

# ARQUITECTURA EFÍMERA

Reflexiones sobre la  
mutabilidad del espacio  
construido



Mauricio Trapaga Delfín (coordinador)





# ARQUITECTURA EFÍMERA

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.

**Nombres:** Trápaga Delfín, Mauricio, coordinador. | Trápaga Delfín, Mauricio, coordinador.

**Título:** Arquitectura efímera: Reflexiones sobre la mutabilidad del espacio construido.

**Identificadores:** ISBN: 978-607-30-7138-3

**Temas:** Arquitectura – Mundo. | Arte – Arquitectura. | Arte – Museografía. |

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

Primera edición: enero de 2023



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>

Correo electrónico: [oficina.juridica@fa.unam.mx](mailto: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.

#### Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Enrique Graue Wiechers

**RECTOR**

Leonardo Lomelí Vanegas

**SECRETARIO GENERAL**

Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria

**SECRETARIO ADMINISTRATIVO**

#### Facultad de Arquitectura

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

**DIRECTOR**

Enrique Soto Alva

**SECRETARIO GENERAL**

Isaura González Gottdiener

**SECRETARIA ACADÉMICA**

Leda Duarte Lagunes

**SECRETARIA ADMINISTRATIVA**

Lorenzo Rocha Cito

**COORDINADOR EDITORIAL**

**Editor:** Gil del Valle

**Diseño y formación:** León Márquez Ortiz

**Portada:** León Márquez Ortiz, sobre una fotografía original de Claudia Hernández García

# ARQUITECTURA EFÍMERA

Reflexiones sobre la  
mutabilidad del espacio  
construido



fa

15  
cc  
70  
cu



## CONTENIDO

<b>ARQUITECTURA EFÍMERA: REFLEXIONES SOBRE LA MUTABILIDAD DEL ESPACIO CONSTRUIDO</b>	9
MAURICIO TRÁPAGA DELFÍN	
<b>PARTE I. SIGNIFICADO Y PERCEPCIÓN DE LO EFÍMERO</b>	12
Fabio Vélez Bertomeu	
La densidad temporal del espacio social. Una aproximación a la arquitectura efímera desde la filosofía de la cultura	16
Andrés Oliver Barragán	
La significación efímera del espacio habitable	32
Mauricio Trápaga Delfín	
De la idea de espacio a la noción de espacialidad en el campo de conocimiento de la arquitectura efímera	43
Adrián Baltierra Magaña	
El silencio como sustancia espacio-temporal	55
Juan Carlos Calanchini González Cos	
Terror y poder desde lo efímero: trascendencia del fenómeno mediante la iluminación	80
Raúl Sergio Cuéllar Sánchez	
Arquitectura de emergencia Repensando la “firmitas” desde Shigeru Ban	102
Fabio Vélez Bertomeu	
La cualidad efímera de la luz natural	118
Byron Franco Vallejo	
<b>PARTE II. ESPACIO PÚBLICO</b>	127
Celia Facio y Áurea Maya	
Todo lo simbólico se desvanece en el aire. Los monumentos y lo efímero desde el arte contemporáneo	130
Gabriel Villalobos Villanueva	
Lo efímero y sus potencias políticas en una fiesta religiosa	139
Luis Conde	

Las portadas floridas en la arquitectura religiosa en México: una presencia mesoamericana en el patrimonio inmaterial actual	152
Juan Antonio Siller Camacho	
La capilla del Belén en Tlaxcala: de lo efímero al olvido	167
Óscar Armando García	
Prototipos efímeros del ámbito universitario en el espacio público	180
Ronan Bolaños Linares	
La modernidad arquitectónica de la Ciudad de México como espacio efímero	193
Pablo Francisco Gómez Porter	
Revitalización del espacio público a través de instalaciones efímeras como activadores sociales y agentes de cambio	201
Bruno Bellota Noguera	
Lo efímero y la lógica del contra-monumento como estrategias de inserción del arte en los espacios públicos	212
Aurora Noreña	
<b>PARTE III. MUSEOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS</b>	<b>225</b>
Virginia Cristina Barrios Fernández y Gabriel Villalobos Villanueva	
El museo “entre lo efímero y lo permanente”	228
Virginia Cristina Barrios Fernández	
¿Qué es lo efímero en el “arte efímero”? Performance, repetición y métodos de registro. Estudios de caso	237
José Fernando Torres Serrano	
La exhibición de procesos y la transitoriedad como aliado	255
Blanca María Cárdenas Carrión	
Conversaciones sobre conceptos matemáticos en Universum	277
Claudia Hernández García	
Carlos Leduc Montaña en el Museo Nacional de Arquitectura	289
Mauricio Durán Blas	



<b>PARTE IV. ESCENOGRAFÍA, TEATROS Y ESPACIOS ESCÉNICOS</b>	<b>300</b>
Horacio José Almada Anderson y Óscar Armando García	
Mahometto II, ópera de Rossini: una aproximación a la puesta en escena en México en 1832	303
Áurea Maya Alcántara	
De Edward Gordon Craig a Roberto Montenegro. Ensayos en el diseño de una máquina del movimiento	309
Omar Alfonso Flores Tavera	
Danzar arquitectura	326
Elisa Drago Quaglia	
La iluminación, un puente entre lo material y lo inmaterial	346
Vanessa Patricia Loya Piñera	
De lo efímero a la edificación de los sueños: los palacios construidos por Luis II de Baviera	370
Horacio José Almada Anderson	
La oscuridad en el escenario	386
Jorge Kuri Neumann	



# PRESENTACIÓN

ARQUITECTURA  
EFÍMERA:  
REFLEXIONES  
SOBRE LA  
MUTABILIDAD  
DEL ESPACIO  
CONSTRUIDO

MAURICIO TRÁPAGA DELFÍN

Bajo el título de *Arquitectura efímera* hemos conjuntado una serie de reflexiones a partir de manifestaciones que generan espacialidades cuya duración se mantiene más en el pensamiento y el recuerdo, que en dejar huella tangible o discursos permanentes en el espacio construido.

La circunstancia de lo efímero en la arquitectura ha permeado en los procesos sociales del espacio público, escénico y museal, además de causar acuerdos, disensos y reflexiones en el pensamiento crítico. En todo caso no es indiferente, y sí muy útil para la arquitectura y su teorización, voltear a ver estos procesos que han cobrado mayor visibilidad.

Un grupo interdisciplinario de profesores, en su mayoría de la UNAM, fundamos el seminario permanente de arquitectura efímera en enero de 2019 con la intención de formalizar los trabajos que desde 2010 se realizan en torno al tema. Siempre en la Facultad de Arquitectura.

La necesidad de nuestras inquietudes derivaron en la organización de dos coloquios sobre el tema de arquitectura efímera. Ante la gran convocatoria suscitada y sobre todo a partir de las discusiones derivadas de los trabajos leídos, nos avocamos a la organización y lanzamiento de un tercer coloquio para el año 2021.

El espacio académico generado a partir de estos coloquios permite visibilizar nuestro trabajo, así como conocer a otros académicos y profesionales que estudian o ejercen las muy variadas manifestaciones de la arquitectura efímera.

Este libro registra los mejores trabajos producidos a partir del seminario y presentan reflexiones diversas, algunas coincidentes y otras no, pero todas realizadas con rigor y con el más puro espíritu académico, que es el de investigar sobre un determinado tema, ensanchar los bordes de las disciplinas, compartir experiencias desde la docencia, divulgar las manifestaciones del quehacer humano y generar conocimiento.

Presentamos 26 ensayos que abarcan la reflexión crítica, el espacio público, la musealidad y el espacio de escenificación escritos por profesionales de diversas ramas que los une el transcurrir de la vida en el espacio y ¿qué es la arquitectura? sino el transcurrir de la vida en el espacio.

El término arquitectura efímera, sin duda ha causado inquietud y por lo tanto la oportunidad de debatir, comprender y ampliar la reflexión del hecho arquitectónico.

Encontramos enriquecedora la efímera característica de la arquitectura que nos permite nuevos enfoques y puntos de vista, diversidad en la inter y multidisciplinaria y sobre todo la oportunidad de converger en un espacio de discusión académica.

SIGNIFICADO  
Y PERCEPCIÓN  
DE LO EFÍMERO

## SIGNIFICADO Y PERCEPCIÓN DE LO EFÍMERO

FABIO VÉLEZ BERTOMEU

Los artículos que componen esta sección comparten, desde distintas perspectivas, un mismo propósito. Tratar de entender el impacto y las consecuencias que comporta el adjetivo “efímera”, en el sintagma de “arquitectura efímera”. Que varios académicos y académicas hayan considerado oportuno demorarse en esta cuestión, en principio menor, quizás nos ilumine sobre un aspecto trascendental que se nos pudiera escapar en un acercamiento meramente superficial.

Efectivamente, la movilización que despierta la arquitectura efímera es muy probable que cimbre la idea clásica que se ha recibido dentro y fuera de las academias acerca de lo que es y lo que debería ser la arquitectura. Que lo anteriormente declarado guarda algo de verdad, puede evidenciarse en el siguiente hecho, de fácil comprobación por otro lado: todavía a oídos de muchos y muchas la arquitectura efímera suena a un oxímoron, a una flagrante contradicción.

La arquitectura, la idea de la arquitectura que hemos heredado y aprendido, y que tiene prácticamente la friolera de dos milenios, al menos desde que la sistematizara Vitruvio, sostiene a *grosso modo* y de manera inopinada que la arquitectura, si de verdad quiere presumir de serlo, ha de ser, si no eterna —pues todavía no hemos alcanzado los medios técnicos para lograrlo—, al menos duradera.

Si esto es lo que se nos enseña y repite hasta la saciedad como un mantra en las escuelas, y lo que a la postre interiorizamos como un hecho válido e incuestionable. Tiene perfecto sentido que añadir ese inocente adjetivo (efímero) a la palabra (arquitectura) suponga, al menos para una gran mayoría, poco menos que una provocación. Sería algo parecido, guardando las respectivas distancias, a comparar el choque que supuso hace cinco siglos el encuentro entre la nueva cosmología de Copérnico y la de Ptolomeo, el heliocentrismo con el geocentrismo, respectivamente.

¿Y si resultase que es la Tierra la que se mueve y es el Sol el que está en el centro del sistema? *Mutatis mutandis*, ¿y si la arquitectura no tiene por qué ser duradera, o incluso eterna, para ser arquitectura?

Pues bien, un volumen como el presente, dedicado en exclusividad a la arquitectura efímera, así como a todas las variantes que se pudieran derivar (y que se abordarán en las siguientes secciones), requiere una sección propedéutica que introduzca al lector y a la lectora en esta cuestión eminentemente teórica. Ciertamente, sólo cuestionando el asentado prejuicio de una arquitectura arraigada temporalmente, podemos siquiera empezar a dejarnos sorprender, y no necesariamente comulgar, por este fenómeno al que tan poco espacio concedemos en nuestras escuelas y facultades de arquitectura, y que tan larga historia posee, pese a su represión y negación constantes.

Los textos que siguen a continuación, y que configuran esta sección, no necesariamente aceptan la posibilidad de una arquitectura efímera; entre aquellos que sí lo hacen, las razones no siempre son las mismas. Conviene señalar este aspecto coral y plural, pues



creemos que es la mejor manera de presentar el tema de manera no dogmática. Con los materiales a su disposición, dejamos en manos del lector o la lectora la libertad para optar por la postura que le parezca más convincente.

LA DENSIDAD  
TEMPORAL DEL  
ESPACIO SOCIAL.  
UNA APROXIMACIÓN  
A LA ARQUITECTURA  
EFÍMERA DESDE LA  
FILOSOFÍA DE LA  
CULTURA

ANDRÉS OLIVER BARRAGÁN

INTRODUCCIÓN

De manera general, el tema que en esta ponencia me interesa proponer es el de las dificultades y potencialidades del pensamiento al arrojarse a una reflexión teórica e histórica sobre lo efímero en la arquitectura desde la filosofía de la cultura.

Vamos a ver que si nuestro camino se dirige al concepto y a la praxis del diseño del espacio a partir de una temporalidad acotada,<sup>1</sup> bastará con que nuestra curiosidad se plantee una amplitud de pensamiento relativa y una mínima profundidad en su cuestionamiento de la definición de arquitectura efímera para que comiencen a hacerse notar los acotados límites del discurso espontáneo que domina nuestro medio. Mientras que la idea común que se tiene de ésta nos plantea un espacio cuya esencia es la brevedad, a saber: finito, pasajero como las carpas de la feria que visi-

ta un pueblo, como los puestos y pasillos de un mercado sobre ruedas; la realidad. Por otro lado, nos enfrenta a una multiplicidad de momentos en que el ser de estos espacios está ahí también en función de lo permanente. Consideremos tres posibilidades para esto, es decir: que el espacio de la brevedad termina por tender a la permanencia, lo efímero termina formando un continuo con lo eterno:

- I Porque, por más que hablemos de espacios diseñados y construidos para ser usados apenas por un tiempo breve terminan “petrificándose” y volviéndose permanentes, como los campamentos para refugiados o algunos pabellones de las ferias mundiales en Occidente;
- II Porque son usados, sí por un tiempo breve, pero como parte de un ciclo continuo en el que se quitan y se ponen, como los mercados sobre ruedas o los circos que van de aquí para allá, y
- III Porque terminan representando un momento de un proceso mayor, en el que inciden de tal manera que su presencia en esa escala mayor le hace permanente, aun cuando ha pasado ya.

Nuestra propuesta es entonces *desmenuzar* la concepción dominante de “lo efímero” en arquitectura y criticarla, fundamentalmente, por no tener la capacidad para lidiar con tres cosas:

- I Con la dualidad temporal del ser al que nos enfrentamos en la arquitectura. Esto es, por contar con una lógica unívoca que no se permite conocer fenómenos que integran brevedad y permanencia en su constitución;
- II Con la interdefinición entre los procesos que conforman a la sociedad histórica en esta dualidad, entre procesos de corta y de larga duración, y

- III Con la pregunta por el espacio como articulación entre ambas escalas de la temporalidad social.

Estas tres consideraciones: dualidad, interdefinición, espacio; nos harían llevar el lugar de la esencia de lo efímero desde la pura brevedad, la corta duración pura, hacia la interdefinición entre ésta y la larga duración, *en* el espacio. Nos hacen pensar en una arquitectura en que la larga duración tiene la posibilidad de concentrarse o distribuirse en los momentos de corta duración.

Quisiéramos proponer entonces, que “lo efímero” no es lo breve y ya, así, nada más. Sino lo que en este sentido sería *denso*, la larga duración concentrándose en la corta intensamente. Justo, como en los tres casos a los que nos referimos unos párrafos arriba.

La primer consecuencia de nuestra propuesta es que no podemos permanecer más en una definición estática, sino en un movimiento entre la dualidad temporal, en que la arquitectura define a ambas escalas y ellas se definen mediante la arquitectura. La segunda, sería entender el movimiento de la totalidad de un sistema. Como éste en que vivimos que, a) procura perpetuarse, extenderse en el tiempo espacio, desdoblar su ser en la larga duración, haciendo densa la corta duración de las cosas del mundo, b) basándose en la brevedad, la innovación, el constante cambio; c) pero claro, lo hace de tal manera, mediante la “obsolescencia programada”,<sup>2</sup> de acuerdo a la acumulación y a costa de la vida, que más bien logra lo contrario: su autodestrucción, su finitud. La tercer consecuencia es la reflexión que aquí nos ocupa y que desarrollaremos en tres movimientos:

- I Primero armaremos una imagen crítica de la definición hegemónica de arquitectura efímera, su contenido, su forma y sus límites. Examinaremos su apariencia.
- II En seguida llevaremos esta definición más allá de sus límites, hasta una concepción que nos permita abarcar un fenómeno más profundo y amplio, a partir de una

dialéctica de las temporalidades que están en juego cuando pensamos en arquitectura efímera. Exploraremos su esencia.

- III Y por último, sería bueno plantearnos una manera de desmitificar esa realidad a la que nos acercamos, por lo que me gustaría proponer una manera de acercarnos al estudio de la arquitectura efímera pensando en lo que por ahora asociamos a su *dualidad, interdefinición y espacio*, desde la densidad temporal del espacio social.

## I

### ¿DE QUÉ HABLAMOS ENTONCES, CUANDO DECIMOS QUE CIERTA ARQUITECTURA ES EFÍMERA? ¿QUÉ SENTIDO TIENE PENSARLA Y QUÉ NECESIDADES FILOSÓFICAS CONLLEVA? ¿QUÉ PROFUNDIDAD NOS EXIGE EL TEMA DEL TIEMPO Y LA ARQUITECTURA?

#### a) Una definición de arquitectura efímera

No está de más comenzar esta reflexión con una crítica de la definición de arquitectura efímera que nos proporciona el mismo medio de la arquitectura, del sentido común con el que contamos sobre este tema. Veremos que si nos preguntamos qué nos dicen de este orden de arquitectura las revistas, los libros, las aulas de la facultad, los concursos o los trabajos prácticos; encontraremos que la idea que domina es, en general, cercana a la de Wikipedia y en aquellos casos en que no es tan limitada, al menos no deja de partir del mismo principio. Se dice de ésta que es “aquel arte o técnica de proyectar y construir edificios que son pasajeros, que duran poco”;<sup>3</sup> normalmente se entiende además, que integraría a través de la historia una relación particular con los materiales de su construcción y con el carácter de su uso, ambos generalmente acotados a esta misma condición de “corta duración”.

Si revisamos los aspectos que la definición relaciona y el lugar que ésta le da a cada uno de ellos, veremos un par de cosas en su desarrollo. En primer lugar, en ella estaría implícita

la relación entre dos grandes asuntos de la cultura: i. el de la arquitectura en general, eje del planteamiento y ii. el del tiempo de lo social, que aparece determinando al anterior. En segundo lugar tenemos la construcción de los edificios y sus espacios, las determinaciones que son productos de la determinación anterior entre arquitectura y tiempo; tenemos a su proyecto, a su construcción y a su materialidad, al sentido de esa producción, su habitar y sus usos, también productos de la determinación anterior. Por lo pronto sabremos de dos determinaciones concéntricas y en interrelación: una primera, temporal, que determina a la arquitectura y que produce una segunda, espacial y material, entre el *habitar* y el *construir*. Conoceremos desde aquí un complejo que gana unidad porque sus partes y sus determinaciones tienden a la esfera de “lo breve”, pretendida esencia de la definición.

Si además nos acercamos a cómo se plantea esta definición en el mundo de lo concreto, esto es, qué fenómenos son los que se nos muestran como arquitectura efímera en el discurso espontáneo; nos daríamos cuenta de que se parte de que aquello que le da identidad a la multiplicidad de arquitecturas efímeras es justamente la *corta duración* de su existencia. Instalaciones artísticas, habitáculos, quioscos de venta, campamentos, entre otros. Tendrían en común la brevedad del tiempo en que existen en el mundo y en ella encontrarían tanto su universalidad como su particularidad. La arquitectura dependería de cómo concretaran esa brevedad. Basta pensar en los concursos de arquitectura.

#### **b) La práctica de la arquitectura efímera**

Así, se plantea para la *arquitectura efímera* un *ser-en-sí*, potencial y en esencia *breve* en cuanto a la dimensión teórica de la definición; y un *ser-para-sí*, en acto, la identidad de la *corta duración* en la dimensión práctica; lo que quedaría por hacer es pensar en la forma que la cultura da a esta interrelación. Esto es, cómo cada sociedad responde a las exigencias que se ha puesto con el desarrollo anterior, cómo diseñar “lo breve” y cómo llevarlo a su máxima expresión y funcionalidad, cuál es la forma que la cultura asigna a su “corta duración” en el espacio que transforma.

Si continuamos nuestra búsqueda veremos que no es raro que la práctica que se afilia a esta definición tienda a derivar en búsquedas formales en que los productos de la doble determinación a la que nos referimos atienden las exigencias de lo efímero desde la esfera perceptiva, de la experiencia sensorial. Tomemos por ejemplo, del 2017, un pabellón llamado *Nido Alameda: Una pausa en el andar*. Sobre éste se dice, en una revista de arquitectura que participa en el curso de posgrado que le produjo como ejercicio grupal, que es:

una experiencia lúdica donde, a través de la participación colectiva, se generaron recorridos para jugar, observar y disfrutar la ciudad; un espacio-nido que se construía y deconstruía cada día, que reflejaba la complejidad de la imagen urbana de la Ciudad de México y brindaba un filtro al exceso de estímulos cotidianos. El pabellón era un recordatorio para que no se nos olvide que podemos apropiarnos del espacio público aún en el caos de la ciudad [...] un espacio de planta radial, formado a partir de doce puertas generadas con prismas verticales y horizontales de melanina de Arauco. Estos volúmenes creaban doce accesos a un interior donde había una serie de superficies inclinadas en las que los visitantes se podían tumbar y observar la ciudad desde diferentes puntos de vista. El resto de accesos obligaban a realizar un recorrido perimetral. La propuesta final incluía, además, la participación activa del ciudadano para que, a partir de una serie de madejas de lana de colores, definiera nuevos recorridos anulando algunos de los accesos. La participación de la gente superó las expectativas, generando un gran nido de color.<sup>4</sup>

Veremos que en general es de allí que se parte normalmente. La práctica de este *orden* de arquitectura nos permite considerar que existe la idea de que la transformación del mundo en que vivimos y de su arquitectura en este momento histórico, se sitúa en sus momentos breves y se dará por la intensidad de la experiencia perceptiva. Por ejemplo: algo de tanta

importancia como la reapropiación del espacio público a partir de una sociedad participativa se estaría jugando en la brevedad de las experiencias de corta duración, en el espacio del estímulo formal. ¿y qué tanto es ahí justamente donde se juega esa transformación? ¿qué transformación es esa? Veremos que se volverá necesario distinguir posturas que se pretenden revolucionarias y que son en realidad conservadoras. Ya veremos por qué.

**c) ¿Qué es el espacio efímero? ¿Qué es un pabellón? ¿Cómo debe ser?**

Las instalaciones temporales sobre el espacio público no sólo ayudan a activarlo sino a conferir nuevas posibilidades a un entorno. Un pabellón efímero es siempre más que arquitectura, es la posibilidad de hacer de la ciudad y de la arquitectura un nuevo lugar y una nueva experiencia, dice la misma revista.<sup>5</sup>

Tras habernos acercado a la definición común de *arquitectura efímera*, podríamos además preguntarnos por la relación entre este sentido corriente, su práctica y su momento histórico. Un momento, que de manera general está buscando cuestionar el paradigma positivista de los grandes discursos, paradigma que insistió en que a pesar de su sobre industrialización el mundo no se iba a acabar nunca y que creía firmemente en el orden y en el progreso indefinidos e ilimitados. Justo en la búsqueda por transformar el mundo cambiando de paradigma es que surge esta relación concreta, entre discurso y práctica, entre teoría y praxis que produce una definición que podríamos llamar posmoderna. Que se plantea que lo “efímero” debe substituir a lo “permanente” y el *momento* a la *totalidad* como soporte de la arquitectura, de la configuración social del espacio. pretendiendo ser una crítica al espacio totalitarista de la modernidad funcionalista, planteando que la transformación del mundo en el que vivimos se juega en lo breve de las experiencias de la percepción pues se ha derrumbado la idea de lo permanente. Nos preguntamos ¿Basta con invertir la matriz? ¿Está realmente conformado el ser de la arquitectura efímera apenas por brevedad y corta duración? ¿Está la transformación del mundo en los estímulos perceptivos? Nuestra crítica tendrá que pensar todas esas preguntas en interrelación y respecto a



dos consecuencias que se desprenden de la situación de la producción efímera de la arquitectura en nuestra realidad:

Por un lado vemos una revolución potente de la densidad conceptual del espacio arquitectónico en las propuestas de arquitectura efímera, aunque sea apenas en la construcción estética del sujeto que piensa la relación entre lo político y lo sensorial, como los pabellones temporales construidos por estudiantes, o los de aquellos concursos que fomentan las facultades de arquitectura, y por otro lado, conviene preguntarnos, en nuestra sociedad, a qué se enfoca esa “revolución” conceptual, si pensamos los campos prácticos de la arquitectura efímera. Qué de ella se dirige al diseño de exposiciones temáticas, qué a las escenográficas, qué a instalaciones, qué a la cinematografía y qué al “escaparatismo” comercial,<sup>6</sup> cuál es realmente la configuración hegemónica de la arquitectura efímera y qué tanto todas estas formas de *praxis* no terminan alineándose a la mercantilización del espacio. Esto es, a propiciar que incluso aquello que no es un escaparate, lo parezca y se haga con la idea de “vender” algo, aunque sea la terrible metáfora de vender un sentimiento o una idea. Esto requiere, preguntarnos si esta relación entre brevedad y percepción no responde en lo concreto más bien a la necesidad de naturalizar la “obsolescencia programada” en que se funda no solo el modo específico de producción, circulación y consumo, sino toda la cultura en la modernidad capitalista.

Nuestra intención general será llegar a un concepto que nos permita pensar tres aspectos que por ahora superan la definición corriente: ¿Cómo pensar la convivencia de largas y cortas duraciones en el ser de lo que llamamos efímero? ¿Cómo pensar su interdefinición? Y ¿cómo pensar la concentración histórica de la escala larga en la corta como producción del espacio? Para pasar de esta definición al concepto que queremos trabajar contamos con

un análogo que nos permitirá echar a andar una reflexión entre las temporalidades históricas que conforman nuestra dialéctica.



**a) El mito y el rito de la brevedad y permanencia**

Existe un “bichito” cuya apariencia ha provocado que el sentido común le nombre igual que a la arquitectura que nos ocupa: *efímera*. Si uno busca rápido en Internet, leerá que este nombre viene del griego y significa “que dura un día”. El insecto al que hace referencia vive apenas unas horas, dedicadas exclusivamente a su reproducción. Forma nubes grandes con miles de individuos apareándose en el aire al atardecer, algo hermoso.

La corta duración es la esencia de la verdad que se expone: solo que antes hablábamos de los edificios que duran poco y de su relación con el uso al que son destinados. Ahora lo que dura poco es el ciclo de vida un insecto y el acento de la definición está en su reproducción, no en su uso.

Si continuamos investigando sobre la efímera, veremos que es en realidad todo un orden de insectos: el orden de los efemerópteros (*ephemeroptera*) y no solo eso, además es el orden más antiguo de todos los insectos y se extiende por todo el planeta: es decir, veremos que no es tan breve como pensábamos.

Cuando expandimos los límites de la definición en el tiempo y en el espacio del ciclo de vida de un grupo de efímeras al del ciclo largo del orden de insectos, aquello que aparecía como un fenómeno de corta duración, breve, ahora es de larga duración. Podríamos decir que permanente. Este insecto tiene 230 millones de años de continuidad y de expansión por toda la tierra.

No podemos dejar de pensar que el ser de la arquitectura a la que llamamos efímera se mueve también en esta dualidad. Tiene una realidad de larga duración (mediada por la cul-

tura) y una de corta (inmediata, de producción social). De manera similar a lo que muestra Aldo Rossi en *Il teatro del mondo*, un espacio efímero en que se ponía en juego la relación espacial entre ambas temporalidades. Un proceso de corta duración puede, sin problemas, estar en función de uno de larga en el mismo fenómeno.

Como las tiendas de las culturas originarias del norte del continente americano, cuya estructura desarmable está en función de campamentos estacionales rotativos. A partir de un ir y venir constante, de su permanencia en el mundo y de la permanencia de su medio ambiente.

Habría que considerar que el ciclo de corta duración en arquitectura ocurre dentro de aquel de largo alcance. Las dos temporalidades, como en Heidegger, ocurren una dentro de la otra: a la casa de campo la ha construido el “ejercicio reiterado” del habitar, la cultura. A este habitar histórico, de larga duración lo conforman “habitares” cortos.

Al contrario de lo que pensábamos al principio, las dos temporalidades no se excluyen sino que existen una dentro de la otra, conformándose mutuamente. Esto significaría para nuestra arquitectura que más que limitarse a lo breve o a lo perpetuo, se mueve en un constante gradiente entre los dos. La reproducción del tiempo corto es la posibilidad del tiempo largo y *vice-versa*.

Cuando la efímera logra reproducirse se da el continuo universal. De ello depende su permanencia en este planeta. En sentido contrario (el tiempo largo), el desarrollo del bichito a lo largo de todos esos millones de años es el que ha permitido la particularidad que conlleva aquella reproducción del tiempo corto, en sentido de la teoría de Darwin.

Ahora, si el espacio arquitectónico surgiera de la interrelación entre ambas temporalidades ¿qué es lo que definiría a la arquitectura efímera? Si seguimos buscando en los libros de biología veremos que durante su adultez el macho de la *efímera* se dedica exclusivamente a aparearse y después muere.

Tras el acto sexual, la hembra aún tiene que buscar el lugar en el que va a depositar sus huevos y no puede ser cualquiera. El espacio tiene que ser propicio para la delicada eclo-

sión de este insecto. Ella encuentra el lugar apropiado y desova, permitiendo la existencia del ciclo siguiente y la continuidad de la especie, el ciclo largo. En la corta duración vemos concentrado el hecho que permite a la larga duración. Lo que interesa de esto es que ocurre mediante la relación de la efímera con el espacio.

La sociedad se transforma en unidad con el espacio, del mismo modo que la reproducción biológica de nuestra análoga insecta, en una proporción particular entre tiempos cortos y largos. Es en esta unidad que se hace pertinente la pregunta por la *totalidad* que conforma esa interrelación que se transforma en el tiempo, la pregunta por la cultura arquitectónica. Estamos ante el tiempo corto (la reproducción de una generación de efímeras), que ocurre dentro del de la larga duración (la continuidad del orden), ante el momento que es la posibilidad de ambos.

El tiempo largo es la consecución de tiempos cortos y en ellos pone en juego la posibilidad de su continuidad. La continuidad del tiempo largo le exige al corto una manera particular de ser. En el caso de la efímera no basta con que complete su propio ciclo de vida sino que tiene que garantizar las condiciones de la continuidad del ciclo de su orden *en el espacio*. Este debe ser propicio, la arquitectura establece en cada cultura cómo es lo breve y cómo lo permanente. Un *universal condicionado*. La relación campamento-pradera y la rotatividad de sus ciclos estacionales exigen a las culturas de los tipis ciertas particularidades en su producción del espacio social, a saber: que sea armable y desarmable, transportable, duradero y adecuado para la variación y diversidad de climas a los que se enfrentará. Al menos.

#### **b) Multiplicidad de lo efímero**

La unidad entre las sociedades y su espacio (que conforma la cultura) está ahora en paralelo a la relación que ha construido la efímera, entre las temporalidades *en el espacio*. Unidad en la que hay un *espacio con* propiedades que permite la permanencia de la efímera y hay una que organiza su ciclo según las propiedades de ese espacio. Esta interdefinición

implica, además de la unidad anterior, una multiplicidad de cosas que cada cultura asume que deben ser breves o perpetuas en el espacio de su mundo. La respuesta del tiempo corto a las exigencias del tiempo largo.

En su tiempo breve *el espacio está en la efímera*, que crece articulada con las propiedades que éste tiene para albergar los momentos de su desarrollo: primero, en medio acuático, el bichito pasa del huevo a ser una ninfa con branquias, más adelante un pre-adulto con piernas en una etapa terrestre y por fin con alas en su momento reproductivo, para acceder al aire que nublan sus multitudes.

Su ciclo, podríamos decir, está totalmente espacializado; la arquitectura aquí es el “ejercicio reiterado de la capacidad de dejar que tierra y cielo divinos y mortales entren simplemente en la cosa”;<sup>7</sup> como el espacio es socializado en las construcciones de aquel mundo que habita en carpas, pabellones o tiendas, determinándolos de cierta forma: “El tejado de tejas de gran alero, el cual con la inclinación adecuada sostiene el peso de la nieve y llegando hasta muy abajo, protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno”.<sup>8</sup> A su vez, en el tiempo breve, la efímera determina el espacio de su desove, el lugar de albergue y eclosión de sus 400 a mil huevos. Estas determinaciones entre espacio e insecto que se dan en el tiempo corto, como ya vimos, lo trascienden. Construyen un ciclo en el tiempo largo, que es el que se reproduce en el movimiento de la unidad efímera-espacio.

Si atendemos la relación entre las dos temporalidades en interdefinición y la relación entre el insecto y su espacio, veremos que la unidad efímera-espacio determina la dualidad temporal y, además, la dualidad temporal la determina y se manifiesta en ella. Antes de su madurez reproductiva, los efemerópteros presentan una etapa intermedia en la que están todas las características de su etapa adulta. Es básicamente adulta, aunque sus alas no sean todavía funcionales, ahí están. Tiene todas y cada una de esas características que le hacen adulta, salvo una que por otro lado es fundamental para su adultez: no tiene sistema reproductivo (y aquí está la clave). En vez de eso tiene un sistema digestivo, que deberá

substituir por el anterior para pasar a la última etapa de su ciclo de vida. ¿No es esto que ocurre dentro de la efímera, la relación entre escala corta (escala del ciclo de vida de la efímera, reproducción del individuo, sistema digestivo) y la escala larga de su temporalidad (escala del ciclo de reproducción del orden más antiguo de insectos, sistema reproductivo)? La larga duración del orden de la efímera invade al individuo de corta duración al punto de cambiarlo por dentro (subsunción real). En esta metamorfosis, la corta duración está al servicio de la larga dentro del bichito, como en la arquitectura efímera.

Esta tensión entre multiplicidad y unidad se manifiesta en el espacio y *vice-versa*. Como la efímera es delicada necesita determinarse un espacio con propiedades particulares para nacer, crecer y reproducirse en el tiempo corto, siempre como posibilidad del tiempo largo. En caso de que la efímera no encuentre un espacio apropiado para su reproducción, entra rá en una condición de deriva hasta que se tope con uno.

El tiempo largo le exige al corto la modificación del espacio y esto es muy importante porque frente a las exigencias del espíritu que determinan el primer movimiento, en este segundo se responde produciendo la forma de las brevedades que perpetuarán a la cultura, del mismo modo que la *efímera* se cambió por dentro para permitir la perpetuación de *las efímeras*. Estamos en el momento de la larga duración dentro de la corta. Como en los sistemas vitales internos de la efímera.

### **c) La densidad del espacio**

Los dos momentos anteriores nos permitieron, por un lado, dejar de ver una apariencia momentánea para ver una particularidad social inscrita en una totalidad cultural, pasando la *esencia* de la arquitectura efímera de la corta duración a la dualidad entre corta y la larga, y llevando su *identidad* a la producción de esa dualidad.

Vimos que la definición de ambas en el espacio es la exigencia cultural sobre las formas de su concreción y la respuesta particular de éstas. En un tercer momento colocaremos

la esencia y la identidad de nuestra concepción en la forma que agencia la posibilidad que tendrá esta respuesta de cumplir la exigencia histórica. La forma que configura la temporalidad larga en la corta viceversa.

Tras incorporar la *dualidad* de la corta y la larga duración en nuestra primer definición sigue captar su *interdefinición*. Vimos ya que la temporalidad larga que contiene a la —corta cuya reproducción es condición de su unidad— define y es definida por la temporalidad corta y es condición de su multiplicidad. Ahora veremos que en este mutuo definirse la totalidad cultural define sus particularidades como breves para perpetuarse, teniendo que *concentrar* la larga duración en la corta, como cuando la efímera substituyó *su* sistema digestivo (*ser-para-sí*) por el reproductivo (*ser-para-un-otro*) y al no encontrar un lugar apto para el desove tuvo que expandir el espacio de su vida para permanecer en la larga duración. Esa doble definición se da por medio de la entrada de una en la otra. La elección de una forma de resolver la doble temporalidad en el espacio con sentido histórico como respuesta a la sociedad en que se inscribe, que se puede dar. Como *concentración* o como *repartición* de la larga duración de su totalidad histórica en sus momentos de corta duración. Es lo que haría la arquitectura *efímera* o *perpetua*, no su corta o larga duración. Lo que define a los Tipis está en la concentración de su doble temporalidad en el espacio, no en la corta duración de su existir. Por eso había que dejar de buscar la esencia de la arquitectura efímera en su corta duración y llevar nuestras preguntas a la *distribución* de estos tiempos en el espacio, a la *densidad temporal del espacio social*.

En nuestro insecto análogo la mutua concentración de los tiempos es alta, su ser de corta duración es muy determinante como contenido del de larga duración. En una pequeña parte de su ciclo corto está concentrado lo fundamental para su ciclo largo. Su ser de larga duración es determinante como contenido del de corta duración. Concentra grandes actos en pequeños momentos y genera cambios drásticos en momentos breves de su existencia.

Tendremos que leer esta doble concentración temporal del espacio social en la arquitectura: un *construir* y un *habitar* densos. En la historia de la cultura esto significa la con-

centración de las exigencias culturales de la larga duración en respuestas breves que a su vez son determinantes para la producción de la cultura y así es como cobran forma.

Así, lo que haría *efímera* a la arquitectura, en sentido similar al de los efemerópteros es la densidad temporal de su espacio social. Sólo resta plantearnos la importancia de desarrollar una teoría y una *praxis* de esta densidad cultural que sean críticas de nuestra realidad; preocuparnos por desarrollar un pensamiento propio sobre el ser de la arquitectura efímera, sobre cómo se aparece, sobre cómo lo conoceremos y sobre cómo lo transformaremos. Plantearnos el camino hacia una crítica de la densidad temporal del espacio social en las arquitecturas efímeras latinoamericanas.

### BIBLIOGRAFÍA

- Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar*, Madrid, La Oficina Ediciones, 2015.
- “El espacio efímero como espacio de experiencia”, posgrado Espacio Efímero (Arquine + UPC) en el *Festival Internacional de Arquitectura. Nido Alameda: Una pausa en el andar*, Ciudad MEXTRÓPOLI 2017. Disponible en <https://www.arquine.com/el-espacio-efimero-como-espacio-de-experiencia/>

### NOTAS

- 1 “Diseño del espacio a partir de una temporalidad acotada” es el subtítulo del Coloquio en que se presentó una primera versión de este trabajo.
- 2 Sin querer tomar aquí “obsolescencia programada” como una categoría, sino apenas queriendo integrar su capacidad de captar un fenómeno común hoy en día, al que se hace referencia con el término y que básicamente significa que las cosas duren menos y se produzcan según una especie de finitud forzada, orientada a que se produzcan y vendan más productos y “gire la rueda” de la economía.
- 3 No es difícil acceder a la definición de arquitectura efímera que nos aporta el sentido común, por lo visto lo difícil es salir de ella. Wikipedia realmente nos proporciona una síntesis de la idea predominante que se tiene sobre este tema que nos atañe.



4 Para lograr a una visión concreta conviene además leer, “El espacio efímero como espacio de experiencia”, artículo sobre la experiencia de los alumnos del Posgrado Espacio Efímero (Arquine + UPC) en el Festival Internacional de Arquitectura, Nido Alameda: Una pausa en el andar, Ciudad MEXTRÓPOLI, 2017. Disponible en <https://www.arquine.com/el-espacio-efimero-como-espacio-de-experiencia/>

5 “El espacio efímero como espacio de experiencia”, *Id.*

6 Según las intenciones de la configuración del posgrado Espacio Efímero al que nos referimos: Ha sido configurado para atender un territorio poco desarrollado en México: el diseño de exposiciones temáticas y escenográficas, instalaciones efímeras, escenografía teatral y cinematográfica; escaparatismo, etcétera. El programa se estructura en bloques que refuerzan la parte teórica y la práctica. El contenido se estructura a partir de diferentes temas, y con el desarrollo de un proyecto en los que se demostrarán todos los conocimientos adquiridos.

7 Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, Madrid, La Oficina Ediciones, 2015. p. 8.

8 *Id.*

LA  
SIGNIFICACIÓN  
EFÍMERA DEL  
ESPACIO  
HABITABLE

MAURICIO TRÁPAGA DELFÍN

*No hay que confundir “significar” con “comunicar”:  
significar quiere decir que los objetos no transmiten  
solamente informaciones, sino también sistemas  
estructurados de signos, es decir, esencialmente  
sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.*

Roland Barthes <sup>1</sup>

**INTRODUCCIÓN**

Este trabajo plantea un sistema ordenado de análisis de los objetos arquitectónicos y su habitabilidad a partir de categorías semióticas.

Partiendo de eso, este ensayo está estructurado en dos partes: la justificación teórica que avala la necesidad del análisis arquitectónico de manera no solo estática, sino también dinámica y en la combinación posiblemente dialéctica de ambos. La interrelación de ambas dimensiones arroja

una comprensión del objeto arquitectónico más pertinente con la realidad y para fines académicos, especialmente de docencia. La segunda parte explora posibilidades concretas de aproximación efímera a fenómenos de objeto arquitectónico. Y, finalmente, se plantean conclusiones.

### **EL PROCESO SEMIÓTICO EN LA ARQUITECTURA COMO UNA METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DE SUS OBJETOS**

Analizar el proceso semiótico en la arquitectura como una metodología de análisis de los objetos arquitectónicos es lo que nos ocupa en este apartado.

Es así que no hay mucho espacio para la dimensión que un tema como la semiótica necesitaría para su cabal comprensión. Sin embargo, a partir de definiciones, lecturas de apoyo y ejercicios se dará acceso a las bondades de esta disciplina como herramienta del análisis y comprensión de los objetos arquitectónicos y su relación con el usuario.

Asimismo, para desarrollar esta disertación es necesario plantearse una pregunta que nos permita estructurarla. Ésta también comprometerá el enfoque solicitado: “Con un enfoque puntual en el significado de las arquitecturas efímeras”. Es necesario también establecer una postura sobre la arquitectura, que a partir de la experiencia en el aula y en el campo profesional, he preferido emprender a partir de una definición que el dr. Carlos González Lobo y que se refiere a que: “La arquitectura es el territorio que permite que la vida fluya”.

A partir de esta postura podemos enfocar el fenómeno desde diferentes niveles de interpretación, que en todo caso nos permitiría incursionar en el campo del *signo* (como representación de un objeto, fenómeno o hecho), la *semiosis* (como proceso en la mente del observador a partir del signo para hacer presente el objeto), la *semiología* y la *semiótica* (como sistemas de categorías entre signo, significado-significante y finalmente el usuario).

La semiología según el *Diccionario de la Lengua Española*,<sup>2</sup> es “el estudio de los signos en la vida social”, cuyo precursor Ferdinand de Saussure, lo desarrolla en el campo de

la lingüística, pero aplicable al signo sin más. A partir de Saussure se desarrolla la semiología estructuralista<sup>3</sup> que tuvo su auge a partir de los años sesenta, con los trabajos de Barthes principalmente, siendo hasta la fecha un sistema de análisis vigente. Para Saussure “El significante es la imagen acústica de la palabra en cuestión, y el significado es el concepto o la imagen mental del objeto”.<sup>4</sup>

El estructuralismo se basa en el análisis de los hechos humanos como estructuras susceptibles de formalización. En cuanto a la lengua, la considera como una estructura o un sistema de relaciones y establece los principios de *forma* y *función* para delimitar y clasificar las unidades de la misma.

El padre de la semiótica moderna es Charles Sander Peirce, filósofo estadounidense considerado fundador del pragmatismo y cuya visión responde a la escuela psicológica de la Gestalt, en la que se postula que las imágenes son percibidas en su totalidad, como forma o configuración.

Roland Barthes, quien desarrolla y sistematiza la semiología estructuralista, dice que ésta tiene por objeto de estudio todos los sistemas de signos, cualesquiera que sean su sustancia y límites: imágenes, gestos, sonidos melódicos u otros conjuntos de objetos. Aquí entra la arquitectura:

Todo lo que en el mundo genera significación está más o menos, mezclado con el lenguaje; jamás nos encontramos con objetos significantes en estado puro; el lenguaje interviene siempre, como intermediario, especialmente en los sistemas de imágenes, bajo la forma de títulos, leyendas, artículos.<sup>5</sup>

En cuanto a la arquitectura, al ser definida a partir de la vida, nos referiremos al usuario desde un espectro más amplio, desde la perspectiva del habitador que se apropia y le da significado al espacio a partir de sus actividades, donde lo primordial es precisamente el que habita y cómo habita el espacio.

Sin duda esto nos compromete con la noción de *habitabilidad* como categoría de análisis del espacio, a partir de la cual se establecen diferentes visiones respecto a la calidad

del espacio y su capacidad para alojar pertinentemente determinadas acciones del habitar humano y que en todo caso corresponde, según Heidegger, al rasgo fundamental del ser del hombre.<sup>6</sup>

Es así que la pregunta quedaría definida en los términos siguientes: *¿cómo la habitabilidad define y redefine el espacio?*

En efecto, pareciera que el “estar” del ser humano no es una circunstancia inocua, al ejercerse como un “ser cultural”, sus acciones forman parte de un sistema de signos que le permiten reconocerse como parte de un colectivo y que además dotan de sentido a su hacer en el espacio.

La arquitectura, por tanto, está cargada de significados a partir de las necesidades del habitador, pero ¿qué tan poderosa es en la vida de sus habitantes? Se antoja la siguiente reflexión como cualificadora del espacio y la arquitectura.

Diariamente nos enfrentamos al constante crecimiento de nuestras ciudades. Actualmente la población urbana es de 78% en México. Cifra que es casi el doble de la de los últimos sesenta años. Y si bien es una tendencia que se despliega en todos los países capitalistas, no ha habido una planeación que regule de manera efectiva tal expansión, tampoco una realidad económica que impida mirar hacia el oasis de oportunidades que implica una metrópoli.

Nuestra ciudad crece empujada por la necesidad, exhibiendo procesos que van desde la invasión del inmigrante desposeído, hasta la codicia de las desarrolladoras de vivienda de “interés social”.

Dejando de lado a los habitantes reconocidos como legalmente asentados en la ciudad, la apropiación del espacio por el inmigrante desposeído en busca de oportunidades genera asentamientos informales cuyas apropiaciones del espacio tejen nuestros bordes de ciudad, más allá de la lógica planeadora o estética de la academia.

Sin embargo, nos ofrecen lecciones de tejidos tanto sociales como urbanos en procesos transitorios que a la postre se consolidan en ciudades adosadas a las metrópolis con

sus sistemas de significación y apropiación y con un impacto decisivo sobre el significado del resto de la urbanización, aunque sólo sea por su omisión formal. Queda en el imaginario urbano de manera indeleble.

A la vista nos ofrecen de primera impresión un caos que se desparrama literalmente por las laderas de los montes, sin embargo el enfoque de análisis a partir de la fenomenología nos abre la puerta al entendimiento de sistemas alternativos de orden con un grado de significación y apropiación particulares.

Si bien contradice de facto las nociones académicas de la composición urbano-arquitectónica, nos ofrecen un campo para la reflexión de las concepciones arquitectónicas a partir de las necesidades básicas interpretadas por el sentido común.

La prístina improvisación de la organización espacial de los asentamientos informales, da paso paulatinamente a territorios consolidados que permiten que la vida fluya y esa es la función de la arquitectura.

El *Abrir la reflexión* a partir de la inclusión del sentido subjetivo de la experiencia individual nos ofrece la liberación del prejuicio academicista y nos pone en la necesidad de comprender la otredad de las razones de la producción de esos territorios de alto desorden espacial, pero paradójicamente baja entropía urbana,<sup>7</sup> que nos ofrecen su lección para el que se tome la molestia de leerlos, de interpretarlos, de confrontarlos y volver a interpretarlos.

El proceso de reflexión se funda en la búsqueda de la referencia del acto generador, tomando lo que se da, como se da y dentro de sus propios límites. Es así que la oferta del asentamiento informal nos conduce a la comprensión de esas otras arquitecturas que niegan los paradigmas de la modernidad y nos regresan a pensar en la escala de la cotidianeidad del habitante en su ciudad, en sus propios términos y con sus recursos.

El espacio se construye en tanto que se habita y nos enfrentamos a ejemplos en los que la escuela de enseñanza básica, el maestro frente a grupo, en la acción, en el ejercicio su función. Las paredes, los techos y demás elementos “generadores” del espacio llega-

rán en el momento en que se pueda disponer de ellos, pero la escuela existe en su habitar, como en la Escuela Peripatética de Aristóteles.<sup>8</sup>

La escala la permite el cuerpo y la calidad de vida se aloja en el significado del acto en sí mismo. Esta circunstancia me hace pensar en la poesía intrínseca del espacio de la vida, en el reconocimiento de la humanidad en su manifestación, en la validación de lo habitable conforme a la significación que el quehacer humano dota al espacio como preexistencia y lo convierte en “lugar” a partir de la experiencia muda.

En este sentido exhibe su *arquitectónica*,<sup>9</sup> es decir su principio de ordenación a partir de la apropiación del sitio al convertirlo en lugar, a partir de establecer relaciones de intimidad y proximidad lo que redundará en la calidad de vida.

La arquitectura puede ser el territorio que permita que la vida fluya, el lugar del sentido del ser, en el “estar-ahí” y el “estar-con”. Se nos presenta con un carácter instantáneo y efímero, nos evoca su origen, cuando la humanidad no se había establecido en asentamientos, sino que trashumaba con su vivienda a cuestras, con su significación del espacio a partir de objetos que al posarse en el territorio dotaban de significado al espacio, tornándolo en un *lugar*.

El *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*<sup>10</sup> define “lugar” como “un espacio que puede ser ocupado” y además nos dice “véase local” y de allí a “localización” como “acción de determinar una posición”. La asociación con el lugar está determinada por su significación a partir del objeto signifiante.

La arquitectura efímera se aprovecha del habitar en tanto intérprete de la circunstancia perentoria que la caracterice. De la misma manera, los significados de la arquitectura no efímera, pueden ser dinámicos y efímeros en tanto el usuario los lea a partir de diferentes signos. Por ejemplo, no es lo mismo el Palacio de Bellas Artes con una función de *Tosca* cantada por la Callas,<sup>11</sup> en 1950, que el concierto de Juan Gabriel, en 1990. En un mismo domingo de 2016, no es comparable la presencia del Ballet Folklórico de México, como la puesta en escena de *I puritani*, de Bellini, cantada por Javier Camarena.

En las cuatro circunstancias se trata del mismo recinto, sin embargo su lectura es harto diferente. Existe una discrepancia entre alojar manifestaciones pertenecientes a las bellas artes y las que se consideran arte popular. Sin entrar en juicios de valor, simplemente diremos que propician que la lectura del recinto sea diferente a partir de cada circunstancia. El hábitat se resignifica en cada ocasión y según el observador.

De hecho, en teatros y museos podemos apreciar lo efímero de las lecturas de sus objetos arquitectónicos, ya que la vestimenta presentada al público para atraerlo a participar sobre determinadas programaciones hace que la lectura de los recintos no sea estática, sino de un vertiginoso dinamismo.

Los museos han evolucionado en su significación de espacio cultural y potencian su lectura dentro de las trazas urbanas de las ciudades contemporáneas. De acuerdo con la tabla anexa, producto de la investigación de una tesis<sup>12</sup> bajo mi dirección, se establecieron categorías de análisis para el género arquitectónico de museo, en las que se revisaron los principales museos del mundo que por su importancia histórica habían marcado un cambio en la visión del edificio. Dichas categorías se establecieron de la manera siguiente:

- Política cultural
- Emplazamiento
- Tipología arquitectónica
- Entorno
- Esquema compositivo
- Circulaciones
- Plantas arquitectónicas
- Fachadas
- Jerarquía
- Iluminación
- Museografía



Todas y cada una responden a las necesidades básicas de los museos desde su origen y hasta la actualidad. Son, por tanto, las constantes que nos permiten analizar el devenir del género, entender su habitabilidad y reportar su evolución en tanto que funcionan como espacios de significación colectiva.

El valor de los signos es diferente del de la significación, pues surge de las relaciones que se dan entre los elementos dentro del sistema, de sus oposiciones y asociaciones, constituye sus articulaciones.

Asimismo hay dos ejes a considerar, uno estático llamado sincrónico y otro dinámico o evolutivo llamado diacrónico. El primero nos permite estudiar el lenguaje de manera estable, sin tomar en cuenta la evolución social. El segundo, estudiarlo en su evolución a través del tiempo.

El museo, a partir de una visión diacrónica, nos ofrece el panorama de la evolución del género. Su significante espacial ha evolucionado a partir de resignificar constantemente el lugar en que se encuentra la colección. Parte de los Palacios Reales, pero se pierde ese significado en tanto que ya no aloja a un rey, sino a una colección de objetos de arte para transitar en espacios especializados que incrementan sus especificaciones a partir de los diversos manejos de las diferentes manifestaciones artísticas. Este espacio deviene en la actualidad en edificaciones que trascienden el valor de las colecciones (razón originaria de los museos) para convertirse en *edificios-espectáculo* que dotan de nuevos significados a escala urbana, en donde lo que se exhibe queda convertido en un detonador de procesos sociales.

Por otro lado, el museo, a partir de una visión sincrónica, nos permite entenderlo como una situación de espacialidad a la que concurren diversos procesos sociales, mismos que permiten dar vida al museo a partir de las situaciones en torno a la exposición. La lectura inducida por la museografía de la colección expuesta nos hace acceder a diversos escenarios de interpretación que al haber sido estructurados con determinada visión, nos arrojan nuevas interpretaciones de circunstancias que creíamos rebasadas.

El papel del observador es fundamental, ya que es él quien reconoce el signo y quien interpreta su significado. Esa interpretación no es prístina ni exenta de prejuicios, todo lo contrario, en ella concurren todas las experiencias y el cúmulo de información al que haya estado expuesto el observador.

La interpretación de un signo es una circunstancia cultural y de clase. La semiosis está permeada por la circunstancia del individuo y por la particular de los colectivos que se sirven de esos sistemas de signos.

Al hablar de identidad, no podemos dejar de lado los modelos educativos en los que las generaciones se han visto sometidas a la interpretación de la historia y las circunstancias del colectivo al que pertenecen.

En nuestro país la educación pública ha sido una concepción de Estado que es resultado del proyecto de país que responde a la visión a futuro que de la nación se espera en un mediano y largo plazo y que es congruente con su modelo económico.

No se tiene la misma visión de futuro en 1940, al concluir el régimen del general Lázaro Cárdenas, que en 1970 cuando terminó el periodo del llamado “Milagro mexicano”, o que en 1994, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

Cada uno responde a diferentes enfoques de futuro y desarrollo y generaron sendas reformas en las estrategias educativas nacionales, al mismo tiempo que una resignificación de los actores interpretándose en nuevos y sucesivos futuros.

Es con base en lo anterior, la interpretación de los sistemas de signos no es estática, su dinamismo corre al parejo que las visiones políticas y (en la actualidad) de la ingente oferta de información que provoca la adquisición de nuevos sistemas y nuevas interpretaciones que en el mundo globalizado tienden a consolidarse en visiones interpretativas más amplias.

## CONCLUSIONES

Hemos hecho un planteamiento breve de la importancia de considerar de manera sistemática el enfoque de la arquitectura efímera en el quehacer metodológico. Evocar la arquitectura de esta manera, provee al estudiante con instrumentos de conocimiento dinámicos y a la altura de un análisis que, además de la comprensión del momento creativo del objeto arquitectónico, se distinga del referente arqueológico por su comprensión de lo instantáneo. El proceso de conocimiento no prescinde del concurso de ambos, ni del resultado de ambos procesos que en realidad son uno, vistos de distinta manera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, 352 pp.
- Beauchot, Mauricio, *La Semiótica. Teorías del signo y el lenguaje de la historia*, México, FCE, 2004, 207 pp.
- Gómez de Silva, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, FCE, 1998.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*, España, Serbal, 1994, 246 pp.
- Molina-Enríquez, Gracia y Lugo Hubp, Cármen, *Mujeres en la historia. Historias de mujeres: una revisión de la historia de México a través de la participación de las mujeres*, México, Salsipuedes, 2009, 476 pp.
- Norberg-Schulz, Christian, *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979-1998. 240 pp.
- Read, Herbert, *Imagen e idea*, México, FCE, 2003, 245 pp.
- Stroeter, Joao Rodolfo, *Teorías sobre Arquitectura*, México, Trillas, 1999, 176 pp.
- Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 234 pp.

Venturi, Robert *et al.*, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, 228 pp.

#### NOTAS

1 Roland Barthes. *La aventura semiológica*. Paidós, 1993.

2 *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=DglqVCc>.

3 Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, FCE, 2004.

4 *Ibid.*

5 Roland Barthes, *Id.*

6 Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Serbal, 1994.

7 Recordemos que según la segunda ley de la termodinámica, el grado de entropía generado por un proceso radica en su nivel de desorden energético y la escala en que ésta no pueda reutilizarse. Por lo anterior, los asentamientos primitivos de los más pobres son fácilmente reversibles. Esa energía puede ser nuevamente utilizada en un porcentaje importante. Los asentamientos construidos de acuerdo a la planeación urbana. Por otro lado, no se acercan a esta posibilidad y plantean la disyuntiva de una mayor apropiación de recursos para reutilizar lo que tiene un alto grado de desorden energético. Por lo tanto, exige la inyección de nueva energía. Esto implica mayores costos y en, términos sociales, mucho más tiempo.

8 Aristóteles fundó la escuela peripatética en el 335 a. C. cuando abrió su primera escuela filosófica en el Liceo, también fundado por él. El nombre de la escuela procede de la palabra griega “ambulante” o “itinerante”. Esto puede proceder, o bien por los portales cubiertos del liceo conocidos como perípatoi, o bien por los enramados elevados bajo los que caminaba Aristóteles mientras leía. Consultado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_peripat%C3%A9tica](https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_peripat%C3%A9tica)

9 Karel Kosik, *Reflexiones antediluvianas*, Itaca, 2012.

10 Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, FCE, 1998.

11 Gracia Molina-Enríquez y Carmen Lugo Hubp, *Mujeres en la historia, Historias de mujeres: una revisión de la historia de México a través de la participación de las mujeres*, Salsipuedes, 2009.

12 María del Pilar Molina Muñoz, *Análisis de los espacios expositivos de la UNAM*, UNAM, 2016.

*¡Pero si en mi “espacio” no hay muebles! Lo único que hay es un tumulto de pensamientos encontrados. Nada importa si las paredes están llenas de garabatos pintados por mi propia mano; si hay una alfombra que cubra el piso... No. Todo esto no interesa. Salen sobrando estos detalles de objetos que después de todo se pierden entre la sombra de la noche. En el día evito hasta donde es posible estar en mi “espacio”. Pero ya acostada en mi cama. ¿Qué es mi “espacio”?*

Guadalupe Amor, *Yo soy mi casa.*<sup>2</sup>

## DE LA IDEA DE ESPACIO A LA NOCIÓN DE ESPACIALIDAD EN EL CAMPO DE CONOCIMIENTO DE LA ARQUITECTURA EFIMERA<sup>1</sup>

ADRIÁN BALTIERRA MAGAÑA

### INTRODUCCIÓN

Me gustaría partir de reconocer que los campos disciplinares,<sup>3</sup> para consolidarse, requieren de revisar los contenidos que permiten sustentar la práctica profesional y sobre los que se fundamenta la práctica académica.

La llamada arquitectura efímera se constituye como un ámbito disciplinar que de manera reciente ha consolidado su presencia profesional y su instrumentación académica. Existe una diversidad de despachos<sup>4</sup> que promueven su labor como representantes de la arquitectura efímera y que, sin reconocerlo, forman parte de esas otras disciplinas ya consolidadas que integran lo que podría llamarse la producción del ambiente humano edificado. Pero también el ámbito académico<sup>5</sup> ha incorporado asignaturas, especialidades e incluso posgrados en sus programas de estudio que refieren a la llamada arquitectura efímera.

### LA PROBLEMÁTICA NOCIÓN DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA

La relevancia del primer coloquio de arquitectura efímera hizo posible reconocer la diversidad de enfoques, prácticas y experiencias de esta disciplina de reciente consolidación profesional y académica.

Aunque su presencia histórica está vinculada al hacer humano que ha producido diversidad de edificaciones cuya temporalidad fue definida para un momento específico: arcos triunfales, templetos, tramoyas, escenarios, carpas, altares, escenografías, museografías, pabellones, escaparates, *stands*, *sets* de televisión o cinematográficos, palcos, plataformas, accesos, módulos de emergencia, refugios, albergues, cubiertas, entre muchos más. Estas edificaciones abarcan la extensión de lo político, lo económico, lo social, lo cultural, lo ideológico, lo tecnológico, lo comercial, lo estético de la producción humana.

Desde esta perspectiva, uno de los contenidos que se encuentra naturalizado dentro de la llamada arquitectura efímera, al grado que no se cuestiona, pero se encuentra presente en los discursos que fundamentan la práctica profesional<sup>6</sup> y la académica,<sup>7</sup> la idea de espacio efímero es una categoría que permite pensar, elaborar discursos y dirigir la actividad profesional y la académica. Los arquitectos y las arquitectas efímeras, así como arquitectos y arquitectas convencionales aseguran que su materia prima es el espacio efímero o simplemente el espacio. ¿Cómo se ha llegado a ese entendimiento? ¿Será que trabajan con el espacio?

### LA IDEA DE ESPACIO EN LA ARQUITECTURA EFÍMERA

La categoría de espacio efímero para la llamada arquitectura efímera y el estrato de espacio para la arquitectura son esenciales en la práctica profesional y la académica. Basta revisar las prácticas discursivas<sup>8</sup> en las que se encuentran inmersos estos términos. Ahora, lo relevante no es el uso del término espacio efímero o espacio, sino que estos sugieren una manera de pensar y, ese pensar es articulador para la realización de prácticas profesionales y académicas.

Es muy probable que la adopción de la idea de espacio efímero para la disciplina de la arquitectura efímera devenga del influjo de la disciplina de la Arquitectura y su noción de espacio. Históricamente puede rastrearse que es a mediados del siglo XX<sup>9</sup> cuando se da la consolidación de la idea de espacio como piedra angular del pensamiento de la arquitectura. Uno de los personajes que contribuyó a ello fue el arquitecto y crítico italiano Bruno Zevi quien en el libro *Saber ver la arquitectura*<sup>10</sup> (1948), quien dijo que el espacio, además de ser considerado la “joya arquitectónica” es el protagonista del hecho arquitectónico. Con ello, logra tres cosas: a) Consolidar en el imaginario<sup>11</sup> la idea de que el espacio se constituye como un elemento esencial de la arquitectura. b) Plantear que el ‘espacio’ es algo ‘objetivo’ capaz de tener cualidades en sí mismo independiente del sujeto que percibe, y c). Sugerir que el espacio es una sustancia, es decir, un material con el que puede trabajarse al momento de proyectar.

Además de reconocer la influencia y la consolidación que ha tenido esta idea de espacio en las maneras de decir (prácticas discursivas), las de hacer (prácticas profesionales) y las de enseñar (prácticas académicas); ha configurado una peculiar forma de entender el campo disciplinar de la arquitectura en general y de la arquitectura efímera, en lo particular. Esto se debe a que el uso de los términos “espacio” y “espacio efímero” tienen por lo menos tres supuestos: a) que el espacio es algo exterior; b) que el espacio es algo “objetivo”, y c) que el espacio es material de diseño.

Aquí conviene preguntar: ¿Será que eso que se llama espacio es algo exterior al ser humano que se capta a través de los sentidos? ¿Será que eso que se llama espacio es una cosa que tiene cualidades? Y, ¿será que eso que se llama espacio es algo que puede manipularse al diseñar? Tales cuestiones pueden agruparse en la siguiente pregunta general: ¿será que la relación que tenemos los seres humanos con el ambiente está dada por la exterioridad, la objetividad y la materialidad de eso que se llama espacio?

### UNA APROXIMACIÓN A COMPRENDER LA ESPACIALIDAD EN SU RELACIÓN CON LA EXPERIENCIA EFÍMERA DEL ENTORNO HUMANO

Enfrentar esa cuestión implica salirse del campo disciplinar de la arquitectura efímera y de la arquitectura para con ello reconocer lo que se ha avanzado en otros campos de conocimiento (biología, antropología, sociología, psicología y filosofía) sobre la idea de espacio. De principio, esta labor puede considerarse riesgosa porque contradice al cándido sentido común y se plantea en contra de aquello que fundamenta la práctica profesional o que sustenta la práctica académica de la arquitectura efímera. La pretensión de exterioridad, objetividad y materialidad de la idea de espacio resulta cuestionable si se reconoce la manera en que se presenta la experiencia de lo espacial que se tiene del ambiente humano edificado.

Hay que partir por reconocer que la arquitectura efímera, en tanto disciplina, no se encuentra aislada de las otras disciplinas (arquitectura, arquitectura del paisaje, arquitectura interior, urbanismo, diseño industrial, etcétera) sino que en su conjunto forman parte de eso que se ha llamado el ambiente humano edificado.

Partiendo de ahí, se hace necesario reconocer desde un enfoque bio-psico-socio-antropológico, que nuestra relación con ese ambiente no es algo independiente del ser humano. Es necesario observar tres aspectos de dicha interacción: 1) que “todo lo que ocurre en un organismo surge en él en cada instante determinado por su estructura”, 2) que “la estructura del organismo determina las configuraciones estructurales del medio con que se puede encontrar en sus interacciones con él” y 3) que “las interacciones con el medio sólo pueden gatillar en el organismo cambios estructurales determinados en él”.<sup>12</sup> Lo anterior plantea reconocer que la descripción espacial del ambiente humano edificado requiere partir del ser humano que experimenta. Este reconocimiento implica cuestionar la exterioridad, objetividad y materialidad de la idea del espacio.

Se parte de examinar que el vínculo que tenemos los seres humanos con el ambiente se encuentra presente a lo largo de toda nuestra existencia. La interacción entre el ser humano y el ambiente se caracteriza por ser espacial. No existe por un lado ser humano, y por otro, el



ambiente. O mejor dicho, no existe por un lado el ser humano y, por otro, eso que se llama espacio. Hay existencia espacial humana. Esto es lo que otros campos de conocimiento han nombrado espacialidad.<sup>13</sup> Puede decirse que la noción de espacialidad implica que la interacción que los seres humanos tenemos con el ambiente (es decir, con lo espacial) esté caracterizada por ser una experiencia descrita por cuatro aspectos: a) es perceptiva (que depende de cómo está estructurado nuestro organismo biológico que nos permite captar lo espacial a través de los sentidos), b) es corporal (el centro de la relación que tenemos con el ambiente se da a partir de nuestro cuerpo y la posición de éste en relación con lo espacial) y c) es temporal (está en relación al momento existencial del ser humano a lo largo de su vida —niñez, juventud, adultez, vejez— y de sus vivencias con lo espacial). Y d) Es simbólica (que está mediada por las actitudes de disposición, alentadoras o frenadoras, con lo espacial a partir de la influencia cultural que reciben los seres humanos). De ahí se deriva que la noción de espacialidad, que nombra la interacción espacial que tenemos los seres humanos con el ambiente a lo largo de nuestra existencia está dada por la diversidad de lo perceptivo, lo corporal, lo temporal y lo simbólico de la propia experiencia del ser humano vivo, habitador y mortal.<sup>14</sup> Lo anterior cuestiona no sólo la manera de nombrar sino el entendimiento que estructura la idea de espacio en la arquitectura en general, así como la idea de espacio efímero en la arquitectura efímera en particular, como algo exterior, objetivo y material.

Como puede intuirse, la noción de espacialidad tiene implicaciones sobre el entendimiento que se da en la práctica profesional y la académica sobre la manera instrumental, operativa, programática, discursiva, utilitaria y didáctica que se le da a la idea espacio y espacio efímero al grado que genera el siguiente problema de conocimiento: si la relación que se tiene con el ambiente, que es espacial, no es exterior, objetiva y material, sino que está dada por el conjunto de interacciones entre el ser humano y su ambiente a partir de su experiencia perceptiva, corporal, temporal y simbólica, que en su conjunto es diversa. Luego entonces no puede plantearse que el objeto de diseño es el espacio o el espacio efímero. Tampoco quiere decir que lo que se diseña sea la espacialidad, ya que como se ha

dicho: la noción de espacialidad<sup>25</sup> permite caracterizar la interacción que tenemos los seres humanos a lo largo de nuestra existencia con el ambiente, que es espacial. Entonces: ¿Qué es aquello que se diseña, sino el espacio y menos la espacialidad?

### **HACIA UN ENTENDIMIENTO DE LA ‘ESPACIALIDAD’ EFÍMERA DEL SER HUMANO**

Para concluir con estas reflexiones, me gustaría cerrar con algunas imágenes que refieren a una edificación-obra-instalación que formó parte del ambiente humano edificado y efímero (imagen 1). Una edificación demandada, proyectada, construida y efímera, en la que intervino, hace varias décadas, mi magister y amigo, Héctor García Olvera: La llamada “Basílica Efímera” (1970). No es evidente que se diseñe el espacio efímero y menos que se diseñe la espacialidad, ya que como se ha señalado, ésta constituye una condición de la existencia humana. Al momento de diseñar, se piensa e imagina la espacialidad, es decir las interacciones que se dan entre los seres humanos y los elementos que configuran el ambiente a través de las cosas —edificaciones, instalaciones, objetos— que se representan y que son diseñadas.



Imagen 1. “Basílica Efémera”. Obra realizada en 1970 en la que colaboró en el proyecto el M. en D. I. y M. en Arq. Héctor García Olvera. Constituyó una edificación efímera para la celebración del 75 aniversario de la coronación de la Virgen como Patrona de América. Fue una carpa de lonas de plástico en color rosa para alojar a diez mil feligreses. Foto proporcionada por Héctor García Olvera.



Imagen 2. “Basílica Efímera”. Lo relevante de las edificaciones, sean ‘efímeras’ o no, se encuentra cuando son observadas no como un fin en sí mismo sino en las interacciones que establecen con los ‘seres humanos’. Las edificaciones, ‘efímeras’ o no, se encargan de proponer un ‘ambiente humano edificado’ que participa sólo de la ‘dimensión física’ de la ‘espacialidad’. La ‘existencia humana’, a la que estamos ligados, es ‘espacial’; de ahí que la ‘espacialidad’, es decir, nuestra interacción con el ‘ambiente humano edificado’ se encuentra estrechamente vinculada con la totalidad de dimensiones del ‘ser humano vivo, mortal y efímero’. Foto proporcionada por Héctor García Olvera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adriá, Anna, El espacio efímero como espacio de experiencia, México, *Arquine*, 2017. Consultado en: <https://www.arquine.com/el-espacio-efimero-como-espacio-de-experiencia/>.
- Cisneros Sosa, Armando, *El sentido del espacio*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- Escuela Superior Internacional de Diseño, “Arquitectura efímera: Diseñada para evaporarse”, Murcia, ESI, 2016. Consultado en: <http://www.esimurcia.com/disenio-efimero-disenada-para-evaporarse/>.
- Grado en Diseño de Interiores, Programa de la asignatura: Arquitectura Efímera. Madrid: Universidad de Nebrija. Consultado en: <https://www.nebrija.com/carreras-universitarias/grado-disenio-interiores/pdf-asignaturas/arquitectura-efimera.pdf>.
- Guadalupe Amor, *Yo soy mi casa*, México, FCE, 2018.
- Maturana Romesín, Humberto, *Desde la biología a la psicología*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006.
- Montaner, Josep María, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- Taylor, Charles. *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona. Paidós, 2006.
- Zevi, Bruno, *Saber ver la Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Apostrofe, 1998.
- Ziman, John, *¿Qué es la ciencia?*, Madrid, Cambridge University Press, 2003.

## NOTAS

1 Las siguientes notas continúan la reflexión propuesta por M. en Arq. y M. en D. I. Héctor García Olvera y el doctor Miguel Hierro Gómez, quienes desde hace varios años han planteado la producción de “lo arquitectónico” como un campo de conocimiento. Varios de sus planteamientos pueden consultarse en los libros de la colección: Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano, publicados por la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Hasta el momento han sido publicados los primeros seis volúmenes.

2 Para efecto de estas reflexiones, la cita que se hace del texto de Guadalupe Amor cambia el término de “cuarto”, que se encuentra en el texto original, por el de “espacio”. Esto obedece al interés reflexivo del presente ensayo que sugiere que la noción de “espacialidad” se liga con la existencia de los seres humanos. Guadalupe Amor, *Yo soy mi casa*, México, FCE, p. 397.

3 La noción de “disciplina” debe entenderse en estas reflexiones como algo muy cercano a lo que plantea John Ziman, quien señala para el campo académico que: “Cada disciplina es como una «tribu» distinta que desarrolla su propia versión de lo que es la cultura científica en general. Así es como los científicos académicos asumen los diferentes paradigmas teóricos, los códigos y los métodos técnicos que son considerados «buena ciencia» por sus prestigiosos miembros. Una disciplina establecida proporciona a cada uno de sus miembros una base para desarrollar su carrera, una identidad social, un escenario público desde el que ejercer como investigadores o profesores”. John Ziman, *¿Qué es la ciencia?*, Madrid, Cambridge University Press, 2003, pp. 55-56.

4 Basta revisar las publicaciones digitales como *Archdaily* (<https://www.archdaily.mx/mx/tag/arquitectura-efimera>), *Arquine* (<https://www.arquine.com/revista/arquine-45-arquitectura-efimera/>), Arqa (<https://arqa.com/tipologias/instalaciones-efimeras>), etcétera. Para con ello dar cuenta de la cantidad de los despachos de arquitectura que dentro de su labor profesional se insertaron dentro de esta actividad productiva.

5 En este sentido, se encuentra en el actual Plan de estudios 2017 en la Facultad de Arquitectura de la UNAM la asignatura optativa Arquitectura efímera; o en la Escuela de Arte de Zaragoza que otorga el título de Técnico Superior en Arquitectura Efímera cuya duración es de dos años más proyecto final; o en la Universidad privada de Nebrija, Madrid, España, que en el Grado de Diseño de Interiores, se encuentra la asignatura Arquitectura Efímera; o incluso, el emporio mediático de Arquine, que es gestor de un posgrado llamado Espacio Efímero cuyo título es abalado por la Universidad Politécnica de Cataluña.

6 Un caso que ejemplifica la idea de que aquello que hacen los arquitectos y arquitectas son espacios cuando intervienen en la arquitectura efímera es el artículo llamado: “El espacio efímero como espacio de experiencia”. Frente a la materialización de un pabellón se dice que: “El objetivo del ejercicio consistía en crear un espacio de convivencia a partir de una lista de materiales muy acotada y con un presupuesto definido. El pabellón resultante sirve de punto de encuentro en donde desarrollar diferentes actividades que propicien una experiencia de convivencia colectiva y, al mismo tiempo, permita contemplar y vivir la playa de Mazatlán de una forma individual”. Aunado a ello se plantea que el espacio efímero se instituye como algo objetivo. Al señalar que: “Un pabellón efímero es, más que arquitectura, la posibilidad de hacer de la ciudad y de la arquitectura un nuevo lugar y una nueva experiencia”, se plantea que el entorno construido tiene la capacidad de influir en los seres humanos

indistintamente de aspectos sociales, culturales, biológicos, climáticos particulares. Anna Adría, *El espacio efímero como espacio de experiencia*, México, *Arquine*, 2017. Consultado en: <https://www.arquine.com/el-espacio-efimero-como-espacio-de-experiencia/>

7 Está el caso de Universidad Privada de Nebrija, en Madrid, España, que en el grado de Diseño de Interiores, tiene la asignatura Arquitectura Efímera. Basta revisar el programa académico de la asignatura para observar cómo la noción de espacio se vuelve un elemento relevante. Por ejemplo, en la descripción de contenidos se destaca: “El diseño de espacios de arquitectura efímera, historia de la arquitectura efímera y sus antecedentes en el mundo del diseño de espacios interiores”; “materiales empleados en los montajes de espacios efímeros”; “modelización de espacios y construcciones efímeras, desmontables, *stands* de ferias, etcétera”; conviene señalar que el sentido de los contenidos está dado porque lo que se busca es que los estudiantes “hayan demostrado poseer aptitud para: concebir, diseñar e integrar en proyectos de arquitectura efímera”; “aplicación de las normas técnicas y constructivas”. Como puede notarse, el sentido de la formación académica es profesionalizante, se da por hecho que aquello que se llama espacio se vincula con la arquitectura efímera. Resulta relevante destacar que en los contenidos de la asignatura no haya un momento en que se revise qué es el espacio y si ello tiene relación con la llamada arquitectura efímera. Grado en Diseño de Interiores, *Programa de la asignatura: Arquitectura Efímera*. Madrid: Universidad de Nebrija. Consultado en: <https://www.nebrija.com/carreras-universitarias/grado-diseño-interiores/pdf-asignaturas/arquitectura-efimera.pdf>.

8 La idea de que el espacio efímero es objeto de diseño queda sugerida en un artículo llamado “Arquitectura efímera: Diseñada para evaporarse”, publicado por la Escuela Superior Internacional de diseño, Murcia, España. El texto señala que: “La arquitectura efímera o diseño de espacios efímeros es el diseño aplicado en espacios que solo van a estar visibles durante un breve espacio de tiempo”, lo que da a entender que el espacio efímero puede diseñarse. Más adelante en el artículo se dice que: “En el proyecto efímero el espacio se convierte en protagonista y la narrativa se desarrolla a partir de elementos fundamentales, que no son exclusivamente tangibles. Así, junto a materiales físicos que generan tendencias, como los prefabricados, reciclados o sostenibles, son imprescindibles el tiempo, la luz, el sonido, la ligereza, la rapidez de montaje, la economía de recursos. Juntos y bien integrados aportan la atmósfera deseada”. Conviene destacar dos aspectos de esta descripción. El primero tiene que ver con el papel protagónico que se adjudica al espacio, influjo que deviene de la disciplina de la arquitectura, que ha planteado zevianamente que el protagonista de la arquitectura es el espacio. El segundo es que el “espacio” es algo material e inmaterial con lo que se trabaja al momento de diseñar. Escuela Superior Internacional de Diseño, “Arquitectura efímera: Diseñada para evaporarse”, Murcia, ESI, 2016. Consultado en: <http://www.esimurcia.com/diseño-efimero-disenada-para-evaporarse/>.

9 Según lo señala Josep Maria Montaner, la noción de espacio: “Reaparece primero en los textos de August Schmarzow y Alois Riegl —especialmente en el libro de Riegl *El arte industrial tardomoderno*, de 1901— y que más tarde se desarrolla en todo tipo de experiencias: en la pintura cubista, en las creaciones e interpretaciones de László Moholy-Nagy, en los modelos neoplasticistas de Theo van Doesburg y Gerit Thomas Rietveld, en los experimentos de la Bauhaus en ejercicios constructivistas como los Proun de El Lissitzky o los Merbau de Kurt Schwitters, y en los prototipos de Mies van der Rohe y Le Corbusier. Una concepción de espacio que es crucial en

las interpretaciones historiográficas relacionadas con el movimiento moderno, en autores como Sigfried Giedion y Bruno Zevi”. Josep María Montaner, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p. 27.

10 Bruno Zevi, *Saber ver la Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Apostrofe, 1998.

11 Se habla aquí de que la idea de “espacio”, como parte de los contenidos profesionales y académicos, se constituye como un “imaginario” en el sentido que lo desarrolla. Charles Taylor quien señala que este es un término que tiene tres características: 1) refiere a “la forma en que las personas corrientes «imaginan» su entorno social, algo que la mayoría de las veces no se expresa en términos teóricos, sino que se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas”; 2) indica “lo que comparten amplios grupos de personas”; 3) y manifiesta “la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento compartido de legitimidad”. Charles Taylor, *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona. Paidós, 2006, p. 37. Cabe señalar que en ámbito cotidiano la idea de “espacio” no se concibe como un “imaginario”, es tal su incorporación a las dinámicas profesionales y académicas que pasa a ser un elemento estructurador de las manera de describir, entender y hacer que se vincula a la producción del entorno humano construido.

12 Humberto Maturana Romesín, *Desde la biología a la psicología*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006, p. 62.

13 Para Armando Cisneros Sosa la noción de “espacialidad” no se refiere a “una espacialidad subjetiva, es el espacio tal cual lo vemos y lo sentimos, como sustento de las cosas. [...] La espacialidad es la forma existente del espacio real, frente al sujeto que está presente tal cual, como ser existente. El espacio es entonces concreto y subjetivo a la vez”. Armando Cisneros Sosa, *El sentido del espacio*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 92.

14 Aquí cabe un reconocimiento al magister Héctor García Olvera, quien desde la asignatura Arquitectura, psicología y antropología, que imparte con mucho ánimo en la Facultad de Arquitectura, UNAM, ha planteado de un tiempo para acá la noción de “lo arquitectónico”, la reflexión de los vínculos del ambiente con el “ser humano vivo, habitador y mortal”.

15 Conviene de nuevo citar lo que dice Cisneros: “El centro de tal espacialidad es el sujeto. A partir de ahí, de él, se determina lo que es arriba, abajo, delante o detrás. Es una espacialidad netamente relativa en la que el cuerpo marca las pautas. No se trata de una ubicación matemática o geográfica —o arquitectónica—, por coordenadas o clasificaciones de un espacio genérico, pero indica siempre una ubicación exacta... El cuerpo es el instrumento del ser y, por tanto, es la clave de la espacialidad existencial”. Armando Cisneros Sosa, *ibid.* p. 93.



