permitirá dar sentido a las decisiones que se requieren en la construcción de la estructura figurativa del objeto. El proyecto no es un hecho histórico aislado, pues surgirá y será posible sólo por la existencia de un saber sedimentado tanto cultural como históricamente construido, que constituye la fundamentación de las actividades proyectuales en el campo de lo arquitectónico.

Referencias

- Fernández, Roberto. "El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad". *Astrágalo* 6, abril de 1997: 25-37.
- López Padilla, Gustavo. "La arquitectura de Elías Rizo". *Navegando la Arquitectura*, 17 de julio de 2014. Disponible en: <https://bit.ly/2Qqdsx2> (Consulta: 26 de mayo de 2019).
- Rizo, Elías. "Elías Rizo Arquitectos". Conferencia presentada en el auditorio de la ESARQ, Guadalajara, el 15 de febrero de 2011. Video disponible en Youtube, canal Videosesarq. https://youtu.be/lIc-6_T8lp0.



8

El proyecto arquitectónico o la composición

La percepción no es un registro mecánico de los estímulos impuesto por el mundo físico a los órganos receptores de los humanos y de los animales, sino la aprehensión eminentemente activa y creativa de estructuras. Esta aprehensión de estructuras tiene lugar mediante el tipo de procesos de campo que han sido analizados en la psicología de la Gestalt. Sirve para proporcionar al organismo no ya un inventario de objetos sino primariamente la expresión dinámica de las formas.

Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, 1978.

Sobre la forma de las cosas, la idea de la forma y la forma como idea

¿Qué se enseña en el entorno académico de las escuelas de arquitectura, la composición como la actividad característica del hacer arquitectónico, en la cual domina la formalidad del objeto basada en el sentido de sus dimensiones y de la distribución y conexión de elementos en términos físicos? ¿O domina la práctica del proyectar como una fase del proceso de producción que implica determinaciones del sentido e intencionalidad, de lo que se hace para definir la condición formal de lo que va a materializarse?

Quizás el punto de partida más adecuado, para ubicarnos en la tematización propuesta en el título general de este ensayo, pudiera ser ante la pregunta de si el hacer arquitectónico proyectual se desarrolla en el campo del diseño o en la práctica de la composición. Al referirse al cuestionamiento relativo a los contenidos de los procesos de la conformación de lo arquitectónico, intentar un acercamiento al esclarecimiento de ellos, para distinguir, si en el hacer, ¿Se trata de proyectar una forma? o ¿se trata de formalizar un proyecto?

Tal disyuntiva que no es nueva ni reciente, pues de hecho recorre gran parte de las formulaciones teóricas a lo largo de la condición histórica de la elaboración de lo arquitectónico. Ahí la palabra *proyecto* no es entendida en el sentido que se le podría dar como “simple proyección o como impulso”,

o como “fuga de una situación”, sino en el entendido de una acción conectada con los términos de producción, desarrollo y manifestación cultural.

Desde esta concepción, en esencia, podría considerarse que el acto de proyectar nunca se daría a la producción arquitectónica como algo puramente técnico-instrumental, sino que al mismo tiempo significaría la crítica al presente y la propuesta de una modificación en el hecho cultural. Aclaración que resulta pertinente, pues el contenido de la noción de proyecto oscila entre los significados opuestos de una situación interpretativa en una idea de liberación y de propuesta creativa, a una comprensión de aclaración de diferencias, de previsión y de predicción de apertura al devenir cultural.

En esta condición, una mirada al concepto de forma pudiera acercarnos a una relativa comprensión (en lo que hacemos y en lo que enseñamos) de aquello que se dice es la finalidad del proyecto arquitectónico. En un libro editado y publicado hace casi sesenta años (1961) con el título *Orígenes de la forma en el arte*,¹ Herbert Read se propuso explorar cómo los humanos logramos captar la comprensión del mundo, para a partir de tal explicación construir su narrativa referente al surgimiento de la producción artística. Por tal razón, en dicho intento, al tratar los aspectos relativos a las artes plásticas, donde ubica las labores escultóricas, pictóricas y arquitectónicas, busca aclarar y explicar primeramente la naturaleza de la conciencia humana.

