



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA
CAMPO DE CONOCIMIENTO DISEÑO ARQUITECTÓNICO

LA CREATIVIDAD ARQUITECTÓNICA

Enfoques esenciales para el habitar contemporáneo

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARQUITECTURA

PRESENTA:
Arq. Milena Quintanilla Carranza

TUTORA:
Dra. María Elena Hernández Álvarez. Facultad de Arquitectura.

SINODO:
M. en D.I. Gustavo Casillas Lavín
Facultad de Arquitectura U.N.A.M.
Dra. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada
Facultad de Arquitectura U.N.A.M.
M. en Arq. Alejandro Cabeza Pérez
Facultad de Arquitectura U.N.A.M.
M. en Arq. Norma Susana Ortega Rubio
Facultad de Arquitectura U.N.A.M.

México D.F., Diciembre 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura
Campo de conocimiento Diseño Arquitectónico

La creatividad arquitectónica

Enfoques esenciales para el habitar contemporáneo



Tesis que para obtener el grado de Maestría en Arquitectura

Presenta:

Milena Quintanilla Carranza

Ciudad de México, diciembre 2015

Agradecimientos

A mis padres por ser mis maestros de vida, a quienes siempre admiraré por su dedicación, esfuerzo y por enseñarme a ser perseverante ante los retos de la vida.

A mi hermana, por ser mi pequeña luz de vida y aconsejarme de la manera más sabia y amorosa que alguien pueda hacerlo.

A la Dra. María Elena Hernández por su valiosa guía en este camino, por enseñarme a ser mejor en la academia y sobretodo por enseñarme a ser un mejor ser humano.

A mis sinodales y estimados maestros: Mtro. Gustavo Casillas, Dra. Lucía Santa Ana, Mtro. Alejandro Cabeza, Mtra. Norma Susana Ortega, Mtra. Patricia Barroso, Dulce Ma. Barrios y Karina Contreras por sus significativas enseñanzas, su sabio consejo y sus pertinentes observaciones.

A Israel, por caminar junto a mí, inspirarme a emprender esta aventura y por comprender mis ausencias en este trayecto.

A Rosalía y familia, por creer en mí y siempre recibirme con una cálida sonrisa.

A mis amigos y compañeros de vida. Especialmente a Emmanuel quien siempre me alentaban a dar un poco más en los maratones intelectuales y por impregnar su gran capacidad creativa en este trabajo, a Jorge quien leía y opinaba sobre mis elucubraciones y a María y Ángeles por ser mis hermanas por elección y siempre estar ahí.

A mis compañeros de maestría, por las discusiones y experiencias compartidas, las cuales me ayudaron a enriquecer este trabajo. Especialmente a Eric y Arturo en quienes he encontrado grandes seres humanos y amigos.

A los componentes activos de Sistema Arquitectura, por los proyectos compartidos, y el intercambio de reflexiones enriquecedoras.

A mis alumnos, sin los cuales la eclosión de esta tesis no hubiera sido posible.

A la UNAM, institución a la cual le debo gran parte de la persona que soy y porque muchos de sus académicos, creen y trabajan por un futuro mejor y posible.

A CONACYT por ser una institución preocupada por incentivar la investigación en nuestro país y por haberme apoyado económicamente durante este proceso.



Dedicado a quienes por medio de la arquitectura, busquen que los seres humanos puedan **reconfortar** su ser, **habitar** y **soñar** en los espacios.

Contenido

Prólogo 011

Introducción 012

Antes de empezar... 017

1ª parte: Sentando las bases 019

I. Marco conceptual 021

1.1 Arquitectura y Diseño arquitectónico 021

1.1.1 ¿Qué entendemos por arquitectura? 021

1.1.2 ¿Qué entendemos por diseño arquitectónico? 025

1.2 Habitar 027

1.3 Creatividad 029

1.3.1 Breve historia de la creatividad y de su estudio 033

1.3.1.1 La era primitiva 034

1.3.1.2 Antigüedad clásica.- *La poiesis* 035

1.3.1.3 Edad media 035

1.3.1.4 Renacimiento 036

1.3.1.5 Ilustración 037

1.3.1.6 Siglos XIX y principios del siglo XX 038

1.3.1.7 Segunda mitad del siglo XX y siglo XXI 039

1.3.2 Principales líneas de investigación sobre la creatividad 041

1.3.3 La obra creativa 042

1.3.4 Diseño, arquitectura y creatividad 045

1.3.5 La apología de la creatividad en las escuelas de arquitectura. caso de estudio Facultad de Arquitectura U.N.A.M. 047

2ª parte: Interpretando el habitar en el presente 051

II. Paradigma actual del habitar 053

2.1 Introducción 053

2.2 Expresión del pensamiento moderno, su impacto en la arquitectura y en la formación de los futuros arquitectos 053

2.3 El discurso posmoderno y algunas interpretaciones arquitectónicas 060

2.3.1 Los nuevos edificios icónicos 063

2.3.2 Arquitectura orgánica y el respeto al medio ambiente 064

2.3.3 Reutilización de los edificios o Re-Arquitectura 065

2.3.4 Deconstructivismo 065

2.4 El sentido y la esencia de la arquitectura y del habitar 067

2.5 Conclusión parcial 070

III. Problemáticas del “habitar” contemporáneo 071

3.1 Introducción 071

3.2 “Habitar” en la estandarización y en el anonimato de las edificaciones “en serie” 072

3.3 “Habitar” en el hacimiento de las ciudades difíciles 075

3.4 “Habitar” en la sociedad del espectáculo 078

3.5 “Habitar” sin la hermosura, la intimidad y la grandeza (la arquitectónica) 085

3.6 Conclusión parcial 088

3ª parte: Formulando alternativas y nuevos enfoques de la creatividad arquitectónica 091

IV. Alternativas ante las problemáticas del habitar contemporáneo 093

4.1 Introducción 093

4.2 Habitar Flexible 093

4.3 Habitar Sostenible 098

4.4 Habitar con Identidad 104

4.5 Habitar Emergente (que surge de la sociedad) 108

4.6 Habitar Poético 114

4.7 Conclusión parcial 121

V. Nuevos enfoques de la creatividad arquitectónica desde la interpretación del habitar contemporáneo 123

5.1 Introducción 123

5.2 Criterios generales de Diseño Arquitectónico para la Creatividad Arquitectónica 123

5.3 Propuesta de verificación de los criterios de diseño arquitectónico de la creatividad arquitectónica 132

5.3.1 1ª Experiencia: Percibiendo individualmente 133

5.3.2 2ª Experiencia: Percibiendo colectivamente 137

5.3.3 3ª Experiencia. Reconocimiento final y propuesta 142

5.3.4 Instrumento de verificación de la creatividad arquitectónica 143

5.3.5 Propuestas de intervención para mejorar la habitabilidad y la creatividad integral del espacio 144

5.4 Conclusión parcial 132

VI. Reflexiones finales 133

6.1 Creatividad arquitectónica como integración de las alternativas habitables 135

Bibliografía 140

Páginas web consultadas 145

Imágenes 147

Gráficas 151

Anexo pag?

Cuestionario para arquitectos y alumnos sobre la creatividad arquitectónica 152

“No hay nada tan difícil como habitar el presente, estamos presionados por el pasado y corriendo hacia el futuro, pero esa sensación de ser como las plantas o los animales que viven el momento es una reflexión para una vivencia más natural del aquí y el ahora”.

Rainer Maria Rilke

Prólogo

La inquietud por estudiar este tema surge durante mi participación, primeramente como profesora adjunta y posteriormente como profesora de asignatura en el primer nivel del Taller de proyectos de la Facultad de arquitectura de la U.N.A.M. A raíz de esta experiencia surge en mí la preocupación por la enseñanza y fomento de la creatividad en los estudiantes que inician su formación como arquitectos. En conjunto con esta inquietud manaron diversas dudas sobre la posibilidad de enseñar y fomentar esta capacidad en el estudiante, y de ser posible, cómo lograrlo. Sin embargo, al emprender esta investigación me percaté que antes de plantearme dichos cuestionamientos era primordial conocer cuál es el significado de la creatividad arquitectónica. ¿Lo tenemos claro como profesionistas y docentes de esta disciplina? Ante cualquier labor de enseñanza-aprendizaje, lo primero que debe hacerse como docente es tener claro el concepto de lo que se quiere enseñar, y frente a esto, surgen diversas preguntas como: ¿Qué entendemos como arquitectos por creatividad y cómo se expresa en el diseño arquitectónico?, ¿es lo mismo que lo que significa para otros especialistas?, ¿desde dónde debemos partir para conocer el significado de la creatividad arquitectónica?

Posteriormente, fui consciente de que para definir cualquier concepto, es necesario situarlo en un contexto espacio-temporal determinado, por ello, la investigación fue delimitada al momento actual, que es del que mayor reflexiones puedo obtener por ser el momento en el que transcurre mi formación. Asimismo, es el momento desde el cual será posible generar **teoría**; es decir, conocer el pasado, reflexionar sobre el presente y con base en ello predecir cuales rumbos y alternativas sería más conveniente elegir en pro de un mejor hábitat humano.

Fue así como una y otra pregunta de investigación me fueron conduciendo a la esencia de esta tesis: **conocer el significado de la creatividad arquitectónica desde el conocimiento y la interpretación de las maneras en las que habitamos los seres humanos en**

la actualidad.

Así, la investigación parte de la postura de que cualquier proceso de diseño arquitectónico lleva implícita una reflexión sobre los modos de habitar de los seres humanos; pero al observar la realidad edificada de los últimos tiempos se puede notar que las necesidades de habitación han sido solventadas de manera analógica multiplicando nuevas imágenes que se encauzan en la búsqueda de ser consumidas, de ser elogiadas, de ser plus valoradas y de ser adjetivadas como “creativas”, pero que en muchas ocasiones se encuentran lejos de la complejidad que el habitar actual propone y que muchas veces prescinden del análisis y reflexión sobre otros aspectos de igual o mayor importancia.

Durante el desarrollo de este trabajo, pude percatarme de que la apología que ocupa la creatividad no es exclusiva a las disciplinas relacionadas con el diseño y en los últimos tiempos ha devenido en un término de “moda” que incluso es valorado en el ámbito empresarial y mediático. Algunos empresarios ven en la “clase creativa” el principal motor del crecimiento económico, con lo cual el “ser creativo” se ha convertido en una aspiración universal. Particularmente en el ámbito de la arquitectura, los nuevos edificios y construcciones se anuncian como tan creativos que implícitamente intentan ser definidos como una nueva categoría de producto de consumo.

Es así como esta investigación, consiste en la reflexión y el análisis crítico sobre el concepto de creatividad arquitectónica, su significado, su evolución, su contextualización en un marco espacial y temporal contemporáneo, y por supuesto su relación e importancia en el diseño arquitectónico y en el habitar actual; pero esencialmente, concebida de una manera compleja e integral en la que se involucre a todas las consideraciones que implica el diseño arquitectónico con el fin último de la habitabilidad, y no sólo en una o algunas de sus partes.

Introducción

¿Qué entendemos los arquitectos por creatividad y cómo se expresa en el diseño arquitectónico?, ¿es lo mismo que lo que significa para otros especialistas?

Actualmente, el concepto de creatividad es mucho más empleado y valorado que en épocas anteriores. Hoy día la creatividad es casi un sinónimo de “estar a la vanguardia”, pero aún queda mucho por aprender acerca de este concepto.

También en nuestro campo, la creatividad tiende a ser una aspiración de todo diseño, “los resultados siempre serán mejores si el proyecto es creativo” –escuchamos entre los profesionistas de esta disciplina–; pero nadie nos dice cuál es su finalidad en sí, qué implica el que una obra o un proyecto arquitectónico sea “creativo” y que lo diferencie dándole una plusvalía sobre los otros que no lo son.

Esta imprecisión que no termina de definir qué significa la creatividad arquitectónica, podría ser una de las causas de que se confunda el fin con los medios que pueden ser empleados en la disciplina desde el momento en el que se enseña –tal como el dominio de la imagen, calidad de la representación gráfica e impresión visual en la arquitectura por sobre la habitabilidad de la misma de los que nos han hablado ya diversos teóricos de la arquitectura como por ejemplo Juhanni Pallasmaa (2012)–, pues en la mayoría de los casos no existe una convención entre los profesores sobre el significado de este constructo, lo que a su vez puede repercutir en que al evaluar la creatividad en los proyectos de los estudiantes, se valoren los trabajos con base en equivocidades¹ y elementos subjetivos.

Más adelante, en la vida profesional del arquitecto, el mismo problema puede seguir presentándose

con los proyectos que se concursan, a pequeña e incluso a gran escala; en detrimento de los espacios en los que los seres humanos desarrollarán sus actividades cotidianas día a día. Así, resulta preocupante que, de continuarse por este rumbo incierto, pudiera suceder que los espacios tiendan a padecerse más allá de poder habitarse.

Es así como esta investigación parte de la hipótesis de que, en el campo arquitectónico de los últimos tiempos, la creatividad tiende a ser una aspiración de todo diseño, y en múltiples ocasiones es un sinónimo de validez de los objetos urbano-arquitectónicos. Sin embargo, no se conoce con certeza cuál es su finalidad en sí, qué implica el que una obra o un proyecto sea creativo y por qué se diferencia de los demás, contando con una plusvalía sobre los otros que no lo son.

Su propósito, consiste en exponer un análisis teórico en el cual se profundiza en la idea, el concepto y el significado de lo que se denominará la “creatividad arquitectónica”, pero delimitándola a un contexto espacio-temporal determinado y desde el estudio de las problemáticas y las alternativas que se presentan en los modos de habitar en la actualidad, para con ello proporcionar criterios generales de los que se puedan servir los profesionales, los estudiantes y los docentes en el ámbito arquitectónico al concebir un objeto arquitectónico como “creativo”, según mantenga ciertas cualidades o rasgos característicos de lo que implica el significado integral del concepto.

Asimismo el trabajo consiste en una investigación interdisciplinaria puesto que el análisis fue elaborado desde diversas disciplinas al mismo, tales como la psicología, el diseño, el arte, la antropología y especialmente la arquitectura y el que, para efectos de esta tesis se considera su fin último: la habitabilidad.

Entre las páginas de este texto, se podrán encontrar reflexiones propias acompañadas de apuntes de autores reconocidos y otros no tanto, pero que concuerdan con el hilo conductor de esta investigación.

En ocasiones, el tinte de los enunciados expre-

sados en este trabajo, podrá parecer de carácter crítico, pero debe comprenderse que la crítica no es con afán de aseverar que es necesario hacer *tabula* rasa de todo el camino recorrido en las últimas décadas de la teoría y la práctica arquitectónica, sino de hacer una pausa y reflexionar sobre nuestro quehacer con el fin de mejorar las construcciones urbanas o arquitectónicas en los que habitaremos, ya sea nosotros o nuestros sucesores en un futuro. Josep María Montaner en su libro *Arquitectura y Crítica*, nos dice que:

En la sociedad tardocapitalista, el arte y la arquitectura son un producto de consumo más y cualquier oferta “nueva” se presenta siempre sin precedentes. De esta manera, el trabajo de la crítica consiste en desvelar las raíces y antecedentes, las teorías, métodos, y posiciones implícitos en el objeto.

(Montaner, 2014, p. 19)

Así, el objetivo principal de este trabajo consistió en desarrollar un análisis teórico-crítico que permitiera comprender la noción de creatividad en el contexto determinado de las maneras en que los seres humanos habitamos y podríamos habitar en el presente a partir de la multidimensionalidad del diseño arquitectónico y de los seres (vidas humanas) a los que este atiende, así como de las problemáticas ubicadas en la realidad edificada y las alternativas favorables que contamos en el momento actual como arquitectos pero también como habitantes de este planeta en constante transformación.

El análisis está orientado principalmente a los profesionales y los docentes de la disciplina, puesto que procura proveer de herramientas teóricas objetivas al profesionista al evaluar un objeto urbano arquitectónico según mantenga ciertas cualidades o rasgos característicos de lo que comprende “lo creativo en arquitectura”, con el fin de que los proyectos sean reconocidos y edificados en virtud de su grado de habitabilidad y no solamente en función de su espectacularidad², su economía, su inmediatez o el estatus que significan.

Como objetivos particulares se tuvieron: definir

las alternativas con las que cuentan los diseñadores para configurar espacios arquitectónicos ante las problemáticas en cuestión de habitación que se presentan en la actualidad; definir criterios que permitan diferenciar entre lo que es la arquitectura parcialmente creativa de la integralmente creativa a partir de la comprensión de lo que significa una arquitectura habitable y la creatividad arquitectónica; promover que los docentes y los consultores o evaluadores de proyectos urbano-arquitectónicos conozcan el significado de la creatividad arquitectónica y con base en ello, orienten y elijan de manera responsable las mejores soluciones a los problemas de habitación que puedan surgir.

Para poder cumplir con tales objetivos, (metodología), se tuvo que recurrir a una investigación de tipo cualitativa, ya que se analizó la creatividad del objeto arquitectónico en relación con las cualidades de su diseño desde una perspectiva integral en donde se consideró como la más importante y razón de ser a la habitabilidad. Primeramente hubo que definir los conceptos fundamentales como base para el desarrollo de esta tesis, desde los planteamientos más clásicos hasta los más contemporáneos y así poder ubicar la investigación en un contexto espacio temporal pertinente. Para ello se recurrió a diversas disciplinas que complementen estas definiciones, tales como la psicología, la antropología, la sociología, la psicología del arte y la filosofía entre otras; a fin de establecer los vínculos pertinentes.

Para llegar a los resultados fue necesario emplear procedimientos metodológicos tales como el análisis comparativo y la triangulación. Con el primero de estos se buscó contrastar las características del objeto arquitectónico con las cualidades que caracterizan a un diseño arquitectónico integral y sobretodo –como se ha mencionado anteriormente– habitable, y a partir de éste, identificar si el objeto arquitectónico posee los rasgos esenciales de la creatividad.

El análisis comparativo hace énfasis en la noción de la habitabilidad dado que esta investigación se construye desde la complejidad, de tal manera que se asume al sujeto habitador en su multidimensionalidad tanto física como espiritual, y no sólo desde una

¹ Según Mauricio Beuchot (2008) la equivocidad es lo ambiguo e inexacto; en pragmática es la pérdida total del sentido literal. En cambio, la analogía da el sentido de la mediación, tomando de la univocidad (el ideal de lo claro y lo distinto, perfectamente riguroso y exacto) la tensión hacia la exactitud y de la equivocidad la apertura, aprovecha sus ventajas, sin caer en los vicios de esos extremos.

² Término que se desarrollará con profundidad en el tercer capítulo de este trabajo.

perspectiva racional.

Por otro lado la triangulación contrastó a su vez los resultados de dicho análisis con el conjunto de principios que rigen a la creatividad con base en su evolución histórica y desde diversas disciplinas. El resultado de la interrelación entre las cualidades del objeto arquitectónico y los rasgos creativos permitieron definir una postura personal sobre los enfoques esenciales de la creatividad arquitectónica.

Después se continuó por integrar este concepto con el contexto espacio-temporal actual. Empero, puesto que el propósito estriba en que a partir de un aporte teórico se puedan mejorar las condiciones habitables del futuro, fue necesario identificar diversas problemáticas en las que actualmente nos desenvolvemos, se borró un fragmento las cuales se expresan en páginas ulteriores de este trabajo, y asimismo plantear cuáles son las alternativas con las que contamos como arquitectos o constructores del entorno material artificial de este planeta, para poder prevenir, compensar o resarcir los

daños ocasionados por las problemáticas anteriormente mencionadas.

Finalmente fue posible verificar cómo una obra o diseño arquitectónico puede ser parcialmente creativa o integralmente creativa, según se presenten en ella o en algunos o todos los rasgos que conlleva la creatividad arquitectónica con base en el concepto antes formulado; así como también cómo una obra o diseño arquitectónico que sea parcialmente creativa puede poder ser integralmente creativa si se modifican algunas de sus características, pero en todo momento, teniendo en cuenta que si no logra ser habitable, permanecerá careciendo de su razón de ser fundamental y por ende no podrá ser arquitectura integralmente creativa.

Asimismo se integra una propuesta académica, por medio de la cual este trabajo podría permear en el ámbito académico, y de el pudieran servirse estudiantes y profesores principalmente, con el fin de abocarse por una arquitectura creativa que considere el momento en el cual se ha gestado, sus problemáticas, sus alternativas

y sobretodo que serán seres humanos diversos, complejos y multidimensionales los que la habitarán.

De esta manera, la investigación tuvo como objetivo específico, promover que los diseños y las obras urbano arquitectónicas, se inclinen por responder a los anhelos, las cosmovisiones, modos de vida y modos de habitar particulares de los seres humanos a los que darán cobijo, y no solamente en ser visualmente atractivas, espectaculares, o de acuerdo con la "moda", eficientes, económicas, etc. Una arquitectura integralmente creativa debe promover la integración de las cualidades que hacen habitable a una obra y no el mero cumplimiento de algunas de las características, principalmente formales o simbólicas³, que, en mi opinión han sido sobrevaloradas en la realidad construida de los últimos tiempos.

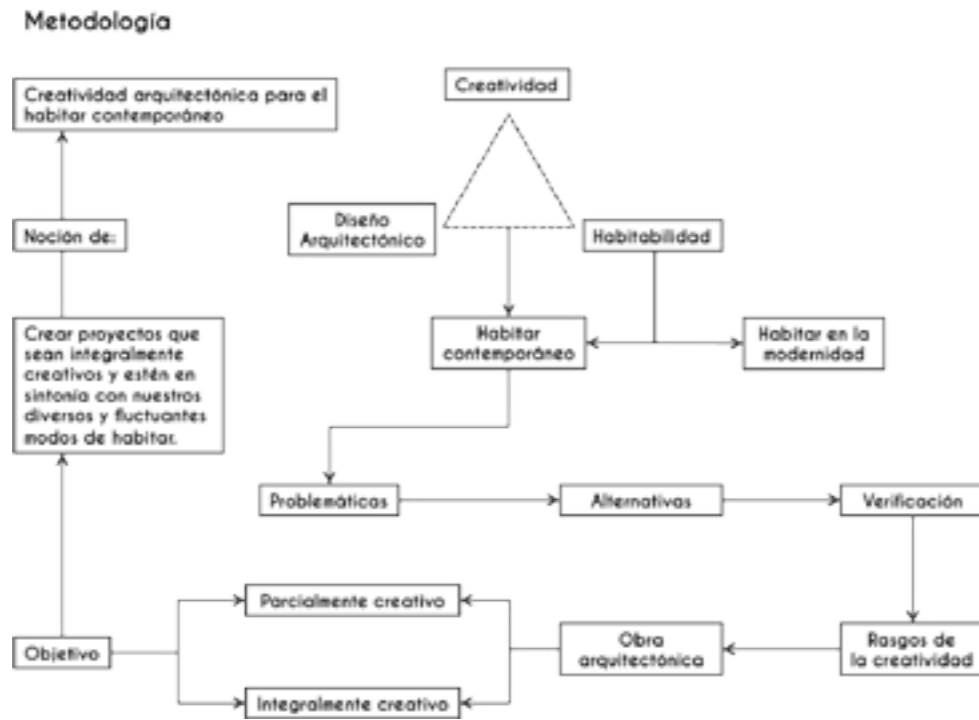
Asimismo, este trabajo pretende encontrar cómo por medio de una arquitectura que se incline por

decisiones de diseño integralmente creativas y desde diversas alternativas de diseño posibles y plausibles, se puede optar por un camino que conduzca hacia el habitar (ser y estar) los espacios urbano arquitectónicos en lugar de simplemente ocuparlos o en el peor de los casos, padecerlos.

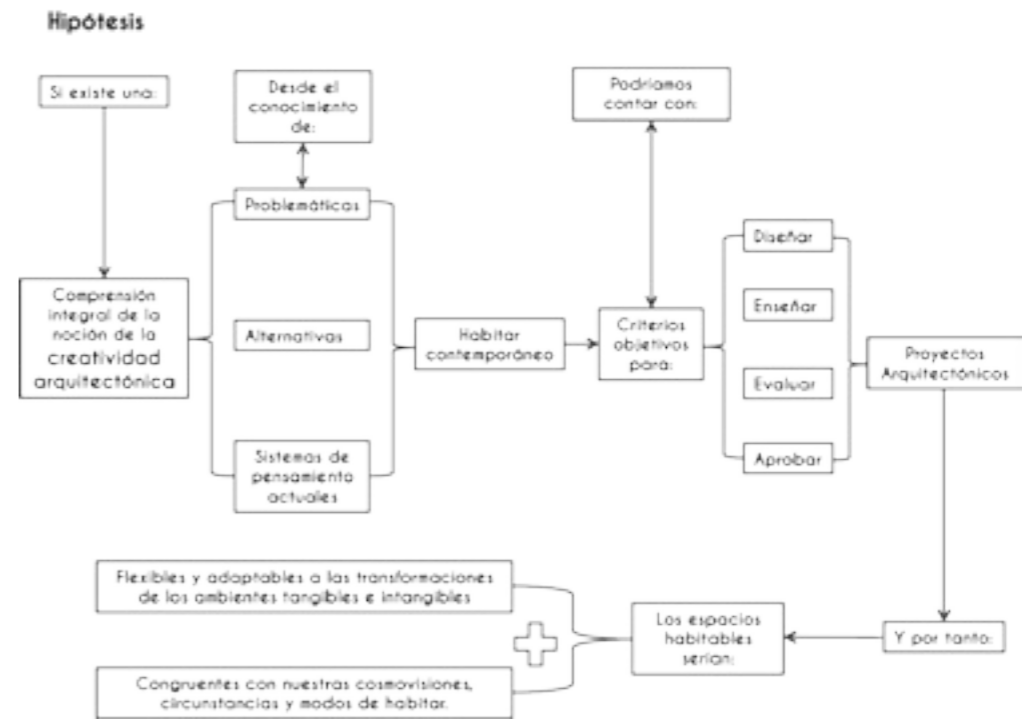
De esta manera, la hipótesis de esta investigación consistió en que: si existe una comprensión de la noción de creatividad, particularmente desde el conocimiento de las problemáticas y alternativas del habitar contemporáneo y desde los sistemas de pensamiento en los cuales nos desarrollamos y vivimos actualmente, podríamos contar con criterios más objetivos para el diseño, la evaluación y la toma de decisiones sobre el futuro del ambiente artificial en que habitaremos nosotros o las generaciones subsecuentes.

A partir de este supuesto también podríamos discernir entre los objetivos primordiales a los que se debe avocar la arquitectura y los que podrían relegarse a un segundo plano; con ello, los espacios cons-

³ Así como otras características más que se desarrollarán en la presente investigación.



Esquema 1. Elaboración propia.



Esquema 2. Elaboración propia.

truidos resultantes de los procesos creativos de diseño serían más flexibles y congruentes con nuestras circunstancias, con nuestras cosmovisiones y con nuestros diversos y fluctuantes modos de habitar.

Cabe mencionar, que se encontraron diversos trabajos como antecedentes a esta investigación, con relación a las estrategias que fomentan la creatividad en los estudiantes de esta disciplina, o en otras áreas de diseño, sin embargo, ninguna de ellas hablaba de el vínculo existente entre el habitar (considerada en esta tesis como la cualidad esencial de la arquitectura) y la creatividad de los objetos arquitectónicos en los que acontece este fenómeno cualitativo.

En síntesis, esta investigación consistió en generar una nueva comprensión sobre la creatividad arquitectónica, actual y congruente con los las necesidades habitables del presente, que involucrara los atributos de un diseño arquitectónico de calidad y sobretodo habitable y los rasgos esenciales de la creatividad; para que de estos puedan servirse los docentes, profesionales y evaluadores del diseño arquitectónico al diseñar y calificar si un proyecto arquitectónico es parcialmente creativo o integralmente creativo; parcialmente habitable o integralmente habitable. De esta manera, el trabajo es una invitación a la reflexión acerca de nuestro pensar y actuar en relación con los espacios habitables, ya sea como diseñadores, constructores, valuadores, o incluso como habitantes de los diseños arquitectónicos y de las obras arquitectónicas del presente y futuro próximo; bajo esta tesitura se exhorta a que nuestra toma de decisiones sea siempre a favor de un habitar que nos enriquezca como seres humanos, que nos permita reencontrarnos con nuestro ser profundo, un habitar pleno, existencial, y esencialmente humano.

Antes de empezar...

Una confusión sobre la creatividad

La creatividad es un concepto que frecuentemente es asociado con las disciplinas artísticas o relacionadas con el diseño, de las cuales la arquitectura no queda exenta.

Repetidamente, se adjetiva a las obras arquitectónicas que aparecen en revistas de renombre como “proyectos creativos” creadas por “arquitectos creativos” por medio de “procesos creativos”. Pero ¿qué entendemos por creatividad en relación con la arquitectura?

¿Acaso para ser creativos es necesario ser parte del “star system”¹?, o ¿es necesario dedicarse a diseñar formas sugestivas y encantadoras al sentido de la vista? Ser creativo, ¿significará crear volúmenes aventurados, nunca antes vistos ni imaginados? Si fuera así ¿en dónde quedan los aspectos técnicos, contextuales y sobretodo humanos que también son parte esencial de la arquitectura?

Estas fueron algunas de las inquietudes que dieron pie a esta investigación.

Es sabido que nuestra labor va ligada a la sociedad, al ambiente, a las ingenierías y no tendría sentido ni razón de ser si no considerara los aspectos humanos, tanto los físicos como los espirituales que conforman a todo ser humano. Todos estos criterios, y muchos más –los cuales se desarrollarán más adelante– hacen de la arquitectura una disciplina **multidisciplinaria**.

1 El star system era el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios de Hollywood en la denominada “época dorada de Hollywood” para asegurarse el éxito de sus películas. El teórico, historiador, crítico, escritor, pintor y fotógrafo de arquitectura William J. R. Curtis, hizo una analogía entre dicho sistema con el que observó gestándose en el ámbito de la arquitectura, en donde algunos pocos arquitectos (*starchitects*), son contratados para proyectar los edificios más importantes que buscan asegurar el éxito y el renombre de las ciudades en donde las “grandes obras” se erigen. Tal como en el caso del Guggenheim de Bilbao, diseñado por el *starchitect* Frank O. Gehry, del cual derivó el concepto: “Efecto Bilbao”.

Esta investigación parte de la suposición de que la creatividad ha sido concebida por muchos de los arquitectos, docentes de arquitectura, y evaluadores de proyectos arquitectónicos de manera **parcial**, partiendo de la suposición de que –en la mayoría de los casos– solamente se han considerado **criterios técnicos, estéticos y compositivos** al catalogar a un proyecto u obra arquitectónica como creativos.

Asimismo, este trabajo considera que puede haber una propuesta mucho más profunda e integral sobre el significado de la creatividad arquitectónica, que logre vincular los aspectos antes mencionados (técnicos, compositivos, estéticos) con los que han sido relegados a un segundo plano: humanos, espirituales, y a su vez con los rasgos que comprende la creatividad en términos generales. De esta manera, los futuros arquitectos podrían contar con criterios más complejos al diseñar sus proyectos, de los cuales muchos se convertirán en obras arquitectónicas, espacios construidos, escenarios de la vida, que pudieran ser integralmente creativos, en la medida que logren responder original, cabal y congruentemente con las demandas técnicas y estéticas, sin dejar de lado las necesidades humanas y elementales de los habitantes del mundo.

Empero, antes de declarar que lo anterior es del todo cierto hace falta responder a la siguiente pregunta, **¿las obras emblemáticas que atraen los reflectores en el mundo y son consideradas creativas, están siendo capaces de modificar nuestras vidas de manera positiva, la calidad de las mismas o la calidad de los espacios que nos cobijan?** Si es así, la presente crítica no tiene sentido y bien podríamos decir que el rumbo de la arquitectura llamativa y espectacular es el indicado. Pero, de lo contrario, sería prudente –e incluso **necesario**– hacer una pausa, reflexionar, hacer teoría y proponer nuevas maneras de concebir la creatividad arquitectónica en la era contemporánea.

Esta tesis considera, que como mexicanos, vale la pena profundizar en el concepto de creatividad arquitectónica e implementarlo concienzudamente en las obras que diseñemos, construyamos y más tarde habitemos. A la cultura mexicana, le ha costado preservar su identidad, dado que le ha sido impuesta la ideología de que lo extranjero es mejor que lo nacional. Afortunadamente, cada día somos más conscientes del gran valor que poseen nuestras tradiciones, costumbres y creaciones propias. Estas nos identifican, nos unen y además son valoradas por otras percepciones en el mundo. En este sentido, nuestras ciudades se verían enriquecidas en muchísimos aspectos si fuéramos conscientes de que no hay manera de ser más globales y creativos que investigando, proyectando, construyendo y habitando con base en nuestras propias y muy particulares rasgos y raíces históricas en confluencia con los rumbos y tendencias que demanda el momento presente.

Con este breve manifiesto se inicia esta navegación a través de los océanos de la creatividad arquitectónica en nuestros tiempos y para nuestra sociedad.

1ª parte: Sentando las bases



Previamente a comenzar con el desarrollo del marco teórico de esta investigación, fue necesario acudir a diccionarios, enciclopedias, investigaciones previas y demás documentos que ayudaran a definir los conceptos de la problemática analizada antes mencionada.

Es por ello que se presenta el siguiente marco conceptual en que aparecen las definiciones de las variables contempladas en el problema y en los objetivos de esta investigación, y de los términos claves que van a ser usados con mayor frecuencia. Tales definiciones fueron elaboradas de acuerdo con las que han sido propuestas por otros investigadores, así como con base en mi propio criterio.

I. Marco conceptual

1.1 Arquitectura y Diseño arquitectónico

1.1.1 ¿Qué entendemos por arquitectura?

Entre nuestro gremio, se dice que la arquitectura es un conjunto de ciencia y técnicas encaminados al diseño y construcción de edificios, estructuras y espacios que conforman el entorno de los seres humanos. Sin embargo a lo largo de la historia han existido múltiples interpretaciones y formas de conceptualizar el término de acuerdo al "Zeitgeist" ó "espíritu de la época"¹ es decir, al conjunto de valores y creencias dominantes vinculados de manera esencial a una cultura en un periodo histórico determinado, lo cual Thomas Kuhn define como "paradigma" en la *Estructura de las revoluciones científicas* (2013).

"El padre de la arquitectura", como se le conoce a Marco Polibio Vitruvio postula en su tratado, que la arquitectura es el hecho de habitar un lugar con condiciones artificiales como lo son la palabra y el fuego. Asimismo, afirma que es una ciencia que debe cumplir tres condiciones: *Firmitas, utilitas y venustas* (solidez, utilidad y belleza) (Vitruvii Pollionis).

Esta idea del triple objetivo de la arquitectura se mantuvo vigente durante mucho tiempo. Fue hasta aproximadamente el año 1800 que comenzó a disolverse esta regla y la atención se empezó a dirigir a la historicidad de los edificios; se discutía la utilidad de la arquitectura y en especial la imitación de la Antigüedad como "objeto", es decir, esta visión se orientaba más hacia las cualidades formales de una obra arquitectónica, como lo son la proporción y la belleza.

Otro gran teórico y arquitecto que se dio a la tarea de escribir sobre la naturaleza y razón de ser de la arquitectura, fue el patavino (de la región de Padua, Italia) Andrea Palladio. En su legado escrito: *Los cuatro*

libros de la arquitectura (1570), declara que en primer lugar, la arquitectura tiene un propósito claro, que es para ayudarnos a ser mejores personas. Y, en segundo lugar, hay reglas para la buena construcción. Palladio estaba convencido de que la gran arquitectura es más una artesanía que un arte: no tiene que ser necesariamente cara y debe estar concebida para la vida cotidiana y no sólo para las ocasiones glamorosas de la vida de algunos cuantos afortunados. Este arquitecto pensaba que debemos diseñar y construir con el fin de fomentar estados de la mente positivos en nosotros mismos y en los demás. Particularmente, consideraba que la arquitectura nos podría ayudar con tres virtudes psicológicas: calma, armonía y dignidad (Palladio, 2008). A pesar de que esta declaración era muy avanzada para su época, lo que Palladio dictaba eran reglas y no criterios, por lo que es difícil que hoy por hoy sean obedecidas al pie de la letra. Sin embargo, su legado ha sido muy importante en la construcción de múltiples edificios y ciudades renacentistas.

Es hasta principios del S.XX cuando se integran en la teoría y en la práctica de la arquitectura cada vez más frecuentemente criterios técnicos y sociales que se suman a los estándares de belleza, armonía y proporción de las obras arquitectónicas. Como uno de los primeros representantes de este movimiento (conocido como Funcionalismo) aparece Louis Sullivan, arquitecto de la escuela de Chicago popularizando el lema "la forma sigue siempre a la función" (1896), lo que implicaba que si se satisfacían los aspectos funcionales, la belleza de una obra arquitectónica surgiría de manera natural.

Cercanamente a estas ideas surge la Escuela de la Bauhaus en el año de 1919, fundada por Walter Gropius en Weimar, Alemania. En ella se tenía como ideal que "los arquitectos, escultores, pintores y cualquier profesional involucrado con las artes y el diseño debían establecer una cofradía de artesanos libres del ego y la arrogancia que dividía a las clases sociales

¹ Como lo empleó Georg Hegel según José Ferrater Mora en *Diccionario de Filosofía* (1944).

de la época y así se buscaría erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas” (Wick, 2007). De la Bauhaus surgieron numerosos artistas reconocidos hoy en día y en ella se sentaron las bases de lo que hoy se conoce como diseño industrial y gráfico. En relación con la arquitectura, se estableció el mismo principio de Sullivan, en el cual “la forma sigue a la función”. El edificio de la Bauhaus en Dessau, Alemania es considerado como la obra maestra del racionalismo europeo, pues sus volúmenes independientes entre sí fueron diseñados según la función para la cual fueron concebidos.

Sin embargo, a pesar de tener una gran importancia (aún en nuestra época) el movimiento moderno fue adquiriendo pérdida de confianza debido a la concientización sobre sus insuficiencias, pues, respondía a las necesidades de una nueva sociedad rodeada de máquinas y motores derivados de la revolución industrial; pero no tanto a las necesidades más profundas del ser humano que fueron cobrando relevancia en diversos manifiestos de los arquitectos apodados “posmodernos”.

El funcionalismo resultaba uniforme y carecía de símbolos u ornamentos históricos que pudiesen expresar la continuidad y el momento de su construcción, principalmente de identidad. Es en ese entonces cuando surge el Posmodernismo, término acuñado en los años setenta por el crítico de arquitectura Charles Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1986). En su libro, define al posmodernismo como “el arte populista de comunicabilidad inmediata” (p. 81) mientras que en sus obras se expresa el pluralismo de los materiales, ornamentos y simbolismos.

Otro exponente y teórico representativo de esta corriente es Robert Venturi, quien manifiesta en su libro *Complejidad y Contradicción en arquitectura* su gusto por estos materiales, ornamentos y simbolismos, así como su desagrado por la arbitrariedad e incoherencia de la arquitectura falta de simbolismo (2006). En su manifiesto, Venturi describe la arquitectura como compleja y contradictoria pues incluye los elementos “Vitrubianos” de solidez, utilidad y belleza defendiendo tanto la vitalidad y validez, la cual evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de muchas maneras

al mismo tiempo. La ironía sobre los estilos arquitectónicos históricos también se aprecia como motivo recurrente del posmodernismo. En su libro, apunta que:

Quizá podamos perfilar del paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico.

(Robert Venturi, 1972)

Durante esta corriente la arquitectura sirvió como medio de comunicación, contrastando con el silencio de la arquitectura funcionalista, la cual resultaba anónima en múltiples casos a juicio de los críticos posmodernistas.

Entre cada una de estas grandes corrientes filosóficas a lo largo de la historia de las teorías arquitectónicas se presenta una multiplicidad de movimientos como lo son, el Modernismo o *Art Nouveau*, el Neo plasticismo, el Constructivismo, el Expresionismo, el Organicismismo, el Regionalismo, el Deconstructivismo, El Minimalismo y el *High Tech* entre otros; que también cuentan con su interpretación particular y definiciones propias sobre la esencia de la arquitectura. Sin embargo para efectos de este trabajo se describen sólo éstos, a fin de dar a conocer el panorama histórico sobre el cual expreso mi interpretación propia de lo que es la arquitectura y el diseño arquitectónico hoy en día; ya que no puede haber un juicio o interpretación sobre un concepto si no se tienen en cuenta las interpretaciones previas sobre el mismo.

A fin de complementar este recorrido a través del entendimiento de la arquitectura a lo largo de la historia de este quehacer que ha sido concebido como oficio, técnica, arte y hoy día disciplina; se considera oportuno citar algunas definiciones validadas por la historia, desde las más clásicas hasta las más contemporáneas. De esta manera se esclarece que la arquitectura –y su teoría– no es estática; es fluctuante y va respondiendo a las necesidades de la sociedad, a los modos de habitar y a los sistemas de pensamiento predominantes de cada época.

Algunas definiciones de Arquitectura²

Marco Polibo Vitruvio
(De Architectura, Siglo I adC. Traducción de Ortiz y Sanz, 1787)

“La Arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, por el juicio de la cual pasan las obras de las otras artes. Es práctica y teórica. La práctica es una continua y expedita frecuentación del uso, ejecutada con las manos, sobre la materia correspondiente á lo que se desea formar. La teórica es la que sabe explicar y demostrar con la sutileza y leyes de la proporción, las obras ejecutadas” (del Lib. I, cap. I) “Estos edificios deben construirse con atención á la firmeza, comodidad y hermosura, Serán firmes cuando se profundizaren las zanjas hasta hallar un terreno sólido: y cuando se eligieren con atención y sin escasez los materiales de toda especie. La utilidad se conseguirá con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso; y por la correspondiente colocación de cada una de ellas hacia su aspecto celeste que mas le convenga. Y la hermosura, cuando el aspecto de la obra fuera agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados a la simetría de sus dimensiones” (del Lib. I, cap. III).

J. N. Louis Durand
(Precis des leçons d’Architecture, 1801-1803)

“La arquitectura es el arte de componer y de realizar todos los edificios públicos y privados (...) conveniencia y economía son los medios que debe emplear naturalmente la arquitectura y las fuentes de las que debe extraer sus principios (...) para que un edificio sea conveniente es preciso que sea sólido, salubre y cómodo (...) un edificio será tanto menos costoso cuanto más simétrico, más regular y más simple sea” (de la Introducción al Vol. I).

John Ruskin

² Consultadas en el sitio web: www.architectum.edu.mx. Proyecto desarrollado por la Dra. Ma. Elena Hernández Álvarez como parte de su labor de investigación para el Taller de Arquitectura y Humanidades, el 15 de noviembre de 2013.

(The Seven Lamps of Architecture, 1849)

“La arquitectura es el arte de levantar y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu” (del Cap. I)

Eugène Viollet-le-Duc (Dictionnaire raisonné 1854-1868)

“La arquitectura es el arte de construir. Se compone de dos partes, la teoría y la práctica. La teoría comprende: el arte propiamente dicho, las reglas sugeridas por el gusto, derivadas de la tradición, y la ciencia, que se funda sobre fórmulas constantes y absolutas. La práctica es la aplicación de la teoría a las necesidades; es la práctica la que pliega el arte y la ciencia a la naturaleza de los materiales, al clima, a las costumbres de una época, a las necesidades de un periodo” (de la voz “Architecture”).

Adolf Loos (Ornamento y delito, 1908).

“La Arquitectura es la madre de todas las Artes aplicadas y sólo ha de ser considerada en los Monumentos Conmemorativos y Cementerios. El resto de las tipologías arquitectónicas habrán de ser funcionales eliminando cualquier ornamento de las mismas”.

Le Corbusier
(Vers une Architecture, 1923)

“La arquitectura está más allá de los hechos utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico. (...) La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz. (...) Su significado y su tarea no es sólo reflejar la construcción y absorber una función, si por función se entiende la de la utilidad pura y simple, la del confort y la elegancia práctica. La arquitectura es arte en su sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones: ésta es la “función” de la ar-

quitectura.”

Ludwig Mies van der Rohe
 (“Carta al Dr. Riezler” en DIE FORM, 2, 1927)

“No voy contra la forma, sino contra la forma como fin en sí mismo. (...) La forma como fin acaba en mero formalismo. (...) No queremos juzgar tanto los resultados como el proceso creativo. Porque es justamente esto lo que revela si la forma deriva de la vida o está inventada para su propio uso. Por esto el proceso creador es tan esencial. La vida es lo decisivo para nosotros.”

Frank Lloyd Wright
 (“In the Cause of Architecture” en ARCHITECTURAL RECORD, 1927-1928).

“El edificio no será, en adelante, un bloque de materiales de construcción elaborado desde fuera, como una escultura. El ambiente interno, el espacio dentro del cual se vive, es el hecho fundamental del edificio, ambiente que se expresa al exterior como espacio cerrado”.

Sigfried Giedion (1941)

“La arquitectura es el reflejo de las acciones humanas, en diferentes ámbitos que influyen en su conformación, ya sea como movimiento, estilo, etc.”

Louis Kahn
 (conferencia en el Politécnico de Milán, 1967, en ZODIAC, 17)

Ante todo debo decir que la arquitectura no existe. Existe una obra de arquitectura. Y una obra de arquitectura es una oferta a la arquitectura en la esperanza de que ésta obra pueda convertirse en parte del tesoro de la arquitectura. No todos los edificios son arquitectura (...) El programa que se recibe y la traducción arquitectónica que se le da deben venir del espíritu del hombre y no de las instrucciones materiales”.

Robert Venturi
 (Complexity and Contradiction in Architecture, 1966)

“Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos”.

Aldo Rossi
 (“Architettura per i musei”, 1968)

“Arquitectura en sentido positivo es una creación inseparable de la vida y de la sociedad en la cual se manifiesta; es en gran parte un hecho colectivo. (...) Creo que se puede decir que los principios de la arquitectura, en cuanto fundamentos, no tienen historia, son fijos e inmutables, aunque las diferentes soluciones concretas sean diversas, y diversas las respuestas que los arquitectos dan a cuestiones concretas”.

Rem Koolhaas (“Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan 1994)

“No hay ningún campo determinado que genere la arquitectura, sino que se trata de una interrelación de muchas actividades que se fusionan de una manera en la que no se puede determinar si se trata de un campo o de otro”.

Diccionario de la Real academia española. 2013

(Del lat. *architectura*). f. Arte de proyectar y construir edificios.

Partiendo de este breve panorama, se puede decir que cada uno de los postulados tuvieron validez respecto al momento en que fueron enunciados. Durante mucho tiempo el tratado de Vitrubio fue de gran aceptación y aplicación en las obras arquitectónicas y probablemente aún en esta época es vigente siempre y cuando se incorporen muchos más conceptos al trinomio “solidez, utilidad y belleza”, tales como los que puedan surgir de la interrelación con otras disciplinas, pues hoy en día es

sabido que resulta mucho más rico un análisis interdisciplinario que uno que otro que esté circunscrito a los conocimientos exclusivos del campo al que nos estemos enclavando.

Con mayor ahínco, esta tesis considera que, además de los estudios interdisciplinares, los anhelos, deseos, cosmovisiones y aquellos elementos intangibles que son capaces de cohesionar a las comunidades humanas, son indispensables para que la buena arquitectura pueda emerger, pues todo ello propiciará que los diseños materializados puedan cumplir con su principal objetivo: ser habitables.³

1.1.2 ¿Qué entendemos por Diseño arquitectónico?

El diseño como tal, ha estado presente en la humanidad desde tiempos remotos en las diversas culturas y civilizaciones que se han desarrollado en diferentes épocas, teniendo como fin equivalente facilitar y simplificar cada una de las actividades que se desarrollan en cada cultura, proporcionando mayor confort, protección, información, estética, funcionalidad, etc. Además de la inquietud humana por modificar el entorno que le rodea, una necesidad de hacerlo propio, adaptarlo a sí mismo y sentir que ha dejado una huella imborrable, un legado para el mundo.

Apunta la Dra. Hernández “Todo el tiempo estamos diseñando, diseñamos todos, diseñamos siempre”, pues al llegar a un lugar, decidimos en dónde ubicarnos, cómo disponer los objetos que llevamos con nosotros, decidimos por qué lado de la acera caminar, decidimos en qué ubicación exacta realizar nuestras actividades cotidianas. Desde luego hay ocasiones que el diseño previamente estipulado por otros seres humanos en el pasado –sea reciente o lejano– no nos permiten tomar estas pequeñas pero importantes decisiones, pues el espacio es tan limitado que no restan muchas opciones. Sin embargo, en los capítulos posteriores de este trabajo, podrá verificarse que afortunadamente contamos con diversas alternativas, tanto al diseñar como al habitar.

³ Más adelante se desarrollará el concepto de habitabilidad.

Así como la arquitectura es un término polisémico que ha tenido diversas acepciones y definiciones de acuerdo con cada época y los esquemas de pensamiento dominantes en su tiempo; el diseño, también.

Vilém Flusser, es considerado uno de los padres de la filosofía del diseño, gracias a los múltiples artículos que escribió a lo largo de su vida en torno a esta temática. Flusser, además de haber desarrollado una fructuosa teoría en su tiempo, fue visionario y se anticipó a algunos de los problemas más urgentes de el tiempo presente. En relación con la arquitectura, Flusser teoriza sobre la fisiología de nuestras casas, que a través del tiempo se han ido transformando. El autor apunta que en un principio eran concebidos como sitios en donde uno se protege del mundo exterior, pero, a través de los tiempos, se han generado conexiones desde el interior de la casa hasta el exterior, por ejemplo por medio de ventanas y puertas. Posteriormente, con el desarrollo tecnológico de las comunicaciones nuestras casas se encuentran aún más perforadas mediante cables para que la conexión con el mundo exterior sea aún más efectiva (Flusser, 2002).

Una definición de diseño que se considera pertinente para el presente trabajo nos dice que éste es:

La ciencia, con una teoría y operaciones mentales propias, dirigida a crear objetos, materiales o no, que satisfagan un determinado requerimiento humano.

(Barrios, 2013)

De acuerdo con Barrios, diseñar es una tarea compleja que implica una prefiguración mental y conceptual de una solución a una necesidad específica, requiere de diversos requisitos técnicos, sociales, y económicos, así como la consideración de las necesidades biológicas, la ergonomía, los materiales, las formas, el color, el volumen y el espacio. Sin embargo, el diseño no permanece en una figuración mental, sino que implica la materialización de estas ideas y conceptos ya que es una acción comunicativa del ser humano que requiere la expresión como plan final o

proposición determinada. Estas representaciones materiales, son el fruto del proceso de diseñar. En arquitectura se manifiestan como dibujos, proyectos, descripciones técnicas, planos o maquetas, entre otros.

Por su parte, con relación a la arquitectura, se requiere la actividad de tomar decisiones al momento de su conceptualización, en las que un conocimiento de teorías, procedimientos y técnicas previos están implicados. Al proyectar aparecen conceptos de diseño que no se pueden apreciar en la naturaleza, organizados según esquemas geométricos como la simetría, la repetición, el ritmo, la modulación, la direccionalidad, etc. Si la arquitectura tiene el fin de proyectar espacios que permitan el desarrollo de las actividades y del mismo ser humano, entonces, el Diseño Arquitectónico es el proceso que conlleva una configuración mental y conceptual, así como la materialización de éstos, aplicados a la solución de un proyecto que configure un espacio para permitir el desarrollo de las actividades practicadas por el ser humano, así como la construcción de su propio ser.⁴

Al tratado de Vitrubio y a las tres cualidades básicas: solidez, utilidad y belleza, del que se ha hablado en el apartado anterior, se han incorporado múltiples conceptos con el fin de adaptarse a las transformaciones culturales, sociales, tecnológicas, fisiológicas y psicológicas que han sufrido el ser humano y su ambiente. Se han tenido que contemplar, en mayor o menor grado en periodos sucesivos de la historia, el contexto físico y contexto temporal, la economía, la habitabilidad, el respeto hacia el ambiente tanto natural como social, entre muchas otras variables que implicarían un estudio detallado, el cual no es fin de este trabajo.

Asimismo, se ha hecho consciencia de la importancia de la habitabilidad como cualidad básica, porque la obra arquitectónica debe considerar antes que cualquier cosa al habitante y el bienestar del sujeto que vive y que está intrínsecamente unificado y ligado al espacio habitable. Este será un binomio que trabaja en reciprocidad y no puede existir el uno sin el otro.

⁴ Más adelante se verá la importancia de la construcción del ser para efectos de este trabajo, basada fundamentalmente, en los escritos del filósofo alemán Martin Heidegger.

En los planteamientos modernos se ha hecho énfasis (especialmente en la enseñanza) al conjunto de rasgos esenciales en el diseño arquitectónico enfocados en la composición, tales como la unidad, el equilibrio, la armonía, la simetría y asimetría, el contraste, la repetición y la variedad, el ritmo, el movimiento, la textura y el relieve, entre otros.⁵ Más estos rasgos, conciben al objeto arquitectónico como un ente individual careciendo de las implicaciones intrínsecas y extrínsecas que considera el acto de diseñar como un acto esencialmente humano.

Partiendo de este análisis, se puede concluir que el diseño arquitectónico tiene como fin proyectar espacios habitables que permitan el desarrollo de las actividades practicadas por el ser humano, siendo conscientes de la complejidad que éste posee, considerando la solidez de sus estructuras, su correcta funcionalidad, la estética, pero también la economía de las edificaciones a fin de ser accesible a toda la población, que éstas se adapten a su contexto físico y temporal, expresando así el periodo histórico al que corresponden, que cumplan con el binomio arquitectura-sujeto, y se concienticen por el ambiente natural y social en el que serán erigidas y están inmersas. Pero en este proceso, no debe olvidarse que los seres humanos poseen cosmovisiones y anhelos, deseos, expresiones y demás facultades ideológicas e intangibles que no pueden soslayarse, y por ello, el diseño arquitectónico tiene asimismo como fin, proveer espacios en los que estas necesidades materiales puedan configurarse físicamente y convertirse en realidad. Es decir, pasar de la fantasía a la imaginación y posteriormente a la creación, a la poética (como se verá en capítulos siguientes).

Aunado a esto, no podemos dejar de lado que estamos en la era de la complejidad, y no es posible, ni factible, ni plausible, seguir concibiendo al diseño arquitectónico como una disciplina aislada. Hoy por hoy, es imperativo instaurar nuevas conexiones entre el diseño, la arquitectura, el urbanismo, el arte, la ciencia, etc., que nos ayuden a crear consciencia colectiva. A proyectar,

⁵ Esta manera de concebir la enseñanza de la arquitectura en México fue heredada de la Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal) fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania.

construir y enseñar, pensando en **sistemas habitables** y no en componentes arquitectónicos aislados.

A partir de esta postura es que nuestra definición resulta de la siguiente manera:

El diseño arquitectónico, es una actividad de pensamiento y del espíritu que implica la prefiguración, figuración y configuración de espacios que se habitan imaginariamente (escala 1:1), y que una vez materializados permiten el desarrollo de las actividades humanas, la creación de sistemas habitables y la construcción de los seres que los habitan.

(Barrios, Hernández y Quintanilla, 2014)

1.2 Habitar

Tenemos que estar en el mundo y la manera de hacerlo es habitarlo.
(Merlau-Ponty, 1975)

Como se ha expresado anteriormente, el objetivo del diseño arquitectónico no es otro sino lograr por medio de una actividad del pensamiento, habitar espacios imaginariamente que posteriormente puedan materializarse y convertirse en espacios habitables.

Pero para llegar a comprender esta definición primero debemos responder a las siguientes preguntas:

- 1.- ¿En qué consiste la esencia del habitar?
- 2.- ¿En qué consisten los espacios habitables?
- 3.- ¿Cómo es que los seres humanos habitamos en el tiempo presente?

Para dilucidar y reflexionar en torno a estas cuestiones será necesario recurrir al significado y raíces del término habitar, así como a filósofos que han escrito en torno al concepto del habitar.

Empecemos por responder a la primera pregunta y lo que significa la esencia del habitar.

La raíz etimológica de la palabra habitar, en castellano, proviene del latín *habere* y *habitare*. *Habere* significa "tener", "tener de manera reiterada", "tener de manera frecuente", "poseer, ocupar". Poseer un lu-

gar determinado donde permaneces o haber permanecido. Así, el término *habere*, está vinculado al sentido de "dar" y "recibir". Por su parte, *habitare* significa "vivir, morar en algún lugar o casa" (Huber & Guerin, 1999, p. 3).

Pero a través de la historia, se han presentado diversas acepciones del concepto del habitar, en estrecha relación con el espíritu de la época (*zeitgeist*). Sin embargo, para efectos de este trabajo se alude a las definiciones más actuales, puesto que estas se han enriquecido a partir de las anteriores.

Para Roberto Doberti (Doberti, 1995, p. 10), quien en su libro nos da un paseo por la ampliación de la noción de habitar que recorre el ser y el estar por muchas de las instancias de la vida, el concepto se vincula etimológicamente con la palabra "hábito", que a su vez tiene que ver con costumbre y uso, y está asociado al "vivir" y al "residir". El autor desarrolla un sistema del habitar, compuesto por conformaciones y comportamientos. Las primeras se refieren a las organizaciones de elementos físico-espaciales que indican, inducen y prescriben las conductas o comportamientos vigentes en una comunidad según una lógica de mutua determinación. Respecto a los segundos existe una diversidad de los mismos a través de los distintos modos de habitar. Así, Doberti considera que el concepto de habitar está compuesto a su vez por los conceptos de espacialidad y temporalidad.

Doberti, afirma que el habitar tiene como fundamento esencial la presencia e instauración humana en los espacios que crea.

Nacer y vivir en el espacio, ocuparlo corporalmente, desplazarse a través de él, confirmar permanentemente su existencia por medio de las sensaciones visuales, táctiles, auditivas y de todas aquellas que refieren a la orientación o la ubicación, es una condición inexorable del ser humano. El espacio a igual que el tiempo, la materia, la procreación o la muerte, funciona como un marco natural, necesario y determinante de nuestra vida.

(Ibídem, p. 2)

En síntesis, el autor propone que el habitar es un modo

de relacionarse con las cosas que nos rodean y con el propio cuerpo, que no permanece en la pasividad sino que exige ejercicios activos de la conciencia, la interpretación del entorno, así como también su transformación (Doberti, 2000, p. 87), porque los seres humanos al ser y al habitar dejamos el rastro de nuestro paso por este mundo.

Por otra parte Joaquín Arnau nos dice que habitar implica el ejercicio de hábitos varios, prosaicos y poéticos, superficiales y profundos, liberales y serviles, tales como comer, dormir, amar, conversar, estudiar, trabajar, asearnos, descansar y muchos más. Sin embargo, el habitar no implica solamente la secuencia ordenada de cada una de estas actividades humanas, sino la sustancia que se adjetiva de todos ellos. Es decir, se habita trabajando, se habita estudiando, se habita conversando, etcétera... y se habita en todos los casos (Arnau, 2000, p. 99). Cristian Norbergh Schulz, por su parte, asocia el habitar con el "permanecer" o el "estar", refiriéndose al habitar como el principio básico de la existencia humana.

Miguel Hierro Gómez, explica otra condición del concepto de habitar, partiendo de la base de que el habitar en su sentido general es una formulación abstracta, y que cuando se manifiesta en una acción física concreta —y en un espacio y tiempo concretos— se habla entonces de "los modos de habitar" (Hierro, 2010). Desde esta perspectiva, el habitar implica el uso de lugares o sitios, costumbres, ritos, ritmos personales, rutinas y hábitos que se conforman en el ámbito físico, ideológico y cultural. En este sentido, retoma las ideas de Illich, quien sostiene que:

El habitar es un arte que se le escapa a los arquitectos, no sólo porque se trata de un arte popular y porque procede con ritmos que escapan a su control, no sólo porque tiene un tipo de complejidad elástica que va más allá del horizonte de los biólogos simples y de los analistas de sistemas, sino, sobre todo, porque no existen comunidades que habiten del mismo modo (Illich, 1983)

F. Bollnow es otro autor (Bollnow, 1969) que reflexiona sobre el concepto de habitar y para ello realiza un

amplio estudio en su libro *Hombre y espacio*, en el que afirma que habitar significa tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar, estar enraizado en él. Pero para que el ser humano pueda permanecer habitando en este lugar y sentirse a gusto, dicho lugar no debe ser considerado como un solo punto en el espacio, sino que debe entenderse como la consecuencia de vivir moralmente según las costumbres de cada cultura. Así, para Bollnow hay una diferencia entre el habitar y la estancia, el lugar de estancia es en el que el ser humano permanece cierto tiempo, pero para poder habitar se debe hacer un esfuerzo singular. "El ser humano tiene que afincarse en este punto, sujetarse a él con garras" (Bollnow, 1969, p. 121).