## EL SILENCIO COMO SUSTANCIA ESPACIO-TEMPORAL

JUAN CARLOS CALANCHINI  
GONZÁLEZ COS

El silencio es un *momento de encuentro* con los pensamientos e ideas que uno carga desde pequeño y que se acumulan en una infinidad de cápsulas dentro de nuestra mente junto con memorias que, a través de compuertas, nos refieren a nuestros momentos más hermosos o más terribles. Es el encuentro más profundo con uno mismo.

¿Cómo romper el silencio? Yo encuentro que el principio de las cosas, como el de este diálogo con ustedes es privilegiado, pues es antecedido por la nada, la pausa. La hipótesis de este texto es la siguiente: el silencio experimentado dentro de espacios suspendidos en el tiempo, ¿permite dotarles de significado?

El silencio funciona como *catalizador*, para que los recuerdos vuelvan a nosotros en los momentos menos imaginados. Cuando llegan, muchas veces no sabemos cómo controlarlos ni cómo manejarlos. Viajan libremente de un

lado a otro tratando de encontrar una salida, un sentido claro para hilarse en lo textual de la palabra. Cuando llegan, “entonces hay que escribir. A momentos, la película de la que nunca hemos hablado pasa por momentos luminosos que detonan un montón de ideas”.<sup>1</sup> A dichas ideas se les puede encontrar un sentido claro si se enmarcan dentro de un límite concreto. Es posible que el espacio que nos rodee sirva de contenedor e inhiba los recuerdos y que las reflexiones sobre ellos se escapen o diluyan fácilmente. Es por lo anterior que he nombrado a mi diálogo con ustedes, *el silencio como sustancia espacio-temporal*.

Al adentrarnos a nuestros pensamientos podemos diseccionar nuestras percepciones para encontrarles un sentido acorde al análisis de nuestras experiencias y memorias. El silencio se revela en infinidad de presentaciones y capas para que, por medio de él, podamos aprender a ver de otro modo. Mirar, sentir y silenciarnos. En este viaje a nuestro interior, podríamos descubrir, un ejercicio a modo de Georges Pèrec en el que podamos:

*Anotar lo que se ve.* Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llame la atención?

Nada nos llama la atención. No sabemos ver.

Hay que ir más despacio, casi torpemente. Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado.<sup>2</sup>

Y yo añadiría: lo más silencioso, lo más profundo, lo que solo a través de una pausa nos atreveríamos a recordar, a imaginar y pensar. Los silencios podrían ser vistos como invitaciones a escuchar con atención. Debemos escuchar con atención las paradojas que nos puede traer la relación con nuestro inconsciente.

Entrar en los terrenos del silencio nos puede llevar a navegar por caminos desconocidos de nuestro interior. Un clavado a nuestros pensamientos, memorias, deseos e imaginaciones. Al mismo tiempo, el silencio puede ser una herramienta que nos permita clarificar nuestras ideas, visualizar caminos, encontrar respuestas.

El silencio se percibe a menudo como un *momento sin palabra*, como un vacío de comunicación, una pausa en el camino. Pero puede tener muchas vertientes de interpretación e incluso ser visto positiva o negativamente. Para muchos es un elemento claro y cortante mientras para otros puede ser un misterio irresoluble.

Para Max Picard: “El silencio ya no existe como un mundo, sino sólo en fragmentos, como los restos de un mundo. Y como el hombre siempre está asustado por los restos, también está asustado por los restos del silencio”.<sup>3</sup> Muchos de los seres humanos intentamos *llenar el silencio* pues no soportamos estar a solas con él y en él. Aun a pesar de ello, nos vemos inmersos en situaciones silenciosas en lo físico o en lo mental sin darnos cuenta de ello muchas veces. Al silencio no es necesario invocarlo. Se puede experimentar en soledad o en momentos particulares, aun cuando nos encontramos en espacios con otras personas o con un bullicio ensordecedor.

Encontrarnos en un lugar y tiempo específicos, ante una situación particularmente sensorial, puede derivar en un momento de descubrimiento, revelador de nuestro más profundo espacio interior. Un elemento que da pie a plantear preguntas sin esperar respuestas, a cuestionar los estímulos y a rechazar las inconsistencias; a leer los mensajes y a intentar interpretar su mensaje. En ocasiones, los hilos llegan a ser meras intenciones de la construcción de nuestra persona. Lo que nos compone se nos revela y se expande ante el universo del contexto inmediato. Conviene descansar de todo el ruido y aventurarnos al *solaz del silencio*.

En algunas ocasiones, pasamos tiempo en silencio y en soledad sin cuestionarnos silencio de qué o silencio para qué. ¿No se han cuestionado qué es el silencio en realidad y cómo lo podemos hacer parte consciente de nuestra vida?

¿Qué es en realidad el silencio? ¿Qué sabemos de él? ¿Se puede definir? Entre uno de tantos acercamientos, podríamos decir que el silencio, como lo definiría Luis Villoro: “Es ausencia de palabra”<sup>4</sup> pero no de todo lenguaje; “pues el mutismo nada dice”.<sup>5</sup> Para intentar definirlo, consideré importante referirme primero a lo que arrojan los diccionarios. El

silencio proviene del latín *silentium* y de tres definiciones encontradas, la que más se acerca a una explicación sensible del silencio es el segundo resultado, con todo y sus ejemplos: “falta de ruido. El silencio de los bosques, del claustro, de la noche”,<sup>6</sup> es decir, es totalmente lo opuesto a la de ruido: “Sonido inarticulado, por lo general desagradable”.<sup>7</sup> Podríamos intentar generar un vínculo entre el silencio y la falta de sonido pues, si el sonido es la “sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire, o la significación y valor literal que tienen en sí las palabras”,<sup>8</sup> entonces el silencio sería la falta de sensaciones y de significación literal de las palabras.

Parece un poco contradictorio pensarlo de esta manera, pues el silencio nunca es puramente silencio, ya que incluye sonidos accidentales o circunstanciales y tampoco es un sonido disfrazado. El silencio tiene su propio carácter y métrica, pero no se trata de un axioma unidireccional, sino que posee una forma de medición muy particular, a través de un proceso de múltiples capas, inflexión e interarticulación; es decir, como el *palimpsesto de ausencias dentro de un instante*.

El silencio es un fenómeno autónomo mediante el cual, por medio de nuestros sentidos, nuestra percepción y nuestra memoria, nos adentramos a experiencias perceptuales profundas que permiten conectar de forma lógica —no tradicional— todo pensamiento derivado de dichas experiencias, que podrían ser catalogadas como sublimes y, con todo ello, otorgarle sentido a lo que vemos y a lo que sentimos.

En este sentido, Le Breton diría que:

Ninguna significación preexiste al silencio, no encarna ninguna verdad absoluta capaz por sí misma de imponer una realidad incontestable. Su *ambigüedad* hace que sus usos se presten al malentendido o incluso provoquen reacciones inesperadas. [...] su polisemia le hace destinatario de múltiples usos, y comprenderlo exige percibirse de la situación en la que participa.<sup>9</sup>

*Lo sublime* en toda experiencia sensorial ante el silencio vivido en cualquier espacio definido, nos puede llevar a una elevación extraordinaria de nuestro ser y de las significaciones que le dotamos a nuestros pensamientos más profundos:

Para sentir lo sublime, en este caso cualquier espacio suspendido en el tiempo, olvidado, se requiere de alguna especie de contraste. El contraste puede ser el sentir simultáneo de la presencia propia dentro en el espacio, es decir, la presencia perdida y desorientada, en un espacio demasiado grande. Esta ambivalencia de lo sublime vincula ese sentimiento con la experiencia del silencio.<sup>10</sup>

Dándole significado al silencio, podremos comenzar a ver los vacíos como lugares de oportunidad, donde esos recuerdos nos otorgan posibilidades de análisis para una intervención temporal y —si se da el caso— intemporal:

Aquí reside la cautivadora esencia de *lo efímero*: sirve como un recordatorio vívido de la estructura momentánea de nuestra propia existencia. Por este motivo, lo efímero en la arquitectura es más que una tipología o una imagen de ligereza y fragilidad. Es una condición experiencial,<sup>11</sup> que se basa en un encuentro que es fugaz, pero poderoso.<sup>12</sup>

El silencio es un *secreto oculto* dentro de nosotros que nos trae quietud y nos guía en una dirección sin rumbo fijo, en un intento por entender cualquier búsqueda: la nuestra.

A pesar de las paradojas y los sonidos que el silencio puede cargar consigo, a veces de lo único que se trata es de descansar de todo ruido y hacer preguntas. Debemos, como bien diría Carlos Mijares:

Aprender a escuchar lo que expresan esos espacios, apreciar su sonoridad y sus melodías, reconocer sus ritmos y sus relaciones, observar el orden en el que se presentan y la forma como se iluminan, es una disciplina fundamental para acercarse al complejo y fascinante ámbito del lenguaje de la arquitectura.<sup>13</sup>

*¿Qué siento? ¿Qué escucho?* Como decía antes, todo es una oportunidad para anotar y reflexionar al respecto. Se dice que las paredes hablan y, si bien es cierto que lo hacen, con ello, lo primero que viene a mi memoria es el famoso diálogo de Paul Valéry en *Eupalinos o el arquitecto*:

Dime, Fedro ¿no has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, los otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan? No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio. Eso depende del talento de su arquitecto, o bien del favor de las Musas.<sup>14</sup>

Aparte de esto último, yo añadiría que también depende de los transeúntes, habitantes o huéspedes de un espacio, pues ellos son los receptores o, como diría Le Breton, destinatarios de ese mensaje. Un diálogo provocador y bajo el manto de la sensibilidad personal, comienzan a surgir las preguntas que intentarán dar respuesta o significado al silencio.

*Los espacios son un contenedor de experiencias.* Nos pueden sacudir y mover en cierto sentido, ayudando así a recordar, a traer de vuelta nuestras memorias, como bien diría Gastón Bachelard: “Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración concentrados por las largas estancias. El inconsciente reside”.<sup>15</sup>

Es por lo anterior que resulta imprescindible hablar sobre la importancia del espacio, enmarcada dentro de límites temporales. Ya que, a su vez, como Dolores Hayden diría,

“podría ser, quizá, que las personas se ven reflejadas en los edificios. Pueden verse a sí mismos en términos de los edificios o construcciones en términos de sí mismos”.<sup>16</sup>

Como bien diría Juhani Pallasmaa en *Espacio, lugar, memoria e imaginación*: “Los edificios son casas de almacenaje, y museos del tiempo y del silencio. Siguiendo la petición de Søren Kierkegaard, “¡crear silencio!”,<sup>17</sup> pueden también crear y proteger el silencio.”<sup>18</sup> Continúa relatando que, en respuesta a Max Picard, Kierkegaard se lamenta diciendo: “Nada ha cambiado tanto la naturaleza humana como la pérdida del silencio, [y] el silencio ya no existe como un mundo entero, sino solo en fragmentos, como restos de un mundo; la arquitectura tiene que preservar la memoria del mundo del silencio y proteger los fragmentos existentes de este estado ontológico fundamental”.<sup>19</sup>

Desde nuestra individualidad podemos dotar al silencio de una significación que proviene de lo más profundo de nuestro ser, desde un lugar llamado recuerdo y desde una plataforma llamada memoria. En conjunto, la significación que le aportamos a situaciones y espacios en particular, depende de la forma en que nuestro cuerpo recibe el mensaje que transmiten las paredes, y el espacio circunscrito. En cada caso, la percepción que tengamos variará según las características espacio-temporales mezcladas con un ¿quién? ¿dónde? y ¿cuándo?

El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir algo antes indefinido, inexistente. Todas las preguntas posibles pueden responderse por medio de estos dos ejes: aunque las realidades sean más temporales y otras más espaciales, el registro espacio-temporal.<sup>20</sup> La hibridación o amalgama de ambos es la dimensión de un concepto filosófico que permitirá resolver el dilema por medio de un binomio, de los términos contrapuestos, pero complementarios e inseparables, porque una realidad no puede ser explicada ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea”.<sup>21</sup>

Se podría decir que, cuando nos enfrentamos con un nuevo lugar, con un nuevo espacio, nuestra respuesta inmediata es generalmente buscar una especie de orienta-

ción<sup>22</sup> —re/conocer/nos dentro (y en) el espacio. Ya se trate de un dormitorio, un atrio o una ruina, de cara a este nuevo entorno, el espacio aparece para nosotros como algo a ser experimentado de manera direccional y cualitativa. Esto puede sonar obvio, pero ciertamente no es un hecho. Después de todo, la comprensión de la espacialidad no tiene por qué depender de la noción de la experiencia, sino que podrían, en su lugar, privilegiar factores objetivos o cuantitativos. Por otra parte, es central en este acto de orientación algo tan familiar para nosotros que a menudo se pasa por alto: el cuerpo vivido, el cuerpo viviente y como diría Merleau-Ponty, “imbuido de tiempo, en la forma de motilidad. No hay percepción sin acción”.<sup>23</sup>

Y es que en este caminar, conviene hacer las preguntas que Thomas Mann hizo en *La montaña mágica*:

¿Qué es el tiempo? Un secreto insustancial y omnipotente. Un requisito previo del mundo exterior, un movimiento mezclado y fusionado con los cuerpos existentes y moviéndose en el espacio. Pero ¿no habría tiempo, si no hubiera movimiento? ¿No habría movimiento, si no hubiera tiempo? ¡Qué pregunta! ¿Es el tiempo una función del espacio? ¿O viceversa? ¿O son los dos iguales? ¡Una pregunta aún más grande! El tiempo es activo, por naturaleza es muy similar a un verbo, tanto “madura” como “da a luz”. Y ¿qué traerá consigo? ¡Cambio! Ahora, no es entonces —aquí no es allí—, pues en ambos casos el movimiento radica en el medio. Pero debido a que medimos el tiempo gracias a un movimiento circular cerrado en sí mismo, podríamos tan fácilmente decir que su movimiento y cambio son el descanso y el estancamiento—porque el entonces se repite constantemente en el ahora, el ahí en el aquí [...]<sup>24</sup>

Los visitantes en cualquiera de estos espacios caminan a través de ellos, en un intento por ingresar a su historia y descubrir sus contenidos. Fragmentos incompletos e incluso erosionados que contienen leves inscripciones y memorias de un pasado no lejano, vistos



como productos subalternos de la historia. La experiencia de entrar en un espacio con pasado desconocido, indicaría que “el medio mismo puede agotarse, pero no antes de que produzca la memoria de su propio olvido”.<sup>25</sup>

De lo anterior, si retomamos la importancia de los fragmentos incompletos, y nos referimos al concepto de *void*, en inglés, obtendremos tres conceptos en español que nos indican la ausencia de algo: vacío, hueco, espacio.<sup>26</sup> Éstos, a su vez, podemos ligarlos con la pausa, que en términos musicales significaría silencio. Mismo que, a mi parecer, también indica un vacío, una nada, un hueco en la palabra, un espacio vacuo.

“El silencio se puede entender como una especie de vacío que existe en el espacio y es un elemento necesario para la comunicación de los sonidos. Además, el silencio podría pensarse como anti-sonido de la misma manera que la materia tiene su contraparte en la antimateria”.<sup>27</sup> El vacío puede verse como un elemento simbólico de inserción de silencio a un espacio. Asimismo, puede considerarse como un vacío, como la antesala para algo más que está por ocurrir, pero que desconocemos de qué se trate. La suma de vacíos, de silencios, también puede otorgarnos la claridad para dotar de significado a un espacio en un tiempo determinado. “Sin embargo, diferentes segmentos de silencio también podrían establecer un diálogo entre ellos y estar interconectados gracias a la existencia de sonidos dispersos en el tiempo”.<sup>28</sup>

## VACÍO

En este sentido, el primer caso de estudio es Gordon Matta-Clark a quien me gusta definir como un zurcidor de segmentos y fragmentos. Su arquitectura, la cual también podría ser definida como intervención, permitía a los transeúntes, espectadores, visitantes y desconocidos ingresar a un nuevo espacio de significado. Matta-Clark, como en el caso particular de *Etant d'art pour locataire*, Conical Inter-sect,<sup>29</sup> obra realizada en el marco de la Biennale de Paris en 1975 en un par de edificios que databan de 1690. Al realizar cortes, secciona-

mientos o perforaciones, insertaba un vacío, que podría interpretarse de muchas formas, pero en este caso podría ser un silencio, una pausa, un intervalo. Y es que las personas que ingresaban a las obras “terminadas” de Matta-Clark, transitaban en un espacio totalmente desconocido para ellos, pero que les permitía dotarlo de un significado individual y único correspondiente a sus memorias, experiencias e imaginaciones dentro de lo intangible del espectro en que se encuentran.

En cuanto a lo que se entiende por intangible en un edificio, Gordon Matta-Clark mencionaba que “hay unos tabús muy perfeccionados que ya están incorporados al concepto de edificio y que también afectan a la cuestión del qué se puede hacer con él, y qué no”.<sup>30</sup> Y en su diálogo con los edificios, con los espacios suspendidos en el tiempo, compartía que “aunque cueste describir, verbalizar o visualizar el proyecto entero, tiene algo que me gusta: cuando entra la gente que no sabe nada de la obra, lo tienen todo ahí. Es tan física y tan inmediata; ahí están las líneas, el espacio, las sombras y la profundidad”.<sup>31</sup>

Al mismo tiempo, Matta-Clark también se acercaba al tema del tiempo durante sus experimentaciones, pues decía que “cuando te enfrentas con el tiempo real, con los auténticos misterios del tiempo, hay una especie de *espasmo nervioso central*, que tiene lugar cuando te adentras en él de verdad, que justo alcanza una especie de ‘gag’<sup>32</sup> que lo consume todo, un temblor difícil de definir que realmente no puedes comprender. Estando en lugares de los antiguos mayas o incas, por ejemplo, sientes una tremenda veneración por algo que ha desaparecido, y que ni siquiera alcanzas comprender qué fue lo que les motivó”.<sup>33</sup> Y ese espasmo o ‘gag’ que menciona puede ser leído como el silencio con el que transitaba, intervenía y documentaba los espacios. Matta-Clark pensaba que un edificio “es únicamente aquel ingrediente dado que es un poco útil y que es obediente, pero, en realidad, no es más que el principio de las especulaciones sobre qué podría haber más allá y cuántas direcciones podrían tomarse desde allí. Veo un edificio como algo que es apasionadamente bello en sí mismo, pero que también pide o provoca un cierto tipo de extensión”.<sup>34</sup> Dicha *extensión* a la que se refiere Matta-Clark podría verse como la extensión del ser hacia

el espacio, es decir el diálogo e intercambio que puede existir entre las paredes y la persona. Es el *tránsito*, el habitar el espacio.

### EXPERIENCIA

Como segundo caso de estudio está *The Feuerle Collection*. El espacio se trata de un bunker múltiple de telecomunicaciones de la Segunda Guerra Mundial localizado en el distrito de Kreuzberg, en la ciudad de Berlín, Alemania. Está compuesto por muros de concreto de 2 metros de ancho y losas de 3 metros de ancho conectados a nivel de base.

Después de algunos años en desuso, el historiador y *connoisseur* de arte Désiré Feuerlé compró el bunker para albergar su colección privada de muebles imperiales chinos de la época imperial, así como esculturas del sudeste asiático de los siglos VII a XIII y obras de artistas internacionales contemporáneos, entre los que destacan Anish Kapoor, Nobuyoshi Araki, James Lee Byars y Cristina Iglesias. El proyecto de adecuación e intervención mínima estuvo a cargo del arquitecto inglés John Pawson, respetando, como él mismo lo menciona, “las formas en que la naturaleza, el hombre y el paso del tiempo han dejado su huella en el tejido de los edificios. En lugar de grandes *gestos*, el esfuerzo se ha centrado en la sutil calibración de *umbrales* clave, en la narrativa espacial a través de las galerías, en la calidad de la luz y en los encuentros sensoriales específicos, silenciosamente cargados”.<sup>35</sup> Es por eso que experiencia es la palabra que marca el momento al que uno se enfrenta al ingresar a este lugar por primera vez.

La idea principal de este espacio expositivo es invitar a los visitantes y espectadores a una experiencia sinestésica que los lleve a explorar una percepción alternativa y fomentar una conversación entre las diferentes piezas de la colección y ellos mismos, mientras se excluye cualquier otro tipo de interacción.

Al acercarse al edificio, uno puede observar que se trata de un bunker. La barrera espacial al exterior, que en el pasado actuó como escudo antibombas, sirve como una zona de amortiguamiento que te permite dejar de sentir lo caótico de la ciudad de Berlín y servir de

pasaje a una experiencia única. La experiencia, por medio de reservación y limitada a un número reducido de personas comienza en un vestíbulo en donde se les solicita a los presentes deshacerse de todo objeto personal y resguardarlo en el guardarropa. Una antesala a especie de despojo. Retirar todo lo que nos sobra para sumergirse en un recorrido que aliente los sentidos.

El siguiente paso es reducir cualquier estímulo a cero. Al bajar las escaleras hasta el sótano y dirigirse a una sala de sonido, habitación cerrada sin luz natural. Al cerrar la puerta totalmente, queda uno sumergido en completa oscuridad, acompañado únicamente por un fondo de tonos y silencios minimalistas creados por el compositor estadounidense John Cage. Poco a poco, la situación obliga a reajustar todos los sentidos para negociar y dialogar con el espacio.

Al final de la melodía, los visitantes encuentran una luz tenue que baña uno de los muros de concreto frente a ellos. Es una invitación a dirigirse hacia la luz. Al toparse con el muro es inevitable girar a la derecha, donde los ojos observan la exhibición completa e inmediatamente se sienten “atraídos por los ingeniosos focos y las esculturas de madera y piedra de siglos de antigüedad del Imperio Khmer que parecen aparecer de la nada”,<sup>36</sup> y que no cuentan con fichas de información alguna. Todas las relaciones provienen de la forma individual de vivir la experiencia. De esta forma llegaron a mí recuerdos vívidos de experiencias sensoriales similares en el pasado, sin ninguna consonancia ni liga entre ellas. Sensaciones de quietud que se ligaron serenamente con memorias personales.

Las experiencias vividas dentro de este espacio suspendido en el tiempo —con las características precisas que provocan una experiencia sensorial— permiten generar un instante único e irrepetible; efímero. “Si bien *el instante* apenas dura, todos los tiempos están contenidos en él. Lo que sucedió, sucede y sucederá aparece como un resplandor que nos ciega. Presencia absoluta. Ante nuestros ojos, en un aquí y ahora permanente: todo. Nunca es algo esperado. Es, más bien, un imprevisto que trastoca el estado de las cosas. Es desgarrador: produce siempre una incisión en el devenir”.<sup>37</sup>

## PAUSA

“La experiencia auditiva más esencial creada por la arquitectura es *la tranquilidad*. En definitiva, la arquitectura es el arte del silencio petrificado. [Los edificios antiguos] nos llevan de regreso al tiempo lento y al silencio del pasado”.<sup>38</sup> Esto es lo que se experimenta cuando, en el pueblo San Vito di Altivole, en Italia, se acerca por el camino franqueado de cipreses en dirección a la puerta del cementerio de San Vito, sin saber la magia que éste esconde. Tras cruzar las puertas del cementerio uno observa al fondo, la tumba monumental de la familia Brion, encargada al arquitecto Carlo Scarpa, quien, tras su muerte, también fue enterrado en una posición aislada del complejo.

A la tumba se accede a través de un pórtico y, al atravesarlo, se llega a un pabellón de meditación rodeado de agua y lirios de agua. Continuando hacia el norte encontramos un hueco en forma de arco que cubre las tumbas de los fundadores de la familia Brion. Todo equilibrado de forma óptima acorde a la frágil, cambiante, pero poderosa relación entre la luz, el agua, el espacio, los materiales y el tránsito eterno.

Transitar entre los diferentes elementos que componen el espacio, incluidas sus áreas verdes, es un viaje introspectivo, que trae consigo el silencio. Como diría Juhani Pallasmaa, ese:

Silencio de la arquitectura es receptivo, recordando el silencio. Una experiencia arquitectónica poderosa silencia todo ruido externo; centra nuestra atención en nuestra propia existencia y, como todo arte, nos hace conscientes de nuestra soledad fundamental. La arquitectura nos emancipa del abrazo del presente y nos permite experimentar el lento y curativo flujo del tiempo. El tiempo de la arquitectura es un *tiempo detenido*; en el más grande de los edificios el tiempo se detiene firmemente.<sup>39</sup>

Todo el espacio interior de la tumba privada, rodeado por un muro inclinado, nos invita a recordar, más allá de lo que uno puede ver. Si uno vuelve a leer este espacio cargado de sentido, puede llegar a un estado poético, entrar en el ser, en otro tiempo, para escribir e inscribir el tiempo que brota de los muros como lenguaje sublime y como palabras cargadas de significado. En ese sentido, “lo que hace que una palabra sea una palabra es su significado. Lo que hace que una experiencia sea una experiencia es también su significado. Y sólo puede desatenderse al significado a costa de perder la verdadera esencia de la vida psíquica interior”.

Esta experiencia en particular podría ser trasladada a palabras de John Cage y ser definido como un espacio de “belleza tranquila: claridad interior, quietud exterior. Esta es la tranquilidad de la contemplación. Cuando el deseo es silenciado y la voluntad descansa, el mundo como idea se manifiesta. En este aspecto, el mundo es hermoso y retirado de la lucha por la existencia”.<sup>40</sup>

## QUIETUD

El cuarto y último caso de estudio es la Bruderklaus Feldkapelle en Mechernich-Wachendorf, Alemania. El edificio, diseñado por el arquitecto suizo Peter Zumthor, se centra en la oración silenciosa, la cual, en gran sentido tiene que ver con el hermetismo y profunda meditación de su patrón, el místico suizo Niklaus von Flüe, el santo favorito de la madre de Zumthor. El acercamiento a la capilla del hermano Klaus ocurre desde lo más profundo de uno mismo, desde dentro. Lo que físicamente no es posible, debido a que para llegar a la capilla es necesario caminar 1.5 km desde el estacionamiento más cercano si se llega en automóvil, se convierte en certeza cuando alguien se detiene en esta especie de santuario hermético, pero sereno. Peregrinar varios kilómetros se vuelve también un caminar de reflexión y meditación. Se comienza a observar la capilla, fundida con el campo que la rodea y poco a poco se observa el elemento de superficie rugosa vertical. En el momento en

que nos encontramos con los muros de concreto sentimos lo insignificante de estar nuevamente en medio de un paisaje.

El interior, sencillo, oscuro y pacífico sugiere una gruta o una cueva que facilita la introspección mediante elementos simbólicos como un banco, un candelabro y un busto de Nikolas von Flüe. La entrada de luz exterior mediante el óculo en forma de gota y cientos de tapones de vidrio, permiten generar una atmósfera celeste única de absoluta quietud.

La experiencia podría definirse como una oportunidad para hacer una pausa y reflexionar en torno a nuestros pensamientos, permitiendo la generación de un diálogo directo con el espacio y la quietud; sintiendo y experimentándola. Son los momentos de calma que nos permiten tomar conciencia de nuestro subconsciente, de los sonidos, del silencio exterior e interior, para aprender a cautivarnos por ellos y despertar a través de nuestros sentidos y percepciones lo que está más allá de lo inmediato: un aura de silencio invisiblemente presente, como la definiría el curador belga Jan Hoet.

Asimismo, la importancia de todo esto puede verse reflejada en palabra, cuando el propio Peter Zumthor define que “los edificios pueden tener un hermoso silencio que asocio con atributos como la compostura, evidencia propia, durabilidad, presencia e integridad, y al mismo tiempo con calidez y sensualidad; un edificio que es en sí mismo, el ser un edificio, sin representar nada sino *simplemente el ser*”.<sup>41</sup>

## CONCLUSIONES

Lo que uno puede deducir de estas experiencias sensoriales es que el silencio está disperso en el espacio y en el tiempo. Tanto el silencio, como el tiempo y el espacio podrían analizarse bajo distintos ángulos y, como se mencionó anteriormente, en distintas capas.

El tiempo va acompañado del silencio, determinado por el silencio. Su quietud proviene del silencio que se encierra dentro de ella. Pero el sonido del tiempo medible, el ritmo rítmico del tiempo, es ahogado por el silencio. El tiempo se expande por el silencio. Si

Fotografía de la entrada al *Cimiterio de San Vito di Altivole*, Italia con la Tomba Brion de Carlo Scarpa al fondo. Juan Carlos Calanchini González Cos, 2017.



Fotografía del acercamiento a *Cimiterio de San Vito di Altivole*, Italia. Juan Carlos Calanchini González Cos, 2017.







Fotografía de la Bruder Klaus Feldkapelle de Peter Zumthor. Juan Carlos Calanchini González Cos, 2017.



Fotografía de la Bruder Klaus Feldkapelle de Peter Zumthor. Juan Carlos Calanchini González Cos, 2017.

el silencio es tan preponderante en el tiempo que el tiempo es completamente absorbido por él, entonces el tiempo se detiene. Entonces no hay nada más que silencio: el silencio de la eternidad.<sup>42</sup> Max Picard definiría que ese *silencio de la eternidad*, a modo de conclusión, puede contener:

Todo dentro de sí mismo. No está esperando nada; siempre está totalmente presente en sí mismo y llena completamente el espacio en el que aparece. No hay un comienzo para el silencio ni un final: parece tener sus orígenes en el tiempo en el que todo era puro Ser. No se desarrolla ni aumenta con el tiempo. Es como si el tiempo se hubiera sembrado en el silencio, como si el silencio lo hubiera absorbido; como si el silencio fuera el suelo en el que el tiempo crece a plenitud. El silencio no es visible, y sin embargo, su existencia es claramente aparente. Se extiende hasta las distancias más lejanas, pero está tan cerca de nosotros que podemos sentirlo tan concretamente como sentimos nuestros propios cuerpos. Es intangible, pero podemos sentirlo tan directamente como sentimos materiales y telas. No puede definirse con palabras, pero es bastante definido e inconfundible.<sup>43</sup>

Al final, la premisa de que la significación del espacio se da por medio del análisis del silencio como sustancia espacio-temporal, queda inscrita en una ambigüedad, pero refrenda la idea de que el silencio no puede definirse concretamente sino por medio de experiencias que arrojan resultados individuales e intransferibles. Junto con la carga histórica y la conciencia del espacio, ayudarán a desencadenar nuestra comprensión de que *todo pasa, que el tiempo pasa*. Es posible que los seres humanos se sientan atraídos por el silencio, mismo que produce un sentido de reflexión profunda que nos invita a pensar.

Uno tiene que atreverse a mirar más allá, no conformarse con la primera imagen ni la primera impresión, pues éstas no aportan el contenido complejo de un espacio: *mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que uno no oiría*, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a

lo infraordinario. *Disecionar, discutir, debatir*. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.

En este punto sería común decir que el silencio vale más que mil palabras, pero “el silencio no es simplemente lo que sucede cuando dejamos de hablar”.<sup>44</sup> Al final, es con y en el silencio, que decimos mucho más que con las palabras. Es mejor no confundir: a veces el silencio es la respuesta.

## FIN

*¿Fin?* Nunca. El silencio es infinito. *Larga vida al silencio.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin, Santiago de Chile (trad.), Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Böhme, Gernot, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, A.-Chr. Tina Engels-Schwarzpaul, ed. & trad. Londres, Bloomsbury Publishing, 2017.
- Cage, John, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1973.
- Choy, Yoko, “Art of war: John Pawson makes a wartime base a home for The Feuerle Collection”, Wallpaper, Architecture. Consultado en: <https://www.wallpaper.com/architecture/john-pawson-transforms-ww2-bunker-into-a-functional-home-for-the-feuerle-collection>.
- Concheiro, Luciano, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Colección Argumentos, México, Anagrama, 2017.

- Hayden, Dolores, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, The MIT Press, 1995.
- Hinds, Mathew, “On the Ephemeral Condition”, *Moinopolis: Laboratory of thoughts on spatial matters*, Mannheim, Druckcooperative, 2013.
- Le Breton, David, *El silencio. Aproximaciones*. Agustín Temes, trad. Madrid, Sequitur, 2006.
- Lee, Pamela M., *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, The MIT Press, 2000.
- Mann, Thomas, *The Magic Mountain: A Novel*, John E. Woods, trad., Nueva York, Vintage, 1995.
- Mijares, Carlos, *Tránsitos y demoras. Esbozos sobre el quehacer arquitectónico*, Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2002.
- Pawson, John, *The Feuerle Collection*, Berlin, Germany, 2011-2016. Consultado en: <http://www.johnpawson.com/works/the-feuerle-collection>.
- Pallasmaa, Juhani, “Espacio, lugar, memoria e imaginación”, *Esencias*, Carles Muro (trad.), Barcelona, Gustavo Gili, 2018.
- Pallasmaa, Juhani, “*Silence, Time and Solitude*”, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Steven Holl (pról.), Sussex, John Wiley & Sons, 2005.
- Partridge, Eric, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*, Nueva York, Routledge, 1977.
- Pèrec, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001.
- Pérez-Gómez, Alberto, “Eros y tiempo”, en *Lo bello y lo justo en la arquitectura: convergencias hacia una práctica cimentada en el amor*, Antolina Ortíz y Santiago de Orduña (trads.), México, Universidad Veracruzana, 2014.
- Picard, Max, *The World of Silence*, Gabriel Marcel (pról.), Chicago, A Gateway Edition/Henry Regnery Company, 1964.
- Stonor Saunders, Frances, “How ruins reveal our deepest fears and desires”, en *The Guardian*, International Edition, Art and Design, (7 de marzo de 2014). Consultado en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/07/ruins-exhibition-tate-britain-decay>.

- Rocha Iturbide, Manuel, “La instalación sonora”, en *Revista electrónica Olobo* 4, 2003, 10. Disponible en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf>.
- Trigg, Dylan, *Architecture and Nostalgia in the Age of Ruin, presented to the University of Bath*, Department of Architecture, 2010.
- Valéry, Paul, *Eupalinos o el arquitecto*, Mario Pani, trad., Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1991.
- Villoro, Luis, *La significación del silencio y otros ensayos*, Raúl Trejo Villalobos, pról., México, FCE, 2016 (Colección Biblioteca Universitaria de Bolsillo).
- Zumthor, Peter, *Thinking Architecture*, Basel: Birkhäuser/Lars Müller, 1999.

#### NOTAS

- 1 Emilio Canek Cuauhtli Fernández Herrera en conversación con el autor. Ciudad de México, 27 de enero de 2019.
- 2 Georges Pèrec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2003, pp. 84-85.
- 3 Max Picard, *The World of Silence*, Chicago, A Gateway Edition/Henry Regnery Company, 1964, p. 211.
- 4 Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, México, FCE, 2016 (Colección Biblioteca Universitaria de Bolsillo), p. 51.
- 5 Luis Villoro, *Ibid.*, p. 62.
- 6 Definición de silencio. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2014, Consultado en: <https://dle.rae.es/?id=XsesZEz>.
- 7 Definición de ruido. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2014, Consultado en: <https://dle.rae.es/?id=WoW1aWq>.
- 8 Definición de sonido. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2014. Consultado en: <https://dle.rae.es/?id=YMV5Hqd>.
- 9 David Le Breton, *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2006, p. 57.
- 10 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2017, p. 176.

11 La etimología del término lo atestigua, refiriéndose a una dolencia que se experimentó durante un día, y adquirió un uso común en el siglo XV. Véase, Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*, Nueva York, Routledge, 1977.

12 Mathew Hinds, “On the Ephemeral Condition”, en *Moinopolis: Laboratory of thoughts on spatial matters*. Mannheim, Druckcooperative, 2013, p.11.

13 Carlos Mijares, *Tránsitos y demoras. Esbozos sobre el quehacer arquitectónico*, Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2002.

14 Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1991, p. 19.

15 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 39.

16 Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, The MIT Press, 1995, p. 46.

17 Søren Kierkegaard, *apud, Die Welt des Schweigens*, München/Zürich, Piper, 1988.

18 Juhani Pallasmaa, “Espacio, lugar, memoria e imaginación”, en *Esencias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2018, p. 16.

19 Søren Kierkegaard, *apud, Max Picard, Die Welt des Schweigens*.

20 Registro y lectura de los espacios.

21 Georges Pèrec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, p. 9.

22 Dylan Trigg, *Architecture and Nostalgia in the Age of Ruin, presented to the University of Bath*, Department of Architecture, Enero 15, 2010.

23 Alberto Pérez-Gómez, “Eros y tiempo”, en *Lo bello y lo justo en la arquitectura: convergencias hacia una práctica cimentada en el amor*, México, Universidad Veracruzana, 2014, p. 125.

24 Thomas Mann, *The Magic Mountain: A Novel*, Nueva York, Vintage, 1995, p. 339.

25 Frances Stonor Saunders, “How ruins reveal our deepest fears and desires”, en *The Guardian, International Edition, Art and Design*, 7 de marzo de 2014. Consultado en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/07/ruins-exhibition-tate-britain-decay>.

26 Void: containing nothing, not occupied, opening, empty space, (que no contiene nada, sin ocupar, apertura, espacio vacío). Definiciones de Void obtenidas en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/void>.

27 Manuel Rocha Iturbide, “La instalación sonora”, en *Revista electrónica Olobo* 4, 2003, 10. Consultado en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora>. Como nota al pie, Rocha Iturbide comenta que “John Cage opina que el silencio en realidad no existe, pues incluso en un cuarto anacoico aislado acústicamente, podríamos oír el latido de nuestro corazón o el circular de la sangre en nuestras venas”.

28 Manuel Rocha Iturbide, “La instalación sonora”, en *Revista electrónica Olobo* 4, 2003, 10. Consultado en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf>.

29 Según la propia definición de Matta-Clark acerca del proyecto, que se muestra en el video, filmado por él mismo junto con Bruno de Witt en 1975, éste “estaba enfocado hacia la calle, en ángulo con los transeúntes como un silencioso «*son-et lumiere*» y tallado «*non-u-mentally*» talado a través del yeso y el tiempo para marcar el telón de fondo de acero esquelético del que pronto sería el Centro Beaubourg [ahora Centro Pompidou]”.

30 Pamela M. Lee, *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, The MIT Press, 2000, p. 329.

31 Pamela M., *Id.*

32 *Gag: to restrict use of the mouth of by inserting something into it to prevent speech or outcry*, “Restringir el uso de la boca mediante la inserción de algo en ella para evitar el habla o la protesta”, traducción del autor). Definición de *gag* obtenida de: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gag>.

33 Pamela M. Lee, *Ibid.*, p. 327.

34 *Ibid.*, p. 326.

35 John Pawson, *The Feuerle Collection*, Berlin, 2011-2016. Consultado en: <http://www.johnpawson.com/works/the-feuerle-collection>.

36 Yoko Choy, “Art of war: John Pawson makes a wartime base a home for The Feuerle Collection”, en *Wallpaper, Architecture*. Consulta en: <https://www.wallpaper.com/architecture/john-pawson-transforms-ww2-bunker-into-a-functional-home-for-the-feuerle-collection>.

37 Luciano Concheiro, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Colección Argumentos, 2a edición Mexicana, México, Anagrama, 2017, p. 114.

38 Juhani Pallasmaa, “Silence, Time and Solitude”, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Sussex, John Wiley & Sons, 2005, p. 51.

39 Juhani Pallasmaa, *Id.*



40 John Cage, *Silence. Lectures and Writings by John Cage*, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1973, p. 130.

41 Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Basel, Birkhäuser/Lars Müller, 1999, p. 32.

42 Max Picard, “Introduction”, en *The World of Silence*, Chicago, A Gateway Edition/Henry Regnery Company, 1964, p. 108.

43 Max Picard, *The World of Silence*, Chicago, A Gateway Edition/Henry Regnery Company, 1964, p. 1.

44 Max Picard, “Introduction”, en *Ibid.*, p. xix.

**TERROR Y PODER  
DESDE LO EFÍMERO:  
TRASCENDENCIA DEL  
FENÓMENO MEDIANTE  
LA ILUMINACIÓN**

**RAÚL SERGIO CUÉLLAR SÁNCHEZ**

La experiencia humana suele exponer al conflicto de conocer la realidad en la que estamos insertos (o al menos hace el intento) es, al menos, sugerente el proceso de reconocer aquello que se nos manifiesta: cuando se experimenta “algo”, cuando se observa y se siente. Desde que algo se manifiesta dentro de nuestra percepción, se emprende un proceso desde el cual entendemos y ordenamos un poco de la realidad, haciendo una síntesis de realidad, que arropándose con la imaginación permite sintetizar y arrojar nuevas conclusiones, crear mayor conocimiento, dejar jugar a las facultades.

Tal como lo dicta el nombre impuesto a este escrito, se tiene la intención de acercarnos a una experiencia y una causal específicas, esto desde la trinchera de la estética. Ante esta aseveración hay que acotar desde dónde se va a definir la experiencia estética.

Primero hay que señalar que la estética es una disciplina, a la cual sólo podemos atajar comprendiéndola como un espacio de estudio metafísico<sup>1</sup> y antológico. Reuniendo bajo su contención semántica aspectos cercanos de varias tradiciones de estudio, que, deudoras de la dialéctica hegemónica de su temporalidad (es decir la ilustrada) se entienden en un momento histórico colonialista. Buscaban versar acerca de reflexiones y definiciones universales, que en su pretensión y en un principio negaron las otredades. No puede acotarse esta disciplina de una manera que, aunque a veces pretendida, nunca pudo contenerse y por tanto cumplir a cabalidad, que es el hecho de determinar sensibilidades universales. A su vez, no hay que caer en determinismos sofistas.

*“De gustibus non est disputandum”*: sobre gustos no se disputa. Este dicho propone que es imposible expresar una valoración del placer ante un fenómeno que, de manera satisfactoria, nos clasifique una valoración objetiva.

La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo, es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla, hasta hombres de limitados conocimientos serían capaces de señalar una diferencia de gustos en el estrecho círculo de sus amistades, incluso cuando las personas hayan sido educadas bajo el mismo tipo de gobierno y hayan embebido pronto los mismos prejuicios. Pero aquellos que pueden ampliar sus miras contemplando naciones distintas y edades remotas quedan todavía más sorprendidos de esta gran inconsistencia y contraposición. Podemos calificar de bárbara a cualquier cosa que se aleje mucho de nuestro propio gusto y aprehensión; pero hallamos al punto que este término oprobioso nos es devuelto. Y la presunción y arrogancia mayores acababan por alarmarse al observar que existe una idéntica seguridad en todas partes, y vacila, en medio de tal contienda de opiniones, en pronunciarse categóricamente en su propio favor. [...] Hay ciertos términos en cada lenguaje que suponen censura y otros elogios, y todos los hombres que utilizan el mismo idioma deben estar de acuerdo en la aplicación de tales términos. Todas las voces se unen para aplaudir la elegancia, la adecuación, la simplicidad y el ingenio de lo literario, y también

para censurar lo rimbombante, la afectación, la frialdad y la falsa brillantez. Pero cuando los críticos pasan a considerar casos particulares, esta aparente unanimidad se desvanece, y se encontrará que han asignado significados muy diferentes a sus expresiones. En todas las materias científicas y de opinión sucede lo contrario: aquí la diferencia entre los hombres se ve que radica, más a menudo, en lo general que, en lo particular, y que es menor en realidad de lo que parece. Una explicación de los términos empleados zanja normalmente la discusión, y los mismos contendientes se sorprenden al ver que habían estado discutiendo cuando en el fondo estaban de acuerdo en sus juicios.<sup>2</sup>

Un primer acercamiento se toma desde lo postulado por David Hume. Para Hume, al ejercer un juicio sobre el gusto, éste contiene por máxima, una afirmación metafísica. Acometemos hacia un posteriori de la manifestación del objeto, pero al exponer este análisis se entra en el terreno comparativo con el juicio ajeno, la concordancia de ambos veredictos es imposible, hay mil voces y cada una de ellas tiene una apreciación del fenómeno, de los cuales es imposible determinar la verdad o falsedad de cada uno, cayendo en la ambigüedad en cada uno de ellos. No hay forma de demostrar que alguien está equivocado. Pero al momento de exponer el gusto no se expone el juicio estético. No es lo mismo proclamar: “Me gusta esto” a “esto es bello”, incluso contradiciendo a los teóricos como Diderot o Bateau. Es necesario separar el juicio estético del moral.<sup>3</sup> Para la consolidación de la estética moderna es necesario comprender una desconexión de creencias con el gusto (cosa que se pondrá en tela de juicio más tarde), no se cree que le gusta algo.

Es en este punto en el que no se puede simplemente establecerse los enunciados del juicio estético como una expresión subjetiva, excluyendo la objetividad al no ser nociones obligadas a partir de la evidencia que nos es explícita, negándole un carácter analítico. Por tanto que la “verdad” o “falsedad” no son apreciaciones adecuadas a emociones o sentimientos, ya que el gusto de uno no excluye al contrario o está en discordancia del otro. La aceptación social deviene, para Hume, de la ordenación del gusto del sujeto desde un

posteriori a la experimentación similar, un refinamiento mediante la exposición a gustos ya determinados, haciendo del sujeto en cuestión uno facultado y proponiendo las cualidades del objeto como estímulos paratéticos, que consolidan estas afirmaciones.

El gusto que sentimos se comprende como una apreciación subjetiva, que cae en un nivel más profundo de la intersubjetividad de los sujetos de una comunidad específica. Para Hume no hay una impresión apriorística que domine la percepción de la belleza. Tal como se expuso, responde a un a priori intersubjetivo, es una preferencia compartida y heredada desde “los sujetos sensibles y refinado”, que comparten este gusto y lo fundamentan. Por lo cual se compone del momento apriorístico, pero no se considera desde esta separación de la apreciación hasta que es consolidada desde el posteriori. Respondiendo a la cualidad empírica de su discurso, se responde cómo se interiorizan y cómo se aprenden estos estándares, haciendo que el objeto que le es manifestado a dos sujetos desde un a priori no sensibilizado y uno sensibilizado sean diferentes, aportando significados diferentes para ambos sujetos y encontrando un placer o un disgusto en la pieza, pero sobre todo experimentando la belleza. El sujeto sensibilizado reconoce y se reconoce ante la concordancia de sus facultades mediante la experimentación del fenómeno. Por ello, para Hume, la “justa apreciación” de una pieza depende intrínsecamente del proceso a posteriori, ya sea de la manifestación de la pieza, o de la reproducción de la idea sobre la misma.

Puede concatenarse este pensamiento con lo postulado por el Conde de Shaftesbury, al momento de categorizar las bellezas.<sup>4</sup> Este esfuerzo se planteó en virtud de lograr exponer no solamente una sensación, mas no la pasión, del sujeto. “La belleza del objeto”, es decir: “La belleza de las formas muertas” es la más baja en la impresión<sup>5</sup> que provoca en el sujeto, siendo estos los objetos sin un sentido de ordenamiento que se manifiestan en la percepción. Continuando, la “belleza de las formas que forman”, parte desde el sujeto, aunque no para el autor ya que éste les da un fundamento teleológico. Las facultades de ordenamiento de aquél que las observa funcionan como catalizador de la belleza, no sólo en el objeto sino en el proceso de reflexionar al respecto.

Haciendo la relectura necesaria, podemos entender que en este nivel funciona el gusto planteado por Hume hacia la belleza, siendo que su principio responde desde el juego de las facultades del sujeto que solo se regodea en la concordancia de sus facultades, generando el placer. Hay un tercer nivel que sirve para exposición de conceptos, cosa que se conectará con conceptos a tratar más adelante, que responden a “la belleza de las formas que forman a los que forman”, siendo que responden a la virtud natural, excluyendo la dicotomía de la libertad. Es decir, la belleza se debe a la figura de dios, siendo aquel que, desprovisto de una forma, solo se expresa desde el espacio continente a quienes forman y ordenan las formas, es decir los sujetos. Cuando hablamos de belleza y en términos generales de experiencias estéticas, no sólo acotamos las características de los objetos, sino del poder de las experiencias que estos mismo evocan, colocando el poder en diferentes espacios de influencia y, por tanto, diferentes canales de trascendencia dentro del sujeto, sobre todo dentro del *sensus communis*,<sup>6</sup> para comprender cómo afectan estas manifestaciones.

El camino de comprensión lleva a conocer no sólo la explicación empirista mediante la experimentación, sino la que se lleva en procesos anteriores y posteriores. Hume no alcanza a atajar estas controversias que se expresan no sólo en la construcción del sujeto y en las cualidades del objeto, sino que no exploran los procesos a posteriori desde el libre juego de las facultades del sujeto y a posteriori en la trascendencia de la experiencia hacia el sujeto. Es decir no plantea un punto de conflicto ni la posibilidad de disentimiento. Aunque cabe reconocer que sí plantea la experiencia estética como un proceso que, no sólo en el juicio mismo, sino en la precepción, se compone desde la esfera de lo social.

No hay que confundir el sentido común desde lo “vulgar del sentido común” como se entiende de manera coloquial. Este término lo podemos analizar desde la propuesta kantiana en su teoría epistemológica,<sup>7</sup> que se vuelca totalmente hacia los procesos a posteriori, como un momento confirmatorio, del cual sin embargo la comprensión está limitada por el a priori sintético que se genera en el sujeto. Éste a priori está formado desde la comunicación, uniendo estas dos ideas podemos correlacionarlas de manera que el conocimiento

del objeto no depende del mismo ya que se manifiesta limitado por la capacidad del sujeto para comprender la realidad que lo rodea.

Da por sentada la conclusión metafísica de la contingencia del objeto para pretender ordenar su realidad, con esto comprendemos las ínfulas emancipadoras que se conforman en el proceso inteligible de conocimiento, ya que el canal de trascendencia solo se conoce al comunicar y, por tanto, el placer de conocer se transforma desde la comunicación del concepto.<sup>8</sup>

Arendt concluye que, en este punto, Kant, sin ser explícito al respecto (ya que no le daremos una prospectiva social que no incluía en su filosofía), vuelca completamente el proceso de placer y conocimiento a la reflexión sobre el objeto, sin que sea necesario que éste sea presentado. Arendt propone que esta sensibilidad colectiva no se estructura desde una extensión lineal de comprensión, sino que deja de lado la emancipación cartesiana mediante el conocimiento, haciendo de este proceso una acción cíclica dentro de la esfera de lo social que, desde la sensibilidad, legitima ciertos juicios estéticos ya que, para ella, el juicio estético es el único que opera como tal al no ser dependiente de un imperativo de verdad.

Es en estos canales de trascendencia que se regresa a la lectura de Joseph Addison, el cual influyó a Kant. Arrojando la siguiente pregunta: ¿Cómo es que las impresiones de algunas experiencias estéticas trascienden el momento de su contingencia, que las legitima sobre las otras?

Para Addison, los fenómenos estéticos no son más que momentos para admirar la suprema bondad de dios. En este enunciado observamos desde su principio ontológico hasta la composición del poder que imbuye a estos momentos. Caracteriza cuatro elementos principales que funcionan como canales de trascendencia en el momento de experimentación del sujeto, siendo estos, la grandeza, la sublimidad (interpretación que deviene de su acercamiento al temor), la singularidad y la extrañeza.

Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la imaginación, como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito. Más si a esta grandeza se agrega la belleza o singularidad, como en un océano alterado, el cielo adornado de estrellas y meteoros, o un terreno espacioso variado con [bosques, riscos,] prados y arroyuelos, se alimenta el placer porque se reúnen sus fuentes o principios.

Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad; y le da idea de cosas que antes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo cuanto sea nuevo o singular contribuye no poco a diversificar la vida, y a divertir algún tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio del tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. Esta misma extrañeza o novedad es la que presta encantos a un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza.<sup>9</sup>

El principal canal de reproducción de la idea representada es el poder que tiene en el sujeto la impresión inicial. Para la tradición empirista la idea no es más que un recopilatorio de las experiencias sensoriales, siendo que aquellas que son transmitidas, recopiladas y legitimadas al momento de representarse. Volviendo a la idea de Arendt, son aquellas que no se revocan ante el placer del consentimiento mediante el consenso de la sociedad a la cual pertenece el sujeto o, en su defecto, aquellas tan poderosas provocan dejar de lado los posibles en el displacer de comunicarlos.

Algo que no se consideró en su tiempo, ya que la idea de Arendt pretende poner en lo político la disidencia como elemento primordial, mientras que este espacio de disidencia era carente, en la idea del arte, ya que se encontraba en virtud de la verdad, reglamentado y delimitado. Cabe obviar que siempre han habido contraposturas que no son transmitidas con la misma legitimidad, por más poderosas que fueran en su momento.



[...] las cosas útiles o necesarias son siempre accesibles a los hombres, sin embargo, las que siempre admira son las inesperadas. [...] Lo que le sorprende en el discurso es lo que va más allá de lo humano.<sup>10</sup>

¿Qué pasa cuando no analizamos la belleza, sino que el terror? La lectura cambia de manera ostensible, ambos están contrapuestos, no así el placer que de éstas puede emanar. En otras palabras, podemos cuestionar el atractivo que se siente ante lo terrible o espantoso que ocasiona el terror. Para Addison, el temor se genera ante una situación que no contravenga la continuidad del sujeto en su corporalidad, a conciencia de que si lo experimentara en carne propia podría —haciendo énfasis en la calidad de posible— significar su muerte. A su vez, que se genere un gusto por verlo viene desde el control del sujeto en su exposición al fenómeno en concreto. Éste no pone en predicamento la continuidad de su existencia corpórea. Es en esta conciencia de seguridad, de control y dominio sobre el acontecer y su propia prevalencia que encuentra el gozo. “Es gozoso ver desde una posición segura un naufragio”.<sup>11</sup> Podemos interpretar que el fenómeno no está desatado, está desprovisto de un poder de muerte en el que la supervivencia es un designio del azar, el sujeto se encuentra en control y en dominio de su realidad, las afecciones de un poder desatado despojan al sujeto de su razón, esos fenómenos pueden desatar el terror en el sujeto.

Otro de los empiristas británicos es el escocés Edmund Burke, que propone una aproximación al concepto de terror. Burke trabaja a estas afecciones como un estado anormal en la mente humana, estipulando que ésta se encuentra naturalmente en un estado de indiferencia ante lo cotidiano. Sin embargo, cuando ésta se percata de un elemento, que le es en principio ajeno y cuya propiedad es lo bello, experimenta enternecimiento y languidez a la vez que vulnerabilidad. Y que esto además provoca que el sujeto se relaje y vulnere por debajo de lo normal, experimentando la “pasión llamada amor”, clasificada como irracional. Asunto que Burke desdeña en su texto alegando que conduce a afecciones negativas, haciendo la relación en cómo el miedo a la pérdida lleva a estas afecciones negativas.

Muchos opinan que el dolor nace necesariamente de la remoción de algún placer, al igual que creen que el placer nace del cese o disminución de algún dolor. Por mi parte, me inclino más bien a imaginar que el dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia. La mente humana a menudo se encuentra, y yo creo que casi siempre, en un estado que no de dolor ni de placer sino en lo que yo llamo un estado de indiferencia.<sup>12</sup>

Lo sublime ejerce el reclamo a sus deudores desde la pasión no racional, sin embargo no está contenida ni limitada a ella. Va más allá del placer del dominio del ser. Es un fenómeno que desinhibe los límites de las pasiones y ofrece un peligro latente a la percepción del espectador. Esto lo ubica frente al terror, que pone en juego la tensión entre la vida y la muerte. Pero para experimentar más allá del horror de una afección directa debe percibirse mediante una “distancia estética” la cual da elementos para tener una experiencia estética diferente, ligando la tensión entre el *eros* y el *thanatos*,<sup>13</sup> la tensión entre las pasiones que lo ubican en la autoconservación como el terror hacia la muerte. Es mediante esa distancia estética que no se sufre el tormento del terror de forma directa, sino que vigoriza el deleite de la supervivencia al no ser el objeto del poder desatado. No existe la lucha hacia el fenómeno, sino el deleite de la subyugación voluntaria. No se invoca la valentía ante un elemento antagonista sino que se deleita ante la salvaguarda de la integridad a pesar de presenciarlo.

Podemos plantear como ejemplo de ese tipo de aflicción sensible el abismo. Como lo caracterizan elementos que ejemplifican lo sublime, se encuentra siempre latente la posibilidad de la caída y el desconocimiento del fin del mismo. El temor a la posibilidad de caer genera terror en sí mismo, sin embargo al no experimentarlo de manera directa no se genera una afección directa. Esto extirpa el terror, dejando el deleite y postrando al sujeto ante el objeto inconmensurable.

El sujeto se encuentra en el deleite al quedar en un estado intermedio entre la indefensión y la seguridad de saberse aún vivo.

El terror se manifiesta y apodera del sujeto cuando es postrado ante otro ser que concentra, no solo la decisión ante sus libertades y posibilidades, sino las facultades para decidir si continua o termina con su vida, es decir: poder sobre la vida y la muerte, tanto la de él como de los súbditos o sujetos en igualdad que se mantienen por debajo del susodicho poder, o sin parte en el ejercicio del poder. Mientras el mencionado poder se mantenga estoico ante la ejecución de sus facultades hay deleite y tensión entre el *eros* y el *thanatos*; siendo así, esta tensión erótica, que en un primer momento reprime la respuesta racional del sujeto, la que culmina en una doblegación voluntaria ante este poder carente de límites, provocando deleite y generando lo sublime.

Bajo esta relación de posturas que da a entender una lectura del sublime muy específica, entendemos que las pasiones que están en relación con el dolor y el peligro llevan a una reacción no racional de autoconservación. Son dolorosas solamente cuando la afección se da de manera directa al sujeto. Son placenteras cuando se percibe un dejo del dolor y peligro, pero se está exento de esas circunstancias. Se denomina deleite a esta forma del placer relacionada con el dolor. Es distinto a las ideas de placer puro. Es todo aquello que incita al deleite de lo sublime. De esta manera entendemos que aquellas pasiones que no llevan a la sutileza de lo bello, sino a la tensión entre la vida y la muerte, son las más poderosas.<sup>14</sup>

Apegándonos más a la visión de Edmund Burke podemos asumir que lo sublime deviene de las afecciones como una respuesta fisiológica del ser, planteando como directriz que el dolor es al cuerpo lo que el terror a la mente. Podríamos tomar como un ejemplo un tifón, un objeto que a la vez es inconmensurable para la mente del espectador y destaca por sus cualidades destructivas. Crea terror en la percepción del sujeto gracias a las características del objeto en sí.

Los sistemas de percepción del sujeto se ven sobreestimulados, no sólo por el poder sino por lo inconmensurable del fenómeno. Todos estos estímulos generarán en el espectador la idea de dolor, pero al existir la distancia estética y considerando que el dolor es construido desde el imaginario, se produce el sublime. Los objetos o fenómenos que tensen

al sujeto para que desborde su sensibilidad, causarán una respuesta fisiológica mediante el terror, provocando un respuesta irracional en un primer momento, siendo un segundo momento cuando se percata de esta distancia que se genera el deleite.

Desde la visión de Burke esta tensión es una connotación positiva ya que proveía de una experiencia estética que generaba mayores pasiones en contraposición de la languidez y la relajación que provocaba lo bello, haciendo que el sujeto se ablande y atrofie. Con todo este conocimiento podemos entender que lo sublime que plantea Burke, establece una interacción directa y muy estrecha entre las afecciones y el ejercicio del poder.

Los pensadores de la academia inglesa de siglo XVIII habían volcado su estudio en las afecciones<sup>15</sup> al analizar las facultades y las capacidades cognitivas desde lo fisiológico del sujeto, a partir de la relación entre la experiencia individual y la distorsión de la percepción del mundo y como éstas tenían un vaciado en el ejercicio de la política. Bajo este contexto, autores como Burke planteaban que el desempeño y unión social tenían un sustento concreto en los vínculos sentimentales, afectivos y concretos de las leyes e ideas universales del estado metafísico.

Esos derechos metafísicos que entran en la vida común como rayos de luz que penetran a través de un medio denso son, por lo general, refractados. Es más, en la grande y complicada masa de pasiones y preocupaciones humanas, los derechos primitivos de los hombres sufren una variedad tal de refracciones y reflexiones, que resulta absurdo hablar de ellos como si mantuvieran la simplicidad de su dirección original. La naturaleza del hombre es intrincada.<sup>16</sup>

Burke plantea en el centro de sus reflexiones las pasiones que cooptan su discurso al reconocer que la unión de la comunidad depende más de los vínculos afectivos que de las leyes del hombre. De igual manera es continuo el análisis versando acerca de las diferentes falencias que rodeaban las ideas ilustradas; por ejemplo, el concepto de libertad que, a ojos del

autor, busca elevarse a idea universal sin antes analizar las afecciones y problemáticas concretas de cada contexto particular.

Se dice que veinticuatro millones deberían prevalecer sobre doscientos mil. Ciertamente si la constitución de un reino fuera un problema aritmético. Este tipo de razonamiento puede hacerse apoyándose en las farolas; para hombres que pueden razonar en calma es ridículo. [...] No verán [en Francia] en esto ninguna igualdad y ha sido a base de ella como se les ha tentado para que repudien la fidelidad a su soberano juntamente con la antigua constitución del país. Con una constitución como la que se ha hecho últimamente, no puede haber capitalidad. Han olvidado que al formar gobiernos democráticos han desmembrado virtualmente su país. La persona a la que continúan llamando rey no conserva ni la centésima parte del poder necesario para mantener unida esta colección de repúblicas.<sup>17</sup>

Es en el poder, en el discurso de Burke, donde se relacionan la política y las pasiones porque el poder, para serlo, debe provocar terror. En el texto de 1757 describe que a los soberanos se les llama “su pavorosa majestad”, porque tienen la facultad de decidir sobre la vida de sus súbditos en cualquier momento, generándoles terror y obediencia. Si un objeto que tiene una gran fuerza es además útil e inocente, no provocará terror sino desprecio por lo que nadie lo respetaría, lo que hace necesario que los reyes tengan la capacidad de ejercer su fuerza mortal en cualquier momento y de manera arbitraria. De aquí se desprende el desprecio del parlamentario hacia la democracia. El Rey francés, por ejemplo, tenía el derecho de generar las “órdenes del Rey” o las “*lettres de cachet*” en las que por su mandato se ejecutaba el encarcelamiento, destierro o la muerte de alguien sin ningún acto judicial de por medio.<sup>18</sup>

Allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente lo sublime que acompaña el terror y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente.<sup>19</sup>

De esta manera se establecen las capacidades fácticas del ejercicio de poder y, por tanto, el terror infundido en el colectivo representando este poder monárquico tanto en las obras arquitectónicas como la ampliación del palacio de Versalles en el siglo XVIII, el cual es considerado por el autor como la materialización del ejercicio de poder en un espacio que infundía un terror mediante el coto de poder que albergaba. El “suplicio” ocurría con el ejercicio de poder excesivo del rey en un espectáculo público, con lo cual se delimitaban los estratos del ejercicio del mismo.

El poder ilimitado representado en la monarquía y el limitado de los súbditos, manifestándose lo ominoso de la aplicación del poder excesivo. En este momento podemos ubicar los indicios de la construcción de lo sublime ante un segundo momento, enfrentarse al fenómeno en sí. Como preludio, esta demostración marca la distancia estética que se establece para elevar la potencia del fenómeno más allá de la virtud terrenal, zanjando distancia perceptual entre el sujeto y el fenómeno de tal manera que la respuesta fisiológica del terror se presentará fehacientemente al enfrentarse al fenómeno en sí.

En este acto de tortura pública quedaba claro no sólo la estratificación del poder sino de la verdad, postulándola como un poder absoluto y exclusivo del rey, haciendo del tormento la herramienta de confirmación para que el sufriente confesara y confirmara la verdad que ya había sido determinada por el monarca. La tortura, al mismo tiempo que herramienta de la verdad y de establecimiento del poder, establecía la ley ya que “vale por voluntad del soberano, haciendo las veces al igual que la muerte la herramienta del monarca para el derecho de venganza ante cualquier acto de desobediencia ante la estructura del reino, sosteniendo dichas herramientas en que cualquier falta es un ataque al rey”.<sup>20</sup>

Es así que con esta serie de herramientas se encumbra la “política de terror”, marcando como fin de la misma causar el terror a los espectadores de tal manera que se inscribiera profundamente en el corazón de los hombres, y que el vulgo o el avasallado sean testigos del poder desenfrenado de aquel que disponga plenamente del mismo. En parámetros planteados por el filósofo francés Michel Foucault, el suplicio más que reestablecer la justicia o

la verdad sólo reafirma y reactiva el poder. Conectándolo con el pensar burkiano podemos entender que este terror siempre unido al poder es la fuente de lo sublime que plantea, en palabras del mismo filósofo: “Cualquier cosa que sea terrible, o sea versado sobre objetos terribles u opere de forma análoga al terror”.<sup>21</sup>

A partir de esta politización de lo sensible propuesta por Burke, misma que distinguimos como el objetivo implícito para encontrar la forma de mantener ordenada a la sociedad, no desde el enfrentamiento del sujeto social ante un poder aplastante sino desde el doble juego estético establecido entre el poder y el sujeto, marcando un “sometimiento voluntario” a partir del deleite y ubicándonos en las pasiones provocadas por el terror y el amor. Lo sublime “nos aplasta hasta conducirnos a una sumisión admirada” donde se ubica ese momento de terror y admiración.

Terry Eagleton retoma los estudios estéticos de Burke en el libro *La estética como ideología*, analizándolo como un escritor que observa en la estética la parte angular del accionar político, esto es en gran medida gracias a sus antecedentes como parlamentario, cosa que le permitió observar los diferentes mecanismos del ejercicio del poder. Al ser estas afecciones la conexión más directa entre el poder y las vivencias provocadas por el mismo, proponiendo que no se puede “simplemente creer que un poder no adecuado a la experiencia y al margen de la vida del cuerpo pueda conducir a los hombres y las mujeres a cumplir con sus deberes cívicos”.<sup>22</sup> De esta forma, el sujeto es el envase en el que se gesta la relación consensual y no obligatoria con el tejido de la comunidad y por ende la repartición del poder, naturalizando de manera afectiva la inmediatez material de la vida empírica, ya que la estética pasó a ocupar el lugar del soporte metafísico en la cohesión social.

Sin embargo, la experiencia estética a la cual se refiere Eagleton es exclusiva de las vivencias de la nobleza, ya que las afecciones experimentadas por el proletariado girarían alrededor del trabajo. Es decir que se establecían afecciones fisiológicas para que la subyugación voluntaria se diera como una obligatoriedad gratificante, recompensando el esfuerzo físico.

Es fundamental para la aclaración de los conceptos que el pensamiento de mayor trascendencia tanto para el análisis estético, como para conformar las líneas de pensamiento moderno derivadas de la ilustración se formarían unos cuantos años antes de los pensamientos de Burke. Vendrían por parte de Immanuel Kant el cual establece que la interacción que construye la comunidad, o lo común, no se da en las afecciones fisiológicas que se comparten sino en otros elementos.

En la intersubjetividad<sup>23</sup> encontramos la base de la sociedad. Es conforme a estos preceptos que se da por sentado que la sociedad se compone por iguales. Esto, en el sentido de la igualdad de facultades como “la razón” el entendimiento y la imaginación, elementos que conforman las herramientas interpretativas y representativas que permiten comunicarnos entre nosotros e interpretar las expresiones de los otros, haciendo que la experiencia estética y las afecciones generadas por un fenómeno específico sean iguales dentro de una sociedad en específico.

Lo anterior otorga un carácter ontológico a las capacidades de interpretación dentro de una sociedad, dando por sentado la igualdad en facultades por parte de los individuos que componen una sociedad como la imaginación, el entendimiento y “la razón” elementos interpretativos que permiten no sólo comunicarse, sino que tengamos conclusiones y experiencias iguales ante un fenómeno dotando de un carácter ontológico las cualidades interpretativas sociales.

En primera instancia tocaremos el ejemplo más antiguo de los que se expondrán, el cual es el proyecto de iluminación en el Empire State de Nueva York de 1932-1956. Hay que atender a dos ideas: resulta vital para esta ponencia la relación estrecha entre poder y terror, que se estratifica mediante el miedo que pueden infundir y cómo este terror es infundido desde la sensibilidad de los colectivos.

Parafraseando a Edmund Burke “el poder que no provoca terror no es poder”. Llevando esta idea no sólo sobre los gobernados de este poder, sino también a aquellos que están en oposición. Si el Empire State desde un principio significó para el pueblo norteamericano-



no una reivindicación de las doctrinas que los situaban como estandarte del poder y de la democratización del globo —retomando a Abraham Lincoln, al describir a Estados Unidos como: “La última y mejor esperanza sobre la faz de la Tierra”, arrojando luz sobre cómo era la comprensión de su lugar en el mundo para los estadounidenses de principio de siglo.

Todo lo anterior y el culto a la personalidad hacia la figura del presidente hicieron que el significado que tuvo este trabajo de iluminación no fuera simplemente celebrar el triunfo de Franklin D. Roosevelt como presidente, sino que, de forma velada, retomaron la dialéctica del destino manifiesto, proponiéndose como un símbolo de guía para los pueblos del mundo que fuesen a acompañar este envión.

También está la otra lectura quienes se oponían a esta idea. ¿Qué pasa con aquellos que no tienen “parte” dentro de este grupo? Lo que podemos entender desde nuestra empatía es un mensaje aplastante. Es el terror ante una fuerza desmesurada que, en contrapunto con otros regímenes de la época, era un poder sin un rostro claro y que, a pesar de ello, cuenta con un poder desatado que podría tener imperio sobre la vida y la muerte de los sujetos.

Tan fuerte fue el mensaje que bajo el cobijo de esta idea de libertad estas luces fueron rebautizadas en 1956 como “*Freedom Lights*” lo cual, ubicándolo en su temporalidad, lleva a la exacerbación de estas ideas a doctrinantes del destino manifiesto. Se ponía en contraposición con el bloque socialista, al final su significado fue desde lo sensible.

Adentrarse en la moral para infundir miedo, no sólo en los contrarios sino en los propios, cooptando el poder, en un lugar y momento en la iluminación masiva estaba en ciernes y sus capacidades técnicas apenas podían suplir las necesidades de esa gran urbe en su totalidad, hacían un doble juego en la significación. Por lo que se optó crear una ilusión de grandilocuencia, lo que en su época era el estandarte del poder estadounidense (*american lifestyle*), siendo el faro de luz que no sólo se proponía como objeto sino también como una representación casi “divina”. Se trataba de fundamentar de dónde “provenían” los designios para el manejo político. Este mensaje era estaba dirigido a los espectadores desde lo sensible y por lo tanto delimitaba las capacidades de este poder.

En palabras de Chomsky, se habla de una “cultura de terror”: estandarizando ideas que no sólo permeaban en el estilo *art deco* del edificio y todos los sus simbolismos y conceptos, sino aparentando una opulencia mimetizante en conjunto con los símbolos de una grandeza purista y perdida. Esto se logró utilizando una propuesta a contrapicado con los reflectores, extendiendo la estela de la distancia estética hacia los espectadores, consiguiendo su sobrecogimiento y asentándose en la memoria colectiva como un faro que los guiaba, hacia una suerte de determinismo moral.

Para finalizar con este ejemplo cabe resaltar que la razón de rescatar este proyecto es el momento específico que tiene una búsqueda completamente política, proponiendo relecturas de un trasfondo que permite una revisión histórica de las afecciones que causó y cómo las han trascendido éstas.

Por último, tocaremos un fenómeno que entendemos desde la creación de un espacio virtual, que representa el poder subyugante y totalitario. Este objeto arquitectónico está en lo que en la actualidad es uno de los regímenes más privatorios del mundo. El proyecto de iluminación de Kim Yong Il, en el hotel Ryuyion en Pyonyiang Corea Del Norte, inaugurado en diciembre de 2018. La historia de este edificio se remonta a 1986, cuando un grupo surcoreano de ingenieros y arquitectos, completaron la construcción del hotel Westin Stamford en Singapur. La construcción de este edificio comenzó en 1987, evento que promovió el presidente norcoreano, tratando de demostrar las capacidades de sus ingenieros y arquitectos.

Consistió de tres secciones triangulares con un desarrollo de 100 metros cada una, convergiendo en una forma piramidal en el centro de más de 250 metros de alto y con una superficie construida de 3 mil 600 metros cuadrados. Originalmente contemplada para abrir en 1989, la construcción fue retrasada por múltiples factores, que concluyeron en la suspensión de la obra en 1990 gastando 2% del Producto Interno Bruto de la economía norcoreana. Esto, en conjunto con la caída de la URSS, sumieron a su sociedad en una grave depresión económica que propició hambrunas.

La obra se mantuvo incompleta por los próximos 16 años, reanudándose en 2008 para, en 2011, concluir la obra negra y montar la fachada de cristal. Para el mundo y los espectadores inmediatos se mantuvo como un símbolo de la incompetencia y ambición faraónica de un régimen. Aún con esta historia, previo a la reanudación de las obras, era utilizado para la propaganda del régimen.

En el año 2018 se montó un proyecto de iluminación sobre la fachada de cristal, cuyo único objetivo fue hacer propaganda del régimen, desde un enfoque sensible hacia los espectadores, exponiendo el poder que sobre los subyugados de manera voluntaria, velando el fracaso de una obra que aún está vacía por dentro.

Es en palabras de su creador “el renacimiento de este elemento”, sosteniendo un discurso totalitario y grandilocuente sobre una población que sigue subyugada y temerosa. Dentro de este contexto es constante el acoso del momento en que la muerte se decida por un poder que tiene imperio sobre los sujetos, que le son indiferentes.

Es un edificio que sigue vacío, es un cascarón inerte. Sólo un estandarte sobre los subyugados, y que, estratifica el coto del poder que recae sobre un sólo hombre. El gran elefante blanco del gobierno, trató de convertir en su faro. Podemos ejemplificar y entrar en una correlación entre los poderes políticos y las estructuras afectivas que establecen un reparto de lo sensible. Dictaminando quiénes tienen parte y quiénes son los desposeídos, que en este caso son la mayoría.

Podemos proponer una revisión de los fenómenos y acciones políticas, no sólo desde la racionalidad (que permite analizar la mayoría de categorías), sino de elementos que escapan a nuestra racionalización y que sólo pueden hablar, en un primer instante, desde una respuesta fisiológica que proponen dominarlas en un razonamiento *a posteriori*.

## BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_, *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, en Burke, Edmund, *Textos Políticos de Burke*, México, FCE, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Textos políticos de Burke*. Mexico, FCE, 1984.
- Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Arendt, Hannah, *Conferencias Sobre la Filosofía Política de Kant*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Burke, Edmund, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, M. G. Balaguer, Trad. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*. G. C. Cuenca, Trad. Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- Freud, Sigmund, *Mas allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, en *Obras Completas (1920-22)*, J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 18. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- Girons, B. S., *Lo sublime*. J. A. Méndez, Trad. Madrid, Antonio Machado, 2005.
- Hume, David, *La norma del gusto y otros escritos sobre Estética*, Valencia, Muvim, 2008.
- Hume, David, *Tratado sobre la naturaleza humana*, Albacete, Servicio de Publicaciones, 2001.
- Kant, I., *Crítica del discernimiento*, R. R. Mas, Trad., Madrid, Antonio Machado Libros, 2003.
- Kant, Immanuel, *The Critique of Judgment*, W. S. Pluhar, Trad., Indianapolis, Cambridge, Kac-kett Publishing Company, 1987.
- Shaftesbury, C. O., *A Letter concerning Enthusiasm; Sensus Communis; Soliloquy* (Vol. II), Farnborough, Gregg International Publishers, 1964.
- Shaftesbury, C. O., *The Moralist, a Philosophic Rhapsody* (Vol. II), Stuttgart, Frommann-Hoolzboog, 1981.

## NOTAS

1 La propuesta metafísica del sujeto puede atajarse desde el proceso clasificatorio que da a los estudios aristotélicos Andrónico de Roda, categorizando dentro de ésta todo aquello que escapa a la explicitud de los fenómenos físicos descriptibles, embutidos y clasificados en los apuntes. Las afirmaciones metafísicas que se nos proponen excluyen las experiencias empíricas, mas no sensualistas. Para Immanuel Kant todos los postulados metafísicos son juicios sintéticos a priori, que, si excluyen tanto las experiencias empíricas como sensoriales y, por lo tanto, las experiencias estéticas respecto a los mismos (respondiendo estas sensibilidades a las experiencias desde la representación), el devenir de este pensamiento también nos plantea que dichas experiencias provoquen una escena estética desde el sentido apotético de la percepción, que a su vez responden a la construcción impresentable del objeto a experimentar. A pesar de esto, si bien las afirmaciones metafísicas pueden tener y mantener un significado y, por lo tanto, un proceso reflexivo en el sujeto, es imposible estructurar la verdad o falsedad de éstas.

2 David Hume, *La norma del gusto y otros escritos sobre Estética*, Valencia, Muvim, 2008.

3 Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury, *The Moralist, a Philosophic Rhapsody (Vol. II)*, Stuttgart, Frommann-Hoolzboog, 1981.

4 Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury, *A Letter concerning Enthusiasm; Sensus Communis; Soliloquy (Vol. II)*, Farnborough, Gregg International Publishers, 1964.

5 En la filosofía empirista de Hume, las impresiones son las percepciones tal y como aparecen por primera vez en la mente, es decir, con fuerza y vivacidad. Los ejemplos más claros de impresiones son lo que ahora llamaríamos sensaciones: la sensación roja que tengo al ver la hoja roja, las sensaciones táctiles al tocar la mesa... Para Hume, las impresiones son los contenidos de conciencia a partir de los cuales podemos construir todos nuestros conocimientos sobre el mundo. Son el origen y los límites del conocimiento. Hume las divide de varias formas. Atendiendo a si son consecuencia de la supuesta influencia del mundo exterior o si dependen de la capacidad de la mente para captarse o percibir sus propios estados o ideas: impresiones de sensación e impresiones de reflexión. Impresiones de reflexión: las pasiones y las emociones, como el deseo o la aversión, el miedo o la esperanza. En gran medida se derivan de nuestras ideas, bien sea porque la imaginación nos presenta una imagen de una situación (como la perspectiva de un examen) que provoca una respuesta emotiva, bien sea como consecuencia del recuerdo (como cuando recordamos una escena que nos provocó dolor) y que provocará la aparición de la impresión de reflexión que llamamos temor. Son consecuencia de la reflexión o capacidad de la mente para captarse o percibirse a sí misma. Impresiones de sensación: de dolor y placer y las sensoriales (calor, color, tacto, olor, sonidos, formas...). Cuando se expresa del modo habitual o tradicional, Hume nos dice

que son consecuencia de la influencia del mundo físico sobre nuestros sentidos, pero en algunos textos es más fiel a las tesis básicas de su filosofía, particularmente a su idea de que no sabemos si existen realmente los cuerpos y nos dice, por ejemplo, que “surgen en el alma a partir de causas desconocidas”. Atendiendo a su complejidad: impresiones simples y complejas. Simples: las que no pueden descomponerse en otras más básicas. Son como las ideas simples de Locke, por ejemplo, la sensación de verde cuando vemos la hierba, o la sensación táctil concreta cuando la toco; complejas: las que pueden descomponerse en percepciones o impresiones más simples. Véase: David Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana*, Albacete, Servicio de Publicaciones, 2001.

6 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2003.

7 Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, W. S. Pluhar, Cambridge, Kackett Publishing Company, 1987.

8 Hannah Arendt, *Conferencias Sobre la Filosofía Política de Kant*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

9 Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.

10 B. S. Girons, *Lo sublime*. J. A. Méndez, Trad. Madrid, Antonio Machado, 2005.

11 Joseph Addison, *Ibid.*

12 Edmund Burke, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

13 Sigmund Freud, *Mas allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, en Sigmund Freud, *Obras Completas (1920-22)*. J. L. Etcheverry, Trad., Vol.

18. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.

14 Edmund Burke, *Ibid.*

15 A diferencia del racionalismo de la Ilustración, donde la preocupación fundamental era encontrar una estrategia para ubicar todos los hechos en la forma dada por la razón, a través de las ideas, y del entendimiento, con los conceptos.

16 Edmund Burke, “Reflexiones sobre la Revolución Francesa”, en *Textos Politicos de Burke*, México, FCE, 1984.

17 Burke, *Ibid.*

18 Michael Foucault establece las facultades del ejercicio de poder fáctico por parte del coto de poder, al evitar un proceso judicial, colocando a esta figura por encima de las ideas de democratización del poder.

19 Edmund Burke, *Textos políticos*, 1984.

20 Burke, E. *Indagaciones*.

21 *Ibid.*

22 Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, 2006.

23 Es un concepto usado de tres formas: en primer lugar, en su sentido más débil, se usa para referirse al acuerdo. Se dice que existe intersubjetividad entre los que acuerdan un determinado significado o definición de la situación; en segundo lugar, de un modo más sutil, se ha usado para referirse al sentido común, los significados compartidos construidos por la gente en sus interacciones, y usado como recurso cotidiano para interpretar el significado de los elementos de la vida cultural y social. Si la gente comparte el sentido común, entonces comparte una definición de la situación; en tercer lugar, el término se ha usado para referirse a las divergencias de significado compartidas (o parcialmente compartidas). La auto-presentación, la mentira, las bromas y las emociones sociales; por ejemplo, todo ello conduce no a una definición compartida de la situación, sino a divergencias parcialmente compartidas del significado. El que dice una mentira se compromete en un acto intersubjetivo porque trabaja con dos definiciones diferentes de la situación. Mentir es, por tanto, genuinamente intersubjetivo (en el sentido de que opera entre dos definiciones subjetivas de la realidad), la intersubjetividad enfatiza que la cognición compartida y el consenso son esenciales en la formación de nuestras ideas y relaciones. El lenguaje se ve comunal más que privado. De esta manera, resulta problemático ver al individuo de forma separada, en un mundo privado, definido de una vez y para siempre.

ARQUITECTURA  
DE EMERGENCIA  
REPENSANDO LA  
“FIRMITAS” DESDE  
SHIGERU BAN

FABIO VÉLEZ BERTOMEU

I

Cuando, en busca de auxilio (y, en ocasiones, como coartada), uno cede a los regios abrevaderos de la Real Academia Española, los hallazgos obtenidos suelen, por lo regular, propiciar serpenteantes singladuras o, cuando menos, inesperados puntos de partida. Veamos qué sucede con lo efímero.

En primera instancia el diccionario nos revela que esta voz, de raigambre griega (*ephémeros*), consta al menos de tres acepciones en el dominio actual del español. En primer lugar, y por lo tanto haciendo referencia a su aplicación más ordinaria, efímero remite a aquello “pasajero y de corta duración”. En segundo, y en complicidad con su etimología, efímero se predica de “aquello que tiene duración (*epis*) de un solo día (*hemera*)”. Y, en tercero y último lugar, efíme-



ra —ahora en femenino— hace referencia a un tipo de insecto, denominado vulgarmente “cachipolla”, que suele habitar en las orillas de los ríos y que, no de forma fortuita, posee una esperanza de vida de “apenas un día”.

A título de curiosidad, tampoco debiera descuidarse el hecho, baladí en apariencia, de que no poseamos un sustantivo —porque sí existe en otros idiomas (*ephemerality*, *ephemereté*, *effimerità*)— en español para lo efímero (más allá del nombre del insecto). O dicho de otro modo, y a pesar de lo ampuloso de la palabra, que no contemos en el diccionario con algo así como la “efimeridad”.

Otras precisiones tal vez merezcan tomarse en cuenta. En este sentido, al comparar la primera definición con las otras dos restantes, puede notarse que, si bien el adjetivo ha de remitir a algo que estimamos de corta duración, no necesariamente debe plegarse al arco temporal delimitado por la etimología. Un filme puede durar, en efecto, noventa minutos y parecernos eterno, y una relación amorosa durar varias semanas y resultar efímera. A tenor de estos ejemplos, es preciso advertir que lo efímero no se opone propiamente a lo eterno, que por definición sería algo sin principio ni fin, sino a lo duradero o prolongado, es decir, a algo cuyo principio y fin estarían presentes, pero alejados en el tiempo.

No hay necesidad, por tanto, de complicarse en exceso para concluir que, en lo concerniente a este particular, hoy en día lo efímero es un término relativo, en la medida en que la supuesta brevedad que implica dependerá siempre del ámbito de aplicación e, incluso, de la percepción subjetiva del sujeto/espectador.



Otra consideración en la que, probablemente, no esté de más demorarnos unos instantes sea en las posibles determinaciones culturales del término —y más teniendo en cuenta que en algún momento habremos de ocuparnos de la obra de Shigeru Ban.

Un libro como *La estética efímera*, de Christine Buci-Glucksman, puede servirnos de pretexto y oportuno punto de partida. Según esta autora, un examen pormenorizado de lo efímero nos obligaría, desde el inicio, a tener que distinguir dos formas de lo efímero en conformidad con los dos marcos culturales que solemos suponer de fondo, a su entender, Oriente y Occidente. Asumiendo y dando por buena esta bipartición inicial, sería posible articular dos concepciones de lo efímero que corresponderían, *grosso modo*, con las visiones paralelas que sobre este particular se habrían tejido y afianzado a lo largo de la historia —y subrayo lo de *grosso modo* porque, en honor a la verdad, la autora acepta asimismo puntuales momentos de encuentro e hibridación. Sea como fuere, ella sostiene que, en virtud de estas dos visiones, sería identificable un efímero negativo, propio de Occidente, y cuyo resultado sería el sentimiento melancólico de una conciencia mortal y finita, y un efímero positivo, propio de Oriente, que celebraría alegremente la vida en comunión directa con el cosmos.<sup>1</sup> Por resumirlo en pocas palabras, o se aprecia lo efímero precisamente en virtud de su fugacidad —algo que tal vez no sucediese si escapase a esta condición— o, precisamente por su destino efímero, se anticipa una suerte de duelo, bloqueando así cualquier atisbo de disfrute. Por muy involucrado que pueda estar el tiempo en sendas configuraciones, no parece que su vivencia sea la misma; no parecen coincidir, así pues, la floración de los cerezos (*Sakura*) o la ceremonia del té (*cha-no-yu*) con una *Vanitas* barroca o el *Hamlet* de Shakespeare.

Poniendo en tela de juicio esta taxonomía, y consiguientemente distanciándose de esta categorización tan estancada de lo efímero, se ha manifestado Miguel Alberó Suárez. En su ensayo, *Esto se acaba. Cartografías de lo efímero*, este autor no sólo se ha enfrascado en la exploración en lo efímero positivo de la cultura occidental (a través, por ejemplo, del tema *carpe diem*), sino que, no contento con ello, ha dedicado no pocas páginas a revisar la presunta positividad de lo efímero oriental. Aunque no lo cite en ningún estadio de su discurso —¿y no es acaso eso lo que sucede con los clásicos, que ya no es preciso citarlos porque han permeado en nuestro imaginario colectivo?—, este pareciera dar por consabidas las enseñanzas que Edward Said nos legara hace ya unas cuantas décadas en su ya clásico *Orientalismo*.<sup>2</sup>

Gracias a Said, qué duda cabe, aprendimos que Oriente no sólo es una proyección de Occidente, con sus correspondientes prejuicios y clichés tan conocidamente manoseados, sino que también es una estrategia —todo lo especiosa que uno quiera— para tratar de entendernos a nosotros mismos. Volvamos a Albero. Aunque éste concluía que en Oriente se tenía una consideración especial por lo efímero, ello no se traducía mecánicamente en una valoración positiva y exaltada del mismo. Pues, si bien es cierto que hay una concepción genuina por el instante vinculada a una dulce melancolía, ésta nunca se manifiesta de manera tan sombría o nihilista como en Occidente (el “*ichi-go ichi-e*” entraña, por ejemplo, la singularidad e irrepitibilidad de los momentos). Y, puestos a precisar, habría que discernir igualmente un placer contenido que lo alejaría irremediamente de cualquier presta comparación con nuestro *enjoy the moment!*<sup>3</sup>

### III

Mas allá de estas dos versiones culturales e históricas sobre lo efímero, me interesa rescatar de estos dos autores dos ideas que me van a permitir adentrarme en esa expresión que da título a este coloquio, y que hasta hace no mucho —tal vez no más de un siglo— habría supuesto un imposible o una provocación teórica intolerable, a saber: *si la arquitectura es, entonces no puede ser efímera*.<sup>4</sup> Pero no adelantemos acontecimientos, ni esquivemos paradas ineludibles.

Buci-Glucksman comenzaba su texto enfatizando lo que ella denominaba la “paradoja de lo efímero en el arte”. Decía así: “Sin duda, todos los testimonios de las civilizaciones más antiguas, Súmer, Egipto o China, muestran que el arte se caracteriza por su capacidad de trascender el tiempo, por una a-temporalidad muy a menudo simbólica [...] Una especie de redención estética de la vida y de la historia, en el tiempo extratemporal de las formas”.<sup>5</sup>

Miguel Albero Suárez, partiendo de la tradicional oposición moderna condensada en la máxima que dice que el arte es eterno y efímera es la moda, advertía acerca de la contradicción que comportaba el “arte efímero”.<sup>6</sup> He aquí sus palabras: “Llevan la contradicción también en sus entrañas porque, aunque, por un lado, pretenden ir contra el arte que se cuelga en los museos, todo ese arte aparentemente efímero termina documentándose, es decir, grabándose, para así ser preservado para la posteridad”.<sup>7</sup> No era casual, en ese sentido, que Albero observara la arquitectura efímera con especial cuidado “por ser ella la mayor contradicción de todas, pues lo que está ligado a la permanencia, lo teóricamente sólido por definición, termina convirtiéndose en efímero”.<sup>8</sup>

#### IV

Interesan, y mucho, las inmediatas consideraciones de Albero sobre la arquitectura efímera. Tras ellas reverbera, deliberadamente o no, uno de los tres pilares del quehacer arquitectónico clásico, al menos desde que lo teorizara Vitruvio en su celebrada fórmula magistral. Nos estamos refiriendo, ya sin rodeos, a la *firmitas* o firmeza. Como señala Ignasi Solà-Morales: “*Firmitas* expresa la consistencia, la capacidad de estabilidad y permanencia que desafían el paso del tiempo”.<sup>9</sup> Ni qué decir tiene que, a esta propiedad, tendrían que seguirle inexorables consideraciones materiales, formales y constructivas. Sin soslayarlo del todo, me concentraré en el par mencionado: estabilidad y permanencia, que también aparece contemplado en la anterior cita de Albero.

Así pues, lo primero que llama la atención es que hay cierta prioridad, al menos secuencial, entre una y otra, es decir, una es condición necesaria para la otra y ambas, a su vez, suficientes para la *firmitas*. Digámoslo de otro modo, no es sólo que la arquitectura dé por sentado la estabilidad de cualquier edificio (esto es: una resistencia basada en su solidez, equilibrio, estructura, materiales, etcétera), sino que la permanencia (esto es: la persisten-

cia o duración en el tiempo) no sobreviene sino como consecuencia directa de aquélla. No es posible, pues, permanencia sin estabilidad.

Vitruvio ya se había manifestado a este respecto, con los avatares del sedentarismo en mente, a propósito de la cabaña primitiva.<sup>10</sup> John Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*, por citar a otro clásico, no sólo había desaconsejado las falsas ventajas de la tienda nómada del árabe, sino que afirmaba sin resquicio alguno de duda lo siguiente: “Cuando construyamos diremos, pues, que construimos para siempre. Que no sea tan sólo esa alegría de la hora presente y por la única utilidad de ésta. Que sea un trabajo por el cual nos estén agradecidos nuestros descendientes [...] La mayor gloria de un edificio [...] está en su edad [...] en su testimonio de durabilidad”.<sup>11</sup> Karatani, en su heterodoxo trabajo sobre las metáforas de la arquitectura, ya había señalado que a nuestra tradición —platónica, para mayores detalles— le era consustancial la metáfora de la arquitectura en la medida en que toda construcción (sea real o ideal, de un edificio o de un sistema de pensamiento) era impensable sin una sólida fundamentación. No hay, pues, viabilidad del proyecto sin fundamento estable.<sup>12</sup>

Volvamos al texto de Solà-Morales. Luego de presentar la *firmitas* clásica, éste, probablemente apremiado por otros tiempos, para el caso más líquidos e inestables, y por tanto sin el reconfortante piso de la tradición como refugio último, se preguntaba con todo oportunismo:

¿Qué sucede si intentamos pensar desde el otro extremo de estos conceptos tradicionales? ¿Existe una arquitectura materialmente líquida, atenta y configuradora no de la estabilidad sino del cambio y, por tanto, habiéndose las con la fluidez cambiante que ofrece toda la realidad? ¿Es posible pensar una arquitectura del tiempo más que del espacio?<sup>13</sup>

Que Solà-Morales hable de “arquitectura líquida” o “arquitectura del tiempo” no parece fruto de la casualidad o del capricho. Que años antes, ya invocara la figura de una “arquitectura débil”, por contraposición una fuerte, sólida y firme, tampoco.<sup>14</sup>

V

Karsten Harries, en *The Ethical Function of Architecture*, se hacía la siguiente pregunta: “¿Puede la arquitectura ayudarnos a lidiar con este miedo?”<sup>15</sup>, a propósito de lo que él consideraba un *a priori* antropológico, esto es, que los seres humanos se sienten aterrorizados por el tiempo,

Hay muchas maneras de responder a esta pregunta. Como dar cuenta de todas ellas sobrepasa, con creces, el propósito de este texto, me voy a servir de un caso, ejemplar hasta cierto punto, para ilustrar lo que pretendo. Precisamente por ello, se me ocurre que puede resultar sugerente una breve parada en la obra de Aldo Rossi, sobre todo a la luz de sus últimos escritos y, más en concreto, de su *Autobiografía científica*.

Planeada como una suerte de retractación a su precoz y célebre libro, *La arquitectura de la ciudad*, este texto comenzaba sentando una marcada y escéptica distancia en la búsqueda y detección, otrora oportuna, de leyes y tipologías atemporales. En este sentido, y a pesar de que Rossi encarna modélicamente al melancólico moderno —hágase memoria: el texto arrancaba apuntando la lucha dialéctica entre la forma y el tiempo en la arquitectura—, en este libro-confesión puede evidenciarse que los años suavizaron sus rígidos dogmas iniciales: “El cambio pertenece al destino mismo de las cosas, por más que exista en toda evolución una singular permanencia”.<sup>16</sup> Pues bien, es de esta mínima permanencia de la que se va a ocupar no sólo el Rossi tardío, sino, según él, la arquitectura en general. Y no tanto por la voluntad de permanencia en sí, sino porque, para éste, sólo la forma —nunca el caos— es capaz de posibilitar el acontecimiento y todo lo que de imprevisible hay en la vida.<sup>17</sup> Podríamos hablar, así pues, de la arquitectura como una forma instrumental abierta y hospitalaria al cambio y al porvenir. O en sus propias palabras: “Comprendí que el edificio debe fabricar la vida y, al mismo tiempo, ser fabricado por ella, para corresponder a sus mutaciones”.<sup>18</sup>

A tenor del rumbo avanzado, un autor más podría arrojarnos todavía algo de luz. Por las afinidades electivas, Jeremy Till y su *Architecture depends* podría sernos de ayuda. Del mismo modo que la *Autobiografía crítica* de Rossi podía leerse como una capitulación de *La arquitectura de la ciudad*, tendríamos que decir que, *mutatis mutandis*, *Architecture depends* puede y debe ser leído como una crítica a *Espacio, tiempo y forma* de S. Giedion (estudio clásico y sistemático sobre el Movimiento Moderno). En palabras del propio Till: “Donde Giedion comienza con el espacio (con el fin de objetivarlo mejor), yo empiezo por el tiempo, porque el tiempo es el medio que por antonomasia trastorna las nociones de perfección estática idealizada en la arquitectura”.<sup>19</sup> Por si esto no fuera suficiente, prosigue poco después: “Cuando sugiero que el tiempo es el contexto primario de la arquitectura, no es para reafirmar el mito moderno de la conquista del espacio a través del tiempo, sino, antes bien, para introducir el tiempo en el espacio. O dicho de otro modo, se trata de pensar en un espacio temporalizado —un espacio lleno de tiempo— en vez de en un tiempo espacializado”.<sup>20</sup>

Más allá del claro y contundente posicionamiento, sería útil atender a la reconsideración de la complejidad del tiempo que propone el autor y que, dicho sea de paso, se encuentra ausente en Vitruvio (además de en toda la tratadística clásica) y apenas aparece en Rossi. Según Till, además del tiempo cíclico o natural, es decir, aquél relacionado con el cambio de las estaciones, las adversidades del clima, etcétera, la arquitectura debería ocuparse igualmente de las particularidades del tiempo lineal o histórico, es decir, las que tienen que ver con los usuarios, los cambios de programa, la obsolescencia económica, etcétera.<sup>21</sup> Según este autor, y como consecuencia de estos nuevos motivos, habría que cambiar la estrategia por lo común ensayada, pues ¿y si en vez de resistir a la entropía, colaboráramos con ella? Y él mismo se responde:

El arquitecto sólo pone en marcha lo que el tiempo y otros continúan. La entropía, lejos de ser vista como un obstáculo, es contemplada como una acompañante en

el largo proceso de diseño que sobrevive incluso al arquitecto [...] Esto supone un cambio en la concepción de la arquitectura: de la acabada a la incompleta.<sup>22</sup>

Esta incompletud no habría que tomarla, para evitar posibles malentendidos, en su literalidad física, sino más bien, y según lo entiendo, en un sentir cercano a la manera que tenía Rossi de entender la arquitectura como forma abierta al acontecimiento y la contingencia.

Ahora bien, aunque la inclusión de este otro tipo de temporalidad es de por sí interesante puesto que de algún modo hace correlacionar la *firmitas* y la *utilitas* —la estabilidad y la permanencia con la función y el programa— es justo aceptar que, así concebida, esta temporalidad no pondría en peligro a la permanencia a la que nos hemos referido y que es elemental para la *firmitas*. Teniendo presente todo esto, el punto y la inquietud que quedarían por despejar es si cuando hablamos de arquitectura efímera no nos estamos refiriendo a algo más.

## V

Si, como antes hemos afirmado, la estabilidad es condición necesaria para la permanencia, ¿no habría que comprometer la estabilidad de cualquier construcción cuando hablamos de arquitectura efímera? Ahora bien, ¿a qué tipo de estabilidad nos referimos? Nadie en su sano juicio se prestaría a cobijarse bajo una vivienda que se presentara abiertamente como poco firme o inestable. Descartada esta opción, debemos reconocer que tampoco es válida la búsqueda de una arquitectura inmaterial, leve o ingrávida,<sup>23</sup> pues, más allá del trampantojo, los edificios siguen siendo igual de firmes y sólidos que antes. De modo que, ¿qué entraña lo efímero en la arquitectura?

Cuando, al inicio, tratábamos de definir lo efímero, y para ello procurábamos diferenciarlo de lo eterno y lo duradero, conveníamos que lo efímero implicaba que algo tuviera



un principio y un fin —a diferencia de lo eterno—, así como que entre ambos puntos tuviera que darse una corta distancia temporal —a diferencia de lo que sucedía con lo duradero. No hace falta bucear en los anales de la historia para descubrir que no puede haber una arquitectura eterna, aunque tengamos algunos ejemplos milenarios y, sin embargo, estos hechos no están reñidos con la pulsión de supervivencia que habita en el corazón mismo de la disciplina.

De hecho, dentro del gremio —y yo no pertenezco a él— llama la atención el poco aprecio despertado por la arquitectura efímera. No me he atrevido a ahondar en las razones, pero he podido percibir por algunos rictus y ciertas expresiones que, en el fondo, no parecieran concederle el estatus de arquitectura seria o auténtica. Es como si redujeran su ejercicio a un gesto experimental y, en todo caso, menor. Que esté operando de fondo el ego y una pulsión de monumentalidad en la disciplina (aquello de que todo arquitecto es un artista y la arquitectura ha de perdurar en la memoria de las futuras generaciones), es asunto en el que no puedo entrar ahora.<sup>24</sup>

Lo que me importa ahora es que podemos avanzar que la arquitectura, de ser efímera, debería incluir en su proyecto, y tal vez como cláusula primera, su fecha de caducidad.<sup>25</sup> Este hecho, banal y perogrullesco, al que en rigor ninguna arquitectura escaparía, es con toda probabilidad una de las consideraciones, por espinosas, más reprimidas en el oficio.<sup>26</sup> Sería interesante preguntarse ¿cuántos arquitectos piensan y contemplan en sus proyectos la temporalidad de sus creaciones?, es decir, ¿cuántos, asumiendo lo anterior, toman decisiones al respecto?

## VII

Como es sabido, Shigeru Ban ha alcanzado la categoría de imprescindible en cualquier monográfico de arquitectura efímera que se precie y, más en concreto, en el rubro o subgé-

nero de arquitectura de emergencia.<sup>27</sup> En su caso en concreto, y más allá de la labor humanitaria de su trabajo, siempre me ha fascinado su reflexión sobre los materiales, así como sus planteamientos sobre lo efímero en la arquitectura.

Una primera recomendación para estudiar la obra de Ban sería leer con calma sus entrevistas. Pues lo cierto es que, de una lectura apresurada, uno podría llegar a la conclusión de que toda su obra es fruto del azar y los desenlaces felices. Es como si todo su quehacer estuviera marcado por ese refrán que invita a “hacer de la necesidad virtud”. En este sentido, es de sobra conocida, por ejemplo, la anécdota de cómo llegó al papel; a falta de recursos y ante la imperiosa necesidad de preparar una exposición sobre uno de sus maestros (Alvar Aalto), Ban encuentra en su estudio, acumulando polvo y sin otra expectativa que su reutilización, los célebres tubos de cartón que no sólo le sacarán exitosamente del atolladero,<sup>28</sup> sino que le harán célebre más tarde.<sup>29</sup>

O ante la clasificación de su arquitectura como típicamente japonesa (por el uso del papel), quizá merezca la pena recordar que Ban se formó en Estados Unidos, en la prestigiosa Cooper Union, y que como él ha aclarado en alguna entrevista: “Para Occidente, la arquitectura japonesa estaba hecha de papel y madera, pero esto no es del todo cierto. En la arquitectura japonesa, sólo en el *shoji* y el *fusuma* las puertas-paredes corredizas son de papel; en ellas, el papel nunca tiene una función estructural [como en mi caso]”.<sup>30</sup>

Un ejemplo más. Al vincular lo efímero a lo sostenible, muchos han querido ver en las casas de papel el producto necesario de una temprana conciencia ecológica, cuando, si escuchamos a Ban, no parece haber sido esta motivación precisamente la causa: “Empecé a desarrollar tubos de papel en los ochenta más por casualidad que por cualquier otra cosa. Nadie hablaba de medio ambiente en ese tiempo, pero yo tenía el firme deseo de respetar el valor de los materiales y de reducir los residuos”.<sup>31</sup> Los ejemplos podrían proseguir, pero espero que se haya entendido lo que pretendía poner de relieve. Volvamos, pues, a mis intereses específicos sobre la obra de Ban.

Empezaré por lo materiales, para terminar en lo que considero una “vuelta de tuerca” a la concepción asentada sobre la arquitectura efímera. Para ello me voy a centrar en tres obras: las casas de papel, el Museo nómada y la iglesia de papel.

Aupémonos desde unas palabras de Ban a propósito de las casas de papel (en sus diferentes versiones):

Los materiales son mi principal interés [...] mi criterio para seleccionar materiales es fundamentalmente práctico: accesibilidad, coste y eficiencia técnica. La articulación visual de los mismos no es mi primer objetivo. Cuando estoy trabajando en casas temporales para las víctimas de desastres, investigo y experimento con materiales locales disponibles en las comunidades en las que trabajo; sin embargo, no lo hago por intereses vernáculos o tradicionales, sino por la necesidad de dar respuesta a necesidades prácticas.<sup>32</sup>

Consideremos ahora estas otras declaraciones de Naomi Pollock, sobre el proyecto del Museo nómada elaborado a partir de los *containers* de transporte marítimo:

El Museo nómada se benefició de la experiencia del diseño a corto plazo de la arquitectura de emergencia. A pesar de que el museo está pensado para viajar de ciudad en ciudad y de país en país, enviar por mar un edificio era prohibitivamente caro. En vez de ello, Ban tuvo que idear un concepto de edificio que pudiera ser adaptado a diversas condiciones locales y realizable en cualquier lugar con materiales universalmente disponibles para rentas temporales. Los *containers* encajaban en estas condiciones: eran utilizados en todo el mundo, son producidos de manera estándar y vienen equipados con sistemas para acoplarlos. “No tuve que inventar nada”, dice Ban.<sup>33</sup>

He rescatado estos dos proyectos porque, desde mi punto de vista, cifran el argumento de gran parte de la obra de Ban, a saber: “Accesibilidad, coste y eficiencia técnica”. No

hay, ninguna poética en la elección de los materiales, por mucho que pueda a simple vista parecerlo (y esto es una muestra más de su virtuosismo), sino que estos se limitan a fungir como medios para el fin señalado. Dependiendo de si la intervención es puntual y contextualizada, o si por el contrario es itinerante y deslocalizada, así serán los materiales seleccionados respectivamente.

Se comprende y encaja entonces la utilización, por ejemplo, del bambú en India (2001) o Filipinas (2014); el caucho y el adobe en Sri Lanka (2005), para las casas de papel; o de *containers* en Nueva York (2005), California (2006), Tokio (2007) o Ciudad de México (2008), para el Museo nómada. Esta capacidad para identificar el material óptimo, sea local o global, en términos de accesibilidad, coste y eficiencia técnica, es muestra no sólo de su versatilidad, sino de su concepción de la arquitectura efímera.

El otro punto que me gustaría traer a colación, antes de terminar, tiene que ver con una idea repetida por Ban en múltiples entrevistas. Dice así: “Si un edificio no es querido por la gente, no sobrevivirá, esté construido con materiales fuertes o débiles”.<sup>34</sup> Y Ban, en este como en otros puntos, no habla por hablar, sino por experiencia propia y ajena. En más de una ocasión, Ban ha relatado la conmoción que le supuso comprobar cómo, tras la burbuja inmobiliaria en Japón, los promotores sin resquicio alguno de nostalgia se dedicaron a despejar solares, previo derribo de las anteriores construcciones que los ocupaban, para la realización de nuevos proyectos.

Y como él señala, el concreto y el acero no supusieron, a este respecto, ningún obstáculo. Por otro lado, Ban ha presenciado de cerca cómo la Iglesia de papel diseñada para substituir a la Iglesia de Takatori, después de que sucediera el terremoto en Kobe (1995), no sólo sobrevivió por demanda de la comunidad a lo que se pensaba que iba a ser su uso circunstancial y temporal (hasta el año 2005), sino que, posteriormente, fue desmantelada y reconstruida en Taiwán (2008).

Podríamos concluir que Ban ha vivido en carne propia esa paradoja de lo efímero que Alberro recoge concisamente en su libro, a saber:

Para que algo sea efímero debe ser breve en lo fáctico y no necesariamente en lo vocacional. Me explico: a veces la vocación de perdurar no conduce de forma inexorable a la larga duración, y del mismo modo, la vocación de ser efímero no supone obligatoriamente la desaparición temprana.<sup>35</sup>

Esta paradoja, al hilo de todo lo seguido, permite plantear una serie de preguntas: *¿Qué o quién* decide el carácter efímero o duradero de una construcción: los materiales, el arquitecto, el cliente, la comunidad, el mercado, etcétera? *¿Escapa* lo efímero, como lo duradero, a las intenciones originales o pueden llegar a ser controladas y respetadas de algún modo? En suma, *¿quién* decide el tiempo de la arquitectura? *¿Quién* es su soberano?<sup>36</sup>

#### NOTAS

1 Christine Buci-Glucksman, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006, pp. 22, 28 y 38.

2 Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon, 1978.

3 Christine Buci-Glucksman, *Ibid.*, pp. 87 y ss.

4 Dejando a un lado, obviamente, las escenografías dramáticas, militares o políticas que, perfectamente, podrían entrar en la categoría de arquitectura efímera.

5 Buci-Glucksman, *Ibid.*, p. 5.

6 La expresión “arte efímero” fue utilizada a partir de los años sesenta para dar cuenta fundamentalmente de las expresiones artísticas concebidas originaria y estéticamente de manera temporal, i. e., sin voluntad de permanencia, tales como la performance, el happening, la instalación, la intervención, etcétera.

7 Miguel Albero Suárez, *Esto se acaba. Cartografía de lo efímero*, Madrid, Abada, 2018, p. 174.

8 Miguel Albero Suárez, *Ibid.*, p. 175.

9 Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 125.

- 10 Vitruvio, *Los Diez Libros de la arquitectura*, L. I, cap. II, Akal, Madrid, 1992.
- 11 John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Bibliok, 2014, p. 220. Ruskin sostenía, sin titubeo alguno, que “un edificio no se puede contemplar en todo su esplendor hasta que no han pasado sobre él cuatro o cinco siglos”, *Ibid.*, p. 228. Pallasmaa se hacía eco en *La arquitectura de humildad* de una anécdota sobre Alvar Aalto en la que al parecer éste señalaba, con algo más de moderación, que para valorar un edificio había que esperar cincuenta años. Tiempos, en ambos casos, muy alejados de la arquitectura efímera.
- 12 Kojin Karatani, *Architecture as Metaphor*, Massachusetts, The MIT Press, 1997, p. XXXII.
- 13 Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 126.
- 14 Ignasi de Solà-Morales, *Ibid.*, pp. 65 y ss.
- 15 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Massachusetts, The MIT Press, 1997, p. 228.
- 16 Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 68.
- 17 Escribe Rossi: “Porque todo el edificio está ya previsto, y es eso mismo lo que permite, en él, la libertad [...], incluso gustando de las incertidumbres, me ha parecido siempre que sólo personas mezquinas y sin fantasía pueden mostrarse contrarias a una discreta organización. Porque sólo ella permite los contratiempos, las variaciones”, *Ibid.*, p. 71.
- 18 *Ibid.*, p. 75.
- 19 Jeremy Till, *Architecture depends*, Massachusetts, The MIT Press, 2009, p. 66.
- 20 *Ibid.*, p. 95-6.
- 21 Sobre este punto, son jugosas las reflexiones de Rafael Moneo, en *La vida de los edificios*, Barcelona, Acantilado, 2017.
- 22 *Ibid.*, pp. 106-7.
- 23 Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson ya atestiguaban, a propósito de la arquitectura moderna, el sintomático desplazamiento de la masa por el volumen, The International Style,

Norton, N. York, 1966, p. 20. En relación a arquitecturas más recientes, I. Solà-Morales se ha detenido en los detalles (luces, transparencias e inscripciones en superficies) de lo que ha denominado una “arquitectural inmaterial”, op. cit., 2002, pp. 137 y ss., por lo que se refiere al uso de materiales sintéticos en superficies y fachadas, ha notado los efectos de ingravidez y flotación: Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, pp. 36 y ss. Hal Foster ha dedicado sugerentes páginas a recursos como el voladizo y la “pieza” en aras de una presunta levedad en la arquitectura contemporánea, *El complejo arte-arquitectura*, Turner, Madrid, 2013, pp. 77 y ss. La bibliografía es vasta y podría continuar.

24 Una lectura interesante desde la cual reflexionar sobre estas cuestiones podría ser el clásico de Alois Riegl, “La balsa de la Medusa”, en *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, 2008. Edward Hollis, en las primeras páginas de su célebre libro, rememora este anhelo de inmortalidad que ha acompañado a la arquitectura (y a los arquitectos), *La vida secreta de los edificios*, Madrid, Siruela, 2013.

25 Una segunda cláusula debería ser su brevedad. Ahora bien, ¿cómo medir objetivamente la brevedad?, ¿qué es breve en arquitectura: meses, un año, 20 años? ¿Cómo se mide el tiempo en arquitectura? ¿Cuándo deja de ser efímero lo efímero y empieza a ser duradero (“paradoja sorites”)?, etcétera.

26 De los pocos planteamientos que se posicionan en este sentido, desde un pragmatismo no exento de cierto cinismo, cabe destacar las posiciones de Rem Koolhaas en textos como “¿Qué fue del urbanismo?” o “Ciudad genérica” reunidos en *Acerca de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016. A este respecto, aunque echando mano del arte, puede traerse a colación la exposición, Z.O.U. – *Zone Of Urgency*, de la Bienal de Venecia (2003), a cargo de Hou Hanru.

27 A este respecto, habida cuenta de la nota precedente, podríamos hablar también de un urbanismo de emergencia.

28 Así el pabellón para la Galería Axis de Tokio (1986).

29 Estos tubos, que fueron inspiración para los que luego serán tan característicos en su arquitectura, son los que habitualmente suelen encontrarse por decenas en los estudios de arquitectura para guardar los planos.

30 “Encounters with Aalto. An Interview with Shigeru Ban”, Tomoko Sato y Jun Matsumoto (comp.), en *Alvar Aalto: through the eyes*, Black Dog, London, 2007, p. 72.

31 “Architecture for Nurturing People. A Conversation between Koh Kitayama and Shigeru Ban”, en Shigeru Ban, *Humanitarian Architecture*, Art Museum, 2014, Aspen, p. 43.

32 “Encounters with Aalto. An Interview with Shigeru Ban”, *Ibid.*, p. 86. Sería muy interesante comparar estas declaraciones con las ideas desarrolladas por Kenneth Frampton en su ya

LA  
CUALIDAD  
EFÍMERA  
DE LA LUZ  
NATURAL

El concepto de arquitectura efímera, a grandes rasgos, se refiere al tiempo, un lapso corto en que se exhibe —por decirlo de alguna manera— la obra arquitectónica. Pero por otro lado y más concretamente, podemos entender lo efímero en arquitectura como la transformación que sufre la arquitectura y su percepción, no sólo afecta a la arquitectura móvil, sino a esta disciplina en general.

Es necesario, por lo tanto, hablar de conceptos como movimiento, transformación/mutabilidad, temporalidad, dentro del espacio arquitectónico. Es decir, de *arquitectura efímera*. Entender cómo se transforma el espacio arquitectónico aplicando la luz natural, pues es un componente efímero que incide en la arquitectura para transformarla.

La luz, al igual que elementos como el agua, color, sonido, vegetación, etcétera, son elementos que pueden categorizarse como efímeros. La luz es absolutamente cambiante

BYRON FRANCO VALLEJO



y está presente como un elemento desde el amanecer hasta el atardecer. Está en continua transformación y altera por completo nuestra percepción del mundo que nos rodea<sup>1</sup> y aunque muchas veces, si acompañas unos componentes con otros, la luz resulta ser la más importante, pues es reveladora de todos los demás.

La luz, como componente efímero, provoca que el espacio cambie de una manera temporal y constante, afectando nuestra percepción del espacio. En otras palabras, las transformaciones del hecho construido constituyen consecuencias o no, calculadas o no, por el diseñador, que cambian parcial o completamente la percepción que tenemos de la obra y de sus propias características.<sup>2</sup>

Además de los arquitectos, los artistas plásticos han sido conscientes de la interacción entre la luz y el espacio. Monet y otros impresionistas del siglo XIX, por ejemplo, hablan de cómo la luz y el color afectan la percepción del espacio, intuían que lo único que deforma el espacio es la luz, de esa manera experimentaban con los colores a diferentes horas del día, pintando varias veces la misma escena, pues la cualidad efímera de la luz, el color y las sombras hacían variar la imagen.

Los componentes efímeros, en especial la luz natural, están ligados a nuestra capacidad de captar la realidad y pueden ser transmutables, modificables y manipulables. La luz sólo necesita de una atmósfera para propagarse y transformar nuestra percepción.

En este texto no pensaremos en la luz como una necesidad, especialmente para crear espacios de trabajo y para obtener un confort biológico. Entenderemos a ésta como un elemento que no es material ni estable, sino que revela, oculta, enfatiza, amplía, etcétera. Es decir, como un elemento estético y fenomenológico, en el cual, más que su función, entenderemos su poética, haciéndonos conscientes de que vivimos una experiencia cuando interactuamos con la luz y el espacio conjugados.

Hablaremos a continuación de dos conceptos indispensables para entender la cualidad efímera de la luz natural: el movimiento y la temporalidad.

### MOVIMIENTO

El movimiento es el desplazamiento de un objeto. Es en este caso un elemento (luz natural) que se produce en relación con otro que se toma como referencia (espacio) y que es percibido por el observador. Con esta idea entendemos que el movimiento en arquitectura actúa en respuesta al observador.

Más concretamente. El movimiento es la sensación de cambio o desplazamiento en el espacio y tiempo. Es la expresión de la temporalidad de una serie de imágenes con diferencias que modifican las condiciones del entorno en el que se encuentran, produciendo dinamismo.

El movimiento, entonces, aplicándolo a la luz, muestra los cambios de posiciones que tienen luces y sombras al interactuar con el espacio y la forma arquitectónica. El movimiento del sol a lo largo del día o el paso de la luz diurna a la nocturna pueden alterar el estatismo de la arquitectura generando un movimiento visual, un movimiento plástico, una sensación de desplazamiento de los medios expresivos.<sup>3</sup>

Acotaremos el concepto de movimiento como algo compositivo aplicado estrictamente a la luz natural, dejando a un lado la idea del movimiento como progreso, las ciudades utópicas propuestas por estudios de diseño como Archigram o los flujos de energía a través de líneas de movimiento como en las obras de Zaha Hadid.

La luz natural permite cambiar la configuración de los espacios interiores ya que como antes mencionamos, es un componente efímero que cambia según el paso de las horas y las estaciones del año, esta cualidad le da un sentido de dinamismo al espacio, al configurar la percepción del mismo. La luz entonces se vuelve reveladora del tiempo.

Los objetos mudos cobran vida en función del clima o de la hora del día, y la sombra se expande o se contrae, se suaviza o se agudiza según su forma de proyectarse o instalarse en el espacio.<sup>4</sup>

Es así como la luz natural crea sucesiones de imágenes que afectan la intensidad emocional en las personas. El espacio muta y se transforma a través de la luz, siendo nosotros

capaces de coreografiar estas sucesiones a través del tiempo y del espacio. Estas secuencias se convierten en patrones repetitivos que influyen en los comportamientos del espacio, brindándole una composición que juega con las emociones. La cualidad de la luz de ser tangible e intangible al mismo tiempo, dota al espacio de interpretaciones físicas sobre la construcción de la imagen, pero también de interpretaciones metafísicas sobre las sensaciones.

## TIEMPO

*¿Qué es el tiempo? Un secreto insustancial y omnipotente. Un requisito previo del mundo exterior, un movimiento mezclado y fusionado con los cuerpos existentes y moviéndose en el espacio. Pero, ¿no habría tiempo si no hubiera movimiento? ¿No habría movimiento si no hubiera tiempo? ¿Qué pregunta! ¿Es el tiempo una función del espacio? ¿O viceversa? ¿O son los dos iguales? ¿Una pregunta aún más grande! El tiempo es activo, por naturaleza es muy similar a un verbo, tanto “madura” como “da a luz”. Y, ¿qué traerá consigo? ¿Cambio! Ahora no es entonces, aquí no es allí —pues en ambos casos el movimiento radica en el medio. Pero, debido a que medimos el tiempo por un movimiento circular cerrado en sí mismo, podríamos fácilmente decir que su movimiento y cambio son el descanso y el estancamiento, porque el entonces se repite constantemente en el ahora, el ahí en el aquí [...]*

Thomas Mann

El concepto de tiempo, al igual que el de espacio, ha tenido varias interpretaciones y definiciones generadas principalmente por científicos y filósofos. Para Newton, por ejemplo, el tiempo fluye con regularidad y se conoce como durabilidad, que se mide por el movimiento y como medios de expresión horas, días, meses y años.<sup>5</sup>

Por otra parte, Immanuel Kant, en *La crítica de la razón pura*, apunta que los tres modos de tiempo son permanencia, sucesión y simultaneidad y cuestiona la forma en que los fenómenos se perciben como simultáneos o sucesivos, insistiendo en conocer el fundamento para percibirlos así. Para Friedrich Nietzsche, el tiempo no es un flujo, sino más bien una pulsación. Se trata de una tensión rítmica que sintetiza los momentos de transformación: si el tiempo sólo fluyera, dice, tendría una carencia de tensión y no habría ninguna diferenciación.<sup>6</sup>

El tiempo trae consigo cambios. Al igual que un ser humano, la arquitectura tiene ciclos. El tiempo y la arquitectura se conjugan en todo momento por medio de estos ciclos y procesos temporales. “Si nosotros somos tiempo, entonces la arquitectura también lo es”.<sup>7</sup>

J. Carlos Calanchini, cuestiona lo siguiente: ¿Cómo podemos identificar este concepto del tiempo en la arquitectura? Y ¿dónde se observa más la relación entre la arquitectura y el tiempo? Para mí, la mejor respuesta es: por medio de la luz.

La luz otorga una identidad espacial, integra la dimensión del tiempo y articula a la arquitectura, siendo el tiempo un factor de diseño. Diseñar con el concepto de la temporalidad a través de la luz nos permite comprender ciclos y transformaciones que surgen en el espacio.

La arquitectura permite la materialización de los efectos de luces y sombras, presentes a través de recorridos y trayectorias o de la permanencia del sujeto en los espacios, el cual los vive y disfruta a partir de su espacialidad y temporalidad.<sup>8</sup> Este juego de luces y sombras es interpretado como la expresión del sentido del tiempo.

Las sucesiones de imágenes que crean la luz de las cuales hemos estado hablando, afectan la intensidad emocional en las personas. El espacio se logra entender a través del tiempo, conformando la cuarta dimensión, se genera una composición que se percibe visualmente y logra romper con lo estático.<sup>9</sup>

Finalmente podemos entender cómo la luz, el movimiento, la temporalidad y el espacio son conceptos que van de la mano, y que teniendo en cuenta la interacción de la luz natural con el espacio arquitectónico podremos generar espacialidades que impacten en las emo-

ciones de las personas, dándole un sentido natural a través del concepto de la temporalidad y entendiendo el movimiento como elemento compositivo que articula el espacio-tiempo.

Un ejemplo que resulta ser interesante es la Montaña Tindaya de Eduardo Chillida. Si bien, Chillida no es arquitecto, y su obra es más bien escultórica, nos permite entender las sucesiones de imágenes que pueden generarse en el espacio por medio del movimiento de la luz a través del concepto de temporalidad.

### MONTAÑA TINDAYA

Lo que Eduardo Chillida quería, era meter el espacio dentro de una montaña para consagrar la existencia del vacío, del espíritu de la montaña y de la materia. Si bien la obra de Chillida es también una obra de ingeniería, en cuanto a espacialidad es muy interesante.

El proyecto se sitúa en la isla Fuerteventura, en Las Islas Canarias y se eleva a 6 km del océano Atlántico. La idea general de Chillida era sacar la piedra para meter el espacio sin modificar el aspecto exterior de la montaña. Chillida lo expresaba con las siguientes palabras: “Hace años tuve una intuición, que sinceramente creí utópica. Dentro de una montaña crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia”.<sup>10</sup>

Algunos autores describen el proyecto como una gran obra de arte, dedicada a la tolerancia, un espacio cambiante que fuera capaz de dar una experiencia estética única al visitante.

La Montaña Tindaya es una escultura de carácter arquitectónico en la que el hombre se hace consciente de su escala. Chillida construye un espacio no sólo geométrico, sino también lleno de una carga emocional. Trata de hacernos ver la convergencia entre el tiempo y el espacio. La obra cuenta con dos aberturas en la parte superior, una situada hacia el norte y otra hacia el sur, siendo entradas del Sol (al sur) y la Luna (al norte). Estas aberturas se localizan en las esquinas superiores opuestas a la entrada.

El espacio se describe no sólo como tridimensional, es visual, auditivo, ambiental y emocional.<sup>11</sup>

El aspecto artístico en la propuesta de Chillida está concebido como una obra sin materiales en la que el artista se plantea extraer la piedra del interior para introducir el espacio y la luz. El espacio trasciende a través de las secuencias generadas por el movimiento de la luz natural, convirtiéndose en un espacio de contemplación que permite el goce personal, el desarrollo de la sensibilidad y la relación con el mundo.

Por las entradas superiores, la luz como primera secuencia parece descender poco a poco y después de tocar la parte inferior se desplaza de derecha a izquierda hasta que vuelve a ascender y se oculta. Este espacio tiene cuatro dimensiones, cambia con las condiciones atmosféricas, cada transformación obedece al movimiento de la luz.

La Montaña Tindaya es un espacio que comprueba que la luz transforma la percepción de éste a través del movimiento, al ser un componente compositivo que depende de los astros, se relaciona directamente con la temporalidad, misma que hace que el espacio tenga la característica de ser efímero generando que el usuario sea consciente de que está viviendo una experiencia, la cual enriquece el espacio arquitectónico.

## CONCLUSIÓN

La luz natural revela el tiempo y el espacio volviéndolos relativos por sus cualidades efímeras. Es importante diseñar a partir del entendimiento de una cuarta dimensión, que es el tiempo, indispensable para ubicar un objeto en un espacio y un momento determinado, según Einstein. Al diseñar con la idea de una cuarta dimensión podremos generar experiencias y espacialidades que se configuren a partir del movimiento, enriqueciendo la propuesta de diseño.

Se podría decir, que no es posible diseñar con luz natural, considerando a ésta un elemento de diseño y un componente efímero, sin integrar el tiempo. La cualidad efímera de la luz natural radica en la temporalidad de la misma, que se manifiesta a través del movimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Calanchini González Cos, Juan Carlos, *La arquitectura en su dimensión temporal. Bitácora, Arquitectura*. Méxicom UNAM, núm. 35 (2017).
- Chillida, Eduardo, *Preguntas. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Eduardo Chillida. Leído en el acto de su Recepción Pública el día 20 de marzo de 1994 y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Fernández Ordóñez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- Collell Mundet, Guillem, *La relación entre la obra de José Antonio Fernández Ordóñez y de Eduardo Chillida Juantegui*, Tesina, UPC. 2007.
- González, Rosalinda, “La luz natural en la recreación de la espacialidad y la temporalidad en la arquitectura”, *Revista de la Universidad del Zulia*, Venezuela 2013, pp. 76-96
- Lluch, Juan Serra, *Color y arquitectura contemporánea*, Tesis. UPV [datos pendientes].
- Sanfeliu Arboix, Ignacio, *La arquitectura efímera: los componentes efímeros en la arquitectura*, Tesis doctoral, UPC, 1997.
- Serra Lluch, Juan, *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones*, Tesis doctoral, UPV, 2010.

## NOTAS

- 1 Ignacio Sanfeliu Arboix, *La arquitectura efímera: los componentes efímeros en la arquitectura*, Tesis doctoral, UPC, 1997.
- 2 *Ibid.*
- 3 Juan Serra Lluch, *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones*, Tesis doctoral, UPV, 2010.
- 4 Henry Plummer. *La arquitectura de la luz natural*, Barcelona, Blume, 2009.
- 5 Juan Carlos Calanchini González Cos, “La arquitectura en su dimensión temporal”, *Bitácora, Arquitectura*. UNAM, 35, 2017.
- 6 *Ibidem.*

- 7 *Ibidem*, Henry, *La arquitectura de la luz natural*, Barcelona Blume, 2009.
- 8 Rosalinda González, “La luz natural en la recreación de la espacialidad y la temporalidad en la arquitectura”, *Revista de la Universidad de Zulia*, 2013, pp. 76-96.
- 9 Juan Serra Lluch, *Color y arquitectura contemporánea*. Tesis. UPV.
- 10 Eduardo Chillida, *Preguntas. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Eduardo Chillida. Leído en el acto de su Recepción Pública el día 20 de marzo de 1994 y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Fernández Ordóñez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- 11 Guillem Collell Mundet, *La relación entre la obra de José Antonio Fernández Ordóñez y de*



ESPACIO PÚBLICO

## PRESENTACIÓN

La arquitectura y el arte efímero están estrechamente vinculados al espacio público. Calles, avenidas, glorietas, plazas, jardines y mercados se han vuelto escenarios en constante transformación produciendo interacciones entre el objeto efímero y los habitantes de la ciudad.

La arquitectura efímera es la construcción que propicia la reflexión en torno a nuevas formas de expresión, fusionándose con la ciudad, con la posibilidad de generar un significado para quienes son parte de la interacción en la que, ineludiblemente el espacio público se transforma en inclusivo.

La reflexión sobre la arquitectura efímera en el espacio público puede emprenderse desde diferentes enfoques, como podrá apreciar el lector a través de los textos de este apartado. Desde el análisis del espacio y el tiempo en que se genera la expresión que, si bien puede ser efímera, no limita la multiplicidad de soluciones, interacciones e interpretaciones.

CELIA FACIO Y  
ÁUREA MAYA

¿Cuáles son las formas en las que la arquitectura efímera contribuye a la resignificación del espacio público? Esta pregunta permea varios de los textos. El vínculo de las distintas propuestas con la ciudad genera a su vez apropiaciones que estimulan la convivencia y lo vuelven un entorno interactivo.

Los significados son múltiples y las reacciones se han vuelto motivo de estudio. Desde lo religioso hasta propuestas que le han dado un sentido de modernidad a las ciudades donde lo social y la convivencia han perdurado, aún así las propuestas de arquitectura efímera se han perdido o transformado generando a su vez nuevas interpretaciones.

Un papel importante lo desempeña el arte como parte de las manifestaciones de lo efímero. Cuestiona, “invade”, interactúa, nos invita a reflexionar sobre el papel de la ciudad y el paisaje urbano, así como también a preguntarnos sobre los límites entre el espacio público y el privado.

Relacionado con lo público también están presentes, en varias de las propuestas, el papel de las festividades religiosas que salen de la iglesia para interactuar con la ciudad y sus habitantes. Muchas de estas tradiciones —como solemos llamarlas— tienen en lo efímero parte de su concepción principal.

El espacio público, un lugar donde lo efímero brinda la sensación de permanecer a través del tiempo.

**TODO LO  
SIMBÓLICO  
SE DESVANECE  
EN EL AIRE. LOS  
MONUMENTOS  
Y LO EFÍMERO  
DESDE EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO**

**GABRIEL VILLALOBOS  
VILLANUEVA**

**INTRODUCCIÓN**

Los monumentos se han concebido tradicionalmente como herramientas para la conservación de la memoria histórica y la construcción de identidades colectivas. Estos objetos, comúnmente arquitectónicos o escultóricos, comunican valores atribuidos a eventos o personajes identificables por uno o varios grupos sociales. Partiendo de esta base, los monumentos se asocian a nociones de permanencia que determinan su materialidad y su codificación semántica. Lo efímero parece antagónico a los monumentos, toda vez que se crean para preservar y comunicar narrativas a través de generaciones.

Las transformaciones sociales, políticas y estéticas del último siglo han motivado cuestionamientos a la definición del monumento, a partir de confrontar paradigmas sobre la historia, la identidad y lo público. Los monumentos se han

vuelto objeto de escrutinio y disputa, evidenciando un replanteamiento de nuestros vínculos con el pasado. Ha adquirido particular relevancia la relación de estos objetos con el presente, y el grado en el que facilitan o complican procesos de redefinición de identidades o de reconciliación con la historia. Se han señalado sus limitaciones para comunicar narrativas anti-hegemónicas o alternativas, y de representar a la diversidad de grupos que conforman una sociedad.

En este contexto, el arte contemporáneo ha producido manifestaciones de tales cuestionamientos. Frecuentemente se materializan como monumentos efímeros, anti-monumentos, o intervenciones temporales en monumentos existentes. Este tipo de obras ha abordado cuestiones de representación, apropiación y transformación con respecto a las estructuras monumentales tradicionales, haciendo uso de lo efímero como herramienta crítica. El trabajo de artistas como Antony Gormley, Tatzu Nishi y Krzysztof Wodiczko permite ilustrar algunas de estas exploraciones recientes. Es posible evaluar las implicaciones discursivas y estéticas de estos casos, y la manera en que lo efímero pone en evidencia los problemas inherentes a los monumentos.

#### **ANTONY GORMLEY, *ONE AND OTHER*, 2009**

El primer proyecto a examinar incita una reflexión sobre los monumentos como representaciones de identidades colectivas y su distancia con respecto a los individuos que conforman dichos colectivos. Trafalgar Square, en el centro de Londres, está demarcada por cuatro grandes pedestales construidos en el siglo XIX. Uno de ellos quedó vacante debido a que la estatua ecuestre del rey Guillermo IV nunca se terminó. En 2005 se estableció el Fourth Plinth Programme, que cada año comisiona una obra de arte temporal para el pedestal. *One and Other*, la edición de 2009, estuvo a cargo del artista británico Antony Gormley.

El proyecto consistió en una sucesión ininterrumpida de 2 400 individuos que ocuparon el pedestal por una hora cada uno. Esto ocurrió durante 2 400 horas (100 días) entre julio y

octubre de 2009. Los participantes fueron seleccionados aleatoriamente de entre más de 34 000 aplicaciones; cada uno podía hacer uso de su hora en el pedestal como quisiese, dentro de los márgenes de la ley. La intervención atrajo un seguimiento masivo, tanto en los medios de comunicación como en redes sociales y en la plaza.

El artista planteó la obra metafóricamente como un monumento vivo, un retrato viviente de la nación. Se enfatizó la diversidad de acciones que los participantes llevaron a cabo sobre el pedestal, como evidencia de la libertad y la pluralidad de la sociedad británica contemporánea. Para algunos, este proyecto ofreció el espacio tradicionalmente reservado a los héroes nacionales a un colectivo idealizado, que describieron con términos como “gente real”, “miembros del público” y “ciudadanos del Reino Unido”. La participación era garantía de una conexión con lo “real” y lo “público”. Esto se enmarcó como un gesto político, contraponiendo la celebración de la pluralidad a la exaltación de una figura histórica individual, y por consiguiente como una acción democrática.

Este marco discursivo exige ser inspeccionado, pues términos como democracia, pluralidad, colectividad y participación nunca fueron definidos. Para comenzar, es evidente que la noción de lo público se identificó en un conjunto diverso de individuos, pero esto no necesariamente constituye una esfera pública.

De hecho, al subir a este pedestal, los participantes entraban en una situación de confinamiento. La diversidad demográfica de los participantes quedó coartada por el dispositivo que ocupaban. El pedestal cortaba cualquier lazo entre el individuo y los tejidos sociales de los que forma parte, y lo distanciaba físicamente de la plaza—y por tanto, de lo público. Este conflicto era patente, pues muchos participantes llevaron megáfonos, pancartas, o se comunicaban con su celular con el exterior; como tratando de mitigar dicho confinamiento.

El pedestal generó un segundo efecto contraproducente, al homogeneizar todas las participaciones, parecía que todos estaban actuando, y se mostraban como en un escaparate. Resulta relevante aquí enmarcar al pedestal como un dispositivo que fue enérgicamente rechazado por la escultura moderna del siglo XX, particularmente por el minimalismo, en la

búsqueda de una conexión auténtica con la vida y la realidad. En este sentido, los participantes de este proyecto asumieron la condición de estatua: dejaron de ser individuos para volverse representaciones.

La confusión entre lo real y lo performático generada por esta obra revela la delgada línea que distingue estos ámbitos. De hecho, para el artista una de las exploraciones centrales del proyecto fue la distinción entre lo que un individuo es y lo que proyecta, y la exhibición de su intimidad. El pedestal permitió a los participantes probar los límites entre lo público y lo privado, lo visible y lo invisible, de una manera muy personal. Siempre había momentos de “realidad”, cuando a alguien se le olvidaba su discurso, se tropezaba, lo insultaban, o empezaba a llover. El proyecto entonces hizo visible la fragilidad del individuo al ser expuesto, y la ambigüedad con la que manifiesta su propia identidad.

Aquí se vuelve crucial discutir si lo visible, lo que está expuesto, corresponde invariablemente con lo *público*; es evidente que aquí se exhibió lo privado. Podríamos argumentar que este proyecto funcionó como un panóptico invertido: el participante se introdujo voluntariamente en un complejo dispositivo de observación, en la plaza central de la capital del país, con cámaras proyectándolo en la televisión y la internet a toda la nación. En este sentido, algunos críticos compararon este proyecto con un *reality show*: la participación como espectáculo, la visibilidad del individuo como entretenimiento.

*One and Other* puso en evidencia la imprecisa frontera entre lo público y lo privado, entre la realidad y la representación. Al hacer uso de un dispositivo monumental, contrapuso a la idealización de los héroes históricos la banalidad de lo personal y lo íntimo. Más que el monumento vivo de un colectivo, *One and Other* constituyó un monumento a la lucha del individuo por su autenticidad. Los siguientes proyectos nos permitirán profundizar en la relación entre lo monumental y lo íntimo, y la manera en que esto da cabida a la construcción de identidades.

**TATZU NISHI, *DISCOVERING COLUMBUS*, 2012**

El trabajo del artista japonés Tatzu Nishi se ha desarrollado en torno a la resignificación temporal de monumentos y elementos arquitectónicos. Sus intervenciones frecuentemente consisten en construir habitaciones dentro de dichos monumentos para que adquieran una condición de proximidad y cotidianidad. Estas construcciones temporales acercan a los espectadores a elementos del paisaje urbano inaccesibles en condiciones normales. Para el artista, sus intervenciones dirigen la atención sobre elementos del paisaje urbano que regularmente pasan desapercibidos. Las obras de Nishi suscitan reflexiones en torno a la relación de los individuos con los monumentos, así como a la distinción entre lo público y lo privado.

Entre sus proyectos más destacados podemos examinar *Discovering Columbus*, llevado a cabo en la ciudad de Nueva York en otoño de 2012. El artista construyó una estructura que confinó por completo el monumento a Cristóbal Colón ubicado en Columbus Circle; una estatua de mármol de 4.3 m de alto, sobre una columna de 20 m de altura, erigida en 1892 con motivo de los 400 años de la llegada de Colón a América. La estructura temporal era accesible por medio de escaleras y un elevador. El interior estaba ambientado como una sala completamente amueblada y decorada, con la estatua en el centro del espacio como si estuviese colocada sobre la mesa central y apenas librando el techo.

La reconfiguración del monumento en las obras de Nishi tiene varias implicaciones. El aura de solemnidad asociada a los monumentos históricos se pierde al encapsularlos en un entorno ordinario. Se colapsan las dimensiones de lo sagrado y lo profano, la atemporalidad de la historia y la inmediatez de lo cotidiano. Además, el juego de escalas otorga al proyecto un tono humorístico, que canaliza la incomodidad de los visitantes al estar “tan cerca” —y también del esfuerzo físico de ascender las escaleras. El efecto de extrañamiento permite al espectador revalorar un objeto que, aún formando parte de su contexto urbano, por lo general es excluido de su experiencia cotidiana.



Al mismo tiempo, esta inusual configuración espacial ofrece al visitante magníficas e irrepetibles vistas del entorno urbano. Por lo tanto, su atención se divide entre la estatua y la ciudad, el interior y el exterior, el espacio simbólico-mental del monumento y el físico-externo de la ciudad. De igual manera es significativo que, por fuera, la estructura no procura ninguna cualidad estética, de modo que efectivamente priva a los transeúntes de la vista usual del monumento en su contexto. El dispositivo de Nishi es decididamente individualista: visibiliza el monumento para algunos y lo invisibiliza para el resto.

¿Cómo se definen lo público y lo privado en estas condiciones? La aparente privatización temporal de la estatua, casi como un secuestro, propone que la relación que establezcamos con los monumentos no sea colectiva, sino siempre personal. Sugiere que la noción de público es vacía y que no existe tal cosa como la memoria colectiva. El proyecto apunta a que es en la intimidad de lo doméstico donde el individuo puede apropiarse de los símbolos de la historia.

En otro proyecto similar, Nishi construyó una habitación de hotel, con baño completo, en la que encapsuló al icónico Merilón de la bahía de Singapur. Como parte de esta obra, que duró tres meses durante la primavera de 2011, el público podía hospedarse por una noche en la habitación, pagando 150 dólares por dos personas, incluyendo el desayuno. En este caso se añadió la compleja e incómoda dimensión del dinero: el monumento presentado como un artículo de lujo —o incluso de erotismo, al poder pasar la noche con él.

Estas obras buscan acercar al espectador a los monumentos de manera física y simbólica. Las condiciones espaciales efímeras generadas por el artista, en las que la materialidad del monumento se vuelve palpable permiten a los visitantes a replantear la lectura del mismo, así como de su posición en el entorno urbano. Con todo, aún cuando este replanteamiento se da de manera personal, el proyecto no da cabida para la articulación de diferencias o especificidades. El tercer caso de estudio abre vías para la apropiación diferenciada de los monumentos, a partir de su uso como un medio de visibilización individual.

**KRZYSZTOF WODICZKO, ABRAHAM LINCOLN: WAR VETERAN PROJECTION, 2012**

Desde la década de 1970, el artista polaco Krzysztof Wodiczko ha desarrollado diversos cuerpos de obra que exploran temas relacionados con la democracia, la violencia, el conflicto social y la pérdida de identidad. Sus obras más conocidas se materializan como proyecciones digitales sobre monumentos, estatuas y fachadas de edificios icónicos. A través de estas proyecciones, los simbolismos y narrativas asociados a estos objetos son confrontados con las voces de individuos que comparten experiencias de trauma, opresión o exclusión. Wodiczko convierte a los monumentos en medios para visibilizar y dar voz a experiencias de vida que de otra forma quedan reprimidas o silenciadas.

Uno de sus proyectos recientes más reconocidos es *Abraham Lincoln: War Veteran Projection*, llevado a cabo entre noviembre y diciembre de 2012 en la ciudad de Nueva York. Para coincidir con la celebración anual del Día del Veterano, Wodiczko estableció una colaboración con decenas de veteranos de guerra y familiares cercanos, con el fin de desarrollar un proyecto que diera voz a sus experiencias. Es así que el artista obtuvo testimonios de 14 estadounidenses involucrados en las guerras de Vietnam, Afganistán e Irak. Los testimonios se enfocaron en vivencias traumáticas durante la guerra, problemas de salud mental, las dificultades para reintegrarse a la sociedad, y sus sentimientos de culpa, arrepentimiento, fracaso y pérdida.

Estos testimonios se proyectaron cada noche durante un mes sobre la estatua de Abraham Lincoln en Union Square Park, con una altura de seis metros, erigida en 1870. Los testimonios se grabaron y proyectaron de manera que el rostro y las manos de los participantes coincidiesen con los de la estatua, haciéndola cobrar vida. De esta forma, Abraham Lincoln se volvió un receptáculo, o bien un intérprete, de las experiencias y emociones de los veteranos y sus familiares.

De acuerdo con el artista, este tipo de obras permiten al individuo articular narrativas personales, a través de las cuales pueden iniciarse procesos de reconciliación y sanación. Al utilizar el monumento como un vehículo comunicativo, como una prótesis, el participante

encuentra los medios para manifestar sus experiencias, no sólo animando la estatua sino animándose a sí mismo en el proceso. En este sentido, los proyectos de Wodiczko facilitan la apropiación individualizada de la historia, de símbolos y narrativas hegemónicas, para ser utilizados como instrumentos de visibilización.

El artista también resalta la transformación simbólica del monumento para los espectadores, quienes lo redescubren como un medio activo de expresión. Las proyecciones confrontan los significados asociados al monumento, la idealización de la historia y las narrativas heroicas y triunfalistas. Estos valores entran en diálogo con una dimensión de intimidad psicológica, en la que predominan la duda, la culpa y el conflicto. Siguiendo la perspectiva de teóricos como Chantal Mouffe y Jacques Rancière, para Wodiczko dichas experiencias de conflicto desempeñan un papel fundamental en la configuración de la democracia y lo público.

## CONCLUSIONES

Los casos aquí examinados revelan concepciones críticas sobre la memoria, la relación entre el pasado y el presente, y las maneras en que dichos conceptos se materializan en objetos de arte y arquitectura en nuestras ciudades. Estas intervenciones efímeras permiten esbozar algunas conclusiones e interrogantes. Para comenzar, los tres casos exploran la frontera entre lo público y lo privado, cuestionando si hacer algo visible necesariamente implica volverlo público. En estos casos, es a través de lo cotidiano, lo personal y lo íntimo que los individuos establecen relaciones significativas con los monumentos en cuestión.

Al mismo tiempo, los proyectos exploran la distinción entre lo performático y lo auténtico, entre el simulacro y la realidad. Estas obras utilizan los monumentos como dispositivos que permiten a los participantes poner a prueba sus propias identidades. Resulta evidente que la construcción de la identidad es una empresa permanente y tiene lugar precisamente en la tensión entre la realidad y la representación, y entre lo individual y lo colectivo. Es importante recalcar que, aún cuando las intervenciones estudiadas involucran algún gra-

do de modificación física temporal a los monumentos, en realidad lo que tiene lugar es la manipulación de relaciones simbólicas. La obra de arte radica en la resignificación del objeto con respecto a su contexto urbano, sociopolítico, afectivo y simbólico.

Pero todo lo simbólico se desvanece en el aire. Lo simbólico no radica en la materialidad del monumento, sino más bien en la mente —y en el cuerpo— de quienes establecen una relación significativa con él. Por lo tanto, la dimensión simbólica de los monumentos es inherentemente efímera. Por mucho que nos esforcemos para que nuestros monumentos perduren, sus significados serán siempre susceptibles de transformarse. Las intervenciones artísticas tales como las aquí estudiadas permiten identificar lo efímero de los monumentos en su dimensión simbólica, en la mutabilidad de su lectura por parte de individuos y colectivos, más allá de sus condicionantes materiales.

## LO EFÍMERO Y SUS POTENCIAS POLÍTICAS EN UNA FIESTA RELIGIOSA

LUIS CONDE

En lo subjetivo de su acotada duración, lo efímero se erige como un fenómeno del espacio-tiempo que irrumpen como una llamada en el transcurso de los sucesos; al surgir de modo excepcional para el sujeto que pone su capacidad creativa en él, se hermana con el acontecimiento y sus diferentes grados de incidencia en el orden de lo real-simbólico. Desde su presente potencial deviene en tiempo ocurrido, se instaura, inquieto, en la memoria de quien lo experimenta, propiciando el itinerario de sus despliegues hacia otros cuerpos y territorios.

Entre sus múltiples ámbitos de emanación se halla la fiesta pública, esfera de lo público en la que se entrecruzan lo político y lo estético. Es por ello que hablaré de lo efímero tomando como caso ejemplar la fiesta realizada por la segunda dedicación de la catedral metropolitana de México,<sup>1</sup> marco desde el cual propongo analizar algunas manifestaciones y procedimientos producidos en lo que he tenido por llamar

una diagramática del poder. Con esto me refiero a los fenómenos promovidos por instituciones y corporaciones (estatales y privadas, principalmente) con los cuales se han inscrito de manera reiterada en el espacio público las ideologías que han permitido ciertas dinámicas de producción material y simbólica, desde el virreinato hasta nuestros días.

La fiesta por la segunda dedicación fue realizada el 22 de diciembre de 1667, una vez que el virrey marqués de Mancera notificó a la corona los avances que hasta entonces tenía la construcción del edificio catedralicio.<sup>2</sup> El conocimiento que se tiene de este evento es en buena parte gracias a la *Noticia breve, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México...*, un documento impreso en los talleres de Francisco Rodríguez Lupercio que además contó con una versión del sermón que el mismo autor de la crónica, Isidro Sariñana y Cuenca, brindó aquel día de la celebración; así también, con una dedicación a la reina y las aprobaciones de dos notables clérigos de la época, Antonio Núñez de Miranda e Ignacio de Hoyos Santillana.<sup>3</sup>

De Isidro Sariñana se conocen alrededor de 35 textos entre poemas, sermones, relaciones de fiesta y paratextos, entre los que se encuentran aprobaciones, pareceres, sentires y censuras.<sup>4</sup> Además de su afecto por la oratoria y la escritura, ejerció su labor pedagógica, religiosa y política en diversos ámbitos de la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII, formando parte de una élite de eclesiásticos que participó de manera activa en el control de los discursos y la política en el virreinato. Se desempeñó como titular de las cátedras de teología y sagrada escritura en la Real Universidad, fue miembro de la Venerable Unión de San Felipe Neri —después convertida en congregación—, cura en la parroquia de la Santa Veracruz, miembro de la inquisición novohispana y del cabildo catedralicio —donde ocupó diversos cargos— y obispo de Antequera, hoy Oaxaca.

La relación escrita por Sariñana consta de dos partes, una dedicada a la construcción del templo catedralicio y otra a la fiesta por su segunda dedicación. La primera parte se enuncia desde un cierto tono histórico y argumentativo, destinado a nombrar a ciertos funcionarios y las cantidades de dinero que participaron en los avances del edificio que —con sus consecuen-

tes transformaciones— podemos disfrutar en la actualidad; es decir, se encuentra abocada al devenir de un espacio permanente a través del tiempo. En el segundo apartado predomina la crónica, con la cual se describen y explican los discursos, así como los agentes económicos y materiales de dicha fiesta. En este horizonte de producción simbólica hallamos tres configuraciones de lo efímero, cada una con sus cualidades y al mismo tiempo interdependientes: los monumentos erigidos *exprofeso* para el evento, la ciudad en tanto ámbito contenedor y las enunciaciones —performativas y teatrales— producidas por los participantes.

En el contexto novohispano, la arquitectura efímera abarca una gran diversidad de formas y usos, referentes culturales y discursos. Es una categoría desde la cual podemos entender las condiciones materiales y los objetivos que participaron en la producción de espacios con una breve duración, erigidos en sitios importantes de la ciudad —tanto dentro de ciertos edificios como en plazas y calles— con el objetivo de generar una censura en la regularidad de lo cotidiano y, al mismo tiempo, configurar ámbitos de representación poética y social.<sup>5</sup>

Tales “invenciones” o “aparatos” fueron habitados y contemplados en el marco de las fiestas y celebraciones fomentadas por las instituciones educativas, civiles y religiosas: para la recepción de virreyes, la realización de exequias, para hacer más visibles los castigos públicos o conmemorar los triunfos de la corona española en ciertas guerras, entre otros muchos eventos. De ellos sabemos por los grabados y obras pictóricas de la época, así como por documentos de índole legal, de tipo administrativo o en relaciones de fiesta.<sup>6</sup>

Con cada uno de estos espacios se delimitaba el sentido específico de una narrativa o función en particular, a partir de las cuales se producían cuadros situacionales y atmosféricos. Es así que podemos entender los diferentes aspectos de su teatralidad, así como los procedimientos de significación material operando como ámbitos escenográficos, no en el sentido peyorativo que suele darse a este término (en el contexto de la arquitectura y el urbanismo), como algo ficcional, superficial o sobrepuesto, sino como un agente productor de sentido que, muchas veces desde lo poético, participa en el complejo entramado discursivo de las acciones políticas.

En la fiesta por la segunda dedicación se erigieron 12 monumentos efímeros: dos “adornos” —o portadas efímeras— y diez altares festivos o altares escenarios. En Sariñana y otras fuentes encontramos que a esta última tipología de monumentos suele nombrárseles simplemente como “altares”; y aunque si bien su constitución formal estaba emparentada con el ara o la mesa, el sagrario y el retablo —elementos arquitectónicos de gran valor simbólico, fundamentales para los templos—, veo pertinente establecer una distinción para acentuar su connotación de fiesta y teatralidad. Los altares dentro de los templos estaban dedicados a la celebración de los sacramentos, regidos además por las preceptivas tridentinas que restringían comportamientos desmesurados o indecentes, propiciados, según la Iglesia, por las danzas, ciertas personificaciones y tipos de música, entre otros factores; en tanto, los altares festivos o altares escenarios operaban como ámbitos para la representación de temas o situaciones de índole religioso, referentes a las sagradas escrituras o la tradición católica, cuya exposición establecía un diálogo más cercano con la estructura organizacional de los poderes civiles y las dinámicas de la ciudad, propiciando una clara convivencia entre lo divino y lo profano.

Según la crónica de Sariñana, los altares de la segunda dedicación se presentaron como “eminentes torres compuestas de lo más precioso de América”.<sup>7</sup> Con estas expresiones se refirió tanto a su composición formal —en algunos casos parecida a la de los llamados “cipreses” erigidos dentro de algunos templos—, así como a sus dimensiones: la mayoría de ellos supera en ancho y profundidad los ocho metros, y en altura, los diez metros; también, por contener las imágenes religiosas de más alto valor simbólico y económico que cada comunidad habría aportado desde sus parroquias.<sup>8</sup>

De la misma fuente histórica podemos extraer los elementos que participaron de los sistemas constructivos y la diégesis en tales espacios: 1) el tablado que funcionó como base estructural del monumento, distanciándolo a su vez del piso para hacerlo más visible; 2) los bastidores y otro tipo de estructuras de madera, montados sobre el tablado para articular



los elementos compositivos en la verticalidad del monumento; elementos forrados de tela y papel pintados, decorados a su vez con metales y otros materiales; 3) las representaciones escenográficas en las que figuraban elementos de la arquitectura religiosa, paisajes naturales o edificios referentes a pasajes bíblicos, de la mitología grecolatina o al entorno de la Ciudad de México; 4) los cuerpos figurados de la Santísima Trinidad, de santos, de la Asunción de María (misterio titular de la catedral y protagonista en muchos de estos escenarios), ángeles y demás entidades divinas, así como personajes de la corona y el virrey Mancera, todos ellos representados en obras pictóricas y escultóricas; 5) textos en latín y en castellano inscritos en tarjas y motes, y 6) música instrumental, como en el altar erigido por los Agustinos.

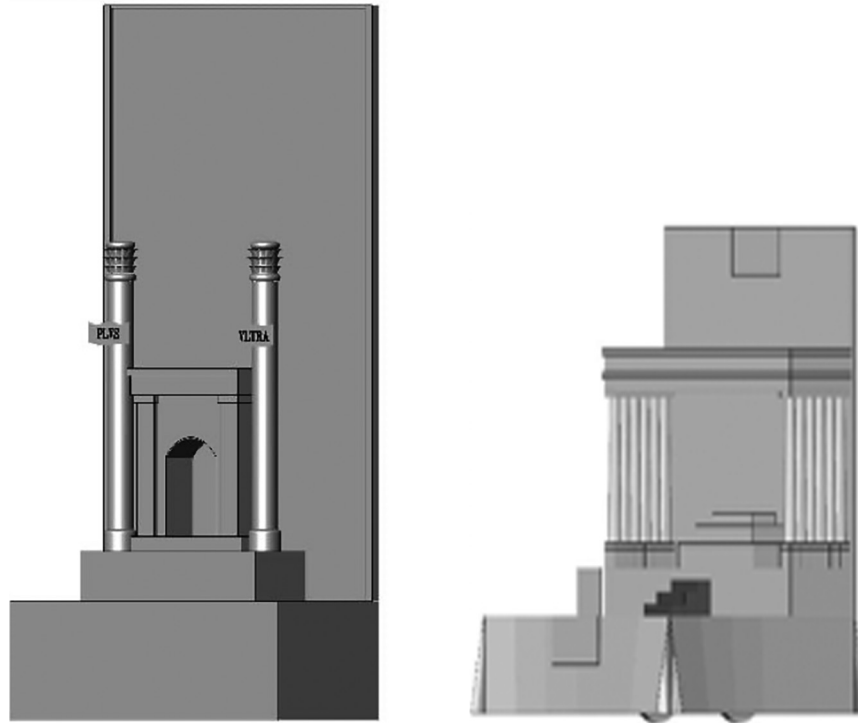
En estos espacios la representación no fue producida por la energía aurática de cuerpos vivos, sino por las imágenes religiosas. Hablamos de un teatro de imágenes cuyas relaciones dramáticas se instituyeron por la disposición estratégica de los personajes figurados en cada cuadro escénico, por sus atributos o signos religiosos, sus gestos y corporalidades, por los diálogos dispuestos entre ellos, inscritos en tarjas y cintillas, en medio de ámbitos escenográficos referentes a templos, montes, lagos o ambientes abstractos alusivos a alguna escena ocurrida más allá del mundo terreno.

Los lugares para la ubicación de los monumentos se asignaron “quince días” antes de la fiesta. Desde entonces, las comunidades religiosas elegidas para participar en el evento dieron paso a los cálculos presupuestales y sistemas constructivos, ya que cada una debía financiar, diseñar y erigir el suyo. La congregación de san Pedro montó su “adorno” o portada efímera en la fachada poniente de la catedral, sobre el muro plano de la portada arquitectónica; la Venerable Unión de san Felipe Neri dispuso su altar festivo en el cementerio, junto a la portada referida. La congregación de san Francisco Xavier colocó el suyo frente al anterior; en tanto, la orden de predicadores de santo Domingo lo erigió frente a las casas del marqués (halladas en el lote que hoy ocupa en parte el Monte de Piedad), de cara a la catedral; la orden de san Juan de Dios ubicó su altar festivo entre los de santo Domingo y

la orden de san Francisco, quienes ocuparon la plaza Mayor en la esquina de la calle que llevaba el mismo nombre (por encontrarse en el otro extremo su conjunto conventual); los agustinos dispusieron su monumento en plena plaza mayor de frente a la fachada principal de la catedral; la orden de los Hipólitos alineó el suyo en la misma plaza, entre el de los agustinos y el de los carmelitas, quienes emplazaron su monumento junto al Palacio virreinal y de frente a la plaza. El aparato de los Mercedarios sobresale en este programa porque se montó sobre un carro que recorrió las calles de la ciudad, antes de asentarse junto al de los carmelitas a las afueras de las casas del Arzobispado y también de frente a la plaza mayor. Finalmente, la Compañía de Jesús apostó su monumento en la calle del Reloj, a la salida de la catedral, hacia el sur; mientras que los curas de las parroquias de la ciudad levantaron su “adorno” o portada efímera en la puerta oriente de la catedral, también sobre el muro liso, sin los detalles aún realizados en la portada arquitectónica.

Con este fugaz repaso por el panorama del programa festivo damos cuenta de las órdenes y congregaciones religiosas que fueron elegidas para esta puesta en escena, así como los sitios de la ciudad intervenidos por sus monumentos. Tal disposición cartográfica puso de manifiesto un entretendido diagramático en el que las comunidades religiosas abrazaban la sede del clero secular de una manera simbólica, colocando a ésta en la médula del panorama político. Con esto se hacía patente el reacomodo de los diferentes poderes que se gestaban desde finales del siglo XVI, en el cual la catedral participaría activamente en las decisiones del gobierno virreinal.<sup>9</sup> Sumado a esto se encuentra el posible simbolismo de las interrelaciones urbanas (no menos importantes) que mediante la erección de tan “eminentes torres” se estableció entre el edificio catedralicio y los territorios que ocupaban las sedes de las comunidades religiosas en la ciudad de entonces.

Si las formas y el discurso de los altares festivos fueron configurados con los procedimientos y técnicas teatrales, lo performativo —en tanto actos de enunciación producidos en la esfera de lo real— tomó lugar desde los gestos, los cantos y demás elementos protocolarios por parte de quienes integraron el cuerpo procesional. Los miembros de las congrega-



Imágenes 1 y 2. Primeros diseños reconstructivos (sin personajes) de los altares 2 y 9, producidos por la congregación de san Francisco Xavier y la orden de los Mercedarios, respectivamente. Investigación histórica: Luis Conde. Realización digital: Héctor Conde

ciones y de las órdenes religiosas, así como los integrantes del Cabildo, del Tribunal Mayor de Cuentas, de la Real Audiencia y el virrey, entre otros agentes políticos se alternaron para llevar en andas la imagen de la Virgen de la Asunción que en ese momento tenía la catedral.

Se colocaron vallas protectoras para que el tránsito del cuerpo procesional a través de la ruta marcada por los altares festivos estuviera liberado de las contingencias provocadas por los habitantes de la ciudad. Basándonos en esta información, imaginemos a cada uno de los procesionantes en la interpretación del papel social que le fue asignado para contribuir a una puesta en escena de lo ejemplar, contemplando los contenidos expuestos en cada monumento efímero y al mismo tiempo visto por quienes se encontraban fuera de ese ámbito territorial. Todos ellos actores de su propio personaje en lo real y espectadores del panorama festivo, desempeñando su lugar político en medio de una ciudad transformada (al menos en su centro), imbuidos por las loas declamadas (¿por actores o “farsantes”?) con las cuales se explicaron algunos conceptos, por la música instrumental y las “concertadas danzas”, algunas de ellas ejecutadas por los indígenas locales, a quienes además se les permitió descubrir “sus rostros” (circunstancia extraordinaria en ellos, según Sariñana).

La ciudad se constituía de nueva cuenta como el marco para una retórica que también convencía desde el espectáculo alimentado por la multiplicidad intrínseca de la vida cultural, una vida que no era más merecedora de reconocimiento en sus identidades componentes que objeto de contraposición para visibilizar el poder de las instituciones, expresado en la tan deseada fiesta por la catedral (casa de Dios y sede del clero secular), los monumentos efímeros (símbolo de las comunidades religiosas) y el cuerpo procesional (equilibrio simulado entre las autoridades).

En consecuencia, quedan claros al menos tres objetivos perseguidos con la segunda dedicación del edificio catedralicio, enunciados no precisamente en un orden causal consecutivo: 1) evidenciar el cumplimiento de la Corona ante los ojos de Dios mediante la construcción de la catedral en el territorio novohispano, otorgándole un sitio fundamental en el panorama simbólico de su capital, entre otras razones, por ubicarse sobre los tem-

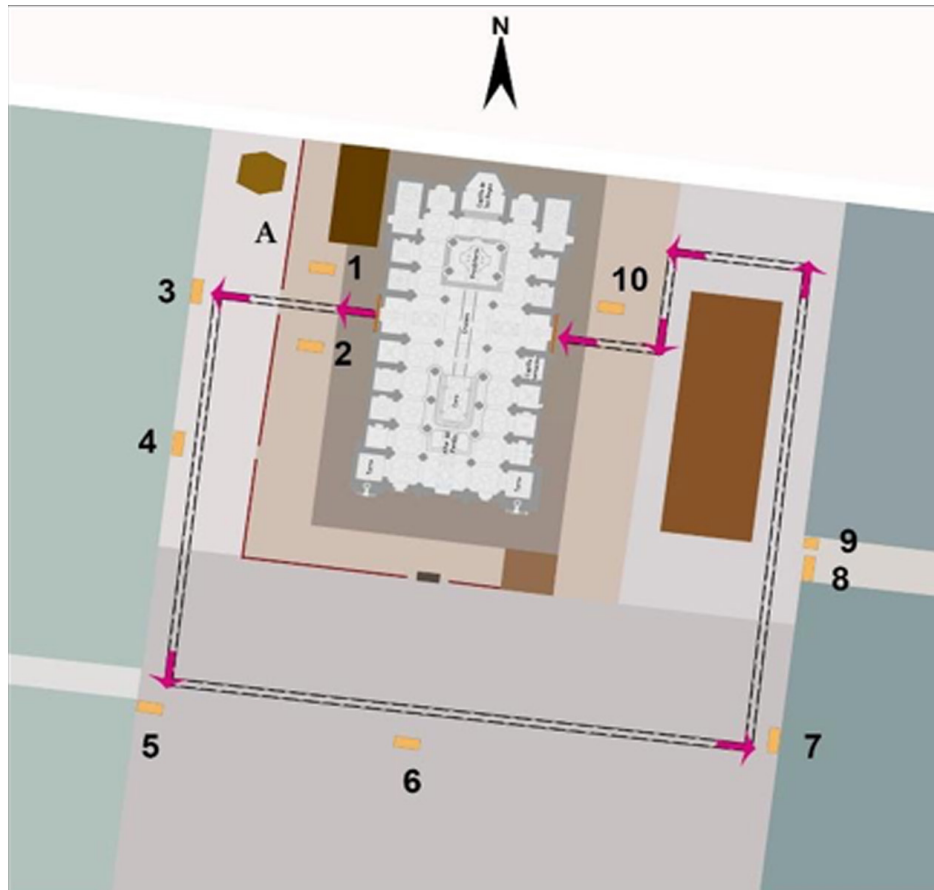


Imagen 3. Mapa del centro de la Ciudad de México en el siglo XVII, con la catedral, los altares festivos (indicados con números) y la ruta procesional. Investigación histórica y realización: Luis Conde

plos mexicas y convivir en términos urbanos con las principales sedes políticas del virreinato; 2) defender y apuntalar los dogmas promovidos por la Contrarreforma, entre los que se encontraba la Asunción de la Virgen, y 3) hacer tangible el poder del clero secular en el nuevo orden de contrapesos políticos.

### **ALGUNAS CONCLUSIONES A MANERA DE APERTURA**

Pareciera que durante la fiesta y en el teatro el flujo del tiempo se detiene o se desvía hacia otros lugares. Siguiendo a Eugenio Barba, los efectos del teatro (y de la fiesta, podríamos agregar) suceden como un veneno que se instala en la sangre de sus participantes: emergen de manera fugaz, surten sus efectos y se inscriben en la memoria. En ambos, la eternidad es aprehendida en la excepcional brevedad de sus agentes significantes. En la segunda dedicación de la catedral es una eternidad divina la que adviene.<sup>10</sup>

En tal contexto, lo efímero se evidencia como un ámbito material en el que se inscriben múltiples capas de lo simbólico, propicia la amplificación de los sentidos y las emociones, induciendo las operaciones imaginarias con las cuales el participante vislumbra posibilidades de existencia que inciden en los procesos constitutivos de su identidad, siendo éste a la sazón objeto de dominación o sujeto de rebeldía. Sus fenómenos de revolución significativa remiten a una crisis organizada que abona a la consolidación o la transformación del estado de las cosas.

Las muchas significaciones emanadas entre lo permanente y aquello que habita en las temporalidades fugitivas de la fiesta se desbordan en una gran diversidad de pervivencias, ya en la memoria corporal de las personas, en realizaciones artísticas o en archivos documentales. De esta manera, el enorme panorama festivo de pueblos y comunidades en la actualidad, y en tal sentido la presencia de las instituciones en la vida pública, dialoga de manera anacrónica con las obras pictóricas y escultóricas producidas en otros tiempos, en los escritos procedentes de diversos géneros literarios, en las danzas, los vestuarios y

la música instrumental, el sonido de las campanas y los cantos, en las declamaciones y los fuegos artificiales, así como en los fenómenos receptivos de aquellos que durante cada fiesta se encuentran más allá de los protagonismos.

Esta memoria resguardada, alejada o no de una mirada crítica, convive en cada fiesta con la inercia que mueve la costumbre, con el fervor religioso o con las fuerzas políticas que se ponen en práctica ante la crudeza de la realidad, produce en cada activación una espacialización de las emociones y las ideologías. Con todo ello, la fiesta y sus componentes efímeros se ostentan como resultado u obra en sí. Al mismo tiempo operan como recursos hipomnésicos de un *pathos* que se manifiesta en el goce, el dolor o la melancolía. Tal enraizamiento de la existencia en ese tiempo inmediato, en el que el individuo se conjuga en un plural, instaura la necesidad de un “algo por hacer” que se va realizando, la disposición de una energía que toma distancia y al mismo tiempo pretende expandirse hacia lo oculto de un futuro incierto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain, “Teatro y filosofía”, en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Conde, Luis, “Ideas sobre una cartografía de lugares imaginarios en las fiestas novohispanas”, en María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (eds.), *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*, Vol. IX, Sevilla, Santiago de Compostela Andavira Editora, Enredars, Universidad Pablo de Olavide, 2019, pp. 165-180.
- Pérez Puente, Leticia, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación*, México, UNAM, Plaza y Valdés Editores, El Colegio de Michoacán, 2005.
- Rodríguez Hernández, *Dalmacio, Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998.

## NOTAS

1 Este artículo forma parte de algunas reflexiones surgidas durante la ây las performatividades producidas en dicha fiesta.

2 Fecha elegida por el virrey marqués de Mancera en reconocimiento por el cumpleaños de la reina regente, Mariana de Austria.

3 Un ejemplar de la edición original se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. En conmemoración por los 300 años de esta obra, Francisco de la Maza realizó una edición publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de UNAM: Isidro Sariñana y Cuenca, *La Catedral de México en 1668: Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México*, México, UNAM, 1968.

4 Entre tales obras se encuentra el *Llanto de Occidente...*, relación de fiesta que recupera las exequias por la muerte de Felipe IV. Gracias a este valioso impreso tenemos noticias de los procedimientos de diseño y realización del monumento efímero erigido para tal ocasión, de la arquitectura del mismo edificio catedralicio y del Palacio Virreinal, así como de algunos aspectos sobre la ciudad de entonces.

5 En otro lugar he presentado mapeos que refieren un aspecto mínimo de los sitios urbanos que algunas de las fiestas más importantes durante el virreinato ocuparon en la ciudad. Luis Conde, "Ideas sobre una cartografía de lugares imaginarios en las fiestas novohispanas", en María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, Inmaculada Rodríguez Moya (eds), *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano, IX*, Santiago de Compostela Andavira Editora; Sevilla, Enredars, Universidad Pablo de Olavide, 2019, pp. 165-180.

6 A este último género pertenecen los procedimientos atendidos por el texto de Sariñana. Se trata de escritos en los que lindan la narración histórica y la crónica, entrelazadas con argumentos formulados a partir de las Sagradas Escrituras, la tradición cristiana y la mitología grecolatina. En ellos destacan los ejercicios efrásicos con los cuales se traían a cuenta los elementos componentes del suceso (como los monumentos, los sitios de la ciudad y los actos representacionales de los participantes) desde una retórica saturada de juegos retóricos intrincados, llenos de metáforas, alegorías e hipérbolos, entre otras figuras. Investigación fundamental sobre las relaciones de fiesta: Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998.

7 Isidro Sariñana y Cuenca, *Ibid.*, p. 38.

8 Es el caso, por ejemplo, de la imagen correspondiente a la Virgen de la Asunción que participó del altar de los franciscanos. Desde entonces, esta imagen se encontraba en la iglesia de Santa María la Redonda, después de un trajinar por otros lugares volvió a ella.



9 Véase Leticia Pérez Puente, *Tiempos de crisis, tiempos de consolidación*, México, UNAM, Plaza y Valdés Editores, El Colegio de Michoacán, 2005.

10 Sobre lo eterno y los procesos con los que adviene en el acontecimiento teatral, véase, Alain Badiou, “Teatro y filosofía”, en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

**LAS PORTADAS  
FLORIDAS EN LA  
ARQUITECTURA  
RELIGIOSA EN MÉXICO:  
UNA PRESENCIA  
MESOAMERICANA  
EN EL PATRIMONIO  
INMATERIAL ACTUAL**

**JUAN ANTONIO  
SILLER CAMACHO**

Permanencia y sincretismo religioso de una tradición indígena mesoamericana están presentes en las celebraciones religiosas en fiestas patronales de templos, capillas y santuarios en México, tanto en su diseño, como en la iconografía e iconología de sus portadas floridas efímeras.

Analizar esta tradición y construcción de portadas floridas monumentales en las portadas de los edificios religiosos en tres comunidades diferentes con formas y sistemas de organización y tradición diferentes a nivel regional y temporal es nuestro objetivo. El primer caso de estudio es el templo de San Pedro en la ciudad de Tepotzotlán en el Estado de México elaborada por sus mayordomos en la fiesta del Señor de la Cueva y el segundo es el templo de Tlaltenango en Cuernavaca, Morelos, en el que la portada florida monumental se realiza durante la feria del lugar con el Hermanamiento de la comunidad de Iztapalapa de la Ciudad de México por quie-

nes realizan anualmente dicha obra. El tercer caso de estudio es la elaboración de diseños arquitectónicos de portadas y capillas posas procesionales en uno de los barrios de la ciudad de Malinalco, en el Estado de México.

## **VEINTE CONSIDERACIONES SOBRE LAS PORTADAS FLORIDAS COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL O INTANGIBLE EN MÉXICO**

### **1. La flor y el color, concepto fundamental en la cosmovisión y arquitectura mesoamericana, atributos y rumbos del universo y de los dioses**

La representaciones de la flor y del color son parte muy importante en las representaciones pictóricas en los muros de los inmuebles prehispánicos. Guardan una relación en su cosmovisión, rumbos del universo y atributos de sus dioses a los que se les identifica por medio de este referente cromático y en las orientaciones de muchos de los inmuebles religiosos de templos y basamentos. La flor como elemento de vida, color y temporalidad, es parte de su componente cultural cotidiano y ceremonial. Esta continuidad podemos encontrarla posterior al momento de contacto, a lo largo de la vida novohispana y posteriormente en muchas de las comunidades tradicionales y poblaciones en México. Así como en sus representaciones de una arquitectura efímera de flores y color en las portadas floridas de muchos de sus templos en las celebraciones y fiestas religiosas y civiles.

### **2. Tlalocan, el Paraíso de Tláloc en la concepción de las culturas mesoamericanas y su representación en los murales Tepantitla, en Teotihuacán**

El concepto del paraíso en el mundo mesoamericano y en sus culturas, que podemos constatar por representaciones como los murales –en particular el de Tepantitla en la ciudad de los dioses de Teotihuacán– es conocido como el Tlalocan, el lugar donde habita su dios de la lluvia y al que se llega al final de la muerte. Su representación es muy simbólica, un per-

sonaje con una rama entra al sitio sagrado y ésta reverdece. El personaje se expresa con cantos y vírgulas de la palabra, las flores, el agua y su corriente está presente en el lugar, donde se encuentran muchos personajes en actividades festivas y juegos. Es el lugar de las flores y el paraíso mesoamericano.

### **3. La flor como elemento precioso y fundamental en la poesía náhuatl y de la palabra florida conocida como flor y canto**

La flor y la palabra florida representó en el mundo mesoamericano a la poesía o palabra preciosa y florida. La expresión de ella es a través de un sinnúmero de vírgulas con flores que vienen de los cantos o palabras de personajes en muchas de sus representaciones murales y en las expresiones poéticas relativas a la flor: su belleza, color y temporalidad. Los murales floridos son quizás parte de este referente cultural y de su continuidad en las representaciones y significados expresados a través de una portada de flores dentro del recinto sagrado de los templos, en las festividades religiosas y populares de muchos de nuestros pueblos y en algunos sitios en sitios urbanos. Su modernidad retoma una tradición e identidad a estas portadas de flores efímeras, marcan un profundo significado en sus pobladores, en cada una de las fechas calendáricas de sus santos patronos o de eventos significativos para toda la comunidad de origen rural y agrícola en un contexto ya urbanizado de la ciudad.

### **4. Las deidades relacionadas con la flor como Xochipilli, lugares como Xochicalco y otros como Xipe-Tótec, muestran el descarnado significado de la renovación de la piel de la naturaleza y las estaciones**

Estas deidades de origen prehispánico del mundo mesoamericano están representadas por diosas y dioses relacionados al canto, y a con las flores, relación muy significativa de la

palabra y la flor. La deidad de Xipe-Tótec se simbolizaba en el rito de sus sacerdotes al usar la piel del sacrificado y desollado. Su ceremonial colectivo con referencia a la renovación y el cambio de piel que la naturaleza hace en cada una de las estaciones en el paisaje, a través de la lluvia, el agua y los cultivos, aludiendo de la renovación de la naturaleza y del paisaje.

#### **5. La representación calendárica y en la flor de cuatro pétalos en la escultura en piedra y en la pintura mural**

La representación de la flor de cuatro pétalos en el mundo mesoamericano está relacionada a un carácter calendárico, astronómico y de los rumbos del universo y su cosmovisión. Los cuatro rumbos cardinales del movimiento de sus astros, particularmente el solar y del simbolismo del “quincunce” que representa los cuatro puntos y un quinto, en cenit y nadir, que conforma su universo y que fue representado en tallas de piedra, pinturas murales y en espacios arquitectónicos como los que podemos encontrar en la plaza de la Luna en la Calzada de los Muertos, en Teotihuacán. Su representación en muchas de las representaciones florales recrea este referente ancestral. Quizás su significado se desconoce, pero su forma permanece en caracterizaciones de flores de cinco pétalos.

#### **6. El quincunce y los rumbos del universo de las cuatro rutas, el cenit y el nadir en las representaciones de los centros ceremoniales, así como su recreación del universo en la tierra**

Este símbolo lo encontramos en representaciones del periodo novohispano y actuales, en los diseños florales, en las monumentales portadas floridas en muchas de las celebraciones religiosas en templos y capillas. Son elaboradas muy temprano por un grupo amplio de personas que año con año son convocadas para este trabajo y pertenecen en muchos casos a otras comunidades con las que el pueblo guarda una relación de “hermanamiento”.

La forma de reciprocidad entre estas comunidades existe como parte de una relación de usos y costumbres de gran identidad y solidaridad entre comunidades en sus fiestas y celebraciones.

#### **7. La flor que renace de una vara al entrar al tlalocan y la vírgula de la palabra florida en las representaciones murales**

El concepto de renacimiento de una vara seca al traspasar un recinto o paramento simbólico o físico, crea un nuevo espacio simbólico con otros significados. El cruzar por los arcos de la portada al interior del templo y del recinto interior sagrado, se hace a través de un espacio florido y policromo relacionado con la naturaleza, la vida, el agua y lo precioso. Una recreación de lo que pudo significar la representación al paraíso de tláloc o tlalocan de las culturas mesoamericanas. La vírgula de la palabra florida y los cantos en la expresión a un espacio interior con un significado nuevo de una portada florida de mayor significación que la iconografía en piedra del templo.

#### **8. La arquitectura efímera de capillas floridas en las enramadas durante la ruta de la conquista narradas por Bernal Díaz del Castillo**

La referencia documental e histórica la encontramos en las fuentes escritas por los primeros conquistadores, como en la que hace Bernal Díaz del Castillo en su obra monumental en la que narra cómo a solicitud de una enramada para la celebración de la misa, los indígenas la realizaban con gran habilidad y la decoraban con elementos floridos en sus paramentos y cubiertas. Esta tradición aún la podemos encontrar en las fiestas patronales de los barrios del poblado de Malinalco en el Estado de México, en el cual se elaboran cuatro capillas posas con enramadas en cada una de las esquinas de su atrio, decoradas con flores, palmas y con mazorcas de maíz en los arcos y paramentos.

### **9. Las chinampas como jardines de flores en la región lacustre de los lagos de México-Tenochtitlán**

La región lacustre de México-Tenochtitlán estuvo conformada por terrenos ganados al lago y sobrepuestos a éste por medio de esteras de cañas y lodo del lago, extraído para conformar nuevos terrenos e islotes, los cuales se delimitaban con estacas y árboles llamados ahuejotes, que permitían crear grandes espacios para el cultivo, conocidos como chinampas y a las que se hace referencia como jardines flotantes por los primeros cronistas europeos que al llegar a este lugar quedaron sorprendidos de sus jardines de flores y hortalizas. Se trata de un sistema agrícola de riego permanente que permitió una alta productividad agrícola para el asentamiento prehispánico y fuente de recursos para la Ciudad de México hasta mediados del siglo XX.

### **10. Las trajineras, embarcaciones con portadas de flores en la región de Xochimilco**

En la región sur de lo que fue la cuenca lacustre de México, en su lago principal, y en los dos de agua dulce de manantiales de Xochimilco y Chalco, se conservan algunas de las antiguas chinampas agrícolas y de sus canales en los que aún se presentan estas portadas floridas de trajineras o embarcaciones decoradas con representaciones de flores de gran colorido que fueron sustituidas por flores de otros materiales modernos, transitando por canales y chinampas como jardines de flores.

### **11. Las flores en la celebración de muertos como expresión de vida en los campos santos**

Las flores no sólo están presentes en las representaciones de portadas floridas en inmuebles religiosos como templos y capillas, sino que se cultivan en terrazas de origen prehispánico en toda la cuenca interior y exterior de México. Podemos verlas cultivar y recoger en la parte sur y en la región de la Sierra Nevada que delimita a la región de Puebla y Morelos. Sus cul-

tivos se realizan en antiguas terrazas y su recolección se hace de manera familiar y comunal para llevarlas a las plazas y mercados, así como a los cementerios para las celebraciones de los días de muertos, en las que son empleadas para la decoración de las ofrendas de los altares de muertos en casas y cementerios. En algunos de pueblos del Estado de Morelos como Ocotepéc, se marcan en la calle los caminos hacia los los altares domésticos familiares con flores de cempasúchil para que el familiar encuentre el rumbo de su casa en la noche de su celebración.

**12. Un patrimonio vernáculo de una forma de patrimonio material e inmaterial de una tradición que permanece en el tiempo**

Este patrimonio vernáculo constituye un importante legado material e inmaterial con gran significado y una importante tradición. Un patrimonio efímero, pero significativo en las culturas tradicionales y populares en México.

**13. Una actividad social de las comunidades, mayordomías y de reciprocidad entre grupos cercanos o distantes que hacen “hermanamientos” a través de estas construcciones temporales**

Como ya lo habíamos mencionado, el uso de estas portadas floridas son de carácter simbólico y festivo además de un medio de reafirmar relaciones entre diversos grupos sociales y poblaciones. A través de estas ayudas o de la participación en estas obras se reafirman la relación entre comunidades.





*Foto: Juan Antonio Siller*

**14. Pobladores de Iztapalapa relacionados con muchos sitios y festividades en la actual cuenca de México en zonas de Iztapalapa y Cuernavaca, Morelos, en fiestas y ferias tradicionales**

Resulta significativo que la tradición de las portadas floridas aún se realiza en la zona urbana de la Ciudad de México, particularmente en la región sur de Iztapalapa, la cual tiene el mayor índice demográfico de la metrópoli y su población rebaza los límites de una demografía dentro de los estándares urbanos.

Sus pobladores realizan la construcción de estas portadas con flores en sus barrios y su alcaldía. Cubren las demandas de muchos otros lugares dentro y fuera de la ciudad como el caso de su realización en la feria del barrio de Tlaltenago, al norte de la ciudad de Cuernavaca.

**15. El uso de flores propias del lugar y de la estación del año, flores de cultivo y de recolección y flores de introducción y préstamos europeos o asiáticos**

El cultivo de flores y su uso es extenso. En la Ciudad de México existen múltiples mercados de flores en diversos puntos. La introducción de flores de origen europeo o asiático en los diseños florales otorgan un nuevo significado junto con las endémicas de la florística mexicana estacional, que tiene una tradición y significado especial en su uso. Esto puede estudiarse para entender mejor su significado en los diseños actuales.

**16. La composición y diseño de portadas floridas y sus cambios en el tiempo**

Podemos ver en los diseños y composiciones de estas portadas elementos simbólicos de una tradición antigua y otra reciente que se han incorporado como parte de un patrimonio cultural dinámico y vivo de las costumbres, mismas que se renuevan y crean nuevos códigos y significados que vemos en las representaciones.



*Foto: Juan Antonio Siller*



*Foto: Juan Antonio Siller*

**17. El significado de su estructura iconográfica ancestral y sincretismo religioso a través del tiempo durante el periodo virreinal y en la actualidad**

La lectura iconográfica de estas composiciones resulta interesante y compleja por la diversidad de elementos ancestrales y contemporáneos presentes en cada uno de sus diseños. Existen soportes previos sobre los que se montan mosaicos de flores y los temas propuestos, mismos que cambian en algunos aspectos y conservan otros, como formas de significación permanente.

**18. El estudio iconológico de la composición, su significado en la religión y el sincretismo católico y arqueológico histórico**

El estudio iconográfico e iconológico de sus composiciones y significados religiosos en un sincretismo permanente da un referente que podría tener un antecedente arqueológico que puede denominarse como “vivo”, cultural y otras expresiones históricas y artísticas.

**19. La valoración de este patrimonio cultural inmaterial y tradicional**

El estudio y su documentación nos permite incluir este tipo de patrimonio cultural llamado inmaterial o intangible que está presente en las actividades de poblaciones rurales o campesinas en transformación, así como en las urbanas que conservan esta manifestación temporal de corte efímero, pero de gran valor etno-antropológico y social.

**20. La conservación y protección de esta tradición y manifestación cultural viva en el tiempo y en el espacio en el futuro**

El conocimiento y la valoración de este patrimonio temporal y efímero en su manifestación en el tiempo tiene una presencia cultural en la tradición, identidad y otros componentes

culturales que permanecen en el uso colectivo y social, independientemente de los cambios urbanos y de la modernidad. Son parte fundamental de su manifestación actual y de la tradición que conforma la dinámica cultural, histórica y artística de sus pobladores. El análisis y evaluación de estas prácticas de arquitectura es efímero y forma parte de una tradición ancestral de hermanamientos en la comunidad y fuera de ella, de un patrimonio cultural material e inmaterial intangible por parte de sus autores y de la propia comunidad.

### CONCLUSIONES

La importancia de su conocimiento, evaluación y valoración como manifestaciones culturales materiales e inmateriales que tienen un origen en las culturas mesoamericanas y que conforman un nuevo sincretismo religioso y cultural actual. Este legado debe protegerse en y garantizar su permanencia y conservación en la relación de las comunidades y como parte de una manifestación de gran valor cultural, artístico y religioso. Lo cual es el motivo principal de esta tradición.

### BIBLIOGRAFÍA

- El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades.* México, Cámara de Diputados LX Legislatura, UNAM, CRIM, Campus Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, Consejo para la Cultura y las Artes, Miguel Ángel Porrúa, 2009.
- “Los camposantos como paisajes culturales vivos”, en *México, Costumbres rituales, y espacios funerarios*, Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios, A.C., México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013. pp. 233-240.
- “Los monumentos históricos inmuebles en Morelos”, en *Historia de Morelos, Tierra, gente tiempos del Sur, Patrimonio Cultural de Morelos (1810-1910)*, Tomo IX Patrimonio Cultural de Morelos, Tomo IX, Coordinadora Marcela Tostado Gutiérrez, Cuernavaca, More-

- los, Congreso del Estado de Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Ayuntamiento de Cuernavaca, Instituto de Cultura de Morelos, México, 2012. Pp. 71-150.
- El patrimonio cultural y los monumentos históricos inmuebles en el Estado de Morelos*, Tomo I, México, Secretaría de Información y Comunicación, Gobierno del Estado de Morelos, 2014, 208 pp.
- Morelos Diseño e Iconografía. Geometría de la Imaginación*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, Dirección de Culturas Populares, Instituto de Cultura de Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, 2010.
- Arizpe, Lourdes (coord.), *Compartir el Patrimonio Cultural Inmaterial, Narrativas y representaciones*, México, UNAM, CRIM, Campus Morelos, Consejo para la Cultura y las Artes, 2011. Memoria histórica.
- Arizpe, Lourdes y Pérez Flores, Edith, *Siempre Flor y Canto. Las flores en el patrimonio cultural inmaterial de México*, México, UNAM, CRIM, Campus Morelos, Gobierno del Estado de Morelos, Consejo para la Cultura y las Artes, Miguel Ángel Porrúa, 2014.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1989.
- Florescano, Enrique (coord.), *El patrimonio nacional de México*, México, CONACULTA, fce, 1997.
- González Pozo, Alberto, *El dominio del entorno*, México, s.e. 1970.
- Hall, Edward T., *La dimensión oculta*, México, FCE, 1969.
- Heyden, Doris, *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México, UNAM, 1983.
- ICOMOS, *Comité Científico Internacional de Turismo Cultural, Carta Internacional sobre Turismo* (La gestión del turismo en los sitios con patrimonio significativo), 1999.
- ICOMOS, *Rutas o Itinerarios Culturales y Paisajes Culturales*. Lista indicativa de México y su valor universal, México, 2003.
- León Portilla, Miguel, “Las flores en la poesía náhuatl”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. XIII, 78, pp. 42-45.

- León Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.
- Siller Camacho, Juan Antonio, *El patrimonio cultural y los monumentos históricos inmuebles en el Estado de Morelos*, Tomo II, México, Secretaría de Información y Comunicación, Gobierno del Estado de Morelos, 2015b, 292 pp.
- Siller Camacho, Juan Antonio, *Presencia prehispánica en el Palacio de Bellas Artes*, *Arqueología Mexicana*, Vol. II No. 11 enero-febrero 1995. pp. 73-79.



## LA CAPILLA DEL BELÉN EN TLAXCALA: DE LO EFÍMERO AL OLVIDO

ÓSCAR ARMANDO  
GARCÍA

Durante las diversas prácticas de campo realizadas en la zona Tlaxcala-Puebla para la consolidación de análisis de capillas abiertas del siglo XVI y XVII<sup>1</sup> fue posible atender y comprender la presencia, tipología e historia de estas construcciones. Este trabajo requirió no sólo de la visita a las capillas, sino también de un riguroso cotejo con fuentes documentales de la época, sustancialmente crónicas y relaciones de religiosos y autoridades civiles.

En ese entonces el objetivo central de mi estudio fue la capilla abierta del patio bajo del convento de san Francisco de Tlaxcala (fig. 1). Sin embargo, fue de gran utilidad la revisión de otros ejemplos muy próximos a esta edificación, con el propósito de identificarla, fecharla y también para establecer posibles vínculos o linajes formales con otros ejemplos de temporalidad semejantes en la región. Dentro de esta revisión está el caso de la denominada capilla del Belén (o capilla del

patio alto del mismo convento), que quedó descrita de manera temprana por fray Toribio de Benavente Motolinía y fue posteriormente retomada por otros cronistas. Lo que llama la atención de esta descripción es una serie de elementos que conducen a plantear que esta capilla del Belén tuvo no solamente una vida efímera —como sucedió con gran parte de ellas en el Altiplano— sino que, por diversas circunstancias, se consideró marco escénico para la celebración de ciertos actos efímeros de evangelización, notablemente la representación de autos teatrales religiosos.

El propósito de este breve ensayo es tratar de distinguir el proceso de edificación, localización y uso de esta construcción, así como destacar una interesante semejanza de diseño formal entre la capilla del Belén y la cercana capilla de Tizatlán.

### CONTEXTO

La edificación de las capillas tlaxcaltecas se llevó a cabo en un momento casi inmediatamente posterior a los complejos procesos de conquista y a los inicios de la prédica franciscana en territorios del Altiplano central de México.

Destaco la particularidad de la evangelización en la región, donde la alianza de los indios tlaxcaltecas fue decisiva para el asedio y caída de la Gran Tenochtitlan (1519-1521). A su llegada, a partir de 1523, los franciscanos tuvieron que generar negociaciones diferentes con los tlaxcaltecas que con la población mexicana conquistada, por lo que el establecimiento de sus futuros conventos estuvo sujeto a otras circunstancias y a la fundación del conjunto conventual y de la ciudad de Tlaxcala, dentro del diseño de un centro urbano de traza de tipo renacentista para la habitación indígena aliada.<sup>2</sup>

### EL BELÉN: UNA BREVE HISTORIA<sup>3</sup>

La capilla del Belén fue una edificación que se erigió en la segunda etapa constructiva del convento, entre 1536 a 1538 aproximadamente, al sur de su incipiente templo;<sup>4</sup> es posible

distinguir su localización en la ilustración de Muñoz Camargo (ca. 1580) . Gracias a este referente gráfico, ahora podemos distinguir que se trataba de la capilla a la que Motolinía hacía mención en su crónica (ca. 1541), tanto de su estructura, del tiempo de construcción, como de su decoración:

Para la Pascua tenían acabada la capilla del patio, la cual salió una solemnísima pieza: llamanla *Belén*. Por la parte de fuera la pintaron luego a el fresco en cuatro días, porque así las aguas nunca la despintaran; en un ochavo de ella pintaron las obras de la creación del mundo de los primeros tres días y en otro ochavo las obras de los otros tres días... Lleva sus arcos bien labrados, dos coros, uno para los cantores, otro para los ministriles; hízose todo esto en seis meses [...]<sup>5</sup>

En el pasaje anterior identificamos elementos suficientes para pensar que la capilla descrita estaba elaborada con materiales permanentes (pintura al fresco, arcos bien labrados, coros) y que, según Motolinía, su construcción comenzó a finales de 1538, unos años después de la capilla del patio bajo del convento, también visible en el dibujo de Muñoz Camargo. Para establecer lo anterior, no sólo nos basamos en las referencias de Motolinía, sino también en la observación del sitio y en el seguimiento constructivo del convento. Si consideramos que, junto con el apisonamiento del terreno, también se comienza a extraer la piedra de la cantera del lado este del terreno (para la elaboración de los sillares), no vemos factible que, al mismo tiempo, se haya erigido esta capilla, pues se encontraría justo en el paso de transportación de materiales. Resulta más prudente pensar que, después de haber culminado la capilla del patio bajo, el apisonamiento del terreno y la delimitación del patio alto, se hubieran iniciado los trabajos constructivos de la capilla del Belén en una etapa posterior. Unas décadas más tarde, Muñoz Camargo describe esta capilla de la siguiente manera:

Está una capilla que llaman de señor San José, cuya capilla es de singular edificio y de obra maravillosa, ochavada y arqueada, de piedra blanca muy bien labrada,



Fig. 1. Capilla abierta del patio bajo del convento de san Francisco, Tlaxcala.  
Foto: Óscar Armando García.

de pedestales, basas y columnas de lo propio, formada de cinco naves, que, de cualquiera parte del patio, se puede oír misa y ver al Santísimo Sacramento del altar mayor.<sup>6</sup>

Un elemento intrigante de la descripción de Muñoz Camargo es la mención de las “cinco naves”. ¿Pudo haberse referido el cronista, tal vez, a las cinco puertas o entradas del edificio ochavado?

La visión que tendrá Vetancourt de la misma capilla, casi un siglo después, será la siguiente: añade la denominación de “los Naturales” en posible síntesis de la advocación original de San José de los Naturales:

Al Sur está la *Capilla de los Naturales*, arruinada, donde se enseñaba la doctrina Christiana a los muchachos, y en ella se enterraban los Naturales, que no eran Caciquez, que estos en el claustro bajo se enterraban, que es de las cuatro cabezeras, de cada una un lienzo, donde tiene cada cual su Altar y entierro.<sup>7</sup>

Por lo tanto, a través de los siglos XVI y XVII tendremos referencias de esta capilla con las dos denominaciones, indistintamente. Ahora bien, es cierto que, en sentido estricto “Bethelem”, en sí, no es una advocación, sino un referente simbólico de lugar y probablemente su advocación original siempre haya sido San José, como lo era la capilla del convento de San Francisco de la Ciudad de México, lugar de doctrina y enseñanza para los indígenas.

Otra opción para la capilla del Belén podría ser que se trate de una construcción erigida inicialmente para las celebraciones descritas por fray Toribio y que posteriormente se haya edificado otra capilla en el mismo emplazamiento, y que haya tenido la advocación de San José.

El hecho de que una edificación religiosa, sobre todo capillas y parroquias, cambien de advocación también puede explicarse de diversas maneras, como la ocupación de dife

rentes congregaciones en el mismo establecimiento o la disposición de trasladar la advocación de un sitio a otro.

En el caso de la capilla abierta del atrio superior del convento de Tlaxcala, contamos con dos advocaciones diferentes: San Joseph y Bethelém (o Belén). La primera correspondería a una advocación común en varios establecimientos franciscanos, notablemente en el caso de la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de la Ciudad de México. En un pasaje de su obra, Mendieta notifica la manera en que se adoptó paulatinamente la advocación de esta emblemática capilla:

Y por ser esta capilla la primera, y como seminario de la doctrina de los indios para toda la tierra, y situada en la cabeza del reino, todas las capillas que después se iban edificando en los otros pueblos, las intitulaban los indios al mismo santo. Y puesto que algunas hayan intitulado los religiosos a otros misterios y santos, no saben los indios llamar las capillas que tenemos en los patios, sino S. José, y así para decir allá en la capilla, dicen allá en S. José, aunque sea dedicada a otro santo o a otro misterio.<sup>8</sup>

La segunda posibilidad de advocación sería, en sentido estricto, una interesante analogía que existe desde el punto de vista etimológico entre Bethelém y Tlaxcala, pues los dos vocablos significan “casa del pan” o “lugar donde se hace el pan”, tanto en hebreo como en náhuatl. Al respecto, Mendieta había hecho la siguiente reflexión, cuando argumenta la semejanza de la matanza de Herodes y los niños mártires de Tlaxcala:

Tlaxcala significa lo mismo que Bethlehem, porque quiere decir casa de pan, y se puede decir tierra de Judá, que es confesión. Porque en la conversión de este nuevo mundo, en Tlaxcala fue recibida primeramente la fe, confesada y favorecida: así de ella tomó Dios las primeras primicias de la fe en la muerte de estos niños Inocentes, como de los que Herodes mató en tierra de Bethlehem.<sup>9</sup>

También contamos con una afirmación de fray Pedro de Gante, quien, al hacer referencia de la capilla de la Ciudad de México, aclara que “por eso se llama S. Joseph de Betlem, pues que en ella nació Cristo y ansí solía ser de paja como un portal pobre. Empero agora es una capilla muy buena y muy vistosa.”,<sup>10</sup> lo que confirmaría que, en realidad, la advocación completa de la capilla tlaxcalteca fue la que presenta Gante y que, por deformación, Motolinía simplemente mencionó como “Belén”. Sin embargo, la aseveración de Gante (posible autor intelectual de la capilla de San José de los Naturales) indica, de manera muy precisa, que el sentido formal de la capilla debía relacionarse visualmente con el pesebre de Belén, como este lugar iniciático, fundador de la cristiandad. Durante los primeros años del siglo XVI, los franciscanos flamencos tuvieron como santo patrono predilecto a José.

La situación efímera de la capilla del Belén, como lo hemos observado, es más bien un problema del uso y desuso de una edificación, y no uno de presencia arquitectónica espontánea.

### **CAPILLA ABIERTA DE SAN ESTEBAN TIZATLÁN. ¿REPERCUSIÓN FORMAL DE LA CAPILLA DEL BELÉN?**

Localizada a unos 4 kilómetros al noroeste de Tlaxcala, enfrente del palacio del señor tlaxcalteca Xicoténcatl, la capilla abierta de san Esteban Tizatlán (convertida en una accesoria o sacristía de un templo parroquial construido posteriormente) es un afortunado testimonio de su naturaleza arquitectónica, su disposición y uso en los primeros años de los procesos evangelizadores franciscanos de la región.

La capilla fue restaurada hasta hace poco y prácticamente se encuentra revisada por escasos estudios, como los de Toussaint (1927), John Mc Andrew (1965), Juan Benito Artigas (1985, 1992) y más recientemente el de Hugo Hernández Hernández (2011). En 1927, Toussaint escribe el artículo “Un templo cristiano sobre el palacio de Xicoténcatl”, en el que analiza el problema fenomenológico de la capilla de San Esteban Tizatlán, Tlaxcala, la cual

llamará la atención del autor, sobre todo por los trabajos de recuperación arqueológica del templo de Xicoténcatl hechos en ese momento por Alfonso Caso.

Un primer aspecto de este artículo es la anotación de Toussaint sobre la manera en que esta capilla pudo conservarse, a pesar y gracias a que se construyó un templo delante de ella. Anota el autor: “Hízose esto sin duda para respetar la tradición de que dicha capilla había sido el palacio de Xicoténcatl” (173). La descripción arquitectónica, constructiva e iconográfica de la capilla y sus murales son de una gran certeza. El autor nos proporciona, además, una posible fecha de término de construcción (1570), que se encuentra en una inscripción de uno de los arcos.

Aunque trata de ubicar a la capilla en el segundo grupo de su tipología, Toussaint mismo aclara que esta capilla pudo sustituir al primer templo construido por los conquistadores, que no se trata de una capilla conventual, sino, más bien de una capilla visita del convento de la Asunción de Tlaxcala. A pesar de la cercanía, Toussaint no hace referencia a la capilla abierta del convento de la Asunción de Tlaxcala. Los materiales para su construcción pudieron proceder del palacio de Xicoténcatl, lo que matizaría la visión popular de que fue construida encima del Palacio.

Nos detenemos brevemente en el ejemplo de Tizatlán para advertir que su formato en planta ochavada y cinco arcos en su portada remiten, sin duda, a la descripción hecha por Motolinía de la capilla del Belén y al dibujo de Muñoz Camargo. Vale la pena hacer varias preguntas a este monumento: ¿Fue la capilla del Belén un modelo formal para el diseño de la de Tizatlán, o a la inversa? ¿Existió una convivencia temporal entre estas dos capillas? ¿La capilla del Belén pudo haberse desmontado de su sitio original para trasladarla a Tizatlán? ¿Por qué se encuentra dispuesta en convivencia frontal con el palacio de Xicoténcatl?

Lo cierto es que aún falta un estudio a profundidad del caso de la capilla de Tizatlán y retornar al ejemplo de la capilla del Belén. Como lo anotó en su crónica Vetancurt, ya para fines del siglo XVII, como muchos ejemplos de capillas de la región Tlaxcala-Puebla, se encontraban en completo abandono y desuso.



En el caso de la capilla del Belén, presumiblemente, es posible identificar lo que pudo ser el basamento de esta construcción, donde actualmente se ubican unos baños públicos (fig. 2), a unos metros al sur del templo conventual de san Francisco, Tlaxcala.

La fortuna crítica del ejemplo arquitectónico descrito en el presente artículo, permite reflexionar sobre las diferentes condiciones y situaciones que un monumento de esta naturaleza pueda tener en su devenir; desde su primer sentido como espacio litúrgico festivo, hasta como espacio de prédica, capilla de devoción, sepultura y ruina, sin evadir su condición de modelo formal para la construcción de otra capilla análoga en la misma área urbana.

Tampoco debe eludirse la posibilidad de buscar los referentes de donde procede el formato arquitectónico de estos dos ejemplos. Tan sólo mencionar algunas opciones (en concordancia con el ejemplo de la capilla baja del convento de Tlaxcala): edificaciones dibujadas en grabados de libros ilustrados que portaron los franciscanos para sus ejercicios devocionales, el ejemplo gráfico del templo de Jerusalén (principalmente la referencia de diseño ochavado en la planta de las capillas) y los pórticos alegóricos que se utilizaban con frecuencia a fines del siglo XV y principios del XVI en entradas triunfales en Flandes, Italia y península ibérica. El formato de estas capillas tlaxcaltecas resiste sin problema un ejercicio comparativo que bien podría poner en realce la calidad y sustancia de estas construcciones arquitectónicas de la Nueva España.

En resumen, el estudio de la capilla del Belén requiere otros espacios y tiempos. A pesar de la histórica fragilidad efímera de sus vestigios, nos parece esencial tomarla en consideración para dilucidar cuál fue su situación y funcionalidad dentro del conjunto conventual tlaxcalteca para, así, impedir su olvido.



Fig. 2. Restos de un basamento al sur del templo, presumiblemente donde se localizaba la capilla del Belén. Patio alto del convento de san Francisco, Tlaxcala. Foto: Óscar Armando García.

## BIBLIOGRAFÍA

- Artigas, J. B., *Capillas abiertas aisladas de México*, México, UNAM, 1992.
- \_\_\_\_\_, 2ª reimpresión parcial, *Capillas abiertas aisladas de Tlaxcala*, México, UNAM, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 1985.
- “Carta de Pedro de Gante al Rey Felipe II”, duplicado de la del 23 de junio de 1558, en *Códice Franciscano*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
- García Gutiérrez, Ó. A., *Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación (Capilla baja del Convento de Ntra. Sra. de la Asunción de Tlaxcala)*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Un convento franciscano en una ciudad de indios. Fundaciones previas y primeros procesos de edificación (1527-1538)”, en *Tlaxcala: la invención de un convento* (Alejandra González Leyva, coord.), México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, DGAPA, 2014, pp. 43-77.
- Hernández Hernández, H., *Sincretismo en la Capilla Abierta de Tizatlán, Tlaxcala, en el siglo XVI*, Tesis de licenciatura en Arquitectura, México, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2011.
- McAndrew, J., *The Open-Air Churches of Sixteenth-Century, Mexico*, Cambridge, University of Harvard, 1965
- Mendieta, G., *Historia eclesiástica indiana*, Libro Cuarto, Capítulo XX, Tomo II, México, CONACULTA, 1997 (Col. Cien de México).
- Motolinía, T., *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa (Col. “Sepan cuántos...” n° 129), 1990.
- Muñoz Camargo, D., “Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas, mandada hacer por la S.C.R.M. del Rey Don Felipe, nuestro Señor”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, tomo primero, (ed. René Acuña), México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1984.

Toussaint, M., “Un templo cristiano sobre el palacio de Xicoténcatl”, en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, México, I, 4, julio y agosto, 1927, pp. 173-180.

Vetancurt, A., *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano*, México, Porrúa, 1971.

#### NOTAS

1 Me refiero a los trabajos de campo realizados durante la investigación de mi tesis de doctorado: *Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación (Capilla baja del Convento de Ntra. Sra. de la Asunción de Tlaxcala)*, Posgrado en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, (1999-2002) y para el proyecto PAPIIT IN40110-

2 García Gutiérrez, Óscar Armando, “Un convento franciscano en una ciudad de indios. Fundaciones previas y primeros procesos de edificación (1527-1538)” en *Tlaxcala: la invención de un convento*, pp. 48-49.

3 Los materiales de este apartado son una recuperación y actualización del Capítulo 4 de la tesis de doctorado antes referida. García Gutiérrez, *Ibid.*, 2002, pp.107-110.

4 García Gutiérrez, *Ibid.*, pp.72-73.

5 Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 1990, Cf. nota 14, p. 64. El pasaje se refiere a la Pascua de 1539 (13 de abril), 1990, Cf. nota 14, p. 64.

6 Diego Muñoz Camargo, “Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas, mandada hacer por la S.C.R.M. del Rey Don Felipe, nuestro Señor”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, Tomo 1 (ed. René Acuña), México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1984, p. 51.

7 Resulta interesante destacar en este pasaje que los caciques eran enterrados en el claustro bajo del convento y a los indígenas macehuales en el Belén. Existen referencias y documentación aún no explorada sobre este tipo de entierros, tanto en las capillas posas de Huejotzingo como en el claustro del convento de Tehuacán. (Noticia proporcionada por Elena Isabel Estrada de Gerlero). Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano*, México, Porrúa, 1971, p. 54.

8 Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, CONACULTA, 1997 (Col. Cien de México, Libro Cuarto, Capítulo XX, Tomo II), p. 102.

9 Gerónimo de Mendieta, *Ibid.*, Tomo I, Libro Tercero, Capítulo XXVII., p. 397. Motolinía, por su parte, también hace referencia a mártires paleocristianos (San Pedro y San Pablo) en el pasaje de su *Historia...* dedicado a los Niños Mártires de Tlaxcala, pp. 175-180.

10 “Carta de Pedro de Gante al Rey Felipe II”, duplicado de la del 23 de junio de 1558, en *Códice Franciscano*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1941, p. 215.

## PROTOTIPOS EFÍMEROS DEL ÁMBITO UNIVERSITARIO EN EL ESPACIO PÚBLICO<sup>1</sup>

RONAN BOLAÑOS  
LINARES

El espacio público es uno de los escenarios que mejor acoge a la arquitectura efímera bajo el supuesto que le otorga una exclusiva bienvenida, ya que éste, en su calidad de espacio compartido, es de la comunidad. No debe privatizarse con la apropiación permanente o semi permanente de volumen construido por particulares, se dispone como un entorno de intercambio constante y un foro de escucha pública, episódica y variada. Un pasaje de encuentros y un medio transitorio de mayor tolerancia.

De esta forma se abre este espacio a la convivencia arquitectónica con aquello que sólo podría concebirse como efímero, sobre todo al reconocer que en su paso temporal esta arquitectura gustosa ofrecerá algún interés social, intelectual, funcional o artístico y también bajo el supuesto específico de que se presenta como una configuración que eventualmente dejará de existir.

El espacio público acoge muy bien a la arquitectura efímera en virtud de que la comunidad, al participar constantemente en él, se la va apropiando con el paso del tiempo como parte de la memoria compartida, una suerte de denominador común de la memoria social. El espacio público encuentra así un lugar en el sentir comunitario que cada usuario posee, situación que incrementará el valor afectivo de quien lo frecuenta y aprecia. Por tanto, cuando aparece una arquitectura efímera ahí, a la mitad del espacio en valía, ya está contando con un lugar privilegiado entre el ánimo de la comunidad.

Al tener una disposición contextual con una bienvenida exclusiva llena de expectativas y un enclave significativo atesorado por la comunidad, ahora corresponde enfocar la atención a aquello ahí situado, es decir al objeto arquitectónico mismo. Si bien es cierto que no toda configuración geométrica utilitaria es valorada como atractiva, necesaria o siquiera deseable, la configuración efímera se acuña, en tanto que se expone una propuesta que si bien se sitúa en el espacio compartido, será valorada en la medida de lo que ofrece a cambio, lo que intercambia con la comunidad, y es ahí —con esa renovada valoración pública— que deberá solicitar una duración que no diluya el valor histórico del espacio que lo acoge, sino que genere una concomitancia sinérgica, que renueve la confianza en este tipo de instalación.

En cualquier caso, la duración estará directamente vinculada a su propósito, utilidad, y valor extraordinario. En muchos casos, a fin de evitar el cálculo social de cuánto tiempo debería permanecer una arquitectura efímera, busca medirse con anticipación la ponderación temporal en favor de una buena percepción. De este modo, los eventos que acogen arquitecturas efímeras suelen prever una duración determinada y corta, que en principio es bastante menor a la duración máxima que podría sostener la estructura y los acabados de una instalación de este tipo.

En contraste, las instalaciones artísticas efímeras depositarias de un carácter mayormente simbólico (mas no funcional), pueden tener una temporalidad aún más comprometida que la arquitectura efímera, tan limitada como aquella de las fallas de Valencia que después

de terminarse de construir, con tan sólo media semana de exhibición, son consumidas por el fuego,<sup>2</sup> las instalaciones de arquitectura efímera en cambio parecen requerir un tiempo mayor para ejercer una interacción funcional y significativa con los usuarios, parecen contener un mensaje que se lee con más detenimiento.

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En el otro extremo, existen aquellas arquitecturas que inciden con mayor determinación en un espacio público, al punto de ganar una ponderación histórica más significativa que el espacio público que originalmente las acogió y pueden de esta forma obtener el indulto y preservarse. Tal fue el caso de la Torre Eiffel de París, cuya vida útil estaba prevista para superar la exposición de 1889, con una duración estimada de 20 años,<sup>3</sup> tiempo suficiente para sufragar los gastos del remanente financiado de su construcción.<sup>4</sup> Terminado el plazo, regresaría a manos de las autoridades públicas para ser desmantelada en 1909. Sin embargo, al encontrar esta estructura útil en términos de transmisión de telecomunicaciones se le permitió extender indefinidamente su permanencia.

Desde las primeras exposiciones universales de finales del siglo XVIII hasta nuestros días se han expuesto una variedad de construcciones fascinantes, muchas de ellas arquitecturas efímeras, que al ocupar el espacio público en la mayoría de los casos lo han enriquecido. La diversidad de métodos constructivos, así como la diferencia en escalas, ha sido de gran riqueza y arroja algunas de las arquitecturas más extraordinarias tales como el Crystal Palace de Joseph Paxton, terminado en 1851. A pesar de tener concedida una vida más longeva que la del evento que le diera pretexto, sucumbió al fuego en 1936 obligándolo a una duración efímera.<sup>5</sup> Su significado, particularmente en este caso, pudo entender “lo efímero” como susceptible a una muerte temprana.

El pabellón de vidrio de Bruno Taut (1914), cuyo expresivo colorido<sup>6</sup> tuvo que limitarse a la duración del evento, dio cabida a una documentación supeditada a limitaciones técni-



cas pertenecientes a una era en la que imperaba la fotografía en blanco y negro, de modo que su rememoración cromática fue bastante limitada. Por ende es posible señalar que “lo efímero” en este caso significó llevarse los secretos a la tumba.

El pabellón alemán de la exposición internacional de Barcelona diseñado por Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich (1929) duró lo mismo que la exposición, es decir ocho meses,<sup>7</sup> se vendió el acero en el sitio y se regresó el acero cromado a Alemania.<sup>8</sup> No sería hasta 1980, que con una muy minuciosa labor se buscaría la resurrección de un edificio del cual se quería desentrañar y divulgar una excepcional calidad de diseño.

El pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París en 1937 buscó apoyo de la comunidad internacional para consolidar la República en España, país que se había hundido en una guerra civil con profundas secuelas. Este pabellón fue albergue de protesta y casa del Guernica, entre otras obras de gran valor. Representó de modo efímero al régimen republicano que también tendría una duración breve, en 1992 se construyó una réplica en Barcelona, para otro evento efímero, las olimpiadas.<sup>9</sup>

El pabellón Philips de LeCorbusier para la feria de Bruselas de 1958 consideraba una exposición fugaz de multimedios que duraba ocho minutos, el pabellón fue retirado al año siguiente, y con él, una de las arquitecturas más originales de este autor.<sup>10</sup>

El pabellón estadounidense de Buckminster Fuller para la feria internacional de Montreal de 1967 fue indultado y luego convertido en el Montreal Biosphère, un sitio con exposiciones temporales y en 1995 se convirtió en un museo dedicado al cuidado del entorno, de modo que aquí la arquitectura deja de ser efímera en favor de una capacidad de contener una sucesión de cometidos en diferentes episodios.<sup>11</sup>

Podemos afirmar que las libertades otorgadas a la arquitectura efímera son valiosas por su carácter experimental, su aportación plástica y la expresión de una época tal que en repetidas ocasiones obtienen un lugar en la memoria histórica.

### CONTEXTO CONTEMPORÁNEO

Hoy podríamos considerar que las tres muestras de arquitectura efímera internacionales más conocidas son, la bienal de arquitectura de Venecia, el programa anual de arquitectos jóvenes del PS1 MOMA, en Nueva York, y los pabellones anuales de la Serpentine Gallery de Hyde Park en Londres, mismas que son expuestas en el espacio público.

La duración de estos eventos va de los dos meses en verano, para el pabellón del programa de arquitectos jóvenes del PS1 en Nueva York (cuyos requisitos se enfocan a proveer agua, sombra y asiento);<sup>12</sup> tres meses y medio para el pabellón de la Serpentine Gallery, que en 2019 exhibió una propuesta de Junya Ishigami<sup>13</sup> y del cual cabe aclarar que cada año el pabellón en turno obtiene una extensión de vida ya que es comprado y reconstruido en otro lugar de forma privada; finalmente, la bienal de Venecia, que tiene una duración de seis meses, cuenta con instalaciones, exposiciones y otros eventos que proveen de una perspectiva internacional que se presenta en diferentes sedes en paralelo dentro de la ciudad de Venecia desde 1980.<sup>14</sup> En México, y en particular en su capital, tienen lugar las instalaciones que convoca la Design Week, o bien los pabellones universitarios de la Alameda durante Mextrópoli, ninguno de los cuales dura más de una semana.

### INSTALACIÓN PARQUE LINCOLN

En 2013 fuimos invitados a participar en la quinta edición de la Design Week, con la idea de presentar una estructura efímera dentro del espejo de agua del parque Lincoln. El grupo de profesores, junto con los de alumnos de segundo año de la Universidad LaSalle, nos dimos a la tarea de fundamentar ideas en un proyecto con algunas variaciones artísticas que lo impulsarían a ser atractivo y sólido.

Concebimos una serie de estructuras geométricas de diferente altura con una textura variable propuesta por otro de los profesores, Miguel Sánchez. Esta textura partía de pliegues de una membrana de plástico entre la cimbra y el concreto. La configuración del reco-

rrido y la logística recibieron especial atención por parte de Tanya Martínez que junto con los otros profesores y los alumnos entusiastas pudo llevarse a cabo a tiempo para su inauguración. La propuesta final podía describirse como una serie de bancos individuales en una planta cuadrada y trapezoidal que, asentados y expuestos sobre el agua gracias a sus diferentes alturas, permitían recortar el recorrido que imponía el espejo de agua como si se tratara de unas piedras que permiten cruzar un río con mayor facilidad al tiempo que atrae el veteado distintivo de los pliegues en la superficie. La pieza obtuvo el favor del público y fue declarada como vencedora en una justa muy cerrada ya que todas las instalaciones eran acreedoras a gran mérito.

#### **SOLAR DECATHLON EUROPE 2014**

En 2012 iniciamos los trabajos de una propuesta universitaria para participar en el Solar Decathlon Europe 2014, la tercera edición del evento en Europa, la primera en Francia y la primera vez que un equipo mexicano habría sido seleccionado como finalista.

El evento convocó a presentar propuestas de vivienda sostenible, diseñadas y fabricadas por comunidades universitarias vinculadas a empresas del sector. El evento convocaba a que se presentaran en una “villa solar” para competir bajo una serie de reglas determinadas y precisas que permiten puntuar en diez rubros diferentes a cada una de las propuestas, seis de ellas por un jurado internacional integrado por expertos en el tema, y las otras cuatro medidas por sensores e instrumentos de precisión.

En esta edición participaron 20 equipos de 16 países, convirtiéndose en la edición más internacional que ha habido, además de ser la única que ha contado con la totalidad de los equipos llegando hasta el final. La competencia mantuvo una presión constante para recibir excelentes propuestas de Italia, Japón, Francia, Alemania, Estados Unidos, Dinamarca, España y México, entre otros.

Más allá de las características sostenibles —puesto que cada casa tuvo que transportarse, armarse, desarmarse, volverse a transportar y a armar—, cada una de las propuestas tuvo que desarrollarse de forma expositiva, una arquitectura efímera. Una arquitectura que ocupa cada ubicación por un tiempo determinado, para luego migrar a una nueva ubicación y aún cumplir con la normativa para ser habitada.

Respecto del sistema de ensamblaje obtuvimos el primer premio de ingeniería y construcción, el segundo premio en diseño urbano, transporte y asequibilidad económica, además del tercer lugar en sostenibilidad.

En 2015 reconstruimos el proyecto en Universum Museo de la Ciencia y desde entonces ha estado abierto al público como una sala más de exposición.

#### **INSTALACIÓN ALAMEDA 2016**

En 2016 nos invitaron a coordinar una instalación habitable para la Alameda como parte del festival de arquitectura Mextrópolis. En esa ocasión orientamos el diseño de nuestros alumnos de la Universidad La Salle para acoger personas sin techo, la solución estaba hecha a modo de refugio, esto a partir de un material compuesto de dos capas de textil, uno de ellos impermeable, con un material rígido en el interior, en un despiece que seguía una trama triangular poligonizada. El material compuesto era capaz de amoldarse a algunas formas tridimensionales y también de soportar y proveer refugio en su interior.

La primera noche que estuvo en la Alameda recibió un visitante sin techo durante su montaje mientras que la segunda noche ya no lo encontramos, aparentemente el uso previsto fue el adecuado y quien así lo estimó le arrebató su condición artística en favor de una condición puramente funcional.

### **PABELLÓN ALAMEDA 2017**

Al haber participado en la experiencia del refugio para la gente sin techo, entendimos que la interacción con el usuario contribuye a validar una propuesta, lo que no podría ser es que se limitara a compartirse con pocos visitantes, ya que el espíritu de la exposición contempla la difusión hacia un público extendido.

Para la propuesta con los alumnos de la Universidad La Salle orientamos la participación a través de una estructura interactiva, que dificultara su usurpación. Fue así que nació La Sentadera, un conjunto de sillas inspiradas en la silla Acapulco que al estar interconectadas, dificultarían ser sustraídas. La pieza recibió muchas visitas, todas se sentaron, de tal suerte que una de las estructuras terminó por vencerse en un punto entre sillas, rápidamente el líder estudiantil de proyecto, Hugo Azpeitia, se dió a la tarea de buscar una solución junto con los otros miembros del equipo.

Después de haber reconocido la experiencia del año anterior, le propusimos a la Facultad de Arquitectura de la UNAM participar con esta experiencia y accedieron.

Con poco tiempo disponible y acceso a la madera desmontada de la tramoya del Teatro Carlos Lazo, nos dimos a la tarea de integrar un equipo de alumnos entusiastas que participarían en el desarrollo de la propuesta. En esta ocasión hicimos algunas pruebas con diseño paramétrico sobre el número de piezas, la forma de colocarlas, y la geometría que podríamos integrar para tal empresa. La propuesta se integró con una serie de biombos de barrotes intercalados que permitían completar imágenes pintadas en perspectiva y que se completaban en diferentes caras a partir de un punto de vista muy específico. El proyecto encontró la atención adecuada por parte del público y lo usó como escenario para fotografías, además de adjudicarle utilizarlo como tendedero improvisado cuando comenzó a funcionar una fuente vecina.

### **CALAVERA PARAMÉTRICA**

Con el arranque del Laboratorio de Arquitectura + Diseño y Tecnología Experimental [LATE], en 2016, adquirimos un par de impresoras 3D para comenzar a ensayar el proceso de fabricación digital, a partir del diseño paramétrico.

Con la idea de explorar la impresión 3D y dimensionar las capacidades de la fabricación digital buscamos crear una ofrenda para el día de muertos. En agosto de 2016 nos dimos a la tarea de comenzar el proceso de diseño y fabricación de una calavera a partir de la digitalización de un cráneo humano real que fue poligonizado con un algoritmo para luego ser recompuesto como una estructura de barras de madera y nodos de impresión 3D, con la idea presentarse el mismo año. Se requerían 144 nodos, con un tiempo de impresión promedio de cuatro horas, además de encontrar algunos nodos fallidos durante la impresión, sin contar el reducido personal disponible. Tomando esto en cuenta decidimos participar, pero para el día de muertos de 2017.

En el proceso de armado la calavera sucumbió a la caída de un restirador apilado en doble nivel, a causa del movimiento del sismo del 19 de septiembre de ese año. Con el tiempo encima, se repusieron las piezas, se rearmó la calavera y estuvo a tiempo para su exposición. De modo que fue posible apreciar una estructura de aproximadamente tres metros de diámetro, parametrizada y resuelta con un armado de barras de dos calibres diferentes y nodos completamente diferentes.

La presentación se acompañó de una charla que dió cuenta de las características técnicas de su diseño, uno que no requirió de modelado alguno.

### **PABELLÓN ALAMEDA 2018**

En 2018 decidimos invitar a la Especialización en Diseño de Cubiertas Ligeras a participar en el desarrollo de una propuesta para Mextrópolis, en particular para la asignatura de envolventes efímeras a cargo de la profesora Natalia Boo.

La propuesta consistió en una cubierta que recolectara agua pluvial con una serie de filtros capaces de proveer agua para consumo humano. La cubierta se pensó como una especie de lugar de encuentro y refugio de la lluvia, para las obras de reconstrucción de Jojutla Morelos. Así habría un techo, un asiento y agua potable para cuando el clima no acompañara, sobre todo consideramos que sería útil en una zona con gran devastación.

Finalmente el proyecto tuvo un presupuesto institucional pequeño, dos patrocinadores comerciales, material donado y prestado por parte de algunos participantes. Estas características permitieron su materialización en la Alameda, pero dejaron de lado la posibilidad de implementarse en el destino previsto y se instaló en el patio de los cedros de la Facultad de Arquitectura de la UNAM por un breve periodo, impulsando estrategias de aprendizaje entre la comunidad. De igual manera que en los años anteriores, orientamos una propuesta de un grupo de alumnos de la Universidad LaSalle, liderados por Rodrigo Bracamontes, quien concluiría con una vivienda temporal de emergencia que también podría tener cabida en las zonas de devastación.

## CONCLUSIONES

El entusiasmo y compromiso institucional han sido los motores de nuestras participaciones en eventos con arquitectura efímera. La falta de un presupuesto adecuado o de un grupo de patrocinadores suficientes nos ha llevado a tomar decisiones que procuran integrar sólo lo indispensable en las propuestas. El trabajo con el espacio público tiene responsabilidades y amenazas que hay que considerar. El uso del espacio es un tema necesario y la apuesta plástica, cuanto más atractiva más profunda, quedará en la memoria colectiva de los visitantes. La escasa longevidad de estos proyectos admite un número limitado de visitantes que suelen recordar con aprecio la obra, una construcción atrevida y que, aunque resulta un poco extraña, es especial que al hacer sentido con las necesidades y deseos, nos invita a continuar con propuestas de arquitectura efímera.

## BIBLIOGRAFÍA

- “16a Bienal de Arquitectura de Venecia 2018”, *Universes.Art*. Consultado en: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2018-architecture>
- “Fire Destroys the Crystal Palace | History Today”, *Historytoday.Com*, 2016. Consultado en: <https://www.historytoday.com/archive/months-past/fire-destroys-crystal-palace>
- “Programa oficial de fallas de Valencia 2018”. Consultado el 9 de octubre en: <http://fallasfromvalencia.com/wp-content/themes/night-club-child/descargas/programa-fallas-2018.pdf>.
- “The Official Eiffel Tower Website”, La Tour Eiffel, 13 de agosto de 2019 <https://www.toureffel.paris/en/the-monument/key-figures>
- “The Pavilion - Fundació Mies van Der Rohe”, Fundació Mies van Der Rohe, 2019. Consultado en: <https://miesbcn.com/the-pavilion/>
- “Young Architects Program 2019: Hórama Rama by Pedro & Juana”, The Museum of Modern Art. MoMA. Consultado en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5064>
- Arribas, Cristina, “30 aniversario de la reconstrucción del pabellón alemán de 1929 en Barcelona”, *El Informatiu*, 21 de febrero de 2019. Consultado en: <http://informatiu.apabcn.com/es/blog/30-aniversario-de-la-reconstruccion-del-pabellon-aleman-de-1929-en-barcelona/>
- Elcott, Noam M., 8 de octubre de 2019. Consultado en: <http://www.columbia.edu/cu/architecture/faculty/Elcott/Kaleidoscope-Architecture.pdf>
- López, Óscar, “AD Classics: Expo ’58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis.”, *ArchDaily*, 25 de agosto de 2011. Consultado en: <https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis>
- McPartland, Ben, “Eiffel Tower: 13 Things You Didn’t Know about Paris’ Iron Lady”, *TheLocal.Fr*, 16 de mayo de 2019. Consultado en: <https://www.thelocal.fr/20190516/eiffel-tower-12-facts-you-didnt-know>



Parc Jean-Drapeau, “Biosphere”, 2019. Consultado en: <http://www.parcjeandrapeau.com/en/the-dome-biosphere-history/>

Rodríguez Marcos, Javier, “El Pabellón Español: La Primera Casa Del «Guernica»”, *El País*, 3 de abril de 2017. Consultado en: [https://elpais.com/cultura/2017/03/30/babe-lia/1490870048\\_334983.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/30/babe-lia/1490870048_334983.html)

Serpentine Galleries, “Exhibitions & Events”, 2019. Consultado en: <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-pavilion-2019-designed-junya-ishigami>

## NOTAS

1 Investigación realizada gracias al programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN404618 Laboratorio de Arquitectura + Diseño y Tecnología Experimental LATE.

2 En 2018 quedarían plantadas (finalizadas) todas las fallas a las 9h del 16 de marzo, y el 19 de marzo se quemarían todas. Consultado en <http://fallasfromvalencia.com/wp-content/themes/night-club-child/descargas/programa-fallas-2018.pdf>.

3 *The Official Eiffel Tower Website*, La Tour Eiffel, 13 de agosto de 2019. Disponible en <https://www.toureffel.paris/en/the-monument/key-figures>.

4 Ben McPartland, “Eiffel Tower: 13 Things You Didn’t Know About Paris’ Iron Lady”, 16 de mayo de 2019. Consultado en <https://www.thelocal.fr/20190516/eiffel-tower-12-facts-you-didnt-know>.

5 “Fire Destroys the Crystal Palace History Today”, *Historytoday.Com*, 2016. Disponible en <https://www.historytoday.com/archive/months-past/fire-destroys-crystal-palace>.

6 Noam M. Elcott, Consultado en: <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Elcott/Kaleidoscope-Architecture.pdf>.

7 “The Pavilion Fundació Mies Van Der Rohe”, 2019. Disponible en: <https://miesbcn.com/the-pavilion/>.

8 Cristina Arribas, “30 Aniversario de la reconstrucción del pabellón alemán de 1929 en Barcelona”, en *El Informatiu*. 21 de febrero de 2019. Consultado en: <http://informatiu.apabcn.com/es/blog/30-aniversario-de-la-reconstruccion-del-pabellon-aleman-de-1929-en-barcelona/>.

9 Javier Rodríguez Marcos, “El pabellón español: la primera casa del «Guernica»”, *El País*, 3 de abril, 2017. Consultado en: [https://elpais.com/cultura/2017/03/30/babelia/1490870048\\_334983.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/30/babelia/1490870048_334983.html).

10 Óscar López, “AD Classics: Expo ’58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis.”, *ArchDaily*, 25 de agosto de 2011. Consultado en: <https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis>.

11 Parc Jean-Drapeau, “Biosphere”, 2019. Consultado en: <http://www.parcjeandrapeau.com/en/the-dome-biosphere-history/>.

12 Exhibición que duró del 28 de junio al 2 de septiembre de 2019. Consultado en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5064>.

13 Exhibición que dura del 21 de junio al 6 de octubre de 2019. Consultado en <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/serpentine-pavilion-2019-designed-junya-ishigami>

14 Exhibición que duró del 26 de mayo al 25 de noviembre de 2018. Consultado en <https://universes.art/es/bienal-venecia/2018-architecture>.

# LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COMO ESPACIO EFÍMERO

PABLO FRANCISCO GÓMEZ PORTER

## INTRODUCCIÓN

El avance industrial del siglo XX propició un desarrollo urbano sin precedentes en el mundo occidental transformando la fisonomía de las ciudades en aquel momento. De esta manera se darían los elementos propicios para conformar un lenguaje urbano-arquitectónico innovador, que respondiera con los recursos tecnológicos y el pensamiento de la época a los retos de la vertiginosa industrialización del entorno urbano.

Esta nueva corriente arquitectónica modificó el perfil de la ciudad latinoamericana, que para entonces modificaba su esencia horizontal por edificios de gran altura. En el caso de la Ciudad de México, se construirían inmuebles que superarían los diez niveles, tales como la torre de Rectoría y la de Ciencias en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) —hoy torre II de Humanidades—, o la Latinoamericana en el Centro Histórico, además de los conjuntos de vivienda multifamiliar que diseñó Mario Pani, teniendo como principal referente los postulados de la modernidad arquitectónica.

La nueva arquitectura aplicaría en su diseño formas, estructuras y materiales intrépidos. El impacto visual en las ciudades en las que ésta era construida modificaba la relación y escala del espacio con el habitante; la nueva arquitectura representaría a su vez una revolución para la sociedad de aquel momento, debido a su morfología que contrastaba notablemente con la ciudad de entonces.

Dentro del universo de las nuevas construcciones que se gestaron en este momento histórico —que tendrían como principal referente al pensamiento moderno—, destaca la edificación de los grandes conjuntos de habitación colectiva; unidades de habitación en las cuales se pretendía que los habitantes desarrollaran a plenitud sus actividades sin necesidad de desplazarse a otras zonas de la ciudad. Esto generaría en América Latina y la Europa de la posguerra conjuntos de habitación claramente reconocibles del entorno urbano.

El presente texto analiza el uso que se dio como escenario cinematográfico a las unidades de habitación modernas construidas en la Ciudad de México en plena mitad del siglo XX, mismas que fueron auspiciadas por el estado, a través de la Dirección de Pensiones Civiles, diseñadas por Mario Pani e impulsadas desde el régimen del presidente Miguel Alemán Valdez, cuyo sexenio inició en 1946 y concluyó en 1952. De manera puntual se analiza el caso del Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA), construido entre 1947 y 1949, y el Centro Urbano Presidente Juárez (CUPJ), edificado entre 1950 y 1952 ofreciéndose como una versión mejorada de su predecesor con materiales e instalaciones de mayor calidad. Se escogieron como casos de estudio porque en ellas se filmaron películas representativas del cine mexicano en plena mitad del siglo pasado, dando información representativa de ese momento histórico.

Estos conjuntos habitacionales responden en su diseño al pensamiento moderno, determinando atributos que los distinguen de su entorno urbano, pues al expresar el avance tecnológico en la edificación generan inmuebles de gran altura, volumetrías puras y materiales aparentes de producción industrial (CIAM, 1933). Bajo este marco referencia se plantea como hipótesis principal del trabajo que la arquitectura moderna de habitación colectiva en la

Ciudad de México ha resultado, a partir del impacto visual que da su escala, atractiva como telón de fondo para la producción de diversas producciones fílmicas de naturaleza efímera.

### **EL ESTADO MEXICANO COMO PROMOTOR DE LA ARQUITECTURA MODERNA**

Los años 50 del siglo XX significaron el momento cumbre de la producción arquitectónica de la modernidad en Latinoamérica, fueron los años cuando se construyeron los íconos del movimiento moderno destacando la ciudad de Brasilia, unidades de habitación en prácticamente todos los países de la región, o el campus central de la Ciudad Universitaria en México. Esta emblemática arquitectura se promovió y auspició desde el Estado, que encontraría en la innovadora arquitectura moderna una herramienta para ayudar a construir la imagen de naciones en franco desarrollo.

En México las obras más representativas de la modernidad arquitectónica, en términos de su escala e impacto social, serían la Ciudad Universitaria del Pedregal y las unidades habitacionales objeto del presente estudio, diseñadas por Mario Pani para la Dirección de Pensiones Civiles, hoy ISSSTE.

Particularmente estas últimas fueron utilizadas como escenario de diversas producciones fílmicas que, si bien fueron efímeras en su momento, hoy dan testimonio de aspectos sociales e incluso de espacios que ya no existen.

Las dos unidades de habitación que se analizan en este artículo (CUPA y CUPJ) tienen múltiples aspectos en común como su diseño que responde a los teoremas de habitación de la modernidad. Poseen las características de diseño referidas en este artículo y que son producto de la aplicación del pensamiento moderno.

Estas dos unidades han tenido historias diferentes, el CUPA conserva hasta nuestros días la morfología y los elementos que lo caracterizan como exponente de la modernidad arquitectónica, dando una condición actual de testimonio y con ello de patrimonio arquitectónico. El CUPJ, en cambio, sufrió daños de consideración a consecuencia de los sismos

de 1985, sólo algunos edificios de los 14 que integraron originalmente ese conjunto habitacional se mantienen en pie.

Sin embargo, ambas unidades de habitación fueron escenario de entrañables películas y documentales durante el siglo XX, algunas de ellas abarcaron la época de oro del cine mexicano. Esas producciones fílmicas permiten conocer cómo eran utilizados los espacios de habitación de aquel momento, cómo vestían, hablaban y se vinculaban las familias, es decir cómo era la vida cotidiana de mitad de siglo. Esto permite contrastarla con la sociedad actual.

En el CUPA, que aún se conserva, el uso de un mismo espacio, a pesar de mantener su vocación habitacional, se ha modificado a través de los años y desde la concepción social del núcleo familiar, películas como *Maldita Ciudad* (1954) o *Los Fernández de Peralvillo* (1954) permiten establecer esas comparativas a partir de la información gráfica que ahí presentan. Hacen evidentes los cambios en la indumentaria, el mobiliario de la vivienda, los conceptos y valores familiares relativos al uso, significado y apropiación que se da a un mismo espacio habitacional, pero en diferentes años.

La comparativa también puede hacerse con películas más recientes como *El segundo aire* (2001) protagonizada por Lisa Owen y Jesús Ochoa en la cual el CUPA se presenta como una opción de vivienda popular, cosa que no sucede en las primeras películas, y en la que se mostraba a la unidad de habitación como la oportunidad para ascender en la escala social (De Garay, 2004), ya que habitar estos nuevos conjuntos habitacionales implicó una revolución en las formas de vivir durante los años 50 en una ciudad que crecía vertiginosamente, ofrecía vicios y peligros para quienes venían de provincia; esta concepción cambiará radicalmente al final del siglo; cuando la vivienda multifamiliar ya se concibe integrada a la ciudad, pero no es más una oportunidad de ascenso social sino una suerte de gueto en el que habitan familias de escasos recursos. La gran aportación de estas producciones fílmicas es que permiten documentar las mutaciones del imaginario en torno a un mismo espacio a través del tiempo.

Por otra parte, no hay que olvidar que esta arquitectura es resultado del auspicio público, y que en su momento fue útil al régimen en turno para educar a los habitantes de la ciudad a ser ciudadanos de bien, dentro del marco de las ideas de la época. Así, el CUPA servirá como telón de fondo para cápsulas del “Noticiero Mundial”, en la que se cita a continuación se hace una severa crítica a aquellas madres que por ir a trabajar descuidan el cuidado de los hijos:

Hay tristeza, y melancolía en el solitario juego de esta niña que en vano ha estado toda la mañana esperando la llegada de su actual compañera de juegos. Ella no sabe todavía que su compañera de otros días ya nunca más va a acompañarla.

El edificio multifamiliar en el que ambas habitan ha sido ensombrecido por una tragedia, ha recibido el soplo helado de la muerte a causa de uno de esos accidentes caseros que es necesario cuidadosamente evitar.

Muchas madres en México trabajan, y ésta tuvo que dejar sola a su hija mientras iba a desempeñar su trabajo en la oficina. Antes de salir le hizo toda clase de recomendaciones para que se cuidara y se portara bien. La niña prometió que sería muy obediente y muy juiciosa. Se encerró en la recámara para jugar tranquilamente con su muñeca y con el gato. La niña jugaba a que era la mamá y la muñeca su hija, y a que la hija se enfermaba. El gato es el médico, hace la visita, observa a la paciente y prescribe una medicina, como la niña ha visto que hace el médico de verdad cuando ella se ha puesto enferma. La niña se dirige al baño buscar la medicina que el gato ha prescrito a su muñeca. La madre ha cometido imperdonable descuido dejar al alcance de la niña un veneno peligroso. La niña no puede saberlo ni pueden leer, y cuando la muñeca se resiste a tomar la medicina, la niña le da el ejemplo, como ha visto a su propia madre hacer con ella.

Lo que sigue después es fácil adivinarlo, pero imposible remediarlo ya. Por pronto que llegue el auxilio médico la desgracia no puede ya evitarse. Un terrible dolor

de un espantoso remordimiento para esa pobre madre imprudente que ha pagado su descuido a un precio espantosamente alto: la muerte de su hijita.

Accidentes como este pueden producirse en el hogar y se dejan al alcance de los niños sangrientos cuchillos y otros instrumentos cortantes, cerillos o cualquier clase de armas. Es fácil evitarlo. Redoble usted su vigilancia en el hogar para que no se repita.<sup>1</sup>

Más allá de la dramatización, la capsula expone el paternalismo estatal que buscaba orientar y proteger a una incipiente clase urbana que se gestaba entonces. Además, la información gráfica mostrada da referencia del estado de conservación física que tenía el CUPA en sus primeros años de vida y contrastarlo con el estado de conservación actual.

La película *El hombre de papel* (1963) protagonizada por Ignacio López Tarso, muestra cómo eran los edificios y jardines del CUPJ, permite conocer los pasos a desnivel que separaban la circulación peatonal, entre los edificios de la propia unidad que cruzaban la Avenida Orizaba, por debajo de los cuales circulaban los vehículos. La presencia urbana y visual de las torres de departamentos servirá como respaldo de la célebre escena en la que el protagonista de la película conoce al memorable muñeco “Titino”.

Las circulaciones referidas atienden al sistema de circulación Herrey en México que se aplicó tanto en el CUPJ como en los pasos a desnivel de Ciudad Universitaria de la UNAM.

Esta película tiene diversos valores y aportaciones desde diferentes ópticas; sin embargo, desde la condición patrimonial su contribución radica en que permite conocer hasta nuestros días cómo era el CUPJ, y en el que Mario Pani experimentaría con la disposición de elementos arquitectónicos, dada la extensión de áreas verdes disponibles para el diseño del icónico conjunto, alguna vez localizado en la colonia Roma de la Ciudad de México.

El valor testimonial cobra fuerza a partir del sismo de 1985 en el que las grandes torres que

---

1 *Cuidado*, revista fílmica noticiero mundial, número 39, 1956.



servirán como fondo para las escenas de la película desaparecieron, o bien ese paso a desnivel que resolvería los flujos de circulación peatonal y vehicular desapareció, pues fue relleno con los escombros de los edificios colapsados dejando ese tramo de calle al mismo nivel.

Podemos ver entonces que más allá de relatar un drama o un mensaje de época, estas producciones fílmicas, efímeras para su momento, hoy son testimonio del pasado reciente, de una sociedad y de unos valores que podrían parecernos ajenos, pero que en el pasado contaron con plena vigencia y aceptación sociales.

### **CONCLUSIONES. LO EFÍMERO COMO ELEMENTO PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA**

Las producciones fílmicas que se grabaron en los conjuntos habitacionales analizados en el presente artículo fueron efímeras en su momento de creación, retrataron la vida cotidiana del momento y la arquitectura habitacional que para entonces era auspiciada por el gobierno.

Esas producciones constituyen un testimonio de la sociedad mexicana en la década de los 50 del siglo XX y que cuyos sistemas de relación y de pensamiento son completamente diferentes a los que prevalecen en el presente.

Esas obras inmortalizaron en el celuloide las dinámicas sociales, de arquitectura y del uso de espacios que en la actualidad son representados de diferente manera por quienes habitan espacios como el CUPA, o evocan el recuerdo de aquellos que ya no existen, como es el caso del multifamiliar Juárez, desaparecido casi en su totalidad.

El significado social que se le da a un mismo objeto arquitectónico muta a través de los años y es así como aquellas unidades de habitación que en su momento de construcción sirvieron para resolver una demanda específica de vivienda bajo el auspicio público hoy detentan una condición de patrimonio edificado, debido a que se han conservado a través de los años, manteniendo su uso original.

## BIBLIOGRAFÍA

- Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, “Carta de Atenas”, Atenas, CIAM, 1933.
- De Garay, Graciela, *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad. Historia oral del multifamiliar Miguel Alemán. 1949-1999*, México, Instituto Mora, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán ciudad de México. 1949-1999, México*, Instituto Mora, 2004.
- Díaz Berrio Fernández, Salvador, *Protección y rehabilitación del patrimonio cultural urbano, México*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- Pani Darqui, Mario, “Los multifamiliares de pensiones”, México, *Arquitectura*, 1952.
- Sambrić, Carlos, *Ciudad y vivienda en América Latina 1930-1960*, Madrid, Lampreave, 2012.
- Vargas Salguero, Ramón, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicano, “La Arquitectura de la Revolución y la revolución de la arquitectura”, Tomo IV, Vol. I*, México, FCE-UNAM.

## REFERENCIAS FÍLMICAS

- Cuidado*. Revista fílmicas. Noticiero Mundial, número 39, 1956.
- Galindo, Alejandro, *Los Fernández de Peralvillo*, México, Alianza Cinematográfica Mexicana S.A. de C.V., 1954.
- Rodríguez, Ismael, *Maldita ciudad*, México: Distribuidora Rodríguez Hnos. S.A., 1954.
- \_\_\_\_\_, *El hombre de papel*, México, Distribuidora Ismael Rodríguez, 1963.
- Buñuel Luis, *La ilusión viaja en tranvía*, México, Clasa Films Mundiales, 1954.
- Sariñana, Fernando, *El segundo aire*, México, Altavista Films, 2001.

REVITALIZACIÓN DEL  
ESPACIO PÚBLICO A  
TRAVÉS DE INSTALACIONES  
EFÍMERAS COMO  
ACTIVADORES SOCIALES Y  
AGENTES DE CAMBIO

BRUNO BELLOTA NOGUERA

INTRODUCCIÓN

Intervenir temporalmente el espacio, como la definición de arquitectura efímera lo sugiere, es capaz de transformar la percepción que el usuario tiene del lugar y generar cambios positivos en la forma de habitar ese espacio; la experiencia del usuario durante la instalación lo acompañará cada vez que camine por él y formará parte de la memoria colectiva del lugar. Ésta funge como una estrategia y herramienta social para la revitalización del espacio público como escenario cultural, reflejo de la identidad e imagen de una sociedad, con el propósito de generar conciencia ciudadana sobre la importancia de que el espacio público es capaz de promover una vida urbana segura y saludable.

Las ciudades latinoamericanas se encuentran en un proceso irreversible del crecimiento económico, demográfico y de la mancha urbana, esto ha acentuado la desarticulación del centro de las ciudades y la pérdida de interacción

social en las calles, plazas y espacios abiertos. Todo lo anterior deriva en deterioros en las diferentes comunidades.

Una vida urbana vibrante es, a mi manera de pensar, el ingrediente esencial de una buena ciudad. Sin embargo, esta cualidad desaparece en forma creciente. La vida pública se constituye en sus calles, plazas, senderos y parques entre otros, y es en estos espacios donde se conforma el dominio público.<sup>1</sup> Por otra parte, Borja y Muxi afirman:

En la ciudad lo primero son las calles y plazas, los espacios colectivos, después vendrán los edificios y las vías. El espacio público define la calidad de la ciudad, porque indica la calidad de vida de las personas y la calidad de ciudadanía de sus habitantes.<sup>2</sup>

Los espacios públicos son zonas multifuncionales para la interacción social, el intercambio social, económico y cultural, entre la expresión de una amplia diversidad de personas, deben ser diseñados y manejados para asegurar el desarrollo humano, la construcción de sociedades pacíficas, democráticas y la promoción de la diversidad cultural; campos alternativos para la formación y expresión de arquitectos, artistas y diseñadores que generen proyectos artísticos sociales, arte urbano, eventos *pop-up*, espacios expositivos, entre otros. El uso del mismo en las ciudades representa un nodo de interacción social para la población, que se ve beneficiada por el desarrollo de diversas actividades recreativas. El espacio urbano aporta una mejor calidad de vida para el habitante que vive y convive con él, representando este espacio como lugar abierto para la libre expresión y recreación. Estos espacios funcionan como el elemento que desempeña un papel importante dentro del tejido urbano de la sociedad (estructura urbana) adquiriendo relación directa con el entorno social, espacial, político y económico.

Las transformaciones sociales (privatización de los estilos de vida, modelos culturales, la creciente exclusión social, la formación de enclaves residenciales que giran en torno a

centros comerciales, la aparición de centros de consumo, ocio y deporte integrados, el uso del tiempo, los nuevos valores sociales, el individualismo) han generado cambios profundos y restan protagonismo a la vida social de los espacios públicos.

Actualmente el mundo pasa por una crisis de identidad ciudadana, el espacio público que antes era aclamado por los habitantes ahora es escasamente apropiado. Los espacios públicos componen la imagen en el consciente colectivo de los ciudadanos, cuando estos fallan los habitantes pierden vínculo emocional y en consecuencia se ve afectado el sentimiento de pertenencia con la ciudad. Son lugares ideales de representación de la democracia urbana y la construcción social, abandonarlos será dejar de lado al promotor cultural por excelencia.

Esto ha llevado a los arquitectos a reflexionar sobre la edificación desmedida y la calidad de la sociedad que se genera a través de la misma; las crisis han dejado al descubierto la necesidad de un enfoque social a la arquitectura y de la recuperación del papel del ciudadano como individuo participativo en las dinámicas urbanas y sociales.

La arquitectura efímera parece ser una herramienta ideal que comienza a ser explorada a nivel mundial. En una dinámica social en constante cambio, podría ser pertinente la exploración de una arquitectura transformable, capaz de estimular la participación ciudadana e incentivar la apropiación del espacio público, construida, a su vez, a partir de recursos económicos y de un ensamblaje práctico y sencillo; y con la revitalización como el instrumento y el recurso potencial para revertir los efectos del deterioro —social y económico— de estos espacios. Es la oportunidad de redefinir las condiciones urbanas que demandan para su sostenibilidad.

Analizaremos los efectos que resultan en el espacio público, a partir de cultura y arquitectura, entendiendo la dinámica generada entre ellos, a fin de comprender sus procesos de producción y retroalimentación. Las características esenciales de este tipo de objeto arquitectónico que lo convierten en catalizador y detonador de hacer ciudad y generar cultura, analizando su contexto físico-temporal y describiendo el proceso de su posterior transformación e inserción en la sociedad y vida urbana. Reclamar las condiciones actuales que

deterioran la calidad de vida urbana utilizando la arquitectura efímera es una estrategia de diseño para revitalizar el espacio público y renovar la experiencia del usuario del lugar.

### LA REVITALIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Para describir y clasificar este término es de vital importancia tener una terminología precisa, que refleje los conceptos y las estrategias que se tienen como objetivo, como se relaciona a continuación: en primer lugar es un proceso lento, conservador y costoso, aplicado en casos de suma importancia la protección, restauración y conservación; y por otro lado conceptos más moderados y amplios en cuanto a la revitalización contienen sobre todo obras que mejoran el entorno con el fin de atraer al público como la renovación, rehabilitación, regeneración no solamente desde un punto de vista físico, si no desde una perspectiva más social, de ahí los orígenes de este concepto.

La revitalización consiste en la visión y acción comprensiva e integrada que lleva a la resolución de problemas urbanos y que busca una solución duradera para las condiciones económicas, físicas, sociales y ambientales de un área que fue objeto de mudanza. Las transformaciones que ocurren en las ciudades, hacen que ciertos lugares cambien tanto como en su imagen urbana, uso del suelo, su habitabilidad, su funcionalidad entre otros, y se conviertan en inadecuados para el momento en que se encuentran en la actualidad. El objetivo de la revitalización es principalmente conservar y rehabilitar el patrimonio de las personas, con el objetivo de devolverle su funcionalidad, impulsando actividades comerciales y servicios tradicionales convirtiéndolo en un nodo más atractivo para el visitante y en un lugar activo económicamente para que la gente local salga beneficiada.

Para proponer cualquier tipo de revitalización en el espacio público es importante conocer los siguientes aspectos: el primero son los usos que se le dan, ya que va cambiando de forma gradual en el transcurso del tiempo y tiene diferentes fines de uso; en segundo lugar la estructura visual, ya que hay diferentes elementos que la población capta en su recorri-

do por la ciudad, permitiendo de esta forma tener una imagen del espacio, como las rutas de acceso y demás elementos.

Tomar en cuenta este aspecto, nos permite conocer cierta parte de la imagen urbana, de la colonia o barrio en donde está inserto y con ello mejorar o reforzar los elementos que ya existen o integrar otros, entre los cuales podemos encontrar los barrios o distritos, hitos, sendas, nodos y bordes.<sup>3</sup>

Por último, están las secuencias visuales. Cuando hacemos un recorrido por el espacio observamos en la imagen urbana ciertas características, como construcciones, naturaleza, señalética e infraestructura, así como otros rasgos. Estas secuencias visuales generan la sensación de orden, desorden o de caos. Esto determinará el deseo de caminar en ellas; la imagen urbana debe cuidarse, con el fin de que las personas la visiten, los residentes se sientan cómodos y se convierta en un lugar donde la gente quiera estar y tengan una apropiación del espacio. Que los elementos utilizados para generar una buena imagen urbana, como el uso de banquetas, árboles, iluminación, creen un entorno especial y que, combinados con los edificios que dan forma a la calle, logren el confort deseado.

En la actualidad, estos espacios se enfrentan a grandes transformaciones, funcionales y sociales, ya que son centralidades históricas, económicas, culturales, turísticas y simbólicas y también se conforman de realidades urbanas conflictivas en las que conviven en tensión permanente, el cambio y viejas y nuevas funciones en el mismo espacio; a la planificación urbana se le dificulta adaptar los vestigios del pasado a las necesidades del presente.

Los vestigios culturales heredados son una realidad urbana dinámica, los problemas de reorganización interna, como de reforma, regeneración, renovación o recuperación, están presentes. Siempre que en la historia se suscitan cambios socioeconómicos de gran envergadura —como el caso de la revolución de las nuevas tecnologías de la información, del turismo de masas o de la globalización de consumo— hay que replantearse la funcionalidad del espacio público.

En la vida de una ciudad, en cuanto realidad urbana viva y dinámica, las políticas de renovación, recuperación y de reforma tienen que actualizarse y abastecerse de nuevos instrumentos o procedimientos capaces de regular la relación entre unas realidades socioeconómicas cambiantes y unas realidades físicas estáticas.

La recuperación de los espacios urbanos tiene dificultades para consolidarse pues existe escasez de recursos y las dificultades de gestión dejaron de lado las dimensiones sociales y funcionales. La interrelación de diversos factores (político, económico, social y cultural) permiten que, en el ámbito jurídico, se crearan los marcos necesarios para desarrollar políticas urbanas capaces de romper con el ciclo de la degradación-renovación de los mismos, vigente todavía en el último tercio del siglo XX. Sin embargo, subsisten problemas de deterioro físico, pérdida de vitalidad funcional y degradación social, en todo tipo de ciudades.

### **SENTIDO DE PERTENENCIA DEL ESPACIO PÚBLICO**

La configuración del espacio en el habitar de las ciudades no puede considerarse como conjunto de imágenes neutras, ni como un mero soporte físico de las actividades humanas. Por lo contrario, las diversas configuraciones que asume el espacio a través del tiempo son el producto tangible y relevante de las actividades del ser humano. El espacio del habitar, en tanto producto de la parte histórica y social, condiciona el presente y el futuro de las actividades que se despliegan en él para continuar su transformación. Es decir, su proceso es permanente.

La idea de pertenencia puede definirse en la relación de una cosa con quien tiene derecho a ella, como la circunstancia de formar parte de algo, compartir afinidades, creencias y de identificarse con un grupo. Es poner el énfasis en la dimensión espacial de la vida cotidiana como ámbito de construcción de identidades y significados culturales e ideológicos. Se liga directamente con el concepto de identidad, la cual se genera a través de una serie



de redes significativas como los vínculos afectivos y las relaciones con las cosas, con los lugares y su historia.

El espacio público funge como el mediador de la ciudad, generando la constitución de un nosotros, lo cual direcciona a un sentido de pertenencia como resultado del estadio de conciencia de la población, la cual puede estar derivada del sentido de apropiación de las personas que habitan continuamente ese espacio y tiene que ser entendido como el espacio de la vida cotidiana.

Es un espacio vivido que implica un sistema de relaciones mediante el cual las personas lo toman, lo utilizan, lo incorporan, lo comprenden y a través de eso son capaces de transformarlo y disfrutarlo. Es aquí donde la arquitectura efímera tiene un espacio muy importante, ya que puede dar un giro y una perspectiva diferentes a los usuarios, estimular los sentidos, generar un atractivo visual y un valor nuevo al espacio. La arquitectura como arte transmite belleza y cultura, estos espacios funcionan como una plataforma en la que el arte y las personas puedan relacionarse.

El espacio público puede contribuir en la construcción de una identidad social y cultural fuerte, de manera que mientras mayor diversidad de actividades contemple se favorecerá las relaciones humanas y el intercambio con mayor intensidad. La administración pública podría asumir como una de las fuentes de legitimidad política, donde la producción y el fortalecimiento de los espacios públicos ayuden a consolidar las diferentes centralidades dentro de la ciudad, articulándolas como unidad cultural y territorial.<sup>4</sup>

Es importante entender a este espacio en su dimensión socio-cultural (lugar de relación e identificación de contacto entre las personas, de animación urbana y expresión comunitaria) en sus cualidades formales (conectividad, mutabilidad, multifuncionalidad) y en su dimensión simbólica (hito urbano, sentido social); identificarlo como un articulador entre la calle y los edificios, que genera una dialéctica entre lo público y lo privado; constituye canales que facilitan la participación ciudadana y el desarrollo individual y colectivo del habitante.

El uso del espacio urbano en las ciudades representa un nodo de interacción social para la población, se ve beneficiada por el desarrollo de diversas actividades recreativas, el espacio urbano aporta una mejor calidad de vida para el habitante que vive y convive con él, representándolo como lugar abierto para la libre expresión y recreación.

El espacio público, la creación, la protección, la gestión y el disfrute son oportunidades ideales para la participación de todos los ciudadanos, asegurando que los intereses individuales y diferenciados se transforman en prácticas colaborativas. La búsqueda de herramientas de participación en la obtención y el mantenimiento de los espacios públicos ha impulsado el concepto de ecosistema urbano que inspira a la gente a re-imaginar colectivamente y reinventar los espacios públicos, así como a la mejora de sus barrios. El espacio público permite a la población participar y reclamar en la ciudad. Esto implica respetar y proteger una serie de derechos y libertades, como el derecho a la libertad de expresión y reunión, a la información, consulta y participación en los procesos de toma de decisiones. Una buena ciudad debe fomentar la cohesión social y la construcción de capital social, la participación de la comunidad en el diseño, la gestión y el mantenimiento del espacio público.

### **TRANSFORMACIONES URBANAS**

Los proyectos temporales son como un laboratorio urbano, capaces de transformar los lugares en un breve período. Los proyectos desaparecen, pero estos lugares ya no vuelven ser los mismos. Cada nuevo objeto arquitectónico que aparece y desaparece dejará huella en el usuario, una marca en la memoria colectiva del lugar. En diferentes ciudades del mundo, varias calles, barrios o colonias, sufren transformaciones efímeras, como parte del proceso de reinventarse a sí mismas.

Estas transformaciones se convierten en potentes activadores sociales y agentes de cambio que ofrecen un mejor disfrute del habitante en su ciudad, hacen que las personas quieran salir de sus casas para recorrer la ciudad, para disfrutar de lo público y de la calle

	Proximidad/ Conectividad	Diversidad	Revaloración	Re-creando lugar
Usos de suelo	Nodos compactos	Usos mixtos	Potenciación del uso del suelo	Servicios eficientes
	Tejido urbano		Desarrollo económico	
Accesibilidad	Accesibilidad	Asequibilidad	Equidad social	Prioridad peatonal
		Diferentes tipologías		
Espacio público	Movilidad peatonal	Ambiente local	Seguridad	Interacción social
	Estilo de vida saludable	La calle y las plantas bajas	Ambiente atractivo Salud	
Diseño	Imagen urbana	Usos	Calidad de servicios	Seguridad
		Flexibilidad de adaptación		Confort Diseño urbano

con más entusiasmo del que tienen en la rutina diaria. Son el claro reflejo de cómo es capaz de transformarse y revitalizar un espacio público a través de lo efímero, que si bien están por poco tiempo, cambian por completo la percepción del ciudadano respecto al lugar y dejan una fuerte huella en la memoria colectiva.

Para generar interacción social y como consecuencia crear conciencia sobre la pertenencia e identidad respecto a la ciudad una de las primeras acciones debe ser la activación urbana del lugar a intervenir, la reactivación de ese espacio creando nuevos estímulos que incentiven al habitante a formar parte de la actividad colectiva.

## CONCLUSIONES

La aplicación de la arquitectura efímera en el espacio público genera un valor en la memoria colectiva del lugar de intervención que provocan que el usuario diario tome conciencia de ese espacio y comience a ver en él oportunidades para mejorar la calidad de vida urbana. De forma que una vez que la instalación no esté, la percepción del espacio en él cambie, y por voluntad propia quiera y exija un mejor uso de ese lugar. Utilizar el espacio público como una plataforma para la promoción cultural, la inclusión social y crear conciencia ciudadana.

Esta estrategia de diseño permite desafiar el concepto de la arquitectura permanente de construir para cumplir una función específica con un objetivo determinado; la arquitectura efímera existe para reinventar un lugar y renovar las relaciones que el usuario se genera con el mismo, como una forma de escapar del presente y entrar en una realidad paralela, que transforma la percepción del espacio y genera otra forma de ver e interactuar ese lugar. Tiene el poder de crear cambios en nuestra memoria colectiva con relación a un sitio. Así como en nuestras formas de evaluar las necesidades de otros y descifrar cómo podría ser el lugar construido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Rogers, Richard, *Cities for a Small Planet*, Nueva York, The Monacelli Press, 1996.
- Borja, Jordi y Muxi, Zaida, *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Alianza Editorial, 2001.
- Lynch, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998.
- Valenzuela Aguilera, Alfonso “Privatización de la ciudad: Límites, Segregación y Control social del espacio”, en *Ciudades 59*, México, RNIU, 2003.

## NOTAS

- 1 Richard Rogers, *The culture of Cities*, extracto del texto presentado por el autor en las Reith Lectures de 1995, bajo el título de *Cities for a Small Planet*, Nueva York, The Monacelli Press, 1996.
- 2 Jordi Borja y Zaida Muxi, *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Alianza Editorial, 2001.
- 3 Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998.
- 4 Alfonso Valenzuela Aguilera, “Privatización de la ciudad: Límites, Segregación y Control

LO EFÍMERO Y LA LÓGICA  
DEL CONTRA-MONUMENTO  
COMO ESTRATEGIAS DE  
INSERCIÓN DEL ARTE EN  
LOS ESPACIOS PÚBLICOS

AURORA NOREÑA

Desde hace ya algún tiempo, en la Ciudad de México y en otras ciudades del país, el número de piezas artísticas que se colocan en el espacio público se ha incrementado de manera sostenida.

Lo que a primera vista parece ser una buena noticia no debe celebrarse acríticamente ya que es necesario reflexionar sobre su pertinencia y los impactos estético, funcional y vivencial que tienen sobre la urbe y sus habitantes.

El gusto por “decorar” las ciudades con arte nos viene de la necesidad de modernizarnos a la manera de las grandes metrópolis americanas y europeas, que desde la posguerra han, no sólo incrementado el presupuesto para obra artística exterior, sino poblado con parques, glorietas, plazas, avenidas y atrios de edificios corporativos, con monumentales piezas abstractas de arte moderno y contemporáneo. El boom del arte en las calles europeas y americanas se debe, a su vez, al paradigma reinante desde los sesenta que comprende a la ciudad como la extensión del museo, entendiéndola como dijera Mau Monleón: como un enorme museo al aire libre.

La idea de modernidad está inextricablemente ligada a la idea de museo y siendo que la industria cultural es un valor en alza, no es de extrañar que el museo se abra al espacio público, compitiendo en la transformación de los procesos urbanos en su concepción de una ciudad genérica (sin identidad propia, vinculada a un continuo proceso de modernización).<sup>1</sup>

Pero mientras que desde finales del siglo pasado aquellas ciudades empezaron a ver con ojo crítico esa caprichosa proliferación de arte en las ciudades, nombrando incluso a esas obras: *plop-art* (término acuñado en 1969 por el arquitecto James Wines, fundador del grupo SITE, que de manera peyorativa se refiere a aquello que aparece de repente en el espacio público, salido de la billetera de algún gran empresario o del gobierno), en países como el nuestro seguimos pensando que mientras más obras coloquemos en las calles, más contacto tendremos con el arte, más ricos seremos culturalmente y mejor se verán nuestras ciudades.

El caso de Vitoria-Gasteiz, en el país vasco, da buena muestra del camino que en sentido contrario empezaron a recorrer algunas ciudades.

Con un cuarto de millón de habitantes y con uno de los más altos niveles de vida de España, gracias a un equipamiento social de primera, Vitoria-Gasteiz había contado desde 1970 con el famoso 1% del gasto de construcción destinado a equipamiento artístico. Debido a dicha política pública, para principios del siglo XXI, contaba con más de un centenar de piezas artísticas distribuidas en sus espacios públicos. Considerando el tamaño de la ciudad: la cifra, y la perspectiva de su crecimiento a futuro, el proceso era alarmante, más aún porque, como la conocida curadora y crítica de arte Rosa Olivares mencionaba, la mayoría de ellas tenían escaso valor artístico y prácticamente ningún valor patrimonial (el problema era ocasionado por el elevado número de donaciones que los artistas realizaban así como por las políticas de adquisición de obra de nóveles artistas que, con la finalidad de conformar un acervo patrimonial regional, se realizaba sin ninguna ponderación de su calidad y pertinencia).

La ciudad vasca decidió encargar a un grupo de especialistas el estudio y evaluación del parque artístico existente. El informe de dicha comisión, avalado por el Ayuntamiento concluía:

Hay que limpiar la ciudad, actualizar su imagen con obras encargadas especialmente para sitios concretos, limpieza de las obras ya instaladas y eliminación de las que están en mal estado, sean escandalosamente malas y aquellas otras que por el tamaño, características físicas o cualquier otra razón, no estén adecuadamente instaladas.<sup>2</sup>

A partir de dichas indicaciones, durante el primer lustro del siglo XXI, Vitoria-Gasteiz decidió: eliminar 25% de las obras existentes, reubicar otras tantas y sentar las bases para que a partir de entonces, se controle la colocación de objetos artísticos en las calles contemplando, entre otras medidas: que no se acepten donaciones y que los encargos sean regidos por un comité de expertos.

Desde mayo de 2014 existe en la Ciudad de México el Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos. Está integrado por las secretarías de Desarrollo Urbano y Vivienda, de Cultura, de Turismo y de Educación, por las autoridades del espacio público y del centro histórico y por cuatro representantes de la sociedad civil invitados por el Jefe de Gobierno, de acuerdo a sus reconocidos prestigio y conocimiento en la materia y tiene por finalidad la de:

Tomar decisiones para reubicar, incorporar o remozar cualquier obra con valor patrimonial de manera permanente, en inmuebles que tengan el carácter de espacios públicos como parques, jardines, plazas, calles, avenidas y paseos, así como realizar dictámenes técnicos y autorizar la instalación, reubicación o remoción de monumentos, cambiar o instalar una obra en otro lugar.<sup>3</sup>



En pocas palabras, reglamentar todo aquello que aparece en la ciudad bajo la etiqueta de obra de arte.

Aunque la encomienda es clara, el comité no cuenta con criterios establecidos ni con un paradigma de ciudad —en términos de su relación con el arte—, para decidir lo que le conviene, lo que debe estar permitido y lo que no (da buena cuenta de ello lo ha sucedido en la ciudad desde 2014).

Para construir un programa de metas precisas se requiere observar primero las circunstancias y las condiciones que determinan hoy a las ciudades, así como comprender cuál es el papel que el arte debe desempeñar en el ámbito urbano.

Es importante partir del entendimiento de que la ciudad no es exclusivamente un territorio físico determinado por la edificación, sino un espacio socio-político al mismo tiempo ya que

es el lugar de intercambio, de diálogo, de la sobrevivencia, pero también el espacio del dominio económico, de la coerción de la identidad y, a la vez, es el espacio del hurto y de la resistencia. Se trata de un espacio heterogéneo y sincrético en constante proceso, errático y caótico, probablemente incuantificable.<sup>4</sup>

De dicha comprensión deriva una manera particular de concebirla, construirla, habitarla y consumirla, que no tiene nada que ver con identidades fabricadas como: un logo, un *slogan*, o de los horribles letreros tridimensionales que hoy abundan en todas las ciudades y que son el lugar común de millones de *selfies*.

La ciudad no existe como un relato monolítico ni todos nos relacionamos con ella de la misma manera. La noción y los mapas que de ella hacemos se construyen a partir fragmentos: de estancias particularizadas y de experiencias que adquieren sentido en momentos específicos.

Un sinnúmero de propuestas en las artes visuales —alejadas de la comprensión tradicional de la escultura y cercanas a lo que hoy se denomina “arte público”, han buscado crear vínculos menos superficiales entre la ciudad y los ciudadanos.

Lo llevan a cabo con intervenciones que: involucran a la comunidad, le facilitan nuevas experiencias y la obligan a reflexionar tanto sobre los espacios compartidos y la convivencia que posibilitan —o coartan—, como sobre cuanto tema concierna al hombre y a la vida misma.

La diferencia entre “arte público” y “arte en las vías públicas” es que mientras el primero es contextual, tiene una función y se dirige al ciudadano común haciéndolo participar para construir sentidos relevantes para la comunidad; el segundo ignora al contexto insertándose con un interés estético que persigue principalmente, el embellecimiento del entorno.

La obra pública se dirige a las necesidades habituales de la gente, antes que así misma como obra dominante. El “arte público” debe conferir al contexto un significado estético social, comunicativo y funcional.<sup>5</sup>

¿Porqué debieran colocarse obras que ignoran su contexto y no le dicen nada a la comunidad específica que se cruza con ellas todos los días? ¿Por qué ignorar los factores culturales locales y colocar objetos sin identidad? ¿Por qué habría que seguir pensando en hacer obras que permanezcan indefinidamente cuando las ciudades se encuentran en constante transformación y con nuevas necesidades? ¿Por qué añadir elementos a ciudades ya de por sí saturadas y con elevada contaminación visual? ¿Por qué no hacer un arte destinado a los ciudadanos de a pie en vez de a los especialistas? ¿Por qué no hacer un arte con la ciudad en vez de un arte para la ciudad?

Los artistas que han respondido a estas preguntas desde el paradigma del “arte público” han encontrado en las prácticas efímeras y en la lógica del contra-monumento, recursos idóneos para la transformación deseada (también se realizan obras “permanentes” que siguen estos preceptos transformando el espacio e involucrando a la comunidad para crear notables emplazamientos de esparcimiento, convivencia e introspección. La *Crown Fountain* de Jaume Plensa, en el Milenium Park en Chicago, es un buen ejemplo).

El contra-monumento es un monumento que se auto-niega, que está en contra de sí mismo. Su intención no es la de consolar, sino que se propone provocar una conciencia crítica en la audiencia.<sup>6</sup>

La misma autora agrega:

Permanencia y conmemoración son sustituidos por obras efímeras y participativas, que más que competir con la superabundancia de signos de las ciudades, se proponen desvelar sus estructuras profundas, revitalizando la memoria colectiva. [...] Es necesario que exista una comprensión de la cultura como servicio público, al mismo tiempo que como patrimonio: [...] exigen y adquieren la responsabilidad de repensar nuestras ciudades, nuestro tejido social, nuestras necesidades básicas.<sup>7</sup>

Me gusta dar el ejemplo que menciona Mau Monleón en su libro *La experiencia en los límites* para clarificar el concepto.

Se trata del *Harburg Monument* de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz realizado en 1989. La pieza invitaba al ciudadano a incluir su nombre en un bloque metálico a favor de la desaparición del nazismo.

El público procedía a escribir su nombre y en el momento en el que la altura no permitía escribir más, el monolito se enterraba un poco y así sucesivamente hasta su desaparición. La acción de los participantes en conjunto hacía desaparecer al monolito y de manera simbólica, al nazismo.

El público participante se convertía así, en el sujeto de una obra cuya artisticidad, más que estar depositada en el monolito, en lo tangible, lo estaba en el acto colectivo que la vuelve significativa, en lo intangible.

En la Ciudad de México han aparecido una serie de esculturas que han sido llamadas ‘anti-esculturas’ por la prensa<sup>8</sup> y que son producto de un activismo ciudadano que busca que los poderes fácticos asuman su responsabilidad en distintas tragedias que sucedieron en nuestra ciudad o país. Un ejemplo de ellos es el “+ 65” que se colocó frente a la Bolsa Mexicana de Valores, sobre avenida Reforma, para recordar la muerte de 65 trabajadores de la mina Pasta de Conchos en Coahuila, sepultados por una explosión. Familiares y activistas han señalado la responsabilidad del Grupo México quien en 2006, semanas antes del siniestro, supo de ciertas fallas de seguridad y a pesar de ello no detuvo los trabajos en la mina.

Pese a constituirse como un acto político, sobre todo por ubicarse frente a la Bolsa de Valores, no tiene todas las virtudes del contra-monumento ya que no trabaja desde lo efímero ni involucrando al ciudadano de a pie para que la reflexión sea producto de su participación y pueda ser interiorizada.

Más claro resulta —para explicar por qué los anti-monumentos no son contra-monumentos— el caso de otro anti-monumento colocado por familiares sobre la misma avenida, en la Plaza del Caballito, para recordar la desaparición de los jóvenes David y Miguel Ángel el 5 de enero de 2012 en Ciudad Altamirano, Guerrero, donde se señaló la inadecuada actuación de la PGR.

El monumento apela a la rememoración del trágico evento recurriendo al típico ritual luctuoso en el que se depositan flores y se exige cada aniversario la presencia de ciertos personajes emblemáticos, es decir, sigue la lógica del monumento tradicional sin anclarse a la realidad contextual del lugar donde se inserta (podría estar en cualquier lugar).

La síntesis formal de la figura humana sobre un pedestal con la leyenda *Rescatemos a David y Miguel* nos dice muy poco sobre la inseguridad y con el tiempo, si no es que inmediatamente, se asimila al caos visual perdiendo toda fuerza y capacidad de interpelarnos.

La avenida Reforma ha sido empleada desde hace décadas como el mayor museo al aire libre de la Ciudad de México, pero sin ningún criterio legible por parte de las autoridades involucradas sobre lo que puede amueblarla temporal o permanentemente.

Entre las exhibiciones que se han llevado a cabo en sus aceras se encuentran las de: *Campanas* del 2005, *Bancas* del 2007, *Corafest* del 2011, *Panditas Parade* del 2015, los *Mexi-cráneos* en sus emisiones del 2017 y 2018 y el *Tennis parade* y el *Ball parade* de 2018.

A pesar de que todas eran exposiciones temporales, un número significativo de sus piezas se encuentran aún hoy sobre la avenida. Habría que señalar que la mayoría de ellas han sido patrocinadas por empresas privadas con claros intereses comerciales.

Para la exposición de *Campanas*, realizada sólo unos meses después del remozamiento de Reforma, la secretaria de turismo de la ciudad en aquel entonces, Julieta Campos, aseveraba que el propósito de la muestra era el de:

realzar la imagen urbana de esa avenida centenaria y emblemática, devolverle su calidad de auténtico paseo, de espacio fluido, propicio para los encuentros y a la recreación de calle y convertirla en galería de arte al aire libre sería un corolario lógico de rejuvenecimiento del paseo.<sup>9</sup>

En sus palabras se evidencian las ideas de: ciudad como museo y la del arte como recreación. Muy alejadas ambas de aquellas que hemos mencionado en las que se considera a la primera como un espacio de confrontación y, al segundo, como una práctica de servicio social que busca propiciar reflexiones sobre las complejidades de la ciudad que habitamos.

Puede que no nos sorprenda que dicho criterio estuviera vigente hace 5 años, pero sí que las autoridades lo mantengan inamovible.

Hoy en día, todas las exposiciones en las que subyace un interés económico deben limitarse o desaparecer, así como todo aquello que entienda al arte sólo como espectáculo y entretenimiento y no como una forma de conocimiento.

Establecer la duración de su presencia es también una tarea necesaria. Los objetos residuales de las exhibiciones masivas y las donaciones sin ningún tipo de regulación o

condición de permanencia, terminan por convertirse en basura, o en el mejor de los casos, en obstáculos para un tránsito peatonal más franco y placentero.

Las bancas que aún se conservan sobre la avenida, son un buen ejemplo de lo mencionado: la mayoría están en estado deplorable.

No debe postergarse una evaluación. Podemos anticipar que es muy poco lo que debería permanecer, gana mucho la avenida sin tantos objetos decorativos, de baja calidad artística e inadecuados para los tiempos en que vivimos (y eso sin contar las ferias y puestos que también han olvidado su condición de mobiliario temporal ocupando los espacios de circulación prácticamente todo el año).

Por desgracia, el problema no es exclusivo de la Ciudad de México. En otras ciudades de la república sucede lo mismo. Ciudadanos y autoridades no comprenden las necesidades funcionales y artísticas de sus entornos y la manera en que pueden convertirlos en emplazamientos eficientes y emocionantes que solicitan la intervención y compromiso de sus usuarios y habitantes.

En la ciudad de Guanajuato se siembran piezas escultóricas sin el menor análisis de sus flujos peatonales y del impacto visual que tienen sobre el perfil colonial de la misma.

Me voy a referir en específico al caso del espacio conformado entre el Museo Iconográfico del Quijote y el templo de San Francisco, en el cruce de las calles Manuel Doblado y De Sopena.

Una escultura de Leonardo Nierman y otra de José Sacal, ambas parte de la colección del Museo que decidió, en algún momento de lucidez, sacar parte de su acervo a la calle (en esta comprensión de que la calle es la extensión del museo), aparecen frente a los inmuebles como aventadas al azar (*plop-art*).

Su presencia es muy desafortunada. Son totalmente ajenas al despiece de pisos que de alguna manera sugiere los tránsitos peatonales y la condición zigzagueante del camino. Las esculturas obstruyen tanto la circulación como cualquier vista franca del templo barroco del siglo XVIII ya que son su primer plano permanente. Ni qué decir ya de lo ajeno que nos

parece su discurso en las calles de Guanajuato donde peatones ocasionales y habituales circulan sin una mirada de interés hacia ellas.

Lo mismo pasa con la otra escultura de Nierman colocada en la plazoleta triangular entre la Plaza del Roperero y el inicio del andador del Campanero. Esta pieza ha sido golpeada repetidas veces debido a su incomprensible ubicación en una zona de descarga continua de mercancía.

Mobiliario urbano como quioscos, luminarias, bancas y fuentes, que fueron colocadas en las ciudades mexicanas desde el Porfiriato son congruentes porque tienen una función y fueron pensadas de manera integral con la ciudad.

Las esculturas añadidas sin ningún reparo, o análisis del entorno, ya sea físico o social, terminan por convertirse en estorbos, en objetos que impiden la función adecuada de las ciudades.

Hace algunos años participé en el festival cervantino con una pieza efímera que se titulaba: *Observatorio*. Su mayor virtud era la de no permanecer, ya que estuvo en dicho lugar solo por un par de meses.

Su valor artístico no estaba depositado en el objeto, que era sencillamente una cabina que invitaba a los transeúntes a visitarla: lo artístico estaba en lo que la audiencia encontraba, en las nuevas miradas que de la ciudad se construían.

Desde la cabina, la gente podía mirar su alrededor de otra manera, podía encontrar detalles que en su diario transitar jamás había detectado.

Desde una mirada caleidoscópica, construida por fragmentos, añadía nuevos datos a lo que conocía de ese lugar enriqueciendo su vivencia citadina (la cabina estaba equipada con un espejo que giraba los 360 grados y que por lo tanto, permitía ver sólo un pequeño encuadre que se localizaba siempre a espaldas del observador. La pieza cuestionaba perceptivamente al usuario porque no correspondían las percepciones corporal y visual).

Recibí muchos comentarios de los ciudadanos durante el tiempo en el que permaneció instalada, pero el que más escuché fue que el “dispositivo urbano” les permitía darse

cuenta de que recorreremos las calles de nuestras ciudades de manera ausente sin realmente percatarnos de lo que nos rodea.

La ciudad es un territorio de experimentación y compromiso compartidos para: urbanistas, arquitectos y artistas. Todos tenemos algo que decir en este generoso territorio aunque son los arquitectos quienes llevan y han llevado la voz cantante.

Debido a que son quienes toman la mayor parte de las decisiones y quienes mayoritariamente comisionan obra pública a los artistas plásticos y visuales, es importante que afinen sus ideas sobre la presencia del arte en las ciudades (esto no implica que no pueda colocarse ni realizarse nada más ni que se terminen las obras por encargo o permanentes, pero el imperativo es considerar tanto al contexto físico-cultural del lugar específico, como enterarse de las propuestas y experiencias generadas en el campo artístico visual que reflexiona sobre nuestro presente).

La frase “Menos es más” de Mies Van der Rohe puede tener cabida en esta discusión. Seguir llenando a las ciudades de monumentos y objetos que duren para siempre es sencillamente imposible.

¿Por qué no entonces trabajar con la realidad social? ¿Por qué no hacer un arte que trascienda una función primaria de ornamentación? ¿Por qué no hacer un arte que esté vinculado con su aquí y su ahora, el tiempo que eso dure?

Busquemos un arte que nos lleve a reflexionar sobre nuestra vida en comunidad, es decir, un arte con la lógica del contra-monumento: que no obvие el contexto, que se construya desde la participación de los habitantes, que provoque la reflexión y que desaparezca cuando tenga que desaparecer.

#### BIBLIOGRAFÍA

Martínez, César, “La ruta de la ignominia”. Suplemento *Forma y Fondo*, Periódico *Reforma*, 14 octubre 2018.



Monleón, Mau, *Arte público/espacio público*, Consultado en: [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF)

\_\_\_\_\_, Mau, *La experiencia en los límites*, Institució Alfons el Magnànim, 1999 (Colección Formas Plásticas). pp. 135

Neumann Landemon, Simón, *Diana Liceo para Sexenio*, Consultado en: <http://www.sexenio.com.mx/aplicaciones/articulo/default.aspx?Id=116557>

Olivares, Rosa, *El paisaje en la ciudad: espectáculo, negocio y olvido*, Segundo Simposio. Arte y Ciudad, SITAC Versión electrónica.

Schmelz, Itala. *Espacios Públicos*. 2do Simposio. Arte y Ciudad, SITAX, 2013. Versión electrónica.

Ramírez, Bertha Teresa. “Inaugura López Obrador exposición Campanas, que se podrá ver sobre Reforma”, Periódico *La Jornada*, 25 julio 2005. Consultado en: <https://www.jornada.com.mx/2005/07/25/index.php?section=cultura&article=a13n1cul>

#### NOTAS

1 Mau Monleón, *Arte público/espacio público*, p. 2. Consultado en: [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF).

2 Rosa Olivares, *El paisaje en la ciudad: espectáculo, negocio y olvido*, segundo simposio. Arte y Ciudad, SITAC. Versión electrónica.

3 Simón Neumann Landemon, *Diana Liceo para Sexenio*, 19 de mayo de 2014. Consultado en <http://www.sexenio.com.mx/aplicaciones/articulo/default.aspx?Id=116557>.

4 Itala Schmelz, *Espacios Públicos*, 2do Simposio. Arte y Ciudad, SITAX, 2013. Versión electrónica.

5 Mau Monleón, *La experiencia en los límites*, Colección Formas Plásticas, Institució Alfons el Magnànim. 1999.

6 Mau Monleón, *. Ibid.* pp. 137.

7 Mau Monleón, *Arte Público/Espacio Público*, p. 3. Consultado en: [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF).

8 César Martínez, “La ruta de la ignominia”, *Suplemento Forma y Fondo, Periódico Reforma*, 14 octubre 2018.

9 Bertha Teresa Ramírez, “Inaugura López Obrador exposición Campanas, que se podrá ver sobre Reforma”, Periódico *La Jornada*, 25 julio 2005. Consultado en: <https://www.jornada.com.mx/2005/07/25/index.php?section=cultura&article=a13n1cul>

**MUSEOS Y  
ESPACIOS  
EXPOSITIVOS**

## PRESENTACIÓN

La museografía se ha consolidado en nuestro tiempo como un ámbito inherente a las disciplinas de diseño. Las exposiciones son resultado de un proceso creativo en el que intervienen equipos de especialistas provenientes de diferentes campos profesionales. La presencia de los arquitectos y diseñadores en estos equipos ha adquirido una relevancia central. Esta presencia se justifica no sólo en el valor que dichas disciplinas pueden brindar a estos campos de acción, sino también en la pertinencia de la diversificación de los perfiles profesionales ante los retos del presente.

El trabajo que se realiza en contextos museológicos puede examinarse desde el paradigma de lo efímero. La museografía es efímera, no sólo en la medida en que las exposiciones se conciben con una duración determinada, sino sobre todo en la breve permanencia de sus habitantes. Al mismo tiempo, este ámbito inserta al diseñador en un diálogo con lo permanente, materializado en los objetos que testifican la historia, el patrimonio, el arte, así como las verdades de la ciencia. Estas manifestaciones de lo perenne

VIRGINIA CRISTINA  
BARRIOS FERNÁNDEZ

GABRIEL VILLALOBOS  
VILLANUEVA

se confrontan con las vicisitudes de una cultura de la inmediatez, mediada por las tecnologías digitales y habituada a la variedad y la personalización.

En nuestro tiempo es posible distinguir dos problemas fundamentales para los equipos que se dedican al diseño y montaje de exposiciones. Por un lado, la creciente complejidad y diversidad de los soportes expositivos, a la par de un aumento en la diversidad de públicos, objetos y contenidos museales, y contextos institucionales. El reconocimiento de las distintas identidades que conforman la sociedad contemporánea prescribe museografías que amplíen las interpretaciones y discusiones en torno a los productos culturales.

Esto se aúna a los formatos efímeros del arte contemporáneo como el performance o la instalación, así como a nuevas consideraciones sobre los procesos de la antropología, la historia y las ciencias. Estas transformaciones paradigmáticas manifiestan la necesidad de renovar las metodologías y estrategias de la museografía, no sólo en el diseño de soportes expositivos, sino también en las consideraciones de comunicación, la incorporación de tecnologías digitales, y las prácticas de conservación de acervos y archivos.

Por otro lado, los arquitectos se enfrentan a un gran desafío en el diseño de museos contemporáneos, ante la transformación radical de la noción misma de museo. El papel social de los museos ha cambiado históricamente, pero especialmente en los inicios del siglo XXI. En nuestro contexto, la relación del museo con respecto a su comunidad y entorno ha adquirido mayor relevancia. Esto ha requerido que las funciones del museo se compenetren con otros programas, resultando en espacialidades híbridas y abiertas. Estas arquitecturas se exigen flexibles, democráticas y adaptables a los cambios ambientales, sociales y culturales del siglo XXI.

Los textos incluidos en esta sección analizan estos problemas desde distintas perspectivas. Ahondan en los retos de los museos ante los cambios paradigmáticos de nuestra cultura, analizando de manera crítica casos específicos de estudio. En conjunto, estas visiones esbozan un panorama de la museografía desde el contexto nacional y universitario, y ofrecen miras hacia el futuro de este ámbito profesional.

## EL MUSEO “ENTRE LO EFÍMERO Y LO PERMANENTE”

VIRGINIA CRISTINA  
BARRIOS FERNÁNDEZ

*El museo era una afirmación,  
el museo imaginario es una interrogación.*  
André Malraux. *El museo imaginario*

Los museos han sufrido grandes cambios a partir de los últimos 50 años, pasando de ser una institución de conservación y exposición a una institución cultural, transformándose en productores de artistas o convirtiéndose en polos para el turismo cultural como parte de la cultura del ocio.

Hoy se plantea la disyuntiva entre el museo templo, lugar de experiencias íntimas, templo de las musas, que guarda tesoros; museo laboratorio, lugar de experimentación, donde la belleza se descubre; o museo foro, espacio para la confrontación el debate público y que incorpora también al laboratorio dando lugar a la experimentación. El museo se debate entre lo efímero y lo permanente, el movimiento, lo nuevo, lo experimental, entre la exposición discursiva e inmersiva.

El museo como institución permanente se enfrenta a la modernidad, en tres aspectos: cambios en sus funciones, que trae como consecuencia cambios en las necesidades espaciales (programa arquitectónico), cambios en las formas de exponer e incorporación de las nuevas tecnologías.

Es evidente que en el museo coexisten determinados binomios como tradición y modernidad, universalidad y particularidad, inclusión y exclusión, homogeneidad y pluralidad, uniculturalidad y pluriculturalismo, que le están poniendo cada día en la tesitura de tener que plantearse su propia razón de ser.<sup>1</sup>

Entre estas polaridades hay un entrelazamiento e influencia donde se cruzan lo efímero y lo permanente en un mismo campo de acción, el museo.

A la hora de pensar ¿qué es lo permanente y qué es lo efímero? Tendríamos que pensar desde dónde podemos definirlo. Si pensamos en los límites entre lo permanente y lo efímero, diríamos que efímero es lo pasajero o de breve duración, y lo permanente lo que perdura en el tiempo. Pero, ¿cuál es el tiempo que permite diferenciar uno de otro? Y entonces, el límite entre lo efímero y lo permanente se hace difuso. ¿Por qué decimos que el museo está en la disyuntiva entre lo efímero y lo permanente?

Deberíamos de re-temporalizar esos conceptos porque la sociedad del cambio permanente que hoy enfrentamos hace que casi todo lo que hacemos sea efímero, al fin “la cinética es la ética de la modernidad”.<sup>2</sup>

El mundo de la modernidad está en constante movimiento y ese movimiento que hace “que todo lo sólido se desvanezca en el aire”, es lo que convierte en efímero lo permanente.

Para hablar de lo efímero tenemos que contextualizar (en qué contexto algo es o no efímero), incorporar la percepción (para mí algo es o no efímero), considerar la reversibilidad (en uno y otro sentido, lo permanente puede convertirse en efímero y lo efímero en permanente).

El museo se debate entre lo efímero y lo permanente, cuando —como parte de la cultura del ocio— las masas acuden con una especie de fuerza cinética, se precipitan a ver una

exposición repleta de imágenes y símbolos, sin tiempo para mirar y pensar. Esto se traduce en una “visión ciega” que conduce a desvanecerse al salir de la visita. Con Sloterdijk, el movimiento autónomo como una vorágine que nos lleva “se encarga de que el pensamiento ya no tenga nada que ver con lo pensado”. Durante estos procesos, alarmantes, ¿qué tienen que ver con lo pensado por el discurso expositivo? “La movilización es la respuesta moderna a la transitoriedad de la vida y la desigualdad de los destinos”.<sup>3</sup> El museo no puede escapar de ese mundo del espectáculo, y no repara en ofrecer al público las famosas exposiciones temporales caracterizadas por su espectacularidad, que se evaporan en la mente del visitante tan pronto como atraviesa la puerta del museo.

Refiriéndose a la posmodernidad Hernández nos dice:

El museo, empujado por esta corriente de pensamiento, se ve en la necesidad de construir pequeñas narrativas que van conformando el complejo universo cultural existente en el mundo. Y eso ha supuesto un gran esfuerzo de reinvención, resignificación y readaptación a la realidad existente porque todo cambia y posee un carácter efímero, que impide detenerse mucho tiempo para profundizar en el contenido de las cosas. Se trata de consumir, ya sean bienes materiales, culturales o lúdicos en los que el espectáculo y el entretenimiento ocupan un lugar privilegiado.<sup>4</sup>

Visto de esta manera debemos permitir al museo darse la oportunidad de hacer convivir lo efímero y lo permanente o hacer de lo efímero algo permanente o viceversa.

En este sentido vale la pena hacer mención al Museo Circulante de naturaleza efímera y portátil (viajaba en camión), una experiencia realizada en España entre 1931-1936, en la que el pedagogo Manuel Bartolomé Cossío organiza las que se llamaron las Misiones pedagógicas con el objeto de acercar la cultura a los poblados más dispersos. Estas misiones pedagógicas incluían teatro, música, bibliotecas y el museo. El museo circulante, también conocido como museo ambulante o museo del pueblo, se encargó



de hacer llegar a los pueblos copias manuales en tamaño natural de cuadros del Prado. Estas eran en el más estricto sentido exposiciones efímeras, estaban programadas de una semana y se acompañaban de una serie de actividades complementarias, pero sus resultados no eran efímeros, no estaban teñidas de la inmediatez que nos rodea en la actualidad.

Ochenta años más tarde, el Prado se propuso pasear por España, partes de sus fondos en forma de exposiciones itinerantes “Prado itinerante”, y al mismo tiempo anunciaron el “Prado disperso”, sacando de sus depósitos obras que son llevadas a museos provinciales de bellas artes. Dentro de ese programa en 2018-y 2019 realizaron un proyecto de exposición denominado “De gira por España”, consistente en el préstamo de una pintura de especial relevancia por un período de un mes a diferentes museos españoles.

Hoy en día, ya muchos museos trabajan con la idea de convertir parte de sus exposiciones permanentes en temporales e itinerantes. ¿Es lo mismo temporal que efímero? Como decíamos antes, depende desde qué punto de vista lo analizamos, ¿efímero en el tiempo o efímero en las mentes de las personas? Si hablamos del tiempo, la exposición temporal se piensa para una duración de aproximadamente 6 meses y la permanente según expertos una duración de 10 años, porque en definitiva sea temporal o permanente el museo cambia y tiene la necesidad de renovarse y dada la relatividad del concepto efímero cualquiera de las dos podría ser considerada como arquitectura efímera.

La definición de museo que desde 2007 nos ha presentado el ICOM rescata que el museo es una “institución permanente”, sin embargo en la nueva revisión del concepto de museo que planteó el ICOM desde 2019, estos términos ya no aparecen y se sustituyeron por la frase: “Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros”. El concepto de permanencia ya no es relevante para los fines de la institución ni su forma de organización específica, lo cual da pie a otras formas de concebir el museo, que lo hacen más cambiante, dinámico e integra como prioritarias otras funciones además de las cinco que tradicionalmente lo han caracteriza-

do (adquisición, conservación, documentación, investigación y exposición). Hoy en día el museo se concibe como un espacio de convergencia social, cultural y educativa, lo que produce un cambio sustancial en su programa arquitectónico.

El museo se encuentra ante un nuevo paradigma “el de ser un espacio de comunicación”, lo que implica un cambio fundamental en su arquitectura:

Cómo hacer para que el edificio de los museos se convierta en un espacio de comunicación, capaz de atraer por sí mismo las miradas y el interés de un público que está deseoso de experimentar nuevas sensaciones y que no le resulta extraño adentrarse en dinámicas totalmente novedosas, que le hagan experimentar la posibilidad de entablar un diálogo abierto no sólo con las obras de arte sino también con el mismo edificio que las alberga.<sup>5</sup>

En ese sentido coincido con Rafael Moneo que al referirse a la vida de los edificios dice:

Una obra de arquitectura envejece de modo bien distinto al que envejece un cuadro. El tiempo no es tan sólo pátina para la obra de arquitectura, y con frecuencia, los edificios sufren ampliaciones, incorporan reformas, sustituyen o alteran espacios, y elementos, transformando su imagen, cuando no perdiendo la que en su origen tuvieron. El cambio, la continua intervención, es el sino, se quiera o no, de la arquitectura. El deseo de tener en cuenta el continuo cambio, consiguiendo así que una obra de arquitectura responda adecuadamente al paso del tiempo, [...] se lograría mediante un proyecto abierto, capaz de permitir la continua adaptación a una realidad forzosamente cambiante.<sup>6</sup>

Dijimos al principio que los museos se enfrenan a la modernidad con profundos cambios, entre los que mencionamos modificaciones en sus funciones y su consecuencia en los pro-

gramas arquitectónicos y en la forma de concebir el museo, Francisca Hernández menciona al respecto tres tipos de concepto de museos a la hora de relacionar edificio y contenido, los de carácter idéntico, neutro o dialógico. Idénticos cuando contenedor y contenido pertenecen a una misma época y contexto; neutros, espacios asépticos en los que se procede a la descontextualización de la obra, diseñados para la pura contemplación. El museo dialógico en el que se emana un diálogo entre obra y contenido, aunque sea de diferentes contextos. Esto plantea la necesidad que el edificio museo sea sugerido como espacio de comunicación, ya el centro no es sólo el contenido sino también necesita que el visitante tenga un papel activo.

Estos cambios incluyen a la museografía, como la disciplina que establece la relación entre visitante, edificio y contenido, “una arquitectura dentro de la arquitectura” dice Rodríguez Frade.

Actualmente, ante la dinámica del mercado y la necesidad de los museos de reinventarse, las exposiciones temporales de carácter efímero toman la delantera. Ya sea en los museos que tiene una colección en la que las exposiciones temporales son un medio de supervivencia económica y también de presencia mediática; como en aquellos museos grandes y pequeños sin colecciones. El reto para el museo es que lo temporal y efímero de la exposición, no se convierta en efímero en la mente del visitante, sino que deje una huella que lo invite a reflexionar, pensar, buscar más información, compartir, discutir o disentir.

La concepción de museo como espacio de comunicación, de interacción entre el público, la obra y la arquitectura, también produce un cambio en las formas de exposición, de la exposición discursiva a la inmersiva, más abierta, interactiva e inclusiva.

Por último no podemos dejar de lado la incorporación de las nuevas tecnologías que dejan paso a la posibilidad del museo virtual, sin un espacio físico concreto, que conllevan a la desmaterialización del museo sustituido por la web.

Ante la crisis económica actual, el futuro de los museos se torna incierto, el cambio en el papel del estado y la reducción de los recursos públicos, lo llevan a una competencia

cada vez más fuerte entre museos para atraer al público. Por lo cual necesitan hacer más rentables las exposiciones, generando su movilidad, con exposiciones itinerantes y temporales. Menos espacio para exposiciones permanentes, más espacio para eventos, reuniones, debates o actuaciones.

Fuera de los museos superestrella, el futuro se basa en el fortalecimiento del vínculo entre el museo y su comunidad, reivindicación de su papel social, tal como lo planteaba el concepto de Museo Circulante de Bartolomé Cossío. De lo contrario, el museo corre peligro de convertirse en una empresa comercial igual que cualquier otra, donde las leyes del consumo hacen que todo se convierta en efímero, como la moda.

Puede argüirse que la arquitectura en el futuro perderá la condición de permanencia que tuvo en el pasado y desde ahora asumirá la condición de efímera. Ello explicaría la endeble condición de nuestros edificios a pesar de estar contruidos en piedra. La arquitectura está hoy influida por ésta su condición efímera, al margen de cuál sea el material. Y esto nos plantea una cuestión de primer orden. ¿Puede hoy la arquitectura durar, vivir a lo largo del tiempo como lo hizo en el pasado? ¿Acaso no tenemos ante la arquitectura hoy, la sensación que nos encontramos ante obras percederas [...]. Pero rechazamos tales ideas, aun reconociendo que la arquitectura hoy está afectada por estas circunstancias que la dejan marcada con el sabor de lo efímero. Si la arquitectura es efímera puede ser inmediata.<sup>7</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

Bauman, Zygmunt, *La globalización: consecuencias humanas*, México, FCE, 2010. Consultado en: [https://www.academia.edu/9082388/Globalizaci%C3%B3n\\_y\\_Consecuencias\\_Humanas\\_Zygmunt\\_Bauman\\_](https://www.academia.edu/9082388/Globalizaci%C3%B3n_y_Consecuencias_Humanas_Zygmunt_Bauman_)

Dennis, Nigel, “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones”, en *Pedagógicas. Escritura e Imagen*, 8 2011, pp. 15-26. Consultado en: [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESIM.2011.v7.37771](https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2011.v7.37771)

- Díaz de Quijano, Fernando, “Guillermo Solana: los museos se mantienen gracias a las exposiciones temporales”, en *El Cultural*, 2016. Consultado el 8 de febrero de 2020 en: [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160229/guillermo-solana-museos-mantienen-gracias-exposiciones-temporales/105989760\\_o.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20160229/guillermo-solana-museos-mantienen-gracias-exposiciones-temporales/105989760_o.html)
- Ferrer, José, Rafael Moneo. *El arte y la arquitectura de los museos*, Buenos Aires, Editorial Diseño, 2018.
- Gómez, Javier, *Dos museologías las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, España, Ediciones Trea, 2006.
- Hernández Hernández, Fernanda, “La museología: entre la tradición y la posmodernidad”, en *Complutum* 26 (2), 2015. Consultado en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50413>
- \_\_\_\_\_, *Reflexiones museológicas desde los márgenes*, España, Ediciones Trea, 2018.
- Kurnitzky, Horst, *Museos en la sociedad del olvido*, México, CONACULTA, 2013.
- Mairesse, François, “La museología en la encrucijada de los caminos”, en *Complutum* 26 (2), 2015, pp pp. 29-37. Consultado en: [https://doi.org/10.5209/rev\\_CMPL.2015.v26.n2.50414](https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50414)
- Malraux, André, *El museo imaginario*, Madrid, Editorial Cátedra, 2017.
- Moneo, Rafael, “La soledad de los edificios”, Conferencia Cátedra Kenzo Tang, 1985. Consultada en: <https://static1.squarespace.com/static/522do844e4b09d456bo2ea6/t/528da3d6e4bo6be25oabddfo/1385014230607/la+soledad+de+los+edificios.pdf>
- \_\_\_\_\_, *La vida de los edificios*, Barcelona, Editorial Acantilado, 2017.
- Rodríguez, Juan Pablo, *Manual de museografía. De la emoción al conocimiento*, España, Editorial Almuzara, 2019.
- Museo del Prado. Sitio web. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/de-gira-por-espa/a052c71f-05a0-4641-2fa9-034c06364d05>

### NOTAS

1 Fernanda Hernández Hernández, “La museología: entre la tradición y la posmodernidad”, en *Complutum* 26 (2), 2015. Consultado en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50413>.

2 Peter Sloterdijk, “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”, 2011. Consultado en: <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=91> (visitado el día 5 de octubre de 2012)., p. 27.

3 Peter Sloterdijk, *Ibid.*, p. 99.

4 Fernanda Hernández Hernández, *Id.*

5 Fernanda Hernández Hernández, *Reflexiones museológicas desde los márgenes*, España, Ediciones Trea, 2018.

6 Rafael Moneo, *La vida de los edificios*, Barcelona, Editorial Acantilado, 2017.

7 Moneo, R., “La soledad de los edificios”, Conferencia Cátedra Kenzo Tang, 1985. Consultada el 9 de noviembre de 2019 <https://static1.squarespace.com/static/522d0844e4b09d456b0a2ea6/t/528da3d6e4b06be250abddf0/1385014230607/la+soledad+de+los+edificios.pdf>

¿QUÉ ES LO EFÍMERO  
EN EL “ARTE EFÍMERO”?  
**PERFORMANCE, REPETICIÓN  
Y MÉTODOS DE REGISTRO.  
ESTUDIOS DE CASO**

JOSÉ FERNANDO TORRES SERRANO

**A MANERA DE INTRODUCCIÓN. ARTES DEL TIEMPO  
Y DEL ESPACIO**

En 1790, Immanuel Kant publicó la *Crítica del juicio*.<sup>1</sup> A unos años de terminar el llamado “Siglo de las luces” y en medio del auge de los periodos neoclásicos que experimentaban distintas técnicas artísticas —así como del idealismo alemán—, la obra de este filósofo, además de sentar las bases de la estética como disciplina de estudio (y crítica) al arte y a “lo bello” como categoría, sienta una de las divisiones que marcaron esta disciplina durante varios siglos: la de “artes del tiempo” y “artes del espacio”.<sup>2</sup> Para Kant, continuar con la división categórica entre espacio y tiempo permite contextualizar la percepción de una obra a partir de los moldes (o más propiamente, campos) en los que se forma, sean los del espacio o del tiempo.

Esta división, marcada también por uno de sus contemporáneos, Gotthold Ephraim Lessing, afirma que las artes plásticas (en palabras de Lessing, “la pintura”<sup>3</sup>) son diferentes de la poesía (o literatura) en el sentido en el que la pintu-

ra no puede imitar acciones sucesivas, sólo simultáneas y el resultado final de la acción de pintar se muestra en objetos físicos.<sup>4</sup> Por otro lado, para Lessing, las artes literarias están interesadas por acciones que se desenvuelven en el tiempo. Los signos de la literatura se desenvuelven en el tiempo y los de la plástica en el espacio. Lessing define la pintura como un arte del espacio, mientras que la poesía es, para él, un arte del tiempo. En *Lacōon* también es importante la distinción que se realiza sobre cómo las artes imitan modelos de la realidad: la pintura puede aparentar acciones a través de la representación de cuerpos en un espacio, mientras que la literatura imita formas, hasta cierto punto, a través de acciones y descripciones en el tiempo.<sup>5</sup>

Aunque limitadas por su temporalidad, las nociones planteadas por Lessing y Kant servirían de base para plantear una división entre las artes seguida por otros estetas e historiadores del arte. Los conocimientos actuales de ciencia, presentes en la mente de la mayoría de los artistas y espectadores, reconocen el tiempo y el espacio como un *continuum* en el que ambas categorías están constantemente mezcladas a través de la materia y la energía. Una manera interesante de replantear estas nociones es pensar que ambas formas artísticas utilizan materia: en el caso de las artes del espacio, una materia que desemboca en una existencia más o menos estable y determinada, mientras que en las del tiempo, en energía.<sup>6</sup>

Es de esperar que los artistas contemporáneos tengan presente, de una manera intrínseca, esta división a la hora de pensar en los formatos de salida (o el “campo”, en términos kantianos) que tendrá su obra. ¿Se tratará de energía que se presenta en un escenario? ¿De una obra que ocupará materia, y por ende, un lugar en el espacio?

Varios años después de la muerte de nuestros idealistas alemanes, primero la fotografía y después el cine tomarían relevancia, tanto como métodos de registro, como de entretenimiento y creación artística. La aparición del llamado séptimo arte y sus métodos de registro sin duda han permitido desdibujar la marcada división entre artes del tiempo y del espacio. Además de ser una de las causas más importantes para la revolución conocida como “arte moderno”, el cine también fue consecuencia directa de la realización de obras y



artistas que nos llevaron a pensar en una tercer manera de categorizar al arte y su espacio temporalidad: el arte efímero.

## ARTE EFÍMERO

*Todo arte es en principio efímero,  
o lo que es lo mismo: deja de ser arte  
cuando se ha consumido o ha perdido  
la función que cumplía cuando se hizo.<sup>7</sup>*

José Fernández Arenas,  
*Arte efímero y espacio estético.*

Más allá de lo controversial que pudiera resultar la declaración de Fernández Arenas sobre si el arte tiene una función, es necesario rescatar el papel que toma el espectador en una obra de arte a través de su materialidad: el arte deja de serlo cuando se consume. Una vez que el espectador entra en contacto con una obra inicia un momento de juicio que parte de su contexto, conocimiento y vivencias.<sup>8</sup>

Pensando en términos de la división entre artes del tiempo y del espacio, podemos formar una primera definición de arte efímero en ésta: El arte temporal deja de ser arte (cumple con su efimeridad) cuando el espectador termina de presenciarlo, mientras que el espacial lo hace cuando la obra deja el campo material que la contiene.

Fernández Arenas también rescata algo interesante al definir esta efimeridad: en muchas obras o manifestaciones artísticas el campo (sea material o energético) está pensando para no ser preservado y, en algunos casos, para ser destruido después de la concreción de la obra<sup>9</sup> (la consumición del espectador).

El recorrido teórico hecho hasta ahora cumple una clara función: desmitificar la idea de que el arte efímero tiene solo cabida en representaciones temporales, o que éstas fueron el inicio del arte efímero, como suelen mencionar ciertos autores<sup>10</sup>. La misma raíz griega, *ἐφήμερος* (*ephêmeros*), nos apunta hacia algo que tiene una corta duración; en su traducción literal, la de un día. A través de esta desmitificación del arte efímero como algo que depende únicamente del tiempo, pueden analizarse otras obras bajo la luz del arte efímero.

Aunque ciertas corrientes de la historia del arte marquen como primeras manifestaciones del arte efímero a la fuerza enérgica (y temporal) de los “ismos”, a través de las representaciones del Cabaret Voltaire y las lecturas públicas de los manifiestos futuristas,<sup>11</sup> debe rescatarse el valor que han tenido, por ejemplo, la escenografía como producto en sí mismo y como arte efímero, presente desde los inicios del teatro; el *body paint* enmarcado en una producción temporal religiosa que se ha realizado en distintas culturas desde tiempos remotos; el *land art* como una presentación del espacio a aristócratas y políticos en viaje, etcétera. Como estos, diversos ejemplos vienen a la mente al considerar las condiciones artísticas, temporales, espaciales y efímeras de manifestaciones culturales.

Poner a ciertas obras bajo el lente del arte efímero puede plantear preguntas interesantes: ¿Puede pensarse como “efímera” una escultura creada como artefacto para un evento en específico? *Señales*, de Ángela Gurría lleva desde 1968 en la glorieta de San Jerónimo, en la Ciudad de México, como parte de la megaobra *Ruta de la Amistad*.<sup>12</sup> El significado de la obra ha cambiado en todos estos años, además de modificar su color original tras varias restauraciones. ¿Hasta qué punto ha “cumplido con su función” la obra de Gurría, como señalaría Arenas? ¿Sus transformaciones han marcado distintos momentos de lo efímero en la obra o estamos ante una “obra”, en la que solo importan las intenciones del autor al momento de concretarla?

Lo cierto es que, al pensar en arte efímero, el *performance* es una de las acciones artísticas que más vienen a la mente. Pudiendo pensarse como el desarrollo natural de dos de las artes temporales más antiguas, la poesía y la dramaturgia, el *performance* evolucionó a

partir de una línea en la que los campos que acciona son tanto temporales como materiales: por un lado, la importancia del cuerpo como un vehículo de significado<sup>13</sup> y un campo material desde el que suceden acciones artísticas temporales, enérgicas y, además, efímeras.

## **PERFORMANCE**

*El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras y la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada.*

Diana Taylor, “Performance, teoría y práctica”.<sup>14</sup>

Aunque la historia del arte marque el inicio del *performance* desde ciertos actos artísticos acontecidos en la primera década del siglo XX, como mostramos anteriormente, el término fue acuñado por artistas en los años sesenta y setenta<sup>15</sup> para referir a las acciones realizadas por un grupo de personas que buscaban rescatar el valor antinstitucional en el arte a la vez que lo alejaban de las esferas burguesas de consumo, que había lo monopolizado tras la consolidación concepto de arte moderno.

El *performance*, si bien tiene esta calidad enérgica (al suceder en el tiempo) y material (al suceder desde el cuerpo del artista), tiene también una marcada intención efímera: Por un lado, en sus inicios, las acciones buscaban provocar y transgredir la cotidianidad de sus espectadores, por lo que podría surgir en cualquier momento; por el otro, el carácter transgresor y de protesta que tenía en este primer momento hacía que las obras se concretaran en contextos en los que no siempre eran bienvenidas,<sup>16</sup> causando su censura y, por ende, el fin de la acción performática.

Muchos de estos actos artísticos también son efímeros en su corporalidad: en el famoso *The artist is present*<sup>17</sup> (Marina Abramović, 2010), la llamada “abuela del *performance*” se encontraba sentada en silencio en una mesa de madera con una silla vacía del otro lado. Durante casi tres meses, por ocho horas al día, ella mantuvo este campo mientras los espectadores se sentaban y encontraban su mirada con la de Abramović. Las condiciones a las que se somete la artista, a pesar de ser permanentes durante el periodo en el que fue activada la pieza (es decir, ella siempre tuvo que estar sentada en la silla para que la obra pudiese concretarse), afectan temporalmente su cuerpo.

Merece la pena rescatar otra manera de materialidad efímera: cuando el cuerpo es intervenido a propósito de una pieza. *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black* (1968), de Bruce Nauman,<sup>18</sup> es una pieza performática en la que el artista aplica en su piel pigmentos blancos, rosas, verdes y negros en cada uno de sus cuatro fragmentos de diez minutos de duración, de manera que cada color se encima con el anterior. *Art Make-Up*, en vez de tener una audiencia, como la mayoría de piezas que hemos mencionado hasta ahora, es performada frente a una cámara de video. Aunque en la pieza de Nauman los pigmentos se mantienen mientras se repite el metraje, el cuerpo del artista sólo fue transgredido de manera efímera.

Los dos casos planteados anteriormente traen consigo preguntas interesantes: ¿Qué pasa con esta efimeridad cuando el acto se registra? ¿La obra sigue siendo “efímera” aún cuando haya condiciones de permanencia? ¿Desde qué punto debe juzgarse la efimeridad? ¿Desde el tiempo total y siempre continuo o desde acotado (el tiempo como campo) en que sucede una pieza?

### **FOTOGRAFÍA Y VIDEO COMO MEDIOS DE REGISTRO; VIDEOPERFORMANCE**

A la vez que el *performance* encontró la intención que lo vio nacer a inicios de los sesenta, Nam June Paik, Wolf Vostell y otros artistas<sup>19</sup> empezaron a experimentar y crear piezas en

video, dando origen al videoarte. Las ventajas tecnológicas que hicieron disponible para ciertas personas cámaras y cintas de 16mm, además de equipos comerciales de video-grabación algunas décadas después, permitieron que se experimentara con la forma y modos cinematográficos para crear piezas en este formato. A pesar de la existencia del cine experimental desde años anteriores a la democratización del video, la apropiación que hicieron los artistas permitió que se generaran reflexiones distintas a las del formato cinematográfico.

El video también permitió que se “trastocara” la efimeridad del *performance*: a pesar de que ya existieran distintos métodos de registro de ciertas piezas (desde grabaciones de audio de poemas futuristas<sup>20</sup> o las fotografías que dan registro a la única vez que Yayoi Kusama accionó *14th Street Happening*<sup>21</sup> (1966), esta ventaja tecnológica abrió y democratizó la posibilidad de que las acciones performáticas pudieran verse, disfrutarse, vivirse y estudiarse por personas distintas a los asistentes de estos actos efímeros.

Este hecho también sería responsable de un gran cambio en el quehacer del *performance*: por un lado, inician las piezas performáticas realizadas frente a la cámara antes que frente a una audiencia (como es el caso de la mencionada *Art Make-Up*) y, por el otro, el registro, sobre todo en video, tomaría un papel más relevante para los artistas, teniendo un papel activo en el acto, como sucede en muchas de las obras que la maestra Pola Weiss realizaría con una perfecta sincretización entre ella, su cuerpo y la “Escuincla” (como llamaba a su cámara) como un campo material.

## ESTUDIOS DE CASO

A pesar de que acciones y artistas han marcado la historia del *performance* y el videoarte de maneras significativas (además de los artistas ya mencionados, se recomienda a los interesados revisar el trabajo realizado por la Bauhaus, Fluxus, Laurie Anderson, Gilbert and George, Vito Acconci, Joseph Beuys, y un largo etcétera, muchos de ellos recopilados en

Rose Lee Goldberg. *Performance. Live Art 1909 to the Present*, la elección de obras a analizar, además de partir del gusto y conocimiento del autor, es relevante porque traen a la luz a ciertos artistas que no han tenido el reconocimiento que merecen en este tipo de investigaciones, por como es pensado el formato de registro dentro de su opus y otras razones particulares a continuación analizadas:

### Bas Jan Ader (*I'm too sad to tell you*)

Bastiaan Johan Christiaan Ader, mejor conocido como Bas Jan Ader fue un artista conceptual que trabajó durante la mayor parte de su *opus* piezas performáticas frente a la cámara que después concretaría en instalaciones. Ader contó con estudios en arte en Otis College of Art and Design y la Claremont Graduate University. Ader se presume muerto después de desaparecer en algún punto del mar entre la costa este de Estados Unidos e Inglaterra mientras intentaba navegar del primer punto al segundo; su bote fue encontrado, no así su cuerpo.

*I'm too sad to tell you*<sup>22</sup> es un proyecto performático en técnica mixta y quizá la obra más famosa de Ader, pues es retomada, explorada y referida en las obras de los artistas contemporáneos. A través de postales, una fotografía y un videoclip de tres minutos, se explora la vulnerabilidad del artista al mostrar su tristeza frente a la cámara, así como el papel del montaje melodramático en la sinceridad sentimental a partir de la expresión multimedia.

En el clip de video podemos observar al artista llorar durante tres minutos en una toma fija y cerrada. No hay audio. No sabemos tampoco la razón que lo lleva a esta tristeza (como dice el mismo título de la obra, Ader está demasiado triste como para contarnos), pero la grabación apunta a sentir sinceramente su vulneración frente a la cámara; la cuestión no es el motivo del llanto, sino pensar en cómo comparte sus sentimientos ante nosotros espectadores. El video original, grabado en 1970, se perdió después de ser expuesto en Claremont. Ader extrajo un fotograma del filme y lo compartió con varios de sus amigos a manera de postales numeradas. Por la parte de atrás, sólo se lee el título de la obra, "*I'm*

*too sad to tell you*”. Además se reprodujo una versión en fotografía con esta misma inscripción en la esquina inferior derecha.

Tras la pérdida del metraje original, Ader realizó una segunda versión en video en la que el artista se frota los ojos para provocar las lágrimas y aumentar el poder emocional del mismo. A pesar de haberse grabado diez minutos, la versión final tiene una duración de tres minutos y medio.

El extravío de este primer video de *I'm too sad to tell you* (1970) invita a pensar en esta segunda versión realizada un año después como un reemplazo o una sustitución. De manera similar a como, por ejemplo, podemos encontrar dentro del trabajo de Edvard Munch distintas versiones de El Grito,<sup>23</sup> también plasmadas a través de técnicas diversas, plantea una manera diferente de pensar en la obra de Ader en la que la repetición, tanto en medios como de la acción performática misma, de cierta manera intensifica la acción de la puesta en escena.

Ader, sin duda, aprovechó este hecho para crear una versión potenciada de lo que en un primer momento había pensado, aumentando el dramatismo en la presentación e intensificando con ello la sensación de melodrama. El segundo video presenta una luz más teatral, con una intensidad emocional amplificada por parte del artista, además de mostrar la misma desolación en sus acciones.

En términos de “efimeridad” resulta interesante analizar esta obra tanto por su contenido y forma como por razones extratextuales. Primero, el punto de partida de Ader es lo efímero: La tristeza es un estado de ánimo no permanente. Desprovistos de contexto, los espectadores nos enfrentamos a un sentir que es, de cierta manera, vuelto permanente a través de la reproducción en bucle de un metraje de la tristeza que el artista sintió alguna vez. Más allá de pensar si al momento de grabarlo, sabiendo además que la versión a la que tenemos acceso es una segunda, el artista es genuino en su sentir, lo que hacer es performar para la cámara un momento que parte de sus propias experiencias, actuales o no.

Aunque el objetivo de *I'm too sad to tell you* es explorar la sinceridad en el registro de un sentimiento, es cierto que existe, en un segundo plano, una trasgresión material en el

artista; como mencionamos al principio de este texto, las artes espaciales tienen a la representación (pictórica o no) como una manera de recuperar intenciones corporales y la repetición de la obra, tanto a través de otras técnicas como en diferentes versiones, convierte a este momento efímero —a la miseria personal del artista— en una especie de *souvenir*;<sup>24</sup> un recuerdo de un estado o sentir que puede ser consumido y consumible. Como una manera de aferrarse a este sentir, Ader no buscaba iniciar una conversación con sus amigos al momento de compartir su obra; tampoco le interesa seguir una narración, o inmortalizar un momento de su vida. La obra apunta a convencer y contagiar al espectador de lo que está (o podría estar) viviendo Ader al momento de la grabación y tomar constancia a través del registro de esto es quizá el camino más directo para hacerlo.

### FRANCIS ALÿS (RE-ENACTMENTS)

Francis de Smedt, mejor conocido como Francis Alÿs, es un artista nacido en Bélgica en 1959, cuenta con estudios en historia de la arquitectura en el Institut Saint-Luc Tournai e ingeniería en el Istituto di Architettura. Llegó a Ciudad de México en 1986 como parte de los esfuerzos de asistencia franceses para reconstruir la ciudad después del terremoto que causaría estragos en la ciudad un año antes.

En México, Alÿs encontraría su vocación como artista, sobre todo a través del performance con temas sociales, geográficos y personales. Andar es una parte central de las obras del artista, al igual que lo es la repetición y el retorno.<sup>25</sup>

*Re-Enactments*<sup>26</sup> es una de las piezas centrales al tema de la repetición en el artista y quizá una de sus acciones más interesantes. Alÿs compra una pistola en una tienda del Centro Histórico de la Ciudad de México, decide portarla en su mano derecha y caminar por las calles del centro hasta que momentos después es detenido, despojado y arrestado por policías. Gracias al video que toma Rafael Ortega, su colaborador, podemos seguir una versión acortada de las acciones. Esta pieza está conformada por dos canales de video: En uno



vemos la acción real mientras que en el otro vemos la recreación de la escena, momentos después de que Alÿs sobornara a los policías y les propusiera participar en la pieza, además de dejarlo en libertad.

Ambos canales de video siguen recorridos (tanto físicos como narrativos) similares, aunque, como bien nos sugiere el título de la obra, se trata de una recreación a partir de volver a activar las acciones de los participantes principales (Rafael Ortega, los policías y Francis Alÿs), no de una representación toma por toma de lo grabado.

Si bien, como se mencionó, la repetición es un punto central en el opus de Alÿs, para esta pieza es central hacer una “revisión crítica a la noción de la «documentación» de las acciones artísticas”,<sup>27</sup> como bien menciona el historiador de arte Cuauhtémoc Medina. Mientras que la obra de Ader apunta a crear permanencia de un acto performativo efímero y a banalizar su significado a través de la repetición, el objetivo de Alÿs es otro. El canal que muestra las acciones performáticas originales apunta a un momento para el contexto y los transeúntes. El artista no tiene claro un final para la acción que realiza, probablemente imagina que será detenido en algún punto, más no puede asegurar cuándo, por qué y por quién lo será.

El segundo canal, en cambio, ficcionaliza la documentación y todos los actores principales saben qué, cómo y en qué momento las cosas van a ocurrir. Esto permite que las acciones de cámara de Ortega sean más decididas y definidas, a la vez que la repetición de la acción efímera se está realizando por y para su registro, dejando de lado a los transeúntes.

La posibilidad de repetición de la acción efímera cambia por completo la dirección de la acción original y hace que la cámara (y con ella Rafael Ortega) se vuelvan partícipes activos en la *performance*. Aquí, es la propia condición efímera de ambas acciones, además del valor añadido que tiene la repetición a través del cálculo de las acciones y la posibilidad que brinda en el actuar de todos los personajes la que prevalece por sobre el método de registro o la propia vulnerabilidad de lo efímero a través del registro, como sí lo hace en

*I'm too sad to tell you.* Aunque en ambos casos el espectador sea presentado con dos versiones del mismo hecho (En la obra de Ader, a través de postales y fotografías de la primera activación y el video de la segunda; en la de Alÿs con una acción original sin dirección fija y otra con una intención y actuar de cierta manera dirigidos), ambos se apropian y juegan con la efimeridad de maneras distintas, logrando desembocar en dos planteamientos diferentes, pero igual de enriquecedores.

### ANDREA FRASER *UNTITLED* (2003)

Andrea Fraser nació en Montana en 1965. Cuenta con estudios de arte en New York University, el Programa de Estudio Independiente del Whitney Museum y la School of Visual Arts. Es una de las figuras más prominentes de la crítica institucional,<sup>28</sup> un movimiento de artistas que busca criticar a las instituciones del arte a partir de obras expuestas en las mismas. Actualmente, además de su carrera como artista y estudiosa del arte institucional, lidera el Programa de Estudios Interdisciplinarios de UCLA, Los Angeles School of Arts and Architecture.

Por *Untitled* (2003)<sup>29</sup> se conocen a dos piezas realizadas por Fraser a partir del mismo evento. En 2002 ella le pidió a su agente, Freidrich Pretzel, que encontrara a algún coleccionista que quisiera participar en el performance a cambio de dinero. *Untitled* comienza con Fraser entrando a una habitación de hotel con dos bebidas en la mano y detrás el otro participante. El metraje recuerda a una cinta de seguridad por la manera en la que está posicionada la cámara. En los primeros minutos puede verse al coleccionista y a Fraser hablar íntimamente, después comienzan a acariciarse para después besarse y quitarse la ropa. En los siguientes 30 minutos de grabación, los vemos tener relaciones sexuales, para después relajarse en la cama mientras comparten la intimidad postcoital. El coleccionista pagó cerca de 20 000 dólares por participar y quedarse con una de las cinco copias de la obra. Un año después, el audio se volvió disponible como una audioinstalación en la que se seleccionaron 10 minutos del encuentro.

Esta no es la primera pieza en la que Fraser decide quitarse la ropa (*Official Welcome*<sup>30</sup> utilizó este recurso algunos años antes, además del involucramiento de coleccionistas en un acto performado para ellos y la cámara), pero quizá sí uno de sus *performances* más controversiales, siendo catalogado por muchos medios como “pornografía dura [sic]”.<sup>31</sup>

En esta obra, la artista pone en la mesa la idea de si (o cómo puede) el arte es (o ser) prostitución.<sup>32</sup> Todos los aspectos de la puesta en escena fueron controlados por ella;<sup>33</sup> desde el perfil del coleccionista, el lugar en el que se realizaría la cinta, hasta la manera en la que se dio la “transacción”.

*Untitled* juega claramente con el papel que tiene el campo de los artistas (su propio cuerpo) y su papel en la industria contemporánea (y transaccional) del arte. El momento efímero que comparten ambos participantes es performado por y para la cámara, como da evidencia el contexto bajo el que se desarrolló la pieza. Los 60 minutos registrados responden más a las limitaciones del formato de video escogido, un DVD, que al clímax y la puesta en escena del mismo.

La artista y, por ende también el coleccionista, comparten una transgresión efímera de su cuerpo durante el *performance*; aunque el medio de registro y su exhibición no revive esta transgresión en el cuerpo de ambos, sí queda asentada en el material, de la misma manera que sucede con el cuerpo de Nauman en *Art Make-Up*.

A pesar de esto, la segunda versión realizada (una audioinstalación) permite conocer el momento de una manera más íntima. Si en la primera versión la cámara recuerda a una cinta de seguridad, el papel de *voyeur* está explicitado en esta audioinstalación por la manera en la que el espectador accede a la obra, a través de audífonos, a un fragmento de audio que corre en bucle. Esto hace que la acción se sienta más como una intromisión de lo que lo hace el video. Queda como testigo del momento efímero y del campo temporal, además de la energía de los participantes.

### PERFORMANCE, REPETICIÓN Y REGISTRO

Aunque de distintas maneras, en las tres obras analizadas se ven alteradas las condiciones efímeras de una obra, y con ella, el campo de acción a través del registro como medio de repetición.

Con intenciones distintas y modos de actuar igual de diferentes, Ader, Alÿs y Fraser juegan con la “efimeridad” en los actos performáticos a través de cómo el registro y su producto consecuente puede irrumpir esta cualidad propia del *performance*.

Aunque no sean las únicas obras que lo hacen, las intenciones de estos tres artistas buscan algunas veces una transgresión clara de lo efímero (*Re-enactments*) y en otras el registro es sólo una manera de banalizar (*I'm too sad to tell you*) o desmitificar (*Untitled*) acciones que serían así consideradas por ser efímeras. En todos casos la condición efímera del *performance* fue la que promovería y marcaría el actuar de los y la artista en las piezas analizadas.

Como una manera de dar respuesta a la pregunta que marcó este texto, lo efímero en una obra de arte corresponde a una transmutación temporal del campo sobre el que actúa el artista, sea el mundo físico de los objetos o el enérgico del tiempo, con el objetivo de que la pieza sea accionada y exista en un presente con una temporalidad bastante definida.

El *performance*, como metodología, formato, género y muestra de acción, se desenvuelve tanto en un campo temporal como en uno material, muchas veces estando presente en ambos con un quehacer estrictamente efímero. Los métodos de registro no niegan o cancelan esta efimeridad, sino que presentan a través de ella una posición distinta; un gran número de artistas utilizan el video, la fotografía u otros medios para jugar y explorar con lo efímero, presentando una experiencia estética sin duda diferente a los espectadores.

## OBRAS ANALIZADAS

Ader, Bas Jan, *I'm too sad to tell you*, video, plata sobre gelatina y postales, 3:30 min., Estados Unidos, 1970-1971.

Alÿs, Francis (En colaboración con Rafael Ortega), *Re-enactments*, video, 5:23 min., México, 2000.

Fraser, Andrea, *Untitled*, video sin pista de sonido, 60 min., y audioinstalación, 10 min., Estados Unidos, 2003-2004.

## BIBLIOGRAFÍA

Bosco, Roberta, “Porno duro en el Macba”, en *El País*, España, 2016. Consultado en: [https://elpais.com/ccaa/2016/04/21/catalunya/1461268552\\_516237.html](https://elpais.com/ccaa/2016/04/21/catalunya/1461268552_516237.html).

Cahan, Susan E., “Regarding Andrea Fraser’s *Untitled*”, en *Social Semiotics*, 16, 1, 2006, Estados Unidos, Consultado en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10350330500487711>

Del Portillo García, Aurelio y Antonio Caballero Gálvez, “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”, en *Icono* 14, Vol. 12, España, 2014.

Ferguson, Russell, “Francis Alÿs: Politics of Rehearsal”, en Francis Alÿs: *Politics of Rehearsal*, Alemania, Steidl, 2007.

Fernández Arenas, José, (coord.), Arte efímero y espacio estético, España, *Antrophos*, 1988.

Fraser, Andrea, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en *ArtForum*, septiembre, Vol. 44, 1, Estados Unidos, 2005.

Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Argentina, Amorrortu, 2001.

Goldberg, RoseLee, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Reino Unido, Harry N. Abrams, Inc., 1979.

Kant, Imanuel, *Crítica del Juicio*, España, Tecnos, 2007.

- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocöon: or, on the limits of poetry and painting*, Estados Unidos, Bobbs-Merrill Company, 1962.
- Lubow, Arthur, “Edvard Munch; Beyond The Scream”, en *Smithsonian Magazine*, Estados Unidos, marzo, 2006.
- Medina, Cuauthémoc, “*Re-enactments*”, en *Diez cuadras alrededor del estudio: Francis Alÿs*. México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- Murayama, Taketoshi, “Space Art and Time Art”, en *Thinking on Space Art*. Consultado en [http://www.mouseion.net/narrow-band/n\\_space\\_art/n\\_space\\_art\\_principle\\_1-1.htm](http://www.mouseion.net/narrow-band/n_space_art/n_space_art_principle_1-1.htm)
- Ortega, María Josefa, (coord.), *Diseñando México 68: una identidad olímpica*. México, Museo de Arte Moderno, 2008.
- Praxis, “In Conversation: Andrea Fraser”, en *The Brooklyn Rail*, Estados Unidos, octubre, 2004. Consultado en <https://brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>.
- Souriau, *Etienne, Vocabulaire d'esthétique*, Francia, P.U.F., 1990.
- Spence, Brad, “The Case of Ban Jan Ader” en *Bas Jan Ader*, Estados Unidos, University of California Irvine, 2016.
- Taylor, Diana, “*Performance, teoría y práctica*”, en *Estudios Avanzados de Performance*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

### PIEZAS REFERIDAS

- Abramović, Marina, *The artist is present (Performance)*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2010.
- Fraser, Andrea, *Official Welcome (Hamburg Version)*, video con sonido, 30 min., Hamburgo, 2001.
- Kusama, Yayoi, *14th Street Happening (Performance)*, Estados Unidos, 1966.
- Nauman, Bruce, *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*, video, 40 min., Estados Unidos, 1968.

## NOTAS

- 1 Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, España, Tecnos, 2007.
- 2 “Toda forma de los objetos de los sentidos [...] es una figura o un juego: en este último caso, o es un juego de figuras (en el espacio) la mímica y la danza, o es un simple juego de sensaciones (en el tiempo)”, *Ibid.*, p. 58.
- 3 “Painting, as practiced today, comprises all representations of three-dimensional bodies on a plane”. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocöon: or, on the limits of poetry and painting*, Estados Unidos. Bobbs-Merrill Company, 1962, p. 12.
- 4 *Ibid.* p. 19.
- 5 *Ibid.* p. 24.
- 6 Taketoshi Murayama, “Space Art and Time Art”, en *Thinking on Space Art*. Consultado en [http://www.mouseion.net/narrow-band/n\\_space\\_art/n\\_space\\_art\\_principle\\_1-1.htm](http://www.mouseion.net/narrow-band/n_space_art/n_space_art_principle_1-1.htm)
- 7 José Fernández Arenas (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, España, Antrophos, 1988, p. 9.
- 8 Immanuel Kant, *Ibid.*, p. 37.
- 9 José Fernández Arenas (coord.), *Ibid.*, p. 10.
- 10 “L’homme propose et le Temps dispose : c’est lui qui fait son œuvre”, Etienne Souriau, *Vocabulaire d’esthétique*, Francia, P.U.F., 1990, p. 670.
- 11 RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Reino Unido, Harry N. Abrams, Inc., 1979, p. 9.
- 12 María Josefa Ortega (coord.), *Diseñando México 68: una identidad olímpica*. México, Museo de Arte Moderno, 2008, p. 85.
- 13 Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Argentina, Amorrortu, p. 32.
- 14 Diana Taylor, “Performance, teoría y práctica”, en *Estudios Avanzados de Performance*, México, FCE, 2011, p. 10.
- 15 RoseLee Goldberg, *Ibid.*, p. 82.
- 16 Diana Taylor, *Ibid.*, p. 8.
- 17 Marina Abramović, *The artist is present*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2010.
- 18 Bruce Nauman, *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*, video, 40 min, Estados Unidos, 1968.

- 19 Aurelio del Portillo García y Antonio Caballero Gálvez, “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”, en *Icono 14*, (12), España, 2014.
- 20 RoseLee Goldberg, *Ibid.*, p. 15.
- 21 Yayoi Kusama, *14th Street Happening*, Estados Unidos, 1966.
- 22 Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*, video (plata sobre gelatina y postales), 3:30 min., Estados Unidos, 1970-1971.
- 23 Arthur Lubow, “Edvard Munch; Beyond The Scream”, en *Smithsonian Magazine*, Marzo 2006, Estados Unidos.
- 24 Brad Spence, “The Case of Bas Jan Ader”, en *Bas Jan Ader*, Estados Unidos, University of California Irvine, 2016, p. 6.
- 25 Russell Ferguson, “Francis Alÿs: Politics of Rehearsal”, en *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*, Alemania, Steidl, 2007, p. 12.
- 26 Francis Alÿs, *Re-enactments*, video, 5:23 min., México, 2000.
- 27 Cuauhtémoc Medina, “Re-enactments”, en *Diez cuadros alrededor del estudio: Francis Alÿs*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- 28 Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en *ArtForum*, septiembre, 44, 1, Estados Unidos, 2005.
- 29 Andrea Fraser, *Untitled*, video sin pista de sonido, 60 min., audioinstalación, 10 min., Estados Unidos, 2003-2004.
- 30 Andrea Fraser, *Official Welcome (Hamburg Version)*, video con sonido, 30 min, Hamburgo, 2001.
- 31 Roberta Bosco. “Porno duro en el Macba”, en *El País*, España, 2016. Consultado en: [https://elpais.com/ccaa/2016/04/21/catalunya/1461268552\\_516237.html](https://elpais.com/ccaa/2016/04/21/catalunya/1461268552_516237.html)
- 32 Praxis, “In Conversation: Andrea Fraser”, en *The Brooklyn Rail*, Estados Unidos, octubre, 2004. Consultado en <https://brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>.
- 33 Susan E. Cahan, “Regarding Andrea Fraser’s Untitled” en *Social Semiotics*, 16, 1, 2006, Estados Unidos. Consultado en <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10350330500487711>



## LA EXHIBICIÓN DE PROCESOS Y LA TRANSITORIEDAD COMO ALIADO

BLANCA MARÍA CÁRDENAS CARRIÓN

### INTRODUCCIÓN

Los museos son espacios que, durante mucho tiempo, han acogido un sinnúmero de posibilidades para la comunicación de mensajes y han enfrentado incontables retos planteados por las necesidades de cada contexto histórico y cultural. Así, desde sus orígenes, la mayoría de los museos ha adoptado con gran responsabilidad la tarea de salvaguardar el patrimonio cultural y natural de la humanidad por medio de un funcionamiento centrado en los objetos y el empleo de diferentes estrategias museográficas que, con cédulas, dioramas, mamparas y vitrinas, favorecen el diseño creativo y la comunicación pero que, al mismo tiempo, presentan a los bienes patrimoniales como objetos distantes con los que rara vez los visitantes pueden interactuar física y emocionalmente.

La crisis actual de los museos, descrita por numerosos autores, se relaciona precisamente con una incongruencia de la preocupación de los museos por la salvaguarda de sus colecciones bajo formatos museográficos tradicionales con las necesidades culturales y sociales contemporáneas. En

consecuencia, diferentes perspectivas filosóficas, de comunicación y museología han defendido, en las décadas recientes, un necesario cambio en los museos en el que se deseche la exhibición de objetos y productos y se privilegie la comunicación de procesos, métodos, actividades, subjetividades, inexactitudes, casualidades y errores, la interacción con instrumentos de trabajo y prácticas que permitan a los visitantes de los museos reflexionar y participar en los diferentes momentos que conducen a la construcción del conocimiento y de nuevas experiencias humanas.

¿Puede la museografía, con sus estrategias tradicionales, exhibir procesos? El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la transitoriedad como un aliado para la construcción de museografías que permitan la exhibición de procesos. Reconocida ya como una forma de arquitectura efímera, consideramos que la museografía tiene todavía mucho por explorar y aportar para el diseño de exposiciones dinámicas, vivas y comprometidas con los significados e historias jamás contadas. Comenzaremos con una reflexión sobre la dicotomía productos/procesos, la variedad de procesos (de creación artística y cultural, museográficos, científicos, entre otros), y las implicaciones y demandas de cada tipo de proceso para su exhibición (participación de las comunidades, activación de los visitantes, compromiso social del museo para tratar temas polémicos). Más adelante, sugeriremos diseños museográficos más flexibles, efímeros y experimentales que promuevan la exhibición de la provisionalidad que distingue a la sociedad contemporánea. Concluiremos con ejemplos de diferentes exposiciones y nos centraremos en la arqueología como una disciplina cuya comunicación dentro de los museos requiere cambios urgentes.

### **PRÁCTICAS Y PROCESOS**

Tenemos mucho que aprender de la gran diversidad cultural que existe en la Tierra. Mientras que los habitantes del mundo occidental nos angustiamos por poseer la verdad y alcanzar una vida estable, muchos otros grupos humanos aseguran que todo se mueve y se encuen-

tra en un perpetuo estado de flujo; “*anitya*”, le llama el budismo zen a la impermanencia o transitoriedad de todas las cosas, descritas como espejismos, nubes, sueños o apariciones efímeras, pero con cualidades que pueden verse. En lengua rarámuri, por ejemplo, la mayoría de los adjetivos no describen cosas que son, sino que están o que ocurren en un momento específico, destacando una propiedad dinámica de la realidad; el sufijo “-ame” da esta propiedad a la lengua y es evidente en palabras como “*rosáname*”, que no refiere a algo blanco, sino a algo que “blanquea”. Finalmente, recordemos las palabras de Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*: “No es la necesidad, sino la casualidad, la que está llena de encantos”.<sup>1</sup>

Estos son sólo algunos casos que ponen de relieve la transitoriedad de nuestra existencia y su dinamismo como característica principal. Sin embargo, existen numerosos autores y trabajos filosóficos que han formalizado estas intuiciones en perspectivas y reflexiones teóricas de mayor profundidad. Por una parte, es importante referir al trabajo de William James en los albores del siglo XX conocido bajo el título de “Pragmatismo”<sup>2</sup> donde, retomando la obra de Charles Pierce, adopta un empirismo radical y refiere a la importancia de las prácticas o las acciones en contra de cualquier tipo de abstracción, razón a priori, principio inmutable, sistema cerrado, dogma o pretensión de poseer verdades concluyentes. De acuerdo con James, la filosofía debe ocuparse de los hechos, las acciones y el poder,<sup>3</sup> poner a funcionar a cada palabra en la experiencia, flexibilizar las teorías en función de los contextos, explicar verdades en plural y no defender ningún tipo de doctrina.

Las críticas a James y al pragmatismo en lo general son tan vastas como sus aportaciones al pensamiento filosófico actual. La oposición al pragmatismo suele relacionarse con su concepción pluralista de verdad y las controversias que supone entre los círculos científicos, pero son precisamente estos aspectos los que han traído nuevas líneas de reflexión. Ya en nuestro siglo, Theodore Schatzki, por ejemplo, apuntó al surgimiento de un “giro praxiológico” o de una “praxiología”<sup>4</sup> que introduce los conceptos de “performatividad” y “agencia”<sup>5</sup> para hablar del arte, la ciencia y cualquier otra empresa humana. A diferencia de la filoso-

fía clásica, la “praxiología” adopta una perspectiva antropológica que le permite reconocer las conexiones entre personas y grupos, y los contextos materiales que promueven prácticas religiosas, políticas, cognitivas, productivas, de consumo, entre muchas más; Schatzki defiende el estudio de las diferentes expresiones y actividades humanas organizadas por conocimientos, emociones, estructuras afectivas, reglas y objetivos.<sup>6</sup>

Así, las discusiones sobre las prácticas o el carácter activo de la vida humana, pueden resumirse con la propuesta de Sergio Martínez, quien define a una práctica como “el alineamiento de diferentes tipos de recursos en un patrón de actividad estable con una cierta estructura normativa que tiene la capacidad de propagarse como una relativa unidad a través de diferentes grupos de agentes”.<sup>7</sup> Las prácticas son sistemas dinámicos que incluyen, por tanto, a agentes con capacidades y propósitos comunes, medios en los que los agentes interactúan con otros agentes y objetos, los objetos que forman parte del medio, y las acciones estructuradas sobre creencias, intenciones, juicios, valores y representaciones de mundo específicas.<sup>8</sup>

En este orden de ideas, el análisis de una danza de pascol como una práctica ritual entre los rarámuri de la Sierra Tarahumara sugiere que tomemos en cuenta a los danzantes preparados física y espiritualmente para danzar, el patio de fiesta dentro de una rancharía, el altar, la música de violín y guitarra, la indumentaria, la comida, y por supuesto las danzas con secuencias coreográficas ejecutadas con precisión bajo la creencia de que éstas traerán lluvias, alejarán a lo malo, agradecerán a Onorúame por las cosechas y reproducirán una tradición ancestral.

Por su lado, el análisis praxiológico podría también aplicarse en la construcción del conocimiento científico. Un yacimiento arqueológico es el escenario o medio en el que arqueólogos y especialistas intervienen con recursos intelectuales (conocimientos) y materiales (herramientas y equipo) con la finalidad de realizar una exploración, llevar a cabo las acciones de prospección y aproximación sucesiva al objeto de estudio, registrar los hallaz-

gos *in situ*, estudiar la secuencia estratigráfica y, eventualmente, contribuir al conocimiento del pasado.

Los anteriores ejemplos simplifican la complejidad de la vida humana, pero son de gran utilidad para reconocer las aplicaciones de la reflexión filosófica a casos concretos que, si el lector así lo desea, pueden ampliarse en investigaciones de mayor escala. En este documento basta referir estas breves descripciones de una práctica ritual y científica para avanzar hacia la intuición de que es necesario centrar nuestra atención en lo efímero y transitorio más que en aquello que se supone permanente e inamovible; en los procesos como una categoría amplia, más que en los productos como una noción que remite a obras concluidas o estáticas.

Para los fines de este documento, entenderemos a los procesos como el conjunto de acciones pensadas como fenómenos corporizados, situados y materiales que reflejan el dinamismo de la vida humana y que, sin que muchas veces lo podamos identificar, funcionan como una amalgama que une a las personas en un contexto específico y a lo largo del tiempo. Los procesos —científicos, de creación artística, de producción y reproducción cultural— incluyen a los sujetos individuales o en comunidad, las prácticas, los instrumentos y los contextos históricos y sociales.

### MUSEOLOGÍA Y EXHIBICIÓN DE PROCESOS

La museología —disciplina dedicada al estudio de los museos y la infinidad de aspectos relacionados con ellos— también ha adoptado una inclinación por la reflexión relativa a los procesos. Tras siglos de una museología tradicional, decimonónica y positivista que ubicaba a los museos en grandiosas catedrales del conocimiento abocadas al resguardo de colecciones y objetos apreciados por la sociedad occidental, los museos hoy se cuestionan cuáles son las mejores estrategias para mantener su relevancia social y avanzar hacia el futuro.

La museología es la disciplina que nos orienta para contribuir a la vitalidad de los museos y, siguiendo a algunos autores contemporáneos como Anthony Shelton, debe englobar tanto a la investigación teórica como a la práctica cotidiana con la infinidad de imponderables y procedimientos que le caracterizan, ambas condicionadas por diferentes aspectos económicos, políticos y sociales. Bajo esta premisa, es indudable que la reflexión museológica ha cambiado en el devenir del tiempo y en estas páginas sería imprudente intentar elaborar un recuento de las transformaciones y propuestas que existen entre la museología tradicional y las expresiones más recientes palpables en la gran variedad de museos que existen en el mundo. Sin embargo, consideramos pertinente ilustrar un cambio específico relativo a la exhibición de procesos, controversias y problemas sociales contemporáneos; nos referimos a la museología crítica y la museología total como dos perspectivas teóricas que coinciden en algunos planteamientos y que, próximas a un modelo de comunicación participativo y contextual, han conducido a los especialistas en museos a presentar propuestas concretas para la exhibición de procesos.

La definición del museo está actualmente en discusión y las alternativas incluyen términos como bienestar, colaboración, democracia, dignidad, igualdad, inclusión, justicia, memoria, participación, patrimonio, polifonía, salvaguarda, transparencia, entre muchos más.<sup>9</sup> Las investigaciones sobre los museos sugieren un cambio inevitable y divergente, ampliamente descrito por la museología crítica que surgió hacia la década de 1980 como una respuesta anglosajona a la nueva museología propuesta por el mundo francófono<sup>10</sup> y como una perspectiva fundada en la crítica institucional y en la adecuación de los debates teóricos contemporáneos al mundo de los museos. Hasta el día de hoy, el carácter crítico de este enfoque, así como su mirada situada y plural, no han permitido la delimitación de exponentes y principios doctrinales claros,<sup>11</sup> pero podemos enlistar al menos cinco premisas:

- a. Los museos son una construcción cultural delimitada por condiciones históricas y sociales específicas. La definición de museo como una entidad abstracta se torna difi-

cil cuando consideramos que cada museo se define por las singularidades diacrónicas y sincrónicas de su contexto<sup>12</sup> y por sus vínculos con otros museos, sitios patrimoniales, monumentos, identidades nacionales y regionales, resistencias sociales y problemas culturales diversos.<sup>13</sup>

b. El estudio de los museos no puede sostener fragmentaciones entre la reflexión teórica y la práctica, entre la museología y la museografía. Los profesionales de museos deben ser capaces tanto de formular preguntas teóricas como de generar las acciones necesarias para producir cambios en las exposiciones y entre los visitantes.

c. Las narraciones históricas son construcciones humanas permeadas por intereses y cuestionamientos específicos. Los eventos sociales no ocurren de manera lineal ni acumulativa, por lo que los museos pueden exhibir sus colecciones, defender discursos y narrar historias de incontables maneras, propiciando la reflexión y el cuestionamiento.

d. Los museos son espacios situados, por lo que sus visitantes son agentes fundamentales en su funcionamiento cotidiano y en la planeación de exposiciones futuras. La reflexión sobre los visitantes como protagonistas de los museos abre la puerta a estudios sobre los tipos de aprendizaje, el diálogo, el entretenimiento, la participación social y la producción de significados.<sup>14</sup>

e. Los museos no son instituciones aisladas de la sociedad y sus transformaciones. Los museos, pensados ahora como espacios de comunicación e intercambio de mensajes, deben abordar problemas cotidianos de la sociedad contemporánea, promover la conciencia social, el diálogo, la duda, el pensamiento crítico y la reflexión.<sup>15</sup>

En medio de estos postulados aparece la posibilidad de reformar a los museos y presentarlos ahora como laboratorios de experimentación, sin definiciones ni procedimientos absolutos, tomando aventuras hacia nuevos senderos, poniendo a prueba los conceptos y cuestionando cualquier resultado que se pretenda absoluto. En este mismo sentido, la museo-

logía total aparece también como una propuesta del catalán Jorge Wagensberg que específicamente atiende a los museos de ciencias e invita a poner un énfasis mayor en los procesos y no tanto en los datos de una ciencia acabada, acrítica y descontextualizada.

Un buen museo de ciencia no solamente ofrece una selección de resultados científicos espectaculares. Debe también mostrar los procesos que se siguieron para obtenerlos y comentar sobre su confiabilidad y validez. En ciencia, la crítica del conocimiento es tan importante como el conocimiento. Expresiones como “ha sido científicamente probado” son evidencia de una imagen falsa que la ciencia comunica. La grandeza de la ciencia es que reconoce su ignorancia (que, precisamente, es el motivo de su existencia), que el concepto de error no es un hecho negativo, sino el pan de cada día, el episodio necesario del cual aprendemos más. Es especialmente estimulante para un miembro del público estar cara a cara con los aspectos de la realidad que interesan a la ciencia, precisamente porque no sabe nada sobre ellos. Es especialmente saludable mostrar las diferentes alternativas plausibles, cuando existen. Un museo como este es, por supuesto, una espina para la sociedad dictatorial en la que el mensaje general es que “gente más inteligente y mejor preparada que tú piensa por ti”, o que “las decisiones que debemos tomar para combatir nuestra actual incertidumbre son determinadas por textos con nuestras más sagradas tradiciones”. Un museo de ciencia invita al pensamiento individual sobre absolutamente cualquier tema. La mente humana siempre tiene el derecho de hacer suya una verdad que en principio le es extraña. Hay muchas formas de transmitir el método científico con exposiciones. La más honesta y brillante incluye el humor y la ironía cuando es tiempo de la autocrítica. Reírse de uno mismo es el arma más efectiva del científico para evitar la santificación o dogmatismo en su trabajo y evitar el culto a la personalidad. El humor también es un recurso que funciona bien en la museografía (y que funciona muy mal, por ejemplo, en un artículo para una revista científica “seria”).<sup>16</sup>

Tanto la museología crítica como la museología total, y la enorme cantidad de propuestas que de ellas se desprenden, optan por la participación activa de los visitantes como pro-



tagonistas de su propia experiencia en el museo y al pensamiento crítico como el objetivo final; todo ello relacionado con la exhibición de procesos y del énfasis en lo efímero de la vida humana. No obstante las implicaciones de estas propuestas son amplias y fascinantes, no basta con reflexionar sobre las posibilidades de cambio y la necesidad de imprimir dinamismo a nuestras exposiciones; los museos requieren estrategias claras para la evaluación de su pertinencia social y la aplicación de nuevos discursos y diseños museográficos.

En consecuencia, existen algunos ejemplos documentados que muestran direcciones concretas hacia donde puede dirigirse la exhibición de procesos y sus posibles beneficios en la modificación de las narrativas, los recursos museográficos y la relación con los visitantes (Tabla 1). La exhibición de procesos, en general, hace que la visita a un museo sustituya la acción de ver por la de comprender, que la curiosidad científica reemplace a la curiosidad natural<sup>17</sup> y que los visitantes abandonen las salas convencidos de la frase “yo sé cómo saber”, más que de la aserción “yo sé”.<sup>18</sup>

### INSTALACIONES SIN COLECCIONES

Muchos museos de ciencias han identificado los beneficios del arte para comunicar conceptos y principios científicos, mientras que los museos de arte se aproximan cada vez más al conocimiento científico como soporte y justificación de sus obras. En este intento por superar las divisiones entre arte y ciencia, hoy contamos con exposiciones de “Bioarte”<sup>19</sup> y vemos cómo algunos museos prescinden de sus colecciones y optan por instalaciones<sup>20</sup> que favorecen la activación de los participantes y se convierten en espacios y momentos de encuentro.

La exposición temporal “Misterios de Çatalhöyük” en el Museo de Ciencias de Minnesota, Estados Unidos, en septiembre de 2001 contó con la reproducción museográfica del asentamiento neolítico en la que se mostraba, con dioramas, historietas y actividades didácticas<sup>21</sup>, el trabajo de los arqueólogos y otros especialistas en la excavación. Otro ejemplo fue la exposición temporal “Yumanos. Jalkutat, el mundo y la serpiente divina”, presen-

tada en el Museo Nacional de Antropología entre 2011 y 2012. Esta exposición incluía una instalación conceptual titulada “BC, algo más que la frontera” y, sin piezas ni extensos textos, refería a los problemas de migración, violencia y pugna por los recursos naturales entre los pueblos yumanos al norte de la República Mexicana.

### FOROS PARA EL DIÁLOGO SOBRE TEMAS DE ACTUALIDAD

Más allá de las exposiciones, algunos museos han defendido su conversión en ágoras: el corazón de la antigua Atenas, lugares de negocios y centros culturales donde los filósofos se enfrascaban en intensos debates sobre temas éticos, políticos y religiosos. Es importante que nuestros museos prevean en sus programas arquitectónicos, espacios destinados a la reunión entre visitantes y a promover el diálogo sobre temas controversiales y de actualidad: cambio climático, contaminación, enfermedades y vacunas, pobreza extrema, entre muchos más.

### EXHIBICIÓN DE CONTROVERSIAS

Hasta hace algunas décadas, gran parte de nuestros museos proveían experiencias fundadas en la relación con los objetos que integran sus fondos y colecciones. La apreciación y salvaguardia de los objetos se mantienen como aspectos relevantes asociados con los museos, pero hoy sabemos que las posibilidades museográficas para construir otro tipo de experiencias son amplias y que los museos pueden incluir otro tipo de estímulos y recursos. En particular, la exhibición de historias lineales con finales establecidos y objetos ilustrativos ha disminuido y ha dejado su lugar protagónico a la exhibición de procesos y controversias.

¿Por qué no exhibir una ciencia que aún no llega a conclusiones respecto a los efectos de los organismos genéticamente modificados, una arqueología que trabaja con hipótesis disímboles, o artistas que no logran un acuerdo respecto a la importancia de incluir una

Exhibición de productos	Exhibición de procesos
<b>Narrativa</b>	
Perspectiva dominante y univocidad	Múltiples voces y perspectivas
Consenso y linealidad	Conflictos y desacuerdos
Logros, respuestas y resultados	Fallas, preguntas y problemas
Verdades	Retos, controversias y ambigüedades
Hechos y conocimiento estable	Hipótesis y resultados tentativos
Presentación de conclusiones	Exposiciones de final abierto
Exposiciones “neutrales”	Exposiciones socialmente comprometidas
Objetivos de educación y entretenimiento	Objetivos sociales
<b>Recursos museográficos</b>	
Objetos e ideas descontextualizados	Objetos contextualizados
Predominio de elementos visuales	Estimulación multisensorial
Vitrinas y cédulas	Interactividad y espacios abiertos
Exposiciones permanentes	Recursos contingentes y exposiciones temporales
<b>Visitantes</b>	
Modelo del déficit	Modelo de etnográfico-contextual
Público pasivo	Público activo
Comprensión individual de los contenidos	Promoción del diálogo y relaciones interpersonales

perspectiva de género en sus obras? Las exposiciones de final abierto y las exposiciones críticas descritas por Erminia Pedretti (2002) ilustran la posibilidad de diseñar exposiciones que lleven a los visitantes a construir opiniones propias y reconocer la importancia de las disciplinas artísticas, científicas y humanas para el avance del conocimiento.

### ARTISTAS Y CIENTÍFICOS EN LA SOCIEDAD

Para una parte importante de la sociedad, el trabajo de los artistas y científicos es una “caja negra”<sup>22</sup> de la que solamente resultan algunos productos exitosos “dignos” de mostrarse en las salas de galerías y museos. Sin embargo, de acuerdo con la propuesta de exhibir procesos, algunos museos han insertado laboratorios dentro de las salas y recorrido. El Darwin Centre en el Museo de Historia Natural de Londres es un ejemplo destacado,<sup>23</sup> así como el laboratorio abierto de nanotecnología en el Deutsches Museum en Munich, Alemania,<sup>24</sup> que forma parte de la exposición permanente, con científicos trabajando detrás de vitrinas y que interactúan con los visitantes más curiosos. Estos casos buscan encontrar un balance entre la exhibición y los espacios privados para el desempeño de los científicos, y reducir la distancia entre los expertos y el público.

### EXHIBICIONES DE ARQUEOLOGÍA COMO EJEMPLO

Una disciplina que ha demostrado su idoneidad para la exhibición de procesos es la arqueología que, de acuerdo con la experiencia mexicana, nunca termina de sorprendernos con nuevos hallazgos e hipótesis sobre los remotos pobladores del territorio que hoy es nuestro y que ha sufrido transformaciones incuestionables. ¿Qué idioma hablaban en Teotihuacán? ¿Cómo está construido el Templo de las Inscripciones en Palenque? ¿Qué edad tenía el señor Pakal II de Palenque cuando falleció? ¿Cuáles eran los significados que asociaban los habitantes de Cuicuilco con el volcán Xitle? ¿Cuál era la función del túnel encontrado

en la Ciudadela de Teotihuacán? Entre millones de preguntas más que podríamos elaborar sobre las culturas extintas de nuestro país y del mundo entero.

La exhibición de procesos en este caso no es solamente un capricho de las nuevas perspectivas teóricas de la museología, se trata de una oportunidad para mostrar una imagen pública de la arqueología más próxima a la práctica real de sus especialistas (distantes de los estereotipos difundidos por el cine y las historietas), orientar vocaciones profesionales entre los visitantes más jóvenes de nuestros museos, promover la salvaguarda del patrimonio cultural como un recurso intelectual, difundir la complejidad y calidad de la labor científica, entre otros aspectos que convierten a la transitoriedad de las exposiciones en un aliado para destacar el carácter social y vivo de nuestros museos.

Asimismo, es menester tomar en cuenta las preocupaciones de algunos estudiosos por erradicar el modelo de galería de arte antiguo, primitivo o prehispánico. Es incuestionable el valor estético de las colecciones arqueológicas en cualquier lugar del mundo y su exhibición como piezas de arte puede contribuir a su aprecio como manifestaciones culturales únicas y ejemplos de la creatividad e inteligencia humanas. Aún así, y con relación a la propuesta que aquí defendemos, algunos enfoques teóricos dentro de la comunicación pública, la museología y la arqueología invitan a resaltar con mayor ahínco los datos de la investigación científica por encima de los aspectos estéticos de las piezas. En México, la preeminencia de una arqueología monumental hasta la actualidad y el valor estético de los objetos ha provocado que nuestros museos arqueológicos —idealmente, escenarios de la memoria y espacios de confluencia entre las sociedades pasadas, presentes y futuras— sean salas de monolitos o galerías de arte con vitrinas “llenas” de “vacíos sociales” y visitantes distantes de la investigación y de las intensiones de los pueblos que produjeron los objetos exhibidos. “De aquí que los mejores museos arqueológicos, magníficos por su arquitectura, su costo y sus instalaciones, se queden en exhibiciones de arte antiguo, arqueológico si se quiere, pero nunca de la arqueología, que debe abarcar el conjunto de las expresiones de las sociedades, de su medio, de su tiempo”.<sup>25</sup>

En un intento por remontar o proporcionar nuevos elementos a estas discusiones, comenzaremos con un ejemplo local. En noviembre de 2017, el Museo del Templo Mayor inauguró la exposición temporal “Templo Mayor. Revolución y Estabilidad. 30 y 40 aniversario” en la que presentó la extensa labor de investigación desarrollada en las últimas décadas. En particular, la exposición incluía fotografías vinculadas con los procesos de excavación y registro sistemáticos de la zona, videos con entrevistas y testimonios de especialistas en arqueozoología y arqueobotánica, instrumentos de trabajo y sustancias empleados en el estudio de materiales, así como detalladas explicaciones sobre los procesos de restauración y conservación de los objetos arqueológicos.

Cabe decir que este museo cuenta con una exposición permanente que describe el hallazgo del monolito de Tlaltecuhltli en el año 2006. Se trata de un pasillo elevado que rodea al monolito y explica con texto y fotografías los detalles de tan importante descubrimiento. De igual manera, sabemos que las exploraciones continúan y tanto el Proyecto Templo Mayor como el Programa de Arqueología Urbana cuentan con personal especializado que cotidianamente avanza en el conocimiento de los antiguos habitantes de la Ciudad de México. En el Museo del Palacio Cantón en Mérida, Yucatán, se presentó en 2018 una exposición sobre el Templo Mayor e incluyó un módulo que específicamente describía el hallazgo del Tzompantli en los años recientes. En este espacio, destacaba una cédula por el énfasis que ponía en lo incompleto del trabajo, en la participación de los arqueólogos, el contexto y las hipótesis: “Hasta ahora, los arqueólogos han hallado 657 cráneos humanos en una excavación junto a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, de lo que se cree fue el Huei Tzompantli.”

Por su parte, un caso reciente basado en el empleo de nuevas tecnologías y realidad aumentada es la exposición temporal *La invención de la memoria. Fotografía y arqueología en México* en el Museo Nacional de Antropología inaugurada a finales de 2019. Esta exposición exhibe acervos fotográficos sobre el trabajo de arqueólogos extranjeros y mexicanos durante los siglos XIX y XX y, aunque retrata de manera excepcional los contextos de exca-

vacación y rasgos del trabajo arqueológico, una de sus principales contribuciones a la discusión de este documento es el diseño de una aplicación para teléfonos móviles que permite al visitante acceder a videos, reconstituciones, comparaciones fotográficas e ilustraciones tridimensionales sobre los viajes de exploradores como Desiré Charnay, Alexander Von Humboldt o Teoberto Maler, sus campamentos y utensilios de trabajo en sus gabinetes y equipajes.

Otros casos destacados son el Museo de Pueblo Grande, en Phoenix, y el Centro de Investigación y Visitantes en el Parque Nacional de Mesa Verde, en Colorado, ambos en Estados Unidos. El Museo de Pueblo Grande cuenta con una excavación ficticia para niños y una sala introductoria que ilustra las dificultades del trabajo arqueológico en contextos urbanos y explica, de manera didáctica y con recursos museográficos visualmente atractivos, el concepto de estratigrafía y los procesos de trabajo con los restos de cerámica local. Sin duda, la visita a esta sala y a la excavación ficticia permiten que la experiencia en el parque arqueológico sea más provechosa e ilustrativa. Por otro lado, el Centro de Investigación y Visitantes en Mesa Verde cuentan con dioramas que ilustran el trabajo de los arqueólogos y el empleo de nuevas tecnologías y herramientas como estaciones totales, cucharillas y escalas. Adicionalmente, este centro permite que los visitantes sean testigos de la labor de restauración y clasificación de materiales, pues los salones de trabajo cuentan con muros divisorios de media altura complementados con cristal.

El Museo del Hombre en París, renovado e inaugurado a finales de 2015, comprende también algunas menciones al trabajo antropológico en general; presenta un dispositivo el cual, por medio de grabaciones con la voz de los propios arqueólogos, se describen dos hipótesis de investigación relacionadas con Pincevent, un sitio del paleolítico superior en Europa. El mismo dispositivo visualiza filmaciones en 3D de los arqueólogos trabajando en el sitio y promueve que los visitantes construyan sus propias ideas respecto a las hipótesis. De igual forma, un diorama ejemplifica cómo es que los arqueólogos suelen encontrar los yacimientos y sitios, y cómo, tras un arduo trabajo de investigación, nos los explican y presentan en libros y museos. En la misma línea de trabajo, este museo contó con una expo-

sición temporal en el año 2016, titulada *Ciencias en marcha*. Principalmente esta exposición integraba pantallas con videos de entrevistas a especialistas en las distintas ramas de la antropología y vitrinas, dispuestas en media luna según el diseño de balcón de la sala, que resguardaban herramientas de investigación empleadas en el laboratorio y durante el trabajo de campo.

Otro caso es el del Museo del Oro en Bogotá, Colombia, que, durante las últimas décadas, ha defendido una postura crítica respecto a la protección del patrimonio y la labor social de los museos. Este museo ha buscado nuevas estrategias dirigidas a fomentar el diálogo y la reflexión entre sus visitantes por medio de exposiciones que hacen explícitos los procesos de la ciencia arqueológica e indican las fuentes documentales empleadas y cómo se supo o de dónde derivaron las ideas exhibidas; todo ello con la intención de llevar al público a adoptar una posición propia, distante de dogmas e historias hegemónicas.<sup>26</sup> . De este modo, en 2019, este museo contó con la exposición *La mirada del arqueólogo*, en la que se interpelaba al visitante con preguntas como: ¿Qué es la arqueología? ¿Cómo investigan los arqueólogos? ¿Cómo saben lo que ocurrió hace mil años? ¿Qué aprendiste de las sociedades del pasado? o ¿y tú, cómo vives? Mientras que la mayoría de las respuestas se encontraban en los contenidos de la exposición, la principal finalidad era dejar abiertas muchas de las preguntas y promover la curiosidad entre los visitantes.

La arqueología es un proceso interminable: construcción de preguntas e hipótesis, investigación documental, prospección y aproximación sucesiva a los objetos de estudio, empleo de nuevas tecnologías para geo-posicionamiento y rastreo de materiales, excavación, registro, interpretación, catálogo, clasificación, restauración, entre muchas otras actividades. Un último caso que quisiéramos presentar es el del Museo de Historia de Osaka, en Japón que cuenta con dos salas de exhibición permanente contrastantes, pero complementarias.

La primera de ellas es de carácter informativo y educativo, pues presenta con gran detalle las diferentes excavaciones efectuadas a lo largo de las últimas décadas en la región aledaña al Castillo de Osaka. Se trata de trabajos de arqueología urbana que, de manera



sistemática, han progresado con nuevas hipótesis y datos. Muchos de los vestigios de castillos y templos en Japón se encuentran calcinados o escasamente conservados por tratarse de edificaciones de madera, lo que ha supuesto un esfuerzo importante en las exploraciones y en la interpretación de los restos. Como recursos de comunicación, las maquetas y los gráficos son de gran ayuda, principalmente para explicar las hipótesis sobre los sistemas constructivos.

La segunda sala, a la que queremos aludir, “Naniwa, Centro de Recursos Arqueológicos”, es recreativa y su objetivo es que el visitante identifique algunos procesos que conforman el trabajo arqueológico por medio de una experiencia con actividades lúdicas. La sala reproduce una excavación en contexto urbano y una oficina con mapas, archiveros y mobiliario para el resguardo de materiales; con juegos y dioramas se explica el concepto de estratigrafía, los procesos de investigación paleobotánica y de arqueozoología, y la interpretación de los materiales. Cabe señalar la presencia de restos materiales originales que el museo pone a disposición de los visitantes para que los manipulen y cuiden de ellos. Por último, esta sala incluye una actividad didáctica en la que los visitantes deben completar, en su hoja de trabajo, el mapa de la excavación ficticia con dibujos de cinco objetos faltantes.

Aunque esta última sala no es particularmente informativa de una región o zona arqueológica real, sus fortalezas radican en la versatilidad de las actividades adecuadas para niños y adultos, pero además en el empleo de personajes caricaturizados relacionados con dos imágenes públicas de la arqueología internacionalmente difundidas: el arqueólogo veterano que en su juventud fue un osado aventurero y hoy es un investigador de gabinete, y los arqueólogos jóvenes contemporáneos que trabajan de manera interdisciplinaria en ámbitos urbanos.

### LA TRANSITORIEDAD ES UN ALIADO

Algo transitorio es aquello que es fugaz, breve, efímero. Las artes, las ciencias, las humanidades y nuestra vida cotidiana tienen, incuestionablemente, esa propiedad y, aunque paradójico, es aquello que menos dura lo que más significativo se vuelve en nuestras trayectorias. En este sentido, es interesante preguntarnos por qué nuestros museos tradicionales se han empeñado en exhibir el conocimiento como algo permanente, conservar museografías y objetos, y defender interpretaciones inamovibles de ellos.

En general, los espacios museográficos son un terreno fértil para muchas propuestas que pueden, eventualmente, materializarse en exposiciones creativas y exitosas con la capacidad de presentar una cara más compleja de las ciencias, proporcionar a los visitantes experiencias multisensoriales, apostar a la aplicación de pedagogías no directivas, utilizar tecnologías digitales y, al mismo tiempo, promover la interacción humana y propiciar el pensamiento crítico en la sociedad actual. La desoladora actitud de muchos autores frente al futuro de los museos no tiene un fundamento real; los museos son espacios necesarios que avanzarán hasta renovarse y convertirse en lugares donde la imaginación, la reflexión y la sorpresa tienen cabida, donde los viajes en el tiempo y en el espacio son posibles, y donde nos podremos reconocer como una sociedad plural conformada por habitantes diversos con expresiones efímeras, transitorias, en proceso y en movimiento en la inmensidad del universo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston, *El compromiso racionalista*, México, Siglo XXI, 2015.
- Chalmers, Sir Neil, “Public Understanding of Research in a Natural History Museum: The Darwin Centre”, en Chittenden, David *et al.* (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*, Estados Unidos, Alta Mira Press, 2004, pp. 276-288.

- Einsiedel Jr., Albert y Einsiedel, Edna, “Museums as Agora: Diversifying Approaches to Engaging Publics in Research”, en Chittenden, David, *et al.* (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*, Estados Unidos, Alta Mira Press, 2004, pp. 73-84.
- Flórez, María del Mar, “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC”, en *De Arte*, 5, 2006, pp. 231-243.
- Hine, Amelia y Medvecky, Fabien, “Unfinished Science in Museums: a push for critical science literacy”, en *Journal of Science Communication*, 14 (2), A04, 2015, pp. 1-14.
- James, William, *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*, España, Editorial Alianza, 2000.
- Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, México, Tusquets Editores, 2005.
- Latour, Bruno, *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, España, Editorial Labor, 1992.
- Londoño, Eduardo, *et. al.*, “La divulgación de la arqueología en el Museo del Oro: promover la convivencia en Colombia”, en *Boletín Museo del Oro*, 48, 2001, pp. 66-79.
- Lorente, Jesús-Pedro, “Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica”, en *museos.es*, 2, 2006, pp. 24-33.
- Lorenzo, José Luis (coord.), *Hacia una Arqueología Social. Reunión en Teotihuacan*, octubre de 1975, México, INAH, SEP, 1976.
- Martínez, Sergio, “Un lugar para las prácticas en una filosofía de la ciencia naturalizada”, en Esteban, Juan Miguel y Martínez, Sergio (comps.), *Normas y prácticas en la ciencia*. IIF, UNAM, México, 2008, pp. 151-167.
- Meyer, Morgan, “Researchers on display: moving the laboratory into the museum”, en *Museum Management and Curatorship*, 26 (3), 2011, pp. 261-272.
- Navarro, Óscar y Tsagaraki, Christina, “Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica”, en *museos.es*, 5-6, p. 2010, pp. 49-57.

- Olivé, León y Pérez Tamayo, Ruy, *Temas de ética y epistemología de la ciencia*. FCE, México, 2011.
- Pedretti, Erminia, “T. Kuhn meets T. Rex: Critical Conversations and New Directions in Science Centres and Science Museums”, en *Studies in Science Education*, 37(1), 2002, pp. 1- 41.
- Pickering, Andrew, *The Mangle of Practice. Time, agency, and science*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- Pohlman, Don, “Catching science in the act: Mysteries of Çatalhöyük”, en David Chittenden, et al. (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*, Estados Unidos, Alta Mira Press, 2004, pp. 267-275.
- Schatzki, Theodore, “Introduction: practice theory”, en Theodore Schatzki et al. (eds.), *The practice turn in contemporary theory*, Estados Unidos, Routledge, 2001, pp. 10-22.
- Schatzki, Theodore, “Keeping track of large phenomena”, en *Geographische Zeitschrift*, 104 (1), 2016, pp. 4-24.
- Shelton, Anthony, “Critical Museology. A Manifesto”, en *Museum Worlds Advances in Research*, 1 (1), 2013, pp. 7-23.
- Wagensberg, Jorge, “The “total” museum, a tool for social change”, en *História, Ciências, Saúde*, (suplemento) 12, 2005, pp. 309-321.
- Zavala, Lauro, *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, UAM, INAH, CONACULTA, México, 2012.

#### NOTAS

- 1 Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México, Tusquets Editores, 2005, p. 55.
- 2 William James, *Pragmatismo. Un nuevo nombre para viejas formas de pensar*, España, Editorial Alianza, 2000.
- 3 Ibid., p. 83.
- 4 Theodore Schatzki, “Introduction: practice theory”, en Theodore Schatzki et al. (eds.), *The practice turn in contemporary theory*, Estados Unidos, Routledge, 2001, pp. 10-22.

5 Andrew Pickering, *The Mangle of Practice. Time, agency, and science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

6 Theodore Schatzki, “Keeping track of large phenomena”, en *Geographische Zeitschrift*, 104 (1), 2016, p. 6.

7 Sergio Martínez, “Un lugar para las prácticas en una filosofía de la ciencia naturalizada”, en José Miguel Esteban y Sergio Martínez (comps.), *Normas y prácticas en la ciencia*, IIF, UNAM, México, 2008, p. 160.

8 León Olivé y Ruy Pérez Tamayo, *Temas de ética y epistemología de la ciencia*, FCE, México, 2011, p. 37.

9 Tomando como base la definición alternativa de museo propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en julio de 2019. Ver más en: <https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/> (última consulta: noviembre, 2019).

10 Jesús-Pedro Lorente, “Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica”, en *museos.es*, 2, 2006, pp. 26.

11 *Ibid.*, p. 25.

12 Óscar Navarro y Christina Tsagaraki, “Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica”, en *museos.es*, 5-6, p. 2010, p. 52.

13 Anthony Shelton, “Critical Museology. A Manifesto”, en *Museum Worlds Advances in Research*, 1 (1), 2013, pp. 13-15.

14 Lauro Zavala, *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, UAM, INAH, CONACULTA, México, 2012, p. 16.

15 María del Mar Flórez, “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC”, en *De Arte*, 5, 2006, p. 232.

16 Jorge Wagensberg, “The “total” museum, a tool for social change”, en *História, Ciências, Saúde*, (suplemento) 12, 2005, p. 312.

17 Gaston Bachelard, *El compromiso racionalista*, México, Siglo XXI Editores, 2015, p. 129.

18 Erminia Pedretti, “T. Kuhn meets T. Rex: Critical Conversations and New Directions in Science Centres and Science Museums”, en *Studies in Science Education*, 37 (1), 2002, p. 10.

- 19 El artista Eduardo Kac publicó en 2017 el Manifiesto del Bioarte con algunos de sus colaboradores. Consultado en: [http://www.ekac.org/manifiesto\\_whatbioartis.html](http://www.ekac.org/manifiesto_whatbioartis.html) y <https://artscy.sites.ucsc.edu/>.
- 20 El término “instalación” remite al arte conceptual basado en ideas y en la construcción de obras de arte en ocasiones polémicas.
- 21 Más de 15 años después, estas actividades se mantienen en el sitio web: <https://www.smm.org/catal/top.php>.
- 22 Bruno Latour, *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, España, Editorial Labor, 1992, p. 15.
- 23 Sir Neil Chalmers, “Public Understanding of Research in a Natural History Museum: The Darwin Centre”, en David Chittenden, et al. (eds.), *Creating connections. Museums and the Public Understanding of Current Research*. Estados Unidos, Alta Mira Press, 2004, pp. 276-288.
- 24 Morgan Meyer, “Researchers on display: moving the laboratory into the museum”, en *Museum Management and Curatorship*, 26 (3), 2011, pp. 261-272.
- 25 José Luis Lorenzo (coord.), *Hacia una Arqueología Social. Reunión en Teotihuacan*, octubre de 1975, México, INAH, SEP, 1976, p. 35.
- 26 Eduardo Londoño *et al.*, “La divulgación de la arqueología en el Museo del Oro: promover la convivencia en Colombia”, en *Boletín Museo del Oro*, 48, 2001, p. 76.

## CONVERSACIONES SOBRE CONCEPTOS MATEMÁTICOS EN *UNIVERSUM*

Claudia Hernández García

Universum, Museo de las Ciencias abrió sus puertas el 12 de diciembre de 1992 con el objetivo inicial de ofrecer a niñas, niños y jóvenes un espacio en el que pudieran entrar en contacto práctico y directo con las maravillas que las ciencias ofrecen. Hoy ese objetivo ha madurado y se orienta a promover y fortalecer la opinión de la ciudadanía alrededor de temas científicos, además de crear estímulos a favor de esta forma de conocer el mundo. El museo está conformado por 14 exposiciones permanentes, además de dos o tres exposiciones temporales, y todas ellas dan cuenta de la relevancia de la ciencia para la vida cotidiana.

En virtud de que la ciencia es una empresa humana que cambia constantemente, un museo que la tiene como su tema central no puede sino hacer lo mismo. Es por ello que en 2017 se decidió hacer un proyecto de renovación integral del museo. La que en su momento se llamó Sala de matemáticas fue una de las exposiciones permanentes originales de Universum y, 25 años después, fue la primera que se renovó en el contexto de este nuevo programa integral. El

12 de diciembre de ese año se inauguró *Imaginario matemático*, una exposición interactiva en la que se analizan diversos conceptos matemáticos de manera sencilla y lúdica. En ella, equipos interactivos, imágenes y piezas de arte se entrelazan para mostrar que las matemáticas son resultado del pensamiento humano y que acercarse a ellas permite entenderlas y estimular su desarrollo. Mientras que el mensaje central de la toda la exposición es que las matemáticas se desarrollaron para resolver necesidades prácticas de la vida cotidiana, la premisa detrás de los equipos interactivos que la componen es que para entrar al mundo de las matemáticas sólo se necesita la imaginación.

Uno de tales interactivos es *La sombra de los objetos* (imagen 1). Se trata de un espacio semi-oscuro delimitado por tres paredes negras, una de ellas con una pantalla blanca, una fuente de luz de frente a la pantalla y estructuras tubulares (imagen 2) que el público puede manipular sin dificultad. La dinámica de interacción consiste en tomar las estructuras y observar la sombra que se proyecta sobre la pantalla blanca.

Este equipo interactivo ofrece una experiencia única para cada visitante porque la representación del objeto depende de las decisiones individuales, desde la elección de la estructura tubular hasta cómo ésta se expone a la luz. Cuando se diseñó, se previó como un proyecto exitoso, sin embargo, a las personas no les atrae especialmente y no es raro que lo pasen de largo. A primera vista puede comprobarse que esto se debe en parte a que su ubicación lo coloca en desventaja espacial (imagen 3), como se describe a continuación.

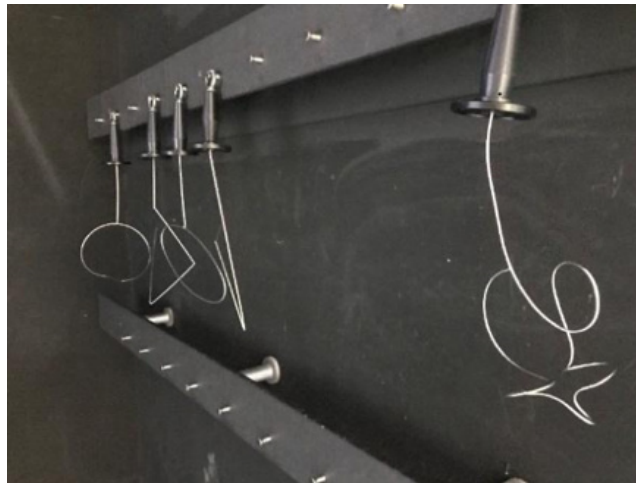
Lo que predomina estando sobre la rampa que lleva al interior de la sala es ese panel gris (imagen 4) en el que se lee el nombre de la exposición. Al llegar al final de la rampa (imagen 5), el público ya se habrá percatado de esa sala de proyección claramente cerrada por postes metálicos y lo más probable es que ya haya trasladado su atención de la sobria mampara a los coloridos objetos que hay detrás de ella. En este punto del camino es muy probable que *La sombra de los objetos* haya pasado desapercibido pues prácticamente queda a espaldas del público que ya está adentro de la sala.

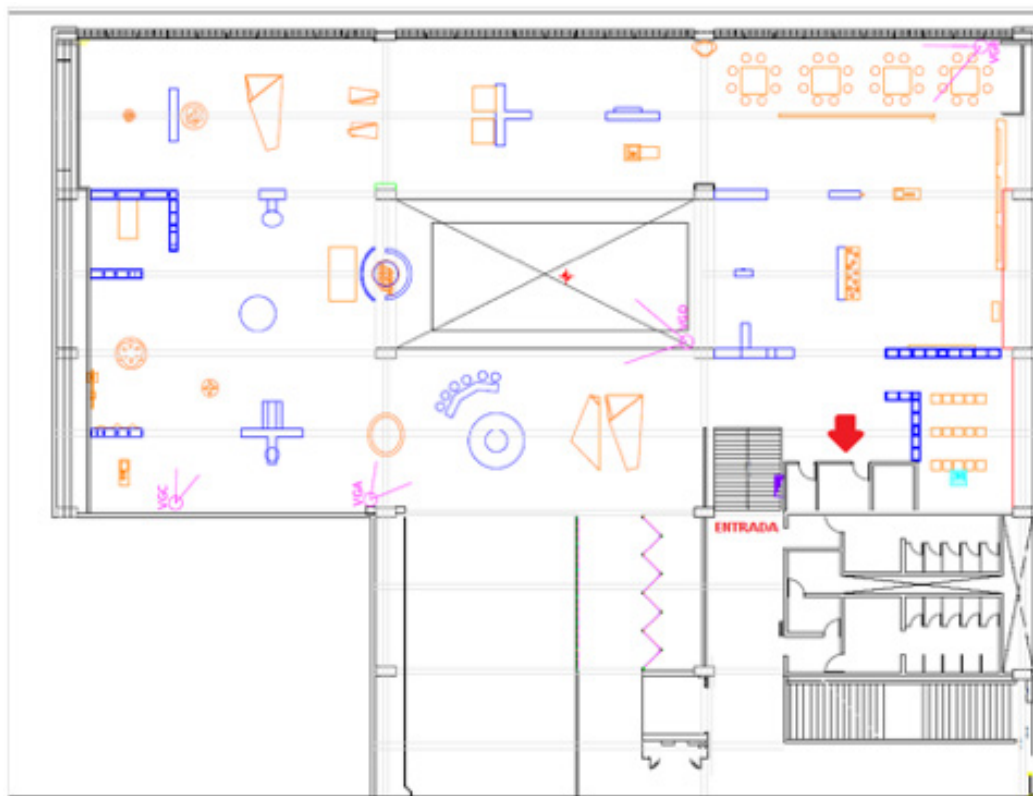


*Imagen 1. Interactivo*  
La sombra de los  
objetos.  
Foto: Claudia  
Hernández García.



*Imagen 2. Detalle*  
de las estructuras  
tubulares.  
Foto: Claudia  
Hernández García.





*Imagen 3. La flecha roja señala la ubicación espacial de La sombra de los objetos. Foto: Claudia Hernández García.*



*Imágenes 4 y 5. Interior de la exposición vista desde la entrada. Foto: Claudia Hernández García.*



Como la sala de proyección de por sí es de acceso restringido, una primera idea sería intercambiarla de lugar con el equipo interactivo de *La sombra de los objetos*. Un problema con este enroque es que el área asignada a *La sombra de los objetos* es insuficiente para la sala de proyección y entre ambos espacios hay un cubo de elevador inhabilitado. El rincón tendría que ser completamente rediseñado.

La otra opción es reubicarlo en otro lugar en el que no quede a espaldas de quien entra a la sala, sólo que eso implicaría tener que mover otros equipos interactivos.

Este descuido espacial, sin embargo, es menor. La causa detrás del desacierto de este equipo interactivo parece ser más de fondo que de forma.

A principios de este siglo, el museólogo español Jorge Wagensberg sugirió que para proveer estímulos a favor del conocimiento científico en los museos de ciencias es necesario que las exhibiciones sean interactivas de tres maneras distintas: manualmente o de emoción<sup>1</sup> provocadora (*hands on*), mentalmente o de emoción inteligible (*mind on*) y culturalmente o de emoción cultural (*heart on*). Propone además que, mientras que la tercera es muy recomendable, la primera es muy conveniente, y la segunda es sencillamente imprescindible.

*La sombra de los objetos* es una experiencia manualmente interactiva, pues el público puede manipular la estructura tubular de su elección para observar las diferentes sombras que proyecta. Incluso pueden manipular más de una estructura a la vez para experimentar con las formas de sus respectivas sombras al intersectarse. La experiencia también es mentalmente interactiva porque se invita a reflexionar sobre si se pueden conocer todas las sombras de un objeto y sobre la posibilidad de conocerlo o reconstruirlo a partir de sus sombras. Por último, la interactividad cultural o emocional se apela cuando una actividad cotidiana como la proyección de sombras, que es de índole tradicionalmente observacio-

---

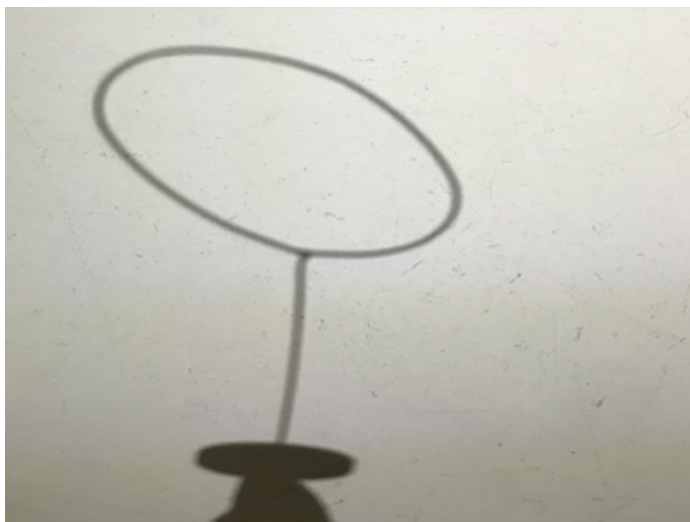
1 La acepción de emoción en la que basa su propuesta es la que se refiere al interés con que se participa en algo que está ocurriendo.

nal, se traslada al espacio museal y se da un tratamiento matemático a la conexión entre los objetos y sus sombras. En términos generales puede decirse que la exhibición cumple con la triple interactividad a la que se refiere Wagensberg.

Por otro lado, en aquella publicación Wagensberg también sugirió que la interactividad es un tipo de conversación: con la naturaleza cuando se experimenta, con una o uno mismo cuando se reflexiona sobre algo o entre visitantes de un museo frente a un equipo interactivo bien logrado. Ahora, es bien sabido que la manera en que se lleva una conversación puede cambiar su rumbo, así que quizá el fallo de esta exhibición es que el diálogo no está iniciando adecuadamente. Al sugerir a las y los visitantes participar en una actividad conocida, y que seguramente ya han llevado a cabo, lo más probable es que prefieran optar por participar en las otras actividades de la exposición que no se parecen a lo que tienen en casa. De manera análoga a cuando alguien en una reunión decide no escuchar a quien ya ha escuchado previamente, pues cree saber lo que va a decir, y mejor opta por escuchar a alguien más. Además de que las sombras de esas estructuras tubulares (imagen 6) pueden parecer demasiado simples y no tan atractivas como pudieran ser las de otros objetos (imagen 7). Como los fallos en realidad son áreas de oportunidad, esta reticente recepción puede modificarse si se habilita un espacio que justamente no sea como el que pudiera tenerse en casa.

Para empezar, habría que considerar que un espacio diseñado en blanco y negro con estructuras plateadas no es muy atractivo visualmente hablando; además de que la sobriedad de dichos colores no ayuda a revertir la preconcepción de que en matemáticas todo es rigidez. Un diseño colorido podría contribuir a resaltar ese aspecto lúdico de las matemáticas que se señala como mensaje central de la exposición. Una manera de lograrlo proyectar sombras de colores como las de equipos interactivos que se han montado en otros museos de ciencia (imagen 8). Para ello se necesitaría sustituir la fuente de luz blanca por una composta de tres focos: uno azul, uno verde y uno rojo.

La experiencia también puede complementarse experimentando con las sombras que se proyectan gracias a la luz del sol (imagen 9), ya sea tomando en cuenta el ángulo de los



*Imagen 6. Sombra de una estructura tubular.  
Foto: Claudia Hernández García.*

rayos de luz, la posición de los objetos, su nivel de opacidad e incluso el horario del día. Por ejemplo, se le puede pedir a las personas que sostengan una pieza rectangular y luego retarlas a obtener una sombra cuadrada.

Esta actividad no necesariamente tiene que llevarse a cabo en el exterior del museo porque el espacio donde se montó Imaginario matemático está orientado hacia el poniente y recibe la luz directa del sol por la tarde. Esta opción incluso es amigable con el ambiente pues no requiere de una fuente de luz eléctrica.

Una tercera forma en que puede enriquecerse la experiencia es habilitando un espacio de corte más inmersivo, por ejemplo con música que invite a las personas a ver sus sombras mientras baila y hace acrobacias (imágenes 10 y 11). Contrario a lo que usualmente ocurre en los museos de arte, los de ciencia no se caracterizan por ser espacios particularmente silenciosos, así que esta opción sonora no es inviable. Esta alternativa podría producirse



*Imagen 7. Sombra de un dinosaurio Imagen. Foto: Claudia Hernández García.*

en la sala de proyección y con ello se contribuiría a revitalizarla al dotarla de una doble función: unas veces como sala de proyección y otras como espacio de recreación en el que se lleva a cabo una actividad de proyección de sombras.

Las alternativas anteriores son formas menos comunes en las que el público puede involucrarse activamente en la proyección de sombras y ello no necesariamente implica que la reflexión sobre la relación matemática de los objetos con sus sombras no pueda llevarse a cabo o vaya a entorpecerse. Al contrario, un espacio menos sobrio favorece la interacción



*Imagen 8. Equipo Interactivo Colored Shadows, museo Exploratorium en San Francisco. Foto: Claudia Hernández García.*



*Imagen 9. Proyección de sombras de colores en el exterior. Foto: Claudia Hernández García.*



*Imágenes 10 y 11.  
Secuencia de  
interacción, Inspark  
en Ciudad de  
México.  
Foto: Claudia  
Hernández García.*



entre las personas que participan de él, e incluso puede potenciarla. Tanto en *La sombra de los objetos* como en las otras opciones de interacción puede hablarse de las sombras de los objetos y de conceptos matemáticos como forma, simetría, tamaño, pero sólo en los tres escenarios alternativos pueden también analizarse otros conceptos científicos como energía, luz, calor y sonido.

Dado que una conversación puede ser más formativa en tanto más entretenida sea, el reto entonces es encontrar maneras de animar nuestras formas de interacción. Aunque ello pueda ser abrumador, vale la pena recordar lo que el mismo Wagensberg solía decir: ¡No hay que confundir el rigor científico con el *rigor mortis*!

#### BIBLIOGRAFÍA

De la Herrán, José, “Nace el Museo de las Ciencias Universum” en *10 años, 6 millones, México*, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, 2002, pp. 17-20.

Wagensberg, Jorge, “Principios fundamentales de la museología científica moderna” en *Cuaderno Central, Barcelona, Metrópolis Mediterránea*, núm. 55, abril-junio, 2001, pp. 22-24. Consultado en: [http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/quadern\\_central/bmm55/5.Wagensberg.pdf](http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/quadern_central/bmm55/5.Wagensberg.pdf)

*Science for the twenty-first century. A new commitment*, Unesco, 1999. Consultado en: [http://www.unesco.org/science/wcs/abstracts/l\\_7\\_education.htm](http://www.unesco.org/science/wcs/abstracts/l_7_education.htm)

Universum, Museo de las Ciencias, “Conócenos”, México, UNAM, 2019. Consultado en: <http://www.universum.unam.mx/conocenos>

## CARLOS LEDUC MONTAÑO EN EL MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA\*

MAURICIO DURÁN BLAS

\* Al momento de redactar este artículo el autor omitió en su bibliografía el libro de Xavier Guzmán Urbiola, *Carlos Leduc, vida y obra*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2004. Por lo que nos parece importante incluirlo por cuestiones académicas y éticas.

### SOBRE HABITAR LO EFÍMERO

Siempre me ha interesado la arquitectura efímera por su condición inasible al hacer, no así por la búsqueda científica sobre su entendimiento, no me interesan las reglas, tratados o lo que comunmente debería ser. Su “naturaleza inevitable” en palabras de Susan Sontag<sup>1</sup> conlleva su condición de inefable entendimiento, lo que me invita a teorizar sobre ella en sus aspectos tipológicos más allá de su vertiente modélica.

Analizar la arquitectura efímera desde el tipo,<sup>2</sup> nos acerca a una idea o un concepto abstracto, siempre indefinido, de formas y medidas diversas, constantemente única según su contexto y nunca repetible. Esta manera de aproximarse teóricamente, nos permite reconocer las diferencias conceptuales que existen históricamente entre las proximidades de lo efímero en sus múltiples vertientes y disciplinas, transformando permanentemente el ámbito arquitectónico.

Hablar de una tipología de lo efímero en arquitectura, nos obliga a pensar en un recorrido mas flexible, fresco, irre-

verente, polémico y a veces hasta accidental, gracias a la diversidad de ejemplos que otras disciplinas afines como el arte nos pueden ofrecer.

Tomando el camino de analogías desde el arte, por citar alguno, me gustaría platicar sobre el *happening*,<sup>3</sup> que se comprende como un evento artístico de prácticas incómodas, o acontecimientos no convencionales, cuya mayor fortaleza es el acto de la sorpresa y lo imprevisible. *Happening*, un momento efímero donde arte, cuerpo, arquitectura, ciudad y realidad se amalgaman en una acción, gestándose en su interior el gusto no sólo del suceso contemplativo o del ser contemplado, sino, una vez terminado, se hace presente el necesario acto de la memoria, o, mejor dicho, se crea un segundo evento paralelo que consiste en la necesidad de registrar lo acontecido.

El registro de cualquier actividad efímera no reside en su legitimación o en la veracidad de los hechos, la documentación previa, durante y al desaparecer, se convierten en un acto reflexivo para el saber y el conocimiento que complementa la memoria autobiográfica de quién vivió tal experiencia y de los que rememoran una experiencia efímera sin haberla vivido, lo que conocemos como la memoria semántica, los hechos.

El 8 de junio de 1967, en la esquina de Génova y Londres, en la Zona Rosa de la Ciudad de México, durante todo un mes, el artista José Luis Cuevas revela su mural efímero<sup>4</sup> en la azotea de un edificio, montado sobre un espectacular publicitario. Una pieza de intervención artística, urbana, arquitectónica, escultórica y pictórica para manifestar una postura a contracorriente. “Como Siqueiros ha dicho que su obra resistirá el paso del tiempo, se me ocurre que mi mural debe llamarse «efímero». Sólo existirá durante un mes y después será destruido. ¿No es acaso un acto de modestia frente a la soberbia de Siqueiros?”<sup>5</sup> afirma y pregunta Cuevas.

A pesar de no vivir tal evento contestatario, el registro histórico en libros, revistas, videos, fotografías y exposiciones nos permiten habitar lo efímero desde la memoria documentada. Tomar una postura, aprender, cuestionar, sentir emociones me llevan a un tercer punto inequívoco de lo efímero, su habitar. No niego en ningún momento las

otras múltiples cualidades de estas arquitecturas efímeras entendidas como eventos no convencionales, sólo planteo mi interés en el tema del registro como condición dual de este fenómeno.

¿Habitar lo fugaz, lo momentáneo, lo efímero en su condición de registro o en su condición real? ¿Se puede tener, entonces, otra manera de apropiarse de estas arquitecturas transitorias, entendidas desde el contexto donde se hallan inmersas, sin haberlas vivido? ¿El registro equivale a la pieza que ya ha desaparecido? ¿Una exposición museográfica puede habitarse al recorrerla si es que se vuelve una experiencia significativa para las personas que la miran?

Con esta etapa final de neurosis curiosa, intento compartir con ustedes, mis experiencias teóricas sobre las arquitecturas efímeras desde el campo de las intervenciones artísticas y de las exposiciones en museos, donde su mayor riqueza consiste en el sentido de su existencia temporal y de su registro permanente, que más adelante se volverían los motores de arranque para sustentar las exploraciones filosóficas en la exposición de Carlos Leduc Montaña.

### **HABITAR EL REGISTRO**

#### **¿Por que habría de hacerse una exposición sobre Carlos Leduc Montaña?**

La pregunta inicial de esta segunda parte, corresponde al sentido expositivo del por qué gestionar, habitar, una exposición sobre Carlos Leduc Montaña en esta época contemporánea, y el por qué el público en general, no sólo a los arquitectos o a los estudiantes de arquitectura, se interesarían por un personaje en las vísperas del anonimato y el abandono histórico.

A principios del año 2016, en nuestra comunidad académica del taller, existía un interés por revalorar el pensamiento y la visión del arquitecto Carlos Leduc Montaña en la escena de la historia de la arquitectura mexicana. Ya que su papel dentro de la producción moder-

na de la misma había quedado eclipsado a partir de la destrucción de su obra y la escasa investigación crítica e histórica desarrollada en los últimos años.

Hacia lo interno, en la Facultad de Arquitectura, dentro de las prácticas docentes cotidianas entre profesores y alumnos del taller Carlos Leduc Montaño, se necesitaba poner en valor el pensamiento y obra de Leduc, ya que, lamentablemente, la mayoría de nuestros estudiantes no tenían una referencia clara sobre su postura, sus ideales, su arquitectura, su legado y la relación, si es que existía alguna, con el proyecto académico que se les enseña.

Bajo el pretexto de los 15 años de su aniversario luctuoso, que era coincidente con el 25 aniversario del taller que lleva su nombre, el taller más joven de la facultad, se propuso por parte del coordinador, que la mejor manera de llevar a cabo estas tareas era a través de una exposición homenaje de su obra, acompañada de una serie de conferencias en las que especialistas y personalidades cercanas lograran reconstruir la imagen de Leduc que todos tenemos fragmentada.

El Museo Nacional de Arquitectura, INBA, un espacio expositivo para homenajear a cualquier arquitecto en vida o *post mortem*, se nos manifestaba como el lugar idóneo para llevar a cabo tal empresa. Después de una serie de cartas y oficios dirigidos a Juan Manuel Ortiz Hajar, en una primera etapa, y después con Cecilia Sánchez Zarate, coordinadora general del MUNARQ y en conocimiento de Dolores Martínez Orralde, directora del museo, se logró el acuerdo para tal exposición, formalizando el convenio entre el INBA y la FA, UNAM para llevar a cabo la exposición a principios del año 2018.

El sentido inicial de la exposición, tuvo como eje central el proceso de Carlos Leduc Montaño en su labor política, social, humana, revolucionaria y ambiental reflejada en sus propuestas, desde la escala objetual, la arquitectónica y la dimensión urbana. Mostrando un rostro hasta ahora no desarrollado, el de una mirada integral sobre su trabajo, la singularidad de sus propuestas dentro de una generación de promotores de la revolución mexicana en sus diferentes disciplinas. Un hombre de época (post revolucionario), singular y en

estos tiempos necesariamente vigente, que abarca su labor desde 1930 hasta 1955. Nota interesante: Carlos Leduc Montaña fue también uno de los precursores de arquitectura efímera en 1937, diseñando una Carpa Itinerante para la LEAR donde se realizarían actividades culturales en distintas zonas de nuestro país.

Mientras se iban consolidando los discursos sobre el sentido expositivo con el INBA, de manera simultánea nos encontrábamos en la UNAM, en su sede Azcapotzalco, con el apoyo de la doctora Norma Rondero López, Secretaria de la Unidad Azcapotzalco y del doctor Saúl Alcántara Onofre, ya que en su sede se encuentra la mayor documentación de planos (originales y copias) y fotografías sobre su obra, y con los archivos personales de Paul Leduc y Carlos González Lobo, para complementar los archivos históricos; con la participación de alumnos y profesores de la FA UNAM, nos dimos a la tarea de documentar, registrar, catalogar y fotografiar los archivos de Leduc durante cerca de un año y medio de trabajo.

Quizá, este fue uno de los mayores aprendizajes y experiencias significativas para quienes colaboraron en esta exposición, habitar la historia, sus registros documentales, descubrir en los planos históricos detalles de los trazos, correcciones, proporciones, técnicas de representación gráfica, los proyectos de equipamiento, la diversidad de géneros y escalas objeto, urbano-arquitectónicas que sólo pueden descubrirse al leer los planos a detalle, al interpretarlos, al usar las medidas y módulos para la reelaboración de los planos y la construcción de las maquetas.

Dicha labor de investigación no sólo se reduce al estudio a profundidad de planos y fotografías, la investigación se extendió a libros, ensayos, entrevistas, revistas, tesis, nacionales e internacionales. Estos descubrimientos fueron líneas de investigación sobre lo que queríamos mostrar, a pesar de que el guion curatorial seguía en constante revisión, tales descubrimientos fueron fundamentales para enfatizar el legado de este arquitecto considerado uno de los precursores sobre lo que hoy conocemos como habitabilidad, factibilidad y la sostenibilidad en arquitectura.

A pesar de la diversidad, establecimos seis constantes de diseño que nos permitieron seleccionar los planos, fotografías, textos, frases, elaboración de maquetas y videos en correspondencia a estas invariantes arquitectónicas: 1) Estudios cartográficos climatológicos por décadas para proponer tipologías críticamente regionalistas, que se traducen en arquitecturas anticiclónicas y patios de juego a cubierto en la planta baja de los edificios. 2) Estudios antropométricos de los niños que habitarían las escuelas para encontrar las medidas más adecuadas en escalones y mobiliario según sus edades, que en ese momento se alejaba de los estándares antropométricos extranjeros con los que se diseñaba el mobiliario. 3) La vinculación con los programas arquitectónicos escolares que por las tardes permitían la apropiación de la comunidad como espacios de equipamientos, lo que ahora conocemos como programas mixtos. 4) El uso de materiales y sistemas constructivos modulares, sin ornamentos, sin desperdicios, factibles y habitables. 5) La optimización del presupuesto para construir la mayor cantidad de escuelas. 6) La disposición de emplazamiento en “H” o en “L” de los elementos arquitectónicos.

Todo esto representó para todos los investigadores y colaboradores de esta exposición, una búsqueda exhaustiva por habitar los registros históricos, conocer, entender y reinterpretar una mirada íntima, cercana y humana sobre Carlos Leduc Montaña.

### **HABITAR LO EXPOSITIVO. “HUNDIRSE DENTRO DE LA ACCIÓN”**

La exposición museográfica dentro del MUNARQ, supuso un reto sobre cómo construir un guion curatorial para todo el público, que la gente conociera a un arquitecto comprometido con el proyecto de nación de su época y su participación en la construcción del programa revolucionario a partir de la vivienda, educación y salud.

Buscamos alejarnos de la valoración objetual de los de planos, maquetas y datos colocados en orden lineal y cronológico en la que los visitantes recorren monótonamente la información sin contexto alguno. Para lograr este objetivo, se retomó el concepto de “Teatro Unitario”,<sup>6</sup>



de Juan José Gurrola y Juan Antonio Tonda que nunca se construyó, en el que se buscaba hundir al visitante dentro de la acción, se deja de ser espectador y se vuelve partícipe de la actividad, y no sólo eso, dentro del contexto histórico y dentro del pensamiento de Leduc. Un diálogo permanente entre el mirar a Leduc y las miradas de Leduc, como un acto de reconocimiento entre personas, una forma de ver y entender el mundo dentro de una exposición.

En este discurso narrativo de reflexión sobre las etapas de pensamiento del arquitecto, el guión curatorial se propusieron “cinco miradas”, que muestran un proceso de pensamiento no lineal e invitan al espectador a reflexionar sobre su trabajo, no en objetos aislados de proyectos arquitectónicos, sino en cinco etapas de investigación: la mirada contextual, mirada formativa, mirada programática, mirada territorial y la mirada a distancia.

Este formato de núcleos expositivos, buscaba darle mayor libertad al visitante al decidir si recorre sucesivamente cada sala o si optaba por recorrer un núcleo en particular o aleatoriamente.

Dada la peculiar disposición lineal y oval del Museo Nacional de Arquitectura, este formato de núcleos ayudó a liberar la marcada secuencia direccional, tipológicamente hablando, la zona de exposición es un pasillo amplio bordeado por un barandal con una fuerza visual hacia la parte superior e inferior del museo de bellas artes, por lo que se trabajó visual y formalmente en marcar cada una de las transiciones entre los núcleos, utilizando los elementos expositivos y sus soportes como elementos límite, de contención, dirección y de remate visual en los visitantes, cuyos colores (blanco, negro, naranja y el gris), así como la tipografía para los textos, corresponden a los colores y tipografías de las revistas, libros de texto de la SEP y carteles que se usaban en esa época.

Dentro de las aportaciones desde otras disciplinas en este proceso creativo en su parte de museografía y montaje cabe mencionar la aportación de la directora del museo, Dolores Martínez, quién a unos días de la inauguración, propuso ampliar el formato de las fotografías impresas en la zona centro del museo y en las zonas de transición para lograr mayor visibilidad e impacto visual, recordando que la extrema altura en el tercer piso de Bellas Artes, don-

de se encuentra ubicado el MUNARQ compite en escala con el montaje de las exposiciones. La segunda de ellas, se refiere a la constante colaboración y consejos de la coordinadora del Museo, Cecilia Zarate, quien, a su vez, diseñó la estructura de madera para soportar la imagen de apertura de la exposición y las bases de madera de las maquetas, con un diseño acorde a los principios de Leduc. Nota sobre Aportación inconclusa en el habitar la música: ¿Se imaginan un *playlist* (lista de reproducción) de Carlos Leduc Montaña dentro de la exposición?

En consecución de esta mezcla entre investigadores, gestores, curadores, museógrafos, documentalistas, técnicos, maquetistas y dibujantes, se conformó un esquema de trabajo horizontal, en el que la mayor cantidad de trabajo fue desarrollado por los estudiantes del taller Carlos Leduc Montaña, a pesar de que los objetivos, temas, áreas de trabajo y el guión curatorial estaban coordinadas por el grupo de profesores y profesionistas involucrados, los alumnos se vincularon en la mayoría de actividades, incluso laborando en diferentes instituciones.

El papel de comisario general, interpretado por este interlocutor, fue transformándose y ampliándose a lo largo de todo el proceso expositivo, de actividades múltiples y límites difusos, el resto de los curadores, asumieron diferentes papeles y responsabilidades por igual. Lo que ahora entiendo como un comisariado unitario. La claridad de objetivos propuestos, el guión general y las metas de trabajo planteadas por el grupo de especialistas, permitió esta flexibilidad de situaciones de papeles colectivos, coordinados por un trío de comisarios en el que la presencia de Emilio Canek Fernández y Mauricio Trápaga fue fundamental.

El habitar lo expositivo, inicia con una primera pregunta sobre el porqué será necesario planear una exposición, a quién está dirigida, qué aprenderán los visitantes, los procesos de gestión, investigación, desarrollo, diseño, montaje y todas las actividades durante este periodo expositivo como entrevistas, reseñas, foros de discusión y promoción, que no concluyen en el desmontaje, sino que continúan en las constantes reflexiones sobre su registro, logros, errores, y sobre todo, en el intercambio permanente de experiencias que a un año de distancia nos permite seguir teorizando sobre ello.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cuevas, José Luis, “El mural efímero”, en *Letras Libres*, año 1 (núm. 2), febrero, 1999, pp. 60-71.
- Grassi, Giorgio, *Arquitectura: lengua muerta y otros escritos*, España, Editorial El Serbal, 2002.
- Gurrola, Juan José, “La evolución de la arquitectura teatral”, *Arquitectos de México*, México D.F., enero de 1962, pp. 44-57.
- Guzmán Urbiola, Xavier, *Carlos Leduc, vida y obra*, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2004.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2005.
- VVAA, *Sin limites. Arte contemporáneo en la ciudad de México 2000-2010*, México, Editorial RM, 2014.

## NOTAS

- 1 Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2005.
- 2 Giorgio Grassi, *Arquitectura: lengua muerta y otros escritos*, España, Editorial El Serbal, 2002.
- 3 Susan Sontag, *Op. cit.*
- 4 VVAA, *Sin limites. Arte contemporáneo en la ciudad de México 2000-2010*, México, Editorial RM, 2014.
- 5 José Luis Cuevas, “El mural efímero”, en *Letras Libres*, año 1 (núm. 2), febrero, 1999, pp. 60-71.
- 6 Juan José Gurrola, “La evolución de la arquitectura teatral”, en *Arquitectos de México*, México D.F., enero de 1962, pp. 44-57.

ESCENOGRAFÍA,  
TEATROS Y  
ESPACIOS  
ESCÉNICOS

## PRESENTACIÓN

HORACIO  
JOSÉ ALMADA  
ANDERSON Y ÓSCAR  
ARMANDO GARCÍA

La condición efímera de las artes escénicas se encuentra estrechamente vinculada al espacio que será habitado por estas actividades. La fortaleza de las artes escénicas está sustentada primordialmente en tres ejes fundamentales: su dinámica presencial, la convocatoria a una audiencia y su temporalidad efímera. Todo evento escénico, por consecuencia, tiene tan sólo la duración de sus preparativos previos, el evento en sí y el desmontaje (o abandono) del espacio ocupado para su realización.

La historiografía tradicional hizo a un lado a las artes escénicas por no considerarlas materiales “serios” para su reflexión en el devenir cultural por su condición efímera. Fue hasta hace relativamente poco tiempo (mitad del siglo XX) en que la historia consideró que las huellas no escritas en documentos, es decir, aquello que lo efímero deja a su paso, pudiera ser retomado como elemento valioso para la recons-

trucción del suceso escénico. En contra de la absurda consigna: “Si no hay texto no hay historia”, la nueva historiografía teatral ha demostrado con justicia que es necesario recuperar la huella de lo efímero y establecer nuevos enfoques, paradigmas y reflexiones, incluso más allá del campo de las ciencias históricas.

Lo que ofrecen los textos de este apartado es la compleja relación entre el hecho escénico efímero y el constructo que se desplanta en cada uno de los casos analizados. El arte escénico por sí mismo genera una compleja arquitectura que integra (o enmarca) a aquello que acontece en un espacio convenido, tanto por el hecho como por la audiencia o comunidad que especta el hecho. Una de las definiciones más recurrentes del espacio escénico es, precisamente, la del aquel sitio elegido para presentar un acontecimiento extracotidiano, en un dinámico juego con el espacio donde se ubica el espectador para observarlo. Es extraño que no se cumpla con alguna de esas dos premisas para corroborar que estamos ante un espacio escénico. Se trata de un fenómeno de creación de espacios habitables extraordinarios y extracotidianos (por su condición irremediabilmente efímera) que se encuentran incorporados dentro del ámbito de la teoría de la arquitectura.

Los materiales que se ofrecen a continuación se distinguen dentro de novedosas miradas dentro de un interesante eje transversal que integra la escena teatral, dancística, operística y arquitectónica, así como la distinción del manejo de la luz y la oscuridad en la perspectiva del espectador, el gran receptor del evento efímero escénico. Hay ocasiones en que, igualmente, la vida cotidiana quiere dejar de serlo y se integra teatralmente para encuadrar desde lo no cotidiano marcas que transgreden el carácter efímero y dejan una huella indeleble en el entorno material de la historia, lo que genera la elaboración de documentos arquitectónicos, espaciales y literarios que se llegan a confundir con la realidad.

La convocatoria de esta publicación ha hecho posible la incorporación de trabajos que piensan lo efímero desde las artes escénicas en su conjunto y desde una novedosa manera de dirigir la mirada de la arquitectura como parte esencial de su propia naturaleza.

**MAHOMETTO II, ÓPERA  
DE ROSSINI: UNA  
APROXIMACIÓN A LA  
PUESTA EN ESCENA EN  
MÉXICO EN 1832**

ÁUREA MAYA ALCÁNTARA

En 1830, bajo la vicepresidencia de Anastasio Bustamante, el ministro de Relaciones, Lucas Alamán no sólo impulsó sino que gestionó los recursos económicos necesarios para la contratación de una compañía de ópera y comedia que actuara en el Teatro Principal de la Ciudad de México. La situación del país era inestable, pero la presencia de una empresa operística en el único recinto de la capital, demostraría que estábamos saliendo adelante y que nos acercábamos a ser un país civilizado. Si teníamos ópera, lo éramos —a pesar de tanto desequilibrio político y económico.

La iniciativa fructificó a través de 8 temporadas que se presentaron entre 1831 y 1838. Varias fueron sus estrellas principales, entre ellas, el célebre cantante italiano Filippo Galli. Algunos autores señalan que fungía como empresario, sin embargo, recibía un sueldo bastante oneroso como cantante y como director de escena; Galli llegó al país bajo la estela de haber sido una de las voces preferidas del compositor italiano Rossini.

La compañía presentó alrededor de 50 títulos diferentes y más de 270 funciones a lo largo de sus 8 años de permanencia. Las crónicas no nos permiten visualizar aspectos en específico de las puestas en escena. Algunos comentarios sobre quiénes asistieron o de la preferencia del presidente en turno por algún título. Sin embargo, destacan algunas óperas por la cantidad de funciones que tuvieron, pero sobre todo por el número de vestuario consignado. Todo esto gracias a un inventario de la empresa que se conservó y que data de 1833.<sup>1</sup>

Son tres las óperas que destacan por el número de prendas que se desprenden del citado documento. Las tres de Rossini: *Mahometto II*, *Semíramis* y *Moisés en Egipto*. Las tres de tema romántico evocan tierras lejanas.

Si hacemos una relación entre el número de funciones y la asignación de vestuario del mismo inventario, también podemos dilucidar cuáles implicaron mayor inversión en la producción escénica, así como suponer si eso redituó en un mayor número de funciones.

Durante el año de 1832, la ópera con mayor número de funciones fue *Semíramis* de Rossini, con 12 funciones y 173 prendas en el inventario; le siguió *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi con sólo 61 piezas de vestuario consignadas; y *Maometto II* con 10 funciones, pero con el mayor número de ropas especificadas en el inventario, 242.

Como podemos observar, los títulos más vistos y con tanta inversión, fueron poco representados al año siguiente; los más escenificados de la temporada de 1833 fueron otras dos óperas de Rossini (*Tancredo* y *La urraca ladrona*), con una inversión mínima de prendas y de utilería, según lo muestra el inventario. Las razones podemos atribuir las a un cambio en la dirección de la compañía que redujo costos ante lo elevado de la nómina y probablemente gracias al “reciclaje” de enseres de otros títulos que ya poseía el teatro.

Para el caso de *Maometto II* de Rossini, estrenada en 1820 en Europa y puesta en escena en México el 26 de mayo de 1832, la inversión que realizó la Compañía del Teatro Principal o Compañía Galli como la menciona la historiografía fue grande. Con libreto de Cesare della Valle, la ópera está dividida en dos actos. La acción se desarrolla en el siglo XV. Después del triunfo de Maometto, cabeza del Imperio Turco Otomano que había derrotado



	Título	Núm. de funciones			Número de prendas inventario
		1831	1832	1833	
1	<i>Semíramis</i> , de Rossini	Sin datos disponibles	12	2	173
2	<i>Tebaldo de Isolina</i> , de Morlacchi		11	3	61
3	<i>Mahometo II</i> , de Rossini		10	1	242
11	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini		0	5	162
	<i>Tancredo</i> , de Rossini	-	-	7	19
	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini	-	-	7	29

a Bizancio, el sultán se alista para invadir contra Venecia iniciando con una ocupación a la ciudad de Negroponte. Dos personas encabezan la defensa: el gobernador Paolo Erisso y Calbo, su general más experimentado (Rossini escribió el papel para voz femenina de *mezzosoprano*; no hemos encontrado referencias de quién lo desempeñó). Ahí comienza la primera escena de la ópera. La indicación escénica señala que se encuentran en la “Sala del palacio. El gobernador Paolo Erisso, desolado, está sentado a una mesa. Los capitanes están sentados a su alrededor. Condulmiero y Calbo están sentados uno frente al otro”.<sup>2</sup>

En el inventario encontramos algunas indicaciones directas de vestuario atribuido a determinados títulos. En este caso, no existe una mención directa de una sala en palacio, salvo la mención de “bambalinas para un telón de sala de una puerta”. Es posible que haya sido utilizado para este inicio de la ópera y al que se le agregaron la mesa y las sillas. El documento también menciona los ropajes de algunos personajes. En este caso, el de Paolo Erisso (interpretado por el tenor Sirletti): “Tonelete de terciopelo verde guarnecido de oro con su armadura” y los capitanes (el coro) seguramente portaron “toneletes azules guarnecidos de cinta encarnada de lana” con sus “pares de guantes fuertes”.

La segunda escena se ubica en un gabinete con “una lámpara que lo ilumina”. Ahí se encuentra la hija del gobernador Ana Erisso, cuyo padre intenta convencerla de casarse con Calbo, sin embargo, Ana (la soprano Carolina Pellegrini, la prima donna de la compañía) se ha enamorado de Uberto, un desconocido que conoció en su camino. En el inventario se señala que existían dos telones de gabinete, cuya definición del *Diccionario de la lengua española* señala que se refiere a una “habitación más reducida que la sala, donde se recibe a las personas de confianza”; uno de ellos con “tres bambalinas” aunque también hay una mención sobre una “fachadas de gabinete con tres bambalinas y seis bastidores”. También se señalan que en la utilería existían “4 pedestales y una lámpara”. Ana viste unas “naguas de raso blanco bordadas de oro, manto y corpiño de terciopelo negro bordado de oro”. Seguramente su padre conservó las mismas ropas que la escena anterior.

La tercera escena implica, de acuerdo al libreto, un mayor aparato escénico:

Una plaza en la ciudad de Negroponte. A la derecha un templo, al fondo una ancha calle, que será colocada oblicuamente de manera que el comienzo de la misma quede a la izquierda y oculto a la vista del espectador. La música debe representar siempre el lejano fragor de la batalla hasta que [Paolo] Erisso aparezca en escena.

Es ahí donde se da la batalla entre venecianos y turcos, mientras las mujeres se refugiaban en la iglesia. El inventario señala cuatro enseres que pudieron utilizarse en esa escena: “Un telón grande de calle con ocho bastidores, una fachada de templo con dos gradas

y una estatua, un rompimiento de templo con su foro, tres bambalinas y ocho bastidores [y] un telón de plaza negro con cinco bambalinas”. Hasta ahí llegan las descripciones de la escenografía que nos permiten imaginar la producción escénica asignada a Maometto. Del vestuario, hay más información: los turcos vestían “turbantes” (no se señala el color), “barbas de lana”, “chaquetas de bayeta encarnada con fajas azules y blancas”, pero también “calzones blancos de jamán” y “chaquetillas moras encarnadas de lana”, además de “tres estandartes azules con sus astas”. Además, tenemos el vestuario de Maometto que comandaba el ejército turco: “ropón de turco, manto y pantalones”.

El primer acto concluye con una escena al amanecer. No encontramos utilería específica. Es posible que hayan usado “un telón de horizonte” o un “telón encarnado” con “bastidores para peñascos y matorrales” y algún “tronco de árbol con bastidor y lienzo”, pero también puede ser que se haya conservado la escenografía del número anterior y sólo con algún cambio que mostrara que había amanecido en algún momento, “Ana sale del templo precipitadamente dando un grito de dolor” acompañada de “otras mujeres” (coro femenino). Tampoco hay señalamiento de ropa en específico para las cantantes.

El segundo acto comienza en la “suntuosa tienda de [Maometto] con todo tipo de objetos de lujo orientales” en la que Ana está sentada en un diván rodeada de “esclavas musulmanas lujosamente ataviadas”. En el documento analizado se registró un “telón de tienda de campaña con dos bambalinas y cortinas encarnadas”, además de “una tienda de campaña encarnada de bayeta” y “5 tiendas portátiles para el campamento”, que seguramente correspondieron a esta escena.

El resto de la ópera transcurre en una “amplia cripta bajo el templo, llena de tumbas”, entre las cuales se encuentra el mausoleo de la madre de Ana. Erisso y Calbo están presentes; han escapado del sultán. El gobernador “permanece muy abatido postrado sobre la tumba de su esposa”, señala el aparte. En algún momento, Ana llega al lugar seguida del sultán con sus capitanes. El inventario también muestra algunos materiales que es probable que se usaran en esta parte de la ópera comenzando por “un telón de subterráneo con

su foro y 4 bastidores”, además de la presencia de “un bastidor de sepulcro”, otro “sepulcro con lienzo y marco” además de un “sepulcro y dos estatuas”. Este último, seguramente sobre el que primero el gobernador de Negroponte va a estar caído y sobre el cual, después de la llegada de Mahometto, Ana se quitará la vida para dar fin a la ópera. La patria antes que el amor.

Hasta hoy, y más en los inicios del siglo XIX, siempre será obra de nuestra imaginación ilustrar cómo fueron las representaciones en los teatros, sin embargo, la investigación en los archivos seguirá esperando la consulta paciente y disciplinada de todos nosotros. En el caso de la compañía de ópera que actuó en el Teatro Principal en la década de 1830, que fue financiada por el gobierno mexicano, muestra una preocupación evidente en cuanto a la producción escénica. El interés de representar las óperas, no sólo fue para que tuviéramos uno de los espectáculos preferidos de Europa, sino también mostrar el avance alcanzado como país, a partir de un despliegue de su aparato teatral.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

Libreto de la ópera Maometto II de Rossini. <http://www.kareol.es/obras/belisario/acto1.htm>

## **NOTAS**

1 Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833. Todas las menciones que hacen referencia al inventario están tomadas de esta fuente.

2 Tanto sinopsis como libreto e indicaciones escénicas fueron tomadas de la transcripción que del italiano al español realizó la página Kareol. Libreto de la ópera Maometto II de Rossini. <http://www.kareol.es/obras/belisario/acto1.htm>

DE EDWARD GORDON  
CRAIG A ROBERTO  
MONTENEGRO. ENSAYOS  
EN EL DISEÑO DE  
UNA MÁQUINA DEL  
MOVIMIENTO

OMAR ALFONSO FLORES TAVERA

*“Tengo la absoluta seguridad de que el teatro es uno de los medios más eficaces para ilustrar y para gozar de una vida más durable, más intelectual, más profunda”.*

Roberto Montenegro.<sup>1</sup>

#### INTRODUCCIÓN

Entre la polifacética obra de Roberto Montenegro Nervo (1887-1968), en la que se incluyen obras murales, pintura de caballete, numerosos retratos, vitrales, diseño de mobiliario y azulejos, se enlistan también trabajos de escenografía y vestuario para teatro, ópera y ballet. El trabajo escénico de este artista ha ocupado un lugar ínfimo en la historiografía montenegrina, a pesar de haber tenido cierto reconocimiento a mediados del siglo pasado formando parte de dos exposiciones de escenografía, una colectiva llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes<sup>2</sup> y otra individual presentada en la Galería Excelsior del periódico homónimo.<sup>3</sup>

A pesar de tener algunas alusiones historiográficas, los diseños escenográficos de Montenegro no habían tenido un estudio puntual hasta ahora; esto quizá se deba a que la historia de la escenografía se enfrenta con las dificultades que presenta su naturaleza efímera. También es importante considerar que el trabajo escénico de Montenegro toma lugar en la historia de la escenografía mexicana dentro de la sub categoría del pintor-escenógrafo, pues mientras ya se ha desarrollado bibliografía en torno a los escenógrafos modernos mexicanos por parte de instituciones especializadas como el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), el trabajo de pintores que incursionaron en el medio teatral como escenógrafos y/o vestuaristas aún ha sido poco explorado.

Este texto tiene como objetivo presentar un estudio enfocado en la obra escenográfica de Roberto Montenegro, dejando de lado su faceta de vestuarista. Del mismo modo, con el fin de acotar el tema, se ha optado por atender principalmente las escenografías para teatro de vanguardia, pues entre los bocetos que nos quedan también existen algunos trabajos de decorado que parecen haberse proyectado únicamente como telones de fondo. El análisis de las escenografías seleccionadas tiene también la intención de demostrar que el proceso de diseño que empleaba Roberto Montenegro tenía como punto de partida una reflexión espacial y formal afín a las teorías escénicas de la vanguardia teatral, y no sólo un proceso paralelo a la composición de la práctica bidimensional de la pintura mural y de caballete.

No obstante, el artista tapatío no partió de cero en la reflexión espacial que aplicó en sus diseños, el planteamiento de esta investigación propone que siguió muy de cerca las teorías del escenógrafo británico Edward Gordon Craig, radicado en la ciudad de Florencia a inicios siglo pasado, con las que pudo haber entrado en contacto en Italia durante dos visitas que el tapatío hizo a esta península mediterránea entre los años que estuvo como becario en Europa. Esta influencia teórica y formal resulta evidente al comparar uno de los gouaches de boceto escenográfico montenegrino resguardado en la colección Alejandro Palma Argüelles y varios diseños craigueanos, como el conocido decorado para Cupido y Psyche de la Biblioteca Nacional de Francia.

### **MONTENEGRO, CRAIG Y LA MÁQUINA DEL MOVIMIENTO ESCÉNICO**

Como ya se ha mencionado, resulta sorprendente el olvido en el que ha caído la producción escénica de Roberto Montenegro, más aún cuando el artista dejó un legado importante que denota la pasión que sentía cuando se expresaba sobre el mundo del teatro. “Siempre tuve una gran afición por el teatro”,<sup>4</sup> dice Montenegro. Sus primeros acercamientos al mundo del espectáculo tuvieron lugar en el Teatro Degollado de su natal Guadalajara, donde había visto a actrices renombradas de la época como Juana Rosado y Virginia Fábregas.<sup>5</sup>

En 1906 consiguió una beca para estudiar pintura en Europa, no obstante, una vez instalado en el viejo continente, se preocupó por asistir a los más fabulosos espectáculos producidos por el aire de la renovación teatral impulsada por personajes como Meyerhold y Stanislavsky. Las líneas autobiográficas están plagadas de nombres como Eleonora Duse, María Guerrero, Raquel Muller, Susanne D’Espres, Mary Garden, Ivette Gilbert, Nijinsky, Pavlova e Isadora Duncan, entre muchos otros. Montenegro visitó desde los teatros bohemios de los bajos barrios parisinos, hasta los grandes teatros nacionales de España, Francia, Italia y las giras que los grandes ballets rusos hacían por el continente. Resulta revelador comparar la cantidad de tinta que el artista empleó en el recuento de sus experiencias teatrales, frente a las exiguas líneas que redactó sobre sus impresiones pictóricas en los grandes museos europeos; en realidad no existe punto de comparación si atendemos el hecho de que la cuarta parte de toda la obra habla sobre el teatro. Dice Montenegro: “Así fue que a mi llegada a París una de mis preocupaciones era conocer el teatro francés, que siempre me entusiasmó y que no conocía sino por periódicos y revistas.”<sup>6</sup>

El amplio bagaje escénico que adquirió en Europa lo dotó de un completo panorama sobre el quehacer escenográfico y sus transformaciones en el devenir histórico. Así se observa en un breve artículo que publicó como parte de una de sus participaciones en *Revista de Revistas* a finales de 1926. El artículo lleva por título: “La Moderna Decoración Teatral”,<sup>7</sup> en aquellas líneas Roberto Montenegro presenta una sintética relación de la historia de la escenografía desde los teatros griegos y romanos hasta las últimas tendencias

de su siglo. Habla sobre los grandes escenógrafos perspectivistas del siglo XVIII tales como Xavery, Schenk, Goldoni, los hermanos Bibiena y Watteau el pintor-escenógrafo de Luis XV. Reconoce en este periodo los esfuerzos por representar jardines, paisajes e interiores que fueran lo más apegados a la realidad, se trata de un periodo en el que los detalles eran la base de toda escenografía. En esta historia narrada por Montenegro, hay otro periodo que abarca el siglo XIX en el que la escenografía se alejó parcialmente del realismo precedente para ceñirse a los cánones plásticos de la pintura de la época, así ocurre con los Impresionistas, donde ubica al pintor Degas. No obstante, la verdadera modernidad decorativa llega con el siglo XX. Dice Montenegro:

En 1902, Gordon Craig creó como un nuevo personaje en las representaciones, la decoración nueva en cuyos planos se advierte en suaves transiciones de tonos homogéneos los grandes dibujos de cosas con líneas simples. Y reveló que en el teatro es donde la fuerza pictórica llega a realizar su apoteosis momentánea, donde el cuadro plástico sugiere la emoción del momento, sin la responsabilidad ni en el remordimiento indestructible del cuadro de caballete o del definitivo retrato enmarcado y empavesado de domingo, y cuya mirada sigue el observador. Gordon Craig supo prever el gajo de la música, el gesto del mimo y el aire pintado del fondo; unificó la obra con el ambiente y Hamlet se afila y asciende entre las bambalinas de Craig, que en formas puramente evocadoras supo dar la estabilidad en sus paisajes y su devoción en los interiores, algo como esas habitaciones sin techo y sin fondo que vemos borrosamente en sueños.<sup>8</sup>

Para Montenegro, el parteaguas de los paradigmas escenográficos modernos recae en la figura de Edward Gordon Craig, un productor, actor, director de escena y escenógrafo británico que durante los primeros años del siglo pasado lanzaba sus nuevas propuestas teatrales en una Europa decidida a reformar la manera de hacer y de ver teatro.



El trabajo de Edward Gordon Craig se ubica en Londres hasta 1904. Al año siguiente se trasladó a Alemania, donde realizó proyectos escenográficos para Otto Brahm, Eleonora Duse y Max Reinhardt. En 1905 publicó su libro más afamado, *El arte del teatro*, que inmediatamente fue traducido al alemán, ruso y neerlandés.<sup>9</sup> Así, las ideas del autor fueron velozmente difundidas por toda Europa esperando a que en 1906 llegara desde el Nuevo Mundo el joven Roberto Montenegro. En 1907 Edward Gordon Craig se trasladó y estableció permanentemente en Florencia, donde en 1908 empezó a publicar *The Mask*,<sup>10</sup> una revista de teatro a través de la cual difundía sus propuestas; ese mismo año llegó a la Cuna del Renacimiento el becario Montenegro. Poco se sabe de la estancia de Roberto Montenegro en Florencia, una postal conservada en su archivo dirigida a María Nervo, su madre, da pista parcial de la ruta trazada durante el viaje donde recorrió parte de la Península Itálica.<sup>11</sup> Es probable que Montenegro conociera la primera edición de *The Art of the Theatre* (1905), pues en su artículo “La Moderna Decoración Teatral” (1928) incluyó un diseño craigueano realizado para una obra de Shakespeare, la misma que el británico publicó en la novena página de su libro.

Si bien es posible que Montenegro tuviera noticias sobre el trabajo de Edward Gordon Craig durante su visita a Florencia en 1908 —año en el que ambos coincidieron en la misma ciudad de la región Toscana—, es más probable que entrara en contacto con sus ideas durante el periodo de su estancia en Venecia entre 1913 y 1914, pues las ideas y referencias que Montenegro muestra en sus escenografías toman en cuenta aspectos del desarrollo escénico craigueano que son posteriores al inicio de la segunda década del siglo XX.

En 1911 Craig publicó un nuevo libro: *On the Art of the Theatre*, en el que incluyó un importante artículo fechado en Florencia en 1907 al cual tituló “Los artistas del teatro del futuro”.<sup>12</sup> En este texto, Craig escribe dirigiéndose a los interesados por rescatar al arte teatral de la monotonía realista de los periodos históricos anteriores, una estrategia que recuerda mucho al texto redactado en forma de diálogo de la primera edición de *The Art*

*of the Theatre*. El conjunto de estos ensayos constituye una obra que mucho recuerda estilísticamente a los tratadistas de otras disciplinas como son los casos de Vitruvio para la arquitectura, Cennini para la pintura o Cellini para la escultura. El texto invita al lector a tomar en cuenta ciertos principios teóricos en la creación de una nueva obra de arte: el teatro; disciplina que a su consideración se había visto desarticulada por conjugar diferentes especialistas y visiones de un mismo trabajo.

Para Craig, el hombre de teatro ideal será aquel que dirija la escena en su totalidad, que pueda comprender el texto del dramaturgo y hacer una interpretación personal e integral del mismo. Que sepa dirigir, actuar, diseñar escenografía, diseñar vestuario, diseñar la iluminación, una mente absoluta que logre integrar la puesta en escena sobre los mismos parámetros simbólicos y visuales.

Como hombre de teatro especializado en el arte escenográfico, Craig brinda muchos consejos a su discípulo imaginario para proyectar los cuadros. En primer lugar, exhorta al escenógrafo a dejar el habitual vicio de protagonismo que termina por romper la armonía de los montajes. “Porque ante todo está la escena. Es inútil hablar de la distracción que pueda constituir la escenografía, porque aquí no se trata de construir un escenario que distraiga, sino de crear un ambiente que armonice con los pensamientos del poeta”.<sup>13</sup> Como estrategias para lograr la integración propone el estudio profundo del texto dramático, dice él, por un mínimo de dos años; también evitar el “naturalismo” pues “ha tomado pie en la escena porque la artificiosidad se ha vuelto pedante e insípida (se refiere a las vanguardias artísticas).<sup>14</sup>

Entre las propuestas escenográficas de Craig se encuentran pesadas arquitecturas que dominan la escala humana, construidas a partir de polígonos monumentales con un vértice frontal que crean verticales dramáticas. En estas formas dominan las rectas compositivas que únicamente adquieren movimiento a partir de la distribución de sus elementos.

Según la nota rescatada de un manuscrito inédito de Gordon Craig encontrada por Denis Bablet, el británico equiparaba la estrategia artística del teatro con la de la arquitectura:

Cada arte tiene su propio medio: un poema sólo puede ser escrito con la ayuda de las palabras, que es el medio de la poesía; sólo con una justa utilización del medio de la música, que son las notas, se puede componer una sonata; y no es con las notas o las palabras que uno puede crear un cuadro, sino con la ayuda de otro medio que es de la pintura: líneas y colores. Existen dos artes que se asemejan en cuanto a utilizar principios similares de composición: la arquitectura y el teatro.<sup>15</sup>

Para Craig la arquitectura y el teatro comparten el medio de las artes visuales, es decir, las líneas y el color, pero juntas difieren de la pintura porque el medio que realmente los caracteriza: del espacio. La concepción espacial de la arquitectura está determinada por el movimiento, fenómeno que le interesa en primer grado. “¿Pero qué decir de aquella ilimitada y estupenda cosa que tiene su morada en el espacio: el movimiento?”<sup>16</sup> La pregunta del tratadista da pie en las siguientes páginas para proponer la creación de un escenario-máquina que optimice el movimiento corporal de los actores en la escena.

La idea de una Máquina del Movimiento Escénico deriva de su renuencia por confiar la óptima acción al cuerpo del hombre; según nos dice, no hay mejor estrategia que emplear la mente para construir una máquina de movimientos escénicos que optimicen la visualidad del trabajo del actor. Para ejemplificar esta propuesta utiliza una referencia indirecta al mito de Ícaro, en la el deseo de la acción de volar como los pájaros no fue resuelto con la aplicación de las alas al cuerpo humano, sino con la creación ingenieril de una máquina que ha permitido el vuelo humano en una referencia clara a la aeronáutica.<sup>17</sup>La propuesta más interesante de la aún inexistente máquina del movimiento se encuentra en la enunciación de la forma:

Cuando tenga construido mi instrumento y haya podido probarlo, buscaré que otros hagan unos similares. [...] Pienso que se pueden individualizar dos tipos distintos de movimiento: el movimiento del dos y del cuatro, que es el cuadrado, el movimien-

to del uno y del tres, que es el círculo. En el cuadrado está algo de eminentemente viril, en el círculo algo de eminentemente femenino. [...] Piensa en cómo inventar un instrumento con el cual llevar el movimiento hasta nuestros ojos.<sup>18</sup>

Pensando en términos arquitectónicos, la relación entre el movimiento del cuerpo y el espacio está resuelta a partir de los tránsitos. Si Craig concibe una estrategia análoga entre la creación arquitectónica y el teatro, el movimiento escénico que propone no está cifrado en términos de interpretación, movimiento que estaría fincado directamente en el cuerpo humano, sino en los tránsitos actorales regidos por un espacio creado a partir de sus arquitecturas monumentales que dominaban el cuerpo y el modo en el que el espectador lo percibía arriba del escenario. Quizá a esto se refería Montenegro cuando decía que Craig había inventado un nuevo personaje en la escena teatral: el decorado moderno que en realidad era una máquina del movimiento.

La máquina del movimiento escénico de Craig, según la cita anterior, funciona a partir de dos movimientos básicos de tránsito actoral: el círculo de carácter femenino, y el cuadrado netamente masculino. La afinidad de Edward Gordon Craig con la geometría ha sido caracterizada como un proceso de abstracción semejante al trabajo que el pintor posimpresionista Paul Cézanne había desarrollado a partir del estudio del cilindro, la esfera y el cono,<sup>19</sup> no obstante, parece tratarse de un clasicismo arquitectónico derivado del estudio de Sebastiano Serlio Bolognese, especialmente de los libros *Primero* y *Segundo* del tratado de Arquitectura dedicados respectivamente a los temas de geometría y perspectiva.

Seguramente el encuentro con este tratadista del siglo XVI no fue fortuito, pues por medio de *The Mask*, la revista que durante varios años publicó en la ciudad de Florencia y a partir de la cual difundía muchas de sus ideas sobre teoría escénica, puede apreciarse que más allá del hecho de que Craig se sentía “el elegido” para modernizar los montajes teatrales y romper con la tradición escenográfica, muchos de sus postulados tenían como

punto de partida el estudio de diversas teorías antiguas que versaban sobre el tema del espacio escénico.

A pesar de que no se han localizado artículos en *The Mask* que versen específicamente sobre el tratado de Sebastiano Serlio, la publicación está llena desde sus números más tempranos con referencias a los dibujos que ilustran los libros Primero y Segundo “dei” *Libri d’architettura*. En los números que conforman el primer volumen de la revista (marzo de 1908 a febrero de 1909) en varias de las contraportadas aparece el anuncio de un grupo de estetas identificados como La Sociedad del Cuatro (The Society of Four), donde se anunciaba la venta de algunas obras de arte y con la cual Craig tuvo que estar relacionado, pues la dirección de referencia es la misma que tenía la edición de *The Mask* durante este periodo. El anuncio presenta como único recurso gráfico un dibujo de dos cuadrados y dos círculos concéntricos alternados que tienen ángulos señalados en cada esquina de las figuras; se trata de un diseño extraído del libro de geometría de Serlio, en el que el arquitecto presenta la yuxtaposición del círculo y el cuadrado perfectos como comprobación de la proporción armónica entre las dos figuras. Este motivo resulta recurrente en varios de los diseños que dan formato visual a la publicación, por ejemplo en las portadas hechas con la técnica de la xilografía, en las que constantemente aparecen los cuadrados concéntricos que visualmente enmarcan un círculo sugerido mediante la presencia de las máscaras que mes con mes cambiaban su diseño.

La geometría serliana dio pauta para que Craig proyectara que su aún utópica máquina del movimiento escénico fuera capaz de ofrecer variaciones formales infinitas, pues las retículas dibujadas en el tratado le dieron la idea de un escenario segmentado con unidades móviles, capaces de reordenarse en distintas combinaciones que generarían visualidades variables entre cada escena, provocando diferentes tránsitos actorales.

### ROBERTO MONTENEGRO, ENSAYOS EN EL DISEÑO ESCENOGRÁFICO

A continuación se argumentará la búsqueda del diseño de una máquina del movimiento escénico craigueana a partir del análisis de dos diseños de Montenegro. Para esto, se han elegido dos fotos de las cuatro que resguarda el archivo del Centro de Estudios Históricos de México, CARSO. El primero es un boceto fotografiado que se localizó en el archivo personal de Roberto Montenegro, mismo que ha sido fechado en 1939, pero del cual se desconoce si fue llevado a escena en algún momento durante el transcurso del siglo pasado; el segundo se sabe que sí se consolidó como parte de la ambientación de *El Simún* de Henri René Lenormand, puesta en escena con la que dio inicio la temporada teatral de 1934 en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes.

El primer diseño consiste en una composición de arcos de medio punto y adintelados que se entrecruzan. Al centro se observa una acumulación de elementos estructurales y vanos que salen del centro hacia afuera, donde se distribuye el resto de las jambas. Los arcos son los únicos elementos arquitectónicos, toda vez que en el fondo predomina una penumbra y en el suelo únicamente las ortogonales de 16 tablones que componen el escenario. La imagen presenta a escala humana, dos mujeres, una que cruza por debajo de los arcos y otra recostada en el proscenio que está en festaiolo. En el boceto se advierte una relación espacial adentro-afuera, donde el interior es el área intervenida por la arquería, y el exterior es el resto del escenario que se proyecta en las dos esquinas laterales del proscenio.

Para hacer un análisis más profundo se utilizó un modelo de dibujo arquitectónico. Tomando como “alzado” el boceto de Montenegro, fue proyectada una planta hipotética que muestra la distribución escenográfica sobre el área actoral. Con base en un sistema modular que se obtuvo a partir de la división del área total entre los 16 tablones del piso, se conformó una retícula en la que se ubicaron una a una las bases de las jambas para conocer la posible distribución de cada uno de los arcos. En el plano, las bases de los arcos observados en los extremos derecho e izquierdo, así como el que se proyecta del centro hacia

la esquina izquierda del proscenio, han quedado inscritas en un medio círculo compositivo. Así, el adentro-afuera que se percibía en el alzado del boceto, queda reafirmado por el adentro-afuera del área delimitada por la circunferencia.

Sobre el movimiento: la disposición espacial de las formas arquitectónicas en el escenario enmarca un tránsito actoral que puede ir por adentro cruzando bajo los extradados de cada uno de los arcos, o bien por afuera, rodeando el macizo de elementos arquitectónicos. Así lo sugiere también la representación humana que ha colocado el artista, donde la mujer que se encuentra dentro parece ir cruzando los arcos en el sentido que marcan la curva del medio círculo y los vanos de los arcos; o bien, por afuera, como la mujer que yace recostada sobre la peana horizontal.

Ahora bien, retomando las ideas de Gordon Craig en su propuesta de la máquina del movimiento escénico, el tránsito escénico de este diseño sería un modelo cifrado entre el uno y el tres, es decir el círculo, según enunció el escenógrafo inglés en una relación que bajo sus ideas expresa que tiene algo eminentemente femenino. Regresando al boceto de Montenegro, el tránsito en curvas semicirculares que se propone en el Diseño escenográfico 1 tiene dos personajes femeninos que se mueven en círculos.

La segunda escenografía no es un boceto, se concretó y se presentó en el Palacio de Bellas Artes, el registro que ha quedado es una escena en la que puede apreciarse la visualidad definitiva que tuvo al momento del montaje. Muy probablemente ésta sea la escenografía más importante que realizó Roberto Montenegro, pues con ella concretó su faceta como escenógrafo luego de varios esfuerzos menores en las producciones de géneros diversos con las que colaboró entre 1918 y 1928. El hecho de haber sido montada sobre el escenario del Palacio de Bellas Artes sugiere que tiene una relevancia mayor que el resto de sus escenografías construidas hasta ese momento, sin embargo, adquiere aún mayor envergadura si se considera que este montaje fue con el que dio inicio la primera temporada de la recién creada Compañía Nacional de Teatro tras la inauguración del nuevo Palacio de Bellas Artes.

Al igual que lo hacía Gordon Craig, en este diseño Roberto Montenegro emplea monumentales sólidos geométricos con aristas frontales que dominan la escala escénica. Los actores se ven diminutos frente al arco de dos vistas que gobierna visualmente al centro de la escena tras el cual se distribuyen otros prismas que arman una composición geométrica arquitectónica en la que imperan las líneas rectas horizontales, verticales y por la orientación, las diagonales. Es importante remarcar que seguramente la fotografía no fue tomada con un tiro frontal, así lo denuncia la vena del apuntador de la cual se alcanza a ver el lateral en el primer plano de la imagen. Por ello, el trazado de la planta tuvo que contemplar que la toma escénica se hizo desde un punto a la izquierda del foro, por lo tanto puede suponerse que el vértice del prisma principal era el más proyectado hacia los espectadores en una disposición diagonal.

Para trazar la planta hipotética del pitipié de la arquitectura representada, se utilizó la retícula de Sebastiano Serlio, misma que fue incluida en una de las publicaciones de Gordon Craig,<sup>20</sup> en la que dos diagonales se cruzan para formar una retícula con visualidad en perspectiva en donde las esquinas de la hilada central de cuadros apuntan hacia la parte inferior del papel, es decir, la representación plana en la que se localizaría la cuarta pared sobre una visión frontal con respecto al escenario.

Evidentemente en esta escenografía dominan las formas cuadradas y rectangulares, no obstante hay que advertir que no se trata de las formas que ornamentan la arquitectura, sino de la distribución geométrica del espacio. Una vez trazado el movimiento de la arquitectura con el sistema modular que arrojó la cuadrícula en perspectiva, puede advertirse que el espacio total queda organizado en áreas cuadradas que distribuyen entre las proyecciones y los retraimientos de los prismas arquitectónicos. Claramente se trata de una historia orientalista. El tema se advierte en los vestuarios y en los arcos conopiales internos observables en los arcos de dos vistas que conforman la estructura dominante, sin embargo, la estrategia de encerrar las curvas del conopio dentro de vanos adintelados, otorgan el predominio a los ángulos rectos sobre las curvas.



En cuanto al tránsito sobre el escenario, ayuda mucho que la foto haya capturado a los actores en la escena. En este caso, además del tránsito, puede advertirse la disposición de los personajes a partir de los espacios que genera el movimiento de la planta arquitectónica. Un primer cuadrado queda inscrito entre los pilares que sostienen el dintel principal y la entrada arremetida de la portada. Un hombre parece salir del interior para encontrarse con otros tres personajes que parecen estar entrando por la izquierda. Aunque se trata del mismo espacio escénico y de la misma escena, a la derecha se observan dos personajes más que yacen sentados en el piso. El vértice frontal de la estructura central y el retraimiento de los cuerpos laterales, sirven para dividir espacialmente la escena. La presencia de estos dos personajes sentados parece no tener ninguna relación con la acción que tiene lugar del otro lado de la escenografía. El emplazamiento de los actores se lleva a cabo en los cuadrados que deja libre el movimiento arquitectónico. El diseño de la escenografía no sólo divide visualmente la acción de los actores, sino que la posición en diagonal incrementa también la sensación de profundidad que se percibe saliendo del marco del escenario hacia el lado derecho.

Volviendo nuevamente a Craig, Roberto Montenegro parece beber de la fuente formal del escenógrafo europeo, no obstante el empleo de distribuciones por medio de la figura geométrica del cuadrado en una escena donde dominan los personajes masculinos, parece revelar la elección del diseño con base en las directrices teóricas de género que planteó Craig cuando invitaba a los jóvenes escenógrafos a inventar una máquina del movimiento escénico que optimizara la acción sobre el escenario.

Roberto Montenegro siguió diseñando escenografías hasta sus últimos años de vida. Algunas denotan la aplicación de las enseñanzas de Edward Gordon Craig, y otras se limitan a servir como telones de fondo o simples marcos escénicos. En 1957 se llevó a cabo el Primer Congreso Panamericano de Teatro con varias sedes en la Ciudad de México, como resultado de este importante evento se montó, en octubre del mismo año, la primera exposición nacional de Escenografía Mexicana Contemporánea.<sup>21</sup> Los diseños de

escenógrafos y pintores-escenógrafos deleitaron a los mayores especialistas en teatro del continente. En esta exposición Roberto Montenegro participó con su primera gran escenografía: El Simún, de la cual se expuso el boceto inicial. El boceto es tan revelador como la fotografía, pues consiste en el trazo de la estructura, mismo que confirma el volumen espacial proyectado a partir de prismas que se elevan de una hipotética retícula, casi tal y como lo habría diseñado su escenógrafo guía en aquella búsqueda de la modernidad teatral: Edward Gordon Craig.

### CONSIDERACIONES FINALES

Las escenografías de Roberto Montenegro ha sido un tema abandonado que a la luz de esta investigación resulta muy relevante; no sólo para entender el resto de la obra del pintor tapatío, sino también para explorar un eslabón destacable de la historia de la escenografía teatral y su desarrollo en México.

A la luz de esta investigación, me parece importante estudiar la influencia de Edward Gordon Craig en el trabajo de los escenógrafos mexicanos, pues creo reconocer un ejercicio semejante en la obra de otros grandes escenógrafos profesionales y pintores-escenógrafos como Carlos González, Antonio López Mancera y especialmente en Julio Prieto.

Me parece necesario construir un modelo de interpretación y análisis escenográfico enfocado en la naturaleza del espacio, pues hasta el momento, los trabajos publicados sobre el tema analizan las escenografías desde los mismos parámetros con los que se interpretaba la pintura. Al tratarse de construcciones efímeras, comúnmente no se cuenta con las fuentes necesarias para analizar el espacio tridimensional, no obstante creo que sería pertinente valerse de nuevas herramientas como la proyección digital que, aunque hipotética, será útil para profundizar en la búsqueda plástica de la historia de la escenografía en México.

## BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_, *El arte del Teatro*, México, UNAM/Grupo Editorial Gaceta, 1987.
- Cricciani, Fabrizio, *Arquitectura teatral*, México, Escenología, 2013.
- Echeverría, Ester., *et. al. El Universo de Montenegro*, México, CONACULTA/Museo Mural Diego Rivera, 2011.
- Fernández, Justino, *Roberto Montenegro*, México, UNAM/IIE, 1962.
- Gordon Craig, Edward, *The Art of the Theatre*, Londres, T. N. Foulis, 1905.
- Grande Rosales, María Ángeles, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y Práctica Teatral*, Madrid, Universidad de Alcalá, 1997
- Herrera Gómez, Aurora, *Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo*, Madrid, La casa Encendida, 2009.
- Moncada, Luis Mario, *Así pasan... Efemérides Teatrales 1900-2000*, México, Escenología, 2007.
- Montenegro, Roberto, *Planos en el tiempo. Las memorias de Roberto Montenegro*, México, Artes de México/CONACULTA, 2001.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Azcapotzalco, UAM, 2005.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM/IIE, 1998.
- Price, Thomas, *Edward Gordon Craig and the Theatre of Imagination*. Stanford California, Stanford University Libraries, 1985.
- Sánchez, José A., *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal, 1999.
- Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro Ulises. Escolares del Teatro. Teatro Orientación*, México, UNAM/CDCDL/Ediciones del Equilibrista, 1995.
- Serlio, Sebastiano, *Libri d'architettura*, Venecia, Italia, 1551.

### ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo del Centro de Estudios Históricos de México, CARSO.

Biblioteca de las Artes, CENART

Archivo del Centro de investigación Teatral Rodolfo Usigli, CENART

Archivo del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas, CENART

Archivo del British Institute of Florence, Florencia, Italia.

### HEMEROGRAFÍA

“Exposición de Montenegro. Diseño escenográfico en la Galería Excélsior”, recorte del periódico Excélsior en el Archivo del CEHM/CARSO, fondo Roberto Montenegro (impresos), caja 1, leg. 49, foja 1.

Roberto Montenegro, “La Moderna Decoración Teatral”, en *Revista de Revistas*, 28 de noviembre de 1926, pp. 31 y 44.

*The Mask: A monthly journal of the art of the theatre*, 1908-1921, Florencia, Italia.

### NOTAS

1 Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo: Las memorias de Roberto Montenegro*, México, Artes de México, CONACULTA, 2001, p. 90.

2 Escenografía Mexicana Contemporánea (Programa de mano), Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, INBA, octubre de 1957, en Biblioteca de las Artes, CENART, clasificación GP-T00338 1649. También véase “Primera Exposición de Escenografía Mexicana Contemporánea” en 1er Congreso Panamericano de Teatro (Memoria), México, SEP/INBA, 1957, pp. 180-185.

3 “Notas periodísticas de dos exposiciones del pintor Roberto Montenegro [...]”, Archivo del CEHM/CARSO, Fondo Roberto Montenegro, caja DXCIII-1, carpeta 49, 1959.

4 Roberto Montenegro, *Ibid.*, p. 83.

5 *Id.*

6 *Ibid.*, p. 85.

7 Roberto Montenegro, “La Moderna Decoración Teatral”, en Revista de Revistas, 28 de noviembre de 1926, pp. 31 y 44.

8 *Id.*

9 Edgar Ceballos, “Cronología”, en Edward Gordon Craig, El arte del teatro, México, Escenología, 2011, p. 32, (colección escenología: 7).

10 *Ibid.*, p. 33.

11 Roberto Montenegro, Postal con la imagen de San Antonio de Padua dirigida a María Nervo de Montenegro, Archivo CEHM/CARSO, Fondo DXCIII, leg. 2, Padua, 11 de septiembre de 1908.

12 Edward Gordon Craig, On the Art of the Theatre, Londres, William Heinemann, 1911, pp. 1-53. Este artículo también está incluido en versión castellana en la edición de la colección Escenología, Edward Gordon Craig, *Ibid.*, pp. 57-148.

13 Edward Gordon Craig, *Ibid.*, p. 77.

14 *Ibid.*, p. 90.

15 Denis Bablet, Esthétique Générale du Décor de Théâtre, Paris, Centro Nacional de Investigación Científica, 1983, apud en Edgar Ceballos, “Introducción”, en Edward Gordon Craig, *Ibid.*, p.15.

16 Edward Gordon Craig, *Ibid.*, p. 105.

17 *Ibid.*, p. 107.

18 *Ibid.*, pp. 109-112.

19 Aurora Herrera Gómez, Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo, Madrid, La Casa Encendida, 2009, p. 250.

20 Véase, Edward Gordon Craig, *Ibid.*, p. 154.

21 Antonio López Mancera, Escenografía Mexicana Contemporánea (Programa de mano), México, INBA/Museo Nacional de Artes Plásticas, octubre de 1957, en Biblioteca de las Artes, CENART, clasificación: GP-TOO338 1649.

## DANZAR ARQUITECTURA

*Música lejanísima  
que viene a mí de otros mundos  
tan remotos e ignorados  
de seres que nunca han sido,  
de cosas jamás soñadas  
Música hecha en los orbes  
tan solo con luz y ritmos  
Urdidos con polvo de astros  
Y radiaciones absurdas  
De universos que se hundieron  
En el tiempo y el espacio,  
Música que en el corazón  
Pertinaz hinca su nota (la garra)  
Haciendo sangrar su vida  
Su vida callada y honda,*

Alfonso Pallares.<sup>1</sup>

ELISA DRAGO QUAGLIA

### INTRODUCCIÓN

Alfonso Pallares del Portillo, arquitecto y urbanista mexicano esencial para entender el paso generacional en la arquitectura mexicana del siglo XX, propuso una metodología que integraba las artes visuales y sonoras con la arquitectura. Esta propuesta teórica llevó el nombre de Morfocromofonía. Su origen muestra la influencia de otras teorías

similares y las inquietudes de un momento histórico que buscaban la renovación y transformación, si no la ruptura, con el arte dominante de las academias del siglo XIX. La originalidad con respecto a ellas, es que se propuso como un método didáctico de aprendizaje, que tuvo una discreta aceptación en los círculos intelectuales de la primera mitad del siglo XX en nuestro país. Se puede trazar una línea de reflexión a partir de la investigación de los textos que escribió y publicó Alfonso Pallares con sus contemporáneos, de ahí destacar lo original. Parte fundamental de esta investigación, se basó en fuentes primarias del archivo personal del arquitecto y la exploración de los libros que se conservan de su antigua biblioteca, la recopilación hemerográfica, las entrevistas a sus familiares y los documentos que heredó, hace más de sesenta años, una de sus alumnas y bailarinas: la maestra Clara Vanegas.<sup>2</sup>

Las líneas que se suceden a continuación se enfocan en mostrar la metodología de la Morfocromofonía dentro de los escenarios de lo efímero, a partir de la crónica de sus montajes presentaciones y veladas artísticas, además de tratar de interpretar los documentos, aparentemente inconexos de la maestra Clara Vanegas, inéditos hasta hoy.

Una acotación del todo personal, surge a raíz de tales documentos, grafías y dibujos, que vienen a complementar más no completar, el universo aún difuso del método de la Morfocromofonía. La dispersión y la pérdida documental imposibilitan tener un panorama completo, pero se acercan mucho más a la comprensión del mismo, varios años después de la publicación del libro sobre Alfonso Pallares que, por falta de evidencias contundentes, no se pudo en su momento ahondar en él. Es por lo que los vacíos son cubiertos por interpretaciones y valoraciones analógicas del todo personales. Los arquitectos teóricos de su época no estaban familiarizados con otorgar el crédito correspondiente al origen de las ideas.

Es importante señalar que, junto a la profesión de arquitecto, urbanista y académico en la Escuela Nacional Preparatoria, el arquitecto Alfonso Pallares fue músico y ejecutor, pintor, dibujante, escultor y, a decir de la memoria familiar, excelente bailarín y poseedor de un sentido del humor agudo. Su comportamiento de desfachatez e irreverencia también

se explica a partir de una forma de mirar y entender del mundo que profundamente lo influyó: el Futurismo italiano. Entre 1905 y 1918, por poco más de 13 años, Alfonso Pallares residió en varios países europeos: Alemania, Austria, Italia y España, principalmente. Durante su residencia en Italia, entre 1909 y 1914, hay evidencia de su profesión como arquitecto y músico. Estos años cruciales de conformación del pensamiento, coincidieron con el culmen de una época con el cual concluiría el siglo XIX.

El Futurismo irrumpió en el escenario europeo en 1909 y pocos años después se propagó como reguero de pólvora, atrayendo multitudes que de igual modo los alababan como los repudiaban. A partir de 1912,<sup>3</sup> con la primera exposición de pintores fuera de Italia, en París, iniciarían a presentarse por toda Europa. El intercambio de ideas, influencias, pensamientos artísticos alimentó y promovió el surgimiento del arte nuevo. De ahí que algunos años después surgieran otras vanguardias artísticas con espíritus similares: De Stijl (1917), Constructivismo (1917) y la Bauhaus (1919), por mencionar a algunos.

Apelando a la memoria familiar de los Pallares, se comentaba que el arquitecto-músico vivió algunos años siguiendo a un grupo de artistas por Europa, ejecutando piezas musicales en el piano. Es así que, determinar un solo origen es difuso y aventurado. Más acertado es pensar que en ese mundo de entusiasmo creativo todos se alimentaban de todos. Poco después de los conflictos armados en Europa, en México en plena Revolución Mexicana, durante las décadas siguientes se instauraría una época distinta. Los fulgores de los cantos a la modernidad del siglo anterior encontrarían su momento de gloria para la creación del hombre nuevo, durante las décadas de los años 20 y 30. Alfonso Pallares ya se encontraba en México, quien junto con el círculo cercano a Diego Rivera, participaría activamente en la vida intelectual y artística del país por medio de tertulias, reuniones y exposiciones que evocaban las veladas futuristas de sus años mozos.



## DEFINICIÓN

Durante más de 35 años, Alfonso Pallares se dedicó a escribir, corregir, enseñar, mostrar e implementar su teoría integral. De ella derivarían una serie de escritos, manuales y métodos con una base común para la enseñanza-aprendizaje del dibujo, la geometría, la música y la danza. La Morfocromofonía se alimentó de varias corrientes y teorías, además del ya mencionado Futurismo, se acerca mucho a una reinterpretación, dominante más no determinante de la Eurytmia y la Antroposofía<sup>4</sup> de Rudolph Steiner, muy en boga durante la primera mitad del siglo pasado. La Morfocromofonía se construyó tomando en consideración a otras corrientes, propuestas e ideas menos conocidas y afortunadas, como el Sonido 13 del maestro Julián Carrillo. Su significado simple “es la forma y el color del sonido en la música”.<sup>5</sup>

Esto lo explicaría al público a partir de conferencias que mostraban proyecciones, dibujos de sus famosas bailarinas, esquemas y gráficas. La Morfocromofonía también puede definirse como la concordancia entre la música, la geometría, la espacialidad y el color. Dicha concordancia permite crear lazos estrechos entre la música y el color, a partir del trazo geométrico en gráficas de los tonos graves y agudos, con base en el dibujo técnico exacto, científico y matemático. La geometría como base del diseño, obtendría su componente de movimiento en la danza, de tal manera que a través de la representación dancística de sus bailarinas se imitarían formas geométricas, se jugaría con la escala de colores a partir del vestuario en movimiento y la música marcaría el ritmo. La Morfocromofonía, como método, correspondía a que cada nota musical tuviera su lugar correspondiente en la gráfica de gamas del color, cada posición indicara un ritmo y cada movimiento un conjunto de notas. De tal manera que una partitura u obra, podría previsualizarse en dos dimensiones y, su representación por medio de la danza, le brindaría la corporeidad de la tercera dimensión; lo efímero estaría conformado por el tiempo exacto de la puesta en escena.

Puntualmente, como sucede con la espacialidad, donde la proyección y planeación es bidimensional, medible, y predecible. Mientras que la experiencia es tridimensional, perceptible y del todo impredecible ya que la dirección del recorrido sugiere cierta libertad

al andar y al mirar. Mediante la representación de las posiciones de las bailarinas, la libertad interpretativa se apoderaba del espacio del recinto donde ellas, a su vez, eran protagonistas, ejecutantes, escenografía e intérpretes del sonido y el silencio. El espectador se veía envuelto en una serie de estímulos visuales, sonoros, lumínicos dinámicos que obligan al ojo cambiar constantemente de foco: el espectáculo no es igual para quien ejecuta ni para quien observa.

Así, más que un método o una teoría compacta, se trató de una disciplina que permitía aglutinar las artes figurativas, interpretativas y sonoras para desplazarse de manera dinámica de una a otra y entre ellas. Metafóricamente, puede aplicarse la analogía de la suma de una fórmula matemática simple, que rige la base de la geometría, en la que la suma de todas las artes conforma una unidad y la ausencia de una de ellas puede inferirse a partir de la suma de las demás. La base del diseño de la arquitectura y del urbanismo en Alfonso Pallares era la suma integral de la música, danza, teatro, escultura y pintura dentro del gran escenario que era la ciudad. Así, la experimentación de lo efímero a lo permanente, lo único que cambiaba era la materialidad para su ejecución: de la plástica formal del movimiento y la velocidad causada por la sensación volumétrica del color, la luz y las sombras en los vestidos de las danzantes, hasta congelarse en el diseño de los elementos compositivos de las fachadas y los volúmenes contenedores.

### ANTECEDENTES

Los arquitectos de principio del siglo pasado eran aficionados a utilizar la correspondencia de los ritmos, las notas musicales y los silencios para explicar —y aderezar lo inexplicable— al diseño arquitectónico. Si bien, el discurso del paralelismo entre arquitectura y música, era teórico más no práctico, una mirada a las lecturas del arquitecto desde su biblioteca nos otorga algunas pistas de sus intereses más allá del infalible Vitruvio y las cualidades del architetto: <sup>6</sup> los principios filosóficos de Plotino versados en sus Enéadas.

La máxima expresión del conocimiento, el sabio, escribiría Plotino sería solamente alcanzable en tres clases de personas: el filósofo, el músico y el enamorado (o el poeta). Así, el músico, sería “muy impresionable y embelesado ante la belleza, más no tan capaz de conmoverse por sí solo [...] mientras rehúye siempre lo discordante y lo falto de unidad en los cantos y en los ritmos, corre en pos de lo bien acompasado y de lo bien configurado”.<sup>7</sup>

Mientras que la belleza suele colocarse principalmente en el ámbito de la fruición visual inmediata, la belleza en la música carece de esa cualidad. Es la interpretación humana, mediante su corporeidad, la que sirve de catalizador para su percepción visual. Esto es la danza. Así se cimentó, filosóficamente, la Morfocromofonía con la facultad de transformar la percepción inteligible en percepción visual, mediante la imitación de los ritmos musicales en elementos visuales. El paso para integrar a la arquitectura es consecuencia de ello:

Todas las artes de imitación, como la pintura y la escultura, la danza y la pantomima, son artes propias de este mundo porque tienen un modelo sensible e imitan formas y producen cambios de movimientos y de simetrías visibles. No sería lógico trasladarlas al mundo inteligible, si no hubiese que referirlas a la razón humana. Si consideramos la constitución del (animal universal) partiendo de la simetría visible en todos los demás animales, hacemos uso de una parte de la facultad que, en el mundo inteligible, considera y contempla la perfecta simetría en el ser inteligible. Y otro tanto hay que decir de la música, que ejercita sus pensamientos sobre el ritmo y la armonía; pues se produce del mismo modo que la que tiene por objeto el ritmo inteligible. Todas las artes que fabrican objetos sensibles, como por ejemplo la arquitectura o el arte del carpintero, sacan sus principios del mundo inteligible y de los pensamientos del mundo inteligible, en tanto se ajusten a la simetría.<sup>8</sup>

Mientras que lo filosófico se mantenía en el ámbito de la fundamentación, el intento didáctico estaría estrechamente relacionado, ya que le daría todo el crédito de su influencia, con la propuesta de Julián Carrillo y *El Sonido 13*, teoría musical de 1895, expuesto como un texto de musicología moderno, en el cual se presagiaba una nueva forma de hacer música a partir de sonidos distintos, más de una década antes de la aparición de los manifiestos futuristas.<sup>9</sup> Con ello se muestra la experimentación también en el ámbito musical para romper la partitura, su composición y representación en escena. Su propuesta, atrevida, no tuvo cabida ni aceptación dentro de los círculos intelectuales mexicanos más conservadores, obligándolo con ello a emigrar a Europa para hacer demostración de esta propuesta. Sería en esos años cuando se conocerían y se consolidaría la amistad entre Carrillo y Pallares, a quien, en la década de los años treinta, le encargaría la construcción de su casa. Años después, con la invención de instrumentos musicales electrónicos, fue posible demostrar la teoría del *Sonido 13* y con ello la escala de colores tonales propuestos en las gráficas de Alfonso Pallares.<sup>10</sup>

A la par de que Julián carrillo se exhibía para mostrar su teoría en la escena musical y se codeaba con los artistas europeos, tal y como narrara en su introducción del folleto ¡Escriba la música en su máquina de escribir!, Alfonso Pallares lo acompañaba al piano. Por esos años irrumpieron escandalosa y estruendosamente el grupo de los Futuristas italianos, capitaneados por Filippo Tommaso Marinetti. Y fue durante esas veladas musicales que el trabajo del músico y el arquitecto mexicano comenzaron a recorrer un camino común. Es en la composición musical y por ende en la danza, donde se reconocen las influencias futuristas de la Morfocromofonía.

Los manifiestos futuristas se sucedieron a lo largo de los años abrazando y contemplando, no solo las artes, sino también cuestiones de vida cotidiana u otras áreas del saber humano. Finalmente la idea de integración no podía dejar fuera nada, absolutamente nada, que tuviera que ver con la creación del humano nuevo. Política, cultura, religión, ciencias, tecnología, fenómenos sociales, artes y arquitectura formaban parte de ese total. Y para cada uno hubo, en su momento, un manifiesto.

Antes de que surgiera el de la danza, Balilla Pratella se adhiere al Futurismo en 1910 firmando el *Manifiesto de los músicos futuristas*, en el que se proclamará la conjunción de todas las artes bajo el ritmo de la música. Le seguirían el *Manifiesto Técnico de la Música Futurista*, en 1911 y *La Destrucción de la Cuadratura* en 1912.

Los manifiestos musicales de Pratella contienen tres de los principios fundamentales que Alfonso Pallares adaptó para su Morfocromofonía. En primer lugar, la apropiación de la relación condensada entre la música y el color de la euritmia. En segundo lugar, la representación corporal en forma de danza de las notas, colores, posiciones dentro de una composición musical, original o adaptada dotando a la presentación un valor plástico integrando la escenografía, las vestimentas, los efectos sonoros y visuales. Con ello romper con la métrica, la técnica y los límites de la partitura. Y, finalmente, el tercer principio se refiere a la integración formal en la unión con los objetos cotidianos para convertirlos en representaciones e inspiraciones artísticas.

El futurismo promovía que de todas las artes era la danza la que poseía las características y la fuerza para ser el medio de expresión, como hilo conductor eléctrico, que permitiría las transformaciones radicales de las puestas en escena, el diseño del vestuario y la concepción del espacio efímero. Es por ello el *Manifiesto arte de los ruidos* de Gianni Russolo de 1913, sería el antecedente al *Manifiesto de la danza* de 1917, que contendría ya principios prácticos también, de Enrico Prampolini, Desde la danza impresionista hasta la danza futurista de 1931. En ambos se reconoce el impacto de Isadora Duncan y de Lōie Fuller del ballet ruso, así como de otros artistas bailarines. Especialmente es destacable la influencia que tuvo en las vanguardias y las escuelas de arte de las décadas posteriores: el espectáculo del segundo acto del Orfeo de Glück dirigido por Adolph Appia y Jaques Dalcroze donde la luz eléctrica se convirtió en la protagonista.<sup>11</sup>

El teatro futurista se propuso así, como la síntesis del espacio temporal que rechazaba el naturalismo y la mimética sentimental en las obras del teatro del siglo XVIII. Además del vigor interpretativo también servía de tabla gimnástica. Las escenografías, vestuarios

y guiñoles de Fortunato Depero y las bailarinas más renombradas del movimiento, Valentine de San Point y Giannina Censi, formaban parte de las veladas artísticas futuristas. Así, música, danza y teatro contenidos en un escenario eran la síntesis perfecta de todo lo que el Futurismo quería representar: modernidad, vigor, movimiento, innovación, ruptura, electricidad, lo mecánico, lo jovial. Posteriormente, en el Manifiesto de la escenografía futurista de 1915 Prampolini, integró a su discurso el término de coreografía para indicar la sucesión de las acciones en el escenario productos de la interacción del actor con el sonido, texto vocal o mecánico, con la escenografía de los gestos y movimientos continuos, para reafirmar la dimensión dinámica sintética, fundamental en la propuesta de la estética futurista.

Es en este momento y bajo esta visión que las obras de teatro, danza, exploraciones musicales y plásticas de Oskar Schlemmer, Vasili Kandiski, Theo Van Doesburg entre muchos otros, cobran sentido en lo colectivo y no en lo individual.

Como una disciplina más aterrizada, la Eurytmia de Rudolf Steiner, moldearía la concepción coreográfica a partir de dos elementos: desde su publicación en la revista *Nuovo Futurismo* especifica que el espectáculo de la euritmia nace de la presencia de 2 elementos un narrador que declama y los ejecutantes que interpretan los sonidos bajo un alfabeto plástico: cada fonema o sonido corresponde a una posición, una postura y una actitud representativa que vuelve visibles las palabras. Este lenguaje adquirió dimensiones místicas, también acorde con la época, como una pantomima teatral libre, completamente pasional, que semejava geometrías dinámicas. La Eurytmia se propuso con fines terapéuticos, gimnásticos y de ejercicio, mientras que los principios de la danza del Futurismo y de la Morfocromofonía, se narraban historias y emociones con fines artísticos y estéticos.<sup>12</sup>

La morfocromofonía, finalmente, era un método didáctico que tiene la cualidad descomponerse en lo individual en música, danza, dibujo y arquitectura y recomponerse como una unidad:

Toda emoción, sentimiento, percepción musical del espíritu, se manifiesta por un conjunto armónico de sonidos en movimiento, es decir, un cierto número de sonidos, que al oírse simultáneamente producidos, provocan en el que los escucha una emoción que tiene, para él, el carácter de un organismo sonoro dotado de una vida psíquica definible.<sup>13</sup>

El cine logró contener y explotar mejor los ingredientes de la vanguardia, es por ello que la experimentación con las primeras películas se sucedieran a principios de siglo y fueran, justamente, exploraciones cercanas a la danza.<sup>14</sup>

Por ello, también El manifiesto futurista de la cinematografía<sup>15</sup> de 1916, retomó los elementos de la música y la danza ya planteados en los que la integración de las artes acompañaba las teorizaciones, el dramatismo, la secuencia de una historia narrada, un aparente caos y desorden, el manejo de la luz y de los colores al ritmo de la propuesta musical, el uso de escenografías y elementos para reforzar las emociones. Todos ellos elementos presentes de la Morfocromofonía.

### UNA TEORÍA INTEGRAL

La tradición de las tertulias vividas en Europa, fue prolongada en México en la casa de Alfonso Pallares y su esposa María Elena Sodi. El hogar de los Pallares en la colonia Condesa, también funcionaba como taller y escuela de arte, centro de reunión cultural y punto fijo de encuentro bohemio, político y cultural. Según la sobrina de Alfonso Pallares, Carmen Sordo Sodi: “Los jueves se reunían los pintores, arquitectos, políticos, artistas y demás en la casa de los tíos y los sábados en la casa de Diego (Rivera)”.<sup>16</sup> Una descripción de esas noches de bohemia, que ilustra el círculo intelectual y artístico que giraba en torno a Alfonso Pallares se publicó en *El Universal* en la década de los 40:

La noche de arte del hogar Pallares Sodi en honor a Amalia Millán...se desarrolló el programa como se forman los ramilletes holandeses, en un encantador desorden y al azar. Hubo sorpresas maravillosas, como la de un cilindro que ejecutó piezas románticas en el jardín de la casa, mientras una multitud de pequeños candiles populares mostraban lucecitas tranquilas y con entraña de oro, regados entre las plantas.

Guadalupe Caballero de Sánchez recitó varios poemas de que es autora, haciendo recordar la introspectiva dulzura de las baladas alemanas.

Miss June Sanders pianista de Palo Alto california, ejecutó al piano el Vals del concierto, de Lebitskij...

Olga falcón, la sin par Olga, entra a la sala de exhibiciones a bailar la danza del rebozo...

Maud Kuri y su seductora hermana Liliam interpretaron danzas que, en ritmo, luz y tiempo son creaciones de su maestro el arquitecto, pintor y músico, don Alfonso Pallares.

Blanca Cortés, la poetisa mexicana y Luis Hiniesta recitaron poemas de corte novedoso. Un guitarrista, cuyo nombre no pudimos averiguar, deleitó con algunas ejecuciones.

Todo admirable pero la noche se ha ido. El alba tiene siempre la gracia de saludar con un beso. Y fue la sensación de ese beso y la adorable escultura de Elia del Carmen Domínguez Vice, junto con las contorsiones mágicas de Liliam Kuri, lo que todavía perdura en nuestro cerebro, reflejando el espíritu inefable de la felicidad.<sup>17</sup>

La reconstrucción de las presentaciones y conferencias de la Morfocromofonía también fueron reseñadas en los periódicos nacionales de manera regular, ya que la novedad del espectáculo y el sostén teórico de éste causó entusiasmo, aprobación e interés, pero también desconcierto y rechazo. Finalmente la fama del arquitecto sufrió las consecuencias, ya



que mientras a los profesionistas se les ha asignado una personalidad seria, como músico se movía con mayor libertad. Esto chocaba con la mentalidad de quienes, al ver en el programa de las veladas las interpretaciones musicales de las obras de Beethoven, Bach o Chopin se encontraban con bailarinas que las “interpretaban” al ritmo de las notas con vestidos extravagantes, mientras Alfonso Pallares hacía sonar furiosamente las teclas de su piano.

Una descripción de lo que una velada con la exposición de la teoría de la Morfocromofonía se encuentra reseñada en la revista El Hogar:

La paridad entre el fenómeno plástico y el fenómeno musical hicieron que naciera en la mente del arquitecto Alfonso Pallares la teoría de la Morfocromofonía, es decir, el sonido y el color hechos plásticos, utilizando las coordenadas cartesianas en las cuáles se colocan los sonidos, vertical y horizontalmente según su duración. Así la gráfica de un sonido agudo es más alta que la de un grave y más ancha o angosta, según su duración.

De esta base sólida el Arq. Pallares desarrolla más tarde su teoría. Partiendo de un centro preestablecido, se desenvuelve una serie de círculos y la armonía de la melodía del fragmento musical se convierten en gráficas de verdadera belleza plástica, como podrán recordarlos todos aquellos que asistieron a las conferencias del Arq. Pallares que nos llevó hasta la última novedad en sus estudios, o sea, la teoría de los impulsos en la música y en las bellas artes en general.<sup>18</sup>

Las presentaciones de Alfonso Pallares se desarrollaban por etapas, de manera semejante a las veladas futuristas en las que participó décadas atrás. En un primer momento dictaba una conferencia introductoria, a veces dejaba que alguna de sus pupilas lo hiciera. Al mismo tiempo hacía pasar una serie de imágenes, cuadros, grabados y gráficas que explicaban las relaciones entre las notas musicales, su duración, el tiempo, el sonido con valores de temperatura, la traducción a objetos geométricos y luego a diseños tridimensio-

nales. A decir verdad, es bastante complejo tratar de demostrar visual y volumétricamente las dimensiones sonoras y tratar de explicar lo que para él era natural percibir: Alfonso Pallares era claramente sinestésico:

Ilustraba trozos de Liszt, Ravel, Beethoven, Chopin y Mozart, con proyecciones de bocetos a colores que había hecho al escucharlos. Los dibujos estupendos parecían flores, montañas, cuerpos de mujeres, edificios griegos, rostros paisajes con sabor japonés. Los colores: grises, claros y oscuros; ocre, amarillos, morados.<sup>19</sup>

Posteriormente se sentaba al piano y ejemplificaba lo mostrado ejecutando piezas musicales a la par que un grupo de sus bailarinas elaboraba las posiciones, colores y dimensiones de las gráficas. La experiencia de la danza, distinta a toda técnica que hubiesen experimentado con anterioridad, fue a su vez liberadora y expresión emocional individual. Según la escultora Ángeles Cabrera, “—Él quería que voláramos, —decía— y ¡volábamos!”<sup>20</sup> Cada cierto número de notas se cambiaban y se sucedían las posturas, las formas y la narrativa. Cada grupo, indicaban una altura, posición del cuerpo, los acompañamientos de las manos las expresiones faciales de las emociones de lo narrado del rostro, todo además aderezado de teatralidad y dramatismo:

También hubo bailables por Jenny Duina, danzas muy modernas. Suelto su pelo negro: gran movimiento de brazos y manos; en su cara, risa, muecas de cólera, pasión, lamentos, llanto [...]. Era una especie de baile ritual afrocubano, o francamente africano [...] pues se tiraba al suelo, se arrastraba, brincaba, todo un algo distinto, con gracia, y mucho, mucho talento. Moderna la música, “passion”, de Leo Bexter. El último baile fue “la danza de Fuego” de Falla. Un tanto diferente a como la hemos visto.

Jenny salió con el traje de ensayo de ballet, color de rosa tirando a rojo y largas medias de malla, con mariposas de lentejuelas que brillaban mientras bailaba. Y, no acabó allí. Al final de la danza, Alfonso, a espaldas de la bailarina que estaba ejecutando los últimos pasos, prendió una línea horizontal de fuego con papel y quizás algo de pólvora. Todo se iluminó. En un minuto la sala se llenó de humo, y todos salimos corriendo con una tos espantosa. La idea magnífica; el lugar un tanto inapropiado. ¡Qué noche tan divertida pasé!<sup>21</sup>

La morfocromofonía, cuando se presentaba como una teoría integral, culminaba con el espectáculo dancístico en el que algunas veces también se presentaban proyectos urbanos y arquitectónicos. Cuando la teoría no incluía a la danza teatral como protagonista, el método era presentado cómo Etheología:

La etheología [...] mostró gráficamente por medio de proyecciones, los puntos en que dicha teoría se apoya: los espectros musicales de diversas obras maestras, principalmente de las sinfonías de Beethoven cuyas anotaciones musicales, convertidas en ritmos, a través de cartesianas, muestran los impulsos a que la teoría se refiere en espléndidos juegos de color.<sup>22</sup>

Destaca, de todas las publicaciones una de 1941, que reseña la visita de Walt Disney a México, para la presentación de la película animada *Fantasía*, el segundo largometraje con dibujos animados después de Blancanieves, causó gran expectación y sorpresa: el género que incluyó a un público infantil dentro de las grandes producciones fílmicas, narra una historia aparentemente inconexa, confusa que relaciona las imágenes irreales, fantásticas cargadas de simbolismo con la música ejecutada con dramatismo. El autor del texto, bajo un pseudónimo, aludió a la semejanza teórica de la película con la Morfocromofonía

de Alfonso Pallares, cómo antecesora, al menos en idea, pero superando la propuesta del mismo Disney en el sustento teórico.

Aquí hay que hacer un paréntesis para poner en conocimiento de los lectores que esta idea tiene en México un antecesor, el arquitecto Alfonso Pallares, cuyos trabajos conocemos desde hace años. El procedimiento de Pallares es de más rigor científico que el de Disney, pues este último se abandona a la fuerza de su imaginación pictórica, guardando solo un paralelismo entre los movimientos escenificados y el ritmo de las obras musicales, en tanto que Pallares, apegándose a las partituras, hace deducciones fieles que se traducen, análogamente a las de Disney, en floraciones, perfiles arquitectónicos, masas de rosas fantásticas y pasos de danza.

Sus trabajos son del más alto interés y es deplorable que no se hayan dado a conocer con la amplitud que merecen. Es que los medios que disponemos en México son insignificantes comparados con la competencia económica de las casas productoras yanquis. De todos modos esperamos que sea conocida públicamente la labor monumental de Pallares.<sup>23</sup>

Los documentos reseñados hasta aquí conforman el corpus de lo existente en el archivo de Alfonso Pallares. Una pequeña parte, compuesta por 13 croquis y dos documentos escritos, fueron conservados por una de sus alumnas por más de 60 años y son una parte del rompecabezas que permite ilustrar, de manera gráfica, aquello que estaba reseñado y planteado de manera teórica. Las figuras humanas representadas, de hombres y mujeres, en diferentes posiciones muestran las posturas y las actitudes. En algunas de ellas se trazaron los contornos del cuerpo y se dibujaron los huesos de la pelvis, para clarificar la exacta posición. El desarrollo de estas envolventes que representan el cuerpo humano sigue las pautas de un diseño básico geométrico, de líneas y círculos, creando contornos proporcionados entre sí. De todos estos dibujos, solamente dos láminas son reveladoras: La primera, con una letra a, y la segunda con las secuencias b y c, muestran la figura de una mujer en diferentes posiciones. El cuerpo es segmentado en 24 porciones que a modo de pentagrama tienen una secuencia de series silábicas. Este es el sistema de enseñanza musical que

Alfonso Pallares enseñaba en su taller y que se encuentra ilustrado en un folleto de 1943: Escritura musical silábica para ciegos y niños que sepan leer.

En la parte inferior se marcan pautas de niveles, duración, pasos e impulsos rítmicos. En la siguiente columna se indica qué parte del cuerpo se mueve: manos o pies y la dirección de éstos. Lo más valioso es el testimonio de la exalumna que confirmaron, efectivamente, que esos documentos que le fueron dados en custodia por su maestro, contienen el principio gráfico de la Morfocromofonía, arrojando un poco de luz para tratar de comprender mejor su complejidad.

### REFLEXIONES FINALES

De todas las vanguardias artísticas herederas del Futurismo, la más famosa y la que trascendió sus fronteras fue la escuela de Bauhaus. La carga emotiva de la negación histórica de la visión de los ganadores durante la Segunda Guerra Mundial no es secundaria: El Futurismo trató de ser sepultado en el olvido por haberse adherido al régimen de Benito Mussolini y ser parte de la estética del estado. La negación y el desprecio historiográfico comenzó a disiparse a raíz de la creación de los Archivos de los Futuristas a lo largo de toda la península itálica con el nuevo milenio. De manera paralela, la historia de Alfonso Pallares no fue distinta. También fue desterrado de los libros de historia nacional por varias décadas. Mucho menos se le reconoce el impacto de las decenas de presentaciones y publicaciones en del mundo de la danza.

El punto medular de la morfocromofonía es la integración y el método para llegar a ella. Es importante hacer hincapié en ello ya que socialmente la sucesión de los fenómenos históricos y el devenir del comportamiento social se presagiaba hacia lo individual, disgregado y roto. El Nihilismo de Nietzsche y su visión del super hombre fascinaba y de manera profética anunciaba un futuro incierto. Las intenciones de homologar, unir e integrar las manifestaciones culturales y su producción artística es una manera de sublimar la creación humana.

Los artistas de la época lo entendían y veían un drama en ello, pero el arte sigue siendo la única manera de salvarnos

Sin embargo, de la teoría a la práctica hay mucho camino que los separa. Hay muchas horas de reflexión, estudio y sensibilidad detrás de la manifestación y de la proclama a la creación y la implementación de un método. Alfonso Pallares fue de los primeros en crear una metodología que fusionó las artes visuales, con la música, la danza y las transformara en arquitectura. Eso hay que reconocerle y devolverle.

Se realiza la obra de arte genial, cuando se funden en un todo equilibrado y homogéneo y en perfecta amalgama los tres veneros de la creación musical, la específica de un pueblo; la interna psíquica de un individuo y, la ley cósmica.<sup>24</sup>

¿Hay algo más efímero en el arte que una bailarina que embruja con sus movimientos y su vestido de colores, a la vez abrigo y escenario, que se convierte en ángel, columna, muro, luz y sombra, al ritmo de las notas musicales?

## BIBLIOGRAFÍA

- Barillari, D. “Danza”. Ezio Godoli, coord., *Il Dizionario Futurista*. Rovereto, Vallecchi, 2001.
- Carrillo Julián, “El sonido 13”, *Nuestro México*, México, noviembre 1932.
- “Conferencias”, *El Universal*. Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Cat.: Poesía, música y otras artes, Exp.: AP-B-065, sin fecha.
- Crispolli, Enrico coord., *Cataloghi di esposizioni, Nuovi Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca Editori, 2010, pp 23-109.
- “Evocaciones de una noche de Arte”, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Cat.: poesía, Música y otras artes, Exp.: AP-B-062, sin fecha.
- Frasquita, “Las Comadres”, *Hoy*, México, Pp. 56-57. Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo Nueva York, Cat.: Poesía, música y otras artes. Exp.: AP-B-132, 25 de febrero de 1956.

- García Medeles, Fausto, “Manifestaciones Musicales”, *El Hogar*, México, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo Nueva York, Cat: Poesía, Música y otras artes, Exp.: AP-B-040, 1940.
- Marinetti, Filippo Tommaso & Ginna Arnaldo, “La Cinematografía”, 1916, en Viviana Birolli, comp., *Manifesti del Futurismo*. Milano, Carte d’arte, 2008, pp.176-180.
- Pallares, Alfonso, Poesía sin título, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo, Nueva York, Cat.: Poesía, Música y otras artes. Exp.: AP-B-023, julio de 1934 y AP-B-056, noviembre de 1940.
- Pallares, Alfonso, *¡Escriba la música con su máquina de escribir!*, Folleto, México, 1937.
- Plotino, “Sobre la Dialéctica”, *Enéada I*, Planeta Agostini, Editorial Gredos, Argentina, 1992.
- Plotino, “Sobre la Inteligencia, las ideas y el ser”, *Enéada V*, Versículo 9. Traducción: Migue José Antonio, Águila, Argentina, 1967.
- Pratella Balilla, “La Música Futurista”, 1911, en: Viviana Birolli, comp., *Manifesti del Futurismo*. Milano, Carte d’arte, 2008, pp. 41-45.
- Soldado, Miguel, “Una Película innovadora”, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo, Nueva York, Cat.: Poesía, música y otras artes, Exp.: AP-B-087, 1941.
- Vitruvio, Pollione, *Dell’ architettura di M. Vitruvio Pollione*, Traducono de Baldassare Orsini, Perugia, Italia, 1802. Libro 1 Capítulo 1.

## NOTAS

1 Alfonso Pallares, Poesía sin título, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo, Nueva York, Cat.: Poesía, Música y otras artes. Exp: AP-B-023, julio de 1934 y AP-B-056, noviembre de 1940.

2 Agradezco profundamente a la maestra Vanegas por custodiar con recelo y haberme hecho llegar estos documentos que, en algún momento, se integrarán al fondo documental de su maestro. Ella conserva aún con amor y respeto objetos personales y un gran cuadro que le pintara a Alfonso Pallares hace más de 60 años, quien recibe al visitante, con mirada severa y pícara, en su estudio donde trabaja como artista de vitrales.

- 3 La primera exposición de la gira europea fue inaugurada en París el 5 de febrero de 1922, seguida de la exposición en Londres en marzo, abril en Berlín, mayo en Bruselas, Hamburgo en julio, La Haya en agosto, Ámsterdam en septiembre, Colonia en octubre y Mónaco en noviembre. A partir de 1913, las exposiciones de la pintura futurista se presentarían en Londres, Berlín, París, Oslo y Rotterdam, donde se integraría al programa la lectura de poesía, la música y el arte de los ruidos. Al mismo tiempo, en las diferentes ciudades italianas, cada vez más se sumaban adeptos y seguidores, sobre todo jóvenes. Para el mes de abril de 1914 en Roma se presentaría la primera exposición internacional de artistas futuristas con artistas rusos, ingleses, belgas y norteamericanos. En 1915 se presentaron en San Francisco, para la Feria Internacional de las Bellas Artes Panamá-Pacífico. Véase, Enrico Crispolti (coord.), *Cataloghi di esposizioni, Nuovi Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca Editori, 2010, pp 23-109.
- 4 Filosofía de Steiner basada en la medida humana como centro del conocimiento universal.
- 5 Frascueta, “Las Comadres”, Hoy, México, pp. 56-57. Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo Nueva York, Cat.: Poesía, música y otras artes. Exp.: AP-B-132, 25 de febrero de 1956.
- 6 “Deve poi saper la musica per intendere le regole della scala armonica, ed i rapporti matematici...” Pollione, Vitruvio, *Dell’ architettura di M. Vitruvio Pollione*, Traducido de Baldassarre Orsini, Perugia, Italia, 1802. Libro 1 Capítulo 1, p. 10.
- 7 Plotino, “Sobre la Dialéctica”, *Enéada I*, Argentina, Planeta Agostini, Editorial Gredos, 1992, p. 42.
- 8 Plotino, “Sobre la Inteligencia, las ideas y el ser”, *Enéada V*, versículo 9, Argentina, Águila, 1967, p. 60.
- 9 Alfonso Pallares, *¡Escriba la música con su máquina de escribir!*, México, Folleto, 1937.
- 10 Carrillo Julián, “El sonido 13”, *Nuestro México*, México, noviembre 1932, p. 78.
- 11 Diana Barillari, “Danza”, en Ezio Godoli (coord.), *Il Dizionario Futurista*. Rovereto, Vallecchi, 2001, pp. 348.
- 12 Pratella Balilla, “La música futurista”, en Viviana Birolli, (comp.), *Manifesti del Futurismo*, Milano, Carte d’arte, 2008, pp. 41-45.
- 13 Alfonso Pallares, *Ibid.*
- 14 La primera película futurista llevaba el título *Vita Futurista*, de 1916. La película *Thais* (1917) fue la primera que narrara una historia bajo los ritmos y el esquema de un arte nuevo. s. a., “El mundo en cinematógrafo”, *Excelsior*, México, 27 de septiembre de 1925.
- 15 Filippo Tommaso Marinetti y Ginna Arnaldo, “La Cinematografía”, en Viviana Birolli (comp.), *Manifesti del Futurismo*, Milano, Carte d’arte, 2008, pp.176-180.



- 16 Entrevista a Carmen Sordo Sodi el 1 de noviembre de 2011.
- 17 El caballero de la noche, “Evocaciones de una noche de Arte”, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Cat.: poesía, Música y otras artes, Exp.: AP-B-062, sin fecha.
- 18 Fausto García Medeles, “Manifestaciones Musicales”, *El Hogar*, México, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo Nueva York, Cat: Poesía, Música y otras artes, Exp.: AP-B-040, 1940.
- 19 Frasquita, “Las Comadres”, *Hoy*, México, Pp. 56-57. Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo Nueva York, Cat.: Poesía, música y otras artes. Exp.: AP-B-132, 25 de febrero de 1956.
- 20 Entrevista a Ángeles Cabrera el 8 de marzo de 2010.
- 21 . Frasquita, “Las Comadres”, *Hoy*, México, pp. 56-57. Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo Nueva York, Cat.: Poesía, música y otras artes. Exp.: AP-B-132, 25 de febrero de 1956.
- 22 “Conferencias”, *El Universal*. Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Cat.: Poesía, música y otras artes, Exp.: AP-B-065, sin fecha.
- 23 Miguel Soldado, “Una Película innovadora”, Archivo Alfonso Pallares del Portillo, Buffalo, Nueva York, Cat.: Poesía, música y otras artes, Exp.: AP-B-087, 1941.
- 24 Alfonso Pallares, *Id.*

## LA ILUMINACIÓN, UN PUENTE ENTRE LO MATERIAL Y LO INMATERIAL

VANESSA PATRICIA LOYA PIÑERA

El trabajo e investigación que he desarrollado desde hace algunos años de manera multidisciplinar en teatro, instalación y arquitectura me ha permitido explorar el potencial y la materialidad de elementos intangibles como la luz y su contraparte, la sombra, en la construcción de espacialidades. Me interesa específicamente estudiarlas desde el punto de vista de la percepción y de las emociones para demostrar el hecho de que la iluminación establece un puente entre lo material y lo inmaterial.

El objetivo principal de esta ponencia es demostrar cómo la iluminación es un puente que une lo material y lo inmaterial, ya que ofrece la posibilidad de que la materia pierda sus cualidades corpóreas mientras que lo inmaterial, característica tradicionalmente asociada a la luz, adquiere estas cualidades. Es un juego de alquimia, en el que lo que es sólido se desvanece y lo etéreo se materializa, todo ello gracias a la iluminación. Para explicar cómo se da esta reacción es necesario empezar por definir algunos de los conceptos básicos como las características pro-

pías de la luz, y posteriormente continuar con factores como tiempo, percepción, espacialidad y lo efímero.

Dentro de este fenómeno, que tiene dos partes reconocibles, principalmente me interesa investigar la parte en la que lo etéreo se materializa. En otras palabras, cómo es que la luz, desde su condición intangible, puede utilizarse para construir, espacialidades en este caso. Para dar muestra de esta posibilidad, me enfocaré en comentar dos experiencias personales que ejemplifican esta particular forma de construir, una de ellas son las instalaciones producidas en una residencia artística en Banff y la otra como colaboradora de escenografía e iluminación en diversos espectáculos teatrales.

Finalmente pretendo concluir con una serie de reflexiones en torno a los temas aquí expuestos, que sirvan para alimentar el debate sobre esta reacción alquímica que, al menos a mí, me sigue pareciendo fascinante.

### **CUALIDADES DE LA LUZ**

La luz expone las cosas ante nuestros ojos y les da forma. Su estudio resulta apasionante, no sólo por los diversos significados que el ser humano le ha conferido y por sus constantes transformaciones, sino también por su materialidad. Hablar de la luz puede resultar complejo si se hace únicamente desde el punto de vista filosófico, pero cuando también se analiza lo emocional, psicológico y espacial, su estudio resulta más enriquecedor. Al entender la luz como un ente vivo dejando de lado por ahora definiciones científicas sobre ella como partícula, como onda o más recientemente como trama, podemos enfocarnos en lo sensorial y en su capacidad de ser una experiencia dentro del plano de la percepción y las emociones.

Dicho esto, podemos afirmar que la luz efectivamente se convierte en un elemento vivo en cuanto a que es un fenómeno mutable, que por momentos está presente y por otros desaparece. La iluminación expresada como un lenguaje que depende de los límites espa-

ciales que recorre, es una de las acciones esenciales en el diseño de espacialidades ya sea en el marco de lo efímero como de lo permanente. Esta premisa se basa en que la luz funciona como un “material” fundamental, por lo que es un elemento esencial para construir, evocando emociones y sensaciones a partir de una realidad temporal.

### **LA SOMBRA**

Me parece evidente que no se le ha dado la misma importancia al estudio de la sombra en comparación con el de la luz, y es curioso, ya que ambos fenómenos existen simultáneamente. Tal vez esto ha sucedido porque se le ha asociado muchas veces con una esencia negativa; es un arquetipo que representa particularidades desconocidas por la personalidad consciente, por lo que genera temor hacia lo desconocido. Sin embargo, la opacidad, penumbra y vacío, son igualmente una forma de expresión que potencialmente delimita y que es igualmente relevante explorar.

Al percibir las diferencias, el contraste adquiere importancia. La luz y la sombra, desempeñan un papel fundamental como elemento que define la arquitectura. Como ya he mencionado aquí, la relevancia de entender este fenómeno radica en que ambas se convierten en materia para construir el espacio habitable, que es su fin último. Podría decirse que la sombra es a la luz lo que el silencio a la música. Es decir, su importancia radica precisamente en su ausencia y, por ello, el espacio se debe a ambas.

Por su parte, la iluminación expone y remarca los valores de la sombra como ritmo, tiempo y escala. Estos son conceptos que permiten entender espacialidades y sugiere condiciones más allá de sus límites. Es una manera de expandir las particularidades evidentes del espacio, exacerbando el juego de la imaginación.

### **EL TIEMPO Y LA PERCEPCIÓN**

Para entender las distintas experiencias de luz y sombra, y los escenarios que se crean a partir de la iluminación natural o artificial, es inevitable hablar del tiempo, factor indispen-



*Cementerio de Igualada, proyecto de  
Carme Pinós y Enric Miralles, 2008.  
Foto: Vanessa Loya Piñera*

sable en su comprensión y que, ligado al fenómeno social y a la naturaleza, hacen que la arquitectura cobre vida. Es el tiempo el que posibilita la experiencia sensorial y hace que la arquitectura, a pesar de no ser considerada como algo efímero, tenga la posibilidad de cambiar con la luz y sus transformaciones. Es decir que según el paso del tiempo, con las variaciones lumínicas, las espacialidades son transformadas a medida que son recorridas. Como diría Borges: “Antes las distancias eran mayores porque el espacio se mide por el tiempo”.<sup>1</sup>

El tiempo, el contexto y nuestra personal manera de percibirlo es lo que le da el significado a la iluminación. Analizado desde la fenomenología atribuida a Edmund Husserl, es

así como el espacio que habitamos lo hacemos nuestro, a través de la percepción que es individual e irrepetible ya que el cuerpo representa el primer límite al que se enfrenta y los otros son más abstractos, pero el ser humano aprende a relacionarse con ellos desde que nace. Como Merleau-Ponty nos dice en su libro Fenomenología de la percepción: “El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable. Hay un mundo o más bien hay el mundo”.<sup>2</sup>

### **ESPACIALIDADES Y PERCEPCIÓN EN RELACIÓN A LA ILUMINACIÓN**

Sugeriría que es importante reconocer que existe una gran diversidad de conceptos que pueden determinar nuestra práctica y no existe una definición absoluta para ellos. En ese sentido, me parece importante hablar de espacialidades como la cualidad relativa al espacio que se concreta a partir de la percepción pues podríamos decir que el espacio no existe por sí solo, y analizarlo así me parece que habla de esa diversidad. Cassirer decía que “el espacio no es en modo alguno un depósito y receptáculo inmóvil en el cual se vierten las cosas igualmente acabadas, sino que representa una suma de funciones ideales que se complementan y determinan en la unidad de un resultado”.<sup>3</sup>

La percepción sería entonces la manera en la que el cerebro interpreta los estímulos sensoriales que recibe a través de los sentidos (gusto, olfato, tacto, audición y vista) para formar una impresión consciente de la realidad física de su entorno en el que lo psicológico y lo cultural, inciden. Kant aclaró que podemos representarnos un espacio vacío, pero no representarnos objetos sin espacio. Entonces el habitar es un hecho particular que se relaciona estrechamente con la percepción de que, aunque éste en lo general es un hecho universal, es un acto particular pues todos lo hacemos de distinta manera.

Cuando hablamos de espacialidades y de percepción en relación a la iluminación, damos una especial importancia a la vista. Los estímulos que por ese sentido recibimos, tienen una gran relación con la luz, o en su caso con la iluminación. Sólo cuando existe

un habitador, se cierra ese circuito mediante el cual los volúmenes y las superficies se revelan y alguien puede interpretarlos como parte de una experiencia espacial. Aunque no es privativo, la experiencia espacial se enriquece en gran medida mediante los estímulos visuales. El propio Le Corbusier definió la arquitectura precisamente por su capacidad de ser volúmenes que contienen espacio y por la cualidad de definirse mediante la incidencia de la luz.

Esa percepción, en arquitectura se da por el habitador, en el teatro por el espectador, y en la instalación por el visitante. La arquitectura está sujeta al tiempo, clima al contexto por mencionar algunos, y es gracias a la iluminación que propiamente define sus límites, formas y texturas para quien la habita. Al igual que la arquitectura, el teatro se transforma. Esto ocurre a partir de la variabilidad del evento teatral, que se transforma función tras función, no solo porque está sujeto a las eventualidades de los otros elementos escénicos, sino a las actuaciones que pueden variar y, sobre todo, a la respuesta del público. En la instalación esta transformación se da a través del visitante que interactúa con la pieza y en muchos casos genera un nuevo y distinto registro a su paso.

El tiempo se presenta siempre donde está el espacio. Sobre todo cuando hay un espectador que se mueve y que está vivo, se mueve y hay un espacio, pero ese espacio llama al tiempo porque tú te mueves y ya es tiempo lo que está ocurriendo entre tú y la obra que estás mirando; es el tiempo el que está jugando. En esta y en todas las esculturas el tiempo siempre está presente si hay un ser vivo que las mira. En una escultura el tiempo es un valor añadido.<sup>4</sup>

### **LO EFÍMERO EN EL ESPACIO Y EN LA ARQUITECTURA**

Muchas veces se habla de espacio efímero como todo aquel que tiene su tiempo acotado. Aquel que no resulta necesariamente de la arquitectura pero con la que comparte ciertos elementos como el espacial y el temporal, aunque pueda parecer contradictorio. Las espa-

cialidades propias de la instalación, arte urbano, museografía, escenografía teatral, de danza, cine y televisión, así como las de conciertos, stands, pabellones y aparadores pueden catalogarse como espacios efímeros porque fueron diseñados para una duración acotada. Sin embargo, podría decirse que la arquitectura genera espacialidades igualmente efímeras por su capacidad de ser un elemento cambiante. De esta manera, la arquitectura está sujeta a un sinnúmero de cambios generados por la iluminación y que, aunque su durabilidad sea permanente, podría considerarse como efímera.

Es ahí justamente donde la iluminación, a mi modo de ver, se vuelve puente entre lo material y lo inmaterial para dejar imágenes indelebles en nosotros. Por estas características, se ha también vinculado la arquitectura con el séptimo arte. El arquitecto Fumihiko Maki, ha mencionado que los arquitectos deben actuar como directores cinematográficos al diseñar sus obras, ya que deben pensar en los distintos escenarios que se generan en un mismo espacio por la presencia de la luz.

#### **LA LUZ COMO ELEMENTO CONSTRUCTIVO EN LA ARQUITECTURA**

Indudablemente, la comprensión e importancia que desde las artes y la ciencia se le dio a la luz, transformó de manera decisiva la arquitectura del siglo XX. Arquitectos como Le Corbusier, Louis I. Kahn, Alvar Alto, o Luis Barragán, por nombrar algunos, pusieron especial énfasis en el manejo de luz, sombra y penumbra en sus proyectos, como elementos principales de la experiencia espacial, donde el reto de construir radicaba también en hacerlo con elementos inmateriales como la luz.

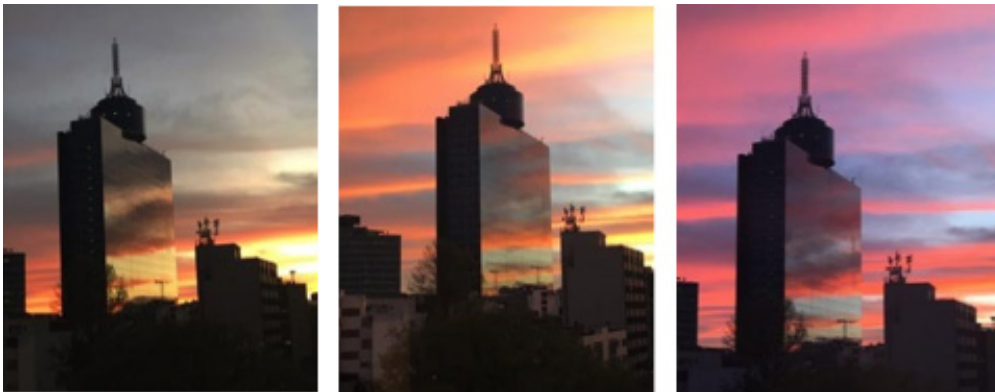
Hablando de arquitectura, en el Museo Kimbell diseñado por Louis I. Kahn se utiliza la luz como clave en las bóvedas que cubren el espacio. Esa pieza esencial para conformar el arco desde la arquitectura romana, es ahora luz. Nunca mejor dicho: la luz es un material que construye y que a partir de nuestra percepción le quitamos su condición de inmaterialidad. Guiños como éste podemos encontrarlos en toda su obra, las travesías de luz de los



Laboratorios de Investigación Médica Richards, por mencionar otro ejemplo. Sin el delicado juego de luz y sombra estos espacios serían nada, con ellos, son todo.

Carlos Mijares describió en su libro *Tránsitos y Demoras* cómo los espacios y sus secuencias aparecen con la luz:

Acentúa sus características de acuerdo a su origen, a su intensidad, a su calidad y a sus matices. Junto con la luz, la graduación de sus escalas, la expresión del sistema resistente, el tratamiento de las formas y de los materiales subrayan la personalidad específica de cada obra y concretan su realidad.<sup>5</sup>



*WTC en el amanecer del 27 de diciembre de 2018. Foto: Vanessa Loya Piñera*

### LO MATERIAL Y LO INMATERIAL

A pesar de parecer una contradicción el hablar de materia en algo que es intangible, podríamos afirmar que la luz puede utilizarse como material para construir por la manera en que se vincula con otros para lograrlo. En este punto la iluminación se vuelve el puente entre lo material (que pueden ser los límites que definen un espacio) y lo inmaterial (que es la luz que incide sobre ellos y los revela). La palabra inmaterial es un adjetivo que representa lo NO material, cuyo origen etimológico procede del latín inmaterialis, compuesta del prefijo “in”= sin o no, el vocablo “mater” = madre o materia; la partícula “ia” para indicar cualidad y el sufijo “al”= relativo a, por lo que podríamos asociarlo con lo abstracto, imaginario e incluso espiritual.

Para reconocer esta cualidad, basta con recordar grandes ejemplos de arquitecturas que utilizan la luz como material, desde la antigüedad hasta nuestros días. Dando continuidad a la raíz de la palabra e intentando representarla con una imagen de arquitectura evocadora, me viene a la mente de manera inmediata el panteón de Agripa en Roma. ¿Qué sería sin esa entrada de luz cenital y lo evocativo de su iluminación al ser tocada su estructura encasetonada?

### LA ILUMINACIÓN EN LAS ARTES

No solo los arquitectos se han preocupado por la utilización de este elemento como uno de los que otorgan más fuerza y vida, sino también pintores, escultores y cineastas, por mencionar algunos. En los años veinte, artistas como Moholy Nagy se preocuparon por trabajar la luz desde su propia esencia. Él experimentó con su modulador luz-espacio, con el que hizo una gran contribución al generar una serie de luces y sombras proyectadas en los muros que se movían mientras estaba en marcha. A partir de los años sesentas, artistas como Dan Flavin, Maria Nordman, Robert Irwin o James Turrell, se inquietaron por las implicaciones estéticas de la luz como elemento compositivo, con el que nuestra percepción del paso del tiempo y de la velocidad de la luz fueron evidenciados con sus obras.



*Panteón de Agripa, Roma, 2005.  
Foto: Vanessa Loya Piñera*

Más recientemente Olafur Eliasson ha dado continuidad a estas experimentaciones lumínicas aportando su propia visión que en lo particular me parecen sumamente interesante, debido a que no solo materializa la luz a partir de la percepción, sino que tiene un interés sobre el impacto ambiental y en cómo puede ayudar a concientizar acerca del daño que hemos causado al ambiente, a través de su arte.

En el arte, luz y espacio son más que simples abstracciones para algunos artistas. La luz actúa como un elemento esencialmente material, y como tal está sujeta en cada instante a la interacción con cada visitante. En palabras de Eliasson: “El sentido del tiempo que trabajo es el del ahora... Sólo hay un ahora, nuestra creencia en el tiempo es sólo una construcción de ello.”<sup>6</sup> Incluye al visitante como participante y lo sitúa en un estado de reconocimiento de su propia percepción. Lo hace verse a sí mismo, observando, deambulando,



*Modulor Luz espacio de LMN, Museo de Arte de Harvard, Boston, 2016.  
Foto: Vanessa Loya Piñera*

definiendo la escala del espacio por mencionar algunos de los estados en los que yo misma me he reconocido disfrutando de sus obras. Sus proyectos artísticos no son objetuales, sino que trabajan con procesos sobre las experiencias a partir de la luz. Por esta razón, cada visitante trae su propia significación hacia la obra. Como hemos dicho ya, en su obra se materializa lo inmaterial, y envuelve al participante en un momento único de encuentro consigo mismo y la propuesta artística en un determinado tiempo y espacio.

Estas relaciones se aprecian también en la obra del escultor vasco Eduardo Chillida, ya que el espacio que hace en sus esculturas se expresa a través de la representación del vacío. Me parece que su obra representa un claro ejemplo de cómo la luz es utilizada como un material y cómo va construyendo espacialidades que la iluminación defina. Este “espacio” creado por el artista existe físicamente, pero no se revela hasta que la iluminación entra en juego con él. Se genera un diálogo directo con la percepción de éste, involucrando la memoria y la imaginación. Recordemos que Zevi describió a la arquitectura como “una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y fundamentalmente camina.”<sup>7</sup> Curiosamente aquí se refiere al habitador como un espectador que deambula, habla del espacio como si fuera algo estático que se observa. Sin embargo, nuestro movimiento en él, se convierte en algo instrumental para su percepción. Chillida exploró en su obra conceptos que para él eran complementarios y no opuestos como muchas veces suele considerarse: vacío, volumen, luz, sombra, límite y lo infinito.

La iluminación en su obra se convierte nuevamente en ese puente de conexión entre lo material y lo inmaterial, haciendo que lo material pierda su condición pétreo y que lo inmaterial se concrete. La relevancia del uso de la luz se vuelve una imperiosa necesidad y una inspiración.



*Peine del Viento, Eduardo Chillida, San Sebastián, 2005.*

*Foto: Vanessa Loya Piñera*

## LO INMATERIAL CONSTRUYENDO ESPACIALIDADES: LA PRÁCTICA

### a) En instalación.

En este interés particular sobre la percepción, el FONCA y el Centro Banff me becaron para hacer una residencia artística en la que creé un laboratorio sobre la luz y la sombra, en el cual estuve varios meses involucrada de lleno con la manera de percibir y de relacionarnos con estos dos elementos. Mi cercanía durante esos meses con el medio natural de Banff, rodeada de vegetación y animales, me hizo concientizarme aún más sobre lo importante de ser responsables con la naturaleza; ésta como el actor principal, acompañada de la luz que de manera intermitente generaba distintas imágenes en cada uno. Con la pieza *Paking Banff*, por ejemplo, exploré la fuerza de lo inmaterial de la luz, que a través del reflejo infinito materializaba su potencia. Dejaba constancia de lo imponente de la naturaleza de Banff y reflejaba esas escenas infinitas de paisajes boscosos que presenciaba en los paseos.

En la instalación *Footprint on the ground* busqué recrear el movimiento de la luz en Banff a través de la sombra. Generé dieciocho módulos hechos de madera que, movidos por el viento, lograban generar esa misma sensación de luz y sombra que se proyecta en el piso a partir del follaje de la vegetación. Una constante en mis instalaciones es que el visitante se vuelva pieza fundamental, como lo expliqué en el caso de Eliasson, y que ello le dé la variabilidad. En esta instalación, por ejemplo, si la gente se desplazaba pausadamente, el movimiento de la sombra era más lento, si corrían parecía que las nubes se movían con mayor velocidad. También se presentaron casos como el visitante que prefirió observar el objeto en sí y no su sombra, como cuando nos acostamos bajo las copas de los árboles a ver a través del follaje la aparición y desaparición del cielo.



*Instalación Footprint on the ground. Banff Centre, Alberta, Canadá, 2011.*

*Foto: Vanessa Loya Piñera*

### **b) En teatro.**

No podía dejar de mencionar al Teatro pues me parece que es de gran relevancia en este Primer Coloquio sobre Arquitectura Efímera, pues la escenografía es quizá la disciplina que podría definirse de esa manera antes que otras, y que se activa a través de la iluminación, sin dejar de lado evidentemente otros elementos fundamentales para el arte dramático, como el texto y el actor que lo hace dialogar con el espacio escenográfico. Es decir que éste existe mientras dure la representación.

Con esa profundidad e importancia, el teatro de Robert Wilson representa para mí un muy buen ejemplo de cómo se funden de manera experimental color, trama y personajes a través de la iluminación. Es como un “concierto” de espacialidades, en el que se incluyen distintos elementos de diversas disciplinas como arquitectura, pintura, danza, música y cine, cuyos límites se desdibujan. Wilson, para empezar, otorga una importancia particular



en la iluminación. “Sin luz no hay espacio [...]. Una luz estructurada arquitectónicamente puede funcionar como un actor”.<sup>8</sup>

A través de su propia expresión, logra reunir diversas fracciones de distintos lenguajes artísticos demostrando una gran versatilidad, misma que a la audiencia pareciera le hace re-experimentar algo por lo que ya pasó de una manera inconsciente. Esto es factible ya que su pensamiento se concentra en la dimensión del tiempo, pues para él hay una estrecha relación entre el tiempo y el concepto espacial en su trabajo. Una muestra de ello es la ópera *Einstein on the Beach* con música de Philip Glass que se presentó en nuestro país en 2012 en el Palacio de Bellas Artes.

Particularmente con el manejo de la luz busco experimentar y exhibir los límites materiales de la arquitectura como los inmateriales con la iluminación. También busco expresar su variabilidad a partir de la interacción y percepción de cada visitante. Cuando no es posible incluir luz natural por las condicionantes espaciales ya otorgadas, buscamos que la iluminación artificial acentúe de manera clara y sin protagonismos las espacialidades.

En teatro, a mi parecer debe buscarse lo mismo con la iluminación: “Que no sea vista pero que deje ver”. Y para ahondar un poco es esto me parece importante compartir algunas de mis experiencias con dos representantes del teatro mexicano contemporáneo que desde estudiante han llamado mi atención y con los que he colaborado.

El escenógrafo Jorge Ballina, en la obra *Déjame Entrar*, basada en la novela sueca de John Ajvide Lindqvist *Let the Right One*, en la cual a partir de la gran diversidad de espacialidades necesarias para la puesta en escena se priorizó jugar con los límites, considerando la percepción del espectador. Como en la instalación *Packing Banff*, antes mencionada, se hizo una escenografía que apostó a que el reflejo y los materiales con la luz permitieran extender los límites reales del escenario y multiplicar los elementos en escena (troncos de árboles). La obra se presentó en el foro Shakespeare de la CDMX que es un espacio escénico muy reducido y gracias a la escenografía y la iluminación, esta limitante pasó inadvertida. Ese juego con



*Einstein on the Beach* Palacio de Bellas Artes, CDMX, 2012.

Foto: Vanessa Loya Piñera

los límites recrearon a partir del movimiento de árboles, cancelos, cubos y la luz, todas las espacialidades que plantea la novela, desde el bosque hasta un cuarto de hospital o un tren.

Esta determinación de los límites, generan encuentros, divisiones, afuera, adentro, amplitud o no, e incluso el frío o lo cálido como en *Hipotermia* de la bailarina Pilar Medina en el que colaboré con el iluminador Víctor Zapatero. Una estructura que simulaba el hielo y que jugaba con los límites del Foro Sor Juana aprovechando la altura del espacio escénico y la proximidad con los espectadores.



*Déjame entrar, Foro Shakespeare, CDMX, 2007.*

*Foto: Vanessa Loya Piñera*

En otra colaboración en iluminación, en la obra de teatro “Solsticio de Invierno”, uno de los puntos fundamentales fue la escala y evidenciar el interior y el exterior, que junto con la escenografía y la iluminación debía ser apreciable pues la obra dramática daba lugar a distintas situaciones con diversos personajes interpretados dos actores por solamente. La historia se representaba casi en su totalidad dentro de un departamento neoyorkino, diferenciando acciones en recámaras, estancia, estudio, cocina y baño. Con la iluminación debía marcarse la definición de esas distintas espacialidades y climas: lo cálido y lo frío en el interior y las



*Espectáculo Hipotermia. Bailarina Pilar Medina. Foro Sor Juana, CCU, UNAM, 2016.*

*Foto: Vanessa Loya Piñera*

noches nevadas fuera de la edificación en un invierno de la ciudad de Nueva York. La iluminación en este espectáculo funcionaba fundamentalmente como una pieza esencial pues no solo permitía ver y entender las espacialidades sino que hacía sentir al espectador momentos de angustia, enojo, pasión y enamoramiento. También potenciaba los niveles de frío de los personajes y de los ambientes. Una vez más la iluminación se vuelve el interlocutor entre lo tangible y lo intangible, entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo inmaterial.

■ VANESSA PATRICIA LOYA  
PIÑERA. LA ILUMINACIÓN,  
UN PUENTE ENTRE LO MATERIAL  
Y LO INMATERIAL



*Solsticio de Inverno. Teatro Orientación, CDMX, 2018.  
Foto: Vanessa Loya Piñera*



*Solsticio de Inverno. Teatro Orientación, CDMX, 2018.*

*Foto: Vanessa Loya Piñera*

### CONCLUSIÓN. LA ILUMINACIÓN COMO PUENTE ENTRE LO MATERIAL E INMATERIAL

La iluminación, expresada como un lenguaje que depende de los límites espaciales que recorre y del tiempo, es una de las acciones fundamentales en el diseño de espacios ya sea en el marco de lo efímero o de lo permanente. Iluminar es una acción que utiliza la luz como puente entre lo tangible y lo intangible al construir espacialidades.

Este puente puede servir también para acortar las distancias entre la arquitectura y la llamada arquitectura efímera. Si se aborda el análisis desde la materialidad de la iluminación, me parece que la distancia entre ambas disciplinas se reduce, pues, aunque la arquitectura está diseñada y construida con materiales permanentes, depende de las condiciones ambientales, como se ha explicado en este texto.

Es en esta apreciación en la que las disciplinas en las que me he desenvuelto (arquitectura, teatro e instalación) diluyen sus límites para coincidir en la experiencia de quien la vive. Aquí entran en acción el conjunto de elementos que he descrito a lo largo de este texto, y que gracias a la iluminación puede decirse que en las tres disciplinas se establecen límites a partir de los materiales con los que se define el espacio, tangibles o no, la escala que estos conllevan y, sobre todo, la importancia de la luz con la que se revelan.

### BIBLIOGRAFÍA

- Appia, Adolphe, *Escenografías*. Madrid, España, 2004. Círculo de Bellas Artes.
- Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*. Barcelona, Fábula Tusquets editores, 2004.
- Bishop, Claire, *Installation Art: A critical history*. New York, Routledge, 2005.
- Boudon, Philippe, *Del espacio arquitectónico*. Buenos Aires, Argentina, Victor Leru, 1980.
- Butterfield, Jan, *The art of light and space*. New York, Abbeville Press Publishers, 1993.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo I*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Collins, Peter, *Los ideales de la arquitectura Moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- Dixon, Steve, *Digital Performance: A history of new media in Theater, dance, performance art, and installation*. London England, The MIT Press, 2007.
- Eliasson, Olafur, *Take your time*. San Francisco, Museum of Modern Art. Estudio Olafur Eliasson. Nueva York, Taschen, 2012.
- Eliasson, Olafur, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- Leach, Neil, editor, *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*. London, Routledge, 1997.
- Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*. Northwestern University Press, 1964.
- Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. Traducción Jem Cabanes. Planeta- Agostini, 1993.
- Mijares, Carlos, *Tránsitos y Demoras: esbozos sobre el quehacer arquitectónico*. Chihuahua, Instituto Superior de Arquitectura y Diseño, A.C., 2002.
- Moldoveanu, Mihail, Robert Wilson's Theatre. Barcelona, Lunwerg editores, 2002.
- Plummer, Henry, *La arquitectura de la luz natural*. Barcelona, Art Blume, S.L., 2009.
- Tanizaqui, Junichiró, *El elogio de la sombra*. España, Siruela, 2012.
- T. Hall, Edward, *La dimensión oculta*. 20ª Edición, Siglo XXI, 2001.
- Torres, Elías, "Luz Cenital" Tesis doctoral, Escola Tècnica Superior d' Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.
- Turrell, James, *A life in light*. London: Smogy publishing. Louise T Blouin Foundation, 2006.
- Zevi, Bruno, *Saber ver la Arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona, Poseidón. 1976.



## NOTAS

- 1 Jorge Luis Borges. Autor argentino (1899-1986).
- 2 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Argentina, Planeta-Agostini, , 1993, p. 16.
- 3 Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1975, p. 45.
- 4 Respuesta que hace Eduardo Chillida en 1996 a Santajuana Martínez ante su pregunta de si el cuestionamiento del espacio en su obra es constante al igual que el tiempo. Entrevista publicada en julio de 2001 en Babad no. 9. Consultado en: [www.babad.com](http://www.babad.com)
- 5 Carlos Mijares Bracho, *Tránsitos y Demoras: Esbozos sobre el quehacer arquitectónico*, Chihuahua, Instituto Superior de Arquitectura y Diseño, 2002, p. 31.
- 6 Olafur Eliasson, *Take your time*. San Francisco, Museum of Modern Art, p. 34.
- 7 Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1976, p. 19.
- 8 Mihail Moldoveanu, *Robert Wilson's Theater*. Barcelona, Lunwerg editores, 2002, p. 15.

DE LO EFÍMERO A LA  
EDIFICACIÓN DE LOS  
SUEÑOS: LOS PALACIOS  
CONSTRUIDOS POR  
LUIS II DE BAVIERA

HORACIO JOSÉ ALMADA ANDERSON

*El único rey de este siglo*

Paul Verlaine, "A Luis II", *Amor*, 1888.<sup>1</sup>  
Primer acto. *Lohengrin*

En los 76 compases del preludio de *Lohengrin*, cuya tonalidad predominante es la mayor, podemos escuchar un muy largo crescendo con un solo motivo: el del grial. Después de una breve preparación a cargo de los violines y algunas maderas, en forma de caramillo, cuatro violines solistas dan a luz al tema; siguen el resto de las maderas, luego las cuerdas más profundas, después las trompas y para finalizar, los trombones, las tubas y las trompetas. Nace, se produce, se reproduce y desarrolla uno nuevo en los últimos segundos del preludio en un tempo lento (*langsam*). Este tema desarrollado directamente del grial: conmovedor, tranquilo, a veces llamado el motivo de la misericordia, lo volveremos a escuchar a la llegada del héroe, Lohengrin, al despedirse del cisne (primer acto), y en su relato final (tercer acto).<sup>2</sup>

Wagner construyó así la gracia de Dios, representada en esta ópera por el caballero que salvará a Elsa de su situación desesperada, injusta y manipulada. Llegará a la tierra desde el cielo, y al ser descubierta, regresará de dónde vino, impasible, al parecer... como el motivo de la misericordia.<sup>3</sup> El héroe habrá cumplido su función; el mal —la ley pagana vencida por la religión verdadera— es destruido.<sup>4</sup> El precio para lograrlo: el matrimonio entre Lohengrin y Elsa, la posibilidad de Lohengrin de quedarse en Baviera, la esperanza de la permanencia de la gracia de Dios en la tierra, del florecimiento del amor entre los hombres y los enviados de Dios. La redención y la felicidad completa son imposibles. Así lo expresa Elsa cuando conoce de labios de su amor en el tercer acto sus hazañas y su procedencia heroica:

Viniste a mí desde los gozos y...¡aspiras volver a ellos!. ¿Cómo puedo creer, mísera de mí, que mi fidelidad es bastante para ti? ¡Un día te alejarás de mí, arrepentido por haberme amado!<sup>5</sup>

Pareciera que esta historia, tomada de la literatura medieval,<sup>6</sup> se confirmaría casi como augurio en algunos aspectos de las vidas de su compositor, Richard Wagner, y del Rey de Baviera, Luis II.

Richard Wagner, en un grave apuro económico, sin un éxito musical en su carrera como compositor, le pide a su amigo Ferenc Liszt que estrene su última obra: Lohengrin. Logran hacerlo en el Teatro Großherzoglichen de Weimar el 28 de agosto de 1850, bajo la batuta del mismo Liszt. El caballero del cisne apareció por primera vez con la música de Wagner frente a un público atento y conmovido. Pero ninguno tanto como el joven príncipe de Baviera, Luis, quien viera una representación del caballero del cisne el 25 de agosto de 1861, en el Teatro Real de Munich.

Nunca podremos saber con precisión qué sucedió en el ánimo del Príncipe, pero sí del profundo impacto que provocó la representación. Un hombre profundamente católico, que creería el resto de su vida en la predestinación divina a gobernar, presencia el momento en

que, al iniciarse la obra, el Rey Enrique de Alemania exhorta a los habitantes de Bravante a no dividirse y permitir que un gobernante se disponga a unificarlos:

Ahora que me dirijo a vosotros,  
pueblo de Brabante,  
para que os unáis a mi ejército  
y dirigirnos hacia Maguncia,  
con gran pesar por mi parte,  
¡veo que os halláis divididos  
y sin un príncipe! (Acto I, escena 1)

Brabante perdió a su legítimo gobernante; el Conde Federico de Telramund acusa a su sobrina, hermana del legítimo heredero al trono, de haberlo asesinado.

Al morir el Duque de Brabante,  
me confié la guarda de sus hijos:  
Elsa, la joven muchacha,  
y Godofredo, el niño.  
Con verdadero celo  
cuidé de la niñez de Godofredo.  
Su vida era el tesoro  
máspreciado de mi honor.  
¡Comprobad entonces, Majestad,  
qué inmenso dolor el mío,  
cuando esa joya  
me fue arrebatada!.  
Un día, Elsa

se llevó al muchacho  
a pasear al bosque,  
pero volvió sin él. (Acto I, escena 1)

Elsa pide que haya un juicio para probar su inocencia. Ella no mató al hermano, al niño. Propone un juicio por combate; quien quisiera defender el honor de la joven deberá enfrentarse a un duelo a muerte con el Conde Federico. Elsa cuenta que en sueños vio a su paladín y que él llegará para salvarla:

Con su refulgente armadura, se me apareció un caballero. Jamás antes había yo visto uno tan lleno de virtud. De su cinto colgaba un cuerno de oro. Inclinado en su espada se acercó a mí atravesando el aire, el valeroso héroe que, con dulces palabras, me llenó de consuelo. A ese caballero aguardo. ¡Él será mi campeón! (Acto I, escena 2)

Lohengrin llega, defiende a Elsa, vence a Federico, le perdona la vida y salvaguarda el honor de la que de inmediato se convierte en su amada. Promete su mano en matrimonio a la nueva Condesa de Bravante, con la condición de que ella nunca deberá preguntar su nombre ni su origen. Ella acepta. El condado está a salvo, en paz, y listo para atacar con el Rey de Alemania a sus verdaderos enemigos: los infieles.

La boda se celebra, no sin una amenaza de Federico y su amante, Ortrud, una bruja pagana. No pueden evitar la boda, pero sí sembrar en Elsa la duda: ¿Quién es ese hombre que llega de la nada, defiende a la condesa legítima, tal vez para quedarse con Bravante, y exige no preguntarle su nombre ni su origen? Federico puede descubrirlo y revelarle la verdad a Elsa:

¡Deja que le arranque el miembro más pequeño de su cuerpo, la punta de un dedo, y yo te juro que pondré al descubierto lo que él oculta!. ¡En prueba de fidelidad a ti, no se marchará nunca de aquí! (Acto II, escena 2)

La duda no le permite cumplir con su promesa: Elsa cuestiona en su noche de bodas al Caballero del Cisne:

[...] ya te había visto antes.  
En un sueño encantador  
te acercaste hasta mí.  
Cuando, despierta,  
te vi delante mío,  
comprendí que venías  
por voluntad de Dios.  
En ese momento  
habría deseado  
desaparecer ante tu mirada,  
como un arroyo cubrir tus pasos,  
como una flor  
que perfuma los prados  
quise inclinarme, devota, ante ti.  
¿Es esto tan sólo amor?  
Qué nombre debo dar  
a esta palabra tan  
inefablemente deliciosa  
como es ¡ah! tu nombre...  
el nombre que nunca

llegaré a conocer,  
del que nunca podré servirme  
para llamar a mi bien supremo? (Acto III, escena 1)

Lohengrin revela su nombre y su origen: hijo de Percival, Lohengrin, protector del Santo Grial. Como lo ordena su orden caballeresca, él no puede descubrirse a los simples mortales, sin que deba abandonarlos y regresar a custodiar la copa sagrada. El destino está sellado. Lohengrin se va por el lago en que apareció, montado en su cisne... y dejando en su lugar al hermano menor de Elsa, a Godofredo de Bravante, vivo y salvo.

Aquí las indicaciones escénicas de la manera de representar el final de la ópera escritas en el libreto de *Lohengrin* por Richard Wagner:

Elsa, que se había agarrado a él en un acto reflejo, se desploma en brazos de las mujeres. Lohengrin se dirige rápidamente y decisión hacia la orilla.

Lohengrin [...] se arrodilla solemnemente e inicia una plegaria en silencio. Todos le miran con enorme expectación. La paloma blanca del Grial desciende súbitamente y permanece en el aire sobre la barca. Al verla, Lohengrin se muestra agradecido y suelta la cadena que rodea al cisne. Éste se hunde en el río y, en su lugar, Lohengrin saca del agua un muchacho ataviado con una armadura plateada. Es Godofredo, al que lleva hasta la orilla.

Lohengrin se introduce en la barca, siendo ésta arrastrada por la paloma que tira de la cadena. Elsa mira, extasiada, a Godofredo que, dirigiéndose al Rey, se inclina ante éste respetuosamente. Todos están asombrados. Los brabanzones se arrodillan ante él. Por último, Godofredo se lanza a los brazos de Elsa.

Elsa después de un instante de gozo, mira de nuevo hacia la orilla, de donde Lohengrin ya ha desaparecido.

Al fondo vuelve a divisarse la figura de Lohengrin, de pie en la barca, cabizbajo y apoyado tristemente en su escudo. (Acto III, escena 2)

## SEGUNDO ACTO. LUIS II - WAGNER

En tiempos de dificultad, cuando todo pudiera ser adverso, existe la esperanza de la llegada “dem Führer von Brabant”:<sup>7</sup> el héroe de nombre desconocido, dispuesto a todo con tal de conservar para él solo su nombre, y la amante que decide poner su vida y honor en manos de un extraño, confiando en un sueño; ambos sólo dependientes de su fe.

Su Majestad Luis Otto Federico Guillermo de la Casa de Wittelbach, segundo de su nombre, Duque de Franconia y Suabia, Conde Palatino del Rin, y Rey de Baviera nació el 25 de agosto de 1845 y fue coronado 20 años después, a la muerte de su padre Maximiliano II. Fue educado por su protector y abuelo, Luis I, quien lo aficionó en la literatura, la arquitectura, la música y las artes.

Uno de los elementos fundamentales que debemos tomar en cuenta, es que Luis II estaba educado en la tradición del despotismo ilustrado. Él era Rey, por gracia divina. Como los héroes de las historias que veneraba debía velar por el bien de todos, por el favor de gobernar recibido y emanado de Dios mismo. Bien lo comprueba el discurso del día de su coronación:

Señor, sacrifico al trono mi corazón que late en el amor paternal por mi pueblo y su prosperidad. Siempre haré cuanto esté en mis manos para hacer feliz a mi pueblo. Su bienestar y su paz serán únicamente mi paz y mi bienestar. [2 marzo 1864, discurso de coronación].

La mitología del norte de Europa, la historia de su tierra, de sus héroes, de Tristán, de Lohengrín, de Tanhausser, de Sigmundo y de Sigfrido fueron el centro de pensamiento para darle a su pueblo una cultura y un arte digna de todos sus habitantes y de la gloria de su Estado. Wagner, estaría, desde el momento de su primer encuentro con Lohengrín, “en su corazón, en el corazón de su corazón...”, como le diría el príncipe Hamlet a su amigo Horacio.



Uno de los pasatiempos del niño Ludwig fue hacer teatro. Representaba a Shakespeare y a Schiller con la ayuda de Hans Christian Andersen, invitado frecuente al recién transformado palacio de Hobenshwangau (1837), originalmente llamado Schwanstein, en el que fue educado.

Poco antes de ser coronado, muerto su padre, se dio a la tarea de buscar a quien tanto lo había acompañado en sus sueños de infancia: Richard Wagner. Al recibirlo quedan las palabras que el joven Rey le dedicara al maestro:

Sin que vos lo supierais, erais la cuenta de todas mis alegrías. Vos habéis sido mi mejor maestro, mi educador y un amigo que, como ningún otro, ha sabido hablar a mi corazón. Haré cuanto esté en mi mano para haceros olvidar vuestros sufrimientos, disiparé todas vuestras preocupaciones, os proporcionaré el reposo a que aspirais a fin de que despleguéis sin traba alguna, vuestro genio maravilloso. Ahora que visto la púrpura, emplearé mi poder en endulzar vuestra vida.<sup>8</sup>

Parecía la voz de un héroe mítico que se dirigía a un alma en problemas, que necesitaba ser rescatada. La ayuda y amistad del Rey para con Wagner no cesó a lo largo de sus vidas. No sólo pagó sus deudas, le ofreció una casa cerca del palacio de Berg y le dió una pensión para que compusiera Los Maestros Cantantes, Tristán e Isolda, y siguiera con el trabajo de su tetralogía, además se opuso a todos sus ministros y a la corte que veían en Wagner a un advenedizo y un arribista, que aprovechaba su amistad con el Rey para beneficio propio.

Las cartas evidencian cómo el amor idealizado de Luis por Richard crece a lo largo de los años. Los encabezados de las cartas pasan de mi querido amigo a mi amado y único amigo, mi amigo profundamente amado, mi amigo que es más querido que todo, y amigo amado y querido fielmente hasta la muerte.

En una carta fechada el 8 de diciembre de 1865, cuando Luis debe ceder a expulsar a Wagner de Baviera, le escribe lo siguiente:

Mi querido amigo, profundamente amado: No hay palabras que puedan expresar el dolor que me carcome el corazón, todo lo que sea posible será hecho para rechazar los ruidos miserables que nos traen los periódicos. ¿Cómo pudieron llegar las cosas hasta a este punto? A nuestro ideal, es preciso afirmarlo, seremos fieles. Escribámonos continuamente, y mucho, se lo ruego. Nos conocemos y reconocemos. No dejemos nunca que mengüe la amistad que nos une; así es como debo accionar en el interés de su bienestar. No me desconozca, aunque sea por un instante. Sería para mí un suplicio infernal. Salud al amigo amado. Que sus obras prosperen. Saludo cordial del fondo del alma de su fiel, Luis.<sup>9</sup>

Luis II le escribió 177 cartas, Wagner 262 al Rey. Además de telegramas y algunos poemas. Todo esto da fe de la amistad y la devoción de ambos personajes. A pesar de las largas épocas de separación y sus también frecuentes disputas, la muerte de Wagner afectó al Luis hasta al punto de escribir en una carta a un amigo su deseo de morir, de seguirlo, de ahogarse para poder estar siempre a su lado...

En otra carta Luis le escribió a Cosima, después de la muerte de Wagner, acaecida el 13 de febrero de 1883:

Muy distinguida señora y apreciada amiga: Me es imposible plasmar el profundo dolor que llena mi alma acerca de la horrorosa e insustituible pérdida que hemos padecido. ¡Qué golpe del destino más deplorable nos ha tocado a usted, a los pobres niños, a todos nosotros, los amigos y numerosos admiradores del gran e inolvidable amigo y maestro! ¡Qué lástima que nos fuera arrancado tan pronto, quién hubiera podido pensarlo! Esté usted segura, querida y muy apreciada amiga, que comparto en lo más profundo de mi alma con usted el amargo dolor sobre tan horroroso y precoz desenlace del querido glorificado, y me solidarizo con usted y los queridos niños, como amigo inamovible y fiel.

Que el Todopoderoso le dé fuerza, para soportar la desgraciada prueba y le conserve a usted para sus niños, que necesitan tanto de su madre. El pobre Siegfried, cómo le hubiera gustado a su padre instruirle, vigilar su educación, para poder tranquilamente algún día traspasar su legado espiritual y el cuidado de sus obras inmortales.

Por favor, dígame a todos cómo su pena me llega al corazón y me hago partícipe del luto. También compadezco profundamente a Liszt, que tan atado está al glorificado, siempre fiel como una roca; tan cerca le estuvo en la pena y la felicidad.

¡Dios sea con ustedes! ¡El está bien, ya ha dejado de padecer! Cómo la quiero a usted por su amor fuerte y voluntarioso que le ha hecho tan inamoviblemente fiel a él, dedicado al inolvidable y le embelleció así la vida y le hizo feliz.

Con profunda tristeza, siempre a disposición de usted y de sus queridos hijos, inamovible fiel amigo Luis.<sup>10</sup>

### TERCER ACTO. EL PALACIO DEL REY: CONSTRUYENDO FICCIÓN

Neuschwanstein (nuevo peñasco del cine o nuevo cisne de piedra) inició su construcción en 1869. El ambicioso proyecto, creado a partir del imaginario del Rey, de sus propios gustos, no fue finalizado sino hasta después de la muerte de Luis II. El nombre con que ahora lo conocemos cambió después de la muerte del Rey. Originalmente se le conoció como Vorderhohenschwangau, el nuevo castillo de Hohenschwangau.

Pierre Combescot, en su libro Luis II de Baviera, escribe lo siguiente en relación con Neuschwanstein:

Como el Xanadu de Kublay Kan y el Walhalla de Wotan, Luis piensa haber concebido Neuschwanstein en un sueño: “En un sueño lo concebí; fue mi voluntad la que le dio forma; ahora altiva y hermosa, esta fortaleza se mantiene altanera y sin igual.<sup>11</sup>

Castillo medieval idealizado está construido sobre el desfiladero de Pöllat (en los Alpes Bávaros), sobre el castillo de Hohenschwangau (el castillo que su padre restaurará en la década de los años 30 del siglo XIX, y en el que el joven Luis pasó gran parte de su vida antes del ascenso al trono). Inspirado en los castillos de Wartburg y de Pierrefonds, lo primero que podemos apreciar es que su diseño no dependía de lo funcional, sino puramente de lo estético. Es, podemos asegurarlo, una escenografía en un gran escenario natural. Su diseño se le confió al pintor escénico del Teatro Real de Múnich, el diseñador Christian Jank (él realizó la pintura escénica del estreno de Lohengrin). Los constructores que volvieron materia los sueños de Luis II fueron los arquitectos Edward Riedel y George von Dollmann; pero por las intervenciones constantes de las que tenemos constancia del Rey, puede decirse que, en gran medida, fue él mismo el artífice de la obra final.

Para este diseño medieval, Luis ordenó que se utilizaran las últimas técnicas existentes: cuenta con una red de luz eléctrica, tiene el primer teléfono inalámbrico de la historia (que tenía una cobertura de 6 metros). En el comedor una mesa, al estilo de la de Catalina la Grande, aparece y desaparece por el suelo, gracias a engranajes teatrales, que hacía aparecer los platos servidos, las bebidas ofrecidas, la vajilla, la cristalería, las flores y todo lo que requería para que no fuera necesaria la presencia de ningún criado a la hora de la cena del Rey.

Para penetrar en el castillo, se atraviesa un primer patio donde se alza la capilla cuyos vitrales representan escenas de la vida de San Luis. Se pasa por un segundo patio, donde se levanta el palacio, al que se asciende mediante una escalera de mármol. Los departamentos reales son un verdadero himno a Wagner. Desde luego el gabinete de trabajo, verde y oro está adornado con frescos que evocan los altos hechos de Tanhäuser. De allí una puerta conduce al jardín de invierno, especie de gruta con estalactitas artificiales y cascada. Se atraviesa enseguida la gran sala de estancia, donde todos los motivos de decoración son cisnes; esta pieza, ya se sospecha de hecho, está consagrada al Caballero del Cisne. Por supuesto el dormitorio está dedicado a los eternos amantes Tristán e Isolda. En el cuarto de baño contiguo, Luis II se lava ante el retrato de Hans Sachs.<sup>12</sup>

La habitación del Rey ve a una cascada y los Alpes bávaros. Las salas del Palacio evocan los misterios de la mitología, las ciencias antiguas, el valor perdido. El Palacio, visto desde el desfiladero de Pöllat parece un cisne que apacible, se desliza y flota sobre el paisaje bávaro, con los Alpes como marco, y un lago como destino final, tal como el Rey pudo haberse imaginado la llegada de Lohengrin para salvar a Elsa. Podemos pensar que la idea del edificio y su construcción hacen eco y se inspiran en la música y la poesía de Wagner, más allá de toda explicación. Es la ofrenda al pueblo bávaro, la respuesta congruente a su promesa del discurso de coronación.

Luis vive muy raras veces en Neuschwanstein. [...]. Cuando decidí ir, llega al caer la noche. Manda iluminar el castillo. Después se dirige en carroza a cierta distancia de allí, cruzando el ligero puente que cabalga sobre el Pöllat; mira la pesada nave iluminada bogar en la noche y en la bruma, no llevando a bordo sino fantasmas.<sup>13</sup>

Neuschwanstein no fue suficiente para el Rey. Siguió construyendo escenarios de sus óperas preciadas en otros palacios. En el palacio de Linderhof, construido en su forma actual a partir de 1874 y terminado entre 1885 y 1886 fue el lugar en el que el rey Luis vivió más tiempo después de su coronación. En los alrededores Luis mandó construir, como era la costumbre, en los parques y jardines otras edificaciones menores: la gruta de Venus, un quiosco morisco, una casa marroquí, la choza de Hunding, y la ermita de Gurnemanz.

### LA CHOZA DE HUNDING

La choza de Hunding está inspirada en el primer acto de la ópera La Valquiria. La choza está construida alrededor de un gran roble. Una espada, la de Sigmund, atraviesa el tronco, esperando al nuevo héroe que pueda arrancarla de su corteza. Un primer incendio la destruyó un 18 de diciembre de 1884; fue inmediatamente reconstruida. Corrió con la misma suerte en 1945, y sólo lograron salvar parte del mobiliario. En 1990 se reconstruyó la que podemos vivir en los jardines de Linderhof.

### LA GRUTA DE VENUS

En 1875 se construyó por orden real la gruta de Venus, en la que una barca con forma de concha zurca un lago artificial, en un escenario hecho con un armazón de hierro, paredes forradas de tela pintada mezclada con cemento, con estalactitas y estalagmitas hechas del mismo material.

La gruta nos recuerda la gruta azul en Capri, o rememora la de Venus en la ópera Tanhäußer. Las paredes están adornadas con los paisajes de esta ópera y para protegerlas de la humedad están cubiertas con cera. Una casacada operada con energía eléctrica completa la edificación.

Hay siete hornos que servían de calefacción. Una máquina proyecta un arcoíris y para dar la ilusión de estar en el mar había máquinas que provocaban olas. Estamos frente a la primera central eléctrica de Baviera.

### EPÍLOGO. LA MUERTE DEL REY

Luis II después de la muerte de Wagner, se aisló en sus palacios; viajaba constantemente de Neuschwanstein a Linderhoff y Herremhiesse. Extendió en ellos su necesidad de rodearse de una realidad cara a sus ideales y a su necesidad de belleza y armonía. Despreciaba el mundo, su vulgaridad y violencia. El rey construía escenarios para vivir sus sueños y sus ideales de belleza, no para dar recepciones o fiestas cortesas y palaciegas. Lo hacía, creo, para vivir un mundo rodeado de bien y justicia, de confianza y verdad.

Así como Lohengrin acudió a los hombres para restaurar la justicia y traer un mensaje de otro mundo, mejor y luminoso, así Luis II nos dejó un legado que, puesta a un lado su excentricidad y supuesta locura, apunta a la misma dirección.

Los espacios ficticios de las óperas que tanto amaba, como sus sueños intangibles construyeron palacios, chozas y grutas que permanecen en el tiempo. Él hizo de lo efímero su morada eterna. En sus últimos momentos, encerrados en el misterio, acompañado del

doctor Gudden, a las orillas del lago Starnberg, Luis posiblemente vivió el final de la ópera de Wagner tal como la había concebido: vio acercarse en su barca jalada por un cisne a Wagner. Entró al lago, dejando la esperanza de un pueblo unificado, para irse en ella, dejando a cambio la música de Lohengrin para reconfortarnos, mientras él desaparecía en el fondo del lago, apoyado en su escudo, entre palomas que rompían cadenas y lo conducían hacia la morada del grial.

#### ANEXO

Poema que le dedicara Paul Verlaine a la memoria de Luis II:

À Louis II de Bavière, Paul Verlaine

*Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire,  
Qui voulûtes mourir vengeant votre raison  
Des choses de la politique, et du délire  
De cette Science intruse dans la maison,*

*De cette Science assassin de l'Oraison  
Et du Chant et de l'Art et de toute la Lyre,  
Et simplement et plein d'orgueil en floraison  
Tuâtes en mourant, salut, Roi, bravo, Sire !*

*Vous fûtes un poète, un soldat, le seul Roi  
De ce siècle où les rois se font si peu de chose,  
Et le martyr de la Raison selon la Foi.*

*Salut à votre très unique apothéose,  
Et que votre âme ait son fier cortège, or et fer,  
Sur un air magnifique et joyeux de Wagner.*

Paul Verlaine, *Amour*, 1888<sup>14</sup>

### BIBLIOGRAFÍA

- Combescot, Pierre, *Luis II de Baviera*, México FCE, 316 pp.
- Des Cars, Jean, *Les chateaux fous de Luois II de Bavière*, 1986,
- Millington, Barry, *The sorcerer of Bayreuth*, Londres, Thames and Hudson, 2012, 320 pp.
- Rodríguez Germán, *Preludio de Lohengrin*, <http://www.wagnermania.com/leitmotivaciones/index2.asp?Id=5301>, consultado el 9 de febrero 2020
- Shaw, George Bernard, *El perfecto wagneriano*, Madrid, Alianza, 2011, 358 pp.
- Snowman, Daniel, *La ópera, una historia social*, México, FCE y Siruela, 2013, 694 pp.
- Verlaine, Paul, *A Luis II*, disponible en: <https://www.poesie-francaise.fr/paul-verlaine/poeme-a-louis-ii-de-baviere.php>, consultado el 14 de febrero 2020
- Von Eschenbach, Wólfram, *Parzival*, Madrid, Siruela, 2017, 437 pp.
- Wagner, Richard y Luis II de Baviera, *Lettres 1864-1883*, París, Plon, 497 pp.
- Wagner, Richard, *Cartas sobre Luis II de Baviera y Bayreuth*, Madrid, Fórcola, 2013, 185 pp.
- Wagner, Richard, *Lohengrin*, libreto disponible en: <http://www.kareol.es/obras/lohengrin/lohengrin.htm>, consultado el 14 de febrero 2020
- Wagner, Richard, *Lohengrin*, partitura disponible en: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/be/IMSLP66166-PMLP03617-Wagner-WWV075.FS.pdf>, consultado el 12 de febrero 2020
- Wagner, Richard, *Ópera y drama*, Madrid, Akal, 2013, 302 pp



## NOTAS

1 El poema de Verlaine dedicado a Luis II puede consultarse en el Apéndice de este trabajo. Disponible en francés en: <https://www.poesie-francaise.fr/paul-verlaine/poeme-a-louis-ii-de-baviere.php>.

2 La partitura de Lohengrin está disponible en línea en IMSLP: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/be/IMSLP66166-PMLP03617-Wagner-WWV075.FS.pdf>. El libreto completo en alemán y la traducción en español está disponible en: <http://www.kareol.es/obras/lohengrin/lohengrin.htm>. Todas las citas de la ópera más adelante están tomadas de la traducción al español de esta página.

3 Cfr. Germán Rodríguez, *Preludio de Lohengrin*, <http://www.wagnermania.com/leitmotivaciones/index2.asp?id=5301>.

4 En cuanto a la anécdota, Wagner sigue de muy cerca de la novela de Eschenbach, que es su fuente original. Las situaciones están condensadas y muchas de las reflexiones de los personajes son propias del músico y no se encuentran en el original. Es el caso perfecto para hablar de una versión libre: los personajes, la trama son fieles a la novela medieval, el lenguaje, la reflexión sobre la realidad son del adaptador del texto. El texto en español: Wólfraam von Eschenbach, *Parzival*, Madrid, Siruela, 2017.

5 *Lohengrin*, Acto III, escena 2. Puede leerse el libreto en alemán y su traducción al español en: <http://www.kareol.es/obras/lohengrin/lohengrin.htm>, consultado el 10 de febrero 2020.

6 Eschenbach, 2017, p. 437.

7 *Lohengrin*, Acto 2, escena 3. Después de 1945, se ha cambiado el termino a “dem Schützer von Brabant”, por razones obvias. Cabe decir que ésta era la ópera favorita de Hitler.

8 Vicente Niño, *Luis II de Baviera. El rey loco*. Consultado en: Archivo Richard Wagner <http://www.archivowagner.com/125-indice-de-autores/n/nino-vicente/367-luis-ii-de-baviera-el-rey-loco>.

9 Richard Wagner et Louis II de Bavière, *Lettres 1864-1883*, Paris, Plon, p.142. La traducción del francés es mía.

10 Consultado en: <http://www.archivowagner.com/125-indice-de-autores/n/nino-vicente/367-luis-ii-de-baviera-el-rey-loco> 15 de febrero 2020

11 Pierre Combescot, *Luis II de Baviera*, México, FCE: Breviarios, p. 191. La cita entre comillas es de la Ópera de Wagner, *El oro del Rin*, Acto único, escena 2.

12 Pierre Combescot, *Ibid.*, p. 191.

13 *Ibid.*, p. 193.

14 Ver primera nota de este texto.

## LA OSCURIDAD EN EL ESCENARIO

JORGE KURI NEUMANN

### LOS AÑORADOS DESEOS DE UN TEATRO LLENO DE LUCES BRILLANTES

El teatro inició al aire libre, en pleno contacto con la naturaleza, el uso de la luz natural fue consciente, los primeros teatros de occidente fueron orientados de manera que el sol iluminara la escena, las obras duraban todo el día y había una conexión real y profunda con los ciclos naturales. Los antiguos griegos creían que la luz natural del sol revelaba la belleza y la verdad. Aún cuando sus teatros fueron construidos al aire libre, los romanos comenzaron a usar lonas y techos parciales para cubrirse del sol. Siglos después, dentro de las catedrales góticas se usaban velas en abundancia, sin embargo, el uso de la luz natural que se filtraba a través de las vidrieras y los coloridos vitrales era vital para revelar simbólicamente la omnipotencia divina.

A partir del Renacimiento, en los teatros techados de las academias y las cortes, se comenzaron a usar grandes cantidades de antorchas, lámparas de aceite y velas. Para acentuar los efectos ilusorios de las perspectivas usadas

en los cada vez más complejos espectáculos, fueron creados diversos artefactos y dispositivos para manipular la intensidad y el color de la luz. En los teatros cada vez más grandes y ostentosos del Barroco, los miembros de la corte y la nobleza no eran meros espectadores, sino parte del espectáculo mismo, por ello, los teatros debían ser iluminados por completo, la necesidad de más luz fue primordial, se experimentó ampliamente con distintos dispositivos, para intentar obtener más luminosidad de los cientos y hasta miles de velas y lámparas de aceite distribuidas en los teatros. Gradualmente se crearon esquemas más o menos generalizados para la ubicación de las fuentes de luz a lo largo, ancho y alto de los enormes escenarios, así como candelabros ubicados en los palcos y arañas suspendidas sobre la sala. Espectaculares efectos lumínicos estuvieron en el centro del teatro de ilusión barroco, pero la creación de nuevos mundos, decididamente artificiales, también conllevaba diversas dificultades: la escasa potencia lumínica de las velas y lámparas de aceite para llenar de luz los teatros y el humo generado que obstaculizaba la visibilidad de la escena, hacían muy complicada una iluminación eficaz; además, por si fuera poco, los malos olores y la falta de oxígeno también eran problemas muy serios.

Hacia principios del siglo XIX se introdujo la luz a gas, fue la primera gran transformación de los sistemas lumínicos desde que el teatro migró a los interiores. La gran novedad fue la posibilidad de regular la intensidad de las luces por medio de válvulas que controlaban el paso del gas hacia los mecheros, distribuidos en distintas zonas del escenario y la sala. Si bien con el gas se obtuvo una considerable mejora en la intensidad lumínica, seguían existiendo las mismas dificultades de visibilidad y malos olores debido a la combustión y el humo; además, debido al errático y deficiente suministro, el riesgo de envenenamiento por gas, así como la alta probabilidad de explosiones e incendios, eran peligros siempre latentes.

Poco después, los añorados deseos de un teatro lleno de luces brillantes parecían ser alcanzados con dos nuevas fuentes de luz: la lámpara de calcio y la de arco de carbón, pero, aunque ambas producían una intensa luz, que además podía reflejarse y concentrar-

se sobre la escena, tenían dos inconvenientes: las altas temperaturas que generaban y la brevedad de su duración.

Finalmente, los graduales y lentos desarrollos encaminados a usar la energía eléctrica para obtener luz, llegaron a los teatros hacia finales del siglo XIX con la lámpara incandescente, primero con filamento de carbón de corta duración y, posteriormente, con filamento de tungsteno. A partir de la combinación de las lámparas incandescentes con diversos dispositivos ópticos, desde la década de 1930, se desarrollan equipos de iluminación muy similares a los que usamos en la actualidad. Poco después llegarían los avances en electrónica e informática, y con ello, los cada vez más sofisticados sistemas de control: los reguladores de corriente y las consolas programables. Como nunca antes, la luz empezó a ser manipulada y controlada de manera bastante eficiente.

Gradualmente, y gracias a dichas innovaciones técnicas, y a las revoluciones teóricas de principios de siglo XX, el diseño de la luz en el teatro comenzó a ser un lenguaje. Con la llegada de la luz eléctrica, con su gran belleza, muchos de los grandes problemas que por siglos ocuparon a la gente de teatro, fueron solucionados. Una vez que esta brillante luz pudo controlarse y distribuirse adecuadamente, diseñar luz supuso un nuevo paradigma relacionado a los volúmenes y a los poderes narrativos y expresivos de la iluminación.

Sin embargo, las lámparas incandescentes son altamente ineficientes, primero, porque generan más energía calorífica que lumínica y segundo, porque consumen enormes cantidades de energía eléctrica que proviene, en muchos casos, de la quema de combustibles fósiles en las centrales termoeléctricas.

Desde mediados del siglo XX, comienza el desarrollo de una nueva tecnología basada en la electroluminiscencia (emisión de energía lumínica de un cuerpo sólido cuando una corriente eléctrica fluye a través de éste). Los Diodos Emisores de Luz (LED) pueden ser muy pequeños y además pueden controlarse fácilmente. Al inicio de su desarrollo, el flujo luminoso de los LED era muy bajo, por eso eran utilizados únicamente como indicadores en controles, radios, etcétera. Actualmente, y a partir de la invención del LED emisor de luz

azul de alta eficiencia en 2014, se ha alcanzado un mayor potencial y ya son usados como fuente de luz para iluminación de todo tipo, desde las casas que habitamos, hasta carreteras, espectáculos masivos y monumentales fachadas arquitectónicas.

Las ventajas más notables de los LED en comparación a las lámparas incandescentes son: su bajo consumo energético y alta eficiencia lumínica, es decir, un enorme rendimiento en la conversión de energía eléctrica en luz; mayor confiabilidad, durabilidad, resistencia y larga vida útil, y la obtención de un rango cromático puro, intenso e ilimitado.

### LUZ Y OSCURIDAD

Todo el desarrollo de la iluminación en el teatro es admirable, los artefactos y dispositivos para emitir luz siempre han estado en constante evolución y perfeccionamiento, la sustitución de una tecnología por otra ha sucedido de forma gradual y a través de largos periodos de coexistencia. Hoy en día, estamos al inicio de un alto grado de sofisticación, que empezó con la capacidad de utilizar la energía eléctrica para producir luz. Considerando que las herramientas a nuestra disposición para diseñar iluminación son altamente sofisticadas, resulta paradójico que todos los sistemas y dispositivos para manipular la luz (que han sido creados desde que una gran parte de la actividad teatral se ha desarrollado en interiores), siempre han perseguido recrear la luz natural, es decir, recrear espacios al aire libre en espacios interiores.

Durante muchos siglos los humanos han dedicado enormes esfuerzos para iluminar la escena, y por supuesto, para recrear la noche también. Con la industrialización de la luz eléctrica a finales del siglo diecinueve, esos esfuerzos comenzaron a dar frutos, pero también erradicaron la oscuridad de nuestras vidas, hemos abusado y nos hemos vuelto dependientes, hemos olvidado casi por completo la oscuridad, el cielo nocturno, las estrellas, la luz de luna, la sutileza de las luces tenues. Estamos deslumbrados por la luz eléctrica, obsesionados con el brillo intenso.

Vivimos en un mundo saturado de luz artificial, desde nuestras casas, lugares de trabajo y calles inundadas de neones, florecencias y destellos por doquier; hasta pantallas en la palma de nuestra mano; un sinfín de fuentes lumínicas afectan nuestra percepción de todo lo que nos rodea, tenemos acceso ilimitado e inmediato a interruptores que iluminan, afectan y determinan los espacios que habitamos cotidianamente y, por lo tanto, nuestra forma de vivir, basta con apretar un botón o dar la orden verbal al nuevo dispositivo de asistencia para el hogar.

Sin lugar a dudas, éste fácil acceso a la luz se ve reflejado en la manera en que diseñamos iluminación para la escena, por ello, me parece importante detenernos, poner en pausa el frenesí de lo inmediato y reflexionar en nuestra relación con la luz, tanto en la vida cotidiana, como en la escena. En nuestra necesidad por verlo todo, en todas partes y a toda hora, hemos saturado el mundo de luces.

Con el propósito de extender la duración del día, durante las noches encendemos tantas luces como sea posible. Creemos que la oscuridad de la noche contiene peligros inquietantes, la oscuridad representa en nuestro imaginario lo desconocido y peligroso, tememos perder el control; en cambio, asociamos los espacios iluminados con seguridad, bienestar y recompensa, nos sentimos atraídos hacia la luz para trabajar, entretenernos y consumir; sentimos que la luz es necesaria para mantenernos seguros, pero en el proceso de erradicar la oscuridad de nuestras vidas, también hemos perdido un vínculo con los ritmos naturales de la vida y del planeta. La humanidad parece tener una necesidad intrínseca no solo por iluminar la oscuridad nocturna, sino, de eliminarla.

¿A cuántos interruptores tenemos acceso cotidianamente? ¿A cuántas luces artificiales estamos expuestos en casas, calles, centros comerciales, etcétera? ¿Cuántas pantallas miramos diariamente? Resulta abrumador darnos cuenta de la dependencia de nuestra existencia cotidiana a toda esa luz artificial, que, dicho sea de paso, en casi todos los casos, no es ni bella, ni eficiente, sino mas bien, francamente fea e inútil, carente de diseño, propósito o belleza. En nuestro afán por combatir la oscuridad hemos creado una luz deslumbrante y cegadora.

Y entonces podemos preguntar: ¿Por qué es importante la oscuridad?

Como posibles respuestas pienso en dos aspectos que me parecen vitales; por un lado, toda esa ineficiente luz artificial con la que iluminamos nuestras ciudades conlleva un grave problema al que quizá no le ponemos tanta atención: la contaminación lumínica, actualmente no sabemos lo que es mirar un cielo limpio y lleno de estrellas.

En el mundo cotidiano de la inmediatez que hemos creado no tenemos paciencia para contemplar el crepúsculo, de hecho, olvidamos que podríamos atestiguar los prodigiosos e interminables espectáculos de la luz natural cambiando en el tiempo, pero no tenemos tiempo para ello, hay que prender la luz artificial y ganarle tiempo al tiempo.

Hace no tanto tiempo la luz y la oscuridad eran fuerzas de la naturaleza que determinaban los patrones de la conducta humana, de maneras que ahora nos parecen muy lejanas; entonces era posible ver las estrellas aún en las ciudades más pobladas y para sumergirse en la oscuridad de la noche, bastaba viajar unos pocos kilómetros fuera de los centros urbanos. Hoy en día eso es imposible, en nuestro mundo contemporáneo los cielos nocturnos están contaminados por el brillo de las luces de las ciudades.

Y, por otro lado, pienso en las ocasiones en que queremos imaginar o visualizar algo que no está frente a nosotros, y entonces cerramos los ojos, para intentar ver aquello que queremos imaginar. Para ver algo que no está, primero tenemos que dejar de ver. Pienso también en los momentos en los que existe un vínculo con la oscuridad; por ejemplo, cuando se hace de noche e intentamos dormir, ahí estamos inmersos en algo cercano a la oscuridad, y a veces, en ese umbral de los sueños tenemos un momento de conexión con nuestras ideas, pensamientos y sentimientos más profundos. Y reflexiono en lo que sucede cuando no podemos dormir, en la relación que eso tiene con los ritmos circadianos de nuestro reloj biológico, porque en respuesta a la luz, nuestro organismo suspende la producción de melatonina, la hormona que provoca la sensación de somnolencia y que normalmente aumenta después de que oscurece, entonces, al sobreexponernos a la luz durante la noche afectamos la producción de melatonina, lo que nos impide dormir... y soñar.

Si aceptamos que todo lo anterior es cierto, podemos afirmar que la oscuridad es necesaria; para imaginar, para relajarnos y para soñar.

### **DISEÑAR LUZ ES DISEÑAR OSCURIDAD.**

El escenario es un espacio en donde aún es posible una reconciliación con la oscuridad. Desde ahí, desde la oscuridad, es que debemos partir para re-descubrir la iluminación escénica como un poderoso factor en el hecho escénico. Es precisamente el teatro un lugar en donde puede orquestarse un diálogo entre luz y oscuridad, encontrar el balance necesario y preciso para cada escena, es desde la evidencia de la oscuridad que es posible dar voz a la luz.

Iluminar la escena tiene que ver con volver visibles las cosas que queremos ver, pero aún más difícil es volver invisible lo que no deseamos que se vea, diseñar luz es en un sentido muy real, diseñar oscuridad.

Es un hecho contundente que en la vida diaria no podemos relacionarnos con la oscuridad. Por eso pienso que en la escena podemos abrir espacios para que la oscuridad dialogue con la luz, y que, al hacerlo, recupere el lugar que le corresponde, tanto en la vida diaria, como en la rítmica escénica.

Nuestros ojos son instrumentos refinadísimos. Todos hemos constatado, alguna vez, que podemos ver mucho si permitimos que nuestros ojos se adapten a niveles de luminosidad muy bajos.

Como ejemplo, imaginemos que encendemos una vela en medio de un desierto bajo el sol resplandeciente del medio día, la luz generada por esa vela sería imperceptible. En cambio, esa misma vela encendida, en el mismo lugar, pero a la media noche, generaría luz suficiente para ver nuestro entorno, es decir, la claridad con la que podemos ver las cosas, no depende del brillo de la luz, sino del contraste entre la luz y la oscuridad. Entender esto es un factor decisivo y de vital importancia para el diseñador de iluminación.



Como iluminador de escena planeo, imagino y concibo un diseño de iluminación con dedicación por todas las fases del proceso creativo. Para finalmente, tomar asiento en la sala, afrontar el “temor” de prender la primera luz y ver en el escenario el resultado de todo el proceso previo, entonces procuro, aunque sea unos instantes, estar en total oscuridad y silencio. Es un momento crucial, en el que se requiere enorme concentración y serenidad. Sin embargo, lograr esa oscuridad total en el teatro (en ese preciso instante o en cualquier otro) es una tarea que francamente se vuelve imposible. Esa esencial oscuridad total desde la cual comenzar a iluminar se escabulle, la luz del sol encontrará cualquier rendija en el paso de gato para colarse por ahí, o la luz de un foco por alguna puerta mal cerrada de acceso a la sala.

Mi trabajo consiste en iluminar la escena, pero siento que mi primera tarea debería ser oscurecerla completamente. Ingresar en lo más profundo del abismo, en la negrura absoluta. En más de una ocasión me he sentido como si estuviera pidiendo una locura, al pretender la oscuridad total por un par de minutos antes de proceder con la tarea creativa de iluminar la escena. Normalmente resulta un poco extraño e incluso inútil intentar sensibilizar y convencer a mis colegas directores, productores, actores, y técnicos de la importancia real y significativa de esa oscuridad inicial en el proceso artístico del iluminador, y recordar que la oscuridad total es el origen de los sueños y de la creatividad.

Y con esto, no quiero decir que “un oscuro” (como decimos en el teatro) se use meramente como medio de transición de una escena a otra o para que “no se vea” un movimiento escenográfico. En cualquiera de esos casos sería un recurso poco imaginativo, lo que sí quiero decir es que, por un lado, el contraste es fundamental (la oscuridad es necesaria para ver la luz) y, por otro lado, que, para iluminar la escena, es necesario partir desde la absoluta oscuridad.

En cualquier caso, cuando finalmente logro crear algo cercano a esa oscuridad, aunque sea por cinco segundos, antes de iniciar un ensayo o una función, nunca falta quien saca un celular, destruyendo por completo la fragilidad del oscuro, e increíblemente constato

que: ¡justo en ese preciso momento, antes de ingresar en un mundo nuevo, a una ficción completamente desconocida, es vital ver la pantalla! Y me pregunto: ¿Será que ese tipo de impulso responde a la necesidad de ver la última novedad de las redes sociales? ¿O tiene que ver con una necesidad mucho más profunda e inconsciente de acceder a la fuente de luz? Quizá la oscuridad total incomoda...

Quizá en el teatro solo buscamos un entretenimiento más, y dado que la mayoría de las formas de entretenimiento actualmente están vinculadas al uso de pantallas, pareciera que si no estamos en contacto con una, nuestra existencia pierde sentido o propósito. O acaso es que, si no tenemos contacto con una pantalla, entonces nos asalta un temor a la nada, al no tener nada que hacer y tener que confrontar la posibilidad de reflexionar o contemplar.

Estamos aferrados a la vida en interiores, a la luz artificial, a las pantallas y al continuo entretenimiento. Pienso que el teatro nos ofrece, o nos debería ofrecer, un espacio en donde podamos distinguir entre la necesidad de un espectáculo entretenido, y la necesidad de un entretenimiento en el que podamos ser conmovidos por una manifestación artística profunda y seria; en el cual debemos esforzarnos por conectar con la lentitud, con la belleza, con el silencio...y con la oscuridad.

## CONCLUSIONES

Las nuevas tecnologías ayudan a resolver problemas relacionados al consumo energético y al medio ambiente, pero de ninguna manera ayudan a resolver el problema de la contaminación lumínica. Al tener acceso a fuentes de luz más eficientes, más luminosas y cada vez más accesibles económicamente, corremos el enorme riesgo de usar cada vez más luz, y, por lo tanto, crear más contaminación lumínica.

El arte de iluminar la escena con sutileza y efectividad, tiene que ver con poner luz en lo que queremos que se vea, y quitar luz en lo que no queremos que se vea, la claridad con

la que podemos apreciar algo, no depende de qué tan brillantes sean las luces, sino del contraste de la luz con la oscuridad.

La manera en que iluminamos la escena es un reflejo de cómo vemos la luz en nuestra vida diaria, y aun cuando la luz artificial que usamos sea cada vez hermosa, espectacular y sorprendente, pregunto:

¿Cuál es el precio que tenemos que pagar por tener iluminación artificial en todo momento? ¿Por exhibir los productos de nuestros esfuerzos bajo una luz cada vez más brillante?

¿Es el vínculo con la oscuridad y con los cielos nocturnos importante para un diseñador escénico, para un ser humano?

Si la luz es lo opuesto a la oscuridad, si el arte de diseñar iluminación consiste en la transformación de la oscuridad en luz, de la invisibilidad en visibilidad, entonces también pregunto:

¿Cómo puede iluminarse la escena en un mundo en el que ya no contemplamos la belleza de un cielo nocturno y colmado de estrellas?

¿Cómo puede iluminarse la escena en un mundo en el que la oscuridad no existe más?

Creo que es necesario que nos reconciliemos con la oscuridad, tanto en la vida cotidiana, como en la vida escénica, y entonces volver a ver el escenario oscuro y, desde ahí, replantearnos una iluminación tenue y sutil.

La luz no puede existir sin la oscuridad, diseñar luz es diseñar oscuridad.

Más allá de la indudable necesidad de reducir el gasto energético, de apagar las luces que no necesitamos que estén prendidas, y más allá de que estemos en el umbral de un nuevo cambio gradual y lento, hacia una tecnología limpia y sustentable para producir luz eléctrica; el asunto que propongo tiene que ver con replantear nuestra relación con la luz, con nuestra capacidad de adaptación a condiciones de penumbra, recordando que muchas de nuestras experiencias más personales, íntimas e inspiradoras están ligadas a condiciones de luz tenue. Esto hará posible heredar a las generaciones venideras un cielo nocturno, oscuro y lleno de estrellas.