Y, aunque hace la aclaración de renunciar a dar una definición del término “conciencia” al no poder esclarecer con certeza su significado, se apoya en una visión que parte de la psicología y de la filosofía para formular un acercamiento. De ahí que cite a William James, quien se había referido a esta temática (en un artículo que llamó “¿Existe la conciencia?”) al señalar que “los estados mentales no son de ningún modo aprehensibles si se les diferencia de los objetos”.² Posteriormente, el mismo James complementará esta tesis en

1. Herbert Read, *Orígenes de la forma en el arte* (Buenos Aires: Proyección, 1965).

2. William James, “Does ‘Consciousness’ Exist?”, *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 1-18 (septiembre de 1904): 477-491.

su *Essays in Radical Empiricism* (Ensayos sobre el empirismo radical), donde propuso la ruptura del dualismo sujeto-objeto, pues consideraba que para explicar el modo de captar la realidad, se requería abandonar la idea de la conciencia opuesta al mundo material.

En consecuencia, Herbert Read dice que la experiencia (de carácter perceptual como contacto con el mundo) es, en la medida que se presenta a la conciencia como forma. Citando a Kant en su texto *Crítica de la razón pura*, refuerza su argumentación sobre la presencia de la forma, al señalar que: “desde el comienzo la conciencia es una actividad simbolizadora. De aquí que nunca encontremos en ella nada que sea simplemente ‘dado’ sin significado y con referencia más allá de sí. No existe contenido que no sea interpretados de acuerdo con alguna forma”.³

El mundo material (podríamos asumir) se presenta consecuentemente ante nuestra condición perceptiva entendido por su forma, aunque aclarando como lo señala Rudolf Arnheim:

La percepción no es un registro mecánico de los estímulos impuesto por el mundo físico a los órganos receptores de los humanos y de los animales, sino la aprehensión eminentemente activa y creativa de estructuras. Esta aprehensión de estructuras tiene lugar mediante el tipo de procesos de campo que han sido analizados en la psicología de la Gestalt. Sirve para proporcionar al organismo no ya un inventario de objetos sino primariamente la expresión dinámica de las formas.⁴

Pero las formas, (o lo que se entiende por ellas) en el sentido de la apariencia total de un objeto, curiosamente no pueden ser percibidas en su totalidad, por ello Arnheim aclara que,

3. Read, *Orígenes de la forma en el arte*, 93.

4. Rudolf Arnheim, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte* (Madrid: Alianza Forma, 1989, 12.

ningún objeto tridimensional puede ser captado como imagen óptica por el ojo en ningún momento y desde un punto fijo. Ello se debe a que la imagen óptica es una proyección bidimensional que no puede retratar más de un punto de un objeto en un lugar único [...] De esta limitación de nuestro sentido de la vista, se sigue que, si la mente humana ha de captar un objeto tridimensional en su totalidad, debe trascender la información recibida desde cualquier ángulo.⁵

Una obra arquitectónica, es pues, un objeto que nunca ha sido ni será visto en su integridad por nadie. Es una imagen mental sintetizada con mayor o menor éxito a través de visiones parciales.⁶

Así concluye que, si lo que vemos no es la forma como tal, sino la imagen (en el sentido de la apariencia parcial de algo) con la cual captamos la presencia de lo material, esta condición es reconocida como la figuración del soporte material. De tal manera que podría decirse que, si pensamos que todos los objetos tienen forma, en realidad nos estamos referimos a la idea de la forma, que precisamente es a través de la figura como es reconocida y comprendida. La forma, pues, es la idea de forma, por ello, se dice que el concepto de círculo no es circular.

De cualquier modo, los estudios o análisis relativos a la cuestión forma-objeto siempre se han hecho desde aproximaciones a la percepción, es decir, a partir de aproximaciones que tienen que ver con lo aprehendido del mundo material, como materia existente y como materia configurada, la referencia figurativa es, por tanto, el significado de lo que captamos y lo que nos permite reconocer la forma de algo, para conocerla o para construirla.

5. Rudolf Arnheim, *La forma visual de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 89.

6. Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, 90.

Sobre la caracterización de la actividad arquitectónica: composición o proyectación

Resulta habitual que el término *composición* esté ligado al quehacer arquitectónico, basta un pequeño recorrido para observar la cantidad de cursos que hay en relación a la “composición arquitectónica” en las academias. Pero también los eventos organizados alrededor de esa noción, como el premio a la composición arquitectónica “Alberto J. Pani”, que se celebra cada año en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México y que se encarga de convocar a los estudiantes de todas las Escuelas de Arquitectura, que forman parte de la ASINEA (Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura) a nivel nacional; o, el recientemente extinto “Taller Experimental de Composición Arquitectónica” desarrollado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Además, la noción de *composición* parece tener un papel importante como instrumento para el análisis de las edificaciones. De manera contemporánea lo anterior ha sido retomado en el libro *Arquitectura: temas de composición*,⁷ de Clark y Pause, quienes realizan un extenso análisis geométrico de 88 edificios adjudicados a muy diversos arquitectos (Aalto, Ando, Asplund, Botta, Brunelleschi, Kahn, Le Corbusier, Ledoux, Meier, Palladio, Sullivan, Mies, Wright, entre otros), a partir de categorías como estructura, planta/sección, repetitivo/singular, simetría y equilibrio, iluminación natural, circulación espacio-uso, geometría, adición y sustracción, masa, unidad/conjunto y jerarquía.