Desde la filosofía, Martin Heidegger se propone encontrar el significado del concepto habitar, acudiendo a la semántica lingüística y a su evolución, y particularmente al origen de la palabra en su lengua materna, el alemán.

En su ensayo titulado *Habitar construir, pensar*, pronunciado en Darmstadt en el año 1951, el filósofo se plantea preguntas lo van guiando hacia el significado y la esencia del habitar. De esta manera comienza por cuestionarse si todas las construcciones son moradas o viviendas, llegando a la conclusión de que todas las construcciones están determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de los humanos y por ello "el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir" (Heidegger, 2014), entendiendo esto como una relación fin a medio entre el habitar y el construir y aclarando que el construir no es solamente un medio sino que es sí mismo ya el habitar. Más adelante, se ahondará en este escrito dado que este texto abreva múltiples nociones que se consideran fundamentales para esta investigación.

Por último se considera relevante la definición de este concepto por parte del arquitecto, teórico y profesor colombiano Alberto Saldarriaga, quien apunta que:

Habitar es el fundamento de la experiencia de la arquitectura. No es una acción específica, es más bien un fenómeno existencial complejo que se lleva a cabo

en un escenario espacio-temporal (...) Habitar la arquitectura es mucho más que recorrer un juego de volúmenes, es un mundo de significaciones y experiencias alojado en recintos y lugares. (Saldarriaga A., 2006, p. 8)

Una vez que exploremos este y otros textos, como por ejemplo el de las *Reflexiones antediluvianas* que nos heredó el filósofo checo Karel Kosik o los que nos hablan sobre cómo el mundo en que vivimos poco a poco se torna líquido, fugaz y de apariencias, dilucidaremos que nos encontramos en un momento en el que el concepto de habitar queda en duda existencial, no sabemos si estamos realmente habitando en el sentido amplio y verdadero de la palabra o tan sólo instalados en las ciudades. De ser así, la sociedad debe actuar sinérgicamente para lograr debilitar a ese dictador anónimo que nos mantiene atados a una dinámica funcional.

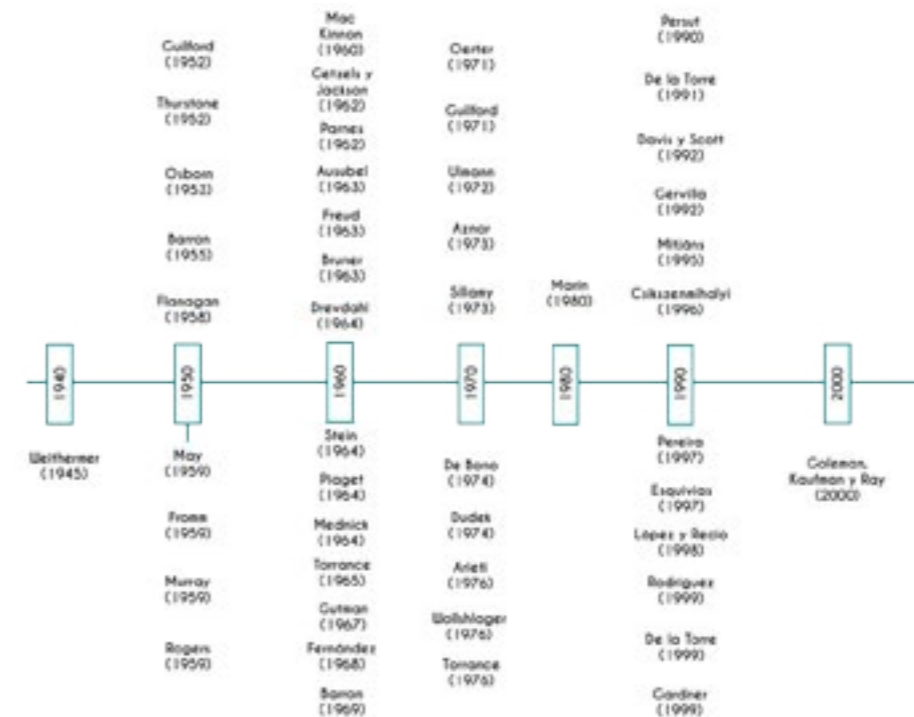
¡Adentrémonos pues en esta revelación!

1.3 Creatividad

Cuando se habla de creatividad encontramos que esta se define como: "La facultad de crear" o la "capacidad de creación" en un ser humano. (RAE, Consultado el 13 del octubre de 2013).

Sin embargo, la creatividad es un constructo, es decir un fenómeno no observable directamente⁶. Es importante mencionar que a la fecha no se tienen respuestas definitivas en cuanto a su definición; aspecto

⁶ Bunge (1973) define a los constructos como conceptos no observacionales por el contrario de los conceptos observacionales o empíricos, ya que los constructos son no empíricos, es decir, no se pueden demostrar. "Un constructo es un fenómeno no tangible que a través de un determinado proceso de categorización se convierte en una variable que puede ser medida y estudiada" de acuerdo con la Teoría de los constructos personales de George A. Kelly (1955).



Esquema 3. Autores que contribuyeron a la definición del concepto de creatividad. Elaboración propia a partir del estudio de María Teresa Esquivias (Esquivias Serrano, 2004).

que es interesante en relación con este trabajo, puesto que uno de los objetivos estriba en definir lo que es la creatividad en relación con los objetos urbano arquitectónicos. Existen muy variadas formas de estudiar la creatividad, según se tome como punto de referencia al producto, al proceso, a la experiencia subjetiva durante la creación o incluso a la persona que crea (Carrillo, 1978). Por lo que antes de proseguir cabe esclarecer que para efectos de esta investigación, se tomará particularmente en cuenta el objeto arquitectónico para su análisis cualitativo.

En el transcurso de los años, el concepto ha sufrido transformaciones. El término cuenta actualmente con un cuantioso número de seguidores.

Por ejemplo, Howard Gardner, psicólogo norteamericano creador de la teoría de las inteligencias múltiples, dice que:

La creatividad no es una especie de fluido que pueda manar en cualquier dirección. La vida de la mente se divide en diferentes regiones, que yo denomino 'inteligencias', como la matemática, el lenguaje o la música. Y una determinada persona puede ser muy original e inventiva, incluso iconoclasticamente imaginativa, en una de esas áreas sin ser particularmente creativa en ninguna de las demás.

(Gardner, 1994)

Gagné, apunta que: "La creatividad puede ser considerada una forma de solucionar problemas, mediante intuiciones o una combinación de ideas de campos muy diferentes de conocimientos" (Esquivias, 2001, pp. 2-7). Definición que va encauzando el término hacia una concepción compleja.

Sin embargo, y como se verá más adelante en el desarrollo de la presente investigación, un denominador común dentro de las diversas acepciones que ha acuñado el término, es que para que algo sea considerado creativo debe contar con tres dimensiones: la novedad, la adecuación y el impacto. Éstos conceptos constituyen un marco dentro del cual la creatividad puede ser definida y medida (Piffer, 2012).

En el siguiente cuadro, se muestran los distintos autores que a través de los años han estudiado el fenó-

meno de la creatividad.

Mediante el cuadro anterior, es posible notar que el interés por el estudio de la creatividad, es un tema relativamente nuevo, puesto que fue a principios del S. XX que fue concebida como rasgo humano por los psicólogos cognitivos, en un principio era vista de manera parcial como una de las ramas de la historia del arte, o como parte de un recuento anecdótico sobre algunos de los más importantes inventos y descubrimientos científicos. Los estudios sobre la creatividad basaban la mayoría de sus principios en las biografías de los grandes genios, pero no para emularlos o imitarlos, sino para ver lo lejos que estábamos de sus capacidades.

En los últimos ochenta años, muchos investigadores del tema de la creatividad han venido descubriendo de manera sistemática y científica que esta habilidad, como muchas otras, puede ser desarrollada. Con estos estudios se ha ido rompiendo el mito de los genios renacentistas, el paradigma dentro del cual se movían científicos y artistas, quienes consideraba la creatividad como un don atribuido a "unos pocos elegidos".

Por otra parte, es relevante para esta investigación mencionar que el fenómeno de la creatividad comparte enfoques de investigación con diversas disciplinas, y con base en esto, es posible identificar otros rasgos importantes.

Matilde Obradors (2007) realiza una clasificación de autores que han aportado su conocimiento al estudio de la creatividad, la cual es de mucha utilidad para el desarrollo de este trabajo; y por ende se describe a continuación:

La autora recupera un amplio conjunto de definiciones sobre el concepto de creatividad empleando diversos criterios analíticos; por ejemplo menciona a Stein (1953), Weisberg (1987), Csikszentmihalyi (1998), Gruber y Davis (1988), Gardner (1998), Hennessey y Amabile (1986), considerando el contexto en que surge el concepto. En otro sentido, selecciona a un conjunto de autores que tienen en cuenta al sujeto, tales como Guilford (1950), Amabile (1986), Torrance (1988). Otro criterio de distribución se refiere a los diferentes grados de representación de la creatividad, entre los que destaca a Taylor (1959), Boden (1994), Sternberg (1997), Romo

(1997). Finalmente identifica a los autores que definen a la creatividad entendiéndola como un proceso, ubicando a G. Wallas (1926) quien clasifica al proceso creativo en cuatro fases: preparación, incubación, iluminación y verificación. Una acotación sobre esta clasificación corresponde a tres autores que hicieron énfasis en una elaboración y redefinición del término basándose en las teorías de Wallas; estos son: J. W. Young (1941), Alex F. Osborn (1960) y Patrick (1955).

A partir de esta clasificación realizada por Obradors (2007) nos es posible identificar cómo los diferentes autores fomentan la adquisición de un panorama más amplio del desarrollo del concepto de creatividad. Asimismo, esta investigación nos ayuda a favorecer el planteamiento de nuevas investigaciones, como esta, la cual tiene por fin resignificar el concepto de la creatividad en el ámbito arquitectónico y sobretodo, de la habitabilidad.

Autores y definiciones del concepto de creatividad (Adaptado de Aguilera, 2011)

Autor: Jules H. Poincaré (1908, 1963)

Área de estudio: Matemáticas

Define a la creatividad en términos de formación de nuevas combinaciones. Ya que la idea por sí sola no es un producto creativo completo.

Autor: Graham Wallas (1926)

Área de estudio: Psicología

Considera a la creatividad un legado del proceso evolutivo que permite al ser humano adaptarse rápidamente a los cambios del entorno.

Autor: James Webb Young (1941, 1972)

Área de estudio: Publicidad

La creatividad es la capacidad de crear ideas. Y una idea no es más que la asociación de materiales viejos.

Autor: Sidney J. Parnes (1950)

Área de estudio: Publicidad

La capacidad para encontrar relaciones entre experiencias antes no relacionadas, y que se dan en la forma de nuevos esquemas mentales, como experiencias, ideas o productos nuevos.

Autor: J. P. Guilford (1950, 1956, 1959, 1960, 1986)

Área de estudio: Psicología

La capacidad mental que interviene en la realización creatividad caracterizada por la fluidez, la flexibilidad, la originalidad, su capacidad de establecer asociaciones lejanas, la sensibilidad ante los problemas y por la posibilidad de redefinir las cuestiones.

Autor: M. I. Stein (1953)

Área de estudio: Psicología

La creatividad debe de ser definida de acuerdo a las condiciones de la cultura en que aparezca. Para el, la novedad significa que el producto/idea antes no existía en la misma forma, además debe de ser también sostenible y útil, es decir, satisfacer a un grupo en un tiempo determinado.

Autor: Alex F. Osborn (1960)

Área de estudio: Publicidad

Considera a la creatividad como una habilidad especial de visualizar, prever y generar ideas.

Autor: Jerome S. Bruner (1962)

Área de estudio: Psicología

El acto creativo es el que produce una respuesta, una sorpresa eficiente, es decir, que el producto creativo no sólo tiene que responder sino que es preciso que logre un efecto y sea útil.

Autor: Charles H. Verbalin (1962)

Área de estudio: Psicología

Es el proceso de presentar un problema a la mente con claridad y luego originar o inventar una idea, concepto, noción o esquema según líneas nuevas o no convencionales. Supone estudio y reflexión más que acción.

Autor: C.W. Taylor (1964)
Área de estudio: Psicología

La creatividad puede ser definida como aquel tipo de pensamiento que resulta de la producción de ideas (o de otro tipo de productos) que son a la vez novedosas y válidas.

Autor: Mednick (1964)
Área de estudio: Psicología

La creatividad consiste en la formación de nuevas combinaciones de elementos asociativos cuyos resultados cumplen requisitos determinados y/o son útiles. Estas asociaciones orientadas a combinaciones nuevas serán más creativas cuanto más alejados estén los elementos asociados.

Autor: Arthur Koestler (1969)
Área de estudio: Novelista y ensayista

Es la capacidad de bisociar, la de combinar dos o más elementos de conocimientos que, generalmente, no están asociados entre sí.

Autor: E. P. Torrance (1971)
Área de estudio: Psicología

La concibe como un rasgo de la personalidad, presente en todas las personas, sin importar sus diferencias. Es el proceso de formación de nuevas ideas o hipótesis, verificación de las mismas y comunicación de los resultados.

Autor: Frank Barron (1976)
Área de estudio: Psicología

Es la capacidad de aportar algo nuevo a nuestra existencia.

Autor: Beth Hennessey (1982)
Área de estudio: Psicología social

La creatividad es el proceso por el cual se obtiene una nueva respuesta que tiene por características ser apropiado, útil y correcta; que están sujetos al contexto sociocultural en el que se desarrollan.

Autor: Teresa Amabile (1983)
Área de estudio: Psicología

La capacidad de producir un trabajo/producto que sea novedoso, pero esta característica por si sola es insuficiente, debe ser también válido, apropiado y útil.

Autor: Erika Landau (1987)
Área de estudio: Psicología

La capacidad de encontrar relaciones entre experiencias antes no relacionadas y que se dan en la forma de nuevos esquemas mentales, como experiencias, ideas o productos nuevos.

Autor: Edward de Bono (1991)
Área de estudio: Psicología

La creatividad es un modo de emplear la mente y de manejar la información.

Juan de los Ángeles (1996)
Área de estudio: Comunicación y publicidad

La facultad humana capaz de producir resultados novedosos que solucionan problemas difíciles, es decir, la capacidad para solucionar problemas o el resultado del ejercicio de esta facultad.

Autor: A. Moles (1997)
Área de estudio: Filosofía y Sociología

Es una aptitud del espíritu para organizar los elementos del campo perceptivo de una manera original y susceptible que da lugar a operaciones en cualquiera

que sea el campo de los fenómenos.

Autor: Robert J. Sternberg y Todd I. Lubart (1997)
Área de estudio: Psicología

La creatividad es la habilidad de producir un trabajo que sea novedoso. Su concepción se basa en el resultado y estipula que un producto se puede definir como creativo cuando es original. Además aporta que necesita un ámbito que apoye y recompense las ideas creativas de la persona.

Autor: Mihaly Csikszentmihalyi (1998)
Área de estudio: Psicología

Es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: i) una cultura que contiene reglas simbólicas, ii) una persona que aporta novedad al campo simbólico y iii) un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación.

José M. Ricarte (1999)
Área de estudio: Publicidad, estudios en creatividad

La creatividad es el proceso del pensamiento que nos ayuda a generar ideas para la resolución de problemas.

El autor destaca que en las diversas definiciones presentadas en la tabla anterior es recurrente la presencia de la naturaleza novedosa de la creatividad, aunque menciona que también hay otros aspectos que la identifican. Asume que hay otro conjunto de características, que hacen del concepto algo mucho más complejo, rico y vasto que la sola novedad.

Con base en este breve recorrido, podemos darnos cuenta que la creatividad es un concepto que seguirá transformándose a lo largo de la historia de la humanidad, y quizá como muchos otros significados nunca termine de esclarecerse dado que irá correspondiendo con los cambios de pensamiento de las diferentes sociedades que emerjan. Empero, desde nuestra disciplina: la arquitectura, ya sea como docentes, estudiantes o profesionales de este amplia actividad, podemos orientar

su significado hacia las mejores alternativas que se nos presenten en el presente y el futuro próximo en que se desarrollen las próximas generaciones y podemos adaptarlo a lo que implica y conlleva el pleno habitar y construcción de los seres humanos en el mundo.

1.3.1 Breve historia de la creatividad y de su estudio

Tal como se menciona en las primeras páginas de esta tesis, para la creatividad, existen innumerables definiciones, dado que es un concepto que atañe a diversas campos y áreas de conocimiento, en una palabra: es multidisciplinar. Por ello, no hay unanimidad en el significado que se le atribuye y tiende a relativizarse en función del contexto en el cual se estudie.

Por ejemplo, para un psicólogo la creatividad será abordada desde los procesos mentales que ocurren en la mente del sujeto creador, mientras que a un empresario le interesará cómo es que la creatividad de sus trabajadores propiciará mayores ganancias para la compañía. Lo que es incuestionable es que la creatividad es un concepto que interesa a diversos profesionales y por ende, cada vez hay más estudios –aunque aun escasos– sobre lo que ocurre alrededor de este fenómeno.

Este trabajo, se interesa por conocer si desde las disciplinas relacionadas con el diseño del espacio, como la arquitectura, la arquitectura de paisaje y el urbanismo se cuenta con un significado y comprensión general sobre la creatividad. Al inicio de esta investigación se sospechaba que sí, siempre y cuando se hiciera una triangulación de lo que implica la creatividad en general con lo que implica el diseño arquitectónico y la habitabilidad, siendo su rasgo esencial. Más tarde, se verificará si esta sospecha era cierta o no.

Para ello, se considera conveniente dar un recorrido a grandes pasos por la historia de la creatividad, así como se hizo al figurar una concepción integral y actual del diseño arquitectónico, pues en la historia de la humanidad, la creatividad no ha sido valorada de igual forma. Diego Parra Duque, en su libro *Creativamente*, nos dice que “la historia se ha encargado de

dejar el tema de la creatividad a la deriva durante mucho tiempo: hasta 1920 esta disciplina era estudiada como “el arte o la ciencia que trata sobre las personas fuera de lo común” (Parra, 2003, p. 7). Hoy las investigaciones declaran que han existido épocas en las que, en la práctica, la creatividad ha llegado a estar incluso vetada, tal como se explica a continuación.

1.3.1.1 La era primitiva

A pesar de que el término creatividad es relativamente moderno, puesto que los primeros en hablar del concepto, tal como lo interpretamos y empleamos en la actualidad proviene de la psicología cognitiva creada entre mediados y finales del siglo XX (Ibidem, p. 8). La creatividad es un rasgo que ha estado presente en la especie humana desde siempre, por lo que bien podemos investigar cómo es que se expresaba en los primeros seres humanos de los cuales se tiene registro en la historia.

Se nombra Homo a los primeros homínidos capaces de elaborar herramientas de piedra, es decir que estos seres fueron los primeros –de los que se tiene registro– con capacidad de crear a partir de un diseño o de una necesidad, aunque esta visión ha sido objetada en los últimos tiempos dado que se ha sugerido que los *Australopithecus garhi* fueron los primeros capaces de fabricar herramienta hace 2.5 millones de años (Asfaw, et al., 1999). Sin embargo, fue hace más de treinta mil años que el ser humano sufrió cambios sustanciales en su naturaleza que le permitieron crear las primeras manifestaciones de lenguaje hablado y también las primeras obras artísticas (Parra, óp. cit. 2003, pp. 10-11). Esto queda manifestado físicamente por medio de las pinturas rupestres más antiguas, que según un estudio publicado en la revista Science, tienen entre 30,000 y 40,000 años de antigüedad (óp. cit, Asfaw, et al., 1999).

Además del instinto de supervivencia, un rasgo presente en el ser humano primitivo era el de poder comunicarse con el mundo de lo desconocido, gracias al cual se justificaban todos los fenómenos invisibles e incomprensibles para la humanidad en aquellos tiempos antediluvianos. Esta comunicación era manifestada por los seres humanos primitivos de diversas formas, una de

las más importantes eran la creación de mitos, la cual ha sido estudiada con gran interés por parte de diversos historiadores, antropólogos e incluso científicos. Si estudiamos las miles y diversas sociedades que han existido a lo largo de la historia, no es fácil, y quizás imposible, encontrarnos con alguna que no haya sido dominada por elementos míticos. El mito, es una de las más antiguas y grandes fuerzas de la civilización humana, está íntimamente conectado con todas las demás actividades humanas: es inseparable del lenguaje, de la poesía, del arte y del más remoto pensamiento histórico, nos dice Ernst Cassirer en *El mito del estado* (Cassirer, 1968, p. 43). Por ello propone que, no podemos desvalorizar a este primitivo fenómeno de positivo valor y significación.

Pero una manifestación más tangible que los mitos y que evidencia la presencia de la creatividad en tiempos remotos es la creación de máscaras, pues estas constituían un medio gracias al cual los seres humanos se identificaban con las divinidades que les permitan a su vez incidir en los fenómenos naturales que eran incomprensibles en aquellos tiempos y que para estas culturas estaban dominados por espíritus y seres divinos a los que había que rendir tributo por medio de rituales, tótems, chamanes o seres que tenían el don y las cualidades necesarias para poderse comunicar con las divinidades (Parra, óp. cit, 2003, p. 11).

Por medio de las máscaras y los rituales, los artistas chamanes buscaban impresionar y transformar el imaginario colectivo, sin importar si ello era estético o no. “En sus inicios, la creatividad poseía un carácter esencialmente social y religioso; el artista o creador era un medio para llegar más allá” (Ibidem, p. 12).

Sin embargo, Parra nos explica que eran diversas las artes que confluían en los rituales primitivos: la pintura, la escultura, la música y la danza y que estas se integraban paulatinamente en la comunidad “crear era creer, era vivir, era darse cuenta de que lo desconocido era mucho más poderoso que lo conocido” (ídem). Y es así como recurrir al arte, era una manera común y venerada si se buscaba tener acceso a la comunicación y ayuda de otros mundos. Muchos de los antropólogos en la actualidad consideran que el arte en la era primitiva

se creaba como una manera de curar a la sociedad sin necesidad de dar explicaciones concretas, las celebraciones del presente tienen su origen en estos rituales arcaicos (Ibidem, p. 13).

De la creatividad en la era primitiva, podemos aprender la lección de que esta no surgía de manera aislada, dado que en aquellos tiempos no se pensaba en disociar creación artística original de creación práctica y utilitaria, sino que todo tipo de creación tenía un mismo fin. No había un tiempo para vivir y un tiempo para crear, ambos se entrelazaban y permitían al ser humano experimentar el acceso a lo desconocido al tiempo que sus necesidades básicas eran satisfechas.

1.3.1.2 Antigüedad clásica.-La *poiesis*

Mientras que la palabra *poiesis* ha sido reservada para la actividad poética, abandonando su antiguo uso, nuestra palabra práctica ha venido a sustituir a ambos conceptos a la vez, pero su significado propio para nosotros, el aspecto desde el cual se la entiende, es el hacer la actuación productora o instrumental, lo que los griegos llamaban *poiesis*.

(Ramírez, 1997, p. 6)

Ramírez, continúa diciéndonos que es debido a nuestra mentalidad *tecnocrática* que no se distingue entre dos tipos de actuación humana, entre el sentido al que aludía la *poiesis* y la instrumentalidad a la que se refería la *praxis*, y en cambio toda dimensión de nuestra existencia se relega para nosotros al inconsciente. Esta es una lección más que nos hereda la época clásica y podríamos aprender y considerar en la incesante construcción de la historia de la creatividad.

Con base en lo anterior, podemos notar que así como en la época primitiva, en la clásica, la creatividad no era conceptualizada como un rasgo que el ser humano poseyese de manera casual, sino que era parte natural e intrínseca a toda actividad humana que tuviera por fin crear.

En esta época, el gran dogma y cualidad que se aspiraba conseguir era la armonía, la cual se alcanzaba siguiendo las normas que ya la propia naturaleza

acataba. El término armonía deriva del griego *ἁρμονία* (harmonía), que significa “acuerdo” o “concordancia” y éste a su vez del verbo *ἁρμόζω* (harmozo): que significa ajustarse, conectarse (Significados, 2013-2015). Así, los considerados “creativos” durante la época clásica, se enfocaban en averiguar las leyes de la naturaleza y emularlas en sus creaciones.

Otro rasgo que era fundamental para las actividades creativas en la antigüedad era la estética. La belleza influía en sobremanera en las creaciones plásticas, musicales y literarias, al grado que Platón, refiriéndose al arte, solía decir a sus contemporáneos que lo bello era el resplandor de lo verdadero (Parra, óp. cit, 2003, p. 20).

Así, la creatividad, sobre todo a través de las bellas artes, comienza trascender su función artística y gremial, y pasa a ser también una actividad intelectual e individual, en contraste con la creatividad comunal con sentido espiritual de la era primitiva.

Es en la época clásica cuando los artistas se posicionan como figuras públicamente reconocidas por su talento, las obras comienzan a ser reconocidas por sus autores, a quienes se les considera como “los elegidos” pues se piensa que sus aptitudes están muy por encima del resto de la población. Es también en este momento cuando crear adquiere una connotación de pensamiento, de medición y de conexión con el mundo de lo real, así el arte y la creatividad van cambiando su dirección hacia lo racional, lo mensurable, lo que se puede poner en palabras, números y proporciones.

1.3.1.3 Edad Media

En su libro, *Historia de seis ideas*, Wladyslaw Tatar-kiewicz, explica que dentro del pensamiento y modo de vida occidental, la edad media, se trata de una época muy marcada por la religiosidad y el misticismo. El acto de crear estaba reservado exclusivamente para el Ser supremo, por lo que en general no se desarrolló en ninguna actividad humana; el o la artista se inclinaban por crear obras análogas a la naturaleza, y éstas eran concebidas como productos creados por

Dios (Tatarkiewicz, 1997, pp. 279-300).

En esta era no había cabida para lo subjetivo y por ende la imaginación fue desterrada. Es por eso que se dice que durante la Edad Media, la innovación y lo que hoy día conocemos como creatividad, era considerada como algo totalmente inapropiado e incluso blasfemo.

Sin embargo, dentro de los conventos, algunos pocos y en muchas ocasiones de manera secreta, tenían acceso a las boticas, en cuyo interior se encontraban variedad de alambiques, frascos, hornillas, crisoles, cucharillas y pinzas, con los cuales se desarrollaba una disciplina que fusionaba el arte, la religión y lo que más tarde sería la ciencia de la química, es decir, la alquimia medieval.

La alquimia se originó en la edad Antigua, las primeras manifestaciones datan del periodo en el que los sumerios y los acadios constituían las sociedades más importantes del mundo, empero, es la Alquimia de la época medieval –especialmente la mediados del S. XII– de la cual se tiene mayor conocimiento, dado que existen vestigios literarios árabes que hablan de esta actividad, de los cuales se hicieron traducciones al latín como la conocida Turba philosophorum (Turba de los filósofos), en donde se da cuenta de que gracias al intercambio de conocimientos que se tuvo entre orientales y occidentales durante las cruzadas que se suscitó un interés por la ciencia oriental que traía consigo la práctica de la alquimia.

Los principios alquimistas sustituyeron durante la edad media a los elementos de la filosofía griega, atribuidos a los estudios de Aristóteles: el fuego, el aire, el agua y la tierra. La idea básica de la alquimia fue la posibilidad de conseguir la transmutación de los metales, mediante la combinación de ciertos principios secretos, guardados herméticamente gracias a un lenguaje increíblemente poético y velado para los no iniciados. Esta transmutación sólo podía ser factible en presencia de un catalizador al que se llamó piedra filosofal. La historia de la alquimia es básicamente la búsqueda de la piedra filosofal, y los alquimistas, confundidos con magos y brujos, sufrieron largas persecuciones por parte de las autoridades religiosas.

(Parra, óp. cit, 2003, p. 22)

En la historia de la creatividad, la alquimia interesa porque esta hace que la creatividad haya sido explorada como una manera que buscaba que el ser humano se transformara hasta lograr versiones más evolucionadas de sí mismo. Era una disciplina no solamente científica, sino también mística y artística que intentaba que los elementos se transformaran en otros y que lo mágico se fundiera con el mundo de lo real.

La época medieval y la alquimia nos enseñan que crear nos permite transformar la realidad. Al crear nos convertimos en antiguos alquimistas que transforman el desorden interno en bellas obras de arte, en poesía, en pintura. Trasladado esto a la arquitectura, la creatividad permite que los espacios hostiles y *ocupables* se conviertan en obras verdaderamente habitables.

1.3.1.4 Renacimiento

Con el Renacimiento, surge un cambio transcendental en cuanto a la creatividad, dado que fue el fruto de la difusión de las ideas del Humanismo, que determinaron una nueva concepción del ser humano y del mundo, con lo que se generó una vuelta a los valores de la cultura grecolatina y a la contemplación libre de la naturaleza tras siglos de predominio de un tipo de mentalidad más rígida y dogmática establecida en la Europa de la Edad Media. Esta nueva etapa planteó una nueva forma de concebir al mundo y al ser humano en sí. Con nuevos enfoques en los campos de las artes, la política, la filosofía y las ciencias, la imaginación y la creatividad cobran importancia, sustituyendo el teocentrismo medieval por el antropocentrismo.

Respecto a la historia del constructo al que nos referimos, el ser humano deja de inhibir la sensualidad y comienza a intentar aplicarla en todas sus acciones. Por otro lado, puesto que las obras comienzan a ser subjetivas y el autor comienza a imprimirle su ser a las obras, así pues, comienza a valorarse al ser creativo.

Se puede decir que el Renacimiento es la época de la revolución creativa, en la cual surgen muchas escuelas o tendencias artísticas totalmente innovadoras y

comienzan a introducirse formas y problemáticas inexistentes en la naturaleza. Poco a poco, la creatividad comienza a cambiar radicalmente. Ya no es utilizada para transformarse y alcanzar con méritos el mundo de lo desconocido. Ahora presta especial atención al trabajo razonado, al estudio ilustrado de la naturaleza y a la realidad del ser humano, concebido como centro mismo del mundo en la época renacentista.

En su libro *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1549), Giorgio Vasari, arquitecto y pintor florentino y para muchos considerado como pionero de la historia moderna del arte, se encarga de ensalzar a los grandes genios poniéndolos muy por encima del resto de los seres humanos. La creatividad toma entonces un rumbo exigente, en el que se muestra a los lectores, a través de las biografías de los grandes genios, que existen personas muy superiores al resto de sus contemporáneos y estos son los únicos que pueden aspirar a generar obras creativas. Esto se puede constatar por medio de la siguiente cita:

Crea la naturaleza en raros casos seres humanos dotados de tal manera en su cuerpo y en su espíritu, que puede advertirse la mano de Dios al concederles sus mejores dones de gracia, genio y hermosura. De suerte que donde estén y donde se hallen, y hagan lo que hicieren, muestran su superioridad sobre los demás hombres. Y no parece sino que todo en ellos fue obra divina.

(Vasari, G. En Parra, 2007, p. 26)

Hoy en día, diversas investigaciones y postulados demuestran que los escritos de Vasari, aunque útiles para la historia del arte y otras disciplinas, estaban un tanto equivocados, dado que cualquier persona que se lo proponga y que trabaje para ello, o incluso a veces aleatoriamente puede ser creativa⁷.

⁷ Por ejemplo, puede consultarse el libro *Las 7 leyes del caos*, de John Briggs y F. David Peat, quienes en el capítulo “Ser creativo”, explican que “la idea de que la verdadera creatividad se limita a unos pocos individuos es uno de nuestros grandes mitos” y proponen recurrir a la metáfora del caos para desenmarañar esta confusión. Más adelante explican que asimismo existe el mito de que para ser creativos debemos forzosamente crear algo nuevo y original, expresan

Algo que podemos aprender de la concepción de la creatividad en esta época, es que en estos tiempos en los que pudiéramos pensar que ya todo ha sido inventado, Vasari y los artistas a los que se refiere como Leonardo da Vinci, nos enseñan que la curiosidad y la observación constantes son la fuente principal del ser creativo; que las preguntas sobre aquello que no es fácil de ver y entender y la necesidad de buscar nuestras propias fuentes de conocimiento son principios esenciales para explotar la creatividad.

1.3.1.5 Ilustración

Sabemos que la Ilustración fue un movimiento cultural e intelectual europeo que tuvo lugar desde fines del siglo XVII, y hasta el inicio de la Revolución francesa, aunque en algunos países se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. El movimiento se caracterizó por la declarada finalidad de disipar las tinieblas que inundaban la humanidad mediante las luces de la razón (Diccionario Enciclopédico, 1995, p. 764), por este motivo es también conocido como “el Siglo de las Luces”.

Durante este periodo, la creatividad pasó por un estado de consolidación como parte constitutiva del proceso creador y la producción de arte; pues el arte, como actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, está estrechamente relacionado con la imaginación (Tatarkiewicz, 1997, p. 288).

Durante la Ilustración, se abandona la creencia de que toda creación surge de un producto divino o simplemente desconocido, lo que deviene en una nueva filosofía en la cual se admite que los seres humanos, también pueden ser creadores, y engendrar

que la creatividad puede aparecer en cualquier momento en el que desviemos nuestra atención de las actividades ordinarias y rutinarias, por ejemplo “en una conversación cuando la turbulencia de la discusión y el intercambio de ideas permite alumbrar una sutil comprensión novedosa, o el verdadero modo de expresar algo” (Briggs & Peat, 1999).

algo a partir de lo ya existente.

1.3.1.6 Siglos XIX y principios del Siglo XX

En el siglo XIX, tiene lugar la Revolución Industrial, periodo en el cual se efectuó el mayor conjunto de transformaciones económicas, tecnológicas y sociales de la historia de la humanidad desde el Neolítico (Chaves Palacio, 2004), y en consecuencia esto influye en muchos aspectos de la vida, no quedando excluida, la conceptualización y aplicación de la creatividad.

En este periodo, la creatividad comenzó a impregnar el campo del arte y a ser aceptada como parte y generadora de las acciones e innovaciones científicas. Reconocidos científicos comienzan a reflexionar y discutir sobre el proceso de creación, inclusive. Sin embargo, durante este periodo, a pesar de ya haber sido abordada desde los aspectos subjetivos, la creatividad cobra importancia en términos de relaciones de producción, quedando un tanto soslayado el aspecto humano de la misma.

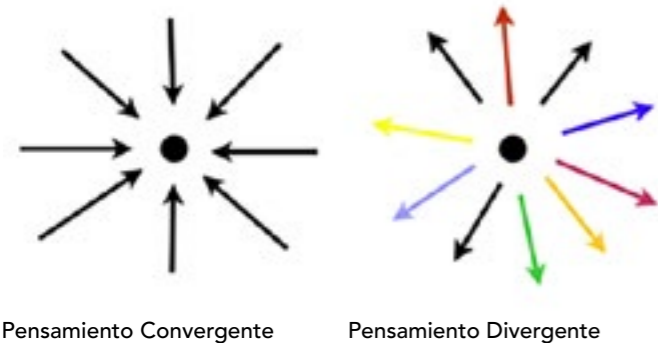
A pesar de esto, en 1929 surge en París un fenómeno artístico cultural denominado "dada", sobre el cual el escritor francés André Bretón publica un "Manifiesto surrealista" en el que sugiere que situación histórica –de posguerra– exige un nuevo arte que se esfuerce

por indagar en lo más profundo del ser humano:

A partir de los descubrimientos científicos, filosóficos y psicológicos de Einstein, Heisenberg y Freud, que inauguran una nueva concepción del mundo, de la materia y del hombre, Bretón ve la necesidad de esta nueva forma de arte. Las nociones del relativismo universal, la ruina de la causalidad y la omnipotencia del inconsciente imponen una óptica nueva en la concepción del arte. Estudiando las doctrinas de Freud, fundador del psicoanálisis, Bretón entiende que la palabra escrita sucede tan de prisa como el pensamiento, y que las ensoñaciones y asociaciones verbales automáticas pueden ser los mejores métodos para la creación artística.

(Parra, óp. cit, 2003, p. 29)

El movimiento surrealista (Breton, 2010) se propone plasmar el mundo de los sueños y de los fenómenos que surgen del inconsciente en las obras o expresiones artísticas. Para este movimiento, la fertilidad y aptitud para la creación surge de los sectores más recónditos de la psique humana. En su manifiesto André Bretón expresa: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño e la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una subrealidad o surrealidad, si así se puede llamar" (Ibidem, pp. 7-8).



Pensamiento Convergente Pensamiento Divergente

Imagen 1.- Pensamientos convergente y divergente.



Imagen 2.- Hemisferios cerebrales.

El resultado del surrealismo es un mundo aparentemente ilógico y absurdo en el que los fenómenos del inconsciente escapan al dominio de la razón, pero proporcionan los impulsos iniciales para las más sorprendentes obras artísticas de la época.

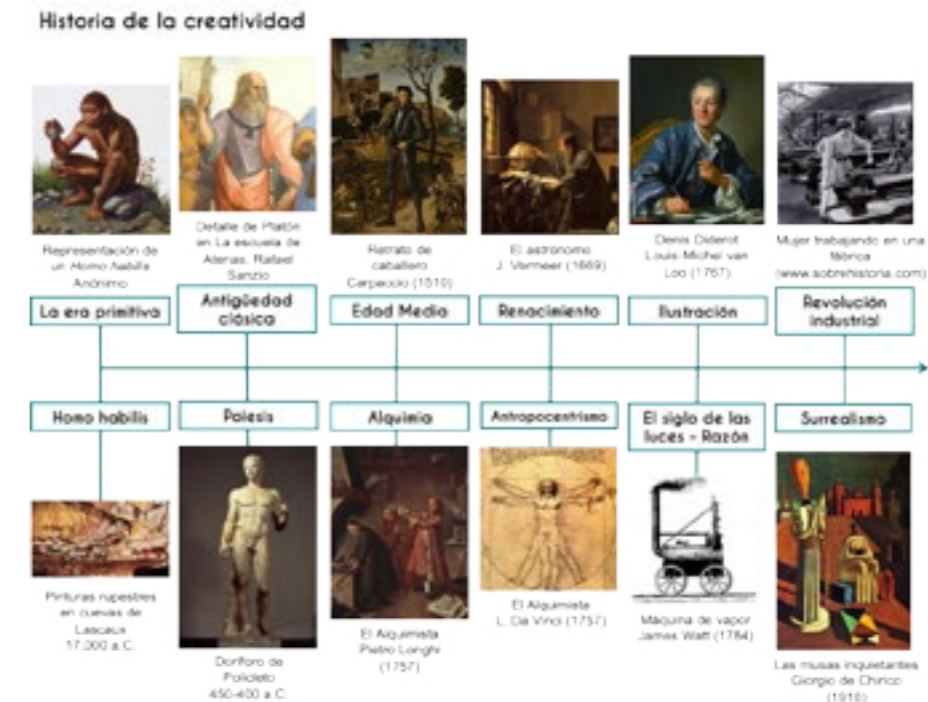
El surrealismo tiene un papel fundamental en la historia de la creatividad, puesto que no fue considerado por sus creadores como una escuela, sino más bien como un medio para el conocimiento de regiones que hasta ese momento no habían sido exploradas en relación con la creación y la producción sobretodo artística de manera sistemática como el inconsciente, el sueño, la locura o los estados de alucinación, cuestiones que hasta entonces no habían sido estudiadas y relacionadas con el campo de las artes. Gracias al surrealismo es que hoy sabemos que nuestro inconsciente es uno de los campos más fértiles para el desarrollo de nuevas concepciones sobre nuestra propia realidad.

1.3.1.7 Segunda mitad del siglo XX y siglo XXI

Es en este siglo, en el que la creatividad ha cobrado mayor atención en diversas disciplinas y en sus respectivas teorías, pues se ha difundido su influencia en la vida diaria de las personas. Tal es el grado de su desarrollo, que existe una gran preocupación por poseer esta cualidad y alcanzar grados mucho más elevados de creatividad, y es por ello que proliferan manuales de autoayuda y cursos de diversa índole cuya finalidad es el desarrollo de la creatividad⁸.

En los últimos tiempos, la creatividad ha despertado más que nunca el interés por parte de investigadores (principalmente psicólogos), quienes en sus trabajos se han inclinado por ahondar más sobre su

⁸ Más adelante se presentará un esquema en donde se hablará de los enfoques de estudio de la creatividad y cuales de estos han captado mayor atención de investigadores, escritores, académicos y lectores.



Esquema 4.- Historia de la Creatividad. Elaboración propia.

origen, sus manifestaciones o su desarrollo, entre otras líneas de investigación que se explicarán en el siguiente apartado⁹.

Parra Duque (Parra, óp. cit, 2003, p. 33), explica cuales han sido los principales resultados que se han obtenido a partir de los estudios académicos realizados durante la segunda mitad del siglo XX y hasta el momento actual en relación con la creatividad.

Primeramente, elucida que gracias a la revolución de la psicometría¹⁰, y a partir de los estudios realizados por el psicólogo Alfred Binnet, se descubrió que la inteligencia podía ser medida por medio de la prueba del coeficiente intelectual y posteriormente se demostró que la inteligencia podía mejorar significativamente con entrenamiento adecuado.

⁹ Ver sección 1.3.1.7.- Principales líneas de investigación sobre la creatividad.

¹⁰ Medición de la inteligencia de las personas.

Más adelante, en los años cincuenta, Joy P. Guilford, demostró que habían estrechas relaciones entre los estudios de Binnet con la creatividad, resultando que esta también podía desarrollarse. "Esta habilidad que caracterizaba a los más exitosos artistas, empresarios e inventores, podía ser desarrollada. El mito de los grandes genios comenzaba a derrumbarse" (Ibidem, p. 33). Años mas tarde (1988), Howard Gardner publicó su estudio sobre las inteligencias múltiples, el cual demostraba que la creatividad no consiste necesariamente en una mayor cantidad de inteligencia atribuible a una persona, sino más bien en "otros tipos de inteligencia". La teoría de este profesor norteamericano de la Universidad de Harvard, postula que cada uno de nosotros tiene en mayor o menor grado, al menos siete tipos de inteligencias diferentes: la lógico-matemática, la lingüística y verbal, la mecánica y espacial, la musical, la kinestésica, y corporal, la social e interpersonal y la de autoconocimiento intrapersonal (Gardner, 2011). Hoy en día, la teoría de

las inteligencias múltiples es aceptada en muchísimas regiones del mundo, siendo aplicada a estudios de pedagogía y de motivación estudiantil en escuelas y universidades.

Asimismo, sobre esta misma línea, otros estudios comenzaron a identificar la creatividad como la capacidad de desarrollar otros tipos de pensamiento práctico y tradicional, por ejemplo, los estudios de Edward de Bono¹¹ y Tony Buzan¹², quienes desarrollaron las modernas teorías sobre pensamiento lateral y pensamiento irradiante y desarrollo de mapas mentales como herramienta para detonar la creatividad, respectivamente.

En 1951, Guilford, quien continuó estudiando la creatividad con mayor profundidad, junto con sus discípulos, propusieron que la creatividad pasa por dos momentos o etapas decisivos: **la divergencia y la convergencia**. En la primera, las personas reciben la información sin ponerla a juicio, sin existir criterios de selección o clasificación para las ideas; mientras que durante la segunda fase, las personas emplean el pensamiento práctico y seleccionan las mejores ideas para desarrollarlas en una actividad creativa. Este resultó ser un descubrimiento clave dentro de los estudios de la creatividad, puesto que demostró que los seres humanos podemos ser creativos en cualquier actividad que desarrollemos, siempre y cuando empleemos nuestras capacidades divergentes en sincronía con las convergentes.

Los estudios que se han desarrollado en las últimas décadas de la historia en relación con el cerebro humano, son importantes para el avance del conocimiento sobre la creatividad. Verbigracia, las investigaciones del médico cirujano Roger Sperry (premio Nobel de Medicina en 1981), quien descubrió que los dos hemisferios cerebrales tienen funciones diferentes. Mientras que en el hemisferio izquierdo se desarrollan las actividades verbales, secuenciales, lógicas, lineales, racionales y analíticas; en el derecho tienen lugar la imaginación, la intuición y se establecen mecanismos de asociación; es

¹¹ Para mayor información consultar el libro: De Bono, Edward, *El pensamiento lateral*, España: Paidós Ibérica, 2013.

¹² Para mayor información consultar el libro: Buzan, T., *Cómo crear mapas mentales*, España: Urano, 2013.

este el hemisferio en el que se desarrollan las actividades relacionadas con la creatividad.

A través de las diversas concepciones e investigaciones en torno a la creatividad que se han abordado hasta ahora, es posible notar que los resultados de los estudios sobre la misma en los últimos ochenta años han sido optimistas, demostrando que esta capacidad puede ser desarrollada por cualquiera y no sólo por unos cuantos "elegidos"; que lo enigmático guarda una estrecha relación con lo verificable y así, es posible explorar lo desconocido, o parafraseando a Edgar Morin, es posible navegar por océanos de incertidumbre con respecto a la creatividad y archipiélagos de certeza, y aún así, encontrar resultados muy provechosos para el desarrollo del conocimiento y de nosotros mismos.

1.3.2 Principales líneas de investigación sobre la creatividad

De acuerdo con Pérez Fernández (1997) actualmente, existen cuatro importantes líneas de investigación que estudian la creatividad. Estas son:

1) Estudio de la persona (o sujeto) creativa:

Este perfil atañe al campo de la psicología. Se refiere al estudio de la personalidad del individuo relacionada con la creatividad. La mayoría de estas investigaciones buscan descubrir qué es lo que caracteriza al individuo creador y qué tipo de personas son proclives a llevar a cabo actividades creativas, pues así se pueden descubrir las aptitudes o cualidades que caracterizan a los sujetos creativos.

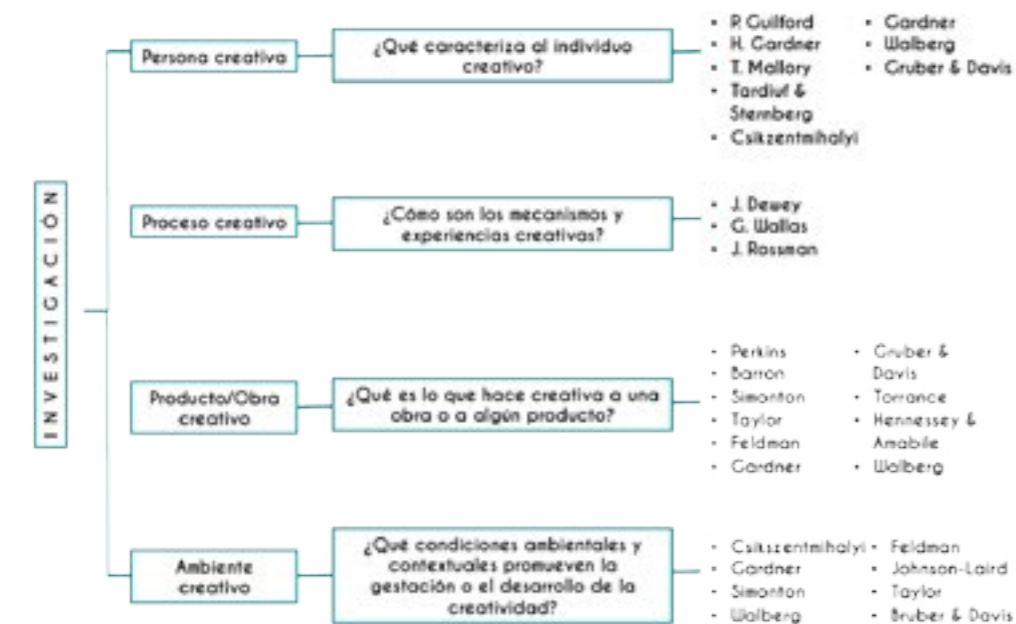
Algunos de los investigadores que analizan la creatividad sobre esta línea son Joy Paul Guilford, Howard Gardner y Taylor Mallory Holland, entre otros.

2) Estudio del proceso creativo:

En este se abordan las fases y etapas por las que pasa el sujeto creativo durante la creación. Al igual que la primera, esta línea de investigación se enmarca en el área de la psicología.

Al tratarse de una actividad interna del sujeto sin existir consciencia de los mecanismos implicados, los investigadores de esta línea se han basado en aná-

Líneas de investigación sobre la creatividad



Esquema 5.-Líneas de investigación sobre la creatividad. Elaboración propia a partir del estudio de Pérez Fernández (1997).

lisis de protocolos efectuados a individuos con experiencias creativas.

Algunos de los estudiosos que han desarrollado modelos para investigar el proceso creativo son John Dewey, Graham Wallas y Joseph Rossman.

3) Estudio del producto u obra creativo:

Estas investigaciones se enfocan en establecer qué es lo que hace creativo a un producto o, en mejor correlación con la disciplina a la que se refiere este trabajo, la obra. En sus investigaciones se analizan los criterios que determinan el carácter de creatividad de una obra u objeto.

Su importancia radica en que es en la obra en donde la creatividad se manifiesta de forma más concreta y tangible, pues es en donde se materializan las cualidades creativas tanto de la persona como las ejercitadas a lo largo del proceso.

4) Estudio del ambiente creativo:

Aborda el contexto situacional que puede condicionar la creatividad.

El autor hace un análisis de los factores determinados por diversos estudiosos de las condiciones ambientales que promueven el desarrollo de personas, procesos y obras creativas, señalando que:

Un ambiente económico acomodado, la atención de los demás, las facilidades de tipo educativo y de empleo, la cultura general, los estilos y paradigmas, los roles y normas o los buenos profesores, han sido citadas como algunas de las características generales del ambiente que contribuyen en forma relevante a la creatividad expresada en los diferentes ámbitos. individuos y procesos.

(Pérez, 1997, p. 33)

Una vez esclarecidas las rutas que han tomado los estudios realizados por parte de diversos profesionales de distintas disciplinas en relación con la creatividad, podemos definir que la línea por la que se inclina este trabajo a fin de poder responder a las preguntas de investigación que se plantearon en las primeras páginas de este trabajo es la que aborda el Estudio del producto u **obra creativa**, dado que el objetivo de este trabajo estriba en re-conceptualizar la noción de creatividad ar-

quitectónica, de manera que se contextualice con relación al momento presente a partir de las maneras en que habitamos, de la multidimensionalidad humana de los habitantes, y de las problemáticas –y alternativas– en la realidad edificada de las obras construidas.

1.3.3 La obra creativa

Tal como se ha mencionado anteriormente, para efectos de este trabajo, resulta interesante indagar si es que los arquitectos y arquitectas del momento presente, al buscar la creatividad, estamos investigando, proyectando, construyendo y enseñando este concepto de manera integral, permitiéndonos, en efecto, construir obras y maneras de habitar más creativas, o solamente creativas en un sentido parcial. Para ello, es necesario recurrir al estudio de los rasgos y características que definen a una obra creativa.

El estudio de la obra como elemento donde se manifiesta la creatividad, presenta una ventaja frente al resto de características en los otros enfoques mencionados anteriormente, esto es: el ser tangible. Sin embargo, los estudios que se han desarrollado sobre esta línea no son abundantes. “Besemer y O’Quin (1989) señalan la poca cantidad de trabajos que existen si se compara con la literatura relacionada a la persona, el proceso y el entorno” (Aguilera, 2011, p. 156).

MacKinnon (1978, p. 187) comparte esta postura, añadiendo que el análisis de los productos creativos, **constituye el punto de inicio para los estudios de creatividad**, de modo que se pueda determinar qué es lo que los hace diferentes de los objetos, obras o productos comunes y corrientes.

Robert J. Sternberg en su *Manual de la creatividad* (1999), agrega que la importancia del estudio del objeto, producto u obra creativa surgió como respuesta a la necesidad de establecer un criterio de evaluación que los investigadores pudieran emplear para cotejar con otros métodos de valoración de creatividad, y así establecer una sola herramienta válida (Aguilera, óp. cit, 2011, p. 157).

Aunque hasta la fecha, no existe como tal un criterio indiscutible y absoluto para valorar la creativi-

dad, si existen diversas investigaciones orientadas a la valoración de la creatividad en los objetos, las cuales es posible referir a las obras arquitectónicas. El objetivo de estas investigaciones ha sido identificar los modelos y las variables consideradas al momento de evaluar la creatividad.

Este apartado establece un panorama acerca de la valoración de la obra, el cual servirá de referencia y base para la siguiente fase de esta investigación, es decir, una **comprensión integral de la creatividad arquitectónica** a través de la interpretación de las problemáticas y las alternativas del habitar contemporáneo.

La creatividad se manifiesta en algunas obras arquitectónicas, los cuales son el testigo de que este fenómeno es real y capaz de materializarse, pero esta categoría tiende a ser cada vez más subjetiva sin existir un consenso de lo que hace creativo a un objeto arquitectónico. Debido a esta confusión, para este estudio, podemos partir de entender como obra creativa al “resultado que tiene una existencia independiente de la persona que lo produce”.

Se ha tomado como base para este apartado, la tesis doctoral titulada *Análisis de los modelos que evalúan la creatividad en los productos publicitarios* de

Raúl A. Aguilera Hernández (2011) quien realiza una recopilación organizada de los conocimientos pertenecientes al tema de valoración de la creatividad en los productos publicitarios, haciendo un análisis de los métodos utilizados por los investigadores, y estableciendo, con base en los métodos de evaluación de la creatividad encontrados, los criterios de análisis para el estudio de la creatividad al momento de valorar los productos, para finalmente perfilar un instrumento metodológico para evaluar la creatividad de los productos publicitarios en las campañas. Este estudio es de vital importancia para el desarrollo de esta investigación, puesto que resume de una manera muy puntual las múltiples investigaciones que se han desarrollado hasta la fecha en relación con la creatividad y el producto creativo.

Este investigador apunta que:

Es más sencillo demostrar que la creatividad existe por las pruebas que nos deja, es decir, por sus resultados. Es en el producto donde la creatividad se manifiesta de una manera más concreta y tangible, pues es donde se materializan las aptitudes creativas ejercidas a lo largo del proceso creativo; de ahí

Año	Autor(es)	Rasgos
1976	D. W. MacKinnon	Poco frecuente, servir de solución a un problema, apoyado en la intuición general.
1982	B. Hennessey y T. Amabile	Apropiado, útil y correcto.
1993	M. Runko y R. Charles	Originalidad, valor práctico, utilidad y funcionalidad.
1997	Robert J. Sternberg	Originalidad y apropiado.
1997	M. Romo	Transformación, condensación y área de aplicabilidad.
2030	Koslow, Sasser y Riordan	Originalidad y adecuación.
2007	M. Obradors	Novedad, eficacia, gusto, congruencia con el contexto.
2008	West, Kover y Caruana	Un balance entre la originalidad y la adecuación.

Tabla 1.- Autores que han estudiado el concepto de obra creativa y los rasgos con los que la han asociado. Elaboración propia a partir del estudio de Aguilera (2011).

Rasgos de una obra creativa



Esquema 6.- Elaboración propia a partir de la investigaciones realizadas por Pérez Fernández (1997) y Aguilera Hernández (2011).

que es posible encontrar varias definiciones de creatividad que se construyen a partir de la categoría del producto.

(Aguilera Hernández, 2011, p. 158)

A continuación se resumen las propuestas y resultados a los que han llegado los diversos autores que Aguilera reseña en su investigación.

Comencemos por F. Barron (1976), quien dice que la creatividad es "la capacidad de producir algo nuevo". Morris amplía esta definición afirmando que la creatividad tiende a ser una nueva obra considerada por un grupo, al mismo tiempo como **razonable y útil** (en Sikora, 1977: 11). Así, para el primer autor la única condición de la creatividad es la novedad, mientras que el segundo anexa la utilidad.

Sternberg y Lubart (1997, p. 28), plantean que un producto se puede definir como creativo si es **original y apropiado** para las condiciones que lo rodean. Mientras

que Hennesey y Amabile (1982) señalan que un producto creativo, no sólo tiene que ser una nueva respuesta sino que además tiene que ser **apropiado, útil y correcto**.

Por su parte Obradors (Obradors, 2007, p. 63), dice que aquello que permite determinar qué es lo creativo y qué trasciende el acto de creación remite a una serie de rasgos de extremo relativismo que están sujetos al **contexto sociocultural** en el que se han desarrollado, porque requieren de la **aceptación del ámbito** correspondiente.

Por su parte, Runco y Charles (1993), consideran a la **originalidad** como la característica más importante de la creatividad, el cual comprende el **valor práctico**, la **utilidad**, y la **funcionalidad**: "La originalidad es una parte necesaria de la creatividad, pero las cosas creativas son más que originales. También resuelven un problema, o más generalmente son de algún modo apropiado o adecuado" (Ibidem, pp. 537-546).

Koslow, Sasser y Riordan (2003) apuntan que

debe de existir un **balance** entre la **originalidad** y la **adecuación** para que el producto resultante pueda considerarse creativo; postura con la que coinciden West, Kover y Caruana (2008).

Pero previamente a estas investigaciones, D.W. MacKinnon (1976, p. 246), planteaba que existen tres condiciones que debe de cumplir un producto para poder ser considerado como creativo. Estas son:

- 1) Novedad o **poca frecuencia** estadística de aparición.
- 2) Debe de **servir de solución a un problema** y ser congruente con la realidad.
- 3) Debe suponer una prolongación y un **apoyo a la intuición general** y el mantenimiento del desarrollo de la obra hasta concluirla.

Manuela Romo, por su parte establece tres factores que ayudan a determinar el criterio de valor y la calidad de un objeto (Romo, 1997):

- 1) **La transformación**, que estriba en replantear cuestiones que antaño se daban por establecidas al tiempo que ofrece nuevas alternativas.
- 2) **La condensación**, que consiste en relacionar o aglutinar de manera simple y compleja a la vez información que nunca antes había tenido relación alguna.
- 3) **El área de aplicabilidad**, que se refiere a un factor en el que el producto genera una actividad creadora adicional, es decir que sea capaz de generar nuevas teorías.

La autora apunta que si se cumplen estas tres condiciones, entonces, estamos frente a una obra creativa.

Tras analizar estas investigaciones, es posible observar que el estudio de la creatividad a través del resultado materializado en un producto o una obra es joven en comparación con los enfoques del sujeto, el proceso o el ambiente creativo, los cuales se esbozaron el apartado anterior.

A continuación se resumen los enfoques de las diversas investigaciones enunciadas en una tabla com-

parativa, en la cual es posible notar cuáles son los rasgos que se consideran con mayor frecuencia al concebir a un objeto, producto u obra como creativos, de acuerdo con las investigaciones anteriormente mencionadas.

Tabla comparativa.

Así, es posible identificar que la novedad es condición indispensable pero no única de acuerdo con el estado del arte en la materia de la creatividad de una obra o un producto materializado. La conjunción de estas características, convierte el concepto de creatividad en algo más complejo, rico y vasto para su estudio e investigación.

A manera de síntesis, en el siguiente esquema, se presentan los rasgos que definen a una obra creativa de acuerdo con los estudiosos de la creatividad anteriormente citados:

Este análisis nos conduce a la siguiente pregunta: **¿Cuáles de estos rasgos podrían recuperarse para construir una noción integral de la creatividad arquitectónica?** Esto, y otros asuntos que tendrán que ser esclarecidos para llegar a una comprensión de la creatividad arquitectónica para el habitar contemporáneo, se abordarán en el siguiente capítulo.

1.3.3 Diseño, Arquitectura y Creatividad

Debido al despliegue que ha tenido la creatividad como rasgo, cualidad y capacidad humana, en los últimos tiempos, esta ha sido elevada a categoría de aspiración universal para los seres humanos. Esto lo expone Christian Hermansen Cordua en un interesante ensayo titulado *Arquitectura y creatividad*, en el cual manifiesta que:

En las últimas dos décadas el contexto dentro del cual se valora la creatividad ha crecido desmesuradamente. "creatividad" y, en consecuencia, "ser creativo", ha sido elevado a la categoría de aspiración universal. Los nuevos productos se anuncian como tan creativos que definirán una nueva categoría de producto de consumo. Las empresas modernas regularmente someten a sus empleados a cursos que pretenden incrementar su creatividad

y el de la corporación. Algunos economistas ven en la “clase creativa” el principal motor del crecimiento económico.

(Hermansen Cordua, 2012)

En este sentido, interesa saber si la importancia que ha cobrado la creatividad en los últimos tiempos ha repercutido en las disciplinas relacionadas con el diseño, y específicamente en la arquitectura.

El mismo autor responde afirmativamente a este cuestionamiento, explicando que la relevancia de la creatividad ha trascendido a todos los campos, incluidas las disciplinas concernientes al diseño del espacio y al habitar humano, como la arquitectura o el urbanismo.

...tanto en la educación de los arquitectos como en el ejercicio profesional de esta disciplina, se da por sentado que ser creativo es algo positivo, algo que debe cultivarse, y que cuando se lo encuentra, merece alabanza. La elevada posición que ocupa la creatividad no es, por supuesto, exclusiva a las disciplinas del diseño, en nuestros días, también en las bellas artes la creatividad ocupa un lugar aún más significativo.

(Ibidem, p.1)

Se ha hablado en páginas anteriores acerca de cómo es que la creatividad ha sido concebida y estudiada a lo largo de la historia de la humanidad, lo que nos puede dar una idea del por qué de la actual veneración de la misma en la actualidad. Sin embargo, hay quienes consideran que tal fervor y aspiración por alcanzarla han sido exacerbados en los últimos tiempos así como también subordinados a fines de consumo, de política y en sí que están inmersos en la dinámica neoliberal. John Tusa resume bien esta ubicuidad de la creatividad en la siguiente cita:

Creativo, creación, creatividad, se cuentan entre las palabras más abusadas y, en definitiva, degradadas del idioma. Despojadas de todo significado particular por una generación de burócratas, funcionarios, gerentes y políticos, perezosamente empleadas como una suerte de margarina política disponible para ser esparcida aprobatoria y abarcadoramente sobre cualquier actividad que incluya un elemento no-material,

la palabra “creativo” se ha vuelto inutilizable. De ello se han encargado la política y la ideología de la ordinariéz, el deseo de no rebajar a nadie, la determinación de no exaltar lo excepcional, y la cultura de la súper-susceptibilidad, de evitar herir sentimientos.

(Tusa, 2004)

No es fin de esta investigación simpatizar con esta opinión, pero tampoco tiene por objetivo contradecirla, sino indagar que tan cierta o falsa es, con base en un estudio de las condiciones arquitectónicas y sobre todo habitables en el tiempo presente, así como de sus problemáticas y sus alternativas. Un objetivo más, consiste en evitar que esto suceda por medio de una herramienta teórica en la cual la creatividad arquitectónica signifique integrar y no adjetivar.

De ser verídico el fenómeno de la apología de la creatividad, su origen pudo haber manado del rumbo que ha tomado el concepto a lo largo de su historia, la cual se ha estudiado previamente. Pero además, del contexto socio histórico que se transforma en cada época. Factores sociales, intelectuales, políticos, mercadotécnicos o ambientales, inclusive, van permeando en múltiples ámbitos y disciplinas y transformando los significados de los conceptos que los constituyen. Autores como Teun A. van Dijk (2000, p. 32) destacan la importancia de los factores contextuales en la construcción de significados de los distintos órdenes del discurso. Él mismo, enfatiza la influencia que los contextos sociales, materiales, y ambientales tienen en las diferentes formas de interpretar un mismo discurso en contextos distintos.

Pocos pero existentes, son los autores que se han dedicado a analizar las relaciones entre la arquitectura y la creatividad.

Verbigracia, promoviendo que la creatividad sea estudiada por parte de los arquitectos y otros profesionales, principalmente del rubro de las artes, Daniele Pauly en sus investigaciones sobre la obra de Le Corbusier, plantea que:

La multidimensionalidad y naturaleza sinérgica de la arquitectura requiere que la segunda parte del libro de la creatividad deba ser escrita por personas entrenadas multidimensionalmente y sinérgicamente.

Los arquitectos orientados hacia la cultura, los realizadores de cine, y los científicos espaciales tienen que hacer la parte de la ciencia de la creatividad que no han realizado los sociólogos y psicólogos. Incluso la ciencia en general precisa de la creatividad arquitectónica.

(Pauly, 1983, pp. 13-22)

A partir de esta afirmación, la presente tesis, se propuso como reto escribir esa segunda parte de la creatividad que les toca a “los arquitectos orientados hacia la cultura” y sobretodo, a las **humanidades**.

Por otra parte, en un Proyecto docente de la Escuela Técnica superior de Arquitectura de Sevilla, los autores enuncian que, “fueron los Estados Unidos los que proporcionaron la plataforma para el desafío y la evolución cualitativa de la arquitectura como un asunto creativo y didáctico”, siendo los aportes de Jean Labatut por medio de su artículo titulado *Aproximación a la composición arquitectónica* los más trascendentales (Cabeza & Almodóvar, 2001).

Jean Labatut fue el primer estudioso de las relaciones entre creatividad y arquitectura. Su principal argumento fue que “Las cosas no son como son, sino como nosotros somos” (Ibidem, p. 11). En su ensayo sobre los aspectos de la creación en arquitectura y el acto de la creación de los arquitectos por medio de la composición, trató el tema de la relatividad de los juicios, aumentando el significado de la palabra función para incluir sus componentes físicos, intelectuales y emocionales. Es muy importante considerar que, ya desde entonces su postura se avocaba por una arquitectura humanizada. Así mismo, introdujo los conceptos de elementos “tangibles” e “intangibles”, entendidos como lo cuantitativo y lo cualitativo de la arquitectura.

[En Arquitectura] Los temas tangibles se aprenden y deben tenerse en consideración; los intangibles no pueden verse; tienen que buscarse, aurelizarse. El arquitecto debe encontrarlos en el porte del cliente. Debe buscar todos los factores humanos, espirituales, y metafísicos, los símbolos y el significado de las palabras, del lenguaje, las creencias y supersticiones del cliente.

(Labatut en Cabeza & Almodóvar, 2001, p. 13)

Se dice que la primera interpretación amplia de la arquitectura como acto creativo fue establecida por la Bauhaus¹³. “El producto creativo había de ser pragmático, responsable ante múltiples necesidades –físicas, sociales, tecnológicas y artísticas. Se trataba de un inclusivismo de lo tangible y lo científico” (Ibidem, p. 13).

Más tarde, L. Garwin se cuestiona si un diseño creativo es necesariamente un buen diseño (Ibidem, p.14). Durante su análisis, observó que entre sus contemporáneos, si un edificio era novedoso en cualquier aspecto era considerado un magnífico edificio, mientras que los que resolvían solo uno de los problemas eran solamente “buenos edificios”. En este sentido, que los edificios debían destacar en todos los aspectos del diseño no había sido considerado para atribuirles la cualidad creativa. “La continuación de este debate asistió a las separación de los arquitectos en dos campos distintos: “artistas” y “profesionales”” (Ídem).

Estos autores sientan las bases del estudio de la creatividad arquitectónica brindado un marco de referencia para poder construir el significado de la misma. Por otra parte, se considera fundamental, el estudio de Christian Hermansen Cordua, pues en su trabajo, expone una definición operacional de creatividad (2012), que servirá como punto de partida para comprender el concepto de creatividad arquitectónica a partir de la interpretación del habitar contemporáneo.

1.3.4 La apología de la creatividad en las escuelas de arquitectura. Caso de estudio Facultad de Arquitectura U.N.A.M.

Este apartado tiene por fin indagar cómo es que esta valoración de la creatividad en los últimos tiempos ha repercutido en la enseñanza de la arquitectura. De ser afirmativo, se dará paso a descifrar si en la academia, se está comprendiendo el significado de aquello que

13 Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal en alemán) fundada en 1919 por Waler Gropius en Weimar, Alemania.

se fomenta y se intenta enseñar a los alumnos.

Una de las suposiciones de este trabajo, plantea que actualmente, la enseñanza del diseño arquitectónico suele promover que los resultados del proceso de diseño sean creativos, lo cual queda asentado en diversos libros e investigaciones que se enfocan en el desarrollo y estrategias para fomentar la creatividad. Tan sólo en esta institución educativa, la Universidad Nacional Autónoma de México, existe una considerable cantidad de tesis encauzadas al estudio del estímulo de la creatividad, a las técnicas para su desarrollo, a las aplicaciones teóricas metodológicas, y a la enseñanza de la misma. Incluso, el plan de estudios vigente¹⁴ incluye el concepto varias veces en los contenidos temáticos de las diversas etapas de formación de los arquitectos. Así, es posible notar cómo es que se consideran dentro del ámbito de la expresión arquitectónica y es equiparada –o quizá empleada como sinónimo o refuerzo– con el concepto de “forma arquitectónica”. A continuación se extraen algunos párrafos de este documento:

Etapa de consolidación.

La expresión arquitectónica y la actividad proyectual

- El lenguaje arquitectónico como resultado de la inserción del objeto proyectado en un determinado contexto; de su significado conceptual social y cultural; del aprovechamiento de los recursos tecnológicos y económicos; así como del repertorio formal y la creatividad del proyectista. (Plan de estudios 99. Facultad de Arquitectura UNAM, 2013-2015, p.51).

TALLER DE ARQUITECTURA IV GEOMETRÍA 1. Creatividad y geometría

1.1.- La concepción del espacio y la forma arquitectónica (Ibídem, p.120).

CAMPO 5. LA EXPRESIVIDAD DE LA ARQUITECTURA

Tema: La expresión arquitectónica y la actividad

proyectual.

El lenguaje arquitectónico como resultado de la inserción del objeto proyectado en un determinado contexto; de su significado conceptual social y cultural; del aprovechamiento de los recursos tecnológicos y económicos; así como del repertorio formal y la creatividad del proyectista. (Ibídem, p.138).

1. La investigación en la Etapa de Consolidación.

1.3 El análisis crítico del lenguaje arquitectónico que resulta de la interacción compleja de factores como la pertenencia del objeto a un contexto determinado; su significación conceptual y sociocultural; el aprovechamiento racional de los recursos materiales, energéticos, tecnológicos y económicos; así como la reflexión sobre el repertorio formal y la **creatividad** del sujeto proyectante.

Aunado a esto, en el siguiente cuadro se muestra la bibliografía existente en las bibliotecas de la Facultad de Arquitectura y del Posgrado de Arquitectura de la U.N.A.M. en donde se fomenta la creatividad en los arquitectos o se adjetiva a la obra de estos como “creativa”.

#	Autor	Título	Año
1	Roca, Alejandro, autor	Arquitectura de creatividad: creatividad y arquitectura de una nueva generación / Alejandro Roca / traducción de Alicia Arceles García	2011
2	Schick, Daniel, autor	Arquitectura a creatividad actual: selección de obras de arquitectos internacionales / Daniel Schick	2008
3	García, Enrique, 1925- / autor	Diccionario de arquitectura: una creatividad / Enrique García / traducción Jorge Francisco Linares	2007
4	Quiróga de Quirós, H. Antonio-Obregoniano, 1715-1849 / autor	Diccionario de arquitectura: voces técnicas / Antonio Obregoniano Quiróga de Quirós / traducción y edición Fernando Aliza y Claudia Strain	2007
5	Noelle, Louise, 1944 / autor	Lois Bernson: creatividad y creatividad / Louise Noelle / edición María Mercedes Guzmán	2004
6	Roma, Víctor, arquitecto	Plan / Víctor Roma / (1984)	1984
7	Sanahuja, Néstor, autor	Metodología CAD para la arquitectura / Néstor Sanahuja	1989
8	Turiel Villalón, Antonio, autor	Procesos arquitectónicos: origen y fundamentos del proceso de creación / Antonio Turiel Villalón / María Teresa Sosa	2000
9	Mirapalms, Beverly L., autor	PLANOS 2000 para la arquitectura / Beverly L. Mirapalms / James H. Robinson	1990
10	Noelle, Louise, 1944 / autor	Lois Bernson: creatividad y creatividad / Louise Noelle / Ed. Alberto Mercedes Guzmán	1996

Cuadro 1.- Libros que abordan la creatividad en relación con la arquitectura.

Por su parte, en el siguiente cuadro, se muestran las tesis que abordan el concepto de creatividad en esta casa de estudios.

#	Autor	Título	Año
1	Selección / Clara Lucero, Miguel Alberto	Proceso de creatividad: interactividad, control de selección / Clara de Lucero Lucero Lucero / Clara Lucero	2008
2	Selección / Franco Piro, Edgar	Creación y creatividad arquitectónica: control de selección de arquitectos / selección de obras de Franco Piro / Franco Piro	2007
3	Selección / Libarreta Velasco, José Luis	La creatividad creativa en la arquitectura: selección de un instrumento de medición para el análisis de la arquitectura, desde su creatividad, selección y selección. Caso de estudio: ...	2007
4	Selección / Rodríguez López, José Carlos Hernández	Caracterización de la creatividad de la creatividad en el proceso de diseño arquitectónico / Rodríguez López, José Carlos Hernández	2006
5	Selección / Martínez Prieto, Enrique	Creatividad y diseño / Martínez Prieto, Enrique	2005
6	Selección / Duarte García, Alberto de Jesús	Investigación analítica sobre el desarrollo de la creatividad para la arquitectura / Duarte García, Alberto de Jesús	2003
7	Selección / González Pérez, Erico Amador	La importancia de la comprensión de las estructuras para el diseño arquitectónico / González Pérez, Erico Amador	1997

Cuadro 2.- Tesis que abordan la creatividad en relación con la arquitectura.

Fuera de la academia, existe también una amplia bibliografía que se estudia la creatividad del sujeto y del proceso creativos. Estos son algunos ejemplos:



En los listados anteriores, es posible notar que el interés por el tema de la creatividad en relación con la arquitectura es bastante frecuente en los últimos tiempos. Sin embargo, la mayoría de estos trabajos estudian la creatividad de acuerdo con las líneas de investigación que se enfocan en el sujeto y en el proceso principalmente, siendo escasos –aunque existentes– los estudios que se orientan hacia la obra arquitectónica creativa; es decir, que **teorizan sobre los criterios, características y rasgos que hacen creativa a una obra arquitectónica**. Esto nos conduce a que, actualmente existan confusiones con respecto a lo que significa que una obra arquitectónica sea creativa, y por tanto resulte complicado evaluar este aspecto en los proyectos académicos y en los proyectos profesionales, inclusive.

Es por ello, que esta investigación sienta sus bases en la importancia del esclarecimiento de este concepto en relación con las disciplinas relativas al diseño y construcción de espacios en donde sucederán actividades diversas, tendrán lugar eventos planeados e inusitados, pero ante todo espacios en donde morarán seres humanos, con sus respectivos sueños, anhelos, creencias y cosmovisiones, plurales y diversas.

14 Aunque en actual proceso de actualización.

2ª parte:
Interpretando el habitar en el presente



¿Por qué interpretar?

Interpretamos cuando “comprendemos” o “traducimos” algo a una nueva forma de expresión un contenido material o intelectual. Interpretar, consiste en reconstruir la realidad material a la que se refiere una representación de la realidad.

Filosóficamente, este concepto guarda estrecha relación con el de la Hermenéutica, la cual se define de la siguiente manera:

En la actualidad nos referimos con él [hermenéutica] más habitualmente a la corriente filosófica que propone como método, en el ámbito de las ciencias humanas, la comprensión de las acciones humanas en su contexto histórico y social, fuera del cual pierden su significado; al mismo tiempo, dicho método señala la dificultad de tal tarea, al poner de manifiesto la heterogeneidad entre el significado (matizado por las creencias, tradiciones, prejuicios y valores, etc.) que pueda tener el “mismo” hecho para el investigador y para la época investigada. Esta dificultad parece exigir haber comprendido ya algo para poder comprenderlo, lo que da lugar a una aparente circularidad que se conoce con el nombre de círculo hermenéutico.

(Glosario de Filosofía, 2001)

Así pues, bajo esta corriente filosófica y método de investigación (hermenéutica), para poder comprender las circunstancias del presente, e indagar las del futuro, debe partirse de la comprensión de las condiciones y circunstancias que sucedieron en el pasado. Por este motivo, en el presente capítulo se esbozan las teorías, paradigmas y pensamientos dominantes en el campo de la arquitectura, tanto las pretéritas, como las contemporáneas. Posteriormente, se interpreta cuales son las principales problemáticas de habitabilidad que enfrenta la sociedad actual, así como su relación con las teorías arquitectónicas dominantes en el momento.

Es importante mencionar que la hermenéutica como herramienta y método de investigación, fue empleada únicamente en la elaboración de este capítulo, pues la metodología de investigación de todo el trabajo fue cualitativa, de triangulación y contrastación, tal

como se explicó en la introducción de esta tesis.

Como arquitectos o diseñadores de espacios habitables, nos sirve ahondar en su estudio para poder respondernos a la pregunta sobre si estamos o no fungiendo como verdaderos y acertados interpretes de las comunidades que requieren de espacios habitables pensados en su identidad y sus particulares modos de vida, o simplemente estamos configurando locales a modo de que “funcionen”, de que sean operativos, rentables y de cumplir con las exigencias “básicas” y “ordinarias” de nuestra profesión¹.

¹ Estas reflexiones se generaron a partir del curso de Hermenéutica impartido por el Dr. Garagalza. Unidad de Posgrado UNAM.

II. Paradigma actual del habitar

2.1 Introducción

El capítulo anterior, es de utilidad para percatarse de que para los actuales o futuros diseñadores, planeadores, constructores, críticos o teóricos de las ciudades del futuro, resulta vital y necesario reflexionar sobre los objetivos esenciales de la arquitectura y del urbanismo previamente a edificarlos, ya que, muchos de estos, se han desvirtuado en favor de otras necesidades que quizá habría que relegar a un plano secundario.

En las siguientes páginas, se expone un breve esbozo de cómo fue transformándose la disciplina, principalmente durante el periodo de la modernidad, el cual se sabe –o bien se verá– comienza a partir de la Ilustración, la Revolución Industrial así como de otros movimientos que promovieron que la razón, la función, lo racional, la estandarización y la eficiencia, –entre otras variables–, fueran los principales factores a satisfacer y a atender en la arquitectura y en el desarrollo de las ciudades.

Posteriormente se abordan las alternativas que como arquitectos diseñadores o como habitantes y seres en el espacio tenemos para poder encaminar nuestro quehacer profesional hacia un mundo mejor, en el que la arquitectura y el urbanismo atiendan a sus esencias y sus objetivos primordiales sin que ello signifique retroceder todo el avance social, filosófico y tecnológico que se ha desarrollado a lo largo de la historia.

Se propone así, reflexionar sobre lo que fue, lo que es y lo que será nuestro reto como arquitectos o urbanistas, pero además como habitantes de la Tierra, en esta nueva era en la que es necesario preservar y hacer un alto a la destrucción de nuestro planeta, el único que tenemos; así como también meditar sobre la necesidad de reconfortar nuestros espíritus, diseñando en favor del “bien-estar” y de la construcción de los seres humanos que habitamos y somos en los espacios urbano-arquitectónicos.

2.2 Expresión del pensamiento moderno, su impacto en la arquitectura y en la formación de los futuros arquitectos

Se conoce como “**Modernidad**” al periodo socio-histórico que se originó en Europa Occidental a partir del Renacimiento (Siglos XV y XVI) cuando los nuevos valores comenzaron a basarse en el principio de que cada ciudadano obtuviera sus metas según su propia voluntad. Dicha meta, podría ser alcanzada por medio de la lógica y la razón, y no sólo por medio de la religión, como era costumbre hasta aquel momento. Ahora bien, “no fue sino hasta el siglo XIX cuando el vocablo se volvió común y se utilizó para distinguir la antítesis entre feudalismo y capitalismo (tradicción y modernidad), como gran momento de cambio-ruptura en el proceso histórico” (Revueltas, 1990).

Este periodo trajo consigo cambios paradigmáticos, tal como la creación de instituciones estatales que buscaban que el control social estuviera limitado por una constitución y la vez se garantizaran y se protegieran las libertades y derechos de todos los ciudadanos, o el surgimiento de nuevas clases sociales que permiten la prosperidad de cierto grupo poblacional y la marginación de otro, además de la industrialización de la producción con el fin de aumentar la productividad y su economía.

En términos generales la modernidad ha sido el resultado de un vasto transcurso histórico, que presentó tanto elementos de continuidad como de ruptura; esto quiere decir que su formación y consolidación se realizaron a través de un complejo proceso que duró siglos e implicó tanto acumulación de conocimientos, técnicas, riquezas, medios de acción, como la irrupción de elementos nuevos: surgimiento de clases, de ideologías e instituciones que se gestaron, desarrollaron y fueron fortaleciéndose en medio de luchas y confrontaciones en el seno de la sociedad feudal.

(ídem)



Imagen 3.- El hombre en el cruce de caminos, Diego Rivera, 1939.

Alain Touraine explica que:

La idea de la modernidad, en su forma más ambiciosa, fue la afirmación de que el hombre es lo que hace y que, por lo tanto, debe existir una correspondencia cada vez más estrecha entre la producción –cada vez más eficaz por la ciencia, la tecnología o la administración–, la organización de la sociedad mediante la ley y la vida personal, animada por el interés, pero también por la voluntad de liberarse de todas las coacciones.

(Touraine, 1994, p. 9)

El autor agrega que dicha correspondencia fue encontrada en la razón como método a seguir y como meta a alcanzar, puesto que ésta es capaz de establecer una correspondencia entre la acción humana y el orden del mundo, que era lo que se buscaba en aquel entonces. La humanidad –se creía– “al obrar según las leyes de razón, avanza a la vez hacia a abundancia, la libertad y la felicidad” (idem).

Asimismo, la modernidad, es una etapa de actualización y cambio permanente. Es decir, a partir de este periodo histórico, la innovación constante y el avan-

ce tecnológico adquieren un interés particular para los individuos y para las organizaciones laborales, que compiten por ser diferentes, innovadoras, sobresalientes, con el fin de que sus mercancías sean preferidas por los compradores y así sean consumidas en un nuevo esquema de producción-competencia-consumo. De todas las características de este periodo, quizá esta es la que más relevancia tiene con respecto a la hipótesis de este trabajo.¹

Como se ha mencionado anteriormente, la arquitectura no es un fenómeno aislado de lo que ocurre en el contexto en el que se erige, por lo que, indudablemente, las transformaciones ideológicas que trajo consigo la modernidad, repercutieron en esta disciplina, así como también en el urbanismo y en los modos de habitar de la sociedad.

Se conoce como *arquitectura moderna* a la revolución en el campo de la arquitectura y el mundo del arte que tuvo su origen en la Escuela de la Bauhaus y cuyo principal desarrollo se vincula con el *Congreso In-*

¹ Tal como se verá en el capítulo 3: Problemáticas del “habitar” contemporáneo.

Características del pensamiento moderno

La razón como rasgo fundamental del ser humano
El hombre animal racional y dominador de la naturaleza
Dios como última garantía de la verdad
La verdad como adecuación constante entre el objeto y la palabra
La ciencia como única fuente de conocimiento y generadora de verdades estáticas y absolutas, y éticamente neutra.
El razonamiento lógico y lineal como único medio de argumentación y validación.
Valor Cuantitativo
La utilidad como meta de la técnica y la ciencia
Se busca la seguridad y certeza

Cuadro 3.- Dulce María Barrios, principios fundamentales del pensamiento moderno. Recuperado del curso Teoría del Diseño 1 del Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura de la UNAM. Periodo 2014-1.

*ternacional de Arquitectura Moderna*², llevado a cabo entre 1928 y 1959.

En su libro *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Kenneth Frampton describe los movimientos culturales y técnicas propiciatorias que, de acuerdo con su análisis dieron lugar al surgimiento de los “arquitectos modernos”, y los divide en tres factores principales:

- 1.- Transformaciones culturales: la arquitectura neoclásica, 1750-1900.
- 2.- Transformaciones territoriales: los desarrollos urbanos, 1800-1909.
- 3.- Transformaciones técnicas: la ingeniería estructural, 1775-1939.

Con respecto a las transformaciones culturales, Frampton explica que fue a partir del periodo estético conocido como Barroco que se generó cierta incertidumbre

² También conocido como CIAM o Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, fue el laboratorio de ideas del movimiento moderno (o Estilo internacional) en arquitectura. Constó de una organización y una serie de conferencias y reuniones.



Imagen 4.- Grabado del Panteón de Agrippa. Giovanni Battista Piranesi, S. XVIII.

sobre el por venir de la arquitectura, no se sabía si el rumbo de la disciplina continuaría hacia “el caos del rococó” o retomaría las características racionales de las culturas clásicas como Grecia, Roma y Egipto (2010, p. 12).

Factores como el descubrimiento de las ruinas Pompeyanas propiciaron que se revalorará la arquitectura clásica y se concibiese como un hito que se había perdido y debía ser recuperado. Ejemplos de esta revaloración son los grabados de Giovanni Battista Piranesi (véase imagen 3) o los estudios de Johann Joachim Winckelmann sobre Grecia y Roma.

Tras estudios exhaustivos que se pusieron en boga, los arquitectos de la nueva época, comenzaron a realizar obras basadas en la arquitectura clásica. Algunos de los pioneros (principalmente británicos) fueron James Stuart, George Dance, John Soane con obras de estilo *greek revival*, inspiradas por los grabados de Piranesi. La obra de estos arquitectos sientan los cimientos de lo que más tarde daría lugar al neoclasicismo (ibídem, p.13).

Posteriormente, se intentaron recuperar estilos como el románico, el gótico, etc. lo que generó el movimiento neoclásico y la mayoría de los arquitectos de las grandes obras fueron basándose en los estilos que más le agradaban o mejor comprendían, pero siempre refiriéndose al pasado. Es a finales del siglo XIX cuando este movimiento pierde su fuerza y se general dos líneas de desarrollo: el clasicismo estructural y el clasicismo romántico. Los primeros de tendían a enfatizar las estructuras del pasado, mientras que los segundos tendían a acentuar las formas del pasado (ibídem, p.18).

La primera de estas escuelas, el clasicismo estructural, culminó con los escritos del ingeniero Auguste Choisy³. “Para Choisy la esencia de la arquitectura es la construcción, y todas las transformaciones estilísticas son simplemente la consecuencia lógica del progreso técnico” (Choisy en Frampton, 2010, p. 18). Este manifiesto inspiró a muchos de los arquitectos del siglo XX, quienes fueron cautivados por las ilustraciones objetivas, abstractas y sintetizadoras de información que acompa-

ñaban el texto de Choisy, así como por los principios de la composición clásica “elementalista” transmitidas a los alumnos por Julien Guadet, arquitecto, conferencista y escritor del libro *Eléments et théorie de l’architecture* (1902) (ibídem, p.19).

Posteriormente Kenneth Frampton habla de la influencia de las transformaciones territoriales y los desarrollos urbanos en la gestación de la arquitectura moderna apuntando que, a partir de la revolución industrial se produce un caos en el crecimiento de la ciudad, por lo que diversos teóricos intentan dar soluciones durante años a este problema, tales como Robert Owen o Charles Fourier, entre otros. Explica asimismo, como durante estos años se desarrollaron los que hoy se conocen como los ensanches, que eran posibles soluciones a dicho caos urbano (ensanche de Madrid, Barcelona, etc.) así como a reformas de ciudades enteras (como la de París, Nueva York, etc.) (ibídem, pp. 20-28).

Por último, el arquitecto y escritor inglés, explica el último de los factores en los que divide este apartado: las transformaciones técnicas, la ingeniería estructural surgidas entre 1775 y 1939. En este punto explica cómo fue que el hierro se fue introduciendo poco a poco en el mundo de la arquitectura. empezando desde las famosas construcciones de los primeros puentes como el de Darly II pasando por la famosa Torre Eiffel hasta su introducción dentro de los estilos arquitectónicos de la época, puesto que hasta ese momento era mal visto como material arquitectónico. Caso similar fue el del concreto armado, el cual fue convirtiéndose en uno de los materiales principales de la arquitectura moderna, e incluso continua siéndolo en el S. XXI.

Los factores que resume Frampton aunados a el conjunto de sucesos socio históricos que ocurrieron a lo largo de este periodo dieron lugar a lo que hoy denominamos Movimiento Moderno.

Este conjunto de tendencias surge en las primeras décadas del siglo XX, marcando una ruptura con la tradicional configuración de espacios, formas compositivas y estéticas. Sus ideas superaron el ámbito arquitectónico influyendo en el mundo, no sólo arquitectónico, sino también del arte y del diseño.

El Movimiento Moderno aprovechó las posibi-

lidades de los nuevos materiales industriales como el concreto armado el acero y el vidrio. Dichos materiales, aún imperan en las construcciones contemporáneas.

Estructural y morfológicamente, esta arquitectura se caracterizó por plantas y secciones moduladas y ortogonales, generalmente asimétricas, ausencia de ornamentos en las fachadas y grandes ventanales horizontales conformados por perfiles de acero. En general, los espacios interiores son luminosos, límpidos y traslú-

cidos. Las imágenes 4 y 5 son ejemplos emblemáticos de la arquitectura moderna europea.

Cronológicamente, se dice que el Movimiento Moderno en la historia de la arquitectura comprende un período situado entre las dos guerras mundiales, es por ello que se le llama periodo de “entreguerras”. El objetivo primordial consistió en renovar el carácter, diseño y principios de la arquitectura, el urbanismo y el diseño.

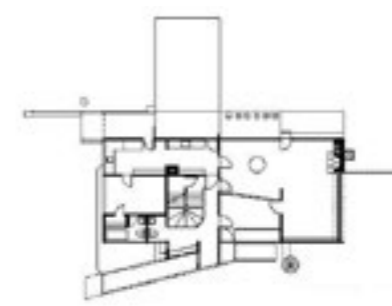


Imagen 5.- Casa diseñada por Walter Gropius en Lincoln, Massachusetts (1938).



Imagen 6.- Villa Savoye, diseñada por Le Corbusier en Poissy (1929), Francia.

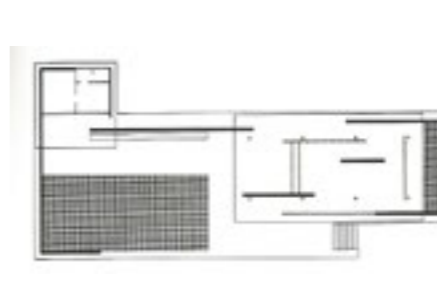


Imagen 7.- Pabellón de Barcelona, diseñado por Mies van der Rohe (1929), Barcelona.

3 En particular con su Historia de la Arquitectura (1899).

Sus representantes fueron arquitectos que reflejaron en sus proyectos los nuevos criterios de funcionalidad y conceptos estéticos, principalmente, llegando a su máximo esplendor entre los años 20 y 40 del siglo XX y entre los años 40 y 70 en México.

Además de los factores que describe Kenneth Frampton, un estímulo decisivo para el origen del Movimiento Moderno estuvo a cargo del CIAM, promovido por Le Corbusier, y por las conferencias internacionales, donde se desarrollaron muchas de las teorías y principios que luego se aplicaron en varias disciplinas. A estas pertenecen el movimiento De Stijl, la Bauhaus⁴, el constructivismo y el racionalismo italiano.

En 1936 se acuñó el término "Estilo internacional" en los E.U.A. y a menudo se denomina así a todo el movimiento.

⁴ De la cual, las escuelas de arquitectura en nuestro país abrevaron múltiples métodos de enseñanza que perduran en nuestros días.

Los principales representantes asociados con el Movimiento Moderno en Arquitectura surgen a partir de la década de 1920, tales como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier, aunque Nikolaus Pevsner, en su libro *Pioneros del diseño moderno* (1936), señala que la modernidad en la arquitectura surge con William Morris, fundador del movimiento *Art and Crafts*⁵.

La llegada del Nacionalismo (nazismo) al poder en 1933 y el cierre de la Bauhaus provocó la salida del país de numerosos arquitectos y creadores que habrían de migrar y difundir los principios de este movimiento en otros países. Específicamente a México, llegaron personajes como Mathias Goeritz y Hannes Meyer (Molina, 2011, pp. 68-71).

En México, los principales representantes de

⁵ Movimiento surgido en Inglaterra (entre 1861 y 1875) que se ocupó de la recuperación de artes y oficios medievales, renegando de las nacientes formas de producción en masa.



Imagen 8.- Panorámica de fragmento del Campus central de Ciudad Universitaria UNAM.

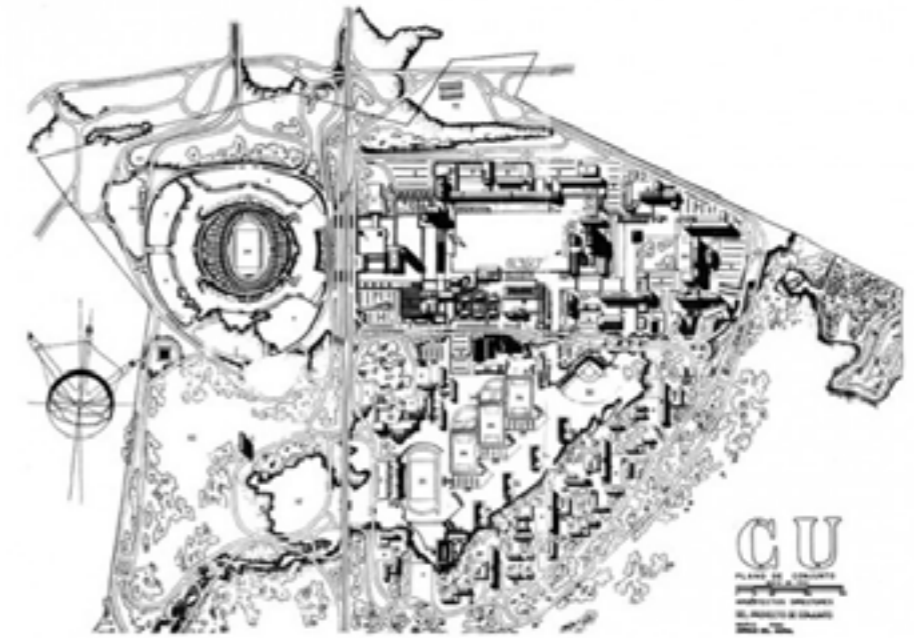


Imagen 9.- Plano de Ciudad Universitaria.

este movimiento artístico y arquitectónico fueron José Villagrán, Juan O'Gorman, Luis Barragán, Enrique del Moral, Enrique Yáñez, Augusto H. Álvarez, Mario Pani, entre muchos otros que me excuso por omitir. Cabe resaltar que, en México, este movimiento fue reinterpretado y conjugado con el movimiento nacionalista mexicano que asimismo imperaba en la época, logrando que la arquitectura estuviera a la vanguardia y al mismo tiempo fuese una herramienta de identidad nacional. Uno de los ejemplos más trascendentes de la arquitectura moderna y nacionalista en México es la Ciudad Universitaria ubicado en el Pedregal de San Ángel al sur de la Ciudad de México y casa de estudios que vio nacer esta tesis.

A pesar de que tras la Segunda Guerra Mundial hubo aún importantes construcciones que podrían inscribirse en este movimiento, las últimas décadas del siglo XX han estado dominadas por otros movimientos críticos, que empero, son herederos de los ideales, manifiestos y principios del movimiento moderno.

Mucho más podría añadirse sobre la Arquitectura del Movimiento Moderno, sin embargo no es el objetivo

de este trabajo, y este se ha abordado a *grosso modo* con la intención de contextualizar y comprender los siguientes apartados: las problemáticas y las alternativas que se presentan en el habitar contemporáneo.

En síntesis, el pensamiento o paradigma moderno puede verse plasmado en tres factores que la arquitectura y el urbanismo tomaron como referentes para su desarrollo. Estos son:

1. Que el diseño de los espacios tanto arquitectónicos como urbanos cumplan con una agradable y proporcionada forma seguida de una función definida y eficaz.
2. Que el objeto urbano-arquitectónico sea innovador y emplee tecnologías y materiales constructivos de última vanguardia a fin de que sea cada vez más eficiente.
3. Que el objeto urbano-arquitectónico sea lo más económico posible a fin de que pueda reproducirse mayor cantidad de veces ahorrando tanto dinero como tiempo.

En consecuencia, estos factores han impactado directamente en los planes de estudio vigentes hasta la fecha, siendo pocas las escuelas que han optado por incluir cuestiones humanísticas en ellos.

El resultado, es que en la mayoría de las escuelas o facultades de arquitectura, se suele enseñar a diseñar, a representar, a administrar, a vender, a construir, a calcular, y sólo un pequeño porcentaje está dedicado a la teoría y a la historia, casi nunca a la filosofía y a la ética⁶, además –en muchos casos–, estas suelen abordarse de un modo poco crítico en el que se conciben los acontecimientos pasados como sucesos que ocurrieron alguna vez, pero que no han de repetirse jamás. Esto último puede resultar perjudicial, pues, aunque nunca existirán circunstancias exactamente iguales en dos momentos históricos distintos, si podemos aprender de ellos y retomar, no el hecho ni la forma tal cual, sino la esencia que subyace en estas soluciones para afrontar problemas actuales.

Roberto Goycoolea, en su ensayo *La práctica y la teórica; o Los desafíos de la enseñanza actual de la arquitectura* (1998), inicia con un párrafo que invita a la reflexión sobre esta temática:

En cuanto encargados de diseñar el espacio habitable, los arquitectos son en mayor o menor medida responsables de la calidad del entorno en que se desarrolla la vida. Preocupados por la degradación espacial que presentan la mayoría de nuestras ciudades, instituciones sociales, académicas y gremiales, están demandando una reorientación de la formación de los arquitectos con el fin de preparar profesionales que puedan mejorar la habitabilidad de los espacios públicos y privados de las urbes actuales.

(Goycoolea, 1998)

Es por ello que en su artículo analiza los desafíos, alternativas y condiciones generales en que, de llevarse a cabo, se enmarcaría esta reorientación de la enseñanza

⁶ Información tomada de una revisión general de cuatro planes de estudio de enseñanza de arquitectura en México elaborado por la División Académica de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (2010).

de la arquitectura.

Existen gran cantidad de arquitectos y urbanistas que han sido influenciadas por el potente Movimiento Moderno, y por los manifiestos de arquitectos como Le Corbusier al interpretar la obra arquitectónica como un objeto escultórico, de tal suerte que de sus objetos urbano-arquitectónicos tan emblemáticos, resulta difícil discernir las ventajas de las desventajas.

Por supuesto que el legado tanto teórico como construido de los exponentes del Movimiento Moderno, constituye una gran riqueza para la humanidad, empero ha transcurrido mucho tiempo ya desde su nacimiento y esplendor, por lo que no es vigente con respecto a los modos de habitar del presente, y por ello a la ciudad y a la arquitectura les hace falta –considero– replantearse, de acuerdo con las dinámicas de vida y necesidades actuales.

2.3 El discurso posmoderno y algunas interpretaciones arquitectónicas

En su libro *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), Gianni Vattimo manifiesta que la afirmación de Nietzsche de la muerte de Dios marcaría el fin de la modernidad y aunado a ello, comenzaba una nueva etapa histórica y filosófica: la posmodernidad.

La modernidad se puede caracterizar, efectivamente, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva “iluminación” que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los “fundamentos”, los cuales a menudo se conciben como los “orígenes”.

(Vattimo, 1990, p. 10)

La idea de “superación” y de la necesidad de los fundamentos como factores necesarios para la evolución del conocimiento y los fenómenos sociales es puesta radicalmente en tela de juicio por los filósofos que propiciaron el nacimiento intelectual de la posmodernidad: Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger (ídem).

En contraste con la modernidad, en la posmodernidad la ciencia deja de ser un sistema acumulativo y se hace consciencia sobre la necesidad de crear una nueva manera de conocer y valorar que permita el desarrollo integral de todos los atributos humanos y no sólo el de la razón. Así mismo, la producción científica no responde a verdades históricas, sino a prácticas y discursos humanos (Lambruschini, 2008).

Los posmodernistas critican abiertamente la filosofía del modernista al rechazar todo control objetivo y absoluto de la ciencia en la producción del conocimiento, dejando abierto el camino interdisciplinario como mecanismo alternativo para el desarrollo de la ciencia y el entendimiento humano.

En esta pintura, se observa como el artista hace una crítica reflexiva sobre los efectos secundarios del dominio del hombre sobre la naturaleza, particularmente de esta zona en la cordillera montañosa de los Andes en Perú.

Se ha mencionado previamente que en la modernidad se creía que por medio de la ciencia podían encontrarse verdades absolutas pues la razón era considerada como dueña absoluta del pensamiento y característica primordial inherente al ser humano. Por ello sus modos de validación requerían ser comprobables.



Imagen 10- Por la adaptación frente al cambio climático en Pasco. Willmar Cosme (2012)

El principal modo de validación de la ciencia en la modernidad fue el método científico, planteado originalmente por René Descartes en 1637 (Discurso del método). Sin embargo existieron otros métodos reconocidos, tal como el empirismo, el método inductivo, deductivo, axiomático, el empirismo, el de probabilidad y estadística o el falsacionismo.

Por su parte la ciencia posmoderna plantea que no existen verdades absolutas sino convenciones científicas. Algunos de los modos de validación correspondiente con estas teorías son la hermenéutica y el método dialéctico, pero en general, los posmodernos coinciden en que no hay métodos establecidos para alcanzar el conocimiento sino que éste, como diría Antonio Machado “se va haciendo en el andar”. En cambio, los filósofos posmodernos apuntan que hay verdades parciales, que más bien son convenciones científicas o filosóficas que dominan el pensamiento durante una época determinada, estos son conocidos como paradigmas.

Según Thomas S. Kuhn, un paradigma es una realización científica universalmente reconocida que durante cierto tiempo, proporciona modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica. Los paradigmas son el origen de la diferencia entre co-

Un niño restriega sus ojos llorosos mientras sostiene un balde vacío en busca de agua que no hay, árboles talados en la selva, la industria minera, una anciana mostrando su cultivo de papas y el imponente Huaguruncho. Varios motivos en un solo cuadro que representan la realidad de la tierra que vio nacer a Wilmar Cosme.

munidades científicas naturales y sociales. Por su parte, las revoluciones científicas son los complementos que rompen la tradición a la que está ligada la actividad de la ciencia normal (Kuhn, 1971, p. 13).

Es así como ante el deterioro y la falta de acoplamiento de las ideas de la modernidad con los hechos emergentes, las teorías del caos y las incertidumbres, surge este concepto a finales del siglo XX. A nivel general, puede decirse que lo posmoderno se asocia al rechazo de la razón como única vía de generación de conocimiento y a la existencia de verdades absolutas, aunque la idea es mucho más compleja y se podría crear todo un libro para explicar este pensamiento, lo cual no es fin de este trabajo.

El concepto de posmodernidad permeó en muchas disciplinas pero en todas ellas se comparte la idea de que el proyecto moderno fracasó en su intento de renovación radical y única de las formas tradicionales del arte y la cultura, el pensamiento y de la vida social.

En síntesis, las principales características del pensamiento posmoderno pueden resumirse de la siguiente manera:

- La obsolescencia del pensamiento exclusivamente racionalista y científico.
- La ineficiencia de los sistemas políticos y de las teorías económicas para generar el bienestar equitativo de la población, prometidos por las consignas de la Ilustración.
- La necesidad de crear una nueva manera de conocer y valorar, que permita el desarrollo integral de todos los atributos humanos, no sólo el de la razón.
- El cambio del ideal del progreso ilimitado por el encuentro del verdadero sentido de la vida humana.
- El imperioso reconocimiento del fin del dominio y abuso sobre la naturaleza.
- La verdad como cuestión de perspectiva o contexto más que algo universal. No tenemos acceso a la realidad, a la forma en que son las cosas, sino solamente a lo que nos parece, a lo que recibimos por medio de nuestros sentidos o a lo

que interpretamos.

En arquitectura, la muerte de la Modernidad también fue postulada por diversos teóricos, tales como *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, una serie de discusiones de Christopher Jenks y la presentación por Pier Paolo Portoghesi de *After Modern Architecture*.

Es entonces, cuando se dice que inicia la Posmodernidad en Arquitectura. Como se mencionó en la primera parte de este trabajo, el Posmodernismo fue una corriente que reclamaba el regreso de “el ingenio, el ornamento y la referencia” a las obras arquitectónicas, en contraste con la sencillez y estilismo de la arquitectura del movimiento moderno.

Sin embargo, hay quienes cuestionan que los ideales que se proponen en el ámbito filosófico coinciden con la interpretación que han tenido los arquitectos considerados como Posmodernos y la manera en como la han plasmado en sus obras, puesto que –se señala– que esta revolución de pensamiento ha sido plasmada meramente a nivel formal en los objetos urbano-arquitectónicos.

Otros, por el contrario, manifiestan que es en el arte y en la arquitectura en donde surgen las transformaciones socio históricas, y más tarde es interpretado por los filósofos, sociólogos, historiadores, etc.

Antes que la denominación de ‘condición posmoderna’ aplicada a lo social por Lyotard, tenía considerable desarrollo el posmodernismo en el arte y la arquitectura. (...) el arte captó una situación social en curso y la ‘postuló’ como estilo. Recién en la década de los ‘80 la teoría social dio cuenta de la sociedad como ‘posmoderna’. (...) por los cambios sociales reales se modificaron en un mismo movimiento el objeto analizado y la lente epistémica de análisis; afirmamos, entonces, que hay fácticamente una sociedad posmoderna con modalidades de vida cotidiana distinguibles de las modernas.

(Follari, 1990, p. 14)

Por su parte Fredric Jameson apunta que “...es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética” (1991, p. 16) y en este mismo análisis, este autor concluye que aún no

hemos desarrollado sentidos lo suficientemente capaces de percibir aquello que muestra este nuevo movimiento:

Por tanto, la nueva arquitectura (...) viene a ser como un imperativo para que creemos nuevos órganos, para que amplíemos nuestros sentidos y nuestro cuerpo a nuevas dimensiones aún inimaginables y quizás imposibles en última instancia.

(ibídem, pp. 65-66)

El Movimiento Moderno estuvo directamente vinculado con el positivismo lógico y se consideraba a la técnica como prioridad para la práctica de la arquitectura y el urbanismo. En esta época, las casas podían ser pensadas como “máquinas para habitar” (Corbusier, 1978, p. 100). Esta situación ha sido modificada en la posmodernidad. En la actualidad, el reto que se plantean la mayoría de los arquitectos consiste en:

...encontrar estrategias ‘pluralistas’ y ‘orgánicas’ a fin de encarar el desarrollo urbano como un ‘collage’ de espacios y mixturas eminentemente diferenciados: descartando los proyectos grandiosos fundados en la zonificación funcional de diferentes actividades. En la actualidad, el tema es la ‘ciudad collage’, y la noción de ‘revitalización urbana’ ha sustituido a la vilipendiada ‘renovación urbana’ como palabra clave del léxico de los urbanistas.

(Harvey, 2008, p. 57)

David Harvey, elabora una distinción entre la concepción Moderna y Posmoderna, centrándose en la manera de concebir el espacio. De acuerdo con él, la arquitectura del Movimiento Moderno proyecta la arquitectura y el urbanismo a partir de la necesidad de solucionar proyectos sociales pensados para la gente; en cambio en la Posmodernidad, el espacio sería considerado puramente desde principios estéticos en una búsqueda por lo “bello”, “lo intemporal” y “lo desinteresado”. Sobre esta base, el autor, defiende a buena parte de la práctica de los primeros por sobre los segundos, sobre todo en relación con el desarrollo urbano de posguerra.

Así, es posible notar que existen dos posturas frente a la arquitectura posmoderna, las que afirman que la nueva arquitectura es la base del cambio material e inmaterial, y las que consideran que le falta sustento teórico a las extravagantes formas materializadas. No es objetivo de esta investigación descubrir cuál de ellas es la correcta, porque quizá ambas tengan o no tengan razón, sino dar a conocer en qué momento estamos situados para así comprender cual es el sentido plausible de la arquitectura y de la creatividad arquitectónica.

A continuación se esbozan algunos ejemplos de arquitectos considerados como posmodernos y algunas de sus obras, las cuales, responden en ciertos rasgos con las ideas de los filósofos del movimiento homónimo. Con el fin de no elaborar un listado excesivamente largo, se señalan cuatro rasgos o características de la Posmodernidad, acompañada de sus exponentes en la filosofía, en la arquitectura y algunas obras emblemáticas.

2.3.1 Los nuevos edificios icónicos

Friedrich Nietzsche (1844-1900) realizó una crítica exhaustiva de la cultura, la religión y la filosofía occidental, mediante la genealogía de los conceptos que las integran, basada en el análisis de las actitudes morales (positivas y negativas) hacia la vida (Deleuze, 2002).

Meditó sobre las consecuencias del triunfo del secularismo de la Ilustración, expresada en su observación “Dios ha muerto”, de una manera que determinó la agenda de muchos de los intelectuales más célebres después de su muerte. Para Nietzsche, la sociedad se encuentra sumida en un profundo nihilismo que ha de superar si no quiere ver su fin. El nihilismo consiste en que el ser humano deje de sostenerse de falsos sopores, sin tener miedo a destruir sus propias raíces para llegar a un nuevo origen de las cosas y desechar lo que no permite el desarrollo y la creatividad.

No hay un arquitecto en específico que pueda ser asociado con la filosofía nietzscheana, sin embargo, el hecho de que los grandes edificios y monumentos de las ciudades contemporáneas no sean más las ins-



Imagen 11.- Estadio Nacional Olímpico de Pekín.
Arquitectos Herzog & de Meuron (2008)



Imagen 12.- Ciudad de las Artes y las ciencias.
Arquitecto Santiago Calatrava (1998)



Imagen 13.- Museo Guggenheim de Bilbao.
Arquitecto Frank O. Gehry (1997)

tituciones religiosas y/o gubernamentales sino inmuebles como los grandes estadios, museos o centros de convenciones, guarda una estrecha relación con el concepto del Nihilismo. Algunos ejemplos de este tipo de obras arquitectónicas son el Estadio Nacional Olímpico de Pekín, La Ciudad de Las Artes y las Ciencias, o el Museo Guggenheim de Bilbao, cuya construcción significó una revitalización urbanística de las ciudades en las que fueron construidos, además de convertirse en símbolo de estas ciudades, aunque exista cierta controversia con respecto a sus costos, funcionalidad y sobretodo con respecto a su habitabilidad.

2.3.2 Arquitectura orgánica y el respeto al medio ambiente

La arquitectura orgánica u organicismo arquitectónico es una corriente arquitectónica que promueve la armonía entre el hábitat humano y el mundo natural. Mediante el diseño busca comprender e integrarse al contexto físico natural que lo rodea, para convertirse en parte de una composición unificada y correlacionada. Los arquitectos (algunos correspondientes a la época de modernismo, inclusive) Antoni Gaudí, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Louis Sullivan, Bruce Goff, Rudolf Steiner, Bruno Zevi Hundertwasser, Samuel Flores Flores, Imre Makovecz, Javier Senosiain y Antón Alberts son importantes exponentes de la arquitectura orgánica.

Asimismo, arquitectos teóricos como Richard Rogers se preocupan por los problemas que aquejan a las grandes ciudades del mundo, y como estas a su vez inciden en la calidad de vida de sus habitantes al deteriorar el medio ambiente en el que se desarrollan. Rogers, en su libro *Grandes ciudades para un Pequeño Planeta* (2000) promueve la creación de ciudades compactas, equitativas, flexibles, plurales, integradoras y sostenibles, a fin de mitigar el deterioro del medio ambiente y de la sociedad.

Pensadores como David Harvey (geógrafo y teórico social británico), respaldan esta idea y promueven la "justicia medioambiental" ante el deterioro que ha sufrido nuestro planeta desde la modernidad, en la que la naturaleza se concibió principalmente como medio de



Imagen 14.- Terminal 4 del Aeropuerto de Barajas, Madrid.
Arquitecto Richard Rogers (2006)



Imagen 15.- La casa orgánica.
Arquitecto Javier Senosiain (1985)



Imagen 16.- Academia de Ciencias de California.
Arquitecto Renzo Piano (2008)

explotación, teniendo repercusiones negativas para el futuro de las especies de la Tierra (Harvey, 1996). Por su parte, arquitectos como Richard Rogers y Renzo Piano, se preocupan por contribuir –o al menos no incidir de manera negativa– con el medio ambiente en sus obras por medio de la implementación de técnicas bioclimáticas y de eficiencia energética en sus construcciones.

2.3.3 Reutilización de los edificios o Re-Arquitectura

Atendiendo al tiempo actual y a las múltiples dificultades que éste presenta en la Posmodernidad, parece sensato reclamar hoy que algunas de las vías fundamentales que ha de seguir la arquitectura, pasen por realizar construcciones sostenibles, sostenibles y conscientes de las limitaciones ambientales. Bajo el punto de vista de diversos autores y arquitectos esto puede interpretarse desde el entendimiento de las "tres erres" aplicadas a la arquitectura: recuperación/reutilización/rehabilitación de edificios y estructuras urbanas pre-existentes como la clave para transformar y revitalizar los espacio tanto públicos como privados, promoviendo un habitar más consciente.

Esta corriente tuvo sus inicios en los años sesenta, cuando algunos arquitectos empezaron a reformar edificios antiguos y a dotarlos de una carácter contemporáneo y acorde con su tiempo. "El nuevo uso a menudo mejoraba el carácter de un edificio viejo, cuyo propósito original era inaceptable para las generaciones posteriores" (Glancey, 2001).

Ejemplos emblemáticos de este tipo de intervenciones son la del Museo de Orsay a cargo de la arquitecta milanesa Gae Aulenti, la del Museo Moderno Tate por los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron o la del Reichstag de Berlín, originalmente construido entre 1884 y 1894 y restaurado por Norman Foster para convertirlo en un edificio gubernamental.

2.3.4 Deconstructivismo

Se conoce como deconstructivismo al movimiento arquitectónico que nació a finales de la década de 1980



Imagen 17.- Museo de Orsay, París, Francia.
Intervención de Arq. Gae Aulenti (1986)



Imagen 18.- Museo Tate Modern, Londres, Inglaterra.
Intervención de J. Herzog & P. de Meuron (2000)



Imagen 19.- Reichstag de Berlín, Alemania.
Intervención por el Arq. Norman Foster (1999)

caracterizado por la fragmentación, el proceso de diseño no lineal, el interés por la manipulación de la envolvente de los edificios y de su estructura

La apariencia visual final de los edificios de la escuela deconstructivista se caracteriza por un caos controlado. Adquirió su nombre del movimiento teórico-filosófico también llamado deconstructivismo, así como del constructivismo ruso que existió durante la década de 1920 el cual inspiró formalmente a los arquitectos deconstructivistas actuales.

Según la teoría creada por el filósofo francés Jacques Derrida,

...el significado de un texto dado es el resultado de la diferencia entre las palabras usadas más que la referencia de los conceptos que la definen. Es decir que los diferentes significados de un texto se pueden descubrir separando las estructuras del lenguaje de que se compone.

(ibídem, p. 220)

En el campo de la arquitectura, esta corriente fue iniciada por el arquitecto estadounidense Peter Eisenman, quien posteriormente a obedecer en sus obras las reglas de la arquitectura del Movimiento Moderno y el manifiesto de Le Corbusier –principalmente–, comenzó a descomponer sus proyectos en la mesa de dibujo separando muros, y creando elisiones del espacio al romper con la geometría racional que imperaba en la arquitectura construida de su época.

Sin embargo, son diversos los arquitectos que continuaron por esta línea de diseño, tales como Bernard Tschumi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid y la Coop Himmelb(l)au, principalmente.

A pesar de que la arquitectura deconstructivista ha tenido éxito y cada vez son más los edificios de este tipo que se solicitan a nivel mundial, muchos críticos de arquitectura ven estas obras como un mero ejercicio formal con poco significado filosófico y social, y es que, como se ha mencionado anteriormente, el pensamiento deconstructivista original planteado por Derrida, está enfocado a los textos y no a las formas físicas, a aque-



Imagen 20.- Casa VI. Connecticut, Estados Unidos.
Arquitecto Peter Eisenman (1975)

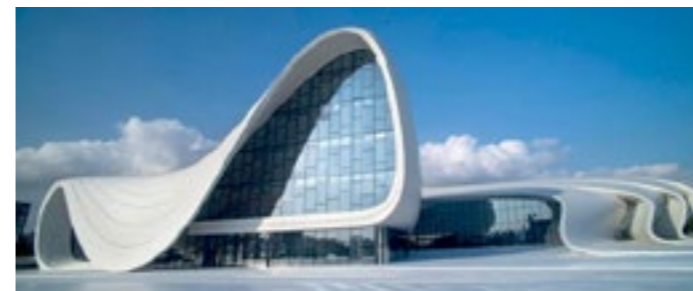


Imagen 21.- Centro cultural Heydar Aliyev, Baku, Azerbaijan.
Arq. Zaha Hadid, Patrik Schumacher y Saffet Kaya Bekiroglu (2013)



Imagen 22.- Royal Ontario Museum, Canadá.
Arquitecto Daniel Libeskind (1914)

llo que es capaz de imaginarse y evocarse en contraste con las formas características de esta corriente arquitectónica que se enfocan en “distorsionar” las antiguas líneas rectas de la arquitectura moderna.

En el siguiente capítulo, se esbozarán las problemáticas y las ventajas que plantean estas y otras corrientes en el momento presente de la arquitectura, el urbanismo y el habitar. Más adelante, se plantearán algunas alternativas que podrían seguir estas corrientes, pues los errores que puedan presentar no se solucionan con su forzosa desaparición, sino por medio de la adaptación al ambiente, así como la resiliencia este último y de sus habitantes ante las afectaciones que este tipo de obras puedan producir.

Pero antes, es importante esclarecer cuál es el sentido y la esencia en el pensamiento actual del concepto que se analizará: el habitar. Esto se realizará desde la óptica y reflexiones de uno de los pensadores posmodernos más influyentes del Siglo XX, Martin Heidegger y su ensayo: *Habitar, construir, pensar* (1951).

2.4 El sentido y la esencia de la arquitectura y del habitar

Ya en la primera parte de este trabajo se ha esclarecido el significado de los conceptos que encabezan este apartado. Ahora, se hablará acerca de sus esencias, sus orígenes y de las relaciones entre estos, así como de su estrecho vínculo con el construir, otro importante concepto que se mantendrá presente a lo largo de las páginas que componen esta investigación.

Es sabido que en un principio, el género humano vivía en los espacios que la naturaleza le permitía, como las cuevas en las áreas montañosas. Sin embargo, las corrientes migratorias generaron la necesidad de construcciones transitorias, en primera instancia, y la posibilidad de establecerse de manera permanente en espacios adecuados en un segundo tiempo. Ante la elección de regiones con abundancia de recursos (en general, en la vecindad de cursos hídricos), el ser humano comenzó a erigir viviendas permanentes para abandonar el estilo de vida nómada. Para muchos expertos, la arquitectura nació entonces como una necesidad,

derivada del cambio del modo de vida, de nómada a sedentario. Sin embargo, el progresivo crecimiento de la cultura convirtió a la creación de la morada sencilla en un gran oficio e incluso un arte, en el cual se involucró la construcción no sólo de espacios para la vida familiar, sino también para otros oficios y rituales tales como los templos, sitios para el comercio, fortalezas, murallas o palacios.

Más adelante, la arquitectura fue respondiendo a nuevas necesidades que surgieron de las diversas formas de organización social, lo que verifica que la arquitectura no es una disciplina aislada y al hablar de ella, a veces sin caer en cuenta, se habla también de antropología, de sociología, de psicología, de ingeniería, de historia del arte, incluso hasta podría estarse hablando de física o medicina, porque los cambios que surgen en una, tarde o temprano se relacionarán con las transformaciones de la otra. Más adelante se abordará esto con detalle, cuando se trate la teoría de la complejidad, de los sistemas emergentes y las interconexiones que ocu-

rren en los procesos de diseño.

Ahora bien, es importante discurrir sobre lo que se ha dicho acerca del sentido y la esencia del habitar. Para efectos de este trabajo, se recurre principalmente al trabajo del filósofo Martin Heidegger cuya teoría se compenetra con los objetivos de esta investigación.

Martin Heidegger, fue uno de los más importantes filósofos alemanes del siglo XX debido a sus estudios sobre el Ser y a sus teorías vanguardistas sobre la fenomenología, entre otros muchos aportes importantes como el que hereda a las teorías del habitar y del espacio. Heidegger, estudió teología católica, ciencias naturales y filosofía en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, en donde fue discípulo de Heinrich Rickert, uno de los principales filósofos neokantianos de la Escuela de Baden, y posteriormente fue ayudante de Edmund Husserl, el principal exponente de la fenomenología moderna. Comenzó su docencia en 1915, en Friburgo. De 1923 a 1928 dio clases en Marburgo y, desde el mismo 1928, volvió a Friburgo dónde enseñó filosofía.

Aunque su biografía personal no está exenta de polémica política por su ambiguo posicionamiento durante el régimen hitleriano, fue repuesto en la docencia en 1951 y retomó su actividad académica en Friburgo.

En relación con este trabajo, Heidegger nos interesa porque su pensamiento ha tenido gran influencia en el desarrollo del existencialismo del siglo XX, en la filosofía del lenguaje y es uno de los pocos que comenzó a meditar sobre la esencia del espacio y del habitar. Ya se ha dado una breve introducción con anterioridad al ensayo *Construir, habitar, pensar* de este autor, pero ahora se abordará con mayor profundidad.

En este ensayo, el filósofo nos dice que "no todas las construcciones son moradas" (Heidegger, 2014, p. 1), porque no en todas ellas, acontece un habitar; es decir, no todas ellas promueven la construcción y realización del ser que las habita. Así pues, el autor nos invita a comprender que el habitar es, en cada caso de diseño (lo cual implica que es un acto de pensar), "el fin que preside todo construir" (ídem).

Heidegger enfatiza que "no habitamos porque hemos construido sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos", dejando claro que el habitar sigue siendo el concepto fundamental y no el resultado del construir. Así, nos invita a no dar por sentado que construir y habitar significan dos cosas distintas cuando las miramos como un esquema medio-fin, ya que esto, bloquea captar la relación esencial que existe entre estos y que incluso han dado origen a ambos vocablos.

Posteriormente el filósofo se pregunta ¿hasta dónde llega la esencia del habitar?, lo que se puede responder –apunta– si acudimos a las raíces del verbo ser (sein) que al conjugarse se interrelaciona con la antigua palabra *bauen* (habitar) y con esto, se desvela que "el hombre es en la medida que habita" (ídem). Esta experiencia, tanto del construir como del habitar en la tierra, queda sentada en el lenguaje, pues es "lo habitual". Y lo inhabitual sería toda aquella edificación que no sea capaz de vincular el habitar con el construir.

A partir de lo anteriormente expresado, se entiende que si no construimos para que el ser humano pueda vivir, poder ser, y de esa manera construirse a sí

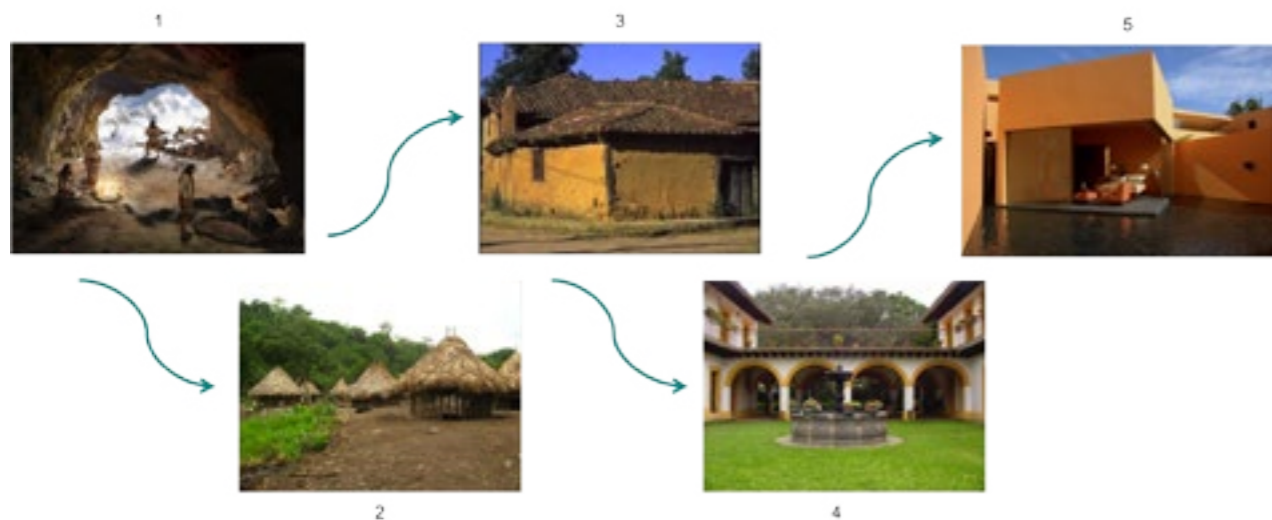
mismo en un espacio, entonces no estamos construyendo en el verdadero sentido de la palabra.

A su vez, la antigua palabra *bauen*, significa abrigar y cuidar, teniendo un doble sentido, uno activo y uno pasivo. El primero consistiría en "cobijar el crecimiento de algo" (ibídem, p.3) o preservar algo de daño o amenaza; mientras que el segundo "es algo positivo, y acontece cuando dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente re-albergamos algo en su esencia (...) lo rodeamos de una protección y lo ponemos a buen recaudo" (ídem). Así habitar adquiere un sentido de seguridad pero también de conservación, de que lo que acontezca pueda realmente acontecer al ser cuidado.

Por otra parte, Heidegger deja escrito que este "habitar en la tierra" que acontece en la vida del ser humano, se da necesariamente bajo el cielo, entre los mortales (sus congéneres) y los divinos (lo espiritual e intangible, la tendencia a la trascendencia), lo que instaura una unidad indivisible a la que Heidegger denomina "Cuaternidad". "Los mortales habitan en el modo como cuidan a la Cuaternidad en su esencia. Este habitar que cuida es así cuádruple". Esto se traduce en que los seres humanos que habitamos, no podemos desligarnos del ambiente que nos rodea, "el habitar es un residir cabe las cosas" (ibídem, p.4). A este ambiente lo debemos cuidar, dejar en su esencia, a fin de que con ello también nos protejamos y nos realicemos a nosotros mismos.

Heidegger continúa por dilucidar: ¿En qué medida el construir pertenece al habitar? Y al responder a esta pregunta, logra esclarecer "lo que es propiamente el construir pensado desde la esencia del habitar" (ibídem, p.5). Para ello, nuevamente recurre al lenguaje explicándonos que según una antigua palabra en el alemán *thing* actualmente "cosa", pero cuyo significado era esencialmente "coligación"; las cosas no pueden ser cosas, en tanto que no logren coligar⁷ la Cuaternidad como lo logran las construcciones del tipo de un puente que reúne no sólo dos orillas, sino dos plazas, dos parajes, a la corriente de agua, al cielo, y a los divinos con los mortales. Así las construcciones no pueden serlo en

Evolución de la vivienda



Esquema 7.- Evolución de la vivienda en México. Elaboración propia.

⁷ Considérense como sinónimos del término: reunir, asociar, vincular, unir.

esencia si no son antes una cosa y tienen la capacidad de reunir y así convertirse en auténticos lugares en el mundo. De este modo podemos comprender en qué consisten los espacios habitables, y así podemos responder la segunda pregunta.

Sin embargo, el autor nos explica, no toda construcción tiene la capacidad de aviar un lugar, y de ahí que nos podamos empezar a responder ¿por qué algunas construcciones pueden llegar a no decirnos nada y a no importarnos nada? Heidegger nos responde que esto se debe a que “el respeto del ser humano con los lugares y, a través de los lugares, con espacios, descansa en el habitar pensado de un modo esencial” (ibídem, p.8). Es decir, si un lugar instaurado por medio de una construcción, no promueve que acontezca un verdadero habitar, entonces no se coliga con los mortales y por tanto se fractura la cuaternidad, los edificios se convierten en meros alojamientos o envoltentes que nos cobijan –en el mejor de los casos–, pero no en viviendas que nos permiten desarrollarnos como seres humanos y vincularnos con el todo que nos rodea. En este sentido, la tarea de los espacios consiste en un instituir y ensamblar espacios” (ídem).

Sólo cuando se llega a este “ensamblaje cósmico de las construcciones –nos dice el autor– se está más cerca de la esencia de los espacios y del provenir esencial “del” espacio que toda la Geometría y las Matemáticas” (ídem).

Quizá no es fácil, pero si posible, construir este tipo de lugares que ensamblan al todo con las partes y a las partes con el todo contribuyendo a que acontezca un verdadero habitar cabe las cosas y en el espacio, porque “la esencia del construir es el dejar habitar” (ibídem, p.9), tal como sucede con el cuidar, en el que se deja que algo sea y se desarrolle en su esencia. Esto se logra “dejando aparecer a esto en lo presente” (ídem) las cosas y los lugares, así como en la escultura; las cosas revelan lo que quieren y lo que deben ser, en tanto las construyamos por medio de la técnica⁸, y las dejemos

⁸ Entendida como los griegos en la palabra τέχνη [tékne] “dejar que algo como esto o aquello, de este modo o de este otro, aparezca en lo presente”.

desarrollarse en su esencia.

La tesis que nos expone Heidegger en este ensayo, consiste en que “sólo si somos capaces de habitar podemos construir” (ibídem, p.9), y quizás el problema y la penuria de viviendas se deba a esta razón y no a la falta de viviendas en sí misma, porque “construir y pensar son siempre, cada uno a su manera ineludibles para el habitar” (ibídem, p.10) y serán insuficientes mientras se vean como dos fenómenos aislados. La solución y respuesta a los problemas actuales de habitación, plantea el filósofo, podría residir en que “el ser humano no considera aún la propia penuria del morar como la penuria” (ídem), pues hemos visto que ser y habitar son la misma cosa, pero si no se hace conciencia de ello, ¿cómo poder solucionar el uno sin considerar la otra? Así, Heidegger concluye con una sugerencia muy importante “Construyan desde el habitar y piensen para el habitar” (ibídem, p.12).

Una vez llegado a este punto, cabría entonces reflexionar sobre la concepción del habitar que han poseído las diversas culturas a lo largo de la historia de la humanidad a fin de aprender de ellas y encontrar nuestro propio sentido del concepto fomentando así, un mejor construir.

2.5 Conclusión parcial

Previamente se ha visto que la modernidad planteaba algunos elementos que tienen que ver con la visibilidad, con el hombre tipo, con la vivienda entendida como una célula que se inserta en una estructura mayor, en un bloque, con el funcionalismo, la transparencia la represión de la subjetividad, y cierta nostalgia del futuro que en los setentas hace una eclosión con el movimiento posmoderno.

A esto se contraponen el movimiento posmoderno de los ochentas con una vuelta a la individualidad, a la búsqueda del refugio protector, a la revalorización de la memoria y el pasado y a la necesidad de preservar el medio ambiente y sus recursos.

Sin embargo, en la situación actual del habitar, aún podemos notar la dominante apología con la que cuentan los cánones de diseño de la modernidad en-

camados a la composición arquitectónica planteados por los teóricos y constructores del movimiento moderno. Verbigracia las herramientas de composición arquitectónica que hoy día, aun imperan los planes académicos de la enseñanza de la arquitectura.

Se considera que estos rasgos, son parciales y locales pues conciben al objeto arquitectónico como un ente aislado e individual sin contemplar que el acto de diseñar espacios habitables es un acto plenamente humano. “Paradójicamente, se agrava la ignorancia del todo mientras que se progresa en el conocimiento de las partes” (Morin, 2001, p. 58), nos dice Edgar Morin, importante filósofo exponente de la teoría de la complejidad, quien además externa que “existe un problema capital, aún mal conocido, como es el de la necesidad de promover un tipo de conocimiento capaz de abordar los problemas globales y fundamentales de modo que puedan inscribirse en ellos conocimientos parciales y locales” (ibídem, p.18). En este sentido, la arquitectura debe reconocer mucho más que los conceptos de diseño encaminados a una buena composición formal, pues la penuria global y fundamental estriba en resolver los problemas de habitación que ocurren en el mundo, es ahí en donde debería manifestarse la creatividad del diseñador de espacios habitables.

Por otra parte, los ideales del pensamiento posmoderno, no han encontrado del todo su inscripción en el área de la arquitectura, dado que sus ideas se han volcado principalmente en la forma de los edificios, que transgreden y modifican de manera impactante el aspecto visual de la obra. Pero, si la arquitectura es mucho más que forma, notamos que hasta el momento las ideas de la posmodernidad han incurrido en solo una pequeña parte de lo que contempla e implica la arquitectura y su propósito fundamental: el habitar.

Una vez examinadas estas dos grandes eras ideológicas, y las corrientes arquitectónicas que se vinculan con estos paradigmas, es posible dar paso a un estudio sobre las problemáticas que actualmente enfrentan la arquitectura, el urbanismo y el habitar en la era contemporánea.

III.- Problemáticas del “habitar” contemporáneo

3.1 Introducción

Una vez esclarecidas las diferencias entre el pensamiento moderno y posmoderno se plantea que, como consecuencia y producto de la modernidad, y de cómo es que se ha materializado hasta el momento la posmodernidad así como también de otros factores que son secuelas de los hechos históricos que ocurren de manera emergente e inesperada en la historia; actualmente, como sociedad y como habitantes de este planeta nos enfrentamos a diversas problemáticas, las cuales se explican y desarrollan a grandes rasgos en este apartado.

En el capítulo anterior se ha abordado el significado de este concepto y la estrecha relación que guarda con la arquitectura y el diseño arquitectónico, por lo que hasta este momento, se considera que el habitar es una condición necesaria para que la arquitectura se conciba como tal. Pero ¿qué sucede si en ella el habitar⁹ falta?

Lo que sucede es que en lugar de habitar, la actividad de existir y residir en un lugar se convierte en mera ocupación. En los espacios que no permiten el habitar, los seres humanos pueden encontrarse en un espacio en el aspecto físico y cuantitativo, pero no pueden existir y desarrollarse plenamente como seres humanos en sentido cualitativo.

Es así, como las problemáticas que se enuncian a continuación no promueven que el ser humano pueda desarrollarse y construir su propio ser, sino simplemente instalarse en espacios edificados, ocupar espacios en el espacio. Es por ello que la palabra habitar se entrecomilla en cada uno de estos casos, pues habría que revisar si realmente puede ocurrir un pleno habitar en estas condiciones.

Se mencionan y desarrollan cinco problemáticas generales que se encontraron en relación con el habitar

⁹ Recordemos que el *habitar*, según M. Heidegger parte del mismo vocablo que el concepto de existencia.

contemporáneo. Sin embargo, esto no quiere decir que sean las únicas que puedan existir, ni tampoco que ocurran en todos los casos y lugares del mundo.

3.2 "Habitar" en la estandarización y en anonimato de las edificaciones "en serie"

Decía Octavio Paz que *"la arquitectura es el testigo insobornable de la historia"* (Paz, 1959), puesto que al igual que el arte, no puede ser estudiada o analizada sin ser situada dentro de un contexto temporal y cultural. Es así como, mirando los edificios y ciudades construidas en épocas pasadas, podemos leer en ellas, un intervalo histórico determinado, así como rastros y pistas de sus habitantes, sus modos de vida, sus gustos, sus anhelos, sus creencias, etc.

Sin embargo, resulta triste notar que no sucede así con la mayoría de la arquitectura contemporánea de México y del mundo, lo que nos sugiere que algo no va bien en el rumbo de esta disciplina, técnica y artística en esencia.

Hoy por hoy, somos más bien, testigos de edificios descontextualizados, que bien podrían estar ubicados en el norte o en el sur, en oriente o en poniente, en altas o bajas elevaciones, en la costa o la montaña... Asimismo, somos testigos de edificios estandarizados, hechos "en serie", en los cuales los seres humanos parecieran vivir de la misma forma, pero esto "realmente es así?"

Los edificios de esta tipología, son el reflejo del modelo estandarizado o "global" que se nos impone de manera autoritaria por quienes tienen como prioridad la producción en serie, la inmediatez, y la avidez por vender sus objetos espaciales, aunque estos no sean habitables y por ende no sean arquitectónicos si atendemos a los fines primigenios y originales de esta disciplina: el habitar, el cobijo y el resguardo de los seres humanos.

Bajo esta dinámica, el mundo contemporáneo, tiende a homogeneizarse, repitiendo los mismos diseños con los mismos materiales; las mismas ciudades con los mismos recorridos; los mismos hogares con los mismos muebles. El problema de la *obsolescencia pro-*

*gramada*¹⁰ de todos los objetos que consumimos, se manifiesta de igual manera en los espacios urbano-arquitectónicos del mundo actual.

Afortunadamente, existen también arquitectos y urbanistas que hacen una pausa para reflexionar sobre los habitantes para quienes están proyectando el espacio, habitantes que no son ni jamás serán los mismos.

Ante esta serie de acontecimientos nos surgen bastantes dudas como la de ¿cómo podremos lograr que las generaciones que nos sucedan, tengan vestigios de lo que fuimos, lo que sentimos, lo que pensamos y puedan aprender de nuestros errores y nuestros aciertos?; o ¿cómo podremos encontrar aquellos espacios que tengan la capacidad de identificarse con nosotros y nos permitan desarrollar nuestro ser "mexicano" –o de cualquier otra nacionalidad a la que pertenezcan los diseñadores y moradores– de manera plena, integral y constructiva?

La estandarización fue una solución que se implementó a partir de la destrucción masiva de viviendas durante las catastróficas guerras mundiales y debido a la necesidad de re albergar a las personas damnificadas en nuevas ciudades y moradas lo más rápida y económicamente posible. Asimismo es producto de otros fenómenos como el avance tecnológico y la producción en serie de la revolución industrial que permitían que la fabricación se trasladase a la escala de la construcción.

Uno de los arquitectos del movimiento moderno que promovía este tipo de arquitectura fue Le Corbusier, lo cual quedó asentado en su conocido libro *Vers une architecture*. Este arquitecto, fascinado por la creciente vertiente moderna y el espíritu urbano completamente nuevo, afirmó: "Hay que crear el estado de espíritu de la serie, el estado de espíritu de habitar casas en serie, el estado de espíritu de concebir casas en serie" (Corbusier, 1978, p. 189).

Después de esclarecer el pensamiento moderno en el cual nos seguimos desarrollando en muchas

¹⁰ La obsolescencia programada u obsolescencia planificada es la determinación o programación del fin de la vida útil de un producto (u obra arquitectónica), de modo que, tras un período de tiempo calculado de antemano por el fabricante durante la fase de diseño de dicho producto, este se torne obsoleto, no funcional, inútil o inservible.

de nuestras actividades y modos de vida cotidianos, es comprensible que esta fuera una solución práctica y que mejor se enraizó en los arquitectos, urbanistas y gobernantes de aquél momento, materializando en ciudades y grandes desarrollos los ideales de una época.

Sin embargo, a la distancia, esta solución no resultó ser idónea, pues la tendencia homogénea de las construcciones representaba un modelo cerrado e inflexible en el que no se permite la inclusión de lo que sale de la norma, y en donde todas las diferencias en los modelos de habitar fueron coartadas.

En su libro *Imagen y Forma*, Asger Jorn critica a la estandarización del movimiento moderno, manifestando lo siguiente:

A causa de su concepto de estandarización, los funcionalistas racionalistas creyeron posible lograr formas definitivas, ideales de los diferentes objetos utilizados por la gente. Desarrollos recientes han mostrado que esta concepción estática era errónea. Debemos alcanzar una concepción dinámica de las formas, enfrentar el hecho de que todas las formas humanas están en un estado constante de transformación; donde los racionalistas se equivocaban era en no entender que el único modo de evitar la anarquía del cambio es llegar a ser consciente de las leyes que gobiernan la transformación y utilizarlas.

(1954)

Por su parte Charles Moore, arquitecto profesor y escritor estadounidense asociado al movimiento posmoderno en arquitectura, apunta que "Hoy nuestras viviendas son, ante todo, incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre" (Blommer, Muñoz, & Moore, 1982, p. 45).

Hoy día, se pueden notar las secuelas de la pérdida de individualidad y riqueza cultural que provoca la estandarización y la falta de identidad en los espacios urbanos y arquitectónicos. Esto sucede principalmente en los nuevos y abundantes conjuntos de viviendas de interés social que repiten prototipos, con fines principalmente económicos.

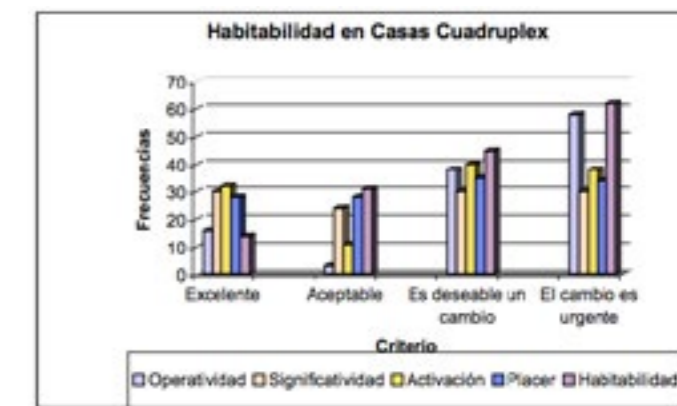
Por ejemplo Cervantes, Maya y Martínez, en sus estudios urbanos, específicamente acerca de la

habitabilidad de los conjuntos habitacionales, explican cómo es que la falta de singularidad, variedad y equipamientos de uso colectivo en dichos conjuntos provoca que la calidad de vida de sus habitantes se vea significativamente deteriorada (2001). Los autores presentan una encuesta de setecientos casos que se realizó sobre la habitabilidad de la Vivienda Social en Ixtapaluca, Estado de México en los que las expectativas de sus habitantes eran muy negativas de acuerdo con los resultados. Véase gráfica 1.

En el mismo estudio, los autores concluyen que:

Lo que queda es un producto que la gente consume por necesidad, pero al que no le tiene el mínimo aprecio, como sucede con las unidades habitacionales construidas en México durante la década los años setenta del siglo pasado; algunas de ellas convertidas en espacios de conflicto, focos de malestar social que se expresa en transformaciones del diseño original de la vivienda, inseguridad, violen-

Estudio realizado desde 2002 como parte de las Investigaciones del Laboratorio de la Habitabilidad de la Vivienda Urbana, Proyecto CONACYT No. 39061 por Cervantes, Maya y Martínez.



Gráfica 1.- Se encuentra que en tres variables (Operatividad, Placer y Habitabilidad) las expectativas de los pobladores eran muy negativas. Esto refleja que en general la vivienda no cubre las necesidades ni mucho menos las expectativas más importantes de sus habitantes.

cia y rechazo de las ordenanzas mínimas de convivencia. Los conjuntos habitacionales actuales, tienen así, poca sustentabilidad actual y futura, y seguramente terminarán por ser transformados o demolidos totalmente, en el transcurso de una o dos generaciones. (ibídem, p.8)

Así, hoy día abundan edificaciones estandarizadas en las que los seres humanos no encuentran referentes con sus propios ideales, anhelos, deseos, elementos con los que se identifiquen, etc. Y lo que acontece es que millones de hogares producidos en serie se encuentran deshabitados.

En un artículo del periódico El Financiero se lee:

De acuerdo con el censo 2010 hay en el país un total de 35 millones 617,724 viviendas, y de éstas, 4 millones 998,000 están abandonadas, de las cuales 91.6% se ubica en zonas urbanas y el porcentaje restante en zonas rurales. (Marina, 2014)

La mayoría de estas casas pertenecen a los conjuntos de interés social arriba mencionados, y los motivos de abandono van desde los grandes índices de delincuencia, pasando por la casi inexistente infraestructura y servicios urbanos, la mala calidad de los materiales con los que fueron construidos hasta los desmesurados intereses bancarios, los cuales terminaron por vencer a sus habitantes y llevarlos a tomar la contundente decisión de abandonar su patrimonio. Sin embargo, al visitar o ver fotografías de estos lugares resulta evidente la homogeneización que pareciera querer transmitir el mensaje de que todas las personas que habitan ahí son también iguales. Lo mismo sucede con otros tipos de géneros urbanos y arquitectónicos, verbigracia conjuntos de oficinas, unidades habitacionales verticales, e incluso trazas urbanas que repiten la misma configuración “n” número de veces.

Es por todo lo anterior que la estandarización y la falta de identidad en las ciudades se concibe como una de las problemáticas a las que es imperioso atender con fin de que el abasto de espacios habitables no signifique el rechazo a los elementos culturales, esenciales y necesarios para los seres humanos y las vidas que

se desenvolverán y desarrollarán en los objetos urbano-arquitectónicos. Como dice el artículo de Alejandro Velasco “La [arquitectura] deberá ser una adaptación y adecuación natural del hombre, respondiendo no sólo a sus necesidades psicológicas, sino también, a aquellas ligadas a su esencia y a su ser” (Velasco, óp. cit, 2014).

Se considera que, para resolver la problemática de la arquitectura estandarizada sin identidad y “sin usuario”¹¹, como diseñadores, arquitectos y urbanistas

11 Nombrada así por Alejandro Velasco en su ensayo *La nueva clase*



Imagen 23.- Toma aérea de un conjunto de interés social en México (2008). Se aprecia una gran cantidad de tinacos, puertas y ventanas de inverosímil similitud. Un paisaje tristemente agobiante e indiferente para con sus habitantes.



Imagen 24.- Departamentos de interés social en Hong Kong, China.

de los espacios de calidad habitable, debemos trabajar porque las obras posean **identidad**, luego entonces debemos conocer, qué es lo que nos identifica –valga la redundancia– como mexicanos con respecto a otras culturas del mundo. De este tema se hablará en el siguiente capítulo: Alternativas ante las problemáticas del habitar contemporáneo.

3.3 “Habitar” en el hacinamiento de las ciudades difíciles

De la mano de la problemática de la estandarización y la falta de identidad en la arquitectura se ubica la falta de lugares de habitación para los seres humanos en México y en el mundo.

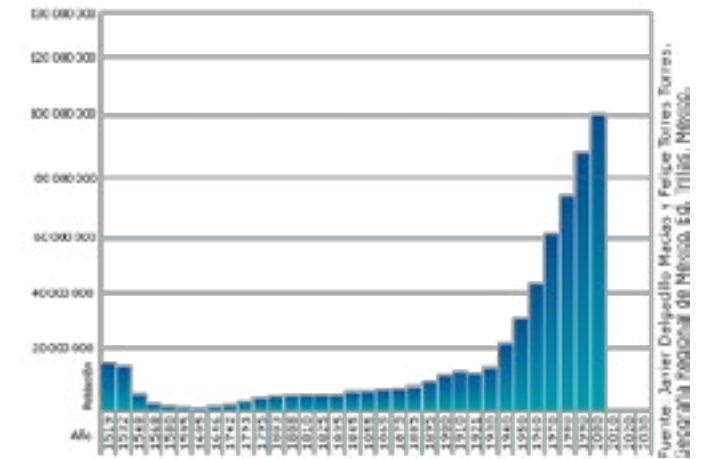
La sobrepoblación es uno de los grandes problemas de la sociedad actual, y es un fenómeno que se produce cuando una elevada densidad de población provoca un empeoramiento del entorno, una disminución en la calidad de vida o situaciones de hambre y conflictos. Generalmente este término se refiere a la relación entre la población humana y el medio ambiente (Nahle, 2003).

La sobrepoblación puede resultar de un incremento de nacimientos, una disminución de la mortalidad debido a los avances médicos, un aumento de la inmigración o por un bioma insostenible y agotamiento de recursos naturales y no renovables. Es posible que en áreas de escasa densidad de población ocurra la superpoblación porque el área en cuestión no pueda sostener a tantos seres humanos. “La población mundial aumenta en más de 81 millones de personas por año. Cada 10 años, alrededor de mil millones de habitantes se añaden a la población mundial” (ibídem), tal como se presenta en las gráficas que se presentan a continuación.

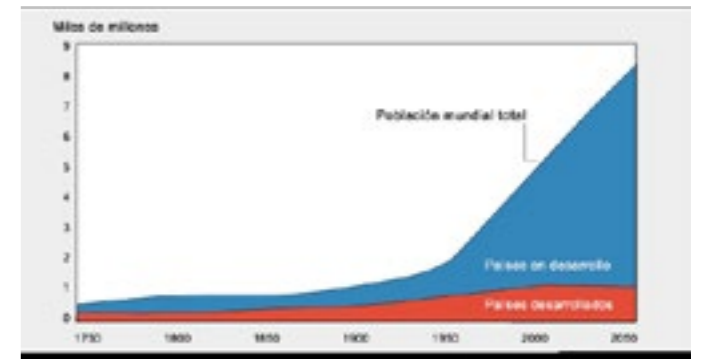
Es verdad que somos demasiados y la población mundial seguirá aumentando día con día, pero no por ello significa que este planeta no sea el hogar de todos y podamos coexistir¹², aunque desde luego, organizar

media y la vivienda en serie (Velasco, 2014)

12 Aunque diversos autores consideran que muchos de los problemas a los que se enfrentan la sociedad contemporánea derivan de que somos demasiados y es imperioso que se tomen medidas drásti-



Gráfica 2.- Crecimiento poblacional mexicana desde la conquista.



Gráfica 3.- Crecimiento poblacional mundial desde el siglo XVIII.



Imagen 25.- Sobrepoblación evidente en un centro laboral.

y proveer de un hogar y espacios de trabajo, equipamiento urbano y recreación para todos y cada uno de los seres humanos habitantes de la Tierra es un tema bastante complejo.

Sobre esta misma base, hoy en día, los lugares más difíciles para vivir pueden estar incluso dentro de las ciudades, que originalmente se concibieron de manera que la vida fuera más fácil, al colaborar en comunidad y obtener tanto insumos como trabajo los unos de los otros. Como lo ha precisado Derek Parfit, la cantidad de humanos afecta de forma muy seria la calidad de nuestras vidas y por tanto, la calidad de los espacios en los que desarrollamos nuestras actividades cotidianas (Parfit, 2004).

Los lugares de sufrimiento forzoso¹³, son los multifamiliares o las escuelas por ejemplo, que no brindan opciones de otro tipo de vida, ya sea por la inseguridad, por la limitación de espacio, por la configuración de la zona en la que están inmersos, entre otros factores que no permiten que los seres humanos que los ocupan a

cas para el control de natalidad, si es que la conservación del planeta en condiciones habitables se concibe como un asunto prioritario. Consultese: (Sagols, 2011).

¹³ Término empleado por Adolfo Benito Narváez en su texto Ciudades difíciles. *El futuro de la vida urbana frente a la globalización* (Narváez, 2006).



Imagen 26.- La Ciudad de México es una de las ciudades más pobladas en el mundo, alcanzó los 20 millones de habitantes en su área metropolitana.

diario puedan mejorar su calidad de vida.

Este tipo de problemas, se gestaron con la llegada de la Revolución Industrial, pues antes, al ser ciudades de autoconsumo y autosuficiencia bien podían presentarse comunidades desperdigadas por el territorio (Narváez, 2006).

Cuando las ciudades se tornan difíciles, los lugares tienden a convertirse en no lugares, tal como los denominaba Augé (1996), y se presenta un nuevo tipo de discriminación además de la racial y el elitismo, que es la discriminación residencial, en donde los ricos tienen acceso a espacios confortables y por lo tanto a una buena calidad de vida, mientras que los pobres sólo tienen opción a vivir en el hacinamiento, lo que no les permite concentrarse en la reflexión o en la cultivación de su espíritu, pues sólo pueden atender la satisfacción mínima de sus necesidades humanas.

[En Ciudad Nezahualcóyotl] El color gris domina la vista aérea. Parece una alfombra dividida por un trazo urbano de líneas rectas casi perfectas pero abigarrada por una sucesión de azoteas aparentemente interminable: en Nezahualcóyotl existen más de 303,000 viviendas en poco más de 63 kilómetros cuadrados de superficie; la mayoría da la idea de una construcción inacabada, con muros sin aplanar, fachadas sin pintar o varillas que destacan sobre los techos en espera de

Cuando las ciudades se tornan difíciles, los lugares tienden a convertirse en no lugares, tal como los denominaba Augé (1996), y se presenta un nuevo tipo de discriminación además de la racial y el elitismo, que es la discriminación residencial, en donde los ricos tienen acceso a espacios confortables y por lo tanto a una buena calidad de vida, mientras que los pobres sólo tienen opción a vivir en el hacinamiento, lo que no les permite concentrarse en la reflexión o en la cultivación de su espíritu, pues sólo pueden atender la satisfacción mínima de sus necesidades humanas.

un nuevo piso que todavía no llega. (Pérez, 2015)

¿En que momento una ciudad pasa de ser un lugar positivo en el que se genera conocimiento, se forja una civilización y se vive en codependencia a un lugar negativo que no nos permite poder vivir plenamente? Esto sucede cuando la ciudad es superada por sus habitantes, especialmente por su sobrepoblación, pero en ocasiones es su mala planeación, las malas decisiones de sus gobernantes y diversos factores que la van convirtiendo en hostil e inhospitalaria (Narváez, 2006).

Otro de los grandes problemas que va de la mano con el hacinamiento y la sobre población es la distribución inequitativa de las riquezas, lo cual propicia que el contraste social sea evidente, generando resentimientos y rechazo entre los habitantes de una misma población.

Efectivamente este es un problema complejo que no puede resolver una sola persona, ni tampoco desde una sola disciplina. Sin embargo, como arquitectos y urbanistas si podemos impulsar acciones que eviten la desigualdad y disparidad social desde nuestros diseños y planeaciones. Asimismo, se considera que, como arquitectos o urbanistas debemos promover por medio de nuestro trabajo y nuestras decisiones profe-



Imagen 27.- Toma aérea de Ciudad Nezahualcóyotl, México.



Imagen 28.- Contraste social expresado por medio de la arquitectura. Unos apartamentos de lujo en colindancia con las favelas de Sao Paulo, Brasil.



Imagen 29.- Contraste social en Santa Fe.



Imagen 30.- Contraste social en Panamá. En primer plano Boca La Caja, un barrio pobre, y al fondo Punta Pacífica, ejemplo de la reurbanización de la ciudad.

sionales a hacer ciudad en un sentido constructivo y no contribuir a la fragmentación social sino, por el contrario, a su coalición.

Ante esto, quizá la solución más lógica estriba en el decrecimiento de población por medio del control de la natalidad, medidas que ya se han implementado en países como China, pero pueden agregarse otras haber medidas como una mejor administración de los bienes, recursos y sobretodo del espacio habitable.

Algunas soluciones que se plantean ante el problema de la sobrepoblación y su consecuente hacinamiento en los espacios habitables, son la creación de ciudades sostenibles (del Río, 2010) o (Rogers, 2000), otros abogan por una arquitectura flexible en el que los seres humanos puedan modificar los espacios que habitan de acuerdo con sus gustos y necesidades, por más reducido que el espacio pueda ser, tales como (Habraken, 2000) con su sistema de *Soportes* en el que frente a la homogeneidad de la vivienda masiva como producto cerrado y repetitivo, el autor propone la arquitectura como proceso: ser capaz de separar lo que permanece de lo que cambia o (Muxi & Montaner, 2006) con su propuesta de *Herramientas para habitar en el presente*. Ambos, aspectos de los cuales se hablará en el capítulo siguiente de este trabajo.

3.4 "Habitar" en la sociedad del espectáculo

Nuestra época sin duda prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado. (Debord, 2002, p. 37)

El espectáculo: su significado y su impacto en lo urbano-arquitectónico

Decía Guy Debord que "todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera represen-

tación" (idem). ¿Acaso esta aseveración del reconocido escritor de *La sociedad del espectáculo* incluía a los espacios en los que llevamos a cabo nuestras actividades día a día?

Este apartado afirma que efectivamente, existen relaciones estrechas y evidentes entre el fenómeno denominado "espectáculo" y las disciplinas que se especializan en el diseño y construcción del espacio arquitectónico, tal como lo concebimos actualmente.

La noción de espectáculo, expuesta por Guy Debord en esta reconocida obra, surge de diversas problemáticas que este filósofo, revolucionario, escritor y cineasta, notaba en la sociedad contemporánea. "Hoy día, el espectáculo está en todos los aspectos de nuestras vidas, cada día más presente que nunca..." (ibídem, p.22) –nos decía ya desde 1967–, quedando fuera de exención nuestra disciplina: la arquitectura.

A pesar de que ya varias décadas nos separan de esta publicación, se considera que su atrevida crítica contra la sociedad de la época, continúa presente en la actualidad, él mismo lo señala en un nuevo prólogo 25 años después de su primera publicación, en el que menciona que al libro no hay que "cambiarle ni una palabra" (ibídem, p. 33), pues al entrar en contacto con sus atinados epígrafes, sus críticos enunciados y manifiestos, el lector puede ir relacionando cada una de sus reflexiones con situaciones que ocurren en el tiempo presente, de las cuales no están exentas las disciplinas abocadas a la reflexión, diseño y construcción los espacios habitables.

Las imágenes evocadas en este libro, que antaño tan sólo se apuntaban, hoy se muestran consolidadas. Así, analizado por Debord desde los años sesenta, el "espectáculo" nos rodea física e ideológicamente como sociedad hoy más que nunca.

El objetivo de Debord al hacer una fuerte crítica a la sociedad de su tiempo, no estriba únicamente en señalar sus errores, sino que analiza profundamente y pronostica en que pudiera consistir el devenir de las sociedades capitalistas contemporáneas, y así justificar la urgente necesidad que plantea de ponernos en actividad frente a esta situación.

Para ello, desarrolla –entre otros aspectos– el concepto de "fetichismo de la mercancía" empleado

por Marx para explicar el fenómeno psicológico-social que acontece en las sociedades productoras de mercancías, cuando estas últimas aparentan tener una voluntad independiente de sus productores, una voluntad que es capaz de traspasar las fronteras de lo inerte.

Esta sacralización y vida propia que adquieren los objetos y sobretodo las mercancías –entre ellas la arquitectura si se le concibe únicamente como objeto factible de ser vendido o de ser contemplado– recibirá el nombre de "reificación" en los escritos de Carl Marx (*Verdinglichung*)¹⁴; aunque este limitaba el problema del fetichismo a la esfera económica. Fue Lukács quien desplazó esta noción a lo largo de todos los estratos de la vida social, y que Debord denominará "espectáculo". "El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no vivo" (Ibídem, pp. 37-38).

El fenómeno del espectáculo tal como lo presenta este polémico filósofo francés, no sólo afecta a las relaciones de producción, es decir la vida externa, incluyendo las disciplinas técnico-artísticas como la arquitectura, sino también a los aspectos internos de la existencia humana como los valores morales e incluso las creencias religiosas. Trasladando estas reflexiones al campo de lo urbano-arquitectónico, podemos deducir que el espectáculo impregna no sólo a los aspectos físicos de los espacios en los que habitamos, sino que también la manera en cómo los habitamos; dado que la materia prima de la arquitectura y del urbanismo no es sólo material, sino que considera los aspectos no visibles de los seres humanos, habitantes de los espacios. Me refiero a los aspectos psicológicos, los aspectos sociales, los aspectos culturales y los aspectos espirituales, entre otros más que pudiese omitir o que quizá aún no logramos denominar.

Debord añade que el espectáculo incide en tal medida en las relaciones sociales, que tendrá como consecuencia el incremento de las mismas, tal como hemos

14 El término se refiere a la concepción de una abstracción u objeto como si fuera humano o poseyera vida y habilidades humanas; también se refiere a la reificación o cosificación de las relaciones sociales. Este concepto está vinculado a las nociones de Marx de alienación y fetichismo de la mercancía.

visto surgir el fenómeno de las redes sociales en el cual es posible contactar en segundos con una persona que se encuentra en las antípodas. Pero Debord anuncia que dicho incremento estará marcado por la irrealidad:

El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, –información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones–, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. (Ibídem, p. 39)

Asimismo Debord desmenuza cómo es que el espectáculo es una forma que selecciona su propio contenido técnico, porque conviene a unos cuantos, que lo emplean como un medio para satisfacer sus intereses "no hay en él nada de neutral, se trata del instrumental que conviene a un entero movimiento" (Ibídem, p. 46). Pero al mismo tiempo aquellos que se sirven de él para controlar a los demás son también controlados, pues al hacerles creer que es un medio natural pierden la noción de su artificialidad.

Esto se traduce en nuestra disciplina de manera que hoy en día, los espectaculares edificios contemporáneos, nos prometen más que una simple guarida contra las inclemencias de la naturaleza, nos prometen también: aceptación urbana, estatus social, éxito económico y celebridad en general, y es así como Guy Debord nos dice que el ser se ha degradado en tener, y el tener a su vez en parecer (Ibídem, p. 43). Verbigracia de la anterior reflexión, es que sus propios creadores aspiran a vivir y veneran la arquitectura que se podría catalogar como espectacular; aquella que presenta imponentes fachadas, lujosos materiales, y tendencias decorativas que están "de moda", sin reparar en que lo más importante de un edificio, vivienda o cualquier otro tipo de construcción no estriba en todas esas características, estas son añadidos que pueden mejorarla, pero –se reitera– lo más importante es que pueda

ser habitable.

Si lo urbano o lo arquitectónico parecen resolver estas necesidades, entonces son válidos, son convenientes y son dignos de admiración para la sociedad que demanda estas ilusorias necesidades. Tal como decía Baudrillard en el análisis que elabora en su conocido libro: *El sistema de los objetos*; "los objetos, entre ellos las construcciones contemporáneas instauran sistemas de significados" (Baudrillard, 1969, p. 2).

Dice Jaime Abad Montesinos, filósofo español que relaciona la obra de Debord con la de Marx:

Si por algo se caracterizan las sociedades capitalistas es por la enorme acumulación de mercancías, pero mercancías que a lo largo del siglo XX se han convertido en copias de sí mismas. Allí donde las sociedades de la industrialización naciente querían producir y vender productos, las sociedades post-industriales venden sueños, representaciones de la vida, imágenes del mundo, deseos que han alcanzado tal grado de autonomía que se han constituido como verdaderos "entes", conformando así un mundo irreal devenido en real.

(Montesinos, 2012)

Al hilo de estas reflexiones, se puede decir que, cuando las construcciones son concebidas, edificadas y valora-

das como meras mercancías, en lugar de espacios habitables que enciendan la dinámica entre el habitante y el espacio en constante transformación, entonces se convierten en falsas arquitecturas, o como decía Karel Kosik, en ellos "falta la arquitectónica"¹⁵.

Al ser convertidos en objetos espectaculares, devienen inmediatamente en elementos simbólicos que venden ilusorias promesas, pero que quizá son meras representaciones y espejismos... Si se les escudriña, puede averiguarse que en ellos, radica una constante que expresa mucho más que un estilo arquitectónico, expresa –siguiendo a Debord– la esencia de sus diseñadores, de sus creadores, de sus espectadores, y en sí de la sociedad que los admite y los protege.

Las promesas a las que se refieren Debord y Montesinos han olvidado que tanto los diseños como las construcciones urbano-arquitectónicas, deben ante todo mirar por lo que es esencial en la arquitectura: la

¹⁵ Karel Kosik describe a la *arquitectónica* como: "la unificación de lo sublime con lo trivial, de lo duradero con lo provisorio, del avance con la posibilidad de detenerse. La arquitectónica es una cohesión del tiempo, el espacio y el movimiento, de modo tal que cada uno de los tres elementos se une a su contrario (2012, p. 77). De este concepto se hablará en el apartado 3.7.

Ha generado gran controversia dado que, a pesar de ser una forma bella e impresionante no cumple con la función esencial de lograr que los peatones crucen seguramente de orilla a orilla del Río Nervión, debido a que el arquitecto especificó cristal para su superficie, lo que ha generado múltiples caídas de los peatones año con año, así como un fuerte gasto en las reparaciones de las baldosas que se rompen con facilidad.



Imagen 31.- Puente Zubizuri, También conocido como el puente peatonal del Campo del Volantín. Arq. Santiago Calatrava (1997)



Imagen 32.- Ray and Maria Stata Center. Arquitecto Frank O. Gehry (2004)

Edificio demandado en el 2007 por el MIT, quien sostiene que el Instituto Ray and Maria Stata Center presenta fallos de diseño y construcción que han hecho que la estructura sufra permanentemente de goteras, y que la nieve se cuele por las ventanas y los tejados, lo cual ha causado desperfectos en el edificio y ha llegado también a bloquear las salidas de emergencia así como a dañar estructuras suspendidas en el vacío que parecen desafiar la fuerza de gravedad.



Imagen 33.- Centro de investigación sobre enfermedades degenerativas del cerebro en Las Vegas, Nevada. Arquitecto Frank O. Gehry (2010)

capacidad para que las vidas humanas puedan desarrollarse lúdica, empírica, poética y plenamente en sus espacios.

¿Qué sucedería si esta disciplina no encuentra este equilibrio y tiende a volcarse únicamente hacia lo ilusorio, y peor aún, hacia lo irreal que no enriquece al ser humano, sino que por el contrario lo aliena y lo adormece? En mi opinión, sucede una involución o simplemente una pausa en el desarrollo de la humanidad, y por ello puede suceder que los espacios habitables, no nos permitirán desarrollarnos armónicamente ni estar en paz o sentirnos refugiados, sino simplemente ocupar y transitar por lugares en el espacio, mientras el tiempo transcurre y la vida se consume.

Debord manifiesta esto en términos filosóficos:

El espectáculo como organización social estableci-

da de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia erigido sobre la base del propio tiempo histórico, es la falsa conciencia del tiempo.

(Debord, óp. cit., p. 138)

El espectáculo en la arquitectura o el urbanismo se plasma en los diseños, proyectos y construcciones con fines no humanos, fines que pertenecen al mundo de lo inexistente y por ende de lo que no nos alimenta o enriquece como sociedad.

Para Debord el espectáculo remite directamente a un mundo de quietud, donde los seres humanos permanezcan en un estado de duermevela, inmutables ante cualquier cambio. Un mundo donde los espacios que nos resguardan tiendan a sernos indiferentes y no nos importe ni si quiera que la arquitectura nos otorgue

la tranquilidad, la sensación de estar protegidos, pues nuestra mente se encuentra dominada por las prisas, la tensiones y la fatiga...

Es por ello que se dice que los habitantes han sido aminorados, convertidos en espectadores alienados que:

...cuanto más contemplan, menos viven, cuanto más aceptan reconocerse en las imágenes (referidas a las visuales) dominantes de la necesidad, menos comprenden su propia existencia y sus deseos.

(Ibídem, p. 49)

Cuanto más se dejan llevar por las ondas alienantes menos recuerdan sus sueños, sus creencias, sus tradiciones, su identidad, y en si, su auténtica existencia.

Una de las herramientas que promueven la ilusoria vida perfecta de la arquitectura espectacular, la constituyen los *renders* como medio de representación foto realista de los proyectos arquitectónicos. El término *render* se utiliza para referirse a un proceso informático que se basa en el desarrollo de un modelo en tercera dimensión, que mediante *software* especializado se convierte en una imagen realista de algún tipo de producto, objeto o espacio.

Es un recurso de representación que hoy en día se ha vuelto parte del proceso de diseño para profesionistas de diversas ramas, entre ellas la arquitectura, dada la cercanía con la realidad que supone al mostrarle al cliente el avance en el proyecto. Sin embargo, el uso excesivo del renderizado nos ha llevado a generar imágenes ilusorias y la mayoría de veces ficticias, en donde se perciben escenas costumbristas protagonizadas por personajes de aspectos generalmente anglosajonas y felices, donde más allá de ofrecer una simulación realista de la interacción entre el proyecto y el ser humano, solo engaña a la mente mostrando personas falsas en lugares falsos (Ver imágenes 32, 33 y 34).

Juhani Pallasmaa, quien en su libro *La imagen corpórea* (2014), alude a *La Sociedad del Espectáculo*, nos dice que:

Nuestra sociedad se está transformando rápidamente



Imagen 34.- Render PH Museum FREE.
Arquitecto Fernando Romero



Imagen 35.- Render proyecto Masdar City.
Arquitecto Norman Foster.



Imagen 36.- Render de propuesta en el concurso "Design a beautiful house" 2015.

en una sociedad de la vigilancia y la manipulación (..) la actual arquitectura globalizada de la imagen reclama agresivamente el territorio de una economía de mercado globalizada, la última fase de un capitalismo a escala mundial.

(Pallasmaa, 2014, pp. 19-20)

Y esto es cierto, pues hoy día es posible notar que muchas obras de los arquitectos del "star-system" tienen su sello de autor, especialmente en las fachadas que resultan muy atractivas al sentido visual. Asimismo, existen cada vez más ejemplos de arquitectura "franquiada" comercializadas por despachos de firma globalizados que aspiran a expresar una marca reconocible, sin importar las condiciones del lugar en el que se insertan, ni las físicas ni las ideológicas (Ídem).

Si esta dinámica, continua presente en los espacios que habitemos (o quizá padezcamos), puede suceder entonces lo que planteaba Karel Kosik en sus *Reflexiones antediluvianas* (2012), que las ciudades y los edificios puedan perder lo poético. Y allí donde se ha perdido lo poético –apunta el filósofo checo– no hay lugar para lo sublime, lo bello y lo íntimo (Kosik, 2012).

Quizá una de las más fuertes y sobrecogedoras críticas que hace Guy Debord a la sociedad contemporánea es la de que el espectáculo no es una realidad ajena al mundo sino la verdadera realidad de éste, ella es su verdadera esencia autoproducida, resultado de los modos de producción dominantes (Debord, óp. cit., p.39).

Y esta realidad ajena está compuesta por una acumulación fugaz de irrealidades, donde la conciencia de los seres humanos, habitantes de este planeta, han optado por tomar el camino del sueño y de la indiferencia, y bien podría decirse, de una arquitectura que podría ser de otro mundo, ajeno al nuestro y en la que los habitantes no se sientan "en casa" en ninguna parte, dado que las premisas de diseño en las que se basaron sus creadores y constructores son extrañas.

Espectáculo, fachadismo, economía e ilusiones

Al principio de este apartado se mencionaba que el fe-

nómeno del espectáculo puede relacionarse con el llamado "fachadismo" de las construcciones arquitectónicas, en la apología de las envolventes y formas sugerentes que propician que los edificios se tornen en objetos dignos de contemplarse, de admirarse, de elogiarse y que parecieran pedir a gritos ser apreciados visualmente, y es que verdaderamente sorprende la destreza y la osadía con las muchas de ellos fueron construidos. Sin embargo también podemos añadir cuestionamientos relevantes: ¿Son todos dignos de habitarse? o ¿acaso han olvidado su principal razón de ser?

Vivimos la arquitectura del espectáculo, dentro de ella y a través de ella, en nuestras expectativas de vivienda (quizás muchos anhelamos vivir en mansiones o en departamentos con los más caros acabados, también en condominios residenciales con la mayor seguridad), de trabajo (aspiramos laborar en rascacielos con formas inimaginables o en edificios corporativos igualmente con los más lujosos acabados, en ambientes con mobiliario "de diseño"), incluso de salubridad (hospitales ultra lujosos y en ocasiones de formas extravagantes); y también físicamente en los espacios públicos, en nuestros espacios de trabajo, en los espacios de ocio y también en nuestras viviendas. Nuestra vida está tan mediatizada por formas arquitectónicas imponentes, excelsas y monumentales, que no podemos imaginar que pueda existir otro tipo de arquitectura que sea más deseable. Pero esta concepción resulta paradójica porque la esencia de la arquitectura, radica en permitir ser y habitar y no en tener o parecer como nos hace creer el espectáculo mientras la mayoría de los habitantes y muchos arquitectos asentimos y consentimos irreflexivamente o en ocasiones, ineludiblemente.

Tras analizar el acertado y premonitorio manifiesto de Debord, asusta la idea de que el ser humano cada día se vea más desplazado de sus necesidades, tanto físicas como espirituales en detrimento de que el espectáculo y sus fines (el consumo, la inmediatez, los cánones, la competencia, etc.) puedan tomar su papel en las imponentes construcciones de nuestra era.

Según este visionario filósofo, el espectáculo en la sociedad corresponde a una fabricación concreta de la “alienación” (Ibídem, p. 48). En donde la medida de bienestar y felicidad se basan en la cantidad de mercancía acumulada, que en el caso de la arquitectura se traduce en el valor económico o de las construcciones, y casi nunca en su capacidad de brindar cobijo, resguardo, tranquilidad, confort¹⁶.

Y es que los tiempos del espectáculo son, indistintamente, los tiempos de la supremacía de lo económico frente a lo habitable, hasta tal grado que incluso la política se ha subordinado a ella, por lo que es común encontrarse con excepciones en las normativas de edificación a cambio de pagos económicos.

Sin embargo los ambientes espectaculares no parecen ser tan negativos, se nos presentan como lugares pacíficos y socializadores, parecen ser los medios idóneos para reunir a la gente, incluso para enamorarse, pero esta concepción es tan falsa como irreal. Verbigracia de ello, hoy día es común concebir un centro comercial como un lugar idóneo para reunirse con los amigos o con un prospecto amoroso, quizá.

En una sociedad cada vez más fragmentada el espectáculo unifica y estandariza a los seres humanos que caen bajo su dinámica, pero “reúne lo separado en cuanto separado” (Ibídem, p. 49). Los avances en nuevas tecnologías y realidades virtuales que hoy día tenemos fácilmente a nuestro alcance, revelan esta cuestión apuntada por Debord: el espacio social –y quizá el espacio habitable– tiende a desaparecer mientras la única forma de interacción viene mediada por las imágenes, la sociedad poco a poco va interiorizando que el espectáculo es el único nexo social posible, en su carácter de “relación social entre personas, mediatizada por las imágenes” (Ibídem, p. 38).

La arquitectura contemporánea que es espectacular, se inclina por la forma, la imagen y el símbolo como únicos elementos que verifican su validez, mientras todo discurso sobre el habitar humano

¹⁶ En el sentido de que los espacios sean capaces de renovar las fuerzas y el vigor a una persona que se encuentra cansada o débil, de que “la reconforten”.

no queda imposibilitado o simplemente relegado a una esfera lejana. El antiguo diálogo que se daba entre habitante y arquitecto/constructor ha pasado a ser un autoritario monólogo “una comunicación esencialmente unilateral” (Ibídem, p. 46), en la que se condena al habitante a ser un espectador que lleve una eterna vida contemplativa.

Es así como los edificios más novedosos con sugerentes formas y tecnología “de punta”, son elogiados de tal modo que llegan a ser considerados como “arquitectura perfecta” a la que nada le sobra y nada le falta, simplemente hay que vivir en ellos y contemplarlos.

En este mundo de principios del siglo XXI, donde la economía domina casi todos los aspectos de la sociedad, la arquitectura y los espacios públicos han sido confiscados por el espectáculo, que impone la incomunicación y el aislamiento como estado mental perpetuo de una sociedad que parece haber renunciado a su autonomía, a su necesidad de convocatoria y reunión de los seres humanos.

Si tanto el habitante como el diseñador, se han convertido en espectadores que han renunciado a la acción en aras de la contemplación, la cual, para Debord, niega la nos aleja de la vida, entonces, para Debord es imperioso resarcir los daños y reconstruir la sociedad por medio del rechazo de la acción. Si a algo nos invita esta reflexión antediluviana, es a que como sociedad (seamos arquitectos, diseñadores, docentes, constructores o dese cualquier otra profesión) demos paso a la *praxis*, y seamos actores de nuestra propia vida, no simplemente contempladores y naufragos sujetos a la dirección que marquen las olas del sistema en el que nos desarrollamos. Partiendo de esta base, es imperioso que desde cada una de nuestras disciplinas, expresemos y plasmemos en nuestras creaciones la esencia de las cosas, y así detener la recurrente falsedad a la que nos enfrentamos como sociedad, la única escapatoria posible es apostar por la realidad de una vida plena, más real y verdadera, emancipándonos de las bases materiales de la verdad invertida, he aquí en qué consiste el reto para el diseño arquitectónico de nuestra época.



Imagen 37.- Espectadores en los sesentas.

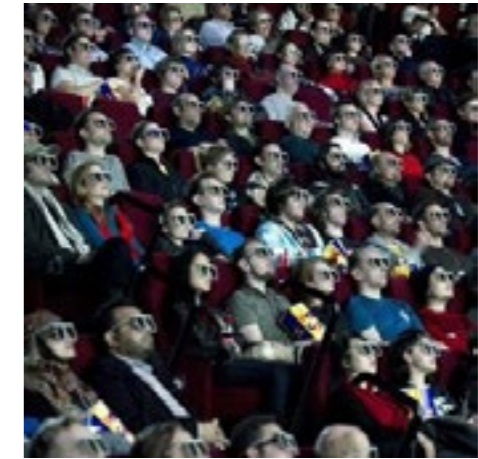


Imagen 38.- Espectadores contemporáneos.

3.5 “Habitar” sin la hermosura, la intimidad y la grandeza (la arquitectónica)

Años más tarde a los escritos de Heidegger, Karel Kosik, un importante filósofo checo, acusado de marxista, exiliado y perseguido durante tres décadas, nos deja una nueva enseñanza necesaria a atender diciéndonos que la razón por la cual las construcciones –que se tornan en simples edificaciones– pueden llegar a no decirnos ni importarnos nada “es porque han perdido su arquitectónica” (Kosik, óp. cit, p. 53). Las ideas expresadas en su libro *Reflexiones antediluvianas* pueden ayudarnos a responder una de las preguntas que dieron pie a este análisis: ¿Cómo es que los seres humanos habitamos en el presente?

Primeramente se hablará un poco de este importante personaje a fin de conocer el contexto en cual apunta las ideas que nos servirán en este fragmento.

Karel Kosik, ingresó en la organización clandestina de la Resistencia antifascista desde Přebroj (La Vanguardia) en 1943. Posteriormente fue editor en jefe del periódico comunista ilegal *Boj mladých* (La Lucha de los Jóvenes) hasta su arresto por la Gestapo en 1944, cuando fue juzgado por “alta traición” y enviado al Campo de concentración de Theresienstadt, donde estuvo preso desde enero hasta mayo de 1945. Posteriormente pudo estudiar filosofía y sociología en Praga y mientras

trabajaba en el Instituto Filosófico de la Academia de Ciencias de Checoslovaquia, publicó un artículo crítico sobre Hegel, que causó conmoción.

Kosik propició importantes debates filosóficos entre los marxistas, organizó encuentros en Checoslovaquia y participó en eventos de discusión teórica en Italia, Francia y también en México. Participó también en la llamada primavera de Praga, de allí en adelante, perdió sus cargos como docente y no apareció más públicamente hasta 1989, aunque siguió escribiendo en privado. En 1990 que volvió a la universidad y donde dictó conferencias hasta 1992.

En su libro *Reflexiones antediluvianas*, este filósofo plantea que las ciudades contemporáneas están en crisis, puesto que la mayoría de la gente reside en suburbios y no con la calidad de vida suficiente y digna. Así es como inicia por preguntarse “¿No consiste acaso la crisis de la ciudad moderna en que ha desaparecido de ella lo poético?” (Ibídem, p. 63). De ser así, tendremos una importante pauta para aproximarnos a la problemática del habitar en las ciudades contemporáneas. El autor apunta que lo poético que ha desaparecido de las ciudades modernas incluye tres elementos: la hermosura, la intimidad y la grandeza. Posteriormente explica en qué consisten estos componentes.

En primer lugar se refiere a lo íntimo, en el que

recurre a la pintura barroca del Siglo XVII en Holanda a modo de dilucidar en qué consiste el concepto:

En los cuadros de los pintores holandeses del siglo XVII, (...) las cosas corrientes se muestran vestidas de fiesta; sólo entonces, cuando están apartadas de su funcionamiento habitual y descansan aisladas del ruido de las conversaciones y las ocupaciones de los seres humanos, dejadas a su propio arbitrio, sólo entonces se percibe su íntima relación con la gente y se nota que la gente, rodeada por ellas, vive gracias a ellas en un ambiente mágico, fascinante, que produce alegría y satisfacción.

(Ibidem, pp. 63-64)

Hoy en día –nos dice el filósofo– esta relación de **intimidad** con las cosas se ha perdido porque el ritmo de la vida se ha acelerado, las premuras y las prisas no nos permiten detenernos y mantenernos unos en compañía de los otros.

En su libro *Arte y Poesía* (1958), el filósofo alemán ya anteriormente citado, Martin Heidegger, añade que esta relación íntima con las cosas, fomenta el surgimiento de la experiencia estética. Para ilustrar ello, se remite al cuadro “Los zapatos” de Vincent Van Gogh, pues es un gran ejemplo para reflexionar sobre el concepto de la mirada del artista, es decir, acerca de esa peculiar visión de los objetos que el “creador” o “imitador de la naturaleza” lanza sobre las cosas con el fin de dignificarlas y extraer de ellas su valor. En este cuadro, el motivo representado no es precisamente un ejemplar de algo que pueda considerarse como bello, al menos en principio: un par de botas viejas, desgastadas, casi rotas y a buen seguro malolientes. Pero Heidegger, elabora una serie de interesantes disquisiciones alrededor de la pintura del holandés:

En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están estos zapatos. En torno a este par de zapatos de labriego no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terreno o del camino, lo que al menos podía indicar su empleo. Un par de zapatos de labriego y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitante ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno.

(Heidegger, 1958)

Ciertamente, el objeto de experiencia estética sólo llega a ser tal cuando el artista que lo plasma o el observador que lo contempla lo hace de un modo especial, apartado de las demás cosas, de una manera íntima.

Con respecto a este mismo tema, en el mismo libro Heidegger sigue ahondando en el análisis de la relación que se establece entre el artista y los objetos de los que se sirve para componer su obra.



Imagen 39.- “Los zapatos” de Vincent Van Gogh (1866).

Pero continuando con los componentes que Kosik cita como faltantes en las ciudades contemporáneas, posteriormente, explica la importancia de la hermosura y de la grandeza, para lo cual recurre al término de lo sublime.

El encuentro con lo sublime arroja al hombre fuera de las relaciones habituales y lo traslada a un mundo distinto, desconocido, misterioso (...) En tanto que lo bello nos sigue manteniendo atados al mundo de lo sensible, lo sublime significa un repentino estremecimiento en el que nos liberamos de la trama y las redes de la realidad sensorial, superamos nuestras limitaciones y entramos en contacto, como seres finitos, con la infinitud.

(ibídem, pp. 65-66)

Con estas palabras, el autor nos reitera la importancia de fomentar una práctica del diseño que apunte no únicamente a lo sensible creando formas bellas y *ocupables*, sino hacia el diseño y construcción de espacios que nos liberen de la trama y las redes de la realidad sensorial y nos pongan en contacto con la infinitud. Sirva de ejemplo la realidad que experimentamos al estar frente espacios que han permanecido durante siglos en pie, por factores físicos pero también y esencialmente históricos, pues cuando un objeto urbano o arquitectónico ha sido validado por la historia que es “la que tiene la última palabra”¹⁷ significa que ha tenido la virtud de arraigarse a una o muchas comunidades que se identifican con él y que se arraiga en lo más profundo de su ser.

El filósofo checo hace notar que, si se suprime lo sublime de los diseños y construcciones, y así también de las ciudades, es posible que se pierda el acceso a lo infinito y como seres humanos nos veamos inmersos por una “incesante y confusa serie de finitudes, de objetivos y artefactos finitos, de informaciones y sucesos finitos” (ibídem, p.28) de un ambiente extravagante que simula ser finito por su abundancia y novedad, empero no lo es. Y este es un asunto de gravedad puesto que nos convierte en una sociedad sin cultura, en una comunidad efímera.

17 En palabras de María Teresa León (1944).

Posteriormente Kosik explica que uno de los motivos principales por los que se ha expulsado a lo poético¹⁸ de las ciudades es el paradigma antropocéntrico adoptado por la sociedad. La gravedad de que se expulse de las ciudades lo poético es que junto con lo poético se pierde la arquitectónica. Para Kosik, la arquitectónica es aquella que determina lo que es esencial y lo que es secundario y que otorga a lo principal, a lo imponente y a lo sustancial un puesto elevado definiéndolo como el sentido de todo lo que se hace (ibídem, p. 71). Así por ejemplo, si una vivienda no garantiza el pleno desarrollo del ser humano, incluyendo los factores palpables pero también los intangibles que posee una persona; es decir que el ser en ese espacio sólo esté ahí, pero no pueda ser ahí –recordando también las ideas de Heidegger– entonces ha olvidado lo esencial y ha perdido su arquitectónica.

Si es cierto que las ciudades de cada época dependen de su manera de ser –apunta Kosik– lo inhóspito de muchas poblaciones en nuestro país y sus problemáticas contantes nos dicen algo sobre la esencia de nuestra época y nuestra situación ontológica actual. La época contemporánea mexicana es una época no arquitectónica, y es por eso que nuestras poblaciones sufren una crisis necesaria de atender.

“En la época moderna las ciudades ya no se fundan, sólo crecen, se extienden, se apoderan de los espacios aún no habitados” (ibídem, pp. 72-73). En este ritmo, las ciudades contemporáneas surgen espontáneamente debido a necesidades, planes, y existencias paradigmáticas, sin embargo no se fundan ni poseen un *genius loci*¹⁹. Esta situación conduce a que en lugar de ciudades, los hábitats se conviertan en aglomeraciones de edificios que funcionan y responden al pragmatismo de nuestra sociedad.

Es así como surge un antagonismo, un conflicto entre el sistema (representado por un gobernante)

18 Concepto al cual se le otorga un apartado especial en este trabajo.

19 Genio o espíritu del lugar en el sentido que lo expresa Cristian Norberg-Schulz (1980).

y lo poético. El primero busca la funcionalidad de los servicios y lo poético no “funciona” y por lo tanto no tiene cabida en esta dinámica. Por ejemplo, el estado busca administrar de la manera más eficiente los recursos económicos para que el sistema se mantenga en pie, así que “soluciona” el problema de la vivienda edificando casas en serie, sin reparar en que esta práctica es sólo una simulación de una solución, puesto que no está atendiendo al verdadero problema de habitación que es proporcionar viviendas en los que los seres humanos puedan desarrollarse en plenitud y no sean sólo contenedores de sus vidas.

La arquitectura debe unificar lo poético con la realidad que no podemos derruir y descartar de la noche a la mañana. Esto se puede lograr por medio de lo sublime, lo infinito y duradero. Si en nuestros diseños logramos cohesionar el tiempo, el espacio y el movimiento, es decir, la historia con la dinámica de las ciudades y los espacios habitables, entonces podremos hacer verdadera arquitectura.

Entendemos así la importancia de que cada uno de nosotros, tanto diseñadores como habitantes de los resultados de diseños, aprendamos a valorar y optar por lo sublime, lo bello y lo íntimo, en vez de estancarnos en lo bonito, imponente y espectacular. A fin de recuperar lo poético e instaurarlo en las ciudades, es necesario construir espacios que en realidad nos enriquezcan como seres humanos y no sólo nos hagan sentir ocupantes de este planeta, porque:

Si desaparece lo poético de las ciudades, estás pierden a la arquitectónica, se convierten en ciudades donde la arquitectura falta. Una ciudad que ha perdido la arquitectónica no es más que una imitación o una caricatura de ciudad, en realidad se ha transformado en una anti-ciudad. (Ibídem, p. 71)

3.6 Conclusión parcial

En este capítulo, se ha visto que los últimos años evidencian una serie de conflictos con respecto a la interpretación del propio tema del habitar, lo que provoca que lo concibamos como un problema contemporáneo, impe-

rioso de atender, o al menos al cual voltear la mirada.

En principio, las problemáticas que se plantean se deben a que las teorías del habitar se fundamentaban en la permanencia de una relación que vincula al hombre con un lugar de la tierra de manera estable. Esto es algo que marca de manera profunda a las personas. Pero la actualidad se caracteriza por una relación que es cada vez menos estable con los lugares, lo que provoca el desarraigo.

Entonces, la condición contemporánea del habitar está tensionada por una necesidad básica de vuelta a un lugar en el cual recuperar la identidad por un lado, y la tendencia a la dispersión de estar en permanente cambio y tránsito por el otro.

Es importante considerar que las actuales reflexiones con respecto a los temas como el habitante, el lugar de habitación y el tema del habitar pasan inevitablemente por una reflexión y una herencia del pasado reciente, es decir, el de la modernidad.

En el apartado 3.2, se vio, desde un punto de vista tipológico, que los edificios presentan pocas variantes y homologan los espacios en donde transcurre la vida de los habitantes de muchas ciudades –particularmente de aquellas en donde existe un alto contraste social y de los países “en vías de desarrollo”. Cuantitativamente, este es uno de los temas más importantes que competen a la arquitectura y a los urbanistas y arquitectos.

Posteriormente, se trató el tema del hacinamiento existente en múltiples megalópolis contemporáneas, tales como Hong-Kong, Nueva York, Nueva Delhi o la Ciudad de México, entre muchas otras, lo que genera “ciudades difíciles”, es decir, ciudades en las que las personas no pueden desarrollar su vida en paz y plenamente, dado que no cuentan con espacios individuales, propios, que puedan albergar los espacios de calma, meditación y armonía que necesita todo ser humano para construir su propio ser.

En el apartado 3.5, se habló de las “Ciudades del espectáculo” y de la “Arquitectura del espectáculo”, bajo la interpretación del visionario filósofo francés Guy Debord, quien manifestó que las sociedades actuales trabajan en un estado de simulación, lo que trasladado y materializado en nuestra disciplina se traduce en es-

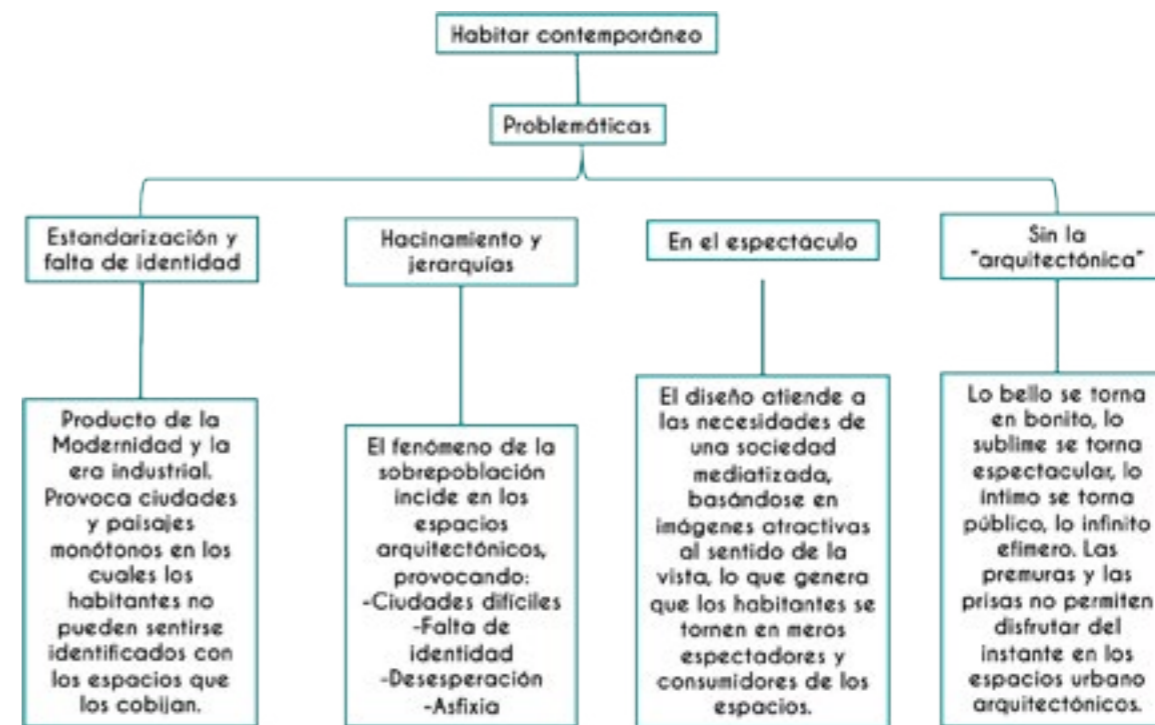
pacios que nos mantienen alienados, y no nos permiten habitar de una manera libre y verdaderamente humana, sino que, por medio de efectos y herramientas sofisticadas de diseño, nos dictan las formas de habitar y por ende de desarrollar nuestras vidas.

Por último, se trató el tema del cual escribe Karel Kosik en sus *Reflexiones antediluvianas*, el de vivir sin la *arquitectónica*. Cuando este autor apunta que se ha perdido la arquitectónica del mundo, se refiere a que la mayoría de las ciudades del presente han olvidado que las premisas del diseño de calidad habitable deben de ser la hermosura, la intimidad y la grandeza. Porque si un objeto urbano-arquitectónico no nos causa emoción no fomenta que lo cuidemos, que lo respetemos y que desarrollemos nuestra vida a gusto en él. Porque si en los espacios no encontramos intimidad no podemos desarrollar nuestro “yo” de manera armoniosa y nos sentimos aturdidos y porque si no nos relacionamos directamente

con las cosas no podemos percibir el trabajo, la belleza y la función que estas tienen para ofrecernos, pasan a ser inadvertidos y nosotros también pasamos a ser inadvertidos para el ambiente que nos rodea. Porque si las edificaciones nos parecen monótonas, y no encontramos en ella la grandeza, las ciudades se vuelven espacios que simplemente ocupamos por inercia, pero en los cuales no nos detenemos a contemplar el ambiente que nos rodea.

La arquitectura contemporánea entonces, debe abreviar lo mejor de las herencias de la modernidad y de la posmodernidad, y considerar que algunos de los caminos hasta ahora planteados y materializados no han repercutido como se esperaba, sino a veces incluso negativamente en los seres humanos. Así algunas ideas deben potencializarse y otras abandonarse.

Es en el próximo capítulo en el que se plan-



Esquema 8.- Problemáticas del habitar contemporáneo. Elaboración propia.

tean cuales son las alternativas que –de acuerdo con la postura de este trabajo– deben elegirse con el fin de hacer espacios que respondan a las necesidades tangibles (confort físico, funcionamiento, belleza), pero también a las necesidades intangibles de los seres humanos que habitamos este planeta (confort espiritual, sueños, anhelos, cosmovisiones, goce estético).

3ª parte: Formulando alternativas y nuevos enfoques de la creatividad arquitectónica



IV. Alternativas ante las problemáticas del habitar contemporáneo

4.1 Introducción

Hasta este momento, se ha visto que las condiciones del habitar actual nos proporcionan un mundo urbano-arquitectónico que en muchas ocasiones no nos permite habitar en el sentido amplio y original del término, sino tan sólo *ocupar* los espacios en los que desarrollamos nuestras actividades cotidianas.

Sin embargo, no todo lo generado por las condiciones ambientales, sociales, culturales, y filosóficas del momento es negativo, sino que también, del momento presente, emergen circunstancias que son positivas y propician un habitar pleno e integral para los seres humanos en el mundo.

En este capítulo, estos acontecimientos son titulados *alternativas*, puesto que son opciones que tienen los arquitectos, urbanistas y diseñadores del espacio habitable, y que pueden elegir con fin de propiciar un mundo más acorde con las necesidades tanto físicas como espirituales de la humanidad en función de que ocurra un auténtico habitar.

4.2 Habitar Flexible

La relación del ser humano con su hábitat ha estado siempre marcada por la natural necesidad de personalizar su ambiente. Es necesario asumir la flexibilidad como una condición esencial del espacio habitable.

(Muxi & Montaner, 2006)

La primera alternativa consiste en la *Flexibilidad*. Con ella se propone que, en esta nueva era, es imperioso promover y diseñar espacios dúctiles, que consideren que ya no existe un estereotipo de familia, ni un estereotipo laboral, ni un estereotipo humano, etc. Todos somos seres únicos, con diferentes culturas, costumbres, tradiciones, creencias y cosmovisiones, y en este senti-

do, los espacios que nos alberguen deben contemplar lo mayor posible tales diferencias.

Recurriendo al significado del término encontramos que:

f. La flexibilidad en la arquitectura es la posibilidad que posee un ambiente, (por sus características de diseño) de admitir diferentes configuraciones o usos.

(Construpedia, 2009)

La flexibilidad se refiere a cualquier disposición espacial que permita la adecuación en las maneras de ocupación de la arquitectura –o los espacios públicos– y esta puede conseguirse de muchas maneras; desde una puerta que se abre completamente, dando permeabilidad entre los espacios internos y externos, hasta un edificio entero que puede desplazarse de sitio, o incluso, diseñando una ciudad que sea capaz de transformarse constantemente.

Siendo los espacios urbano-arquitectónicos contemporáneos, lugares en permanente cambio y evolución, sometidos a la vida y actividades de las personas que los habitan, la condición de flexible permite la adecuación de los habitantes a esos cambios. Es así como cualquier modificación o alteración al espacio original, se basa en una necesidad en la búsqueda de hacer propio el sitio en el que se desarrollan las actividades en cuestión.

En el libro *Herramientas para habitar el presente: La vivienda del siglo XXI* (Muxi & Montaner, 2006), los autores exploran la vivienda como encrucijada de la complejidad contemporánea, en la que convergen cuestiones urbanas, sociales, tecnológicas y medioambientales a través de la arquitectura. Uno de los conceptos que analizan es el de la sociedad

actual por medio de cuatro parámetros de análisis: gestión, rehabilitación, tipología y percepción.

Dentro de dicho análisis, Muxi y Montaner enfatizan la importancia de que la vivienda (pero bien podrían referirse a cualquier género urbano o arquitectónico) sea capaz de albergar las diversas y múltiples maneras que la sociedad tiene de vivir en el presente, es decir a principios de Siglo XXI (Ibídem, p. 20).

Señalan que "la sociedad actual puede definirse básicamente por ser muy heterogénea" (ídem.), producto no sólo de la migración e inmigración de ciudadanos de diversas culturas en las localidades, sino también de las diferenciaciones progresivas que ocurren de manera natural en las sociedades y en sus territorios.

Factores como la edad del matrimonio o formación del primer hogar, el número de hijos nacidos de mujeres no casadas, la edad máxima de tasa de fecundidad, o el tipo de matrimonios que se manifiestan hoy en día (homosexuales, heterosexuales, etc.); han variado considerablemente tan sólo en el siglo XX y principios del XXI¹. Por lo tanto, no es posible pensar, como se ha-

1 Para corroborar esta información referirse a las Estadísticas Históricas de México (INEGI, 2014).

cia en la modernidad, en soluciones únicas y predecibles de las necesidades habitables, pues el abanico de oportunidades y de formas de vida se ha ampliado considerablemente.

Como síntesis de estos cambios en las dinámicas de vida que repercuten en la vivienda de los habitantes (principalmente de las ciudades) se muestra el siguiente cuadro:

Ante estas transformaciones, los autores apuntan que "la solución para afrontar la diversidad necesaria de tipos de [construcciones] radica en desarrollar mecanismos de flexibilidad" (ibídem, p.24), añadiendo que la primera regla de esta condición "es la existencia de espacios con la mínima jerarquía posible (...) de modo que cada grupo pueda apropiárselos de manera singular."

(ídem)

En el S. XXI, es inminente diseñar, construir y valorar espacios que no condicionen los roles de género, ni los roles laborales, es imperioso inclinarnos por una arquitectura que genere relaciones de igualdad y no jerárquicas entre sus habitantes.

"Las necesidades de espacio no son las mismas durante toda la vida ni en todas las circunstancias" (ídem), hoy en día factores como las nuevas circunstancias familiares, los trabajos desde el hogar, la aparición de colectivos que no siguen patrones o marcapasos en su organización laboral, la educación a distancia, la concientización sobre la importancia de la accesibilidad universal, etc. han modificado la lógica de la arquitectura rígida, funcional y sempiterna.

Parafraseando a Muxi y Montaner –y agregando unos aspectos que para este trabajo se consideran esenciales– se manifiesta que:

Más allá de la mera denominación funcional de los espacios, *la arquitectura* ha de permitir la realización de una innumerable cantidad de actividades, ha de conjugar lo individual con lo colectivo: vivir juntos e independientemente a la vez, prever espacios para descansar y trabajar, moverse cómodamente, *soñar, disfrutar... pensar en espacios arquitectónicos de*

acuerdo con nuestra época significa replantear los presupuestos que le dieron forma.

(ibídem, p. 26)

Es así como una de las alternativas ante la estandarización y por ende a la homogeneización de las vidas y almas humanas que habitan los espacios arquitectónicos y también urbanos, sería recomendable que los diseñadores conocieran la importancia de esta propiedad en relación con la construcción de los espacios y posteriormente la incorporaran en su sistema de trabajo desde el inicio de sus planteamientos.

Por otra parte, resulta importante mencionar los estudios de John N. Habraken, cuyo libro ya se ha citado previamente (2000). En su Teoría de los Soportes, elabora un estudio sobre la aproximación al proceso de edificación masiva entendiendo a este proceso como un conjunto de acciones cuyo acto final es el que define la

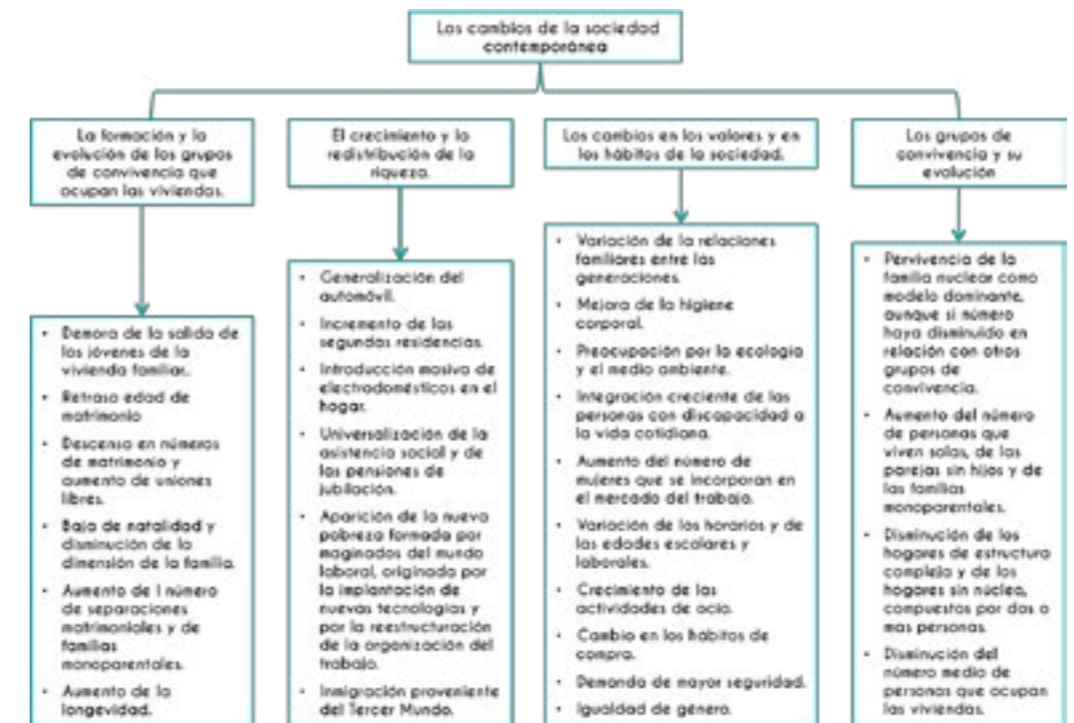
vivienda o cualquier otra construcción: el habitar².

Habraken, denomina *Soportes* a todos aquellos componentes físicos de la construcción que afectan a todos los habitantes de un edificio (puesto que su Teoría está basada en condominios verticales), mientras que nombra *Unidades Separables* a los elementos físicos no portantes seleccionados y controlados por cada usuario, que pueden configurarse de diversas maneras con base en los deseos, necesidades y gustos particulares de los habitantes. Posteriormente elabora una metodología en la cual concretiza su teoría en la cual postula diversas pautas a seguir para lograr construcciones en las que los edificios acepten el cambio y las transformaciones que puedan surgir con base en la subjetividad de los habitantes, de modo que no se pierda la coherencia ni el dialogo con lo existente.

2 Condición que coincide con la postura de este trabajo.



Imagen 40.- Diversidad de la familia en el presente.



Esquema 9.- Elaboración propia a partir del listado elaborado por Paricio & Sust (2000, pp. 13-14).

De esta manera, los ciudadanos se convierten en participantes de la arquitectura y juegan un papel protagonista al tener el poder de determinar el carácter y la configuración de su vivienda.

Esta teoría, publicada por vez primera en 1961, sienta las bases en cuanto a flexibilidad de la arquitectura se refiere, puesto que su aplicabilidad puede extenderse a cualquier solución en donde estén presentes temas de habitabilidad, transformación diversidad de decisiones de diseño.

Proyectos como Diagoon Housing del arquitecto

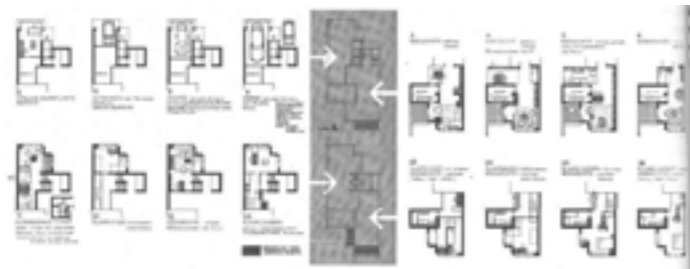


Imagen 41.- Plano del Diagoon Housing del arquitecto Herman Hertzberger (Delft, Holanda, 1967-71).



Imagen 42.- Dos de las casas del Diagoon Housing del arquitecto Herman Hertzberger (Delft, Holanda, 1967-71).

tecto Herman Hertzberger (Delft, Holanda, 1967-71), el Next 21 (Osaka, Japón, 1993) y Living in Lochbach (Hotting-West, Austrai, 1998) de la firma Baumschlager & Eberle o los modelos de vivienda social de Lacaton & Vassal (Mulhouse, Francia, 2005) y el Quinta Monroy (Iquique, Chile, 2008) de Alejandro Aravena / Elemental, son resultado de la materialización de la Teoría de los Soportes de John Habraken³.

Un ejemplo más de este tipo proyectos que responden a la necesaria flexibilidad en el habitar contemporáneo es la firma *Office of Mobile Design (OMD)* dirigida por la arquitecta Jennifer Siegal quien se dedica a la construcción de estructuras prefabricadas en Estados Unidos, principalmente viviendas. Los materiales que elige para sus construcciones siguen criterios como: que generen un ambiente más agradable, que sean resistentes al fuego y que dispongan de uniones y cierres correctos, entre muchas otras.

También el arquitecto Michael Jantzen, quien en sus diseños de estructuras transportables y mutables ofrece la posibilidad de habitar de manera reducida y flexible. Por ejemplo, la casa M-Velope, puede ser reconfigurada en diversas posiciones de acuerdo con las necesidades específicas del usuario y del momento.

Robert Kronenburg, arquitecto, profesor e investigador en la Universidad de Liverpool, y también autor del libro *Flexible: Architecture that Responds to Change*, señala que, los materiales más empleados en el campo de la "arquitectura flexible" deben ser ligeros y resistentes, lo que facilita las adaptaciones necesarias y el transporte. Kronenburg se inclina por que los mejores ejemplos son aquellos que expresan su forma generada a través de sus necesidades funcionales y del uso de materiales prefabricados y ligeros. Esta elección aporta como ventaja la reducción de los costes y del tiempo de construcción, despliegue y transporte (Kronenburg, 2007). En este punto es necesario aclarar que existe una diferencia abismal entre emplear un material prefabrica-

³ Aunque a este arquitecto y teórico rechaza la obsesión contemporánea por la originalidad y la autorreferencia, por lo que no le simpatizaría leer que se apunte el nombre de todos estos arquitectos y mucho menos de él mismo.

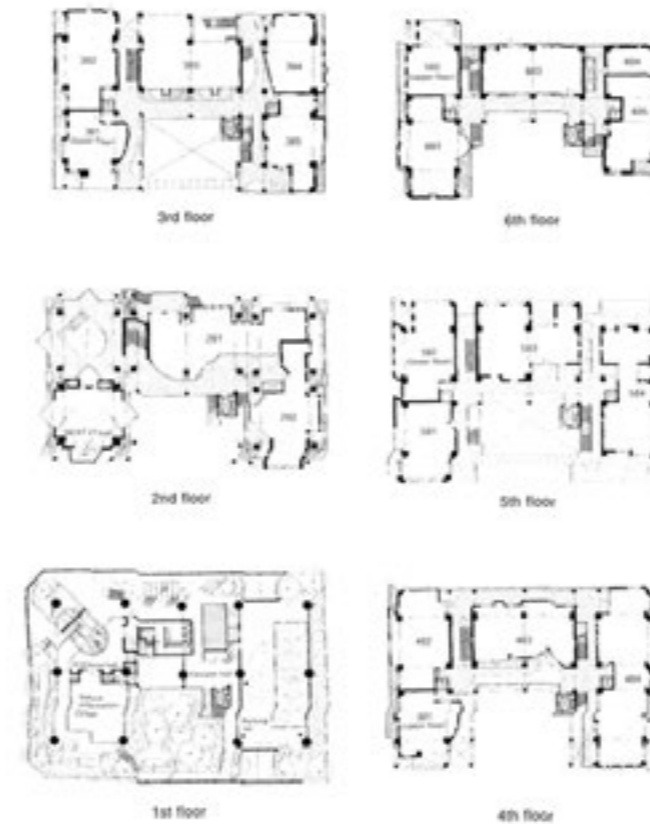


Imagen 43.- Diversas configuraciones del espacio en planta del edificio el Next 21 (Osaka, Japón, 1993).



Imagen 44.- Fachada del edificio el Next 21 (Osaka, Japón, 1993).



Imagen 45.- Casa prefabricada "Feet to Earth". Firma Office of Mobile Design (2010)



Imagen 46.- "Pop up office" de Dubbeldam Architecture + Design. Una oficina que se adapta a cualquier lugar y se puede transportar.



Imagen 47.- Diseños de interior-industriales de espacios que se transforman. Autor desconocido.



Imagen 48.-Casa M-Velope. Arq. Michael Jantzen.

do o estandarizado y habitar un espacio estandarizado, puesto que un aspecto se refiere a la parte y el otro al todo.

Tras este análisis, es posible confirmar que promover la flexibilidad del espacio es una práctica que aportaría bastos beneficios a las sociedad contemporánea a corto, medio y largo plazo. Permitir que una construcción se adapte, tanto a los cambios socio-históricos previamente enunciados, como a las transformaciones particulares que puedan acontecer en la vida de los habitantes es un aspecto que los arquitectos y urbanistas debemos tener en cuenta, promover y fomentar.

4.3 Habitar Sostenible

Nuestras mejores armas están en la racionalidad, la ciencia, la tecnología y la educación.

(Carlos Amador Bedolla, 2013)

En el apartado 3.4, se habló sobre la problemática que significan la sobrepoblación y la mala distribución del territorio y los recursos en las ciudades contemporáneas, y cómo es que estas repercuten en la habitabilidad de las personas.

Ante esta dificultad, algunos teóricos, profesionales en medio ambiente y arquitectos proponen que la solución a estos problemas, estriba en empezar a pensar y desarrollar ciudades sostenibles y sostenibles, dado que es urgente hacer que todas nuestras actividades se sostengan por sí mismas con fin de no destruir más el planeta, ni a nosotros mismos.

Previamente a desarrollar este apartado, es importante aclarar que existe una diferencia entre desarrollo sostenible y la sostenibilidad.

La definición de sostenibilidad nos dice que “es un proceso que puede mantenerse por sí mismo, como lo hace, un desarrollo económico sin ayuda exterior ni merma de los recursos existentes” (RAE, 2014).

Por su parte, cuando se habla de desarrollo sostenible⁴, significa asegurar que satisfaga las necesida-

⁴ Algunos autores apuntan que la palabra sustentable es un anglicismo y la palabra correcta en castellano es sostenible, por lo que en

des del presente sin comprometer la habilidad de generaciones futuras de satisfacer sus propias necesidades (1984, p. 24).

La definición de desarrollo sostenible que se cita con mayor frecuencia –o más admitida– es la propuesta por la Comisión de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo, conocida también como Comisión Bruntland, de 1987.

En su informe a la Asamblea General de las Naciones Unidas, titulado “Nuestro Futuro Común”, la Comisión definió el desarrollo sostenible como **“el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras de satisfacer las propias”** (Gallopín, 2003, p. 23).

Con relación a este paradigma, Guimarães (2003, p.30) enuncia y explica distintas dimensiones contenidas en el concepto de sustentabilidad que pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- 1) Una dimensión **ecológica**, que implica preservar la integridad de los procesos naturales que garantizan los flujos de energía y materiales en la biósfera y que, a la vez, preserva la biodiversidad en su sentido más amplio, objetivando la conservación de la dotación de los recursos naturales;
- 2) una dimensión **social y cultural**, que promueve el mantenimiento del sistema de valores, prácticas y símbolos de identidad, la igualdad y el bienestar humano;
- 3) una dimensión **económica**, tendiente a la gestión adecuada de los bienes ambientales congruente con las metas de la sustentabilidad ecológica y;
- 4) una dimensión **política**, que privilegia la complementariedad entre los mecanismos de mercado y la regulación pública promovida como política de Estado.

Es innegable que el planeta necesita del “nacimiento” de ciudades sostenibles y de un nuevo tipo de desarrollo: el desarrollo sostenible. Urgen lugares diseñados

este trabajo se optó por emplear esta última.

para que los habitantes interactúen y se desenvuelvan respetuosa y armónicamente con el medioambiente y gobiernos que distribuyan de manera justa y equitativa los bienes que los habitantes necesitan para su desarrollo pleno y saludable.

Para que una urbe sea más sostenible es necesario que se encuentren y apliquen actividades complementarias que se realicen en los procesos de producción

(incluida la arquitectura) donde se tomen en cuenta las premisas de sustentabilidad (Mchar, 1997).

A pesar de todos los buenos esfuerzos de infinidad de personas que se han empeñado porque el constante deterioro del planeta y sus recursos naturales se revierta o al menos disminuya, hay quienes han empleado este término como un adjetivo un adorno de los productos que ofrecen o venden con fines me-

En la siguiente tabla se muestran las principales premisas que dan lugar a las prácticas sostenibles en la arquitectura y en la construcción:

Práctica Sostenible	Objetivo	En Arquitectura
Sustentabilidad Social	Mejorar la calidad de vida de los usuarios.	Mediante espacios habitables para los más desprotegidos.
Económica	Ahorro de recursos financieros.	Mediante el ahorro de recursos financieros en las construcciones.
Cultural	Fomentar y proveer eventos culturales para la población.	Mediante espacios respetuosos del medio ambiente y concordantes con las necesidades de la población.
De servicios y equipamiento	Mejorar servicios básicos.	Tales como la dotación de agua por medio de ecotecnias.
Urbanidad	Mejorar la calidad y el confort ambiental.	Por medio de soluciones estratégicas en los espacios públicos que vbeneficien a la mayor parte sino es que a toda la población.
Geológica	Proteger los suelos, puesto que son parte del sistema ambiental.	Por medio de estudios de impacto ambiental previos a la edificación.
Hidrológica	Proteger el agua y su calidad.	No contaminando mantos freáticos ni cuerpos de agua al momento de construir.
Paisajística	Proteger del deterioro del ambiente con fin de que no afecte el paisaje de las ciudades y comunidades.	Implementando soluciones de diseño que no signifiquen contaminación visual y consideren los porcentajes de área libre estipulados por los planes de desarrollo urbano.
Climática	Mejorar las condiciones del clima, a partir de una revisión macro y micro.	Implementando soluciones de diseño que no incrementen la alevación de la temperatura atmosférica y el consecuente deterioro de la capa de ozono.
Alimenticia	Proveer alimentos, sin que ello signifique afectar los recursos naturales.	Fomentar acciones como los huertos urbanos en la arquitectura desde el proceso de diseño.

Práctica Sostenible	Objetivo	En Arquitectura
Sanitaria	Promover mejores condiciones ambientales en favor de las zonas afectadas por desechos y residuos	Por medio de la implementación de estrategias y tecnologías que restauren las áreas dignificadas.
Energética	Ahorrar y aumentar los recursos energéticos, renovables y no renovables.	Por medio de ecotecnias tales como la captación de agua pluvial para uso de los habitantes de las construcciones, aprovechamiento de energía solar, eólica, generación de metano por medio de biodigestores, etc.
Tecno-científica	Promover cambios relacionados con nuevas tecnologías y nuevos conocimientos para tales fines.	Mediante nuevas investigaciones en torno al medio ambiente.

Tabla 2.- Prácticas sostenible y su relación con la arquitectura. (Elaboración propia adaptada de Mchar, 1997).

ramente políticos o comerciales.

Esto ha sido criticado por autores como Robert Engelman, director del Worldwatch Institute, en el primer capítulo de su libro *State of the World 2013: Is Sustainability Still Possible?* (The Worldwatch Institute, 2013). Engelman manifiesta:

Actualmente vivimos en una era de *sustentablablá*, una profusión cacofónica de empleos de la palabra sostenible para indicar cualquier cosa, desde mejoras ambientales hasta "a la moda". (...) En la actualidad el término *sostenible* se inclina con mayor frecuencia a la conducta corporativa que se conoce como *greenwashing*⁵. Los medios están saturados de frases como diseño sostenible, auto sostenibles, incluso ropa interior sostenible. Una aerolínea informa a los pasajeros que "el cartón empleado en este vuelo se ha tomado de una fuente sostenible", mientras que otra informa que la nueva organización de sus vuelos basada en un "esfuerzo sostenible" ahorró suficiente aluminio en 2011 "para construir tres aviones nuevos". Ninguno de estos comentarios ayuda a reflexionar sobre si es posible que la operación global de la aerolínea, o de la aviación comercial en sí misma, se pueda mantener a

⁵ Término, quizá empleado como "lavado ecológico" en comparación con brainwashing: "lavado de cerebro".

largo plazo en la escala actual.

(Ibidem, p. 3)

Así, la palabra *sustentablablá* es inventada por este autor para describir la apropiación del término sustentabilidad dentro de los paradigmas del estado actual de las cosas, y tiene el efecto de hacer evidente la banalización del término, el cual ha sido empleado a diestra y siniestra, restándole importancia, quitándole el significado original y tan necesario para un cambio de paradigma.

Entre los ejemplos en la arquitectura de este tipo de mal interpretaciones o mal empleo del concepto de sustentabilidad o sostenibilidad, podrían figurar las tan de moda "azoteas verdes" las cuales, muchas veces requieren un gasto aún mayor de recursos –sobre todo hídricos– existiendo, que si no existieran. Lo mismo sucede con los "muros verdes" o "jardines verticales", cuyo mantenimiento es muy complicado e incluso costoso, denotando una evidente malinterpretación del significado real de la arquitectura sostenible o sustentable. Este tipo de edificaciones se han denominado "arquitectura verde".

Este trabajo considera, que para hacer arquitectura realmente comprometida con el medio ambiente



Imagen 49.- Ejemplos de objetos adjetivados como sostenibles con fines mercadotécnicos.

y con los recursos tanto políticos, como sociales, económicos, técnicos y ambientales, los diseñadores de los espacios de calidad habitable, deberían proyectar en función de satisfacer las necesidades biológicas, funcionales, sanitarias, salubres, económicas y resultar positivas en general para el medio ambiente y para la población del sitio, además de considerar las necesidades espirituales, humanas y poéticas de los seres humanos, tema del cual se hablará en apartados posteriores.

En contraste con la "arquitectura verde" se encuentra la arquitectura bioclimática, cuyas características realmente satisfacen las necesarias prácticas sostenibles enunciadas previamente. La arquitectura bioclimática puede definirse como:

... aquella que ha sido diseñada para lograr un máximo confort dentro del edificio con el mínimo gasto energético. Para ello aprovecha las condiciones climáticas de su entorno, transformando los elementos climáticos externos en confort interno gracias a un diseño inteligente. Si en algunas épocas del año fuese necesario un aporte energético extra, se recurriría si fuese posible a las fuentes de energía renovables.

(García, 2012)

La arquitectura bioclimática consiste en retomar las es-

trategias y elementos de la arquitectura tradicional, adaptarse a los sistemas constructivos actuales y aprovechar los desarrollos científicos y tecnológicos contemporáneos con el fin de generar nuevos procesos y materiales de construcción que propicien que las construcciones no impacten de manera negativa al medio ambiente, a sus habitantes y a sus recursos.

Este tipo de diseño considera el clima característico del sitio en el que se va a construir. En climas cálidos se prefiere proteger a las edificaciones de la radiación solar; en climas fríos o en temporada invernal, se favorece la entrada de radiación solar; y en climas cálidos secos se opta por aprovechar el enfriamiento por evaporación del agua y la ventilación nocturna.

Hay muchos proyectos que ejemplifican la sostenibilidad en la arquitectura y son congruentes con el respeto al medio ambiente, sus recursos naturales así como a los recursos económicos de la población. Sin embargo el planeta y la humanidad necesitan urgentemente que así lo fueran muchos más sino es que todos. En este trabajo se mencionan uno que –se considera– cumple integralmente con la mayoría de las prácticas que hacen sostenible a un proyecto arquitectónico.

El primero que se cita en esta investigación es la Es-



Imagen 50.-¿Arquitectura realmente sostenible?
Elaboración propia.

cuela Primera en Gando, Burkina Faso, diseñada por el arquitecto Diébédo Francis Kéré (1999-2001).

Leste proyecto se convirtió en la primera escuela primaria de Gando, una comunidad en Burkina Faso que vive en extrema pobreza, sin agua ni electricidad. Finalizado en 2001, el proyecto representa una síntesis de los intereses que el arquitecto ha practicado en todos sus proyectos:

- 1) El uso de materiales tradicionales para la construcción;
- 2) la adaptación de nuevas tecnologías en función de las necesidades locales y;
- 3) el trabajo colaborativo. (Código, 2014))

Para la construcción de este edificio público, el arquitecto aprovechó los materiales y procedimientos constructivos tradicionales de la región. El principal reto era hacer un edificio lo suficientemente confortable para soportar las altas temperaturas durante las jornadas de estudio de los niños —que en esta región alcanzan los 45°C. Para ello, empleó arcilla, un material económico, fácil de fabricar con los recursos del sitio y empleado por civilizaciones desde antaño, para construir el techo y los muros de carga convencionales que sostienen la estructura central. Los muros permiten absorber el calor y regular la temperatura de las tres aulas. Posteriormente ubicó, un segundo techo formado con barras de metal corrugado, sostenidas sobre vigas de acero, el cual proporciona sombra y permite el flujo de aire fresco.

El proyecto no sólo es sostenible en el aspecto ambiental y confortable en el aspecto físico para los seres humanos, sino que además significó una fuente de trabajo y beneficio social a toda a la población, puesto que involucró la participación de los diferentes miembros de la comunidad, que ayudaron a comprimir y pulir la arcilla con los procesos artesanales que han utilizado desde siempre para producir materiales y construir sus propias casas. Asimismo, aprendieron a usar sierras de mano y máquinas de soldar para trabajar con materiales hasta entonces desconocidos y nunca empleados en la comunidad rural. El sistema de organización y las habilidades que desarrollaron con este proyecto les ha per-



Imagen 51.- Fachada de la Escuela Primaria en Gando, Burkina Faso. Arq. Francis Kéré.



Imagen 52.- Niños estudiando antes de entrar a clase.



Imagen 53.- Interior de uno de los salones.

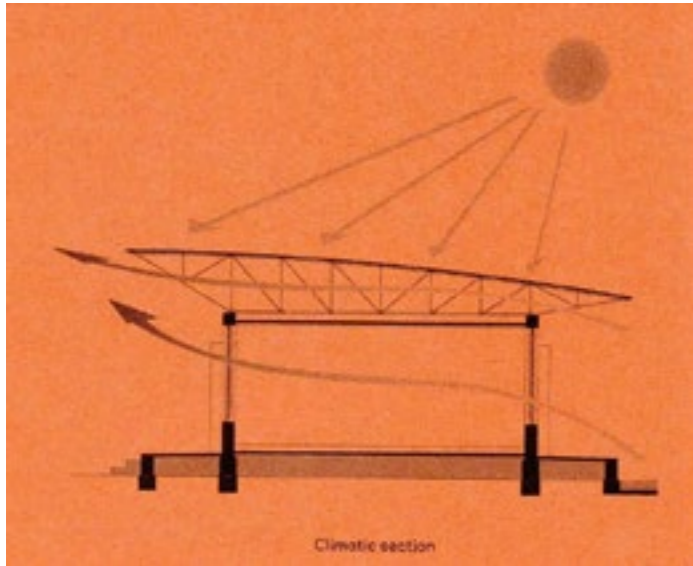


Imagen 54.- Estrategia bioclimática del edificio.

mitido crear otras iniciativas, nuevos edificios de índole público bajo un esquema de trabajo colaborativo.

El trabajo de Kéré es evidentemente sostenible, pero bajo el significado que no responde a la innovación tecnológica que ha perseguido recientemente la arquitectura global, como la "arquitectura verde" a la cual se aludió en renglones anteriores. Para el también profesor de Harvard y de la Universidad de Wiconsin la sostenibilidad real, debe responder a las necesidades y las posibilidades del contexto, así como también al respeto del patrimonio arquitectónico de una región. De esta forma, los edificios no lucen como agentes extraños y ajenos dentro de un paisaje que debe proyectar su historia y su identidad, de lo cual se hablará en el siguiente apartado

4.4 Habitar con Identidad

En el capítulo 3, apartado 3.2, previamente se habló sobre la arquitectura estandarizada, reflejo del modelo global que en muchas ciudades se ha edificado, casi de manera autoritaria por quienes tienen como prioridad la producción en serie, la inmediatez, y la avidez por ven-

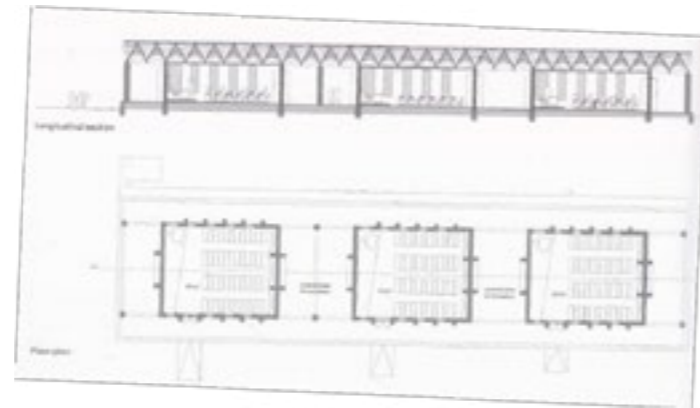


Imagen 55.- Planta de la escuela primaria en Gando.

der sus objetos espaciales, aunque estos no sean habitables y por ende no sean arquitectónicos si atendemos a los fines primigenios y originales de esta disciplina, de los cuales asimismo se ha hablado previamente.

Así, este trabajo apunta a la construcción de obras con las cuales nos identifiquemos, que reflejen claramente nuestros anhelos. Rasgos y cosmovisiones en contraposición a la arquitectura estandarizada y anónima. Este tema es el que se aborda en este apartado. Antes de ahondar en el asunto, se presenta una definición de identidad humana, a partir de la cual es posible desarrollar la postura de este apartado:

La identidad humana se constituye a partir de lo que cada uno de nosotros recibe de múltiples campos y facetas de su historia personal y colectiva a la vez de lo que se va forjando con sus decisiones y proyectos en las concreciones de todo tipo que va efectuando en su existencia. Toda persona se hace y se configura con sus esquemas lingüísticos propios, con sus relaciones sociales, económicas, políticas específicas y con sus múltiples tradiciones culturales, etc.

(Aguirre, 2011, p. 103)

Si nos preguntamos: ¿cómo podremos lograr que las generaciones que nos sucedan, tengan vestigios de lo que fuimos, lo que sentimos, lo que pensamos y puedan aprender de nuestros errores y nuestros aciertos?; o ¿cómo podremos encontrar aquellos espacios que tengan la capacidad de identificarse con nosotros y nos permitan desarrollar nuestro ser "mexicano" –o de cualquier otra nacionalidad– de manera plena, integral y constructiva, primeramente debemos comprender la naturaleza de aquello que buscamos, y si buscamos identidad entonces debemos conocer, qué es lo que nos identifica –valga la redundancia– como mexicanos con respecto a otras culturas del mundo.

Para ello, el texto de Samuel Ramos, cuya primera edición data de 1934, nos aporta posibles soluciones pues, por medio de un ensayo de "caracterología y filosofía de la cultura mexicana" (Ramos, 1979, p. 10), nos explica en qué consiste "lo mexicano".

Este libro es uno de los primeros estudios que tomó a la circunstancia y el hombre mexicanos como objeto de estudio de la filosofía, dando pie al inicio de la reflexión sobre lo mexicano y filosofía de lo mexicano. Al emplear una metodología en la que combina estudios de historia y psicología, Samuel Ramos puede abreviar de otras disciplinas afines herramientas que por sí misma la filosofía no podría dilucidar. Así que bien podemos decir que este es un estudio interdisciplinar, y por lo tanto, afín al paradigma de pensamiento contemporáneo.

Para Ramos, la cultura es aquella que "está condicionada por cierta estructura mental del hombre y los accidentes de su historia" (ibídem, p. 20), entonces parte de un importante cuestionamiento: "Dada una específica mentalidad humana y determinados accidentes en su historia, ¿qué tipo de cultura puede tener?" (ídem) Posteriormente se responde que "la única posible cultura entre nosotros, tiene que ser derivada (de otras culturas) –dado que– no podemos hacer tabla rasa de la constitución mental que nos ha legado la historia" (ídem).

Es así como el filósofo justifica fenómenos como el de la imitación de culturas ajenas, cuando la propia aún no se ha desarrollado. Sin embargo, este acontecimiento puede ser positivo o negativo, puesto que puede aprenderse de lo "ya hecho" o simplemente repetir-

se sin previa reflexión.

Esto se refleja en la arquitectura de las ciudades actuales; en donde podemos notar que si bien existen construcciones que recuperan aspectos positivos de soluciones espaciales extranjeras, la gran mayoría imita fachadas, plantas arquitectónicas o imágenes espectaculares que nada tienen que ver con las circunstancias físicas e ideológicas en las que se insertan.

Pero, ¿por qué surge esta necesidad de imitar lo ajeno en lugar de avocarse a crear lo propio? Dice Ramos que esto se debe al sentimiento de inferioridad en el fondo del alma del mexicano, el cual no es una cualidad real e inherente al ser humano, sino sólo un error de autopercepción heredada de nuestra historia. De igual manera la imitación emerge de la falsa creencia de que este es el único camino para incorporar la "civilización" al país, que en comparación con otras naciones es bastante joven.

El mimetismo mexicano aparece como un mecanismo psicológico de defensa, que, al crear una apariencia de cultura, nos libera del sentimiento deprimido (de inferioridad) de la incultura.

(Ibídem, p.22)

Pero si vamos a imitar una cultura es porque creemos que dicha cultura, vale lo suficientemente como para ser imitada –apunta Ramos–. Cabría entonces analizar cuáles son las obras arquitectónicas que se imitan con más frecuencia y cuales similitudes y constantes (principalmente impalpables) encontramos en ellas. Posteriormente habría que reflexionar si esas correspondencias bien pueden encontrarse en el complejo e inmenso mundo de "lo mexicano".

Asimismo, el autor relaciona estrechamente el sentimiento de inferioridad con la historia de las invasiones, conquistas y batallas, que ha sufrido la nación desde sus orígenes. Por una parte la colonización española que dominó el territorio tanto física como cosmogónicamente a partir del S. XVI, después la influencia de modos de vida –también europeos– de Francia durante el S. XIX, o bien actualmente el poderío y dominación económica que ejercen los Estados Unidos

de América sobre la mayoría de los países latinoamericanos.

El también académico emérito y antiguo director de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., recurre a la psicología para concebir el psicoanálisis del mexicano, clasificando a la mayoría en tres grupos: "el pelado", "el mexicano de la ciudad" y "el burgués mexicano" (ibídem, pp. 50-66). Así también las obras arquitectónicas contemporáneas de la Ciudad de México podrían clasificarse entre estos rubros.

Elaborando una analogía entre esa clasificación que Ramos propone, podríamos decir que, los espacios "pelados" son aquellos hostiles y repulsivos en donde no queda lugar para la intimidad ni para lo alegórico, puesto que también son hiperrealistas. Son parajes en donde sólo caben cosas y caben cuerpos, *ocupables*; pero en los cuales no hay sitio para el espíritu ni para la contemplación.

Los espacios "mexicanos de la ciudad" son en los que reina la desconfianza como una forma *a priori* de su manifestación, son aquellos lugares que sin emplear palabras, juzgan a cualquier ser que intente acceder o siquiera acercarse a ellos. Verbigracia, las grandes bardas y cercas electrificadas que abundan en las colonias residenciales de la alta sociedad de esta megalópolis.

Por otra parte, y siguiendo el discurso de Samuel Ramos, los espacios "burgueses mexicanos", son aquellos parajes excluyentes, que no admiten a cualquiera sin necesariamente poseer barreras físicas entre el espacio público y su interior. Son espacios que emplean materiales ostentosos –generalmente importados de tierras lejanas– e imitan formas propias de culturas a las que se buscan parecer. Ramos nos dice que "...son el resultado de las reacciones en contra de un sentimiento de menor valía, un sentimiento de inferioridad que proviene del hecho mismo de ser mexicanos" (ibídem, p. 61); por lo tanto, buscan no parecerlo. En estos sitios, el habitante se percibe en un lugar totalmente ajeno a sus raíces, pero también ajeno al lugar que busca imitar, así en sus inmediateces, los habitantes tienden a sentirse en un "no lugar", aludiendo a el término creado por Marc Augé (1996), en "ninguna parte".

Desde luego que también existen espacios que

Cuetzalan, San Miguel de Allende o Taxco, son ejemplos de Pueblos Mágicos en donde abunda la arquitectura vernácula, una arquitectura cargada de identidad y muchas veces "sin arquitectos".



Imagen 56.- Cuetzalan, Puebla, México.



Imagen 57.- San Miguel de Allende, Guanajuato, México.



Imagen 58.- Taxco, Guerrero, México.

se contraponen a esta falta de identidad y de la expresión de la cultura y el perfil de los habitantes mexicanos en los espacios arquitectónicos, y es por eso el sentido de citar este antecedente. Ejemplo de ello son las construcciones vernáculas cuyas soluciones espaciales residen en múltiples ensayos, dinámicas de prueba y error, para posteriormente ser validadas o descartadas.

Pero también existen manifestaciones que no necesariamente tienen que pasar por miles de años de historia, sino por un proceso profundo de análisis y reflexión.

Ejemplo de ello es la obra del arquitecto oaxaqueño oriundo de Huajapan, Juan José Santibañez, quien en sus obras imprime fuertes gestos de la riqueza arquitectónica de la Mixteca sin dejar de ser eminentemente contemporáneo.

Este arquitecto egresado de la Universidad Popular Autónoma de Puebla (UPAEP) escribió junto con Estanislao Ortiz, un libro titulado *De tierra y Sol* (2009), en el cual recoge el trabajo fotográfico de dos décadas.

En el libro hago una narración. Cuando niño, viajaba con mi padre a los pueblos de la Mixteca y en uno de esos viajes conozco a una niña de nombre Marisol, quien con naturalidad y confianza me invita a conocer su casa. Observé los corredores de ladrillos recién lavados, el patio de tierra apretada y un jardín de espesa arboleda con un aroma que podíamos disfrutar. En esos años, aunque no interpretaba lo que veía, sin duda me extasiaba semejante belleza.

(Santibañez, 2010)

El libro está repleto de imágenes poéticas, que evocan la imaginación y recuerdan la importancia de las percepciones no visuales que se producen en nosotros al entrar en contacto con los espacios, con atmósferas y ambientes diversos.

Pero de todas las reflexiones que elabora este arquitecto, quizá la más importante es la que deja como legado a las generaciones futuras de la arquitectura, la de transmitir a los jóvenes estudiantes y profesionales de arquitectura la importancia de salvar los valores de la imagen tradicional de la arquitectura tradicional mexicana, o de cualquier cultura a la que pertenezcan y en



Imagen 59.- Detalle del muro en el Patio del Museo textil de Oaxaca (2007). Arq. Juan José Santibañez



Imagen 60.- Patio del Museo textil de Oaxaca (2007). Arq. Juan José Santibañez

donde construyan nuevos espacios (idem).

En la entrevista que se le hizo tras ser galardonado en la Bienal de arquitectura celebrada en México 2010, el arquitecto apuntó:

Me gustaría hacerle ver a los jóvenes que tienen mucho que dar, que es importante salvaguardar la cultura arquitectónica de nuestro pueblo, pues su riqueza es inmensa. Aprendan a escucharse a sí mismos, confíen en lo que creen, en lo que piensan, pues tienen una posibilidad infinita de hacer grandes cosas; si la creación fue tan perfecta...hay que escucharnos, hay que soltarnos.

(idem)

Los espacios arquitectónicos contemporáneos mexicanos, pueden recuperar su identidad y su armonía con relación al contexto y a sus habitantes, si se ocupan, previamente a edificar, de investigar, reflexionar, pensar y repensar sobre aquellas necesidades esenciales e inmanentes que deben satisfacer a fin de lograr enriquecer los espíritus de los seres humanos a los que cobijarán.

Ante la crisis de la globalización de la arquitectura y los espacios que cada día tienden a ser más homogéneos, "ocupables" y "padecibles" y menos habitables, una posible solución estriba en el compromiso individual de cada intermediario que participa en la construcción de edificios o ciudades, por liberarse de aquellos complejos y romper con el falso dilema de que "sin imitación no habrá progreso alguno". Al contrario, es necesario trabajar por la plena convicción de que no hay forma de ser más global, que actuar por y desde lo local (Negroponte, 1995).

Para coadyuvar verdaderamente a la realización de la cultura "mexicana" es necesario también orientar la nueva educación mexicana en un sentido humanista, dado que se ha perdido por completo la noción de humanismo. El impulso de la educación humanista, chocará con la educación práctica. México no ha escapado a la invasión universal de la civilización maquinista. El humanismo en la educación es fundamental para contrarrestar los efectos de una civilización engañosa que transforma en máquinas a los hombres.

(Ibidem, p. 102)

En este sentido, es igualmente importante que desde las escuelas de arquitectura, urbanismo y disciplinas afines, las humanidades comiencen a inundar los planes y programas de estudio, a fin de que poco a poco se vaya gestando un equilibrio entre los componentes de la arquitectura, regresándole su carácter humano además de técnico y estético, porque, a pesar de haber sido relegado a un segundo plano o a tiempos antediluvianos: "el humanismo no pertenece exclusivamente a una determinada época del pasado (...) en su esencia es, por decirlo así, *extratemporal*" (ibídem p. 104).

Esta investigación por tanto, invita a que nos aboquemos por que las construcciones en las que incidamos promuevan la conformación de una nueva identidad mexicana carente de manifestaciones del sentimiento de inferioridad, el cual es posible y nos urge alcanzar.

4.5 Habitar Emergente (que surge de la sociedad)

Aquí tenemos también un arte, la arquitectura, nacida de un modo de mirar, porque de estas mínimas peculiaridades depende a lo mejor el arte de un pueblo, y sus costumbres, y su política, y hasta su manera de entender el cosmos.

(Ortega y Gasset, 1982)

Existe un modo de construir cuyo génesis es el momento en que el ser humano empieza a crear su hábitat, sin responder a estilos, sin representar épocas, sin arquitectos, pues son quienes las habitan los encargados de modelarlas. Su origen es –parafraseando a Octavio Paz– testigo insobornable de la forma de vida de quienes la habitan.

Este tipo de arquitectura o de urbanismo, es un sistema social y cultural complejo, que nace de la relación del ser humano con su ambiente, y que refleja de manera directa los modos de habitar, las cosmovisiones y los anhelos de quienes las crearon y de quienes las habitaron.

Si buscáramos nombre podría ser "arquitectura emergente", en el sentido de que surge de la sociedad, sin dictadores anónimos, sin marcapasos, sin reglamentos ni normativas, únicamente del sentido común y de las relaciones entre los seres humanos, con su ambiente y con los demás habitantes.

Para comprender cómo es la "arquitectura emergente" podemos recurrir a la teoría de la Emergencia, escrita principalmente por Steven Johnson en su libro *Sistemas Emergentes: O qué tienen en común, hormigas, neuronas, ciudades y software* (2003).

El diseño emergente (*emergent design*) es una de las áreas más nuevas y avanzadas de las disciplinas relacionadas con el diseño, aún en vías de desarrollarse y esclarecerse, que parte de las prácticas ágiles de desarrollo de software, en la que se está produciendo un considerable trabajo de investigación y experimentación. La idea no es del todo nueva, puesto que se ha desarrollado en conjunto con las teorías del conocimiento y de la información.

En el libro de Steven Johnson (2003), el mismo explica en qué consiste la emergencia y cómo esta, comienza a incidir en nuestra manera de concebir los procesos en el mundo, desde los más naturales, como los presentes en el cuerpo humano o la actividad de las hormigas hasta los más artificiales como las ciudades o los sistemas de *software*. Para ello, parte de una postura en la que invita al ser humano contemporáneo a estar abierto a la imprevisibilidad y la improbabilidad, a to-



Imagen 61.- Hormigas.

das las posibilidades que puedan emerger (Johnson, 2003).

El autor define a la emergencia como "una evolución de reglas simples a complejas" (ibídem p. 19), lo cual ilustra por medio de variados ejemplos.

Uno de ellos es el del moho de fango, un pariente cercano de los hongos comunes que puede manifestarse y trasladarse como criatura individual o como colonia según sean las condiciones ambientales que determinan su supervivencia, y cuya explicación sirvió como punto de partida para diversos estudios sobre los sistemas auto organizacionales que más tarde sentarían las bases para comprender las teorías de la complejidad y los sistemas emergentes. Asimismo se exponen como ejemplos, las células humanas, ciudades sin planeación como Manchester, o *software* abierto a muchas posibilidades de juego, en los que, como nos diría Antonio Machado "se va haciendo camino al andar" (1896).

La hipótesis de Steven Johnson es que, en un futuro cercano, las formas de dominar el mundo serán aquellas que se basen en sistemas auto organizacionales que parten de reglas simples y se van complejizando, que carecen de marcapasos o directores de escena, resultando una combinación de orden y anarquía. Tal como lo ha sido desde hace siglos la arquitectura vernácula, en la cual no existe tal cual la figura del arquitecto, pero si existe una necesidad que organiza el diseño y le da sustento y razón de ser al objeto arquitectónico.

Johnson se pregunta esencialmente: ¿cómo pueden construirse patrones complejos a partir de reglas simples? Similarmente a preguntas elaborados por otros autores como Alan Turing o Warren Weaver; el primero, se preguntaba ¿cómo una semilla puede convertirse en flor? Con relación a este científico, Johnson sugiere que habría sido un gran aportador de conocimiento en este campo de habersele otorgado más tolerancia (ibídem, p. 41). Valor que por cierto, considera como protagonista del paradigma emergente, en la última parte del texto.

Posteriormente, plantea que el principio de la emergencia no intenta anular el actual modelo con el

que concebimos al universo, pero sugiere que tenemos que **revisar** nuestra comprensión de cómo éste se encuentra **organizado**. Para explicarlo, define que actualmente creemos que los cuerpos celestes son regidos por leyes matemáticas sumamente complicadas de la física, las consideramos como ecuaciones abstractas que le dicen a la materia qué hacer, como un marcapasos. Estas son ideas del paradigma moderno que nos llevan a tratar de comprenderlas mediante cálculos resultantes de la observación (ibídem, p. 45).

Sin embargo, este método inductivo se equivoca al considerar que los cuerpos celestes son grandes colecciones de partículas independientes que se han unido con base en ciertas reglas de operación. El principio de asociación simple que hace que las partículas de polvo se agrupen o no logran agruparse, es la razón por la cual podemos observar las leyes matemáticas del movimiento, no es como si las leyes de movimiento fueran anteriores a la organización del universo, pero si son patrones de conducta a gran escala, que se derivan del comportamiento agregado de unidades más pequeñas. De acuerdo con este principio, las generalizaciones complejas que conocemos como las leyes del movimiento de grandes sistemas emergen de los principios simples y fundamentales, presentes en las partículas individuales.

Johnson sostiene que la emergencia, es el paradigma esencial de la era presente:

Al igual que las metáforas del relojero de la Ilustración, o de la lógica dialéctica del siglo XIX, la visión del mundo emergente pertenece a este momento, da forma a nuestros hábitos de pensamiento, tiñe nuestra percepción del mundo. (...) Tal vez nuestras mentes estén equipadas para buscar marcapasos, pero estamos aprendiendo rápidamente a pensar de forma ascendente.

(Ibídem, p. 61)

La emergencia es una vía alternativa para la comprensión de los sistemas complejos, que han causado gran furor en la era posmoderna. Un sistema jerárquico, intentaría emplear un proceso de toma de decisiones centralizado basado en reglas abstractas para guiar el

comportamiento. Lo que es equivalente a la mayoría de los procesos de diseño y construcción actuales, en los que se toman decisiones que afectarán directamente a los constructores y a los habitantes, desde un proyecto abstracto, plasmado en papel, modelos o imágenes. En cambio, Johnson explica que la postura emergente mira a los sistemas complejos de manera diferente: un pequeño número de reglas que son procesadas por unidades individuales resultan el mejor método para explicar el comportamiento de la totalidad. Mientras que un análisis estadístico de un sistema emergente conduciría a leyes matemáticas abstractas, las pautas de los sistemas emergentes no tienen por finalidad explicar por qué las unidades individuales se comportan como lo hacen, a la emergencia le interesa lo que le ocurre al **conjunto**, es decir, es un proceso inverso pero que se retroalimenta del origen o del fin constantemente.

Más adelante, Steven Johnson apunta que el principio de la emergencia opera en la naturaleza, pero no es evidente cuando se mira a los sistemas desde una perspectiva externa. Por ello relaciona su investigación con la conducta de las **hormigas**, pues nos es posible visualizarlas globalmente, desde una mayor escala. El mito de la hormiga reina sugiere una analogía con las organizaciones humanas en las cuales la autoridad central se ve como un director que determina el comportamiento de los individuos. Esto es ilustrado por medio de la película *Antz*, en la cual un hábil monarca toma decisiones, de ataque o defensa a fin de preservar o conseguir alimento para toda la comunidad que gobierna. Sin embargo, Johnson escribe que esta analogía es falsa, pues la hormiga reina no dirige a ningún ejército, en la realidad, ningún individuo sabe a ciencia cierta en dónde está la comida o posee un mapa del terreno, ni siquiera la reina; el sistema emergente es más inteligente que los miembros individuales de la colonia y actúa como un mecanismo de toma de decisiones. Asimismo, es relevante que las hormigas desarrollan todo un ciclo vital a pesar de que sus partes viven muy poco tiempo en relación con la vida del sistema, en este sentido se asemeja a las células humanas que se renuevan constantemente a pesar de que nosotros parecemos ser los mismos, somos también un sistema complejo.

El autor apunta que en las hormigas, este fenómeno se manifiesta a partir de cinco principios del sistema emergente que evoluciona de lo local a lo global (ibídem, pp. 71-72), pero que bien podría ser aplicado a cualquier sistema complejo y emergente, a partir de lo cual se puede hacer una analogía con la "arquitectura sin marcapasos":

1.- Más es diferente: pues sólo a través del sistema completo se hace evidente la conducta global.

-En arquitectura: En las ciudades o comunidades se hacen evidentes los patrones de construcción que identifican a cada lugar.

2.- La ignorancia es útil: la simplicidad de los individuos es una característica y no un defecto, las conductas más complejas y sofisticadas simplemente "aparecen".

- En arquitectura: Aquellos defectos que vemos en la autoconstrucción o arquitectura vernácula, pueden ser rasgos que caracterizan a una identidad y se gestan de acuerdo con sus necesidades y deseos, el orden aparecerá en algún momento dentro de ese "aparente caos".

3.- Alimentar los encuentros casuales: porque



Imagen 62.- Hormigueros.

permiten alterar y medir el estado macro de todo el sistema.

- En arquitectura: La información que se va transmitiendo "de boca a boca", la imitación de gestos o características favorables de otras construcciones, propicia el desarrollo del sistema urbano-arquitectónico.

4.- Buscar patrones en los signos: en las hormigas, hay una dependencia en gran medida de los semioquímicos (feromonas) que permiten que fluya la información.

- En arquitectura: La percepción humana individual de un conjunto de espacios habitables (colectivo) es una herramienta de diseño de la cual los arquitectos y urbanistas pueden abreviar muchas decisiones al configurar el espacio.

5.- Prestar atención a los vecinos: pues "la información local conduce a la sabiduría real" (ibídem, p. 72), a mayor interacción entre los entes, mayor resolución de problemas y eficiencia de las regulaciones en el conjunto.

- En arquitectura: A mayor interacción entre el arquitecto o urbanista con las personas que habitarán los proyectos que se conviertan en construcciones, mayor resolución de los problemas de habitación y eficiencia del objeto urbano-arquitectónico una vez que sea ocupado.

Después de analizar la emergencia en el mundo natural (particularmente en el mundo de las hormigas), Johnson traslada estas ideas a cómo los sistemas humanos, tales como las neuronas, las ciudades y el software. Hábilmente hace un esbozo de cómo diversas teorías de la comunicación, la informática, la biología, la psicología y los estudios urbanos, fueron sentando las bases para instaurar este nuevo paradigma.

En la tercera parte muestra explícitamente cómo los principios de la emergencia pueden ser utilizados para mejorar los sistemas existentes, así como también para sobrevivir a una embestida de la información, que es probable en un futuro no muy lejano, nos envuelva por completo.

Por otra parte, Johnson sugiere que grupos

que se originen a partir del interés de los consumidores, emergerán como una fuerza más poderosa que los más poderosos monopolios actuales de los medios de comunicación. Es decir, los consumidores definirán las tendencias de consumo. El resultado probablemente será, que los usuarios podrán crear sus propios sistemas, haciéndolos más comprensibles, más manejables, más versátiles, a razón de sus propios intereses o necesidades. Esto traducido al rubro de la arquitectura, podría significar que los nuevos materiales, sistemas constructivos y también los diseños arquitectónicos sean cada vez más definidos por los usuarios y cada vez menos por los arquitectos. Y si es así, el arquitecto deberá plantearse nuevos retos, nuevas vías para conservar su razón de ser.

Sin embargo, los Sistemas emergentes, son una solución natural para problemas de tipo complejos, que jamás podrían explicarse desde el paradigma planteado por la modernidad, caracterizado por sus estructuras lineales y poco flexibles. Entonces, la cuestión actual reside en qué nuestros sistemas actuales, planes de construcción, de negocios, de diseño o incluso planes de estudios reflejan nuestro entendimiento de que los sistemas lineales o jerárquicos son sólo una solución temporal, pero ¿estamos preparados para poner en práctica las teorías de sistemas emergentes en nuestros planes de negocios, planes urbanísticos, planes de educación, entre muchos otros procesos de la vida contemporánea que tenderán a sumergirse en las tecnologías emergentes útiles e inminentes en un futuro cercano?

Johnson y otros teóricos del llamado "pensamiento complejo"⁶ plantean que los individuos que están dispuestos a este cambio no se volverán obsoletos, a diferencia de los sistemas jerárquicos que además se tornarán cada vez más ineficaces.

Como arquitectos o urbanistas, cabría también, apuntar hacia una reflexión sobre el futuro de nuestra profesión, ¿acaso no estamos encasillados en una disciplina lineal que no mira a ese mar de posibilidades infinitas?, definimos los objetos arquitectónicos rígidos y los estructuramos linealmente, la mayoría de las veces sin indagar en las transformaciones que puedan acontecer

en los modos de habitar de las personas que le dan sentido y razón de ser al espacio habitable.

A fin de no caer en la obsolescencia o en la suplantación de nuestra profesión, es inminente promover en nuestros diseños estas vías con posibilidad de divergencia, abiertas a la transformaciones. Sin embargo, este trabajo considera que para ello, debemos dejar de lado el dominio de las disciplinas y retomar esa característica de antaño, ser polímatas y conocer de muchos campos que enriquezcan el diseño que tiende a ser complejo, en lugar de especializarlo y subdividirlo en partes que después no logren su reconciliación. Citando a Edgar Morin: "Es necesario aprender a navegar en un océano de incertidumbres a través de archipiélagos de certezas" (Morin, 2001, p. 21).

El diseño emergente tiene múltiples facetas, según estemos tratando con nuevas arquitecturas, implementaciones, o de proyectos ya existentes. Podría considerarse arquitectura emergente a la vernácula –como se mencionó previamente al principio de este apartado– (imagen 59); podría ser también aquella que surge sobre otra que fue preestablecida, por medio de la manifestación de los deseos y necesidades actuales de sus habitantes y porque el diseño original es flexible y permite el surgimiento de tales manifestaciones, tal como es el



Imagen 63.- Enredados en la incertidumbre.



Imagen 64.- Vivienda vernácula. Viviendas en Musgum, Camerún que responden a las condiciones sociales y ambientales del lugar.



Imagen 65.- Viviendas en Quinta Monroy, las cuales han sufrido modificaciones por parte de sus habitantes con el paso del tiempo.



Imagen 66.- Vista aérea de Toledo, España. Se aprecia su traza de "plato roto".

caso de las Viviendas en Chile de Aravena (imagen 60); podría ser la que emerge completamente desde cero sin planes establecidos, como es el caso de la Ciudad de Manchester ausente de plan urbanístico o los Barrios de traza de "plato roto" como la prerromana Toledo, España (imagen 61); o podría referirse a un tipo de arquitectura que aún no se ha gestado en la cual el usuario vaya definiendo los espacios de acuerdo con sus gustos, necesidades e intuición, inclusive, en la cual la figura del arquitecto se omita, casi por completo.

El diseño emergente, trata de buscar una arquitectura pensada y ejecutada para poder evolucionar de forma flexible y ágil, frente al enfoque más tradicional de desarrollo de aplicaciones, empresariales fundamentalmente (en el sentido del término "enterprise"), un enfoque pesado, lento, tendente a producir voluminosas especificaciones que casi nunca concuerdan con las expectativas de los diseñadores.

Dejando de lado los debates en esencia dogmáticos entre los "ágiles" y los "tradicionales", el discurso del diseño emergente consiste en que ya que no se puede predecir el futuro, y lo mejor es buscar y dotar de cierto grado de emergencia y de capacidad espon-

⁶ Tal como el filósofo francés Edgar Morin.

tánea evolutiva a nuestras arquitecturas, basándonos en la idea de que es difícil predecir el valor, ubicarlo y expresarlo en el producto, ya que al final, éste es algo más que la mera suma de sus partes, lo que nos lleva, en realidad, a la vieja idea del valor añadido.

Es importante que las nuevas generaciones de arquitectos y urbanistas, consideren que se tiene mucho que aprender de los sistemas emergentes, aquellos que surgen de las pequeñas interacciones y que van validando por medio del tiempo, los cuales expresan cómo es el día a día de las personas que habitan el espacio y le dan razón y fundamento de ser al mismo, expresan también cuáles son sus sueños, sus necesidades reales, sus creencias, sus gustos y sus perspectivas a futuro.

Asimismo, urge lograr espacios de calidad habitable que sean capaces de **interpretar** las necesidades reales y vitales tanto físicas como ideológicas de los seres humanos que habitarán las obras que el diseñador conciba, atendiendo en mayor grado a las diferencias que puedan presentarse en cada caso y situaciones particulares.

4.6 Habitar Poético

Los acontecimientos más ricos nos llegan mucho antes de que el alma se dé cuenta. Y cuando comenzamos a abrir los ojos sobre lo visible, ya éramos desde mucho tiempo atrás adherentes a lo invisible.

(Gabriele D'Annunzio, en
Contemplación de la Muerte, 1912)

Previamente, se ha manifestado que se considera que a muchas de las ciudades y edificios contemporáneos les hace falta poesía, pues los espacios con cada vez más funcionales, más espectaculares y más "ocupables". Pero muchas veces carecen de la hermosura, la grandeza y la intimidad, tan necesarias como urgentes para la sociedad contemporánea.

Asimismo se habló del "Habitar" en la Sociedad del espectáculo como una problemática a la que es importante atender, o al menos mirar en el momento presente.

La crítica de Debord, apunta a que el espectáculo

es la culminación de un proceso de dominación que ha terminado por conquistar todas las parcelas de la vida. Más allá del espacio laboral ha aterrizado en el mundo del ocio y del tiempo libre, conduciendo a la alienación completa de la vida humana, reducida finalmente a mera apariencia, contemplación banal de una vida que ya no nos pertenece. El espectáculo es la alienación de toda noción existente, la inversión completa de la realidad, donde todo concepto se convierte en su contrario.

Ante tales aseveraciones de carácter pesimista pero factible, se puede proseguir por preguntar, ¿es el acto contemplativo la única alternativa que se nos presenta en el paradigma contemporáneo? O por el contrario, puede conjugarse con otros aspectos resultando quizá positivo.

Se considera que mirando hacia la poética y a los recursos de diseño que de ella pueden manar, es posible desarrollarnos y habitar plenamente en los espacios arquitectónicos, conviviendo con diversas realidades que por sí solas pudieran ser negativas, alienantes, y degradantes, como es el caso del espectáculo.

La poética de lo urbano-arquitectónico, se refiere al arte de evocar y sugerir sensaciones, emociones e ideas por medio de las herramientas tangibles e intangibles de la configuración del espacio. De esta manera, la poética aparece cuando el espacio tiene la capacidad de convertir su materialidad en imagen poética; es decir, en una representación o imagen mental, síntesis de elementos racionales, sensoriales y emocionales que generan una experiencia estética.

La poética es una palabra griega derivada de *ποίηω*, que significa "creación" o "producción", y su virtud o competencia es la técnica o *τέχνη*, según Aristóteles (Jardón, 2013). En el contexto de este escrito, no debe así confundirse con el género literario considerado como una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, escrita en verso o en prosa y que deriva del mismo término griego. Aquí lo que nos interesa es la poética en el sentido original Aristotélico de la *poiesis*, cuyo significado alude a todo proceso relativo a la creación.

Para Hegel, la poética tiene como tarea expresar el mundo espiritual, interior de un individuo, de una co-

munidad, de una época, mientras que Heidegger añade que el lenguaje poético revela la captación eidética de las esencias, no sólo aquellas que versan sobre la belleza, sino sobre la verdad del ente y por extensión del Ser (Heidegger, Arte y poesía, 1958). La poética para Jaime Irigoyen (Irigoyen, 2014-2), es un hacer profundo del orden, dado que es un acto que fusiona el mundo material con el mundo abstracto o ideal. Por su parte, para Pereda (Pereda, 2001) la poética arquitectónica es el empleo libre y expresivo de las formas arquitectónicas más allá de su uso puramente utilitario.

En el diseño arquitectónico, la poética y los procesos creativos en general, nos interesan porque **el diseño es un medio de creación**, es hacer aparecer algo que no está ahí a partir de lo que ya está ahí, es hacer aparecer representando, pero también imaginando, crear a nivel ideal y material. Valoramos lo creativo porque promueve la preservación de la especie, haciendo que el ser pueda recrearse.

Actualmente, en las Escuelas de Arquitectura se explica el Diseño Arquitectónico y sus procesos de gestación desde tres áreas de conocimiento, estas son: la teoría de la arquitectura, la teoría del diseño y la historia de la arquitectura; las cuales si bien nos proporcionan diversas herramientas intelectuales para poder reflexionar sobre lo que se ha pensado, dicho y hecho en materia de arquitectura, no nos bastan para poder explicarnos qué es lo que pasa en un nivel profundo al momento de crear un diseño arquitectónico, y el por qué del surgimiento de respuestas tan radicales a un mismo planteamiento de diseño, por diferentes diseñadores. Así, para poder explicarnos este fenómeno, nos es necesario recurrir a una construcción tópica de planos de explicación de orden argumental como el plano de la poética. Asimismo nos es necesario recurrir a disciplinas aparentemente "ajenas" a la arquitectura, desde las cuales nos podremos explicar muchas nociones que nuestra disciplina nos limita.

Así, para efectos de este apartado, entendemos el diseño como un *poieo*, término derivado igualmente de la *poiesis* (explicada en la primera parte de este trabajo), como un hacer, un fabricar, un engendrar un dar a luz –traer un nuevo ser al mundo.

Todo hacer tiene fundamento y razón de ser. Estas razones fundacionales pueden manar de los saberes técnicos, artísticos, científicos, éticos, políticos, culturales o de las prácticas sociales, entre otros, pero siempre implicando dos niveles de profundidad. Primero, el arraigado en la naturaleza humana a través del proceso evolutivo, el cual nos permite razonar, pensar, reflexionar, cuando nuestras neuronas hacen **sinapsis**; y segundo, el bagaje cultural de orden contextual, pues somos seres pensantes únicos, pero esta unicidad no podría ser la misma sin la presencia de una sociedad de la cual asimismo heredamos maneras de pensar. Así nuestra condición humana implica biología e implica cultura, pero también implica **espíritu**, en el sentido de que somos seres que razonan, que vivimos en sociedad, pero que también **sentimos, anhelamos, soñamos** y como dice Gaston Bachelard, tenemos ensoñaciones (Bachelard, 1982) –variante de la imaginación y el estado de duermevela– a las cuales podemos acudir por medio de la poesía.

Ahora bien, la presencia de la poética en el diseño, no solamente se encuentra en los procesos creativos, sino también en el resultado y –de manera abstracta– en los fines últimos de los diseños, en conjunto con los demás objetivos necesarios e imprescindibles a los que el diseño arquitectónico atiende; tales como los aspectos habitables, funcionales, estructurales, psicológicos, bioclimáticos, etc., de los cuales el diseño arquitectónico es –o debiera ser– inseparable. Así, es como en este trabajo, se considera a la poética como una de las condiciones necesarias para que un diseño pueda concebirse como verdaderamente habitable.

Como dice Octavio Paz:

...el poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía.

(Paz, El arco y la lira, 2006, p. 39)

En este sentido y parafraseando a Paz, el diseño poé-

tico, es factible de leerse, interpretarse, de percibirse espacialmente, es vivencial. El diseñador lo crea poetizando, pero el habitante o las comunidades que alojará entre sus muros, lo recrearán día a día al habitarlo, así, arquitecto y habitante son dos momentos de una misma realidad.. sólo y sólo si este fenómeno ocurre podremos decir que el espacio diseñado es poéticamente habitable.

Dicho de otro modo Gaston Bachelard también discurre sobre el habitar poético cuando alude al ensueño poético y al espacio:

en el ensueño poético, el alma vela, descansada y activa (...) la poesía es un alma inaugurando una forma (...) el alma, viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella.

(Bachelard, 1982, p.13)

Y desde la poesía Nazario Chacón también nos habla de este fenómeno cuando le pide a su arquitecto:

No quiero que me duelan las paredes de mi casa, que nadie diga que me miré al espejo ni que tiré para siempre mis zapatos que perdieron su color por la distancia, constrúyela... para que converse conmigo y ponle mil ventanas que den al paraíso.

(Chacón)

Recurriendo –tal como lo hace Gaston Bachelard en *La Poética del Espacio*– como ejemplo a la casa de la infancia, se ilustra cómo en ella puede acontecer el habitar poético al que se hace referencia, en el momento en que esta se convierte en una extensión de la persona, una especie de segunda piel, un abrigo, nido o concha como ejemplifica Bachelard, que exhibe y proclama tanto como esconde y protege. Casa, cuerpo y mente pueden fundirse en una misma cosa si la casa lo permite; su estructura física, su mobiliario, sus costumbres, mitos y rituales presentes –o ausentes– y las imágenes que pueden estar ahí en la casa o en otra parte cuando alguien la recuerda, permiten que acontezca y se instaure en ella el fenómeno del **habitar poético**.

La casa y la habitación no sólo son configuraciones espaciales, sino que se convierten en una circunstan-

cia de pensamiento y en un primer agente socializador, que moldea el carácter de las personas, a partir del primer encuentro con sus muros, de las primeras impresiones de la mirada y de las primeras sensaciones olfativas, táctiles. Al moverse en un espacio ordenado -diseñado-, el cuerpo interpreta la casa, y entonces inicia la historia de los cajones, cofres y armarios en los que guardará todos sus **recuerdos** de las **vivencias** que tengan lugar en esa casa.

Pero en ocasiones este fenómeno no se lleva a cabo, a causa de diversos factores entre los que a nosotros nos atañe, la falta de vinculación del diseñador con esas almas que habitarán el espacio diseñado.

Sucede en ocasiones, que por más que el habitante intenta, no consigue identificarse con los espacios que se supone fueron pensados para seres humanos o incluso para él mismo, y quizá esta razón se deba a lo que se describía con anterioridad este texto, a que no hay ese nivel de profundidad de carácter biológico y cultural –porque somos mamíferos pero no sólo eso, somos seres en sociedad con razón, pensamiento, valores, costumbres, creencias, mitos y rituales, entre otra multiplicidad de características materiales y abstractas que no acabaríamos de enlistar en estas páginas–; somos seres complejos. Todo ello debe considerarse al momento de comprender y contextualizar el texto representado por el espacio.

Toda construcción espacial, ineludiblemente emite un mensaje, es un elemento semiótico, un significativo, que puede interpretarse ya sea acertada o erróneamente por sus habitantes. Para que este mensaje pueda llegar a nosotros de manera correcta, primeramente debe estar bien definido por aquél que lo emitió, es decir, el diseñador debe comprender claramente qué, para qué, por qué y para quienes va a diseñar –fundamentalmente–, en otras palabras, todo diseño tiene fundamento y razón de ser, y sólo si este fundamento y razón de ser coincide con lo que se materializa en el espacio se cumple la primera condición semiótica en el diseño.

La segunda consistiría en que el mismo diseñador, pueda interpretar correctamente –haciendo un proceso hermeneuta– para quien o para quienes está dise-

ñando y dese luego que dicho proceso es muy complejo porque es común que no se conozca físicamente y no se pueda si quiera hablar con aquellos para quienes se está diseñando. Pero, es posible conocerlos por otros medios más abstractos, y si nos introducimos en el campo de la psicología, la sociología y la antropología es factible conocer las relaciones, coincidencias y características de la comunidad para la cual diseñaremos. Incluso, si estamos diseñando para personas con raíces similares a las nuestras, basta con conocernos bien y profundamente a nosotros mismos, ponernos en situación imaginaria de habitante y sentir empatía por aquellos que habitarán nuestros diseñados ya materializados.

Para ello, sirva de ejemplo las costumbres y tradiciones del pueblo mexicano, que como bien sabemos no es ni del todo español, ni del todo mexicana; en cambio si lo caracteriza el misticismo, las castas y el ser un pueblo guadalupano –aunque claro está que no podemos generalizarlo a toda la población mexicana, y esto sólo servirá de apoyo para nuestro ejemplo. Si se nos encargase diseñar un pueblo nuevo en una meseta a penas poblada, al momento de prefigurar las nuevas calles y plazas, no podríamos olvidar considerar un espacio para las capillas en las que la gente se detendría a rezarle a la virgen de Guadalupe durante una procesión. Estas capillas, a su vez, deberían estar ubicadas en un espacio que no interrumpiera la circulación requerida para el desarrollo del trabajo en el pueblo, dado que hoy día muchas familias no se pueden dar el lujo de suspender sus labores a merced de rendir tributo a sus creencias. Al contemplar estas variables, este diseño estaría contextualizado con su tiempo, pero también estaría interpretando los mitos y las costumbres que cohesionan a la comunidad para la cual se está diseñando.

Quizá ejemplos más ilustrativos se puedan encontrar en la realidad edificada, en diseños que ya han sido validados por la historia, y que a pesar de ser concebidos en otro paradigma y con base en modelos de pensamiento distintos, siguen resolviendo los mismos problemas arquetípicos, dando cabida a las actividades humanas que posiblemente nunca dejarán de existir en la historia de la humanidad.

Es así como se puede explicar que el poeta no es

solo aquél que escribe poesía, sino el que habita imaginariamente –diseñando– y como apuntaba Hölderlin en su poesía, “Habita poéticamente en el mundo” (en Heidegger, 1958, p. 126).

En *La imagen corpórea*, una de las más destacadas publicaciones del arquitecto y teórico Juhani Pallasmaa, este nos dice –basado en la fenomenología de M. Heidegger– que “...históricamente la arquitectura siempre ha negociado entre la dimensión cósmica y la humana, entre la eternidad y el presente, entre los dioses y los mortales” (Pallasmaa, 2014, p. 14). Sin embargo, los arquitectos de las últimas generaciones hemos creído que el **dilema** oscila únicamente entre la **forma** y la **función**. Esto se debe a que nos hemos desarrollado entre una ruptura de paradigmas, somos en parte producto del pensamiento arquitectónico de la **modernidad** en el que “la forma sigue a la función” y el “menos es más”, pero también nacimos junto con las transformaciones provocadas por el movimiento subsecuente previamente estudiado, la **posmodernidad**, en el que “menos es aburrido” y en donde mientras más espectacular sea el edificio más plusvalía este poseerá.

Así, gran parte de la arquitectura de los últimos tiempos ha fluctuado entre estos dilemas: la utilidad y la imagen, la lógica y la inspiración, la técnica y el “arte”... y ahora también la honestidad y la apariencia expresada en el denominado “fachadismo”. Pero, en esta dinámica de tensiones ¿en dónde quedan la **experiencia**, la **percepción** y el **habitar** humano?, ¿Existe alguna manera de revelar en un diseño espacial los aspectos racionales sin descuidar los artísticos, pero también los inherentes a la psicología y la subjetividad del ser humano? Pues es este, quien finalmente valida los espacios como habitables y por tanto arquitectónicos o quien simplemente los concebirá como espacios “**ocupables**”, en los que bien pueda **estar**, pero le cueste trabajo o no pueda **ser**.

¿Y cómo entonces puede un espacio responder a estas otras necesidades intangibles pero existentes y reales de los seres humanos? Si la **poética** apela a diversos recursos para transmitir emociones, sentimientos y experiencias estéticas al ser humano que capta sus **relaciones**, entonces, ésta bien puede ser la clave para que lo que ocurra en los objetos urbanos o arquitecto-

nicos sea la **vida** y no sólo el mecanicismo o un reflejo de la vida.

Afortunadamente, en el mundo actual donde reinan los intereses económicos, el consumo, la alienación, la prontitud, lo fugaz, la bruma y el agotamiento también hay espacio para los **poetas** y para el **arte**, protagonistas de una realidad más habitable y más humana si pensamos en el ser humano con una **complejidad** mucho mayor que no podemos reducir a biología y razonamiento.

Por ejemplo, una persona puede recordar algún espacio en el que el simple hecho de estar dentro de sus confines le haya provocado un **bienestar emocional** al mismo tiempo que un bienestar físico, o en el que simple y sencillamente no haya sentido ninguna molestia o distracción incómoda de ningún tipo (ni física, ni psicológica, ni espiritual). Un espacio que es capaz de evocar en los habitantes recuerdos placenteros, que les permite hacer uso y recordar que posee diversos sentidos, y no sólo el de la vista; un espacio que permite al ser humano **estar, ser y construirse** en paz y plenitud.

Este tipo de lugares, pueden ser creados por **poetas del espacio**, poetas que bien pueden no saber lo que son, simplemente diseñan y crean de acuerdo con lo que reflexionan sobre el modo de habitar de los demás y sobre su propio modo de habitar. Ejemplos de arquitectos que se funden con las necesidades espirituales e intangibles de los habitantes que le darán razón de ser a sus diseños...

La poética de los espacios arquitectónicos y los procesos creativos que conducen a su diseño final, se interrelacionan, y a su vez, el sentimiento poético del arquitecto puede extenderse hasta la vivencia sensible del habitante que experimenta una fusión con los fundamentos que le dieron sustento al diseño del espacio. (Saldarriaga, 2002, pp. 274-275).

En palabras de Octavio Paz:

El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad".

(Paz, El arco y la lira, 2006, p. 39)

Parafraseando a Octavio Paz, se podría decir que la obra arquitectónica poética es creación original y única, pero también, así como el poema, es lectura y recitación: participación. El arquitecto poeta la crea; el habitante al habitarla, la recrea. **Arquitecto poeta y habitante son dos momentos de una misma realidad. Y así:**

Las palabras del poeta son también las palabras de su comunidad. De otro modo no serían palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas sino en voces vivas.

(Ibidem, p.45)

Entre los personajes que podrían denominarse como "Poetas de la arquitectura" podrían encontrarse los de la llamada *tercera generación* del movimiento moderno. Esta generación, surgió como una reacción crítica a las primeras manifestaciones de arquitectura moderna funcionalista, en donde imperaba lo práctico sobre lo emocional y cuyo lenguaje pretendía ser universal, sin imaginarse que desembocaría en una arquitectura homogénea, anónima y carente de identidad como la que se ha estudiado en páginas anteriores. Haciendo frente a esto, surgen arquitectos interesados por los valores más humanos y más habitables en todo el sentido de la palabra⁷.

Entre estos poetas del espacio de la tercera generación se encuentran figuras ilustres como Louis I. Kahn, Luis Barragán y la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi, así como también Jhon Leslie Martín, Jhorn Utzon, Alfonso Eduardo Reidy, Eero Saarinen, Kenzo Tange, Georges Candilis, Jose A. Coderch, Alexis Josic y Fuillermo Julian de la Fuente.

Josep Maria Montaner apunta que estos arquitectos:

...rechazan el formalismo y el manierismo del estilo internacional y reclaman una nueva mirada hacia los monumentos, la historia, la realidad, el usuario y

⁷ Consultar apartados 1.2 y 2.3.

la arquitectura vernácula. Se potencia una obra que arranque a partir de la experiencia acumulada en los dibujos que estos arquitectos vuelven a hacer interpretando la arquitectura construida (...) En todos esos casos se produce una resonancia respecto a las concepciones de Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", "los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar...

(Montaner, 2011, p. 41)

Muchos de estos arquitectos expresan mucho más que forma, eficiencia, tecnología y función en sus proyectos y en sus reflexiones escritas, expresan también sensibilidad y comprensión hacia las vidas humanas que más tarde habitarían y podrían desarrollarse cómoda y gratamente en sus construcciones. Sensibilidad hacia lo tangible y también hacia lo intangible que conforma la arquitectura, logrando así diseños integralmente creativos.

Luis Barragán, es quizá uno de los ejemplos más relevantes dentro de los arquitectos que podrían considerarse también poetas. Así lo manifiesta J. M. Montaner en *La Modernidad Superada*, así lo consideró en su momento también el galardonado japonés Tadao Ando o el minimalista John Pawson. Incluso así lo consideró el jurado que le otorgó el Premio pritzker en el año 1980 al expresar que el reconocimientot había sido otorgado al mexicano porque su obra era: "un acto sublime de la imaginación poética" (Riggen Martínez & Barragán, 2000, p. 58).

Luis Barragán, expresa en sus obras más que sus propios gustos y preferencias estéticas o constructivas, muestra los de toda una comunidad a la que supo interpretar, a la que supo observar y también escuchar. Expresa también parte de sí mismo y de su gran sensibilidad, sus recuerdos y añoranzas de la infancia, parte de las vivencias y objetos urbano arquitectónicos que más le impresionaron durante sus viajes así como el acervo cultural fomentado durante sus largos ratos de lectura y apreciación del arte.

En sus proyectos –principalmente en el tercer y último periodo de su carrera arquitectónica–, es notable el estudio previo o simplemente la intuición que poseía este arquitecto, así como de las sensaciones, emociones y percepciones que los habitantes experimentarían

al recorrer y al estar en el espacio. Esto lo logra por medio de pautas de diseño novedosas de manera conjunta para su tiempo, empero ya existentes previamente de manera disgregada en otras tipologías arquitectónicas, principalmente la vernácula, la conventual y la mediterránea, las cuales representan sus mayores influencias.

Como parte de su discurso durante la ceremonia de premiación del Premio Pritzker en Dumbarton Oaks en 1980, el ingeniero de profesión, arquitecto de vocación, deja constancia de la ideología que sustenta su trabajo, nombrando las pautas que consideraba fundamentales e imprescindibles en cada uno de sus diseños.

En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones dedicadas a la arquitectura las palabras **belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro**. Todas ellas han encontrado amorosa acogida en mi alma, y si estoy lejos de pretender haberles hecho plena justicia en mi obra, no por eso han dejado de ser mi faro.

(Barragán, 1980)

En la obra de Luis Barragán puede expresarse una conjugación de diversos de los aspectos que se han mencionado como favorables para que acontezca una arquitectura integralmente creativa. En sus obras, supo adaptarse a las necesidades de su tiempo, crear oasis de serenidad y paz en urbes cada vez más sofocadas por la industrialización, supo interpretar los gustos de la población de su tiempo, imprimiendo rasgos sempiternos de la arquitectura sin dejar de ser eminentemente contemporáneo, supo asimismo, promover que en el espacio se manifieste la hermosura, la intimidad y la grandeza, lo cual, en palabras de Karel Kosik dota de poética a los lugares habitables.

La obra de Luis Barragán permanece no únicamente como producto resultante de la conjunción de lo mejor de las circunstancias que lo rodeaban, sino de la capacidad de ampliar éstas a través de la sensibilidad, la inteligencia y la voluntad; resumiendo el logro de la más elevada búsqueda de la esencia-



Imagen 67.- Fuente del Bebedero en Las Arboledas, Atizapán de Zaragoza, México. (1955-1961).

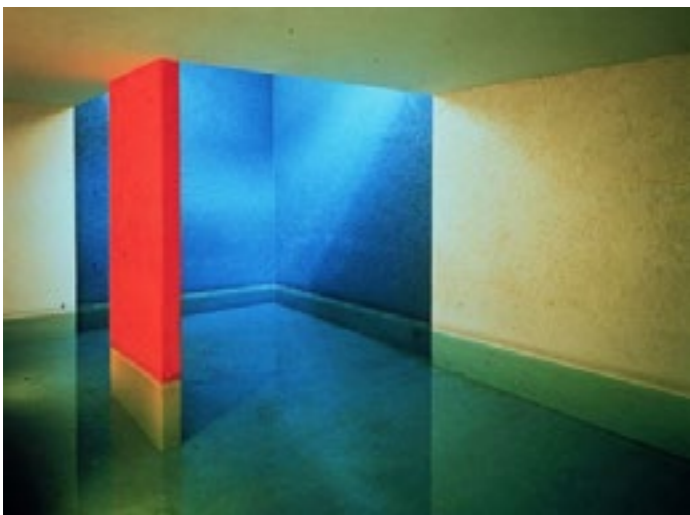


Imagen 68.- Alberca de la Casa Gilardi en San Miguel Chapultepec, México.(1976).

lidad y la trascendencia. No solamente como síntesis triunfante de lo que se ha sido y se es, sino como luz indicadora de todo lo que en un futuro podría llegarse verdaderamente a comprender y a ser.

(Prieto, 2001)

Por ello, es que a pesar de que mucho se ha insistido en nombrar y hablar en torno a este arquitecto y gran intérprete de su tiempo, no deja de ser considerado, para efectos de este trabajo, como un vigente poeta del espacio.

Otras obras y arquitectos que podrían considerarse como poéticas –bajo la perspectiva que se desarrolla en este trabajo– podrían ser la obra de Louis I. Kahn, para quien hacer arquitectura significaba “la reflexiva creación de espacios” (Kahn, 1996), Tadao Ando, para quien “la arquitectura debe ser el resultado de un encuentro entre el razonamiento lógico y la creación que resulta del uso de los sentidos” (Ando, 2001) o Peter Zumthor, conocido como “el arquitecto de las atmósferas” quien por su parte aboga por construir espacios que conmuevan por medio de la percepción que funciona a una increíble velocidad, y que es una capacidad que a los seres humanos nos sirve para sobrevivir y poder discernir lo que nos es benigno de lo que no (Zumthor, 2006, pp. 11, 13).

Y ¿por qué se les puede llamar poetas? El poeta, es visto como un vidente que integra conocimientos de la realidad exterior con sus sensaciones internas para brindar a la sociedad una imagen diferente del mundo; el poeta hace de su obra algo “sugestivo” que penetra en los dominios del ensueño, el poeta hace que se vislumbre lo posible ahí donde se pensaba que reina lo imposible. Por eso es importante la presencia de estos seres, y por eso es importante que aquellos dedicados a la arquitectura, creen espacios acorde con su sensibilidad en diálogo con la identidad y la cosmovisión del habitante que vivirá en los lugares que el poeta del espacio imagine, diseñe y erija.

Sin embargo, no se pretende establecer autores y obras que para el lector deberían significar poéticas, más bien, se pretende que por medio de la imaginación, la subjetividad, y sobretodo por medio de las emociones, recuerdos y sensaciones que cada persona adquiere



Imagen 69.- Salk Institute, La Jolla, EUA. Arquitecto Louis I. Kahn (1965)



Imagen 70.- Iglesia de la Luz, Osaka, Japón. Arquitecto Tadao Ando (1999)

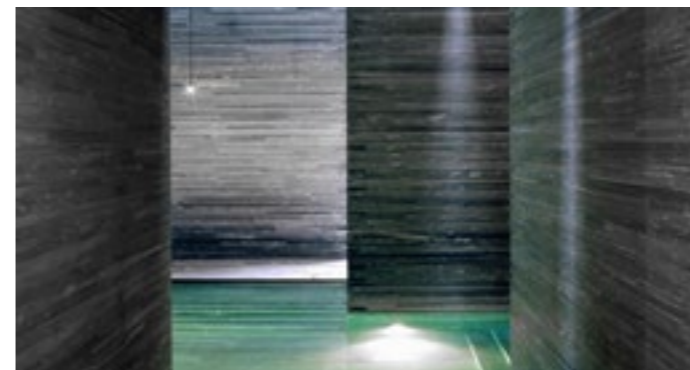


Imagen 71.- Termas de Vals, Suiza. Arquitecto Peter Zumthor (1996)

re en algunos espacios que logran amortiguar un día difícil, un sentimiento de pesadumbre o tristeza, las personas puedan nombrar sus propios espacios poéticos.

La escapatoria que para efectos de este trabajo se considera loable a fin de erradicar los prejuicios que conlleva los ambientes alienantes promovidos por el espectáculo, consiste en apostar por la realidad de una vida plena, más real y verdadera, emancipándonos de las bases materiales de la verdad invertida, a las que se refiere Guy Debord, que nos mantienen adormilados.

Finalmente, se puede decir que, si se busca que los espacios arquitectónicos logren satisfacer a la **multidimensionalidad** del sujeto habitante y no sólo a algunos de sus aspectos, recurrir a la poética como herramienta y pauta de diseño de los objetos arquitectónicos –y también urbanos–, resulta una alternativa posible, plausible y en estos tiempos, también indispensable.

4.7 Conclusión parcial

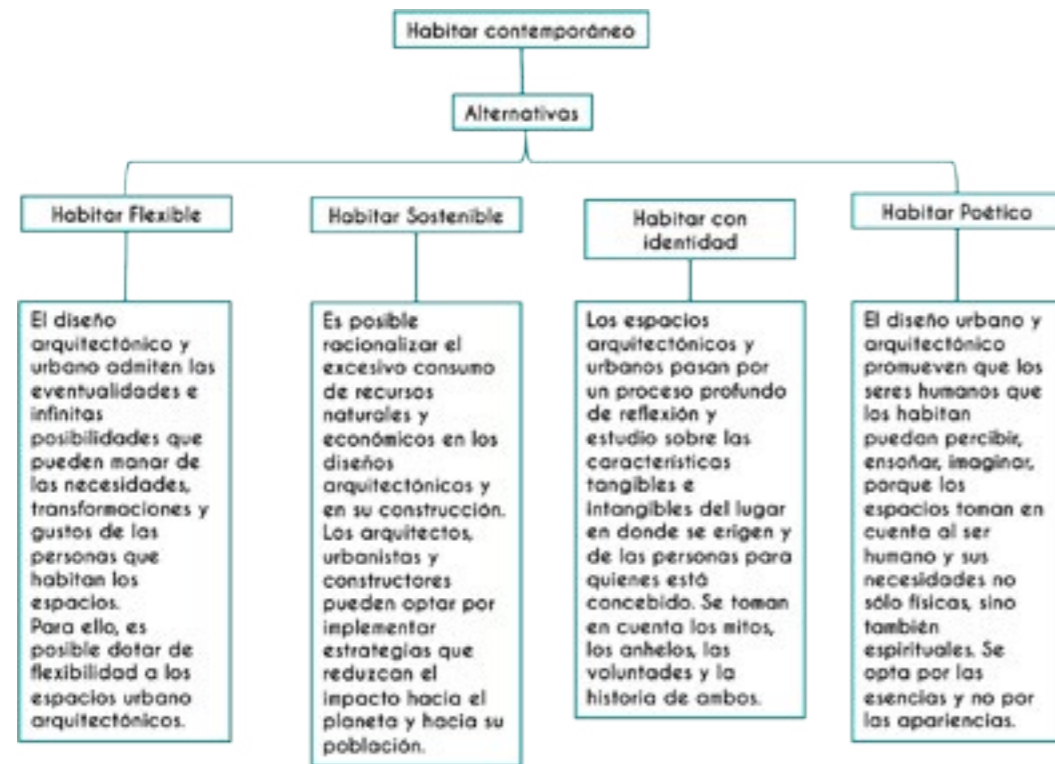
Tras haber desglosado las alternativas que nos proporcionan las condiciones y el contexto socio histórico del momento presente, así como el espíritu de la época o *zeitgeist*, es posible romper con la falsa creencia de que los arquitectos, urbanistas y diseñadores del espacio habitable, sólo contamos con opciones proyectuales que se edifiquen en perjuicio del bienestar humano o ambiental, o, que sólo serán positivos si repiten las mismas dinámicas, formas y esquemas habitables del pasado.

El propósito de este capítulo, residió en dar cuenta de que es posible crear espacios flexibles que no homogeneicen a la población que habitará entre sus confines; que es posible contrarrestar las afectaciones al medio ambiente y a la calidad de vida de la sociedad por medio de una arquitectura que sea sostenible y que promueva un desarrollo sustentable; que también existe la alternativa de percibir atentamente las dinámicas que emergen de la sociedad, las auto organizaciones de la misma, con fin de que sirvan de

pautas para un diseño que busque ser realmente congruente con los anhelos, gustos y necesidades de quienes habitarán en él; por último, nos es indispensable conocer que existe un habitar poético, gracias al cual, es posible neutralizar, por medio del espacio, las afectaciones que nos provoca la rutina, la prisa, la falta de intimidad o lo imponente, y así, recuperar lo sublime, lo grandioso, lo íntimo y lo bello en los espacios.

Quizá, lo más importante reside en dar cuenta de que es necesario que como arquitectos, diseñadores, urbanistas y también como evaluadores de los diseños arquitectónicos o urbanísticos, es necesario hacer

una pausa, no dejarnos llevar por las dinámicas constructivas sin sustento y sin beneficio a largo plazo para la humanidad y para el planeta, y en cambio, ahondar en la teoría y en la práctica de aquellas pautas de diseño que se adapten a las circunstancias del presente, de manera que se el objetivo sea siempre lograr experiencias espaciales más flexibles, más sostenibles, más acordes con los seres humanos y con los lugares de inserción y que fomenten experiencias más poéticas en los seres humanos que sólo así, en la medida en el que se les considere como entes complejos y multidimensionales podrán habitar en el sentido integral del término.



Esquema 10.- Alternativas del habitar contemporáneo. Elaboración propia

V.- Nuevos enfoques de la creatividad arquitectónica desde la interpretación del habitar contemporáneo

5.1 Introducción

Tal como se esbozó en el marco conceptual de la presente tesis, la creatividad es un constructo, de la cual no se tiene una definición normativa que aplique a todos los campos en los que el concepto es empleado, siendo posible, que jamás se llegue a un consenso que resuma su amplio, relativo y vasto significado. **Sin embargo, se considera que si se puede encontrar un significado consensuado acerca de la creatividad arquitectónica desde las condiciones que en conjunto caracterizan a los espacios habitables y a las obras creativas.**

El presente capítulo, se dedicará precisamente a dilucidar esta noción: el significado de la creatividad en arquitectura, de manera que se entretengan las alternativas que nos otorgan la contemporaneidad, la tradición y la vanguardia en el diseño arquitectónico, contemplando las problemáticas en las que nos desenvolvemos actualmente en el asunto del habitar, términos y argumentos que ya se han tratado en los capítulos anteriores de este trabajo.

Para ello será necesario hablar del falso dilema entre los niveles artístico-intelectuales y los científicos-técnicos o profesionales en la creatividad de los arquitectos. Se intenta verificar que para hacer arquitectura integralmente creativa, hace falta diseñar, pensar y construir arquitectura creativa a diferentes niveles, siendo estos, los puramente artísticos e intelectuales (teoría, historia, arte, poética...), los científicos (tecnologías, estructuras, materiales, equipamiento), así como también los profesionales (procesos adecuados, ética negocios).

Asimismo se irán ejemplificando las nociones anteriormente enunciadas, en espacios construidos y habitables, en los que se evidencia que la vinculación de los

diferentes niveles de creatividad es posible y también plausible.

5.2 La Creatividad Arquitectónica

Con base en los rasgos que caracterizan a una obra o producto creativo y a una obra habitable, estudiados y desarrollados en los capítulos 1 y 2 respectivamente, en este apartado se presenta una interrelación de estos con las conclusiones obtenidas tras analizar las problemáticas y las alternativas del "habitar contemporáneo".

Los rasgos que se desarrollan, por considerarse como aquellos que tienen incidencia en la construcción de una noción integral de la creatividad arquitectónica son:

- Novedad
- Utilidad
- Adecuación
- Validez
- Transformación
- Contextualización
- Condensación
- Área de aplicabilidad
- Balance

Empecemos por estudiar la **novedad**, la cual es condición indispensable para la presencia de la creatividad, aunque no única. De esta manera, el primer criterio que debe considerar un objeto arquitectónico para ser creativo es que plantee nuevas formas de diseñar, construir y habitar el espacio.

La novedad sin embargo, no servirá de nada si está descontextualizada, debe preguntarse: ¿para quién es novedoso un proyecto o una obra? ¿Para un

grupo? ¿Para toda la sociedad? Que un proyecto arquitectónico sea nuevo para un individuo o sólo para un pequeño grupo puede ser una limitación. La novedad de la arquitectura debe ser considerada en relación con su impacto, relevancia y utilidad para la sociedad. En palabras de Norberg-Schulz:

Sin duda alguna, las cosas nuevas son interesantes en sí mismas, pero más importantes son esos cambios generales habidos en las relaciones entre el hombre y su entorno que tales cosas expresan.

(Norberg-Schulz, 2005, p. 19)

Así por ejemplo, la arquitectura del movimiento moderno fue una arquitectura verdaderamente novedosa para su tiempo, puesto que –como ya se ha estudiado previamente– marcó un hito en la forma de concebir el espacio e incluso de habitarlo.

Pero la novedad en la arquitectura va necesariamente acompañada de los cambios que se presentan en otras áreas disciplinares, por ejemplo la aparición de nuevas tecnologías que hacen posible la invención de nuevos procedimientos constructivos, y nuevas configuraciones del espacio.

Steven Johnson, le dedica un capítulo entero a esta situación en la que las ideas no se generan a partir de la nada, sino a partir de los elementos del contexto que se han desarrollado e innovado hasta ese momento y lo nombra como lo “posible adyacente” en su libro *Las buenas ideas* (2011). En palabras de este autor:

Lo posible adyacente es una especie de futuro en la sombra que ronda en los límites del estado actual de cosas, un mapa de todos los caminos en los que el presente puede reinventarse a sí mismo. Lo posible adyacente captura tanto los límites como el potencial creativo de cambio e innovación.

(Johnson, 2011, pp. 35-54)

Pensemos por ejemplo en el Panteón de Agripa o Panteón de Roma, obra singular y conservada como Patrimonio de la Humanidad aún en nuestros tiempos. Su novedoso sistema constructivo no hubiera sido posible sin el desarrollo que tuvo el hormigón como material



Imagen 72.- Cubierta del Panteón de Agripa, Roma, Italia (118-125 d.C.)

Pensemos por ejemplo en el Panteón de Agripa o Panteón de Roma, obra singular y conservada como Patrimonio de la Humanidad aún en nuestros tiempos. Su novedoso sistema constructivo no hubiera sido posible sin el desarrollo que tuvo el hormigón como material constructivo en esta época y sin la gran habilidad constructiva de los romanos, así como también sin la facilidad de conseguir cerca de Roma arenas volcánicas con propiedades cementicias, con las que preparaban un mortero mezclando dichas arenas con piedras naturales (habitualmente cal y guijarros).

constructivo en esta época y sin la gran habilidad constructiva de los romanos, así como también sin la facilidad de conseguir cerca de Roma arenas volcánicas con propiedades cementicias, con las que preparaban un mortero mezclando dichas arenas con piedras naturales (habitualmente cal y guijarros).

El hecho de que la novedad vaya acompañada de la relevancia y el beneficio que una obra significa para quienes la habitarán, conduce a otro criterio para considerar a un diseño u obra arquitectónica como creativa: **la utilidad**.

La utilidad sirve a dos propósitos, primero para descartar aquellas obras o ideas que pueden ser novedosos pero de poco valor social. Segundo para determinar el grado en que la nueva idea realmente contribuye para la sociedad (profundidad creativa).

Ya Vitruvio había hablado sobre la necesidad útil

de la arquitectura en su Tratado *De architectura* (15 a.C.), cuando la enlistaba dentro de los tres principios a la que esta debía responder⁸. Pero este concepto fue reducido a funcionalidad en la época del movimiento moderno, y se entendió que con que el edificio permite a los seres humanos llevar a cabo actividades “operacionales” es válida y cumple con la condición útil.

En este trabajo, se considera que dicha comprensión del concepto de utilidad es reducida, puesto que para que algo sea útil no sólo debe ser funcional sino también servir de solución a las condicionantes del lugar y del momento socio histórico y particular del proyecto y de sus habitantes. Es decir, para que una obra sea útil debe también ser congruente con las necesidades y con las problemáticas del habitar contemporáneo⁹.

Así, podría considerarse útil una obra en la que todo en su interior funcione perfecto al interior. Sirva de ejemplo un centro comercial de vanguardia en el que el ambiente este climatizado y sus usuarios no sientan ningún tipo de incomodidad física a pesar de que el ambiente al exterior es hostil. Los acabados son de lujo y su volumetría es impactante, agrada a sus espectadores al contemplar sus fachadas exteriores e interiores. Las personas que trabajan en ella pueden acceder por medio de un espacio con las dimensiones requeridas para que este proceso sea cómodo y funcional. Pareciera que todo ha sido pensado, nada sobra y nada falta... aparentemente. Pero, ¿qué sucede con el impacto que generó en la ciudad más allá de sus confines?

Más allá de sus muros exteriores se encuentra una ciudad –conformada no sólo por vialidades, edificios y coches, sino también por peatones y seres vivos– que sufrió alteraciones en su rutina diaria. El impacto ambiental y urbano que generó, provocó que las personas que pasen a diario por ahí se demoren más en su recorrido, dada la multiplicidad de vehículos que ahora se estancan por muchos minutos al transitar por ahí. Entonces, no esta siendo un elemento útil para la ciudad,

8 Aunque Vázquez (2000) señala que esta fue una mala interpretación por parte del traductor que mayor difusión le hizo a la obra de Vitruvio: Claude Perrault (1673).

9 Previamente esbozadas en el cap. 3 de este trabajo.

sólo para quienes lo visitan y para quienes venden objetos en su interior.

Cualquier construcción es parte de un todo, que en algunos casos es ciudad, en otros es una aldea, a veces es el mundo entero, e inevitablemente tendrá repercusiones en ese contexto. A veces es evidente su repercusión de manera física, pero también puede incidir negativamente de manera indirecta en el estado mental y emocional de los seres vivos que lo rodean, que lo padecen.

En este sentido, las obras arquitectónicas útiles, contemplan que deben ser funcionales a diferentes niveles, no sólo a los que repercuten la satisfacción de quienes las habitan, sino que implican la mínima o nula afectación para su existencia les concierne.

Otro ejemplo de funcionalidad, estriba en el contexto socio histórico que resuelve o no la edificación de una obra arquitectónica. Este aspecto no se desarrolla a profundidad puesto que es indiscutible que no sólo implica la decisión del arquitecto el hecho de determinar si un tipo de obra se va a construir o no. Sin embargo es parte de su ética el optar por construir grandes edificios que afecten a una población en desventaja o no. Es parte de los valores buscar como mejorar el hábitat de la mayor parte de los seres humanos o abocarse a resolver los problemas habitacionales de solo unos cuantos en detrimento de otros muchos. Es parte de una construcción social positiva para la humanidad no fomentar las jerarquías y la desigualdad social por medio de la arquitectura y el urbanismo.

La siguiente condición para la creatividad arquitectónica estriba en la **adecuación** de la obra con respecto a la situación socio histórica del momento actual.

Como parte de las problemáticas estudiadas en el capítulo 3, se habló del hacinamiento, la mala distribución de los recursos y la estandarización en la arquitectura. Ante esto, la creatividad debe apuntar hacia la construcción de una “arquitectura adecuada”.

La actual separación cada vez más evidente entre los países desarrollados industrializados y vanguardistas, y los países de tercer mundo dependientes y endeudados arroja datos con respecto al hábitat hu-

mano que resultan escalofrantes.

Es necesario hacer conciencia de que millones de personas viven en condiciones de pobreza y marginados de los planes sociales de vivienda y urbanismo y de los beneficios de la globalización financiera del mundo actual.

En sintonía con esta necesidad el arquitecto Carlos González Lobo, uno de los mexicanos más comprometidos con la sociedad en condiciones de pobreza de nuestra época apunta:

Los países del Tercer Mundo no pueden hacer frente en el marco político actual al cúmulo de necesidades de sus pobladores. Por ello la inmigración, la marginalidad, la falta de vivienda, la falta de agua potable, de luz, de áreas verdes, de calidad de la enseñanza, etc., serán los lastres sobre los cuales debemos inevitablemente *re-fundar* también la visión y la posición arquitectónica en este nuevo siglo.

Es aquí donde recae mi preocupación por la necesidad que existe de "otra arquitectura". La arquitectura de los sin voz, la arquitectura creada con urgencia por las noches en solares invadidos por los sin techo, arquitectura deslegitimada por los grupos mediáticos creadores de la "arquitectura bien", una arquitectura que tiene más relación con la necesidad que con la objetividad del oficio arquitectónico, una arquitectura alejada de manera frontal de la propia arquitectura y donde los pobladores pobres han tomado la palabra, y los ladrillos, y los cartones para escribir y dejar constancia de su paso por el mundo.

(González Lobo, 1996)

Es aquí, donde se considera en donde debe de caber nuestra preocupación por la necesidad de que la arquitectura **adecuada**, no solamente a nivel funcional y utilitario, sino a nivel social y humanitario.

Un criterio más que compone la creatividad arquitectónica es la **validez** de los diseños y obras arquitectónicas y urbanas, puesto que la responsabilidad del arquitecto no termina en diseñar y ni si quiera en construir la obra, es necesario también que los objetos sean adoptados positivamente por quienes habitarán el espacio. Crear una idea u obra no es en sí suficiente, debe ser además socialmente validada.



Imagen 73.- Conjunto de viviendas para personas con escasos recursos en La Dalia, Nicaragua. Arq. Carlos González Lobo (2003).

La validez de un objeto urbano o arquitectónico, sólo puede verificarse una vez que este ha sido habitado, pues son los que lo viven día a día quienes tendrán más herramientas para verificar si el espacio ha cumplido con sus objetivos o no.

Esto puede resultar un tanto complejo, pues cómo es que el arquitecto podrá adivinar cómo los espacios que diseñe, y más tarde construya, serán acogidos por sus habitantes.

No hace falta que el arquitecto sea un adivino, y prediga como es que serán recibidos socialmente sus diseños. Más bien, como decía F. L. Wright, debe ser un gran intérprete de su tiempo: "Todo gran arquitecto, necesariamente, es un gran poeta. Debe ser un gran intérprete original de su tiempo, de sus días, de su época" (Modern architecture, 1931). Pero aún mejor, sería que el arquitecto y el urbanista, se valgan desde un principio de la opinión de la población que habitará y validará sus construcciones y que se observaran más las construcciones emergentes, que surgen de la misma sociedad. A esto se le ha denominado "diseño participativo".

Este se define como:

La construcción colectiva entre diversos actores que directa o indirectamente se verán implicados con la solución arquitectónica y que tienen el derecho a



Imagen 74.- DiSueña tu barrio, Zaragoza, España. Colectivo Paisaje Transversal (2012).

tomar decisiones consensuadas, para alcanzar una configuración física espacial apropiada y apropiable a sus necesidades, aspiraciones y valores, que sea adecuada a los recursos y condicionantes —particulares y contextuales— necesarios y suficientes para concretar su realización.

(Romero & Mesías, 2004, p. 57)

Otros autores¹⁰ señalan que el usuario —o más bien habitante— ha sido omitido en los procesos de producción y toma de decisiones de diseño y construcción de la arquitectura y el urbanismo, lo cual conlleva a la insatisfacción y posible abandono de los edificios.

Ante esto, es necesario obtener y sistematizar la información sobre la opinión del habitante con respecto a sus modos de vida, sus gustos, y como mucho se ha enfatizado en esta tesis, interpretar cuales son sus gustos, anhelo, sueños y cosmovisiones.

Investigaciones recientes han propuesto metodologías para analizar la post ocupación que tienen por fin evaluar tanto los objetos urbano arquitectónicos construidos, como también el grado de aproximación existente entre proyecto y obra construida, en ocasio-

¹⁰ Como María Amérigo, Alejandro Aravena, Enrique Ortiz y Gustavo Romero, entre otros.

nes, habitada¹¹. En estos se desglosa una serie de procedimientos en donde no sólo participan los arquitectos y los habitantes, sino también antropólogos, psicólogos sociólogos y demás especialistas que avalúan la calidad tangible e intangible de los espacios construidos.

Tal es el caso de los proyectos "Rehabitat" Zaragoza y "DiSueña tu barrio", originados en el campo de la revitalización urbana transfronteriza, la mejora de los espacios comunes y la integración social basada en la participación social.

El proyecto cuenta con cuatro ejes principales de desarrollo: establecimiento de una metodología de actuación en revitalización urbana, creación de una red de conocimiento de profesionales, perdurabilidad temporal y el desarrollo de un Plan de Mantenimiento y Gestión de los espacios comunes.

La **transformación** es otro de los rasgos de la creatividad que se conjuga con una obra arquitectónica habitable. Esta se refiere a la capacidad que tiene el proyecto para replantear cuestiones que anteriormente se daban por establecidas al tiempo que ofrece nuevas alternativas de habitación.

Esta capacidad fue expresada anteriormente por el Movimiento Moderno, pues, como se vio en el capítulo 2 de este trabajo, sentó un cambio de paradigma con respecto a las formas de construir y habitar el espacio.

En la actualidad, podrían citarse diversos ejemplos de arquitectura que ha sido transformadora por presentar soluciones tan innovadoras y originales, lo cual expresa una revolución en el pensamiento y en la práctica arquitectónica. Sin embargo, dentro de todas las nuevas tendencias, quizá la que más estriba en replantear cuestiones que antes se daban por establecidos es la arquitectura sostenible¹², puesto que, aunque antaño ya habían construcciones que eran respetuosas con el medio ambiente, hoy día lo son

¹¹ Por ejemplo la investigación: *Análisis Post Ocupacionales. el Papel del Usuario en la Arquitectura Contemporánea* de María Heras como Tesis doctoral en la Universidad de Alcalá (2009).

¹² La cual se describe y desarrolla como una de las alternativas del habitar contemporáneo en el apartado 4.3.

porque buscan revertir las afectaciones que ha hecho la especie humana y sus industrias a la naturaleza, una cuestión de la que se ha hecho conciencia hasta mediados y finales del S. XX y principios del S. XXI.

La **contextualización** es un rasgo más de obras creativas arquitectónicas, pues esta implica poner en situación, y promover, por medio del diseño arquitectónico que los espacios construidos se integren al en el cual están inmersas y del cual son inseparables. A través de la arquitectura, las construcciones contextualizadas inducen la sensibilidad, la conciencia, el entendimiento, el entusiasmo y compromiso hacia el ambiente que las rodea.

Existen diferentes tipo de contextualización que conciernen a las obras arquitectónicas y urbanas. Estos son: Físico, socio-histórico, cultural, simbólico, económico y político.

El primero, como su nombre lo dice, corresponde al medio físico en donde se encuentra edificada la obra o pensado el proyecto urbano o arquitectónico. Involucra las condiciones del ambiente tales como la topografía, temperatura, iluminación nivel de ruido, etc. Así como el medio propio de los núcleos urbanos o ciudades, definidos previamente por criterios numéricos o funcionales. Así por ejemplo, Ciudad Universitaria es un proyecto que está contextualizado físicamente con su entorno, dado que la disposición de sus edificios obedeció –entre otros criterios– a la topografía del lugar.

El contexto socio-histórico comprende todos los aspectos y factores sociales, en un determinado momento histórico que influyen y propician la aparición de una obra arquitectónica. Continuando con el ejemplo de Ciudad Universitaria, esta se planea en un momento en el que imperaba el humanismo y la razón, como ya se hablo en el apartado donde se describe la expresión del movimiento moderno. Su construcción se considera una evocación al hombre moderno, continuador del proceso revolucionario iniciado en 1910. La modernidad nacionalista se fundió entonces con los ideales del mundo moderno y el hombre universal.

El contexto cultural se refiere a todas aquellas manifestaciones humanas que forma parte del medioambiente o entorno y resulta significativo en la

formación y desarrollo de un grupo humano específico.

En este sentido, la de Ciudad Universitaria cumple con este rasgo, dado que fue capaz de representar y expresar los contrastes y las diferencias de México a través de una nueva identidad, lo que se puede apreciar con la inclusión del muralismo en diversos espacios y edificios, expresión pictórica iniciada en México a principios del siglo XX y creado por un grupo de intelectuales pintores mexicanos después de la revolución Mexicana. Dotados de gran contenido político-social, mediante los murales, los artistas buscaron educar a las masas, generalmente iletradas, haciéndoles saber más sobre su cultura para apreciar sus orígenes.

Por otra parte, el contexto simbólico, se refiere a la interacción que se da entre el objeto de estudio y los símbolos que tienen un significado socialmente preestablecido. Sin embargo, este significado se ve muy influenciado por la experiencia personal y las emociones que tenga cada persona respecto a los determinados signos y por el contexto social en donde se dé.

Por ejemplo, el lema de la Universidad Nacional Autónoma de México, autoría de Vasconcelos, "Por mi raza hablará el espíritu", señala la convicción de que la raza, mística y espiritualmente elaborará una cultura de tendencias nuevas que conducirán su destino a convertirse en la primera raza síntesis del globo. La frase hace un llamado a "Nuestro continente nuevo y antiguo, predestinado a contener una raza quinta, la raza cósmica, en la cual se fundirán las dispersas y se consumará la unidad" (Vasconcelos, J. en Pérez San Vicente, 1979, p. 59).

El contexto económico se refiere a las circunstancias por las cuales se definen las formas en que una sociedad se organiza para extraer, producir, intercambiar, distribuir y consumir los bienes materiales, como medio de subsistencia. Así, en el caso de Ciudad Universitaria durante la primera mitad del siglo XX, México no había entrado plenamente a su etapa industrial; sin embargo, la Segunda Guerra Mundial dio un gran estímulo al crecimiento de su economía lo que permitió que se realizaran las primeras grandes obras; se urbanizaran ciudades y se construyeran presas y carreteras. Ocurría el llamado "Milagro Mexicano". El país despertaba a la modernidad, a la época del desarrollo estabilizador y de la in-

dustrialización en mayor escala, para lo cual era prioritaria la formación de recursos humanos. Fue, justamente, en este contexto económico en el que se materializó la idea de construir la Ciudad Universitaria.

Por último, el contexto político concierne al ámbito en el cual se desarrolla la vida de los miembros de una sociedad de hombres y mujeres libres, en cuanto a la resolución de problemas que plantea su convivencia colectiva.

La Ciudad Universitaria se fundó bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho, cuya gestión organizó una campaña de alfabetización, pues existían demasiadas personas que aún no sabían ni leer ni escribir. También se fundó el Instituto del Seguro Social (IMSS). Existieron relaciones diplomáticas con Inglaterra y la Unión Soviética, México le declaró la guerra a los países del eje, Manuel Ávila Camacho se unió con los aliados en donde consiguieron la Victoria. En el partido PRM, se protestaba que fueran reprimidas las manifestaciones obreras

que pusieran en peligro el desarrollo de la industria. Se creó la Confederación Nacional de Organizaciones Populares y se fundó el Consejo Nacional del Obrero. Todas estas situaciones fueron tomadas en cuenta al momento de planear la organización y por ende la configuración espacial de la Ciudad Universitaria.

En el esquema 8, se sintetizan gráficamente los diferentes tipos de contexto a los que respondió el proyecto de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

La **condensación** es otra de los rasgos que hacen que una obra arquitectónica sea creativa. Esta se refiere a su capacidad de relación o aglutinamiento complejo, a partir de elementos simples, de manera que se logra relacionar algo que nunca antes se había relacionado.

Nuevamente podríamos recurrir al proyecto de la Ciudad Universitaria para ejemplificar esta situación, pues a pesar de basarse en los principios que enunciaron los arquitectos del Movimiento Moderno,



Esquema 11.- Síntesis de los diferentes tipos de contexto en los que se construye y funda la Ciudad Universitaria. Elaboración propia



Imagen 75.- Los murales de la Biblioteca Central UNAM, Juan O’Gorman (1950).

como los cinco puntos de Le Corbusier que inspiraron a muchos de los arquitectos que diseñaron este macro proyecto de mediados del S. XX, se puede notar asimismo cierta personalización y manifestación de identidad mexicana en una arquitectura que se promovía como “internacional”. Véase por ejemplo el edificio de la Biblioteca Central, diseñado por el arquitecto Juan O’Gorman junto con el arquitecto Gustavo María Saavedra y Juan Martínez de Velasco, cuya volumetría es eminentemente moderna y funcionalista, pero con muros revestidos por piedras proveniente de diferentes regiones de México dispuestos de tal forma que, por medio de un mural cuentan la historia de la humanidad, del conocimiento y de México, desde sus orígenes prehispánicos (Fernández de Zamora, 2010).

Se continúa por el **área de aplicabilidad**, rasgo de la creatividad arquitectónica que se refiere a la capacidad de que la nueva arquitectura propicia a su vez el surgimiento de nuevas ideas y manifestaciones en el ámbito del habitar. Nuevamente este concepto se relaciona estrechamente con lo que Johnson denomina lo posible adyacente, pues una obra arquitectónica que cuente con la capacidad de aplicabilidad, podrá ser parte del conjunto de situaciones de la época que hagan posible la génesis de un nuevo proyecto paradigmático.

El ejemplo que se citará a continuación desta-

ca entre los demás porque surge de la propia sociedad, con lo cual se relaciona estrechamente con el diseño emergente. Sin embargo su configuración permitió que posteriormente, arquitectos y urbanistas pudieran ser intérpretes de los gustos y necesidades de los habitantes para generar un proyecto trascendental.

Se trata del proyecto de espacio público en el barrio Las Independencias de la comuna 13 en Medellín, en donde los habitantes fueron construyendo sus moradas sin regulación alguna, al igual que las favelas en Brasil o las construcciones emergentes en las zonas periféricas de la Ciudad de México. A pesar de ello, los residentes dejaron espacios libres para la circulación de los peatones que quisieran subir o bajar a sus hogares.

Esta solución era funcional, sin embargo dificultaba la accesibilidad universal y el cómodo tránsito de arriba hacia abajo para personas mayores o con alguna discapacidad, por lo que a un estudiante de noveno semestre de arquitectura en la U.N. Sede Medellín, propuso como proyecto final de carrera implementar escaleras eléctricas que facilitarían la movilidad en la zona.

Los fundamentos teóricos del trabajo parten del planteamiento de la ciudad de hoy como la ciudad que viene, tratado por el filósofo francés Marcel Henaff, que busca encontrar una construcción de la ciudad a



Imagen 76.- Escaleras eléctricas urbanas en Medellín, Colombia.

través de la historia (...) Las escaleras eléctricas funcionan como un cordón de movilidad que concentra los flujos del barrio, para llevarlos [a las personas] a un punto en el que puedan ser observados por la institucionalidad, eso inaugura el control.

(Patiño Gómez, 2015)

En el ejemplo anterior, se verifica que la idea original, aparentemente casual de dejar espacios libres para el tránsito peatonal por parte de los habitantes, permitió la creación de una mejor solución, sin precedentes en la historia del espacio público a nivel mundial. Cabe mencionar, que tampoco este proyecto hubiera tenido necesidad de surgir si no fuera por la presencia de un barrio emergente, que surgió a su vez como producto de los efectos ciudades excesivamente pobladas y por

La Creatividad Arquitectónica en virtud de espacios más humanos



Esquema 12.- Rasgos de la creatividad arquitectónica y ejemplos de corrientes arquitectónicas que concuerdan con sus características. Elaboración propia.

ende hacinadas, tal como se estudió en el apartado 3.4.

Por último, el **balance** es el rasgo final, dado que la conjunción de todas las características anteriores convierte al concepto de **creatividad arquitectónica** en algo mucho más integral, vasto y complejo que la mera originalidad del proyecto, con la cual se suele confundir a los objetos urbano arquitectónicos y que, tal como se ha visto no es suficiente para lograr una obra integralmente arquitectónica integralmente creativa.

5.3 Propuesta de verificación de los criterios de diseño arquitectónico de la creatividad arquitectónica

El presente apartado consiste en la documentación y análisis de diversas experiencias perceptuales que fueron llevadas a cabo en Plaza Carso y en los dos museos que forman parte de este complejo: El museo Soumaya y el Museo Jumex.

El objetivo estriba en investigar cómo es que la arquitectura de estos lugares en específico¹³ puede influir en los estados físicos, anímicos y espirituales de las personas que los transitan y los habitan, para que con ello, los arquitectos podamos verificar de que desde el diseño de nuestros proyectos estamos ya pre-configurando, no sólo el estado y sensaciones físicas de las personas que habitaran y recorrerán los espacios, sino también **las emociones y su estado anímico o espiritual en conjunto**.

Se trata de ahondar en la riqueza de las experiencias y en conocer si es posible que la arquitectura impacte en el ser del habitante o simplemente constituye un agregado más de sus vivencias cotidianas.

El caso de estudio se eligió con base en la relación que guarda con el presente tema investigación, pues se analizará también qué es lo que ocurre con las experiencias del ser humano en distintos tipos de arquitectura: las que para efectos de este estudio teórico metodológico se consideran como arquitectura parcialmente creativa y las que se consideran como integral-

¹³ Aunque la idea es que el instrumento pueda ser aplicado en otros proyectos, por ejemplo los que elaboran los estudiantes durante su formación en la materia de proyectos.

mente creativa.

Es importante mencionar que este caso de estudio se considera un sitio representativo de la arquitectura contemporánea que ha sido valorada como “buena” arquitectura y como arquitectura creativa, por lo que se intentará dilucidar si es que estas concepciones son ciertas, parcialmente ciertas o falsas.

La metodología particular para este análisis consistió en tres **visitas**. En la primera se hizo un reconocimiento personal de ambos espacios, en el cual intenté percibir de manera integral y receptiva todos los estímulos, pensamientos y sensaciones que me evocaba cada lugar. Este fragmento se presenta en primera persona dada la intención de enfatizar la percepción propia.

En la segunda, fui acompañada de un grupo de personas, algunas conocidas y otras no, pero ninguna que fuese arquitecto, urbanista o interiorista de profesión, con el fin de que no estuviesen sujetos a prejuicios de la profesión. Para esta visita se preparó un cuestionario compuesto por una serie de preguntas que tenían que ver con las sensaciones físicas y anímicas que eran detonadas a partir de la experiencia en cada uno de los lugares. De igual manera se presenta en primera persona pero del plural.

Por último realicé una visita en solitario al final en la cual iba verificando la presencia o ausencia de cada uno de los rasgos de la creatividad arquitectónica mencionados y analizados en el apartado anterior (5.2) con base en las respuestas de las personas entrevistadas en la segunda visita y vertiendo este análisis en un instrumento elaborado específicamente para dicho estudio.

Al final, los resultados fueron integrados en una tabla comparativa en la cual se puede verificar si los edificios estudiados son creativos de manera integral, parcial o nula en función de las condiciones que los hacen habitables, creativos y contemporáneos.

Asimismo y como postura personal, se enuncian una serie de **consideraciones** que se podrían añadir o quitar de ambos edificios para que estos cumplan con mejores condiciones de habitabilidad y por ende puedan ser esencialmente creativos y congruentes con el tiempo, el lugar, la historia y la sociedad para la cual están pensados.

FICHA TÉCNICA

1.- MUSEO SOUMAYA	2.- MUSEO JUMEX	3.- PLAZA CARSO
		
<p>DISEÑO ARQUITECTÓNICO: Fernando Romero con asesoría de Ove Group y Frank Gehry. CLIENTE: Carlos Slim. SUPERFICIE: 1,704 m². ACERVO: 65,000 obras de 30 siglos de arte, que incluye esculturas de la época prehispánica de Mesoamérica, pintura mexicana de los siglos XIX y XX, y un extenso repertorio de obras de antiguos maestros europeos, novohispanos y modernos del arte occidental.</p>	<p>DISEÑO ARQUITECTÓNICO: David Chipperfield en colaboración con TAALI/Oscar Rodríguez. CLIENTE: Eugenio López. SUPERFICIE: 1,600 m². ACERVO: Exposiciones temporales de la colección Jumex y de arte contemporáneo.</p>	<p>DISEÑO ARQUITECTÓNICO: Ricardo Legorreta. ORIGEN: El proyecto surge bajo la iniciativa del Ing. Carlos Slim. SUPERFICIE: 599,256 m² de construcción en un predio de 78,000 m². INCLUYE: Espacios de oficinas, zona residencial, dos museos, un acuario, un teatro, centro comercial, hotel y espacios verdes.</p>

Cuadro 4.- Ficha técnica de casos de estudio. Elaboración propia.

5.3.1 1ª Experiencia: Percibiendo individualmente

Fecha: Domingo 5 de abril de 10:00 am a 3:00 pm.

Es un domingo que pudiera ser ordinario en la Ciudad de México, pero no lo es pues este día en particular hay mucha gente dispersa en los espacios públicos de la ciudad.

Es también un domingo singular para mí, puesto que hoy realizaré mi primera visita al conjunto corporativo, comercial y cultural del que tanto he escuchado hablar, en ocasiones cosas buenas, en ocasiones no tanto... me refiero a Plaza Carso y sus imponentes edificios circundantes.

He llegado por la Avenida Ferrocarril de Cuernavaca, cuando desde lejos noté que ya había arribado a mi destino, la enorme figura del Museo Soumaya que tantas veces había visto en fotografías y renders me lo confirma.

Hago una pausa y me doy cuenta de que tengo un sentimiento extraño de encontrarme en este lugar,

no comprendo claramente si es positivo o negativo, de momento creo que es positivo porque las sinuosas formas de su envoltente me seducen y atraen mi vista. Pero inmediatamente después me siento un tanto molesta porque, al voltear a mi alrededor no encuentro nada que me haga sentir en mi país... todo me parece tan ajeno, incluso la gente que pasa junto a mí.

Hago una pausa y recuerdo en donde me encuentro... ¡Ah!, en la colonia Nuevo Polanco de México— una de las zonas más caras del país y del continente inclusive.

Tras estacionar el coche en el centro comercial Antara, subo a nivel de calle y me dirijo hacia la Plaza Carso, cuya localización se infiere por el espectacular edificio en blanco y tonos plateados, —aquí está la llamada “Joya de Polanco”— me digo a mi misma.

Me cuesta trabajo cruzar la calle que separa Antara y Plaza Carso, pensé que este era el mejor sitio para cruzar puesto que en el camellón se divisa una interrupción de la banqueta a nivel de calle para el libre paso de una silla de ruedas... pero al parecer

me equivoqué porque no hay nada que indique a los conductores automovilísticos que hay que hacer un alto para que transiten los peatones, por ello puedo cruzar hasta que alguno de ellos, quien seguramente no lleva prisa y ha desarrollado altos índices de tolerancia se detiene y amablemente nos sede el paso, a mí, y a todos los demás peatones que esperamos varios minutos hasta que esa amable persona apareciera. Aquí recordé un fragmento del ya citado filósofo checo Karel Kosik, quien apunta que:

La época moderna (y sus ciudades) está dominada por un dictador anónimo que decide que la gente se vea aplastada y engullida por una continua avalancha de informaciones, de impresiones, de artefactos, de cosas que de todas maneras acaban por perderse en un acelerado proceso. (Kosik, 2012, pp. 63-80)

Acertadamente, Kosik señala que en las ciudades contemporáneas imperan la prisa, lo fugaz, lo efímero, incluso las relaciones humanas tienden a aquello que Zygmunt Bauman denomina lo "líquido". Y la gravedad de esta situación, continúa, es que: "allí donde no hay tiempo para detenerse el hombre no puede habitar ni la tierra ni la ciudad poéticamente y de la vida de la gente desaparece la memoria" (ibídem, p. 80). Espero entonces, que los habitantes de esta y otras ciudades vayamos esforzándonos porque nuestras vidas tengan más momentos de pausas y reflexiones, pues de ser ciertos los presagios de Kosik ¿qué quedaría de nuestro Ser –en este caso– mexicano?

Una vez del otro lado de la calle y ya que me siento segura tras haber cruzado exitosamente la avenida puedo detenerme y mirar con detalle a mi alrededor, por fin me encuentro de frente al Museo Jumex. Lo primero que viene a mi mente es que es mucho más discreto de lo que imaginé. Sigo mirando todo lo que me rodea y mi vista nuevamente se detiene en el Soumaya, mi primera impresión es que me parece muy interesante su geometría, es inevitable que mis ojos volteen a mirarlo y al momento de reflexionar más profundamente esta primera impresión, caigo en cuenta de que su gran masa ocupa casi toda mi visión, no logro identificar cómo es el contexto que lo rodea, por el contrario mirar hacia el Museo Jumex me provoca una sensación más tranquila,

como el efecto que le produce al cuerpo mirar un espacio ordenado.

Ahora me encuentro justo en el punto medio de la plaza, entre los dos museos, mientras que la avenida se encuentra a mis espaldas y frente a mí se encuentra un nuevo edificio que no había descubierto pero que ahora llama muchísimo mi atención. Me pregunto ¿por qué será? Quizá por la pulcritud y limpieza de sus materiales, o tal vez por su horizontalidad y altura que se adapta de manera natural a mi escala, que de por sí es pequeña. Poco más tarde me doy cuenta de que es un centro comercial, ¡claro tenía que ser! Diciéndome en secreto –¡ven, accede!. Sin embargo, no caigo en sus seductoras redes simbólicas y me concentro en mi objetivo.

El primer museo que me dispongo a recorrer es el Soumaya. Mi elección se basa en que sé, y observo a simple vista que es el más grande y por ende el que más tiempo me tomará recorrer.

Recuerdo haber visto un render previo a su construcción, en el que el basamento se veía totalmente cubierto de vegetación, pero ahora al tenerlo frente a mí, me doy cuenta que no hay tanta vegetación sino una amplia escalinata de concreto con una rampa inclinada por la que dudo que sea cómodo, o incluso seguro acceder en silla de ruedas.

Ahora estoy frente al acceso, fue relativamente fácil ubicarlo porque es la única abertura que presenta su sinuosa fachada compuesta por paneles hexagonales.

En la entrada, me encuentro con la buena noticia de que el acceso es gratuito, pocas cosas son gratis hoy en día, así que es algo que considero acertado.

Al acceder al edificio siento inmediatamente un contraste térmico muy fuerte entre el calor de la plaza que no tiene sombras ni espacios en donde resguardarse de la insolación, a un lugar fresco pero muy cerca de ser más bien frío.

Inmediatamente tengo una sensación de vacío, ¿será esto el minimalismo? –me pregunto–, no sé mucho del concepto pero si esta corriente tiene como fin fomentar la introspección del ser humano tan característica de las culturas orientales, por lo que trato de poner atención a esa introspección que podría manar en cualquier momento pero no logro percibirla.

A lo lejos se ve la pieza maestra del recinto: el Pensador de Auguste Rodin. Siento emoción de estar tan cerca de ella, pero al mismo tiempo me causa confusión que se vea tan minúscula en relación con el espacio tan grande y tan blanco. ¿Cómo una pieza tan importante para la historia del arte puede verse tan mínima? Desde aquí ya empieza a inquietarme la configuración del museo, pero trato de no caer en prejuicios ni ser dominada por mi primera impresión y continuar con el recorrido del museo. Aunque recordando a Pallasma (*The geometry of feeling*, 1996) y Zumthor (*Atmósferas*, 2006), esa primera impresión, esa atmósfera del lugar es captada desde el primer encuentro del ser humano con el espacio; en esta ocasión no ha surgido un primer encuentro tan positivo.

Mientras asciendo la rampa helicoidal de amplio radio me percató de que hay dos de las mejores obras de Tamayo, y me pregunto: ¿cómo puede ser que estuvieran ahí arriba de mí y no las había visto? Sucede igual que con el caso del Pensador, se ven minúsculas en relación con la inmensidad del vestíbulo.

Al llegar a la primera sala intento ampliar mis expectativas y no dejarme llevar por lo que pienso sino también por lo que siento, pero estas dos actividades están muy ligadas, al fin y al cabo ambas son partes inherentes a la percepción humana así que me cuesta trabajo discernirlas. Sin embargo, cerrando los ojos lo puedo lograr por momentos. En esta primera sala me siento con frío, ya se fue el calor que había almacenado mi piel tras mi estancia en la soleada plaza, la abundancia de color blanco que me envuelve no contribuye a que sienta algún tipo de calidez en este espacio. ¡Ni modo! Me aguanto el frío y continuo con el recorrido.

Sigo subiendo por las circulaciones ascendentes y helicoidales del inmueble, el contenido de las tres salas siguientes me entretiene y me sorprende, verdaderamente algunas de las piezas que se exhiben son impresionantes, la sensación en general es neutra en esos tres cuartos, sigo sintiendo frío pero como hay mucha gente el vapor humano que se genera hace que se temple un poco mi cuerpo. El hecho de voltear y ver el mismo contraste en todas las salas se va volviendo monótono conforme avanzo en mi recorrido, todo blanco y las piezas acomodadas con un algún orden extraño que no com-

prendo en primer plano. Sin embargo, hay algo que si me molesta y hasta ahora he reparado en ello, tuve que reflexionar porque de momento me pareció ordinario: ¡hay mucho ruido para ser un museo! Es un fin de semana más concurrido que los demás y por ello hasta cierto punto es comprensible, pero insisto ¡es un museo! ¿No se supone que uno debe contemplar las obras de arte en silencio y fomentando una digna apreciación de los demás asistentes? En fin, quizás esto se deba a que nuestra cultura por naturaleza es bulliciosa o, a que los diseñadores de estas salas no consideraron los niveles acústicos adecuados.

Llego a la cuarta sala y me sorprende inmediatamente el contraste de contenido... ¡Sophia Loren por todos lados! Sus vestidos, sus zapatos, revistas cuya portada tiene su fotografía, fragmentos de video en donde ella es la protagonista, incluso está aquí uno de los Oscars que ganó. Si que me impresiona el hecho de que recién vengo de estar rodeada de obras impresionistas muy conmovedoras y de repente me encuentro con una sala que pertenece totalmente al mundo que desde los 60's ya presagiaba Guy Debord: el del espectáculo. Un mundo en donde "todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación" (Debord, 2002, p. 37); en esta ocasión la representación de la mujer ideal de diversas décadas.

Pero me digo a mi misma –no seas tan exigente, déjate seducir y emocionar por el espacio e intenta omitir el contenido– lo trato con fuerza pero precisamente porque es un museo todo está muy ligado, espacio, ambiente y museografía.

Continúo ascendiendo, y percibo que poco a poco se siente más calor (o menos frío más bien) y también que poco a poco hay más luz. Este detalle me agrada, esa transformación paulatina me significa que estoy accediendo a un lugar importante. Y efectivamente, he llegado a la sala final. Me siento emocionada de tener ante mí tantas piezas escultóricas de grandes e importantes artistas, entre ellos Salvador Dalí, Camille Claude, Honoré Daumier o Jean-Baptiste Carpeaux, y por supuesto Auguste Rodin. Sin embargo también me siento un poco decepcionada, dado que

percibo desorden y mucho ruido, ahora enfatizado por el eco que se genera por la altura de la sala.

Al acercarme a contemplar la obra central: “Las tres sombras de Rodin”, pienso que este espacio pudiera ser encantador si no fuera por el abuso de “lo aleatorio” que presentan las piezas desperdigadas, añadiendo desde luego, que la estructura de la cubierta recuerda a la apariencia de un almacén. Me turba que no puedo contemplar aisladamente y sin distractores ninguna obra, puesto que siempre hay muchas más de “telón de fondo” que llaman mi atención porque todas son grandiosas, pero precisamente por ello, considero que cada una merece un espacio de contemplación propio.

Me gustan muchas obras e intento recorrerlas todas pero me es difícil distinguir por donde ya he pasado y por donde aún no, seguramente influye mi estado anímico hasta este momento, ya me siento fatigada, mi mente me dice –que interesante todo lo que observas, ve y aprécialo– mientras mi cuerpo me dice –ya basta, todos tus músculos estamos cansados de estar en una misma posición, para un momento.

Es así como decido ver las obras de manera más fugaz y superficial que en las otras salas y pospongo la detallada contemplación para mis próximas experiencias. Ha terminado mi primera experiencia en el Museo Soumaya y tras ella lo primero que viene a mi mente es el cansancio que me dejó ver tantas cosas, algunas hermosas otras no tanto.

Decido hacer una pausa antes de continuar con mi ruta experiencial en el siguiente edificio: el Museo Jumex. Sin embargo no veo ninguna banca con sombra en donde poder sentarme, por lo que me veo forzada a acceder al centro comercial.

Una vez que he descansado y me siento nuevamente con energía, decido acceder al Museo Jumex, diseñado por el arquitecto David Chipperfield e inaugurado en noviembre de 2013.

Lo primero que siento al entrar al lugar es frescor, nuevamente venía de una temperatura relativamente calurosa en la Plaza y de inmediato pienso que esto se debe a los materiales, el espesor de los muros y la altura que posee este museo. Asimismo, me es inevitable ha-

cer una comparación con el recorrido anterior y pienso que es un edificio más sobrio que el Museo Soumaya, no tan llamativo, empero no pasa desapercibido.

Aquí hay fila, a comparación del anterior así que tengo más tiempo para percibir el vestíbulo de acceso. A diferencia del inmueble protagónico de Plaza Carso aquí si se cobra el acceso, aunque no es muy caro, y con credencial de estudiante hay un descuento. Tras diez minutos de fila, accedo por un núcleo de circulaciones verticales y los encargados me indican que en primera instancia hay que acceder al elevador.

Una vez dentro de ese inmensa máquina de acero inoxidable reluciente, nos explican que el recorrido inicia en el tercer nivel del edificio y nuestro recorrido será –al contrario de Soumaya– descendente.

Llegando a la primera sala tras salir del elevador más grande de México, según se nos explica, siento un estado de calma y relajación, mi primera impresión en este espacio es que es agradable y amplio. Quizá se deba a que hay menos visitantes que en el primero museo, pienso, el arte contemporáneo aún no tiene muchos seguidores en nuestro país y este museo no es tan conocido como el anterior.

Percibo que esta sala es mucho más silenciosa que las anteriores a pesar de ser igualmente o poco menos alta. De repente tengo una sensación de soledad. Recuerdo que Juhani Pallasmaa menciona que uno de los sentimientos primarios de la arquitectura es la soledad, y esta se genera independientemente si hay muchas personas o no al derredor: “una experiencia significativa produce siempre un sentimiento de soledad y silencio (...) experimentar el arte implica un dialogo privado entre la obra y la persona experimentándola que excluye cualquier otra interacción” (Pallasmaa, 1996, p. 452).

Me agrada recorrer por medio del sentido de la vista todo el lugar, me percato de que la luz solar accede de una manera difusa, no molesta ni acalora pero si ilumina. Las obras de Calder fomentan el que esté disfrutando mucho esta experiencia, es un artista que me conmueve muchísimo y cuyas obras aprecio, la motivación es un factor que se suma a este ejercicio.

Me impresiona como la pieza fue colocada en

un lugar en donde hasta la sombra forma parte de la exposición, los móviles de Calder incorporan la cuarta dimensión a la experiencia estética, es decir el tiempo y la sombra también participa en esa cuarta dimensión que ocurre solamente una vez y nunca volverá a repetirse exactamente de la misma manera.

Posteriormente bajo, ahora por las escaleras, mientras mi vista es atrapada por la continua línea que se genera por el barandal de acero pintado en negro, el piso es de madera de Nogal o similar, por lo que la combinación y la configuración de ambos parecen una pieza escultural más del museo. Me resulta muy agradable descender por ahí.

Llego a la segunda sala y me percato inmediatamente de que aquí hay una relación directa con el exterior del museo, desde aquí pueden verse la Plaza Carso y los edificios que lo componen, entre ellos el Soumaya –el cual por cierto desde aquí se ve muy atractivo–; me siento de manera muy similar a la sala anterior, puedo concentrarme en cada una de las obras y el hecho de que no sean tantas y cada una tenga su propio espacio, hace mucho más profunda y placentera mi contemplación. La terraza que posee el edificio invita a salir un momento de la sala y recordar que estamos en una zona de la Ciudad de México en donde hay muchos edificios de oficinas y habitacionales, no es un paisaje hermoso pero desde esta altura uno se impresiona de su inmensidad. Nuevamente noto que este edificio posee otra cualidad primaria de la arquitectura: “la conexión con el paisaje” (idem).

Continuo bajando y recorro la terraza continua periférica del primer nivel, que ya no tiene salas de exhibición sino un gran salón de usos múltiples con ventanales que permiten nuevamente ese encuentro con el exterior. Me agrada poder salir un momento, sentir que me encuentro en una transición entre el cobijo del museo y la inmensidad de la Ciudad.

La sala que se encuentra en el sótano puede recorrerse o no, es agradable que uno vaya por motu proprio a la tienda y no obligado dado que el único paso es por ahí. Aquí solamente se pasa por la tienda si se va al sanitario, cuyas puertas son muy hermosas, su textura in-

vida a tocarlas, como nos dice nuevamente Pallasmaa (2012) en Los ojos de la piel, incentivan ese sentido aptico que todos tenemos y hemos dejado un poco olvidado dada nuestra cultura adulante del ojo.

Una vez que he recorrido el recinto, tengo una sensación agradable, tal como al entrar sentí un cambio en mi interior, pero este se potencializó después de haber recorrido todas las salas. Me siento mucho más relajada, con ánimos para continuar con aquello que me depare el día.

5.3.2 2ª Experiencia: Percibiendo colectivamente

Fecha: Sábado 16 de mayo, de 12:00 pm a 4:00 pm.

Emprendo mi segunda visita al conjunto que elegí como caso de estudio para llevar a cabo estas experiencias perceptuales. Es fin de semana pero ahora sábado y la gran diferencia es que voy acompañada de cinco personas más. Juntos exploraremos las sensaciones, pensamientos y significados que se generan en nosotros a partir de recorrer estos espacios modernos de la colonia Granada en Nuevo Polanco.

Ninguna de estas cinco personas tiene por profesión la arquitectura, por lo que no están prejuiciadas como yo con respecto a las obras arquitectónicas y su manera de percibir el espacio es más natural, más instintiva, menos prejuiciada.

Cabe mencionar que a los asistentes no se les mencionó el objetivo del ejercicio ni las relaciones que este guarda con mi tema de investigación, esperando que las respuestas fueran contestadas lo más naturalmente posible, sin ningún tipo de consideración previa o noción de lo que era positivo o negativo para mí.

El recorrido fue hecho del mismo modo que mi primera experiencia: accediendo por Av. Ferrocarril de Cuernavaca, arribando a la Plaza Carso y haciendo una pausa para percibir el entorno, las sensaciones y emociones que detonaba el fenómeno de encontrarse ahí, posteriormente accediendo y visitando el Museo Soumaya, después haciendo una pausa en la Plaza Carso para restaurar el cuerpo y continuar con el

Museo Jumex en donde finalizó el recorrido.

Las preguntas fueron divididas en tres rubros (que igualmente no fueron mencionados a los asistentes). Dado que las experiencias fueron hechas en tres espacios distintos, se hizo la entrevista posteriormente a la visita de cada uno de ellos. Asimismo y dado que es un estudio comparativo, se hicieron preguntas que cotejaran las sensaciones, pensamientos, gustos y disgustos en general que manaban tras dichas experiencias. Así, el primer grupo de preguntas tiene relación con la percepción de cada uno de los espacios, el segundo grupo se basa en la comparación de las experiencias en los tres lugares y el tercero se relaciona con la creatividad en específico y en esclarecer qué es lo que hace de un objeto arquitectónico una obra creativa de acuerdo con la perspectiva de cada una de estas personas y con los rasgos de la creatividad arquitectónica previamente analizados en este trabajo. A continuación se enlistan dichos grupos de preguntas:

1er grupo:

- 1.- ¿Qué fue lo primero que sentiste al entrar?
- 2.- ¿Qué fue lo primero que pensaste al llegar?
- 3.- ¿Qué fue lo que más te gustó del lugar?
- 4.- ¿Qué fue lo que menos te gustó del lugar?
- 5.- ¿Consideras que la experiencia fue emotiva?
- 6.- ¿Cómo te sentías al salir del lugar?

2º grupo:

- 1.- ¿En alguno de los tres espacios te sentiste molesto? Si sí, ¿en cuál y por qué?
- 2.- ¿En alguno de los tres espacios te sentiste feliz? Si sí, ¿en cuál y por qué?
- 3.- ¿A cuál de los dos museos te gustaría más regresar? ¿por qué?

Este segundo grupo me ayudó a deducir si es que los visitantes se sienten afectados emocionalmente o anímicamente tras recorrer cada uno de los espacios y si es que esto se relaciona con los gustos que tienen con respecto a cada uno de ellos. Asimismo compara los resultados perceptuales en cada lugar.

3er grupo:

1. ¿Cuál de los dos museos te parece más innovador?
2. ¿Cuál de los dos museos te parece más útil, enten-

diendo que fue cómodo y accesible al recorrerlo?

3. ¿Cuál de los dos museos consideras que cumplió mejor con la función de transmitirte emociones y conocimientos con respecto a las obras expuestas?
4. ¿Cuál de los dos museos te parece más apropiado como museo?
5. ¿Cuál de los dos museos te parece más funcional?
6. ¿Te parece que alguno de ellos cambia la perspectiva que tenías con respecto a un museo o una obra arquitectónica?
7. ¿Cuál de los dos museos te parece más atractivo visualmente?
8. ¿Te parece que los museos remiten a México o bien podrían estar en cualquier otra parte del mundo? ¿Si sí cual y por qué?

Este último grupo de preguntas se refiere a rasgos que posee un objeto urbano-arquitectónico creativo según la investigación que he desarrollado hasta la fecha, pues se ha esclarecido que la creatividad no contempla únicamente la originalidad y novedad de una obra sino también su apropiación, su utilidad, y su validación por parte de la comunidad para la que fue concebido y creado. De esta manera, sin mencionar la palabra "creatividad", pregunté a los encuestados por la presencia o ausencia de las cualidades que hacen de una obra urbana o arquitectónica integralmente creativa.

5.3.3 Análisis e Interpretación de Respuestas

Al analizar y comparar las respuestas obtenidas por los asistentes a este recorrido pude notar que, aunque algunas de ellas si diferían en sobremanera o se enfocaban en diversos aspectos de los lugares, la mayoría de las respuestas eran similares, lo que me pareció muy interesante, dado que conlleva que quizá si es posible que haya un modo general y colectivo de apreciar y percibir los espacios que visitamos o en los que llevamos a cabo nuestras actividades cotidianas.

Claro que también ocurre que la percepción y opinión sobre un lugar en específico de un ser humano varía dependiendo de su estado de ánimo o las situaciones que haya vivido en días anteriores, y esas son eventualidades que son imposibles de predecir al momento de diseñar un objeto urbano o arquitectónico. Sin em-

bargo, considero que hay características, factores y elementos que son inherentes al gusto, disfrute y valoración del ser humano.

A continuación se presentan tres breves análisis, derivados de las respuestas de los tres grupos de preguntas, en donde se sintetizan las respuestas y su inferida razón de ser.

1er grupo de preguntas

De las respuestas del primer grupo en relación con la percepción y sensaciones físicas experimentadas a partir de la visita al lugar, se puede inferir que las sensaciones, las cuales resultaron en el caso de ambos de los dos museos de frescor e incluso frío, se dan por el contraste térmico que existe entre la sensación calurosa de la plaza que casi no posee espacios sombreados y el interior de los lugares cuyos materiales, colores y altura generan una temperatura fresca.

Los pensamientos fueron en su mayoría negativos en el caso del Museo Soumaya y positivos en general

en el caso del Jumex. Se infiere que esto tiene que ver con el significado que emite la obra arquitectónica e incluso los comentarios que se han hecho en medios de comunicación críticos respecto a la construcción de este inmueble. La mayoría mencionaron que tanto el Museo Soumaya como la Plaza Carso son "muy pretenciosos", además hay que tener en cuenta que se encuentran en una de las zonas más caras de la Ciudad y del país inclusive. Por su parte los pensamientos que generó la apreciación del Museo Jumex son neutrales, puesto que no puede decirse que hayan sido del todo positivos (elogiándolo o alabándolo) ni tampoco del todo negativos.

Los gustos derivados del Museo Soumaya tuvieron que ver en general con el contenido artístico que se exhibe en diversas salas y con las circulaciones helicoidales que fungen como transición entre una y otra. En el museo Jumex, por su parte, los gustos dimanaban de las terrazas con las que cuentan la mayoría de los pisos y de la disposición espacial de las piezas artísticas que -a diferencia del Soumaya, permite

INTERPRETACIÓN DE PRIMER GRUPO DE RESPUESTAS

MUSEOS Jumex, Soumaya y Plaza Carso

SIMBOLOGÍA	MUSEOS		
	SOUMAYA	JUMEX	PLAZA CARSO
+ positiva — negativa = neutral			
1.- Sensaciones	Frio, frescor	Frio, frescor	Calor
2.- Pensamientos	—	=	—
3.- Gustos	En relación con el contenido y las circulaciones.	En relación con las terrazas y la disposición espacial.	En relación con la vegetación.
4.- Disgustos	En relación con la falta de legibilidad, el hacinamiento y la pesadez del recorrido.	En relación con el objeto escultórico inicial (contenido) y la ortogonalidad.	En relación con la falta de legibilidad y el contraste visual.
5.- Emociones	=	+	—
6.- Sensaciones post-experienciales	—	+	=

Cuadro 5.- Interpretación de primer grupo de respuestas. Elaboración propia.

que cada obra sea apreciada de manera individual y sin distractores visuales. Los escasos gustos que generó la Plaza Carso se deben a la vegetación que se aprecia en algunos espacios de la plaza, así como del pequeño estanque con peces japoneses que en términos de una de las personas entrevistadas “es como un oasis en la árida plaza”.

Los disgustos que provocó la experiencia en el Museo Soumaya tuvieron que ver generalmente con la falta de legibilidad y el desorden dada la mezcla de tantos tipos de obras, así como del hacinamiento de piezas en algunas de las salas, particularmente una persona de las entrevistadas tuvo un percance en el que chocó con uno de los muros en la sala 1, que, dada la curvatura y la abundancia de color blanco no alcanza a percibirse claramente, provocando este tipo de accidentes. Tampoco gustó la pesadez del recorrido y la sensación de encierro que se produce tras recorrer más de dos salas.

Las emociones fueron en general neutrales en el Museo Soumaya, salvo las que detonaba el encuentro con diversas piezas artísticas muy importantes o conmovedoras según el gusto estético de cada uno de los asistentes. En el Museo Jumex casi todas fueron positivas, dados el contenido artístico y su posible apreciación individual, así como los remansos de paz y tranquilidad provocados a su vez por las terrazas que posee el edificio. Las emociones que se generaron en la Plaza fueron en su mayoría negativas debido al calor y la abundancia de formas y elementos al derredor de los visitantes.

Por último las sensaciones post experienciales fueron en su mayoría negativas tras recorrer las seis salas que componen al Museo Soumaya, pues los visitantes expresaron que el recorrido fue cansado, saturado y casi no permitía tener momentos de distracción y sobretodo de descanso entre una sala y otra. Con relación al Museo Jumex, por el contrario las sensaciones posteriores a la visita fueron positivas, los entrevistados apuntaron que este lugar los hacía relajarse, realizar un ejercicio de introspección o de plena concentración al apreciar las obras de arte. En Plaza Carso, las sensaciones fueron neutrales, los visitantes expresaron que si tenían calor pero que se sentían como normalmente se sienten en

muchos lugares abiertos de la ciudad.

2º grupo de preguntas

Aquí se hace un análisis e interpretación de las respuestas obtenidas del segundo grupo de preguntas que se basan en la comparación de las experiencias en los tres sitios.

Respecto al sentimiento de felicidad, se puede deducir que sucedió más en el caso del museo Jumex y este sentimiento surgió debido al contenido pero también por la configuración de museo como edificio, mientras que en el caso del Soumaya dos personas manifestaron felicidad explicando que esto sucedió debido al acervo artístico con el que cuenta el inmueble. Con respecto a la plaza, la totalidad de los entrevistados mencionaron esta no les provocó nada de felicidad.

Cuando se les preguntó a los asistentes si alguno había sentido malestar en cada uno de los espacios la mayoría (cuatro de cinco) manifestaron que en un momento dado se habían sentido molestos en el museo Soumaya dada la fatiga que les provocó el recorrido, así como la sensación de encierro y la monotonía de los acabados en blanco. En el museo Jumex una persona sintió malestar dado que se perdió y esto se generó por la monotonía de los niveles que parecieran ser todos el mismo. Por su parte, en Plaza Carso tres personas sintieron malestar y fueron conscientes de ello dado que el ruido y la diversidad de elementos los hacían sentirse incómodos.

En relación con el gusto general de los espacios, la mayoría prefirió el Museo Jumex, sólo uno prefiriendo el Museo Soumaya. Ninguno de los asistentes optó por la plaza.

El disgusto general fue de manera inversa: todos manifestaron haber sentido disgusto en la plaza, dos de ellos en el Soumaya y uno en el Jumex.

A continuación se resume el anterior análisis en una tabla:

INTERPRETACIÓN DE SEGUNDO GRUPO DE RESPUESTAS

MUSEOS Jumex, Soumaya y Plaza Carso

	SOU MAYA	JUMEX	PLAZA CARSO
1 - Detonante de felicidad	2	4	0
2 - Detonante de malestar	4	1	3
3 - Gusto general	1	4	0
4 - Disgusto general	2	1	5

Cuadro 6.- Interpretación de 2º grupo de respuestas. Elaboración propia.

3er grupo de preguntas y relación con la creatividad arquitectónica

Por último se hace un análisis de las respuestas obtenidas del tercer grupo de preguntas.

A pesar de que los otros dos grupos guardan relación con este tema de investigación, dado que analizan la percepción de un espacio que a su vez es parte inherente a la habitabilidad de los objetos urbano-arquitectónicos, este es un grupo en donde se hicieron preguntas más específicas en relación con el significado y los criterios que comprende la creatividad arquitectónica.

¿Qué implica el que una obra o un proyecto sea creativo y por qué se diferencia de los demás, contando con una plusvalía sobre los otros que no son considerados “creativos”?

Ya se ha dilucidado que la creatividad, implica no sólo la originalidad y la innovación de la obra, sino también la adecuación, la utilidad, la validez y la contextualización del objeto arquitectónico entre otros rasgos. Pero también implica considerar desde el diseño arquitectónico la temporalidad y los componentes tangibles e intangibles de la arquitectura en el momento presente: flexibilidad, sostenibilidad, identidad, emergencia y poética, dado que los espacios no son meros sitios “ocupables”

que contienen vidas y actividades humanas, deben ser también espacios que le permitan al ser construirse, imaginar, ensoñar, o como dice Gaston Bachelard, “albergar el sueño, proteger al soñador, soñar en paz...” (Bachelard, 1982, p. 36).

La creatividad arquitectónica es asimismo, un medio para alcanzar la máxima cualidad y deber ser de los objetos urbano-arquitectónicos: la habitabilidad, y de ser posible la habitabilidad poética.

Así en este grupo de preguntas se preguntó por la primera característica para concebir a un objeto arquitectónico como creativo, la innovación, también llamada originalidad. Tres de los asistentes contestaron que el Soumaya es más innovador, mientras que los otros dos respondieron que el Jumex lo es más, aunque cabe mencionar que una de las asistentes mencionó que no considera que ninguno de los dos sea particularmente innovador respecto a la categoría museística.

Posteriormente se hicieron preguntas con relación a lo adecuado que era cada uno de los dos museos, la totalidad de los asistentes respondieron que el Jumex es un museo más adecuado, argumentando que analiza de manera más apropiada cómo es la apreciación de cada una de las obras expuestas.

Con respecto a la utilidad o eficiencia de cada uno de los museos, la mayoría de los entrevistados respondieron que el Jumex es más útil puesto que logra los objetivos de difundir la cultura y su recorrido es más práctico.

Asimismo a la mayoría de los asistentes les pareció mucho más cómodo el museo Jumex, por los mismos motivos, sobretudo la practicidad de sus recorridos y por la cantidad de piezas que son mucho menos y por ende pueden observarse con más detenimiento y sin saturarse.

Un cambio muy drástico se presentó en las respuestas que aludían a la imagen visual de ambos museos, pues en esta ocasión todos dijeron que el Soumaya era el más llamativo, imponente o atractivo visualmente pues su forma era diferente y para algunos impresionante. Sin embargo, especificaron que esta impresión no estaba asociada con el placer o gusto que les causaba mirarla.

Es importante mencionar que esta última pregunta no tiene relación con la creatividad según la investigación que he desarrollado, pues ni psicólogos, ni artistas ni otros profesionales que han ahondado en el significado de la creatividad han especificado que esta tenga que ver con la atracción visual o espectacularidad que presente la obra u objeto construidos. Empero muchas empresas mercadotécnicas y también arquitectos reconocidos, se sirven de la imagen visual como sinónimo de creatividad y validez de un objeto urbano arquitectónico, pero esto provoca que el ser habitante sea reducido a mero espectador¹⁴. Lo más desalentador es que esta categoría es aceptada e incluso considerada como "normal" en la arquitectura.

Afortunadamente, muchas de las inquietudes de los teóricos y académicos de los últimos años, preo-

cupados por esta preponderancia de lo formal, lo visual y espectacular, ya van dilucidando esta falsa concepción de la misión y "lo creativo" en arquitectura. Como por ejemplo Juhani Pallasmaa quien en *The geometry of feeling* (1996, p. 452) explica que la presencia y la evocación de los sentimientos primarios de la arquitectura es aquello que la diferencia de las esculturas e gran escala o la escenografía; mientras que en *La imagen corpórea* (2014), añade que:

"en las últimas décadas se ha tendido a considerar a la arquitectura como escultura de gran escala (...) Ambas son formas artísticas espaciales y materiales que sin duda pueden inspirarse e iluminarse mutuamente, pero que tienen bases fundamentales distintas en la experiencia humana" (ibídem, p. 124);

pues la arquitectura implica siempre que en los espacios acontezca un habitar en todo el sentido de la palabra.

Así, se reitera que es muy importante que la arquitectura adjetivada como creativa, no pierda de vista su principal objetivo: proveer espacios habitables para los seres humanos; pues este se ha desvirtuado y ha cambiado su rumbo hacia la exacerbada producción y venta de edificios y construcciones varias con fin de obtención de recursos económicos (por parte de los arquitectos, constructores y agentes inmobiliarios) o de estatus social (en el caso de los habitantes).

Por ello es que se considera tan importante considerar nuevos enfoques para concebir la creatividad arquitectónica, pero con fundamentos en las problemáticas y las alternativas que presentan los modos de habitar en el presente.

Esto se sintetiza en la tabla que se presenta en la siguiente página.

5.3.3 3ª Experiencia. Reconocimiento final y propuesta.

Fecha: Lunes 18 de mayo de 4:00 pm a 6:00 pm.

La tercera experiencia consistió en un reconocimiento final del lugar pero con una noción de las cualidades y desventajas de los lugares según la percepción de otras personas además de la mía.

La hora y día variaron en esta ocasión, por lo que

INTERPRETACIÓN DE TERCER GRUPO DE RESPUESTAS		SOU MAYA	JUMEX
MUSEOS Jumex, Soumaya y Plaza Carso			
1.- Innovación		3	2
2.- Adecuación (¿accesible, confortable, pertinente?)		1	4
3.- Utilidad (¿beneficio para la sociedad/habitante?)		2	3
4.- Validez (¿bien recibido por quien lo habita?)		1	3
5.- Transformación (¿ofrece nuevas alternativas de habitar/apreciar un museo?)		2	3
6.- Contextualización (¿congruente con lo tangible e intangible que lo rodea, lo físico y lo histórico?)		1	4
7.- Condensación (¿presenta las alternativas del habitar contemporáneo? -no se preguntó, se evaluará posteriormente.		-	-
8.- Área de aplicabilidad (¿propicia un cambio de paradigma arquitectónico?)		2	0
9.- Espectacularidad (¿preponderante atracción visual?)		5	2

Cuadro 7.- Interpretación del tercer grupo de respuestas en relación con la creatividad arquitectónica. Elaboración propia.

desde que llegué noté que el tránsito era un poco más denso en algunas partes y en otras menos, las personas que se encontraban en el lugar tenían aspecto de ser oficinistas o empresarios, casi no había gente paseando o con aspecto de turista en esta ocasión. La mayoría de la gente se veía con prisas, hablando por celular, mirando hacia un punto fijo y no hacia su alrededor.

Mi recorrido fue similar a las otras dos experiencias, salvo que atravesé la calle por un lugar más seguro y esta vez no entré en ninguna ocasión al centro comercial.

Fui aún más consciente de cómo es que la fachada del centro comercial seduce al espectador al estar colocada en el eje visual principal, a modo de remate, mientras que un remanso de paz representado por el estanque de peces es tan sólo un punto en el recorrido hacia el comercio, como si las cosas buenas sólo se presentaran cuando uno está dispuesto a invertir para su disfrute.

Dentro del museo Soumaya confirmé que el color blanco es empleado en sobremanera, pudiendo variar algunos tonos en algunas de las salas. Asimismo confirmé la sensación de fatiga que se produce tras recorrerlo de abajo a arriba, y además percibí que al ser la tercera vez ahí la experiencia no era gratificante, pues la sorpresa y emoción que me había generado el ver algunas de las obras por primera vez ya no estaba presente y

ahora sólo me quedó la sensación de estar en un lugar muy imponente pero ya no sorprendente. Además verifiqué que el ruido si era mucho más fuerte aquí que en mi experiencia en el museo Jumex por lo que tomé la decisión de hacer una grabación para más tarde compararla con otros sonidos ambientales en museos.

Por último, en el Museo Jumex, al igual que la mayoría de los entrevistados tuve una sensación post-experiencial positiva, me percaté de que esto es provocado por el silencio que se genera en su interior, el recorrido que evita la acumulación de personas en un solo lugar, así como las terrazas que promueven que los visitantes se dispersen y tomen aire puro, como invitando a la reflexión tras la contemplación del arte, aquél instante en donde uno se repone de esa impresión que queda tras el encuentro con lo sublime.

5.3.4 Instrumento de análisis para la creatividad arquitectónica

Derivadas de las anteriores reflexiones y de las respuestas obtenidas por medio del cuestionario aplicado a cinco personas se generó el siguiente instrumento, en el cual se analizan cada uno de los rasgos de la creatividad arquitectónica y si es que estos están presentes en los edificios analizados a manera de evaluación de este rasgo, tan en boga y tan buscado por arquitectos y diseñadores de muchos ámbitos.

Este instrumento no pretende ser universal ni normativo, pero si fungir como una base de la que se puedan servir docentes o evaluadores de proyectos arquitectónicos para contemplar la calidad habitable en conjunto con los rasgos de la creatividad arquitectónica que se pueden manifestar –e idealmente deben manifestar– en un diseño, proyecto o construcción en donde habitarán seres humanos.

14 En un artículo difundido en la red, Marina Valcarcel (licenciada en historia del arte), describe a Frank Ghery de la siguiente manera: "Es un cubista contemporáneo que se sirve de las formas transformando una suerte de piel de metal retorcida contra las líneas de cielo y los resplandores de sol, en una fábrica de sensaciones y de perplejidad para sus espectadores" (Valcarcel, Frank O. Ghery, Formas en movimiento, Recuperado en: <http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2015/02/01/frank-o-gehry-formas-en-movimiento-entrevista/>).

5.3.5 Instrumento de verificación de la creatividad arquitectónica

EVALUACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA CREATIVIDAD ARQUITECTÓNICA									
Casos de estudio: Conjunto de Museos Soumaya, Jumex y Plaza Carso									
ACTIVIDAD	Museo Soumaya				Museo Jumex				EV.
	SI 100	P 50	NO 0	EV.	SI 100	P 50	NO 0	EV.	
RASGO DE LA CREATIVIDAD									
Novedad El edificio plantea nuevas formas de diseñar, construir y/o habitar el espacio.		X		50		X		50	
Utilidad La obra contribuye o presenta un beneficio para la sociedad. Congruente con las problemáticas y alternativas del habitar contemporáneo.		X		50		X		50	
Adecuación A nivel funcional, social y humanitario.		X		50		X		50	
Validez El edificio es adoptado positivamente por quienes habitan y recorren el espacio. Incluye la participación de la sociedad desde su concepción.		X		50	X			100	
Transformación Capacidad del edificio para replantear cuestiones que anteriormente se daban por establecidas al tiempo que ofrece nuevas alternativas de habitación.	X			100		X		50	
Contextualización Integración al entorno natural y artificial por medio de materiales, forma, colores. Congruente con el momento y las condiciones intangibles y el momento socio histórico alrededor de su construcción.			X	0	X			100	
Condensación Capacidad del diseño arquitectónico de relacionar las alternativas del habitar contemporáneo: Flexibilidad, sostenibilidad, identidad, emergencia, poética.			X	0		X		50	
Área de aplicabilidad Capacidad de la nueva obra para propiciar a su vez el surgimiento de nuevas ideas y manifestaciones en el ámbito del habitar		X		50		X		50	
Balance Equilibrio entre todos los rasgos anteriormente descritos.			X	0		X		50	
Puntaje				350				550	

Calificación $\frac{900}{350} \times 10 = 4$ $\frac{900}{550} \times 10 = 6$

Promedio final creatividad arquitectónica en Museo 1 **4.0**

Promedio final creatividad arquitectónica en Museo 2 **6.0**

Tabla 3.- Elaboración propia.

5.3.5 Propuestas de intervención para mejorar la habitabilidad y la creatividad integral del espacio

En la primera parte e introducción de este trabajo se mencionó que, a pesar de que algunos proyectos pudieran no ser creativos de manera integral, es importante considerar que siempre pueden haber alternativas, modos de intervenir el espacio de manera que este pueda mejorar su calidad habitable, siempre con el objetivo de incidir positivamente en la experiencia y la existencia en los espacios de las personas que habitarán recorrerán y estarán en sus intersticios.

Es así como, dadas las anteriores reflexiones y resultados con respecto a la creatividad arquitectónica en los casos de estudio anteriormente desarrollados, es que se proponen las siguientes intervenciones en aras de mejorar la calidad habitable y la creatividad arquitectónica de cada uno de estos museos:

5.3.5.1 Propuestas en el exterior

Observando, sintiendo y recorriendo la plaza y las fachadas de ambos museos, se reflexionó sobre cómo es que pudieran contrarrestarse las sensaciones de encierro y de pesadez en el caso del Museo Soumaya y de monotonía y excesiva pulcritud en el Museo Jumex, para ello se pensaron las siguientes propuestas:

- 1) Abrir vanos en la fachada quitando algunos de los paneles hexagonales del Museo Soumaya para crear una relación del interior con el exterior.
- 2) En la plaza, agregar más vegetación que genere sombras y mobiliario urbano en donde las personas puedan permanecer y no sólo "pasar" y a su vez descansar un poco.
- 3) Asimismo en la plaza, cambiar algunos pavimentos por otros que sean menos reflejantes y disminuyan la incidencia y radiación solar en el lugar.
- 4) Se sugiere agregar cuerpos de agua, tal como el pequeño estanque que se encuentra entre el museo Soumaya y el centro comercial, a fin de generar, junto con la vegetación un ambiente más natural que equilibre la saturación de elementos artificiales.
- 5) Agregar vegetación en la fachada del Museo Jumex

de manera discreta, eligiendo preferentemente una planta endémica como la enredadera de buganvilla que identifique al visitante con a región por medio de un detalle.

6) Otro motivo importante de agregar vegetación en diversos puntos de este conjunto parte de la lectura de un estudio titulado The benefits of nature experience: Improved affect and cognition (Bratmana & et al., 2015) en el que se concluye que en comparación con los paseos urbanos rodeados de elementos artificiales, los paseos por sitios con mayor presencia de naturaleza dan lugar a beneficios afectivos en los seres humanos, tales como la disminución de la ansiedad; así como también beneficios cognitivos como el aumento de rendimiento de la memoria en el trabajo.

5.3.5.2 Propuestas en el interior

- 1) En las salas de Museo Soumaya, agregar algunos detalles que indiquen la curvatura de los muros para que la gente no sufra accidentes al perder de vista la volumetría entre tanto color blanco.
- 2) En la ultima sala colocar paneles divisorios y acústicos entre las esculturas que permita apreciar cada una de manera individual. (Ver grafico en el que se sugiere un tipo de panel).
- 3) En las salas, colocar pavimentos que absorban el exceso de ondas sonoras para una mejor contemplación de la exhibición.
- 4) En vestíbulo, colocar paneles que oculten la directa visibilidad desde el acceso del Pensador de Rodin, de manera que sea un objeto que se descubra en lugar de que se pierda entre la inmensidad de la sala.
- 5) En las terrazas del Museo Jumex, se sugiere colocar vegetación a manera de que el espacio no se perciba tan monótono y perfecto, así como también bancas en donde poder tomar un descanso y apreciar la vista mientras se está sentado.

A continuación se incluyen algunas imágenes que ilustran estas propuestas:



Imagen 77.- Propuesta de intervención en el interior del Museo Soumaya. Elaboración propia.

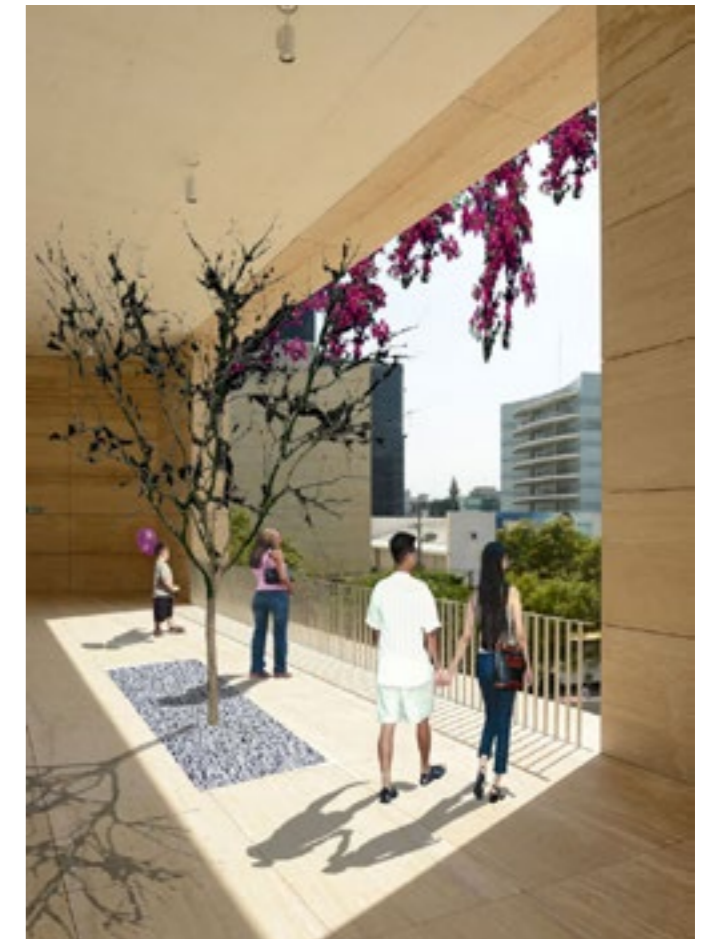


Imagen 78.- Propuesta de intervención en las terrazas del Museo Jumex. Elaboración propia.



Imagen 79.- Propuesta de intervención en Plaza Carso. Elaboración propia.

5.4 Conclusión parcial

Hasta este momento, se ha dado un recorrido por tres apartados que son de utilidad para responder a las inquietudes y cuestionamientos que dieron origen y sustento a esta investigación.

Primeramente se esclarecieron los significados de los conceptos a los que recurre este trabajo, para poder sentar las bases que permitieron su desarrollo, ahondando en el asunto de la creatividad y de cómo esta ha sido valorada por los diseñadores y habitantes del espacio arquitectónico.

Posteriormente, se estudiaron las condiciones y el paradigma en el que vivimos como sociedad actual, con el fin de comprender cuáles son los modelos de pensamiento y fenómenos urbano arquitectónicos que precedieron al habitar contemporáneo.

Después se elaboró un ejercicio de interpretación con respecto a las problemáticas que se nos presentan en el presente, tanto como arquitectos, urbanistas o bien habitantes –de los cuales se mencionó que más bien somos ocupantes cuando padecemos estos espacios– de los espacios urbano arquitectónicos.

Seguidamente, se vislumbraron algunas de las alternativas que hoy en día, tenemos como diseñadores y habitantes del espacio habitable, en aras de construir arquitectura que sea congruente con las necesidades, los deseos, los gustos y las cosmovisiones de la sociedad, así como con el momento presente y

sus manifestaciones físicas y sociales.

Finalmente, en este capítulo se han entrelazado las nociones derivadas de los cuatro capítulos anteriores, de manera que se enlistaron y desarrollaron los rasgos que hacen que una obra arquitectónica pueda ser considerada como creativa, dadas las problemáticas y las alternativas en materia de habitar en la contemporaneidad, y se presentó una propuesta de verificación de los rasgos de la creatividad arquitectónica en proyectos arquitectónicos a partir de un estudio que se hizo en dos museos considerados como creativos en la arquitectura contemporánea en México.

En la siguiente y última parte de este trabajo, se presentarán reflexiones que no pretenden ser dogmáticas ni canónicas, dado que esta investigación considera que ningún conocimiento es estático, universal ni permanente, que no existen respuestas absolutas puesto que los problemas nunca son los mismos eternamente pues vivimos en un mundo físico e ideológico en constante transformación.

Su intención más bien, estriba en proporcionar criterios de los que se puedan servir los arquitectos, profesionales y estudiantes en materia de espacio habitable, pero sobretodo a académicos y evaluadores de los diseños urbano arquitectónicos, durante la toma de decisiones y evaluación de la creatividad arquitectónica. Por medio de este estudio, se pretende que cuenten con mayores herramientas teóricas para conocer qué es lo creativo en la arquitectura y cuáles serán los beneficios que traería consigo abocarse por proyectos arquitectónicos con los rasgos anteriormente descritos.

Reflexiones finales



VI. Reflexiones finales

6.1 Creatividad arquitectónica como integración de las alternativas habitables

Al hablar sobre creatividad, pueden manar de nuestras mentes múltiples conceptos, formas, esquemas e interpretaciones sobre las relaciones entre disciplinas que implican una creación humana y este constructo, que en primera instancia se asocia con la originalidad, la novedad y el asombro por parte de quienes contemplan la génesis de una obra.

Por otra parte, al hablar sobre arquitectura, pueden llegar a nuestra imaginación no solamente visiones de espacios en los que hemos estado, y que sin duda han dejado una huella en nosotros –ya sea positiva o negativa–, sino también en personas con las que hemos convivido en tales espacios, alegrías, acontecimientos importantes e incluso penas que tienen lugar siempre en un espacio. Hablar y pensar en arquitectura implica no sólo las configuraciones físicas, sino también las manifestaciones intangibles, que no podemos capturar en bocetos, planos o fotografías, sino en imágenes mentales y sensaciones que dejarán una huella imborrable en nuestra mente y en nuestras almas.

Ambos conceptos juntos, nos conducen a otra idea más, una idea que quizá podría ser la de edificios que traspasan las concepciones de lo que entendíamos por arquitectura e incluso de lo que entendíamos por creatividad. Desde luego cada cabeza es un mundo, y a pesar de que esta representación mental tenga características en común, habrán muchas interpretaciones sobre la misma vinculación conceptual a la que nos referimos con “creatividad arquitectónica”.

Así, esta investigación tuvo por fin exponer un análisis teórico en el cual se profundiza en dicha idea que vincula arquitectura y creatividad, pero delimitándola a un contexto específico: el del momento actual, el de la contemporaneidad.

Preguntas como ¿qué entendemos como arquitectos o diseñadores de espacios habitables por crea-

tividad?, ¿cuál es la finalidad de la creatividad en arquitectura?, ¿qué implica el que una obra o proyecto sea creativo? O la de si ¿tiene una plusvalía por sobre los demás? Dieron pie a esta investigación, y llegado a este punto, es momento de averiguar si fueron contestadas, o si en el camino surgieron nuevas preguntas que a su vez den origen a nuevas investigaciones en torno a estos asuntos.

Pero ¿por qué se consideró importante relacionar estos conceptos, qué beneficios obtendría la humanidad si se comprendieran los enfoques que se buscan con respecto a la creatividad y a la arquitectura? Estos cuestionamientos y otros pueden hacernos reflexionar sobre el objetivo y justificación de esta tesis.

El objetivo primordial, consistió en que los profesionales, académicos, estudiantes, consultores y también los evaluadores de los espacios arquitectónicos, (que como se enfatizó en este trabajo, primero que nada deben ser habitables) tengamos criterios de los que nos podamos servir al momento de concebir como creativo un objeto arquitectónico –o urbano– dado que este es un concepto que de acuerdo con la historia y tal como se vio en la primera parte de esta investigación, ha adquirido cada vez mayor importancia y relevancia. De esta manera, si los arquitectos buscamos que nuestras obras –o las obras que evaluamos– posean esta cualidad, lo primero sería preguntarnos qué rasgos o características identifican a las obras arquitectónicas creativas, en el amplio sentido de la palabra y en su estrecha relación con los espacios habitables.

Para responder estas preguntas, fue necesario empezar por elaborar un marco conceptual que permitiera “sentar las bases”, de manera que se explicaran y desarrollaran cada uno de los conceptos fundamentales y frecuentemente empleados en este trabajo, tales como: arquitectura, diseño arquitectónico, habitar, y por supuesto creatividad. De cada uno

de estos se integraron diversas definiciones y comprensiones, que como es de saberse no han sido las mismas a lo largo de la historia, pues siempre habrá relaciones indisolubles con las formas de pensamiento y las situaciones del contexto tangible e intangible, un contexto que no es lineal, ni estático.

En este mismo capítulo, se explicó que a finales del siglo XIX y principios del XX, se comenzaron a profundizar en el estudio sobre el fenómeno de la creatividad aplicada en diferentes disciplinas. A partir de ello se pensó que en el campo de los arquitectos sobresalían las personas con mayor creatividad, y asimismo se creyó que esta era una cualidad que sólo algunos pocos podían poseer. Sin embargo, hoy por hoy diversos estudios, analizados también en dicho apartado, demuestran que la creatividad es una capacidad que toda persona puede desarrollar, siempre y cuando existan las condiciones, el empeño y el ambiente propicio para que esto suceda.

Dada esta relativamente “nueva” concepción de la creatividad, existen vastos autores que se han enfocado en crear estrategias que ayuden al desarrollo de esta capacidad humana. Pero la creatividad no solamente se puede estudiar desde el sujeto creativo o desde el proceso creativo. Como se ha explicado previamente, existen otras líneas de investigación y la que particularmente atañe a este tema es el estudio de la obra creativa, puesto que aquí se concibe al objeto arquitectónico como elemento donde se manifiesta la creatividad, presentando la ventaja de ser tangible frente a las otras líneas, de las cuales, además ya hay variedad de investigaciones en la actualidad.

Tras enunciar los rasgos que según varios estudiosos del tema (principalmente psicólogos e historiadores del arte), caracterizan a las obras creativas, fue posible ir reflexionando sobre cuáles de ellos conciernen a las disciplinas del espacio habitable, pero antes había que contextualizar y dilucidar sobre las circunstancias que caracterizan a la sociedad contemporánea y a sus edificaciones.

Fue así que en el siguiente capítulo se elaboró un ejercicio de interpretación del momento actual, pero también del paradigma anterior inmediato, el paradigma de la modernidad y su expresión en la arquitectura:

el Movimiento Moderno, para con ello contar con más herramientas con las cuales posibilitar el análisis de las condiciones en las que actualmente se encuentra la teoría arquitectónica así como la realidad edificada arquitectónica. Asimismo, se esbozaron los pensamientos filosóficos más actuales, los de la posmodernidad, así como su permeabilidad en la arquitectura, enunciando ejemplos de las más nuevas manifestaciones en esta área disciplinar.

De esta manera, se contó con un primer contexto socio histórico vigente y pertinente para analizar y posteriormente definir los rasgos de la creatividad arquitectónica.

Desde una postura crítica, se analizaron las problemáticas que actualmente se presentan en las manifestaciones actuales de la arquitectura, así como también en las que se basan en teorías de antaño y que no responden a los criterios de habitabilidad, cualidad que se considera esencial para que una obra pueda ser validada por sus habitantes y por la historia. Fue por ello que se dedicó un capítulo entero a las “problemáticas del “habitar” contemporáneo”, en donde la palabra habitar se presenta entrecomillada puesto que no acontecen en este tipo de situaciones un verdadero habitar, un habitar que permita la construcción de los seres que se encuentran en el espacio, de acuerdo con el análisis filosófico de M. Heidegger, en el cual se basó una parte importante de este trabajo.

No obstante, esta investigación considera que no todo lo que acontece en materia de espacios habitables es negativo en la época contemporánea. Por ello, en el siguiente capítulo se vislumbran las alternativas que como arquitectos, urbanistas, evaluadores del mismo e incluso como habitantes (porque a pesar de ser arquitectos primero que nada somos habitantes), tenemos opciones que nos conduzcan a un habitar más pleno y sobretodo más humano.

Son cinco las alternativas que se presentan y profundizan en este trabajo: la flexibilidad, la sostenibilidad, la identidad, la emergencia y la poética, de manera que los arquitectos puedan incorporarlas a sus herramientas de diseño o incluso crear metodologías que las conviertan en pautas de diseño, con el fin de que los espacios

sean mejor recibidos por la sociedad contemporánea, pero siempre teniendo en cuenta que es una sociedad que no es la misma que antaño y que no será la misma dentro de pocos años, por lo cual esta teoría podrá seguirse construyendo y modificando conforme al espíritu de la época, aquél que nos haga ser ante todo mejores seres humanos y mejores seres en sociedad.

A grandes rasgos, se presentan las alternativas que se estudiaron en el capítulo IV:

La flexibilidad de los espacios en contraste de la estandarización y homogenización de los mismos.

1. La sostenibilidad como alternativa ante el hacinamiento, el deterioro ambiental y las enfermedades que produce la vida en las ciudades llamadas “difíciles”.

2. La identidad como medio para contrarrestar las afectaciones que ha provocado vivir en una sociedad globalizada en donde lo único que contrasta es el espectáculo, y este no nos enriquece espiritualmente sino todo lo contrario, pues nos reduce a meros espectadores en lugar de habitantes de los espacios.

3. La libertad de emergencia (surgimiento no programado) y la arquitectura participativa que promueven que los habitantes decidan y configuren sus modos de habitar de acuerdo con sus anhelos, mitos, cosmovisiones, tradiciones y costumbres en lugar de que se les impongan otros ajenos con los cuales difícilmente o jamás se lograrán identificar.

4. Y por último, la poética de los espacios habitables como detonante de la restauración física, anímica, intelectual e incluso espiritual de los seres humanos que no solamente ocupan las construcciones, sino que sueñan, ensueñan, están, deben construir su propio ser en ellas.

En este apartado, fue importante enfatizar que estas alternativas no son las únicas, lo cual es muy positivo puesto que así esta investigación puede ser un punto de partida para que se genere una construcción de conocimiento mucho más amplia con la finalidad de vislumbrar múltiples opciones a las cuales podemos recurrir al momento de diseñar, construir y habitar espacios en el mundo.

Una vez que se estudiaron los rasgos de las

obras creativas, qué es la arquitectura y su principal cualidad o condición: la habitabilidad, así como qué implica habitar el presente considerando las problemáticas y las alternativas de este paradigma fue posible proponer los enfoques esenciales para el habitar contemporáneo si lo que se busca es la creación de espacios más congruentes con el momento actual y sobretodo con los modos de habitar de los seres humanos que son multidimensionales y complejos.

De esta manera en la tercera, se prosiguió por formular nuevas alternativas y enfoques que orienten la creatividad hacia obras habitable, recurriendo a una integración entre el significado y los criterios que implican que una obra pueda ser creativa, pero sobretodo triangulando a su vez esta integración con el principal objetivo y razón de ser de los objetos arquitectónicos de acuerdo con la postura teórica metodológica de esta tesis; es decir: la habitabilidad.

Para ello, se elaboró un listado, descripción y ejemplificación de los rasgos que hacen que una obra arquitectónica pueda ser considerada como creativa en el habitar contemporáneo; es decir, se presentaron los Enfoques Esenciales de la Creatividad Arquitectónica para el Habitar Contemporáneo.

El propósito de elaborar esta integración y de crear una definición un tanto más compleja de la creatividad arquitectónica, consistió en generar una herramienta teórica que sirva a los profesionales, estudiantes, profesores y evaluadores de los objetos arquitectónicos –e incluso urbanos– para poder discernir entre las cualidades esenciales y las secundarias, que debe tomar en cuenta un buen diseño arquitectónico si es que tiene como fin ser habitable.

En este sentido, fue que en este mismo capítulo se realizó un ejercicio de verificación de las nociones y rasgos de la creatividad arquitectónica para el habitar contemporáneo a través de diversas experiencias perceptuales que se realizaron en los dos museos que conforman el conjunto Carso en la colonia Nuevo Polanco del Distrito federal. En estos espacios, pude percatarme de que en nuestro tránsito por las ciudades y sus edificios, podemos encontrarnos con diversos tipos de ambientes capaces de modificar nuestro estado físico,

mental e incluso espiritual.

Algunos de ellos, son espacios desagradables, los cuales nos fatigan, nos aburren, nos molestan y los cuales en ocasiones, incluso queremos abandonar lo más pronto posible. Estos son espacios inhabitables o como Vidler los denominaría: "unhomelies", concebidos como "representaciones de un estado mental de proyección que elude los límites de lo real y lo irreal, a fin de provocar una ambigüedad inquietante, un deslizamiento entre caminar y soñar" (Vidler, 1996). Mientras que en términos de Kosik serían "anti-arquitectónicos".

De los tres espacios analizados, podría decir que un ejemplo de esta categoría sería la Plaza Carso, dado que su temperatura, ruido y radiación, entre otros factores intermitentes, provocan que la mayoría de las personas quieran recorrerla muy a prisa y evitan permanecer demasiado en ella.

Otros son neutros y no provocan ningún cambio, ni positivo ni negativo en nuestro estado físico o anímico, son espacios por los que simplemente pasamos, transitamos y pasan desapercibidos dado que no nos significan pero tampoco nos afectan. Estos espacios son también aquellos que tendemos a ocupar pero los cuales no son posibles de habitar en el amplio sentido de la palabra. Personalmente, considero que el museo Soumaya es uno de estos lugares, pues aunque las obras que contiene son sorprendentes y en primera instancia su envolvente también, no es un edificio al que uno quiera regresar, ni tampoco en el que busque permanecer más de lo necesario.

Otros –y es una lástima decir que son la minoría– son espacios capaces de tranquilizarnos y restaurarnos de los eventos molestos que nos hayan podido ocurrir en el día. Son lugares a los que podemos e incluso buscamos, regresar una y otra vez. En estos lugares ocurre un pleno habitar, Heidegger diría en que en ellos puede haber una conexión entre lo intangible y lo tangible que compone al mundo y a nuestra existencia. Son también sitios en los que nuestra imaginación es convocada, y de esta manera podemos trascender los límites materiales que nos cobijan y ensoñar, incluso trasladarnos imaginariamente a otros lugares lejanos sin si quiera mover un dedo del pie. Además, en este tipo de lugares to-

dos nuestros sentidos son detonados, tanto los externos como los internos. En palabras de Bachelard "todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética –que nos provoca estar ahí–. Y esta polifonía de los sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar" (Bachelard, 1982, p. 17).

Considero que, de los tres lugares analizados, el lugar que más se acerca a esta categoría que puede clasificarse como "poética", es el museo Jumex, puesto que es un edificio capaz de modificar el estado de ánimo del ser humano que lo recorre e involucrar al visitante de una manera muy estrecha con las obras artísticas que este contempla. Sin embargo, mi punto de vista es que no lo es plenamente dado que está totalmente inmerso en un ambiente en el que abundan elementos artificiales, mercadotécnicos, y espectaculares que no promueven un enriquecimiento espiritual de las personas que lo habitan o que lo visitan.

Pero ser pesimistas, no es la opción, sino pensar en que si las actuales y futuras generaciones nos preocupamos por escribir y efectuar la segunda parte de las reflexiones y estudios que han demostrado que los espacios poéticos son capaces de enriquecer nuestro Ser y por ende generar un mundo más humanizado y menos estandarizado o racionalizado; entonces poco a poco podríamos restaurar no sólo nuestros cuerpos y nuestros espíritus, sino también los ambientes visibles y también sensibles en los que habitamos y somos en una relación indisoluble.

Así, por medio de esta investigación, se llegó a la conclusión de que cualquier arquitectura que se considere como integralmente creativa debe ser congruente con su tiempo, con su contexto y responder a las necesidades tangibles e intangibles de sus habitantes sin dejar de ser actual, pues es precisamente esta armonía entre el todo y las partes es precisamente la que la convertirá en eminentemente contemporánea.

Asimismo, debe de contemplar los gustos, los anhelos, los sueños y las cosmovisiones de quienes la habitarán, pero sobre todo debe estar pensando desde las humanidades y para fungir como ese escenario en donde se llevará a cabo el mayor y más importante acto

de los seres humanos llamado vida. La vida de seres humanos que nunca son únicos, que son multidimensionales y complejos y que al habitar plenamente pueden construirse como mejores seres humanos, y que al ser mejores humanos pueden propiciar un mejor mundo para todos. Esta arquitectura está dentro del límite de lo posible y abocarnos por este tipo de construcciones es un beneficio sistémico; un beneficio que afectará a las partes (los seres humanos), al todo (el ambiente en el que nos desarrollamos), así como a las relaciones entre estos.

Por último, es importante mencionar que de esta investigación surgen nuevas preguntas de investigación que bien podrían desarrollarse en futuras investigaciones, propias o ajenas.

Una de ellas es la pregunta por la manera en la que la mayoría de los arquitectos conciben la creatividad de las obras arquitectónicas. Para ello, en el apartado de anexos se elaboró un cuestionario en el cual se podría investigar qué es lo que se entiende por creatividad desde la arquitectura y qué tan importante la consideran los profesionales (docentes y arquitectos en ejercicio) o futuros profesionales (alumnos) de la misma. También serviría de ayuda para dilucidar cómo es que los arquitectos y los estudiantes conciben a la creatividad en sus diseños y en los objetos urbano arquitectónicos, de manera que se evaluará cuál es la vía que está tomando esta disciplina, si favorable o negativa y habría que replantear el rumbo.

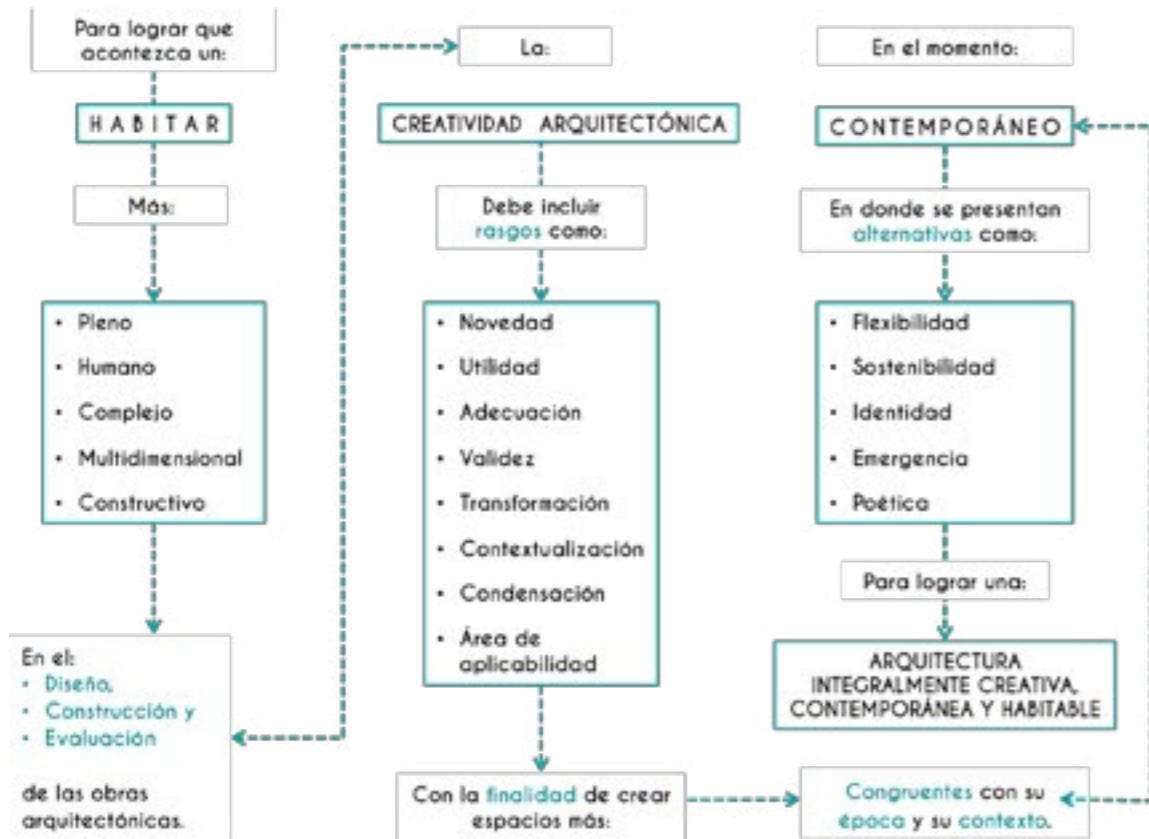
Una vez que se estudiaron todos estos aspectos, otro cuestionamiento y futura línea de investigación consiste en cómo podría modificarse o adaptarse el plan de estudios de la escuelas de arquitectura para tener una comprensión integral en cuestiones de habitabilidad, contextualización y creatividad arquitectónica, de modo que los nuevos enfoques y objetivos académicos se encaminarán más hacia la reflexión previa al proyecto arquitectónico y al exhaustivo trabajo práctico que de desarrolla en la mayoría de las escuelas de arquitectura a nivel nacional.

Con esta investigación, no se pretende asegurar que es forzoso que se detenga la aparición de construcciones urbano arquitectónicas atractivas vi-

sualmente, lujosas o excelsas en el futuro, tampoco se asegura que las problemáticas mencionadas no irán transformándose y orientándose hacia mejores o peores porvenires, ni que la arquitectura y el urbanismo son los únicos factores para que acontezcan problemas que afecten a la calidad habitable de los seres humanos habitantes de este planeta.

En cambio, si se pretende manifestar que es posible que los arquitectos, aprendan a complacer al sentido de la vista, adaptarse a las condiciones económicas o a ser vanguardistas sin desestimar a los demás sentidos humanos, considerando los externos pero también los internos como la memoria, la cogitativa, la afectividad, la imaginación y el sentido común. Se estima que es momento de diseñar y construir obras arquitectónicas que puedan encantar como imagen, vender y satisfacer grandes demandas, pero además logren atender a las necesidades de enriquecimiento espiritual y goce estético humano; que tengan en cuenta el contexto físico, temporal y social en los que se desarrollarán, que sean pensados y analicen todas las condiciones en las que se verán inmersos tanto estos como sus habitantes y en síntesis que no olviden su esencia y razón de existencia: **ser habitables y significar a los seres humanos que se resguardan dentro de sus confines.**

He aquí en qué consiste el reto para el diseño arquitectónico o urbano integralmente creativo que se construyan en épocas venideras.



Esquema 13.- Creatividad Arquitectónica en aras de espacios habitables y contemporáneos. Elaboración propia.

Bibliografía

- Aguilera, R. A. (2011). *Análisis de los modelos que evalúan la creatividad en los productos publicitarios*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Aguirre, J. (2011). *Identidad Humana y Antropología*. Barcelona, España: Antrophos.
- Ando, T. (2001). *Tadao Ando 1983-2000*. El Croquis, 44 (58).
- Arnau, J. (2000). *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica*. Madrid, España: Celeste.
- Asfaw, B., White, T., Lovejoy, O., Latimer, B., Simpson, S., & Suwa, G. (1999). *Australopithecus garhi: a new species of early hominid from Ethiopia*. Science, 23, 629-635.
- Augé, M. (1996). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bachelard, G. (1982). *Poética de la ensoñación*. México D.F, México: FCE.
- Barragán, L. (1980). *Discurso de Luis Barragán Morfín*. Ceremonia de Premiación del Premio Pritzker. Dumbarton Oaks.
- Barron, F. (1976). *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid, España: Marova.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. D.F., México, México: Siglo XXI editores.
- Beuchot, m. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Ciudad de México, México: FCE, UNAM, IIF.
- Bloomer, K., Muñoz, M., & Moore, C. (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura: Introducción al diseño arquitectónico*. Madrid, España: Blume.
- Bollnow, F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona, España: Labor.
- Briggs, J., & Peat, D. (1999). *Las 7 leyes del caos*. Barcelona, España: Grijalbo.
- Bunge, M. (1973). *La ciencia y su método y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XX.
- Cabeza, J. M., & Almodóvar, J. M. (2001). *Proyecto docente. Tema 2: El proceso de creatividad arquitectónica*. (Documento inédito). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. Sevilla: ETSA.
- Carrillo, E. (1978). *La creatividad*. Perfiles educativos, 1, 32-39.
- Cassirer, E. (1968). *El mito del estado*. Ciudad de México, México: FCE.
- Chacón, N. *Fragmento del Poema para construir una morada*. Poema para construir una morada. Documento inédito Propiedad de Roberto López Moreno.
- Chaves Palacio, J. (2004). *Desarrollo tecnológico en la primera revolución industrial*. Norba. Revista de Historia, 17, 93-109.
- Comisión Mundial sobre el Ambiente y el Desarrollo (1984). *Nuestro Futuro Común*.
- Corbusier, L. (1978). *Hacia una arquitectura*. Barcelona, España: Apóstrofe.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, España: Anagrama.
- Diccionario Enciclopédico. (1995). *Diccionario Enciclopédico*. Barcelona, España: Olympia.
- Doberti, R. (1995). *Habitar*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- _____ (2000). *Bases conceptuales del diseño*. Buenos Aires, Argentina: FADU.
- Esquivias, S. M. (2001). *Propuesta para el desarrollo de la Creatividad en Educación Superior: Estudio comparativo entre dos universidades mexicanas*. Ciudad de México: Universidad Anáhuac. Facultad de Educación.
- Fernández de Zamora, R. M. (2010). *La historia de las bibliotecas en México, un tema olvidado*. Gaceta UNAM, 4236.
- Ferrater Mora, J. (1944). *Diccionario de Filosofía* (2ª ed. ed., Vol. 4). México, México: Atlante.
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño*. Madrid, España: Síntesis.
- Follari, R. (1990). *Modernidad y posmodernidad: Una óptica desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Rei, IDEAS y Aique.
- Frampton, K. (2010). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Gallopin, G. (2003). *Sostenibilidad y desarrollo sostenible: Un enfoque sistémico*. Santiago de Chile, Chile: Publicación de las Naciones Unidas.
- Gardner, H. (1994). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Ciudad de México, México: FCE.
- _____ (2011). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Madrid, España: Paidós Ibérica.
- Glancey, J. (2001). *Historia de la Arquitectura*. D.F. México, México: Planeta Mexicana.
- González Lobo, C. (mayo-octubre de 1996). *Conversaciones con el arquitecto Carlos González Lobo*. (H. González Ortiz, Entrevistador) Ciudad de México, México.
- Guimarães, R. *Tierra de sombras: Desafíos de la sustentabilidad y del desarrollo territorial y local ante la globalización corporativa*. (Vol. 67). Santiago de Chile, 2003: División de Desarrollo Sostenible y Asentamientos Humanos.
- Habraken, J. (2000). *El diseño de soportes*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Harvey, D. (1996). *Justicia, naturaleza y la geografía de la diferencia*. Oxford, UK: Blackwell Publishers.
- Heidegger, M. (1958). *Arte y poesía*. México, D.F., México: FCE.
- _____ (2014). *Habitar, construir, pensar*. En M. Heidegger, Conferencias y artículos. Martin Heidegger (E. Barjau, Trad., p. 208). Barcelona, España: Serbal.
- Hermansen Cordua, C. (2012). *Arquitectura y creatividad*. Revista Diseña, 4, 105-113.
- Hierro, M. (2010). *Los modos de habitar*. Ciudad de México, México: UNAM.
- Huber, E., & Guerin, M. A. (1999). *Los cambios en las dimensiones semánticas del habitar*. En L. y Giordano, El habitar, una orientación para la investigación proyectual (p. 500). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana.
- Illich, I. (5 de Junio de 1983). *La reivindicación de la casa*. El País (Temas de nuestra época).
- Irigoyen, J. (2014-2). *La poética. Curso de Filosofía y Diseño*. México D.F.: Programa de Maestría y Doctorado UNAM.

- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- Jencks, C. (1986). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Johnson, S. (2003). *Sistemas Emergentes: O que tienen en común Hormigas, Neuronas, Ciudades y Software*. México: FCE, Turner.
- _____ (2011). *Las buenas ideas. Una historia natural de la innovación*. Madrid, España: Turner Noema.
- Kahn, L. I. (1996). *Louis I. Kahn. Essential texts*. New York, USA: Norton and Company.
- Kosik, K. (2012). *Reflexiones antediluvianas*. (F. d. Valenzuela, Trans.) México D.F., México: Itaca.
- Koslow, S., Sasser, S., & Riordan, E. (2003). *What Is Creative to Whom and Why? Originality, Strategy and Artistry Perceptions in Advertising Agencies*. *Journal of Advertising Agencies*, 43 (1), 96-110.
- Kronenburg, R. (2007). *Flexible: Architecture that Responds to Change*. London, UK: Laurence King.
- Kuhn, T. S. (2013). *La estructura de las revoluciones científicas* (4ª ed.). (C. S. Santos, Trans.) México, México: FCE.
- Machado, A. (1896). Extracto XXIX. En A. Machado, *Proverbios y Cantares*.
- MacKinnon, D. W. (1976). *Identificación y Desarrollo de la Creatividad*. En J. C. Gowan, G. Demos, & E. Torrance, *Implicaciones Educativas de la Creatividad* (pp. 246-245). Salamanca, España: Anaya.
- _____ (1978). *In search of human effectiveness: Identifying and developing creativity*. New York, USA: Creative Education Foundation.
- Mchar, I. (1997). *Design with nature*. New York: John Wiley and Sons.
- Kauffman, E. (Ed.). (1960). *Writing and buildings de F. Lloyd Wright*. Nueva York, EUA: Meridian Books, The World Publishing Company.
- Molina, M. E. (2011). *Conceptos básicos de diseño en arquitectura*. México D.F., México: Trillas.
- Montaner, J. M. (2011). *La modernidad superada*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _____ (2014). *Arquitectura y crítica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Morin, E. (2001). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. México, D.F., México: Paidós Studio.
- Muxi, Z., & Montaner, J. (2006). *Habitar el presente. Vivienda en España: sociedad, ciudad tecnología y recursos*. Madrid, España: Ministerio de Vivienda, Fundació UPC.
- Narváez, A. B. (2006). *Ciudades Difíciles. El futuro de la vida urbana frente a la globalización*. México D.F., México: Plaza y Valdés.
- Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, España: Reverté.
- _____ (1980). *Genius loci : Towards a phenomenology of architecture*. New York, USA: Rizzoli.
- Palladio, A. (2008). *Los cuatro libros de la arquitectura*. (L. d. Aliprandini, & A. Martínez, Trad.) España: Akal.
- Pallasmaa, J. (2012). *Los ojos de la piel*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _____ (2014). *La imagen corpórea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Parfit, D. (2004). *Overpopulation and Quality of Life*. En J. Ryberg, & T. Tannsjo, *The Repugnant Conclusion. Essays of Population Ethics*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Paricio, I., & Sust, X. (2000). *La vivienda contemporánea. Programa y Tecnología*. Barcelona, España: ITEC.
- Parra, D. (2003). *Creativamente*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Pauly, D. (1983). *The Chapel of Ronchamp as an example of Le Corbusier's Creative Process*. En H. A. Brooks, *Le Corbusier* (pp. 127-142). New Jersey, USA: Princeton University Press.
- Paz, O. (1959). *El laberinto de la soledad*. México D.F., México: FCE.
- _____ (2006). *El arco y la lira*. México, D.F., México: FCE.
- Pereda, V. (2001). *La poética en la arquitectura*. Santiago, Chile: FAUP, Universidad central de Chile.
- Pérez San Vicente, G. (1979). *La extensión universitaria. Tomo I: Notas para su historia*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, J. I. (1997). *La investigación de la creatividad (II)*. *Música, Arte y Proceso*, 4, 29-40.
- Piffer, D. (2012). *Can Creativity be Measured? An Attempt to Clarify the Notion of Creativity and General Directions for Future Research*. (A. Craft, & R. Wegerif, Eds.) *Thinking skills and creativity*, 7 (3), 258-264.
- Obradors, M. (2006). *Técnicas de Ideación Publicitaria. Aplicación de nuevos enfoques en la docencia*. En J. Rom, & J. Sabaté, *Revisemos las teorías de la creatividad*. III Simposium de Profesores Universitarios de Creatividad Publicitaria. Barcelona, España: Universitat Ramon Llull.
- _____ (2007). *Creatividad y generación de ideas. estudio de la práctica creativa en cine y publicidad*. Barcelona, España: Aldea Glogal.
- Ramírez, J. L. (1997). *La teoría del diseño y el diseño de la teoría*. Astrágalo. *Cultura de la arquitectura y ciudad*, 6.
- Ramos, S. (1979). *El perfil del hombre y la cultura en México*. D.F., México, México: FCE.
- Riggen Martínez, A., & Barragán, L. (2000). *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. Madrid, España: El Croquis.
- Rogers, R. (2000). *Grandes ciudades para un pequeño planeta*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Romero, G., & Mesías, R. (2004). *La Participación en el Diseño Urbano y en la Producción Social del Hábitat*. México D.F.: CYTED.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la Creatividad*. Barcelona, España: Paidós.
- Runco, M. A., & Charles, R. E. (1993). *Judgements of originality and appropriateness as predictors of creativity*. (T. Vernon, Ed.) *Personality and Individual Differences*, 15, 537-546.
- Sagols, L. (2011). *El tabú de la sobrepoblación y la ética ambiental*. *Thoería. Revista del Colegio de Filosofía*, 23, 45-58.
- Santibañez, J. (5 de Mayo de 2010). *Entrevista en premio de Bienal de Arquitectura*,

2010. (C. P. García, Entrevistador).
- Saldarriaga, A. (2006). *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Editores Villegas.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. (1997). *La creatividad en una cultura conformista: Un desafío a las masas*. Barcelona, España: Paidós.
- _____ (1999). *Handbook of creativity*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (6ª ed.). (F. R. Martín, Trans.) Madrid: Tecnos.
- The Worldwatch Institute (Ed.). (2013). *Is Sustainability Still Possible?* Washington D.C., USA: Island Press.
- Touraine, A. (1994). *Crítica a la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Tusa, J. (2004). *On creativity: Interviews, Exploring the Process of Creativity*. London: Mathuen Publishing.
- Van Dijk, T. A. (2000). *El discurso como interacción en la sociedad*. En T. A. van Dijk, El discurso como interacción social (p. 460). Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1990). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, España: Gedisa.
- Venturi, R. (2006). *Complejidad y contradicción en arquitectura* (2ª ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- West, D., Kover, A., & Caruana, A. (2008). *Practitioner and Customer Views of Advertising Creativity. Same Concept, Different meaning?* Journal of Advertising, 34 (4), 35-45.
- Wick, R. (2007). *La pedagogía de la Bauhaus*. (B. B. Álvarez, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Páginas web consultadas

- Arquitectura, D. A. (Junio de 2010). Reestructuración del Plan de Estudios de la Licenciatura en Arquitectura. Recuperado el 15 de Febrero de 2014 de Archivos UJAT:<http://www.archivos.ujat.mx/daia/carreras/arquitectura%2020de%20agosto%20de%202010.pdf>
- Breton, A. (2010). EduMEC. Recuperado el 2 de 12 de 2013 de: Biblioteca digital EduMEC:http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf
- Cervantes, J., Maya, E., & Martínez, G. (26 de julio de 2001). Evaluación de la habitabilidad de la vivienda social producida industrialmente en México. Recuperado el 20 de febrero de 2014 de: Universidad Autónoma de Yucatán: <http://www.uady.mx/~arquitect/sacEVALUACION%20DE%20LA%20HABITABILIDAD.pdf>
- Código. (19 de mayo de 2014). Perfil: Diébédo Francis Keré, arquitectura de barro y arcilla. Recuperado el 22 de mayo de 2014 de: Revista Código: <http://www.revistacodigo.com/diebedo-francis-kere-arquitectura-de-barro-y-arcilla/>
- Construpedia. (2009). Flexibilidad. Recuperado el 22 de marzo de 2014 de Construmática: <http://www.construmatica.com/construpedia/Flexibilidad>
- Esquivias Serrano, M. T. (31 de enero de 2004). Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones. Recuperado el 1 de noviembre de 2013 de Revista Digital Universitaria: <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/portada.htm#>
- García, M. D. (1 de enero de 2012). Viviendas Bioclimáticas en Galicia. (C. O. Gipuzkoa, Productor) Recuperado el 6 de mayo de 2014 de Documentos del Colegio Oficial de Diseñadores de Interior de Gipuzkoa: https://www.didegipuzkoa.com/sites/default/files/documentos/arquitectura_bioclimatica.pdf
- Glosario de Filosofía. (2001). Glosario de filosofía. Recuperado el 20 de 1 de 2014 de Webdianoia:<http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=157&de=action=search%7Cby=H>
- Goycoolea, R. (1998). La práctica y la teórica; o los desafíos de la enseñanza actual de la arquitectura. Recuperado el 20 de Febrero de 2014 de Catálogo de revistas de la Universidad Veracruzana: http://www.uv.mx/cpue/colped/N_29/la_pr%C3%A1ctica_y_la_te%C3%B3rica.Htm
- Jardón, R. (2013). La poética de Aristóteles. Recuperado el 16 de abril de 2014 de Buscando a las musas perdidas: <http://perdidasmusas.blogspot.mx/2013/12/la-poetica-dearistoteles.html>
- Lambruschini, G. (2008). Ciencia y posmodernidad. Recuperado el 22 de febrero de 2014 de: Monografias.com:<http://www.monografias.com/trabajos36/cienciapostmodernidad/ciencia-postmodernidad2.shtml>
- Marina, S. (12 de febrero de 2014). Las 5 millones de casas abandonadas en el país. Recuperado el 21 de febrero de 2014 de El Financiero: <http://www.elfinanciero.com>

com.mx/archivo/las-millones-de-casas-abandonadas-en-el-pais.html

Nahle, N. (2003). Sobrepoblación humana. Recuperado el 2 de marzo de 2014 de Biology Cabinet: <http://www.biocab.org/Sobrepoblacion.html>

Platón. (1 de 1 de 2010). El Banquete. Recuperado el 3 de noviembre de 2013 de Biblioteca Digital EduMEC: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/P/Platon%20El%20Banquete.pdf

Plan de estudios 99. Facultad de Arquitectura UNAM. (2013-2015). Recuperado el 4 de enero de 2014 de Página web de la Facultad de Arquitectura: http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/_plan99vercompleta.pdf

Prieto, F. (26 de agosto de 2001). Luis Barragán: La poética de la esencialidad. De la Jornada Semanal: <http://www.jornada.unam.mx/2001/08/26/sembarragan.htm>

RAE. (2001). Diccionario de la Real Academia Española en línea. Recuperado el 2013 de octubre de 2013 de Real Academia Española: <http://www.rae.es/>

Revueltas, A. (Invierno de 1990). Modernidad y mundialidad. Recuperado el 5 de febrero de 2014 de Biblioteca ITAM: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras23/notas/sec_1.html

Significados. (2013-2015). Significado de armonía. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de: Significados: <http://www.significados.com/armonia/>

Tovar, J. C. (24 de enero de 2013). La importancia de la privacidad en nuestra vida cotidiana. (U. SUAyED Iztacala, Producer) Recuperado el 3 de marzo de 2014

Imágenes

- 1.- Convergencia y divergencia. Recuperada de: <https://www.psychologytoday.com/sites/default/files/styles/article-inline-half/public/blogs/57481/2013/02/119219-117239.png>
- 2.- Hemisferios cerebrales. Fuente: "Heart to earth".
- 3.- Diego Rivera. Mural "El hombre en el cruce de caminos" (1939) palacio de Bellas Artes, México, D.F. Recuperada de: <http://www.campeche.com.mx/noticias/espectaculos/en-su-mural-mas-famoso-diego-rivera-plasmo-el-socialismo-y-el-capitalismo/67246>
- 4.- Grabado del Panteón de Agripa. Giovanni Battista Piranesi, S. XVIII. Recuperada de: https://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi#/media/File:Piranesi-17002.jpg
- 5.- Fotografía y planta arquitectónica de la casa diseñada por Walter Gropius en Lincoln, Massachusetts (1938). Recuperadas de: <https://www.flickr.com/photos/darajan/416623486> y <http://www.archdaily.com/118207/ad-classics-gropius-house-walter-gropius/5038050728ba0d599b00095c-ad-classics-gropius-house-walter-gropius-plan>
- 6.- Fotografía y planta arquitectónica de la Villa Savoye, diseñada por Le Corbusier en Poissy (1929), Francia. Recuperadas de: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Le_Corbusier_buildings y <http://insideinside.org/bathroom-villa-savoye-82-rue-de-villiers-78300-poissy-france/>
- 7.- Fotografía y planta arquitectónica del Pabellón de Mies van der Rohe para la exposición Internacional celebrada en Barcelona en 1929. Recuperadas de: <http://www.desigbarcelona.com/blog/es/barcelona-paraiso-de-la-arquitectura/> y <https://josemanueljuanarquitectura.files.wordpress.com/2013/06/escanear00011.jpg>
- 8.- Panorámica de fragmento del Campus central de Ciudad Universitaria UNAM. Recuperada de: <http://www.alcomlet.com/touresp.html>
- 9.- Plano de Ciudad Universitaria. Recuperado de: <http://www.arca-lab.com/wp-content/uploads/2014/07/Plano-CU-Arquitectura-en-la-UNAM-e1406056098374-652x481.jpg>
- 10.- Pintura: "Por la adaptación frente al cambio climático en Pasco". Willmar Cosme (2012). Recuperada de: <https://onedrive.live.com/view>.
- 11.- Estadio Nacional Olímpico de Pekín. Arquitectos Herzog & de Meuron (2008). Recuperada de: <http://www.fbbva.es/TLFU/tlfu/micros/esp/atlas/asiapacifico/galeria.jsp>
- 12.- Ciudad de las Artes y las ciencias. Arquitecto Santiago Calatrava (1998). Recuperada de: <http://www.enforex.com/spanisch/kultur/ciudad-artes-ciencias.html>
- 13.- Museo Guggenheim de Bilbao. Arquitecto Frank O. Gehry (1997). Recuperada de: <http://img.absolutbilbao.com/wp-content/uploads/2013/03/museo-guggenheim-bilbao.jpg>
- 14.- Terminal 4 del Aeropuerto de Barajas, Madrid. Arquitecto Richard Rogers (2006). Recuperada de: http://juaser11.blogs.upv.es/files/2013/06/BAR_01.jpg
- 15.- La casa orgánica. Arq. Javier Senosiain (1985) Recuperada de: <http://www.arquitecturaorganica.com/casa-orgaacutenica.html>
- 16.- Academia de Ciencias de California. Arquitecto Renzo Piano (2008). Recuperada de: <http://www.arqhys.com/contenidos/imagenes/Academia%20de%20las%20Ciencias%20>

de%20California%20de%20EEUU.jpg

17.- Museo de Orsay, Paris, Francia. Intervención de Arq. Gae Aulenti (1986). Recuperada de: http://www.picturalissim.com/i/museum_orsay_2.jpg

18.- Museo Tate Modern, Londres, Inglaterra. Intervención de J. Herzog & P.de Meuron (2000). Recuperada de: <http://www.archdaily.mx/mx/770926/clasicos-de-arquitectura-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron>

19.- Reichstag de Berlín, Alemania. Intervención por el Arq. Norman Foster (1999). Recuperada de: <http://museumaddict.com/wp-content/uploads/2014/01/The-Dome-of-the-Reichstag.jpg>

20.- Casa VI. Connecticut, Estados Unidos. Arq. Peter Eisenman (1975). Recuperada de: <http://casaeisenman.blogspot.mx/>

21.- Centro cultural Heydar Aliyev, Baku, Azerbayan. Arq. Zaha Hadid, Patrik Schumacher y Saffet Kaya Bekiroglu (2013). Recuperada de: <http://www.dsgnr.cl/2013/08/centro-cultural-heydar-aliyev-zaha-hadid/#more-74197>

22.- Royal Ontario Museum, Canadá. Arq. Daniel Libeskind (1914). Recuperada de: <http://www.telegraph.co.uk/travel/8102945/Toronto-a-girls-guide-to-the-best-shops-restaurants-and-hotels.html>

23.- Toma aérea de un conjunto de interés social en México (2008). Recuperada de: <http://stilo.com.mx/article.asp?id=894>

24.- Departamentos de interés social en Hong Kong, China. Recuperada de: Archivo del autor Michael Wolf "The architecture of density".

25.- Sobrepoblación evidente en un centro laboral. Recuperada de: <http://antidepressivo.net/2013/06/26/impresionantes-fotos-que-muestran-la-sobrepoblacion-en-el-mundo/>

26.- Sobrepoblación en el área metropolitana de la Ciudad de México. Autor: Carlos Cazalis/Corbis, recuperada de: <http://www.cazalis.org/mexico.php>

27.- Toma aérea de Ciudad Nezahualcóyotl, México, Fuente: Rodrigo Cruz. <http://www.ngenespanol.com/fotografia/lo-mas/11/10/03/ciudad-neza-historia-contrastes/>

28.- Contraste social expresado por medio de la arquitectura. Unos apartamentos de lujo en colindancia con las favelas de Sao Paulo, Brasil. Recuperada de: <http://www.numaniaticos.com/wp-content/uploads/2014/04/tennis.jpg>

29.- Contraste social en Santa Fe. Recuperada de: <https://viapublicaradio.wordpress.com/2015/03/14/marzo-10-2015-el-lado-b-de-la-ciudad-the-b-side-of-the-city/>

30.- Constraste social en Panamá. Autor: Rodrigo Arangua, Getty. Recuperada de: <http://www.gettyimages.ie/detail/news-photo/aerial-view-of-the-panama-city-bay-on-march-23-2015-afp-news-photo/467354386>

31.- Puente Zubizuri, También conocido como el puente peatonal del Campo del Volantín. Arq. Santiago Calatrava (1997). Recuperado de: <http://www.peruarki.com/entrevista-a-santiago-calatrava/>

32.- Ray and Maria Stata Center. Arq. Frank O. Gehry (2004). Recuperadas de: https://en.wikipedia.org/wiki/Ray_and_Maria_Stata_Center

33.- Centro de investigación sobre enfermedades degenerativas del cerebro en Las Vegas, Nevada. Arquitecto Frank O. Gehry (2010). Recuperadas de: <http://abduzeedo.com/brain-sides-cleveland-clinic-frank-gehry>

34.- Render PH Museum FREE (Fernando Romero). Recuperado de: <http://www.arch2o.com/ph-museum-fr-ee-fernando-romero-enterprise/>

35.- Render proyecto Masdar City. Norman Foster. Recuperado de: <http://www.urbansplatter.com/2014/06/masdar-city-abu-dhabi-dubai-carbon-city/>

36.- Render de propuesta en el concurso "Design a beautiful house" 2015. Recuperado de: <http://www.designabeautifulhouse.com/awards.html>

37.- Espectadores en los sesentas. Recuperada de: <https://www.amherst.edu/academiclife/departments/courses/1011S/MUSI/MUSI-49-1011S/blog?page=7>

38.- Espectadores contemporáneos. Recuperada de: http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01676/3d-geoff_pugh_1676277c.jpg

39.- "Los zapatos" de Vincent Van Gogh (1866). Recuperada de: <http://www.informador.com.mx/cultura/2009/138193/6/toda-una-exposicion-para-los-los-zapatos-de-van-gogh.html>

40.- Diversidad de la familia en el presente. Recuperada de: Soportes, vivienda y ciudad, <http://www.arquitecturatropical.org/EDITORIAL/documents/Soportes%20vivienda%20y%20ciudad%20IATMignucci.pdf>

41.- Plano del Diagoon Housing del arquitecto Herman Hertzberger (Delft, Holanda, 1967-71). Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/krokorrr/5474451006>

42.- Dos de las casas del Diagoon Housing del arquitecto Herman Hertzberger (Delft, Holanda, 1967-71). Recuperada de: <https://www.flickr.com/photos/jschiemann/6103605333>

43.- Plano del edificio el Next 21 (Osaka, Japón, 1993). Recuperado de: <http://www.studiomarcopiva.com/next-21/>

44.- Fachada del edificio el Next 21 (Osaka, Japón, 1993). Recuperada de: <http://www.studiomarcopiva.com/next-21/>

45.- Casa prefabricada "Feet to Earth". Firma Office of Mobile Design (2010) Recuperada de: <http://architecture-view.com/2010/03/24/office-of-mobile-design-created-by-jennifer-siegal/>

46.- "Pop up office" de Dubbeldam Architecture + Design. Una oficina que se adapta a cualquier lugar y se puede transportar. Recuperada de: <http://www.innerdesign.com/blog/Inner-Style/Pop-Up-Office-by-Dubbeldam-Architecture-Design>

47.- Diseños de interior-industriales de espacios que se transforman. Autor desconocido. Recuperada de: <http://tikinti.org/5-asombrosas-ideas-de-ahorro-de-espacio-en-dormitorios-pequenos.html>

48.- Casa M-Velopes. Arq. Michael Jantzen. Recuperada de: <http://www.michaeljantzen.com/M-Velopes.html>

49.- Ejemplos de objetos adjetivados como sostenibles con fines mercadotécnicos. Fuente: Presentación digital de Contreras, J.A. (2014).

50.- ¿Arquitectura sostenible? Elaboración propia.

51. 52, 53.- Fotografías de la Escuela Primaria en Gando, Burkina Faso. Arq. Francis Kéré. Recuperadas de: <http://www.kerearchitecture.com/projects/primary-school-gando/>

54.- Sección que ilustra la estrategia bioclimática del edificio. Fuente: Lepik, Andres, Small scale, big change: new architecture of social engagement. MOMA, 2010.

55.- Planta de la escuela primaria en Gando. Fuente: Ídem.

56.- Cuetzalan, Puebla México. Recuperada de: <http://www.ecotura.mx/images/Tlatlauquitepec9.jpg>

57.- San Miguel de Allende, Guanajuato, México. Recuperada de: <http://carmenravel.com.mx/10-experiencias-unicas-por-san-miguel-de-allende/>

58.- Taxco, Guerrero, México. Recuperada de: <http://www.hotelesentaxco.info/>

59.- Patio del Museo textil de Oaxaca (2007). Arq. Juan José Santibañez . Recuperada de: <http://oaxacanuestro.com/wp-content/uploads/2012/10/patio-MTO-2.jpg>

60.- Detalle del muro en el Patio del Museo textil de Oaxaca (2007). Arq. Juan José Santibañez . Recuperada de: <http://oaxacanuestro.com/wp-content/uploads/2012/10/patio-MTO-2.jpg>

61.- Hormigas. Recuperada de: <http://acelgas.com/plagas/como-evitar-la-aparicion-de-hormigas-en-nuestro-jardin.html>

62.- Hormigueros. Recuperada de: <https://nohaycabezabuena.files.wordpress.com/2012/01/hormigueros.jpg>

63.- Enredados en la incertidumbre. Recuperada de: <http://tomadehoras.blogspot.mx/2014/02/enredados-en-la-incertidumbre.html>

64.- Vivienda vernácula. Viviendas en Musgum, Camerún que responden a las condiciones sociales y ambientales del lugar. Recuperada en: <http://www.archdaily.mx/mx/02-320922/arquitectura-vernacula-viviendas-musgum-en-camerun>

65.- Viviendas en Quinta Monroy, las cuales han sufrido modificaciones por parte de sus habitantes con el paso del tiempo. Recuperada de: http://blogs.lavozdegalicia.es/javierarmesto/files/2008/09/elemental_re_qm_c2a9victor-oddo-1.jpg

66.- Vista aérea de Toledo, España. Se aprecia su traza de "plato roto". Recuperada de: <http://ocw.unican.es/humanidades/historia-urbana-medieval/materiales/modulo-1/imagenes/ejemplo-de-plano-irregular-toledo>

67.- Fuente del Bebedero en Las Arboledas, Arq. Luis Barragán. Atizapán de Zaragoza, México. (1955-1961). Recuperada de: <http://www.obrasweb.mx/default/2001/07/01/en-mis-fuentes-cantaba-el-silencio>

68.- Alberca de la Casa Gilardi en San Miguel Chapultepec, México.(1976). Recuperada de: <http://tucasanueva.com.mx/hogar/iluminacion-natural-en-tu-hogar/>

69.- Salk Institute, La Jolla, EUA. Arq. Louis I. Kahn (1965). Recuperada de: <https://openhousebcn.wordpress.com/category/photography/page/2/>

70.- Iglesia de la Luz, Osaka, Japón. Arq. Tadao Ando (1999). Recuperada de: <http://blog.a-cero.com/2013/08/22/iglesia-de-la-luz-by-tadao-ando/?lang=es>

71.- Termas de Vals, Suiza. Arq. Peter Zumthor (1996) Recuperada de: <http://homeli.co.uk/wp-content/uploads/2014/05/Maze-like-indoor-swimming-pool-of-Therme-Vals-Resort.jpg>

72.- Cubierta del Panteón de Agripa, Roma, Italia (118-125 d.C.) Recuperada de: https://c2.staticflickr.com/8/7057/6820993954_ef38f2f75d_b.jpg

73.- Conjunto de viviendas para personas con escasos recursos en La Dalia, Nicaragua. Arq. Carlos González Lobo (2003). Recuperada de: [plata/
 74.- Proyecto "DiSueña tu barrio", Zaragoza, España. Colectivo Paisaje Transversal \(2012\). Recuperada de: \[http://www.paisajetransversal.org/2012_02_01_archive.html\]\(http://www.paisajetransversal.org/2012_02_01_archive.html\)

75.- Los murales de la Biblioteca Central UNAM, Juan O'Gorman \(1950\). Recuperada en: <http://cartografica.mx/2014/03/31/lunes-de-clasicos-la-biblioteca-central-de-cu/>

76.- Escaleras eléctricas urbanas en Medellín, Colombia. \(2008\). Recuperada en: <http://intopco.com/index.php/escaleras-electricas-comuna-13-medellin-antoquia>

77.- Propuesta de intervención en último nivel del Museo Soumaya. Elaboración propia a partir de plano recuperado de: \[http://cdn.inside.vision/wp-content/uploads/2015/01/529549eee8e44e809a00001b_museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise_upper_floor_plan-1000x818.png\]\(http://cdn.inside.vision/wp-content/uploads/2015/01/529549eee8e44e809a00001b_museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise_upper_floor_plan-1000x818.png\)

78.- Propuesta de intervención en terraza del Museo Jumex. Elaboración propia a partir de fotografía recuperada de: <http://elsemanario.com/wp-content/uploads/2013/11/D800010.jpg>

79.- Propuesta de intervención en Plaza Carso. Elaboración propia a partir de fotografía propia.](http://www.arquypielago.com/revistamargenes/carlos-gonzalez-lobo-y-maria-eugenia-hurtado-premio-magdalena-de-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Gráficas

- 1.- Recuperada de: <http://www.uady.mx/~arquitect/sacEVALUACION%20DE%20LA%20HABITABILIDAD.pdf>
- 2.- Javier Delgadillo Macías y Felipe Torres Torres. Geografía regional de México. Ed. Trillas, México.
- 3.- Grupo del Banco Mundial. Recuperada de: <http://www.worldbank.org/depweb/spanish/beyond/global/chapter3.html>

Anexo

Cuestionario para arquitectos y alumnos sobre la creatividad en la arquitectura.

Se considera el siguiente cuestionario, como un instrumento que pudiera aplicarse y emplearse para investigaciones futuras, para poder explorar qué es lo que se entiende por creatividad desde la arquitectura y qué tan importante la consideran los profesionales (docentes y arquitectos en ejercicio) o futuros profesionales (alumnos) de la misma.

También serviría de ayuda para contar con una idea general de cómo es que los arquitectos y los estudiantes conciben a la creatividad en sus diseños y en los objetos urbano arquitectónicos.

Cuestionario sobre el tema de la creatividad en la arquitectura

El siguiente cuestionario está enfocado a explorar los diversos significados que entraña el concepto de creatividad, específicamente en el ámbito de la arquitectura.

Para ello se ha pensado en incluir una o dos preguntas que sirvan de contexto con el propósito de involucrar al participante en el tema. Dos preguntas más que aborden el concepto principal, y una más para dar oportunidad de que los colaboradores completen o extiendan sus ideas sobre la temática.

- 1.- En sentido general, muchas personas hablan con frecuencia de la creatividad. Ya sea en el arte, en la ciencia e incluso en la vida diaria. Desde su (tu) punto de vista, ¿qué significado tiene el término (la idea, el concepto) de creatividad?
- 2.- Siguiendo este mismo tema y extendiéndolo al ámbito de la arquitectura, ¿cual sería, en su (tu) opinión, la expresión de la creatividad específicamente en el diseño de una obra arquitectónica? ¿O dicho de otra forma, cuándo piensa (s) que una obra arquitectónica es creativa?
- 3.- ¿Podría (s) poner un ejemplo y explicar brevemente por qué le (te) parece creativa dicha obra?

- 3.- Profundizando un poco más sobre este concepto, podría (s) comentar qué es más importante para usted (ti) en una obra arquitectónica, por ejemplo: que sea creativa, que sea funcional, que sea espectacular, que sea compleja, que sea sencilla, etc.
- 4.- ¿Cree(s) que en la actualidad se ha impulsado más el diseño de obras creativas, o que se ha perdido este rasgo debido al predominio de las exigencias de diseños funcionales?
- 5.- ¿Cree(s) que un diseño creativo es sinónimo de una buena forma de hacer arquitectura?