Un ejemplo de este tipo de análisis —que intuitivamente liga la noción de composición pictórica hacia el campo arquitectónico— se encuentran en el canónico libro *Vers une architecture*,⁸ de Le Corbusier, que al plantear que

7. Robert H. Clark y Michel Pause, *Arquitectura: temas de composición* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997).

8. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998).

la arquitectura es plástica retoma toda la tradición clásica de la composición arquitectónica, y ello a través de los llamados trazados reguladores. Le Corbusier dirá: “El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armoniosas. Confiere euritmia a las edificaciones... He aquí los trazados reguladores que han servido para hacer cosas muy bellas y que son la causa de que estas cosas sean muy bellas”.⁹ Acto seguido, realiza una serie de análisis sobre las relaciones geométricas que guardan los elementos de las fachadas de diferentes edificaciones, que van desde el Arsenal del Pirineo, el trazado de las Cúpulas de Aqueménides, Notre Dame de París, el Capitolio de Roma, el Pequeño Triánón y, de manera magistral, incluye las fachadas de varios de sus proyectos, entre los que destacan la casa Ozenfant y un hotel.

Tal panorama ya sugiere la pregunta: ¿en qué medida la actividad arquitectónica llega a caracterizarse como un acto de composición o qué tanto consiste en un acto de proyectación?

Sobre la composición de la actividad arquitectónica

El término *composición* remite en primera instancia al “hecho o efecto de componer”, donde en el ámbito del arte designa a la “disposición de las figuras y elementos de una obra de manera que se consiga el efecto deseado”.¹⁰ De lo que se desprende que la noción de composición puede o remitir al resultado de la actividad de componer o también al proceso, por medio del cual algo es compuesto. Pertenecen a la misma familia, las palabras *compositor* y *compositivo*. Ahora, *componer* refiere a “formar o constituir algo reuniendo dos o más cosas”, esto es por demás interesante porque sugiere que el proceso de composición requiere la relación de partes previamente determinadas.

9. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 57.

10. *Diccionario Práctico del Estudiante* (Barcelona: Real Academia Española, 2007).

El origen del término *composición* proviene del latín *compositus*, que es participio pasivo de *componere*, que refiere a “poner juntos”. Por otra parte, *componer* tiene el significado de “formar o crear con varias partes o elementos”, tiene el mismo origen y está integrado por *com-con*, que es “juntamente, en unión”; más *ponere* que indica “colocar, situar en cierto orden o posición”.¹¹

En el ámbito arquitectónico, uno de los exponentes de la noción de composición ha sido el norteamericano Louis I. Kahn, quien ha declarado de manera contundente que:

Un arquitecto es un compositor. Su actividad más importante es componer y no diseñar. El diseño es la consecuencia de la lucha por componer. Todas las maravillosas sutilezas del diseño son para reforzar unos elementos que deben de ser inseparables entre sí. Si tengo una idea clara que relacione los mismos elementos de manera que estos no puedan ser separados (cuando usted quita uno el conjunto se desmorona) entonces tengo el dominio completo del proceso de diseño y, por consiguiente, del diseño de todos los pequeños detalles, ya que éstos se producen porque elementos vivos se ha relacionado bien entre sí...¹²

Lo sugerido por Kahn resulta interesante porque ubica al arquitecto como compositor y no como proyectista; plantea que su labor es la de componer y no la de proyectar, donde el resultado de componer es propiamente lo que se puede llamar *diseño*. Da la impresión de que detrás del planteamiento de Kahn, lo que importa es el conjunto al que se llega por medio de las partes.

11. Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

12. Louis I. Kahn, *Entrevista con Peter Blake, citado en Manuel De Prada, Arte y composición* (Buenos Aires: Nobuko, 2000), 18.

Para el arquitecto norteamericano que les preguntaba a los ladrillos lo que querían ser, el diseño es un acto de composición, no por nada dice que “el diseño es dar forma en el orden... En el orden está la fuerza creadora. En el diseño están los medios —dónde, con qué, cuándo, con cuánto—”, a tal grado que llega a plantear que “las composiciones de Mozart son diseños”.¹³

Esta singular presencia en el contexto contemporáneo del término *composición* puede, en algún sentido, considerarse como un resurgimiento, ya que como lo señala Peter Collins, la noción aparecía desacreditada a inicios del siglo XX:

Quizá la palabra “composición” dejó de ser popular sólo porque estaba asociada a los métodos de diseño enseñados en el École des Beaux-Arts de todos modos, la triple división del sistema de la École des Beaux-Arts (“elementos”, “composición” y “detalles”) ya no se acepta en ningún lugar. Para comprender las causas, es necesario estudiar las técnicas del planeamiento académico que se usaron desde el siglo XVIII hasta finales de la primera guerra mundial.¹⁴

El planteamiento que la composición que tenía en el ámbito académico se puede ejemplificar por medio de la manera de proceder que planteaba el Premio de Roma a principios del siglo XVIII. El Premio de Roma era un concurso anual que se otorgaba a jóvenes pintores, escultores y arquitectos, organizado en Francia, cuyo premio consistía en pasar cuatro años en la Academia Francesa, cuya sede se encontraba en Roma. Para garantizar la justicia en el concurso,

[...] se utilizó el procedimiento de establecer los primeros volúmenes del edificio (o *parti*) mediante cubos cerrados, o *loges*, de los cuales,

13. Louis I. Kahn, *Forma y diseño* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003).

14. Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), 230.

cuando finalizaba el tiempo previsto para este ejercicio, se entregaba un dibujo duplicado a los encargados. Estas *parti* de la composición una vez determinadas no se podían cambiar; así la elaboración y los detalles de las *parti*, y la preparación de los planos finales, resultaba estrictamente fijada. Los que aceptaban este sistema consideraban que, al diseñar bajo tales condiciones, los estudiantes se veían obligados a mostrar sus ideas rápida y claramente, aprendiendo a resolver con celeridad y coherencia los problemas de esta disciplina.¹⁵

Por lo anterior, se puede inferir que la composición, en el ámbito de la enseñanza, se planteaba en términos de que el conjunto de las partes hacía surgir el todo. Donde a partir de la proposición de un determinado ordenamiento de las partes que fijaba la organización de los diferentes elementos del edificio se conseguía el conjunto.

Pero este planteamiento presentaba objeciones, ya que quienes “se oponían a este sistema argumentaban que el tiempo fijado para la composición, y las restricciones que el aislamiento físico acarrea, no tenían nada que ver con la actividad arquitectónica, y de aquí que el sistema debiera ser reemplazado por otro en que la composición y detalle estuvieran combinados”.¹⁶

Lo que aquí se cuestionaba eran dos cosas: la primera no es tanto a la composición en sí, sino la idea de una composición cuyo procedimiento se basara en proponer primero un esquema general que sirviera de guía para organizar los diferentes elementos de una edificación, lo que claramente excluía la posibilidad de agregar elementos conforme se requirieran, además en todo caso era partir de otra idea de composición. Se contraponían las nociones de totalidad-unidad del conjunto frente a la particularidad-diversidad del conjunto. En segunda instancia, y de modo más relevante, se sugiere que la

15. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna...*, 231.

16. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna...*, 231.

actividad arquitectónica no se reduce a un acto sólo de composición, en otras palabras, que la composición no determina cómo tiene que ser una edificación.

La composición por medio del *parti* seguía presente en la École des Beaux-Arts, pero paulatinamente fue siendo abandonado de las escuelas de arquitectura debido a la implementación del sistema anglosajón que privilegiaba la supervisión académica y que se desarrollaría a finales del siglo XIX. Lo que significa reconocer que la composición arquitectónica se constituye como un acto social, donde en el proceso de precisar cómo son las edificaciones no sólo hay una multitud de actores sino de factores que están decidiendo cómo son y que no dependen exclusivamente de las relaciones entre los elementos que integran una obra arquitectónica.

Otro de los factores era que “aparte de la cuestión de si el sistema era o no un buen método de formación arquitectónica, vale la pena señalar que la idea básica de ‘composición’ siempre tuvo una clara afinidad con las técnicas usadas tradicionalmente en las escuelas de pintura”.¹⁷ Es quizá este aspecto el que actualmente resulta más digno de revisión, en tanto que el término *composición* carga la significación de hacer referencia a aspectos bidimensionales a partir de los cuales se organiza, en cierto paralelismo con la pintura, el proyecto arquitectónico como si fuera algo como un cuadro. Tal como señala Collins, “en la práctica, por tanto, ‘composición’ significaba organización pictórica”.¹⁸

Uno de los aspectos por los que era atrayente la idea de composición radicaba en que “la gran virtud de la composición estribaba en la secuencia de operaciones por las que los espacios internos se relacionaban funcionalmente unos con otros, y hay que admitir que, a pesar de sus defectos, la noción clásica de la composición implicaba como ideal básico, la técnica sutil de estable-

17. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna...*, 231.

18. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna...*, 231.

cer un número de volúmenes funcionales y luego relacionarlos para constituir un todo orgánico”.¹⁹ Según lo señala Collins, la idea de composición cayó en desuso, ya que se impuso la idea de que la propuesta arquitectónica, más que estar compuesta de diferentes elementos, era resultado de la proposición de un volumen preconcebido al cual se le pudieran realizar divisiones. El resultado fue que “este tipo de planeamiento favorece un envoltorio externo más arbitrario que los diseñados por los historicistas del siglo XIX”.²⁰ Resulta por lo menos interesante señalar que en el diseño industrial esta manera de proceder tuvo una alta repercusión y fue llamada *styling*.

Como lo señala Collins, el término *composición* no resultó del agrado de muchos teóricos románticos, como Goethe y Ruskin; ni a los arquitectos románticos como Frank Lloyd Wright, quien señalaba que “ya no podemos hablar de composición”. Con ello se refería a que la obra arquitectónica tenía que comprenderse como una “cosa plástica”, es decir, tenía que ser concebida como un conjunto y no estar integrada por algo yuxtapuesto, agregado o compuesto.

A partir de lo anterior se pueden plantear algunas ideas que caracterizan a la noción de composición en el ámbito arquitectónico son: 1) Constituye una manera de proceder para determinar la “formalidad” de las edificaciones, que parte de la organización de las partes para generar el conjunto. 2) Plantea cierto paralelismo con la pintura, al hacer uso de elementos bidimensionales y relaciones geométricas para organizar los diferentes elementos del conjunto. 3) Plantea que la determinación de la formalidad arquitectónica es resultado de los vínculos que se establecen entre las partes de las edificaciones, constituyéndose en un sistema cerrado.

Tales características resultan ser revisables, si se reconoce que la actividad arquitectónica no se constituye como una actividad compositiva sino proyectiva, lo que en algún sentido permite reconocer el sentido del proyecto arquitectónico dentro de su ámbito social.

19. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna...*, 232.

20. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna...*, 232.

Sobre lo proyectivo en la actividad arquitectónica

Una primera consideración respecto a la condición proyectual (o proyectiva) en la actualidad de lo arquitectónico, se refiere a la situación de crisis, provocada por la nostalgia de reglas que pudieran entenderse como infalibles, así como por la desconexión de un fundamento social claro del hacer arquitectónico, que lleva ilusoriamente a un retorno de tradiciones disciplinarias, incluso en el sentido de un hacer artesanal del oficio.

En cualquier caso, con crisis o sin ella, la tarea de teorizar sobre el que-hacer arquitectónico en el ámbito de las acciones proyectuales, académicas o profesionales, es (o debiera ser) una reformulación de la noción de proyecto. Que precisamente permita explicarlo como un ciclo productivo autónomo y completo que resulta indispensable para asegurar el sentido la intencionalidad y la previsión de lo edificable, así como de su proceso de realización.

Por ello, su racionalidad está relacionada con las transformaciones que se van teniendo en las imágenes proyectuales de un determinado objeto arquitectónico, en donde la intencionalidad formal del habitar —como propuesta o hipótesis— va estableciendo un marco de referencia desde el cual se orientan y se da sentido a las acciones del proyecto. Y, aunque pudiera parecer, que esto nos acerca a la idea de que los hechos arquitectónicos implican un problema de conocimiento, debiera resultar evidente que el conocimiento no es el problema central de la actividad proyectual, puesto que no define la eventual especificidad de sus enfoques.

Consideramos, finalmente, que una de las principales características que se presentan en el entendimiento del proyecto arquitectónico, es la visión de la importancia de la forma arquitectónica existente, contemplada en el sentido en el cual en el desarrollo del propio proceso del proyecto es entendida como materia o material para la definición y elaboración de cualquier nueva forma proyectual que resulte significativa.

Referencias

- Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- _____. *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- Clark, Robert H. y Michel Pause. *Arquitectura: temas de composición*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- De Prada, Manuel. *Arte y composición*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- James, William. "Does 'Consciousness' Exist?". *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 1-18 (septiembre de 1904): 477-491.
- Kahn, Louis I. *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.
- Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1965.



Editado por la Coordinación Editorial
de la Facultad de Arquitectura, UNAM.
Se utilizaron las tipografías
Chaparral Pro y Open Sans.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura