



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura  
Campo de conocimiento de Diseño Arquitectónico

# **H a b i t a r l a i m a g e n**

La luz y la sombra en los escenarios  
urbanos y arquitectónicos del cine

Tesis que para optar por el grado  
de Maestro en Arquitectura

Presenta

**Juan Carlos Mata Peña**

Directora de tesis

Dra. Iliana Godoy Patiño (Fac. Arquitectura)

Sinodales

Dra. Yohanna Lozoya Meckes (Fac. Arquitectura)

Mtro. Héctor García Olvera (Fac. Arquitectura)

Dra. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada (Fac. Arquitectura)

Mtro. Alejandro Cabeza Pérez (Fac. Arquitectura)

Ciudad Universitaria, marzo 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

# Habitar la imagen

La luz y la sombra en los escenarios urbanos y arquitectónicos del cine

Juan Carlos Mata Peña



Universidad  
Nacional  
Autónoma de  
México

# **H a b i t a r l a i m a g e n**

La luz y la sombra en los escenarios  
urbanos y arquitectónicos del cine



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 está 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.



FES Aragón









Agradezco a los que, con su apoyo, me han proporcionado lo más preciado para la realización de este trabajo: confianza, tiempo y conocimiento

[en orden de aparición]

Susana Peña Domínguez · Rogelio Mata Bahena · Miguel A. Peña Domínguez · José Arturo De la Rosa Peña · José Antonio De la Rosa Peña · Laura Patricia Mata Peña · Arturo Vázquez Lagunas

Elia Reyes Flores · Erica Julia López Soto · Juan Carlos Aguilar López · Said Omar A. López Méndez

José Luis Vázquez Bonifacio · Rogelio Guzmán Sánchez · Álvaro Altamirano Mora · Amparo Prieto · Juan Santiago Huerta Navarro

Gabriela González Rocha · Jorge A. Manrique Prieto · Víctor Raúl Manzano García · Diego F. Rodríguez Ramírez · Ismael Amavizca Pacheco · Teo Noyola Méndez · Denise A. Fuantos Ramos

Mtra. Norma Susana Ortega Rubio · Mtro. Alejandro Cabeza Pérez · Dra. Consuelo Farías Villanueva · Taller Pensamiento Urbano Arquitectónico Contemporáneo (PUAC) · Dra. Yohanna Lozoya Meckes · Mtro. Héctor García Olvera · Dra. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada · Un especial agradecimiento a Dra. Iliana Godoy Patiño



A María Domínguez González

A la UNAM



# Índice

<b>Introducción</b>	21
Mapa	33
<b>Primera parte</b>	
Percepción del fenómeno urbano y arquitectónico	
Capítulo I. La experiencia perceptual en la arquitectura	37
Noción de percepción	39
Atmósfera	43
La experiencia multisensorial	47
La percepción táctil a través de lo visual	53
Las formas bajo la luz	57
<b>Segunda Parte</b>	
De las relaciones entre imagen, arquitectura y cine	
Capítulo II. La imagen en sí misma	71
La resonancia de la imagen [imágenes poéticas]	73
Arquetipos de lo habitable [espacios oníricos]	78
Pintando imágenes	83
La realidad en blanco y negro	89
La imagen: signo o mensaje	94
La ciudad: imagen simbólica	98

Capítulo III. Conexiones múltiples: arquitectura y cine	105
Habitar la imagen	107
Representación de lo real	110
Descifrar la realidad	117
La arquitectura a través de la imagen cinematográfica	124
La luz: material constructivo, la mirada como punto de partida, la luz: arquitectura y cine	131
<b>Tercera parte</b>	
La luz y la sombra en los escenarios urbanos y arquitectónicos del cine	
Capítulo IV. Fragmentos de un discurso habitable	143
Ruinas griegas. Afirmación	147
[Germania, año cero. Dir. Roberto Rossellini]	
¡Qué fue de aquellos lugares! Desencuentro	151
[El eclipse. Dir. Michelangelo Antonioni]	
El muro, carga emocional. Drama	155
[Senso. Dir. Luchino Visconti]	
La ventana. Escapatoria	159
[Intento de suicidio. Dir. Michelangelo Antonioni]	
La caverna. Luz y sombra	163
[El conformista. Dir. Bernardo Bertolucci]	
Miradas múltiples. Mirada	167
[Jules et Jim Dir. François Truffaut]	
[Alicia en las ciudades Dir. Wim Wenders]	
[Manhattan Dir. Woody Allen]	
El habitar onírico. Resonancia	172
[Ocho y medio Dir. Federico Fellini]	
Reconstrucción del tiempo. Tiempo	177
[Crónica de un amor Dir. Michelangelo Antonioni]	
La imagen en transición. Transición	183
[Víctimas del pecado Dir. Emilio Fernández]	
Abrir espacio al transitar. Transitar	189
[Agencia matrimonial Dir. Federico Fellini]	
La escalera. Simultaneidad	193
[La señora sin camelias Dir. Michelangelo Antonioni]	

<b>A manera de conclusión</b>	147
<b>Bibliografía</b>	209
Documentos electrónicos citados	218
Películas citadas	220
Ilustraciones	223





## Introducción

A lo largo de la historia, arquitectos, tratadistas y críticos de la arquitectura, han coincidido que la presencia de luz es trascendental para el habitar. Con esta base se ha argumentado que la luz es indispensable para materializar la finalidad y utilidad de la arquitectura. Sin embargo, la luz ha dejado de ser un elemento decisivo en la composición y construcción del espacio arquitectónico, para ser un elemento ignorado por otros intereses ajenos al bienestar del habitante. Los valores y cualidades de la luz, que parecían imprescindibles en la arquitectura, tanto por ser material constructivo<sup>1</sup> como por ser elemento expresivo, son excluidos por lo inactual del tema en la arquitectura posmoderna.

El peso de aspectos económicos, políticos y comerciales sobre la arquitectura, ha fomentado un desinterés por las cuestiones que son básicas para un mejor funcionamiento del objeto arquitectónico, como el no tomar en cuenta, sobre cualquier otra cosa, las necesidades del habitante. Es verdad que las sociedades son cada vez más consumistas y dependientes al espectáculo, prefieren una arquitectura que les sorprenda. En cualquier caso el habitante es cada vez más un mero espectador.

La arquitectura posmoderna pretende sorprender al habitante-espectador en lo visual a través de lo formal y de los efectos artificiales. Al parecer, esta arquitectura se somete a la valoración y necesidades de lo comercial, el resultado es un producto ajeno, y lejano, a las necesidades reales del habitante. El arquitecto, más que olvidar al habitante desde el proceso de diseño, lo etiqueta como un consumidor que solo necesita del objeto arquitectónico le provoque una experiencia memorable.

<sup>1</sup> Sobre la luz como material constructivo, dice Henry Plummer: “Los arquitectos de todos los tiempos se han preocupado por unir estos dos aspectos [el concepto de refugio y luz natural] tan opuestos en un matrimonio que, bien llevado, transforma la luz natural en material constructivo.” | Plummer, Henry. “*La arquitectura de la luz Natural*”. Editorial Blume, Barcelona, 2009.

En virtud de que en la arquitectura posmoderna hay una preponderancia del espectáculo visual sobre la materialización de las necesidades del habitante, se cree pertinente re-valorar a la luz como una presencia fundamental para la experiencia perceptual y habitable. Se piensa es fundamental mirar al habitante como un ser individual, y no un individuo tipo, que requiere de la luz y la sombra como un elemento primordial para su bienestar.

De las maneras para re-valorar la presencia de la luz se ha mirado a otras disciplinas relacionadas con el arte, que permitan un nuevo acercamiento y redescubrimiento de sus cualidades y capacidades. La luz está presente en otras artes, que también la han estudiado y representado como imagen, según sus necesidades y recursos expresivos. Esta es una herramienta compositiva insuperable: en lo estético, metafísico, simbólico, psicológico, inclusive en lo poético. La luz es inherente a todas las bellas artes.

Cada disciplina, independiente de teorías o tratados, hace uso de ella por sus cualidades que incitan a la reflexión espiritual, a las emociones, a la sensación visual, a la creación de imágenes. La luz es indispensable para representar una imagen de la realidad. Por ejemplo, en la imagen cinematográfica se ha manipulado no únicamente para enriquecer la percepción visual del espacio arquitectónico, sino que se ha fusionado junto con el escenario de la arquitectura en una serie de imágenes que buscan ser una forma de realidad, una imagen de luz, espacio, tiempo y movimiento.

De este modo, se plantea a continuación la propuesta de hipótesis, para enseguida mencionar los objetivos, que se pretenden demostrar con este trabajo de investigación.

Si se comprueba que la imagen cinematográfica enriquece, a través de la incidencia de la luz y la sombra, la percepción del fenómeno urbano-arquitectónico, tanto para el arquitecto como para el habitante-espectador, entonces se comprenderá que esta interacción con la imagen es una lectura y diálogo con el espacio urbano-arquitectónico, lo cual significaría ser una forma de habitar la imagen.

El objetivo general es valorar la presencia de la luz y la sombra en el espacio urbano-arquitectónico, como un fenómeno capaz de establecer conexiones en lo espiritual y simbólico, de enriquecer la percepción de la imagen arquitectónica y de potenciar la experiencia del habitar, tanto en lo físico como en lo mental. Para con ello lograr concientizar al arquitecto de las capacidades expresivas de la luz, y las pueda aplicar en el campo de diseño arquitectónico; y por otro lado, concientizar al habitante-espectador que el impacto de la arquitectura como espectáculo no garantiza su aportación hacia la habitabilidad.

Comprender de la psicología gestalt de Max Wertheimer<sup>2</sup> y de la teoría de arquitectura de Sven Hesselgren<sup>3</sup>, los aspectos de percepción y sensación para explicar la experiencia espacial de lo urbano-arquitectónico.

Investigar la influencia de lo urbano-arquitectónico en la construcción de la imagen poética, arquetípica y artística. Aspecto relevante en la filosofía de Gaston Bachelard<sup>4</sup>, en los estudios de psicología de Carl Gustav Jung<sup>5</sup> y en la obra pictórica de Johannes Vermeer<sup>6</sup>.

Conocer las cualidades de la imagen fotográfica de color blanco y negro para analizar su efecto en la percepción de la imagen arquitectónica.

Conocer de la visión de Roland Barthes<sup>7</sup> los aspectos de signo y símbolo para incorporarlos al análisis del fenómeno urbano-arquitectónico.

Analizar los conceptos de Gilles Deleuze<sup>8</sup>: imagen-movimiento, imagen-tiempo, para aplicarlos a la dinámica de la percepción de la arquitectura a través de la imagen cinematográfica.

Proponer hechos y casos donde la imagen cinematográfica, con su efecto intensificador de la percepción, influyen en la creación y valoración de espacios urbano-arquitectónicos que mejoren o deterioren la calidad de vida de los habitantes.

Finalmente, construir un discurso de lo habitable con base en escenarios urbano-arquitectónicos del cine, donde la luz y la sombra sean determinantes en la acción del habitar, para así poder proponer lecturas de la imagen arquitectónica y de lo habitable en el cine.

2 Max Wertheimer (1880-1943), psicólogo de origen checoslovaco, fue el principal fundador de la psicología gestalt, junto a otros notables psicólogos contemporáneos como Wolfgang Köhler y Kurt Koffka.

3 Sven Hesselgren (1907-1993) Arquitecto y teórico del color. Fue Profesor del Instituto de Tecnología de Estocolmo. Entre sus libros destacan *El lenguaje de la arquitectura* y *Los medios de expresión de la arquitectura*.

4 Gaston Bachelard (1884-1962) Filósofo francés. Fue profesor en la Sorbona y se especializó en epistemología. Estudió la imaginación poética en relación a los cuatro elementos, en obras como *Psicoanálisis del fuego*, *El agua y los sueños* y *La poética del espacio*.

5 Carl Gustav Jung (1875-1961) Psicólogo, médico psiquiatra y ensayista suizo. Figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis, fundador de la escuela de psicología analítica, también llamada psicología de los complejos y psicología profunda. Su teoría se enfatizó en la conexión funcional entre la estructura de la psique y la de sus manifestaciones culturales. Incorporó en su metodología nociones procedentes de la antropología, la alquimia, la interpretación de los sueños, el arte, la mitología, la religión y la filosofía.

6 Johannes Vermeer (1632-1675) Pintor holandés. Vermeer no fue un pintor famoso en su tiempo, pero en la actualidad se le considera la gran figura del siglo XVII holandés. Lo característico de su arte es lo inusual de la temática, la fuerza de la composición y el empleo de pocos colores, claros y brillantes.

7 Roland Barthes (1915-1980) es un semiólogo francés. Es considerado uno de los más destacados representantes del estructuralismo. Entre sus libros, obtuvieron gran reconocimiento sus estudios semiológicos sobre la imagen. Escribió *La cámara lúcida*, *Lo obvio y lo obtuso*, *Fragmentos de un discurso amoroso*.

8 Gilles Deleuze (1925-1995), filósofo francés que escribió una larga serie de monografías de pensadores como Spinoza, Proust, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault, Hume, Leibniz. También es autor, entre otros muchos libros, de *Imagen-movimiento*, *Imagen-tiempo*, *El Anti-Edipo* (con Félix Guattari), *Mil mesetas* (con Félix Guattari), *¿Qué es la filosofía?*.

Los alcances de esta investigación se dirigen hacia el desarrollo de criterios que permitan abordar desde un punto de vista analítico y perceptivo el tema de la luz en la arquitectura a través de la imagen; por otro lado, los alcances apuntan hacia el mayor desarrollo de una teoría del habitar la imagen ligada a la mirada cinematográfica y su continuo diálogo con el espacio urbano-arquitectónico.

La aportación de esta investigación al estudio del fenómeno urbano-arquitectónico es que revela un modo de evaluar la importancia y capacidad de la luz para transformar y potenciar la experiencia habitable en la arquitectura a través de la imagen cinematográfica. Esta aportación se verá reflejada en las formas de hacer y pensar la arquitectura, porque podrá mejorar, a través del diseño, las condiciones de habitabilidad de los moradores del espacio urbano-arquitectónico. El arquitecto será capaz de reconsiderar el valor de la luz a modo de material constructivo, y a su vez reconocerá las posibilidades del cine para potenciar la percepción visual de la luz en la obra arquitectónica.

Respecto a la argumentación, se sabe que la fotografía y el cine potenciaron la percepción del habitante y del espectador debido a que reflejaron la realidad, respectivamente, en una imagen impresa o en movimiento. Es cierto que los avances tecnológicos transforman con cierta velocidad las maneras de comunicación y expresión, lo que genera nuevas experiencias visuales como las realidades virtuales. No obstante, el cine se ha mantenido por arriba de otras formas de expresión artística, por acercar más al espectador a una experiencia de la vida real.

El escenario de esa realidad posmoderna es lo urbano-arquitectónico, incluso el uso y la manipulación de la luz son esenciales para provocar sensaciones y percepciones al espectador. En la actualidad el cine comercial domina el mercado, pues como negocio es más lucrativo. Pero hay películas como las del neorrealismo italiano donde lo urbano-arquitectónico es escenario de una realidad que se pretende descifrar. En este sentido, la imagen cinematográfica permite re-valorar la importancia de la luz, y abre la posibilidad de reincorporarla, desde otra perspectiva de uso, a las formas de hacer y pensar la arquitectura, para lo cual es necesario experimentar la imagen como un espacio habitable.

Por eso se propone el título “Habitar la imagen”, pues toda experiencia con la imagen arquitectónica se da en la interacción visual, lo cual es una forma de habitarla a través de los pensamientos, de la percepción y las emociones, donde incluso está presente el movimiento y tiempo como factores determinantes.

El objeto de estudio es la imagen urbano-arquitectónica en el cine neorrealista italiano, debido al peso que da al escenario de la ciudad y de la arquitectura, pues se funde junto con el habitante en una nueva manera de ver y comprender la realidad, las ciudades y sus habitantes reflejan soledad o destrucción emocional en la posguerra, incluso el espacio urbano-arquitectónico es solo escenario donde transcurre el tiempo, mientras la luz y la sombra potencian la percepción, sensaciones y emociones del habitante-espectador.

De este modo el campo de trabajo es la percepción, la imagen y el cine. La percepción puesto que en la experiencia visual con la arquitectura y la imagen cinematográfica es esencial el proceso perceptual que se da a nivel cerebral en el habitante. La imagen porque en sus múltiples significaciones está implícita la interacción consciente y perceptual con lo exterior al cuerpo, entre otras cosas, con lo urbano-arquitectónico; por ser parte de las formas de pensamiento y por su capacidad expresiva en el arte. El cine debido a que surge en lo urbano-arquitectónico a partir de los primeros escenarios que captura con el cinematógrafo; porque la luz y la sombra son parte de la composición en la imagen del cine y porque es innegable la existencia de una liga entre arquitectura y cine. Este campo de trabajo aporta distintas maneras de mirar y comprender el habitar urbano-arquitectónico.

Para realizar un análisis con la mayor profundidad posible es necesario generar una metodología con carácter, tanto multidisciplinario como interdisciplinario, en la cual esté presente una conexión a nivel de pensamiento, que explique directamente, o de manera indirecta, los elementos que componen la experiencia perceptiva del espacio de la arquitectura y de la imagen del cine. Dentro de los tipos de pensamiento está el de la filosofía, la literatura y la semiótica, que con apoyo de estudios sobre el signo, símbolo y pintura, y corrientes psicológicas como la gestalt, permitirán comprender de manera más completa el fenómeno urbano-arquitectónico.

Incorporar en este trabajo todas estas disciplinas obedece al principio de conexión rizomático planteado en el libro “Mil mesetas” de Gilles Deleuze y Félix Guattari<sup>9</sup>, donde se sostiene que cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo: “cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione.”<sup>10</sup> Esta visión ecléctica desvanece cualquier posible límite entre arquitectura y demás disciplinas. La metodología permite plantear conclusiones, tanto

9 Félix Guattari (1930-1992) Fue un psicoanalista francés. Coautor de varias obras escritas con el filósofo Gilles Deleuze, entre ellas El Anti-Edipo y Mil mesetas.

10 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Rizoma. Introducción”. Pre-Textos, España, 2008. Págs. 11,17.

en lo particular como en lo general, que tienen implícita las reflexiones y explicaciones sobre las relaciones dadas entre la experiencia perceptiva de la luz en la arquitectura y la imagen como espacio habitable del cine.

El marco teórico se ha construido con base en diferentes teorías y reflexiones de la arquitectura, como la de Frank Lloyd Wright<sup>11</sup> que aborda el tema, entre otros, de la ciudad y los rascacielos más allá de las bondades que pudieran ofrecer al habitante, sino por el contrario su visión de la ciudad y verticalidad se encamina hacia una falsa promesa de bienestar; de Le Corbusier<sup>12</sup> que a través de sus diversos libros, y su pensamiento, encaminó a generaciones de arquitectos hacia una nueva manera de hacer arquitectura; de Luis Barragán<sup>13</sup> por ser una referencia de un tipo de arquitectura que busca exponer su lado emocional; de Louis Kahn<sup>14</sup> que con su discurso de lo habitable y de la luz, como un fenómeno capaz de hacer visible todas las presencias, se convirtió en uno de los arquitectos más influyentes del siglo pasado y de la actualidad; de Alvar Aalto<sup>15</sup> su visión humanista de la arquitectura que es necesario considerar en el diseño de lo arquitectónico.

La influencia de estas teorías es evidente en arquitectos de finales del siglo XX y primeras décadas del XXI. Tal es el caso de la obra de Juha Leiviskä<sup>16</sup>, Jensen y Skovdin<sup>17</sup>, Herzog y De Meuron<sup>18</sup>, Meinhard von Gerkan<sup>19</sup>, cuyo hilo conductor es el uso de la luz, pues al interactuar con nuevas tecnologías y materiales, logran detonar experiencias multisensorial.

11 Frank Lloyd Wright (1869-1959) Arquitecto estadounidense. Es uno de los principales exponentes de la arquitectura moderna, especialmente conocido por su concepción de arquitectura orgánica, una concepción que pugna por la armonía entre el hábitat humano y el mundo natural.

12 Le Corbusier (1887-1965) Arquitecto francés de origen suizo, fue el principal protagonista del renacimiento arquitectónico internacional del siglo XX. Además de ser uno de los más grandes renovadores de la arquitectura moderna. Con sus escritos aportó un verdadero caudal de ideas innovadoras que han hecho que su obra influya decisivamente en la arquitectura posterior.

13 Luis Barragán (1902-1988) Ingeniero y arquitecto autodidacto mexicano. Ferdinand Bac fue influencia importante en su obra especialmente a partir de 1944. Entre las características distintivas de sus obras es el respeto absoluto por el paisaje y la síntesis del internacionalismo funcionalista y la arquitectura tradicional mexicana. En 1980 obtuvo el Premio Pritzker de arquitectura.

14 Louis Isadore Kahn (1901-1974) Arquitecto y urbanista estadounidense de origen estonio. Emigró a EUA en 1905 y se graduó en arquitectura en 1924. Su estilo sintetiza el racionalismo, el brutalismo y el organicismo. Entre sus obras cabe citar el Instituto de Investigaciones Médicas de la Universidad de Pennsylvania, el Instituto Salk en La Jolla y el conjunto de Dacca en Bangla Desh.

15 Alvar Aalto (1898-1976) Arquitecto finlandés, uno de los más importantes del siglo XX. Durante la década de 1920 estuvo influido por el funcionalismo, fue un pionero de este movimiento en Finlandia. El profundo interés por la naturaleza, considerado siempre desde una perspectiva humanista, hace de él un pionero del movimiento medioambiental moderno.

16 Juha Leiviskä (1936) Arquitecto y diseñador finlandés, es conocido especialmente por sus edificios sacros. Estudió arquitectura en la Universidad Tecnológica de Helsinki. Estableció su propia oficina en 1967. Entre sus obras más reconocidas está Myyrmäki Church.

17 Jensen & Skovdin Arquitectos es un estudio de arquitectura noruego establecido en 1995 por Jan Jensen (1959) y Borre Skovdin (1960). Ambos estudiaron en la Escuela de Arquitectura de Oslo y Diseño. Entre sus obras más destacadas está la iglesia de Mortensrud.

18 Herzog & De Meuron es un prestigioso grupo suizo de arquitectos integrado por Jacques Herzog (1950) y Pierre de Meuron (1950). Entre la diversidad de su obra destaca las bodegas Dominus por la utilización de la piedra que reviste las fachadas, permitiendo de manera ingeniosa el paso de luz.

19 Meinhard von Gerkan (1935) Arquitecto alemán. Pabellón de cristo en Volkenroda (2001).

Peter Zumthor<sup>20</sup> es, quizás, quien mejor analiza en su discurso arquitectónico, y materializa en su obra, el tema de la luz. Si bien en el discurso de Zumthor predominan aspectos de lo expresivo y lo emocional, es porque no pretende crear tratados o doctrinas; por el contrario, lo que para muchos puede ser un discurso ambiguo, el trabajo de Zumthor parece tener una finalidad precisa, que no es hacer un discurso concluyente, sino que si hay vacíos sobre su manera de pensar lo arquitectónico es para que sea enriquecido por las nuevas generaciones de arquitectos.

Respecto con las teorías de percepción y arquitectura se ha considerado los estudios de Sven Hesselgren por sus importantes aportes al análisis de la experiencia perceptual del espacio arquitectónico y urbano, como “Los medios de expresión de la arquitectura” donde aplica la psicología experimental y la semántica, o en el “Lenguaje de la arquitectura” que trata de la psicología de la percepción aplicada. En este sentido, también se ha considerado el trabajo de “La experiencia de la arquitectura” de Steen Eiler Rasmussen<sup>21</sup>, que aborda el tema de la percepción y la sensación que se experimenta en el interior y exterior de la arquitectura, además del análisis de la influencia que tiene en la percepción la forma, el color, la escala o el ritmo. También es importante el aporte de la teoría de Juhani Pallasmaa que desarrolla en su libro “Los ojos en la piel”, donde el sentido del tacto es de mayor importancia en la experiencia perceptiva.

En relación con la percepción psicológica se ha consultado el trabajo e integrado las aportaciones de Max Wertheimer y Kurt Koffka<sup>22</sup>, cuyo desarrollo de la teoría gestalt ha sido clave para comprender un mundo organizado por medio de la percepción. En este sentido, se ha retomado las aportaciones de las teorías, tanto de Maurice Merleau Ponty<sup>23</sup> sobre la fenomenología de la percepción como las de Rudolf Arnheim<sup>24</sup> sobre arte y percepción visual, además de las formas de pensamiento visual.

20 Peter Zumthor (1943) Arquitecto suizo. Recibió el Premio Pritzker en 2009. Dentro de sus obras principales se encuentran las Termas de Vals y el Museo de Arte de Bregenz. Escribió el libro *Atmósferas y Pensar la arquitectura*.

21 Steen Eiler Rasmussen (1898-1990) Arquitecto y teórico danés. Egresado de la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca, donde luego impartió cátedra de Planeamiento urbano y de Arquitectura.. Además de ocupó puestos administrativos a nivel municipal en Copenhague.

22 Kurt Koffka [1884-1941], psicólogo alemán cofundador de la psicología gestalt. Sus primeros contactos con esta psicología surgieron cuando sirvió de sujeto experimental en los trabajos de Max Wertheimer sobre el movimiento visual aparente.

23 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) Filósofo y fenomenólogo francés. Estudió en la École Normale Supérieure. Fue profesor en la Universidad de Lyon, y más tarde fue profesor de Psicología pedagógica en la Sorbona a partir de 1952, fue profesor de Filosofía en el Collège de France. Una de sus obras principales es *Fenomenología de la percepción*.

24 Rudolf Arnheim [1904-2007], psicólogo y filósofo alemán. Influído por la psicología gestalt y por la hermenéutica, realizó importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos.



En cuanto a la imagen, se considera fundamental el pensamiento de Henri Bergson<sup>25</sup> y los estudios sobre el cine de Deleuze, porque en ambos hay una conexión de pensamiento que explora en la expresión cinematográfica la realidad como un continuo de imágenes. Por otra parte, la inclusión del trabajo de Roland Barthes obedece a los planteamientos que realizó desde la perspectiva semiológica en temas como la imagen, fotografía, cine y urbanismo, donde aborda problemas de significación y de simbolización que aplican en la percepción de lo urbano-arquitectónico.

Sobre la imagen poética, se considera de importante valor las aportaciones de Gaston Bachelard con su libro “La poética del espacio”, Algirdas Julien Greimas<sup>26</sup> con su estudio sobre la experiencia semiológica desde el punto de vista estético en el libro “De la imperfección”, María Noel Lapoujade<sup>27</sup> con “La imaginación estética en la mirada de Vermeer” y Octavio Paz<sup>28</sup> con sus aportaciones sobre la imagen poética que desarrolla en “El arco y la lira”.

Con respecto al tema de arte, el pensamiento de Martin Heidegger<sup>29</sup>, Walter Benjamin<sup>30</sup> y Henri Focillon<sup>31</sup>, permiten entender la obra arquitectónica como una experiencia de cualidades artísticas.

En relación con el cine se abordan reflexiones como las de Andrey Tarkovski<sup>32</sup> que plantea en su libro “Esculpir el tiempo”, de Edgar Morin<sup>33</sup> y sus estudios sobre el fenómeno cinematográfico en “El cine o el hombre

25 Henri Bergson (1859-1941) Filósofo francés. Llamado el filósofo de la intuición, Bergson buscó la solución a los problemas metafísicos en el análisis de los fenómenos de la conciencia. En el terreno filosófico, re-actualizó la tradición del espiritualismo francés y encarnó la reacción contra el positivismo y el intelectualismo de finales de siglo.

26 Algirdas Julien Greimas (1917-1992) Lingüista e investigador francés de origen lituano, nacido en la Rusia revolucionaria, que realizó importantes aportes a la teoría de la semiótica, fundando una semiótica estructural inspirada en Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev.

27 María Noel Lapoujade, profesora titular de Estética de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado numerosos artículos y varios libros, entre ellos, Filosofía de la imaginación y Bacon y Descartes; Un caso de la coincidencia de los opuestos; Espacios imaginarios: imagen, signo y símbolo; tiempos imaginarios: ritmos y ucronía.

28 Octavio Paz (1914-1998) Poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano. Junto con Pablo Neruda y César Vallejo conforman la tríada de grandes poetas que, tras el declive del modernismo, lideraron la renovación de la lírica hispanoamericana del siglo XX. Recibió el premio Nobel de Literatura de 1990.

29 Martin Heidegger (1889-1976) Filósofo alemán que desarrolló la fenomenología existencialista, ha sido ampliamente reconocido como el filósofo más original del siglo XX. De su obra destaca El ser y el tiempo, Arte y poesía.

30 Walter Benjamin (1892-1940) es un filósofo alemán que en su pensamiento retoma elementos del idealismo alemán, del materialismo histórico y el misticismo judío. Dentro de sus obras más reconocidas está Las tesis sobre la historia, El autor como productor y La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica.

31 Henri Focillon (1881-1943) Historiador de arte francés. Entre sus obras, destacan Piranesi, Hokusai, El arte de los escultores románicos, La vida de las formas, Arte de Occidente y El año mil.

32 Andrey Tarkovski (1932-1986) Director de cine ruso. La infancia de Iván, primer largometraje, fue vencedora en el festival de Venecia. Adaptó cinematográficamente obras clásicas de la ficción especulativa, como Solaris y Stalker. Su último filme, Sacrificio, lo filmó en el exilio.

33 Edgar Morin (1921) Sociólogo y filósofo francés. Director de investigación emérito del Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS), es uno de los pensadores más originales de la actualidad y su obra ejerce una gran influencia intelectual y moral. Entre sus obras más destacadas se encuentran ¿Hacia el abismo?, Para una política de la civilización.

imaginario". Pero también se considera por el uso particular de la luz, el trabajo de directores y fotógrafos como Fritz Lang<sup>34</sup> y Carl T. Dreyer<sup>35</sup>, en el cine expresionista; Luis Buñuel<sup>36</sup> y Gabriel Figueroa<sup>37</sup>, en el cine mexicano; François Truffaut<sup>38</sup>, Ingmar Bergman<sup>39</sup>, Andrey Tarkovski y Wim Wenders<sup>40</sup>, representantes de las escuelas, respectivamente, francesa, sueca, rusa y alemana de la segunda mitad del siglo XX; el neorrealismo italiano por sus cualidades expresivas para representar la realidad de lo urbano-arquitectónico en blanco y negro; en particular el trabajo de directores como Roberto Rossellini<sup>41</sup>, Federico Fellini<sup>42</sup> y Michelangelo Antonioni<sup>43</sup>.

La estructura de esta investigación consta de tres partes. La primera, en un primer capítulo, se explica que el habitante a través de la experiencia perceptual construye las imágenes de la vivencia arquitectónica. De modo que inicialmente se plantea la importancia de conocer las nociones de percepción desde el punto de vista psicológico y filosófico con la intención de comprender la experiencia con la arquitectura. En otro punto se habla de esta experiencia como la atmósfera arquitectónica, cuya esencia es el equilibrio de las partes; se reconoce que las cualidades de la atmósfera arquitectónica están en lo que hace visible a la percepción. También se distingue y evalúa las capacidades reales que tiene la arquitectura para detonar en el habitante y espectador una experiencia multisensorial, donde las intenciones de la obra y la disposición del habitante permiten experimentar a nivel perceptivo y

34 Fritz Lang (1890-1976) Director de cine alemán. Durante su juventud realizó estudios de arquitectura, pero más tarde se inclinó hacia la pintura. En 1914, durante la guerra se enroló en el ejército y cayó herido; fue en el hospital militar donde conoció al director de cine Joe May, quien no dudó en contratarle como guionista. Dirigió *Metrópolis*, *M: el vampiro de Düsseldorf*.

35 Carl Theodor Dreyer (1889-1968) Director de cine danés. Con solamente veintidós películas en más de cincuenta años de carrera es de una importancia capital dentro de la historia del séptimo arte. La película más reconocida dentro de su filmografía es *La pasión de Juana de Arco*.

36 Luis Buñuel (1900-1983) Director de cine de origen español nacionalizado mexicano, una de las grandes figuras de la historia del cine mundial. Amigo de García Lorca y Salvador Dalí. Dirigió el considerado primer film surrealista. Después de años de exilio se establece en la ciudad de México de forma permanente. Dentro de su filmografía está *Un perro andaluz*, *Nazarín*, *Viridiana*.

37 Gabriel Figueroa (1907-1997) Fotógrafo y director de fotografía mexicano. Desde muy joven se interesó por el arte. Cursó estudios de pintura en la Academia de San Carlos y de música en el Conservatorio Nacional. Tras conocer al fotógrafo Eduardo Guerrero, se decidió por su profesión. Trabajó con directores como John Huston, Luis Buñuel, Emilio Fernández.

38 François Truffaut (1932-1984) Director de cine, actor y guionista francés. Gran parte de su filmografía está marcada por una infancia y una adolescencia difíciles, que reflejó fielmente en su primer largometraje, *Los cuatrocientos golpes*. Perteneció al movimiento de la *Nouvelle Vague*.

39 Ingmar Bergman (1918-2007) Director de cine de origen sueco. Bergman cursó estudios en la Universidad de Estocolmo, se graduó en literatura e historia del arte. Dirigió *El séptimo sello*, *Luz de invierno*.

40 Wim Wenders (1945) Cineasta alemán que se ha distinguido por su cine vanguardista y simbólico. Representante destacado del cine alemán de los años 70, en los 80 y 90 se convirtió en un respetado e influyente realizador. Dirigió películas como *Paris, Texas* y *Alicia en las ciudades*.

41 Roberto Rossellini (1906-1977) Director de cine y de televisión italiano. Perteneció al movimiento neorrealista italiano. Su obra más reconocida es la trilogía neorrealista: *Roma, ciudad abierta*; *Paisà* y *Germania*, año cero.

42 Federico Fellini (1920-1993) Director de cine italiano. En su adolescencia viajó a Roma, vivió de realizar dibujos humorísticos y después se dedicó a escribir escenas cómicas para guiones de cine italiano. Fue colaborador de Roberto Rossellini. Dirigió *La dolce vita*, *ocho y medio*, entre otras.

43 Michelangelo Antonioni (1912-2007) Director de cine italiano, guionista, editor y escritor de cuentos. Es uno de los artistas del cine de posguerra dotados de más talento para la creación. Mejor conocido por su trilogía sobre la modernidad y sus descontentos: *La aventura*, *La noche y L' Eclisse*. Con su obra redefinió el concepto de cine narrativo.

sensorial el fenómeno urbano-arquitectónico. En este sentido, se aborda el tema de la percepción táctil a través de la experiencia visual, pues al analizar sus características y cualidades individuales se conoce el efecto y reacción del habitante-espectador frente a la imagen arquitectónica. Por último, se explica cómo a lo largo de la historia la luz ha sido de suma importancia en la experiencia perceptual y estética de la arquitectura, lo cual permite argumentar el porqué de su necesaria revalorización en la arquitectura posmoderna.

En la segunda parte, compuesta por los capítulos dos y tres, se propone que para comprender y evaluar la influencia que tiene la arquitectura en el arte, en particular el cinético, se debe conocer sus relaciones y conexiones a partir de la imagen. Por ejemplo, en el capítulo dos se analizan aquellas imágenes donde lo arquitectónico está presente, incluso las que se producen en el inconsciente o son producto del pensamiento racional. Ya sea como imágenes poéticas que se construyen en el habitar y en la disposición de descubrir nuevas realidades o como imágenes oníricas y arquetípicas, que a pesar de ser producto del inconsciente no pueden desprenderse de las cosas reconocibles (rationales), como lo es el espacio urbano y arquitectónico. De igual manera, la imagen de la pintura revela y comunica distintas realidades, experiencias y sucesos de un mundo reconocible: la ciudad, la calle, el rascacielos, imágenes donde se hace evidente algo que en apariencia no lo es. En el caso de la imagen en blanco y negro se sabe que potencia la percepción de la realidad, hace posible en la arquitectura se desprenda de lo menos relevante para descubrir la esencia de su espacio y formas bajo la luz y la sombra. La imagen de la urbe puede ser analizada por medio de sus signos; en la interacción de signos se construye una nueva imagen: un símbolo. La ciudad es un símbolo cuya lectura no puede desligarse del habitar, pues así se conforma la realidad del habitante y sus relaciones con su entorno.

En el capítulo tres se habla de conexiones entre arquitectura y cine. Se propone que la imagen del cine puede experimentarse como forma habitable de lo urbano-arquitectónico. El habitante se desprende del mundo real para convertirse en un habitante espectador de una representación de lo real. Para descifrar esta nueva realidad es necesario descubrir los signos de lo urbano-arquitectónico y las conexiones a nivel emocional con los habitantes. La ciudad es protagonista cuando se trata de representar el futuro, incluso es un ideal donde se desarrollan los sueños, el cine como mundo paralelo a la realidad revela, al igual que mirar un espejo, los defectos o virtudes de las sociedades. Es la luz y la sombra, con sus intensidades y fuerzas expresivas que construye la imagen habitable. La luz es, por así decirlo, el material constructivo de las experiencias con la arquitectura, inclusive a través de la imagen.

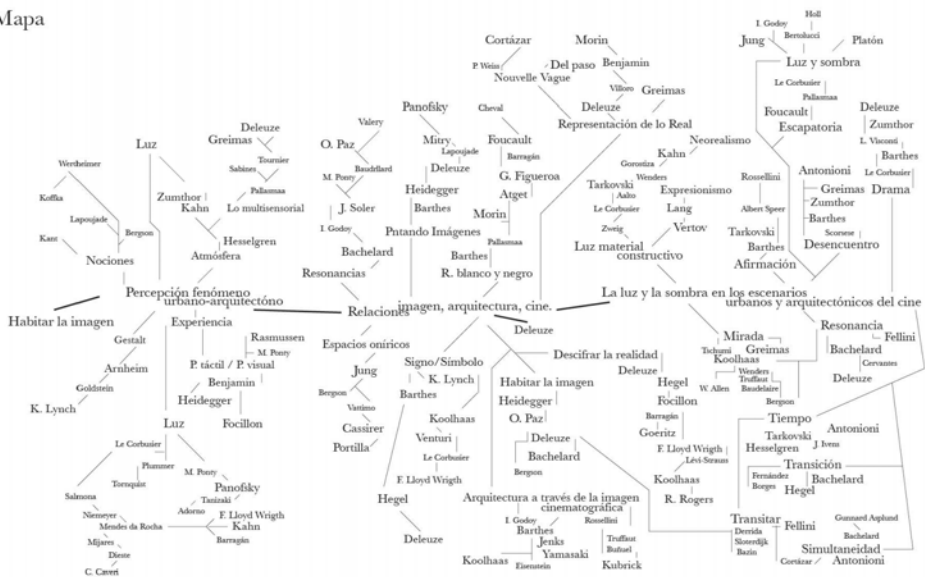
La tercera parte concluye, en un capítulo cuatro, con la luz y la sombra en los escenarios urbanos y arquitectónicos del cine. Se propone un discurso de lo habitable donde la luz y la arquitectura sean el hilo conductor de la experiencia cinematográfica. Los fragmentos muestran acciones cotidianas que se filmaron, casi en su mayoría, en el periodo del cine neorrealista italiano, en particular los pertenecientes a la obra de Michelangelo Antonioni. El discurso está estructurado, al igual que el libro “fragmentos de un discurso amoroso”<sup>44</sup> de Roland Barthes, con base en acciones de un habitante que recorre, observa, sufre, vive el espacio urbano-arquitectónico. Los lugares y objetos comunes sobre el habitar son la calle, la escalera, el muro, la ventana, el cuarto de estudio, el puente, el corredor, la casa, la ciudad. Las acciones de los habitantes bajo la incidencia de la luz y la sombra transforman o dan otro sentido a la percepción del habitar en el espacio de la arquitectura.

En las conclusiones se reunirán los resultados organizados por temas. Finalmente, se puede afirmar que habitar la imagen es experimentar el espacio urbano-arquitectónico a través del cine. En contraste a las imágenes que habitan la memoria en forma de recuerdos, a las imágenes pictóricas y fotográficas, o a las que están presentes a manera de pensamientos, habitar la imagen es luz y movimiento, es un diálogo con la imagen urbano-arquitectónica a través de la mirada.

44 Barthes, Roland. “Fragmentos de un discurso amoroso”. Editorial Siglo XXI, México, 2013.



# Mapa





**Primera parte**  
Percepción del fenómeno urbano-arquitectónico





## Capítulo I

### La experiencia perceptual en la arquitectura

En este capítulo se explica que el habitante construye a partir de la experiencia perceptual, tanto física como psicológica, las imágenes mentales de la vivencia arquitectónica. Por ello se abordarán algunas nociones de percepción que permitan analizar desde la perspectiva psicológica el fenómeno de lo urbano y lo arquitectónico.

En este sentido, el habitante consciente de su mundo y de su presencia en él, encontrará en el espacio urbano y arquitectónico más que simples impresiones de una experiencia cotidiana, descubrirá experiencias que bien pueden nombrarse atmósferas. Para comprender las atmósferas se identifican aquellas fuerzas inmateriales o materiales que constituyen su estructura.

El fenómeno urbano-arquitectónico puede explicarse como una experiencia multisensorial, de ahí que sea indispensable comprender y valorar las múltiples sensaciones y percepciones que se detonan al habitar, pues así solamente será posible conocer las posibles capacidades reales de la arquitectura para alterar los sentidos del habitante y espectador a favor de una experiencia total: multisensorial.

También se reconoce la posibilidad de experimentar la percepción táctil de la arquitectura por medio de la percepción visual, puesto que sentir a través de la vista es una de las tantas capacidades perceptuales de los seres humanos. Por eso se analiza las características y cualidades de ambas percepciones, pues así se conocerán sus efectos y reacciones del habitante ante la imagen de la arquitectura.

En la parte final de este capítulo se explica cómo y por qué el tema de la luz es fundamental en la experiencia, tanto perceptiva como estética, de los espacios de la arquitectura. Por ello primero se reconoce que a lo largo de la historia de la humanidad la presencia de la luz ha sido, y seguirá siendo, determinante en la experiencia habitable por sus cualidades de intensidad y fuerza expresiva. De modo que al analizar su uso y presencia en algunas de las épocas de la historia se argumentará el porqué de su innegable y necesaria revalorización.



## Noción de percepción

“La percepción es la conciencia empírica, es decir, una conciencia en la cual al mismo tiempo hay una sensación.”<sup>45</sup> Con esta base Kant explica que toda experiencia sensorial tiene un efecto en el individuo que se traduce en una representación subjetiva a un objeto en general. En la psicología gestalt, esta representación subjetiva se entiende como una imagen total cuyo origen es producto de la organización y transformación, a nivel cerebral, de los elementos percibidos por el individuo. La imagen total es coherente y subjetiva, lo cual confirma que la percepción de la realidad es susceptible a múltiples interpretaciones. Esto sugiere hay coincidencias entre las imágenes percibidas por los habitantes pero en ningún caso serán iguales entre sí. Para la teoría gestalt la imagen total no se construye en la suma de partes o de estímulos<sup>46</sup>. La percepción del espacio arquitectónico no se limita a un solo sentido, esta es una experiencia compleja y total. Estas observaciones, tanto de Kant como de la escuela gestalt, son importantes para explicar la experiencia con la arquitectura.

La teoría gestalt tiene su origen a principios del siglo pasado cuando el psicólogo Max Wertheimer planteó que la percepción le da forma y significado a los estímulos recibidos del exterior. Wertheimer aseguraba que la percepción tiene la función de separar en partes el campo perceptivo visual.

De modo que la percepción del individuo estructura cada uno de los estímulos en una imagen total bajo ciertas leyes que el mismo Wertheimer realizó. Estas leyes (Pragnanz, semejanza, buena continuación, proximidad, región, conexión uniforme, sincronía, destino común, significación) lejos de

45 Kant, Immanuel. “Crítica de la razón pura”. Porrúa, México, 2012. Pág. 134.

46 “La idea de que la percepción es resultado de sumar sensaciones fue rebatida por los psicólogos de la gestalt quienes, en su lugar, ofrecieron la idea de que el todo es diferente a la suma de las partes.” “La organización perceptual implica el agrupamiento de los elementos en una imagen para crear objetos más grandes”. | Goldstein, E. Bruce. “Sensación y percepción”. Cengage Learning, México, 2011. Págs. 104-109.

actuar de manera independiente se complementan entre sí, determinando tanto las maneras de percibir como las formas de pensar la realidad.

En este sentido, para percibir y pensar la realidad se debe considerar el espacio y el tiempo como intuiciones puras o *a priori*. Ambos son determinantes en la experiencia *a posteriori* de la percepción de estímulos o sensaciones.<sup>47</sup> Lo cual significa que antes de toda concepción de la imagen total está el espacio y el tiempo como algo dado.

Si se piensa, por ejemplo, en algunas obras del arte clásico y en lo que en ellas está contenido, se valora en general lo que expresa en su conjunto, sin dejar considerar lo importante de las partes que la componen, siendo algunas de estas el tema o el punto central de la imagen. Pero en el caso del espacio y el tiempo se le mira como algo tácito, inherente al acontecimiento representado.

Tal es el caso de “La joven de la perla” de Vermeer, donde podría centrarse la mirada en el centelleo inesperado de una perla, como lo estableció María Noel Lapoujade. La mirada, a modo de recorrido visual y de pensamiento, va de lo general a lo particular “para finalizar concentrada en el punto que es la perla.”<sup>48</sup> Es decir, la perla engloba, y a la vez revela, la totalidad de la obra: el punto, la línea, la geometría, el efecto de la luz, los colores, las texturas.

Kurt Koffka es quien busca “aplicar los principios de la gestalt a un amplio rango de problemas específicos.”<sup>49</sup> Esto se puede observar en trabajos como “Percepción: introducción a la teoría de la gestalt”, que es una de sus obras más reconocidas. Koffka reduce el proceso de percepción de los individuos en tres conceptos: el primero explica que las sensaciones se presentan en forma de imágenes; en el segundo, la asociación de elementos percibidos da coherencia a las imágenes; el último, afirma que a partir de la atención las imágenes influyen en la conciencia de los individuos.

Así pues, se puede decir que los procesos cerebrales están subordinados a la percepción de imágenes, es decir, la experiencia, en este caso arquitectónica, es producto de sensaciones o imágenes de la realidad.

47 Kant aseguró que la percepción del tiempo y espacio, a diferencia de las percepciones empíricas, son intuiciones puras, las cuales no pueden ser percibidas en sí. “[...] las determinaciones puras en el espacio y el tiempo, tanto respecto de la figura como de la magnitud, podemos llamarlas anticipaciones de los fenómenos, porque representan a priori todo cuanto pueda siempre darse a posteriori en la experiencia.” | Kant, op. cit., pág. 135.

48 Noel Lapoujade, María. “La imaginación estética en la mirada de Vermeer”. Heder, México, 2007. Pág. 19.

49 Aniorte, Jennifer; Barrera, Priscila; Alfonso, Eva. “Kurt Koffka, extracto de Percepción: introducción a la teoría gestalt (1992)”. [en línea] Web.ono.com. Recuperado el 21 de enero de 2015 de [http://webs.ono.com/aniorte\\_nic/archivos/psicolog\\_teoria\\_gestalt.pdf](http://webs.ono.com/aniorte_nic/archivos/psicolog_teoria_gestalt.pdf)

Respecto a estas imágenes producto de la percepción de la realidad, Rudolf Arnheim asegura que el cerebro no podría actuar sin la presencia de imágenes. Pues la conciencia para estar al tanto de la realidad del mundo requiere trabajar bajo el proceso de selección y tratamiento de las imágenes, o sea, la percepción de las sensaciones hace posible todo proceso de pensamiento.<sup>50</sup>

En este sentido, Bergson expuso en “Materia y memoria” que la percepción se trata de selección y retención de algunas imágenes de un universo llamado materia. Según Bergson, la materia es la totalidad de imágenes cuyas acciones y reacciones entre ellas se establece a través del cuerpo, lo cual es la percepción misma.<sup>51</sup>

Esta propuesta de Bergson de inicio tiene una conexión con la psicología gestalt, pero él va más allá al señalar que la reacción de las imágenes es bajo las condiciones de movimiento porque en ellas está impreso el espíritu o la conciencia. Cada imagen de la percepción está determinada por la duración que plasma en la memoria no una imagen fija, sino imágenes con cierto movimiento. Bergson plantea una conexión entre la materia, la memoria como conciencia y el espíritu.

En otras palabras, la percepción son imágenes, y el conjunto de estas es la materia. El espíritu es conciencia y a la vez la conciencia es la memoria. Si la imagen tiene movimiento es por su carga afectiva o emocional que le plasma la conciencia o memoria. Es decir, la conciencia significa libertad de elección, y registro de la duración.

Un claro ejemplo de ello es el cine, en cuyos fragmentos de imágenes en movimiento se observa la continuidad de una realidad. La imagen cinematográfica al igual de la percepción representa en su duración la realidad. El mismo Bergson dice al respecto:

*“Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o aún de percibirlo, no hacemos apenas otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Todo lo que procede se resumiría pues diciendo que el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica.”<sup>52</sup>*

50 Arnheim, Rudolf. “Pensamiento visual”. Paidós, España, 1986. Págs. 15-17.

51 Bergson, Henri. “Materia y memoria”. Cactus, Buenos Aires, 2010. Págs. 36, 247-258.

52 Bergson, Henri. “La evolución creadora”. Cactus, Buenos Aires, 2007. Pág. 308.

Se entiende entonces que las imágenes proyectadas por el cinematógrafo, aun siendo en apariencia una ilusión, se reconocen como parte de la realidad, causando en sí los mismos efectos o sensaciones de la percepción de las cosas pertenecientes al contexto natural. Los fragmentos de la realidad unidos con cierta coherencia, al igual que las representaciones subjetivas, darán sentido a la experiencia cinematográfica.

Así pues, se puede decir que la percepción como tema, de la filosofía, de la psicología, incluso de la arquitectura, es amplio y complicado. Lapoujade asegura que todo intento de acotar la percepción en una noción es como estudiar la vida en un cadáver. No obstante, en la separación, y en este caso elección, de las partes se descubre “la estructura y el funcionamiento del cuerpo humano”<sup>53</sup>.

Del mismo modo se puede entender para el desarrollo de este trabajo que los puntos aquí señalados son únicamente una parte de la percepción que podrían trasladarse, o ser útil, para entender la experiencia con la arquitectura a través de la imagen.

En conclusión, la arquitectura desde la antigüedad ha demostrado ser capaz de despertar en los habitantes un sin número de percepciones. Es a través de la percepción visual de imágenes donde la psicología gestalt, filosofía, cine y arquitectura, se conectan entre sí. Ahora se entiende que la imagen total no es la suma de elementos percibidos por el habitante, si no que es el agrupamiento de representaciones subjetivas de los fenómenos y elementos de la naturaleza a través de la percepción, donde las sensaciones como estímulos, o imágenes, detonan en la memoria del individuo impresiones de tiempo, espacio y movimiento. De modo que el fenómeno urbano-arquitectónico, como una experiencia consciente del habitar, es un ejemplo de la agrupación de múltiples imágenes por las que se construye la imagen total.

53 María Noel Lapoujade, op. cit., pág. 38.

## Atmósfera

La experiencia de la arquitectura es la imagen total que percibe el habitante, esta totalidad se compone de múltiples imágenes. En este sentido puede decirse que de las múltiples imágenes nace la experiencia de la arquitectura. ¿Pero cómo distinguir y nombrar a este grupo de imágenes? Una forma de distinguirlas es con base en lo que expresan, o en lo que en ellas está presente; descubrir esa fuerza expresiva que condiciona la experiencia de la arquitectura, en tanto que es fundamental para nombrarlas.

Arquitectos de diferentes épocas se ocuparon en buscar un nombre a lo que significa la experiencia perceptual. Una mayoría coincide en que la experiencia de la arquitectura no se limita a la percepción visual, sino que la experiencia ocupa el mayor número de los sentidos. Sin embargo, cada nombre se piensa a partir del efecto que provoca en lo visual. Los nombres buscaron englobar en una sola palabra la esencia del espacio arquitectónico, como lo hizo Peter Zumthor al nombrar a la experiencia arquitectónica “Atmósfera”<sup>54</sup>.

En el libro “Atmósferas”, Zumthor analiza las imágenes fotográficas que han tenido un impacto sobre él en lo visual y emocional por sus cualidades espaciales y arquitectónicas. Imágenes que lo han invitado a reflexionar sobre cómo proyectar espacios arquitectónicos con ese tipo de atmósferas. Las atmósferas es lo que envuelve al complejo entrecruzamiento de la materia y la naturaleza; es la imagen que se construye con múltiples presencias.

La atmósfera no solamente es una impresión de un instante que desaparece en breve, sino que es imagen o recuerdo del habitar. La experiencia de habitar la arquitectura está ligada a esas imágenes y sensaciones del pasado, su influencia en el presente es definitiva por ser una manera intuitiva de elegir o rechazar, respectivamente, lo que gusta o desagrada. Estas vivencias arquitectónicas, o imágenes, constituyen los cimientos del proceso creativo de la arquitectura.<sup>55</sup>

Es a través de la percepción como “la creación arquitectónica debe procurar una ordenación de los detalles de un mundo físico si se busca producir experiencias”, dijo Sven Hesselgren, aludiendo a que todo estudio teórico de la arquitectura está obligado a considerar los estudios de la percepción.<sup>56</sup>

54 Zumthor, Peter: “Atmósferas”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006. Págs. 1-22.

55 Zumthor, Peter: “Pensar la arquitectura”. Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 9.

56 Hesselgren se refiere a la percepción pura como las que están libres de significado, lo cual se ha retomado para definir la imagen pura. Hesselgren, Sven; “Los medios de expresión de la arquitectura”. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964. Págs. 3.





| Peter Zumthor. Kunsthaus Bregenz, Austria, 1997.

Hesselgren establece que es necesario emplear conceptos de la psicología de las percepciones para construir no solamente una teoría arquitectónica, sino que es fundamental el estudio de la percepción para comprender cómo estas influyen en el proceso creativo de la arquitectura.<sup>57</sup> Influyen porque ya desde el diseño arquitectónico se plantean en la utilidad, como en las intenciones, crear espacios y experiencias del habitar a través de las percepciones. La experiencia de la arquitectura, que es una imagen mental de lo habitable, es producto de esas excitaciones denominadas percepción. Y en este sentido, la composición del espacio arquitectónico tiene un papel esencial.

Con base en la composición se crean las imágenes del espacio arquitectónico, la percepción del espacio de la arquitectura como imagen total determina y transforma los atributos de sus partes, y a su vez las partes lo hacen con la imagen total. Esta imagen total, como dice Hesselgren, es el holismo de la gestalt.<sup>58</sup>

La composición es entonces, por así decirlo, el proceso creativo que produce una representación meditada del espacio arquitectónico, imagen arquitectónica materializada y determinada por cada una de las presencias inmateriales de la naturaleza, cuya función y utilidad, entre otras cosas, es hacer del espacio habitable una experiencia perceptiva.

Cuando Zumthor habla de atmósferas arquitectónicas se refiere a experiencias perceptivas, transformadas y determinadas por las partes que la componen. El discurso de Zumthor, sostiene que estas partes, o elementos, son las herramientas que generan las atmósferas. Las herramientas, ya sean inmateriales o materiales, no solamente buscan detonar sensaciones o respuestas emocionales en el habitante, sino que pretenden producir lo arquitectónico; hacer arquitectura que hable de una belleza intrínseca en su utilidad, como aquellas imágenes que aún resuenan en su memoria por el impacto provocado a nivel de percepción y de sensación.

Louis Kahn ha dicho que “*la percatación*” es un instante armónico donde todo está dispuesto a favor de la experiencia de orden sensible<sup>59</sup>. Discurso o historia, la percatación es un acontecimiento, una manera de realizar los sueños, las imágenes o las ideas. La percatación simboliza la materialización de las ideas, de las intenciones, es la creación del espacio arquitectónico con base en lo emocional. De ahí que la percatación, como dice Kahn, sea

57 *Ibidem*. Pág. 3.

58 *Ibidem*. Pág. 4.

59 Kahn, Louis. “Louis I. Kahn: Escritos, conferencias y entrevistas”. El croquis, Madrid, 2003. Pág.111

una manera de diseñar, pues esta es un producto del pensamiento y del sentimiento.<sup>60</sup>

Del mismo modo que la atmósfera de Zumthor, la percatación es el resultado del proceso creativo de lo arquitectónico; pero su valor como respuesta a lo habitable está en ser una solución diferente a otras comúnmente genéricas, que responde a una necesidad de uso y utilidad de manera personalizada, única, lejos de formalismos.

Estas maneras de crear el espacio arquitectónico, comparando la percatación y la atmósfera, se distinguen en las ausencias y presencias. La percatación revela las ausencias, extrae la esencia de la arquitectura; la atmósfera se trata de lo que en ella está presente e interactúa a favor de una experiencia perceptiva. Ambas definiciones del proceso creativo y la experiencia de la arquitectura pueden interpretarse como un discurso que habla de lo mismo, pero lo trascendente es, quizás, el resultado como espacio arquitectónico.

Así pues, la atmósfera y la percatación son una imagen total. Y la imagen total, como dice Arnheim, se compone en la asociación de las cosas. En la percepción de la imagen, sostiene Arnheim, está implícito el orden subjetivo de las cosas, donde las múltiples estimulaciones se funden en una totalidad. Cada elemento que compone la percepción de la imagen total se subordinada a la estructura dominante.<sup>61</sup>

Estas estructuras dominantes, Steven Holl las nombra zonas fenoménicas. Las zonas fenoménicas corresponden a un fenómeno perceptivo que prevalece sobre otros. Pero más que definir una experiencia total, Holl plantea que la experiencia de la arquitectura inicialmente es parcial, lo cual puede diferir de las observaciones de Zumthor y Kahn, mas solamente es una forma distinta de interpretar la experiencia arquitectónica, pues la imagen que, incluso se subordina a una estructura dominante, gira entorno a un tema como puede ser la luz, el sonido, el silencio. Así la atmósfera, la percatación, las zonas fenoménicas, hacen *evidente las cosas que no se ven*<sup>62</sup> a través de sus componentes como una experiencia total.

La imagen total se trata de relaciones perceptuales, de conexiones a nivel de pensamiento, de sensaciones y de emociones. La atmósfera más que la relación ordenada, por así decirlo, de las formas, tonalidades, texturas y proporciones, habla de un equilibrio que es resultado de la composición del espacio arquitectónico.

60 *Ibidem*. Págs.115-121.

61 Arnheim, Rudolf. "El pensamiento visual". Paidós, España, 1986. Págs. 67-71.

62 Es el título del décimo sexto álbum del jazzista avant-garde Don Pullen. | Pullen, Don. "Evidence of things unseen". Editado por Black Saint, Italia, 1984.

## La experiencia multisensorial

Es incuestionable el peso de lo visual en la experiencia con la arquitectura. Pero no basta con verla, hay que experimentarla con todos los sentidos<sup>63</sup>. La arquitectura por sí misma, es una experiencia multisensorial. Merleau Ponty dice que las sensaciones son “las vivencias de un choque indiferenciado, instantáneo, puntual”. Estas sensaciones se manifiestan en las relaciones con la percepción y el objeto, revelando así todas las experiencias posibles.<sup>64</sup> Para comprender las relaciones con la percepción y los objetos de la arquitectura es necesaria la interpretación y la evaluación de las cualidades, tanto del espacio como de la materia, a través de los sentidos.

La interpretación y la evaluación se refiere a descubrir la esencia de la experiencia de la arquitectura a través de lo racional y lo emocional.<sup>65</sup> Esto sugiere que la experiencia multisensorial se realiza, ante todo, habitando de manera física y mentalmente el espacio arquitectónico, pues de otro modo “no puede pensarse en una arquitectura sino es en la proyección del cuerpo humano y de su movimiento a través del espacio”<sup>66</sup>.

Entonces la experiencia multisensorial es la interacción perceptual del habitante con las cualidades de la materia en un espacio determinado; esta experiencia inicialmente es una impresión, o acontecimiento, que tiene un efecto sobre el pensamiento de los habitantes. De modo que la arquitectura no solamente puede sentirse o percibirse, sino que también puede ser pensada, pues así se construye la representación de las experiencias.

Esta lectura de la experiencia multisensorial caracteriza las formas de relacionarse del habitante con la arquitectura y el entorno; y se realiza en el ámbito, tanto de las emociones como de lo racional. En este punto, el habitante se encuentra ante la posibilidad de experimentar el espacio arquitectónico de tres maneras. Por un lado como un encuentro con mayor disposición a lo emocional; por otro, como el encuentro con disposición a lo racional; y por último ambos como parte de un proceso en el que se construye una imagen del pensamiento.

63 Rasmussen, Steen Eiler. “La experiencia de la arquitectura”. Celeste, España, 2000. Pág. 30.

64 Merleau, P. Maurice. “Fenomenología de la percepción”. Planeta, México, 1985. Pág. 25.

65 En este sentido, Deleuze decía sobre la interpretación y evaluación que son las cualidades de una nueva filosofía, lo cual quizás puede aplicar en las formas de pensar la arquitectura: “Nietzsche integra en la filosofía dos medios de expresión, el aforismo y poema. Esas mismas formas implican una nueva concepción de filosofía. El ideal de conocimiento, el descubrimiento de la verdad, los sustituye Nietzsche por la interpretación y la evaluación. Una fija el sentido, siempre parcial y fragmentario, de un fenómeno; la otra determina el “valor” jerárquico de los sentidos y totaliza los fragmentos, sin atenuar ni suprimir su pluralidad. [...] el aforismo es el arte de interpretar[...]; el poema, a la vez es el arte de evaluar.” Esto se entiende como una nueva concepción de la filosofía, pues el filósofo del futuro, como dice Deleuze, es artista y médico –en una palabra, legislador. | Deleuze, Gilles. “Nietzsche”. Arena libros, Madrid, 2006. Pág. 19.

66 Pallasmaa, Juhani. “Los ojos de la piel”. Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 47

Esta imagen del pensamiento es producto de esa conexión con la arquitectura y con lo que se encuentra en ella. De esas conexiones se establece la comunicación entre el habitante y el arquitecto como creador, pues el espacio diseñado revela en cada una de las partes las intenciones de lo que pretende ser la obra.

Deleuze aseguraba que las imágenes del pensamiento<sup>67</sup> “se elaboran con base en un circuito que comprende a la vez al autor, al film y al espectador. El circuito completo comprende, pues, el choque sensorial que nos eleva de las imágenes al pensamiento consciente, y después el pensamiento por figuras que nos remiten a las imágenes y nos devuelven un choque afectivo.”<sup>68</sup> Lo cual sugiere un movimiento en automático del tipo dialéctico.

Este movimiento incesante produce nuevas maneras de pensar, nuevas imágenes. Del mismo modo eso ocurre cuando se revisa el trabajo de aquellos filósofos del pasado, pues es posible encontrar en su obra algo novedoso; muchos suponen que no hay nada nuevo en el pasado, sin embargo, lo que es nuevo sigue siéndolo a pasar del tiempo.<sup>69</sup>

Esta observación de Deleuze se relaciona con lo arquitectónico a través de las formas de pensar y experimentar el espacio habitable. Si hay algo nuevo en la arquitectura no es la solución formal, y técnica, de la materia en el espacio, sino que lo nuevo es la respuesta a las necesidades del habitar. Cuando el habitante vive una experiencia multisensorial en el espacio arquitectónico de cualidades excepcionales, descubre un nuevo mundo producto de esas conexiones a nivel de pensamiento con la arquitectura, que sin duda tienen relación con las formas de pensar lo arquitectónico del pasado.

A lo largo de la historia una de las inquietudes de los arquitectos ha sido materializar las ideas del espacio arquitectónico a favor de la experiencia multisensorial del habitante. Han buscado materializar, por así decirlo, aspectos abstractos como la luz, el sonido, inclusive el silencio, con la intención de transmitir mensajes y efectos a los habitantes, es decir, en la necesidad de provocar los sentidos la presencia de lo inmaterial se ha convertido en tema de la arquitectura.

Por ejemplo, al recibir el premio Pritzker, Luis Barragán señaló que en su obra procuró privilegiar “el murmullo del silencio” y “el canto del silencio”. Esto no solamente es una paradoja de la presencia material de lo inmaterial en la arquitectura, sino que a su vez es una conexión por medio de los

67 La imagen de pensamiento de Deleuze, no necesariamente se relaciona con la psicología gestalt, o cualquier otra forma de análisis psicológico de las percepciones y sensaciones, ni tampoco con la comprensión de ser.

68 Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo”. Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 216.

69 Rajchman, John. “The Deleuze connections”. Nueva visión, Buenos Aires, 2000. Pág. 37-50.

sentidos con lo espiritual y lo mítico. En algunas de las obras de Barragán, el sentido del oído puede ocupar un lugar predominante, pero en ningún momento “suprime la pluralidad de los otros sentidos”. Esta manera de pensar el espacio tiene la intención de ser “la arquitectura emocional”.

Respecto al sentido del oído se sabe que la percepción del sonido determina distancias y direcciones según la posición del habitante, más aún enriquece la experiencia del habitar con la arquitectura.

Acerca de la presencia del sonido, dice Jaime Sabines:

*“¿Qué costumbre tan salvaje esta de enterrar a los muertos!, ¿de matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la faz de la tierra! Es tratarlos alevosamente, es negarles la posibilidad de revivir. [...] Habría que tener una casa de reposo para los muertos, ventilada, limpia, con música y con agua corriente. Lo menos dos o tres, cada día se levantarían a vivir.”<sup>70</sup>*

En otras palabras, la percepción del sonido de la música o del agua corriente es capaz de evocar sentimientos o recuerdos en el cuerpo que yace en ese espacio, el sonido provoca el deseo de volver a vivir la belleza del mundo a pesar de la muerte.

Si bien esta observación es literaria, dice algo más sobre la experiencia de habitar lo arquitectónico, pues sugiere que toda presencia de lo inmaterial no solamente causa un efecto en lo visual, sino que por el contrario el sentido del oído puede ocupar una posición fundamental en la percepción de la arquitectura.

En este sentido, Zumthor asegura que el objeto arquitectónico posee un sonido propio que lo hace distinto a los demás, y no solamente es por cómo la materia se contrae o dilata, o por cómo suena la actividad del habitar en el espacio, o por cómo el viento resopla a través de las ventanas, sino que al objeto lo hace particular el sonido que resuena en los recuerdos de los habitantes.

70 Sabines, Jaime. “Qué costumbre tan salvaje”. *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*. UNAM, México, 1996. Pág. 267.



| Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, Alemania, 1999.

La percepción auditiva se debe a la reverberación del sonido que alcanza a tocar al habitante a través de su movimiento. Si el objeto arquitectónico guarda sonidos es porque está en constante movimiento, a pesar de su aparente inmovilidad y solidez. Así pues, otra cualidad de la arquitectura es la percepción de movimiento.

Arnheim decía que los acontecimientos atraen más por sus cualidades de movimiento, porque en ellos está implícito la percepción de cambio.<sup>71</sup> Estos acontecimientos en la arquitectura se interpretan como el efecto de movimiento de elementos como la luz o, quizás, como la inmovilidad de las cosas.

Greimas nombra a esos instantes de inmovilidad actos de deslumbramiento. Estos actos no se limitan a la percepción visual, sino que Greimas propone la posibilidad de un instante de cualidades estéticas por medio de la percepción de movimiento o inmovilidad. Greimas toma de “Viernes o los limbos del Pacífico”<sup>72</sup> un fragmento que describe este tipo acontecimiento, pues en la novela se describe cómo uno de los personajes experimenta el repentino detenimiento de gotas que caen a un ritmo constante, el acto es la revelación de un cambio total de las cosas<sup>73</sup>; no solamente cesa el sonido sino se detiene el tiempo y todo lo que sucede en el espacio. Greimas describe una experiencia multisensorial donde los sonidos y el movimiento forman parte del habitar.

En el museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind consideró el vacío como tema para componer el espacio arquitectónico, contrariamente a lo que podría ser la finalidad de cualquier espacio de estas características, los recorridos, que contarán los hechos históricos, se alejan de la contemplación de los objetos para enfocarse en la experiencia multisensorial. Tal es el caso del “vacío de la memoria”, en cuyo recorrido se producen sonidos a partir de las pisadas sobre piezas de metal, donde el eco busca hacer sentir, y recordar, la ausencia de las personas.

En este sentido, el discurso arquitectónico puede crear a través de la materia y los sentidos más que imágenes nostálgicas de espacios arquitectónicos entrañables, pues también hace posible, como en el recorrido del museo, revalorar la esencia de la tolerancia.

71 Arnheim, Rudolf. “Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora”. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970. Pág. 337.

72 Tournier, Michel. “Viernes o los limbos del Pacífico”. Alfaguara, España, 1992.

73 Greimas, A. Julien. “De la imperfección”. FCE, México, 1990. Págs. 28-31.



Respecto al sentido del tacto, hay diferentes formas de sentir el contacto, por así decirlo, de los estímulos del exterior; así como hay otras maneras de extender el sentido del tacto por medio de otros sentidos. Es casual encontrarse con frases comunes como “sentí la mirada” o “siente con el ojo”<sup>74</sup>, mas todas ellas tienen explicación psicológica.

Según Sven Hesselgren, esto se debe a la tendencia a la transformación, cuyos formas de manifestarse son bastante reconocibles; los sentidos pueden representar o transformar las imágenes de los objetos que se perciben; tal es el caso, entre otros, de las formas hápticas, quinestésicas, o las transformaciones visuales a representaciones de movimiento, temperatura, textura y emociones<sup>75</sup>.

Así pues, las posibilidades para interactuar con el entorno a través de los sentidos es amplia y diversa, pero cada vez se confirma la importancia de lo visual y las sensaciones.

Para Deleuze, por ejemplo, lo pintado en un cuadro es la sensación. Y por tanto hay dos formas de asimilarla de manera visual. La primera recae en la expresión sensible, que es el contenido del cuerpo, es decir, las figuras [personajes], el color, la luz y las formas. Por otro lado está la expresión abstracta, que requiere mayor interacción del espectador a nivel cerebral o de pensamiento. Pero en ambos casos las partes del cuadro son vividas y experimentadas como sensaciones que definen a la pintura como imagen o ícono.<sup>76</sup>

En la arquitectura ocurre algo similar, se le percibe visualmente como una imagen. Pero de forma contraria a la pintura, esta se experimenta al mismo tiempo, tan lo sensible como lo abstracto. En la arquitectura es posible vivir esas sensaciones como imagen única sensible y abstracta. Puede ser cuestionable que una de las intenciones de la arquitectura sea expresar o enviar mensajes, mas hay que recordar que la luz por sí misma representa la presencia abstracta de lo divino, lo cual es una manera en que la percepción visual reconoce la sensación y lo abstracto al mismo tiempo. Tal es el caso, con sus diferencias propias, de la arquitectura del gótico y del expresionismo.

Es un hecho que la arquitectura puede hacer de la experiencia perceptiva algo excepcional. Todos los sentidos que interactúan con el objeto arquitectónico se funden en una percepción total, cuyo valor jerárquico sin

74 Goethe. Citado por Hesselgren. “Los medios de expresión de la arquitectura”. Pág. 13.

75 Hesselgren, Sven. “Los medios de expresión de la arquitectura”. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964. Pág. 13.

76 Deleuze, Gilles. “Francis Bacon. La lógica de las sensaciones”. Arena libros, Madrid, 2009. Págs. 13-14, 41-42.

duda es la visión. Cada objeto arquitectónico tendrá cualidades propias, las cuales el habitante valorará en lo subjetivo.

Es verdad, la arquitectura y el arte podrían producir sensaciones superficiales, que se desvanecen tan deprisa como quitar la mirada del objeto, mas es probable que puede descubrirse en ellas sensaciones duraderas y emotivas<sup>77</sup>; porque si algo puede lograr la arquitectura, de cada experiencia multisensorial, es algo conmovedor.<sup>78</sup> Y esto puede ser posible por medio de la disposición, del uso y de la experiencia del habitar urbano y arquitectónico, sin olvidar el fin mismo de la obra. Para lo cual el arquitecto tendrá que reconocer, tanto las necesidades del habitante como el entorno y los fenómenos de la naturaleza, pero sobre todo considerar pensar los espacios más allá del oficio de hacer arquitectura para la sola percepción visual.

## **La percepción táctil a través de lo visual**

La arquitectura, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, detona un número mayor de sensaciones, en mayor grado a través de la percepción visual y táctil, siendo también la percepción de duración un factor determinante en la experiencia con la arquitectura, pues prolonga o acorta las sensaciones del habitante o del espectador frente a la obra.

La percepción visual es el primer contacto que se tiene con el fenómeno arquitectónico; no obstante, como dice Benjamin, lo táctil está vigente en lo óptico<sup>79</sup>; lo cual es una alternativa para que el habitante sienta de manera visual las formas, las texturas, incluso la presencia de los fenómenos naturales.

En la arquitectura, por ejemplo, representar lo divino conlleva transformar la materia a favor de hacer visible la presencia de la luz. Tal argumento da sentido al fin mismo de la arquitectura religiosa; pero hay que cuestionar si esta representación solamente es una idea que está condicionada a lo visual, o, basta con negarse a ver para entender que la representación no es real; es decir, si se asume que hay en el espacio una presencia divina, es porque la percepción visual es reforzada con los demás sentidos, al grado de sentirlo y tocarlo a través de la piel.

77 Para hacer referencia a las sensaciones se han tomado las afirmaciones sobre los efectos del color de Kandinsky, los cuales pueden aplicar a la experiencia multisensorial de la arquitectura. | Kandinsky, Vassily. "Sobre lo espiritual en el arte". Andrómeda, Argentina, 2004. Pág. 55.

78 Pallasmaa, Juhani. "Los ojos de la piel". Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 43.

79 Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Itaca, México 2003. Pág. 95

Es así como la composición arquitectónica posee un papel crucial en tales experiencias, pues no únicamente delimita los espacios con el de hacer evidente lo inmaterial, sino que en la composición está la concepción de una idea cuya intención fue meditada. En este sentido dice Heidegger:

*“Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. Se levanta con sencillez en el hendido valle rocoso. El edificio circunda la figura del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá adentro, en el recinto sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. Esta presencia del dios es en sí la ampliación y delimitación del recinto como sagrado.”*<sup>80</sup>

*“El estar en pie el templo da a las cosas su fisonomía y a los hombres la visión que tienen de sí mismos. Esta visión queda abierta sólo mientras la obra es una obra y el dios no ha huido de ella.”*<sup>81</sup>

*“Dejar que una obra sea una obra es lo que llamamos la contemplación de la obra.”*<sup>82</sup>

En otras palabras, la obra arquitectónica por sí misma no representa nada, pero con la presencia, en este caso del habitante, es como la obra tendrá sentido. Si la arquitectura para el habitante es la visión de sí mismo, es porque está consciente de lo que significa; o sea, si la arquitectura posee un valor es por lo que representa y por el cómo se puede interactuar con ella. La arquitectura es entonces reflejo de la cultura, una manifestación de creencias, de pensamientos y de emociones, que tiene razón de ser solamente en la interacción plena de los sentidos.

En la arquitectura, como dice Heidegger, todo se vivifica y se anima: las formas, los contornos, las superficies, la materia. El habitante en posición contemplativa, parece fortalecer su relación con la obra desde el punto de vista de la vivencia, donde la esencia de la obra está a la espera del encuentro táctil. Y cuando esto sucede, el espectador percibe y construye a través de los sentidos la imagen mental de la experiencia, que lo hace reflexionar o cuestionar, según sea el caso, para encontrar en ella el sentido de aquello que lo atrapa, sacude, cansa o molesta.

80 Heidegger, Martin. “Arte y poesía”. FCE, México, 2006. Pág. 62.

81 *Ibidem*. Pág. 64.

82 *Ibidem*. Pág. 89.

De esta manera, en la obra arquitectónica es posible encontrar la idea de un todo que se percibe a través de formas y contenidos, donde la materia se ha transformado para expresar lo que tal vez no necesariamente tiene una explicación.

Por eso, cuando Henri Focillon escribe en el “Mundo de las formas” que “los problemas planteados en la interpretación de la obra de arte se presentan como contradicciones casi obsesivas”<sup>83</sup>, está sugiriendo que cada definición comentada obedece a una mirada particular y sesgada de la obra, porque se aleja de lo esencial, que es disfrutar de ella la totalidad de sensaciones y percepciones.

De modo similar, Kevin Lynch sentencia: “Nada se experimenta en sí mismo, sino siempre en relación con sus contornos, con las secuencias de acontecimientos que llevan a ello, con el recuerdo de experiencias anteriores.”<sup>84</sup>

Por ello es posible crear vínculos afectivos a partir de las percepciones y las sensaciones placenteras de recorrer los espacios. De ahí que la percepción de lo urbano y de lo arquitectónico no se limita a una posición fija como quien mira una fotografía, sino en otro sentido, en la experiencia de lo urbano se trata de vivir y recorrer los espacios. Porque una experiencia plena de lo arquitectónico y lo urbano, depende de la secuencia de momentos instantáneos, discontinuos y múltiples, que están ligados a una posible concepción de recuerdos y significados.

Por eso no es extraño que en el encuentro físico del habitante con la arquitectura y lo urbano se estimulen las sensaciones ideadas del tacto<sup>85</sup>, es decir, la percepción visual revela lo que el tacto ya conoce<sup>86</sup>.

Según Arnheim, si hay una imagen táctil es compuesta por el cerebro, lo que significa ser para el habitante la transformación de las experiencias previas en recuerdos. Estas imágenes de experiencias previas, cooperan, dice Hesselgren, en la percepción visual.

83 Focillon, Henri. “La vida de las formas seguida del Elogio de la mano”. UNAM, Ciudad Universitaria, México, 2010. Pág. 9.

84 Lynch, Kevin. “La imagen de la ciudad”. Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Pág. 9.

85 Juhani Pallasmaa, “Los ojos de la piel”, op. cit., pág. 44.

86 *Ibidem*. Pág. 44.



| Andrey Tarkovski. Film *Stalker*, URSS, 1979.

Un ejemplo es el film *Stalker* de Andrey Tarkovski, donde las imágenes evidencian la interacción de la luz con las texturas de los materiales constructivos, provocando quizás en el espectador sensaciones táctiles que remiten a imágenes de la memoria. Así pues, en la imagen fotográfica, o del cine, donde estén presentes espacios arquitectónicos es posible sentir las texturas y la calidez de la luz, lo que podría interpretarse como una forma de acercarse por medio de la visión a la experiencia táctil.

En suma, la percepción táctil a través de lo visual consiste en el reconocimiento de imágenes o instantes de experiencias del pasado. Pues de otro modo, si el habitante o espectador no está consciente de lo que percibe, cómo podría interpretar, o disfrutar, la experiencia en la arquitectura. Es cierto, toda experiencia se desarrolla en el ámbito perceptivo de sensaciones y emociones, pero en cualquier caso remite a lo vivido o la quimera de lo habitable. La imagen táctil tiene una función específica en cuya duración, al igual de los recuerdos, podrán definir de manera visual la experiencia misma del habitar arquitectónico.

## **Las formas bajo la luz**

La luz posee diferentes significados, siendo el religioso el más reconocido. Un número importante de culturas han recurrido, y manipulado, la luz para representar la presencia divina. Esta necesidad de hacer presente lo divino detonó el desarrollo de técnicas constructivas, además hizo necesario que se valorara sus cualidades a favor de mejorar las maneras de habitar y de percibir la arquitectura. Si bien la presencia de la luz es de una importancia decisiva en la experiencia de la arquitectura<sup>87</sup>, ha sido relegada por otros intereses lejanos al habitante. Por eso, para comprender y evaluar la importancia de la luz y posteriormente establecer relaciones con otras disciplinas, es necesario conocer, con la mayor profundidad posible, la historia de su uso en algunas de las épocas más significativas en lo arquitectónico.

Se sabe que es por medio la luz y de sus cualidades como se transforma la apariencia y percepción de los objetos. La luz está condicionada a la intensidad, posición y movimiento del sol. Bajo estas condiciones la percepción de la luz puede variar, tanto en el hemisferio norte como en el hemisferio sur; la altitud y la latitud de la tierra también influye en el comportamiento del fenómeno; la luz será distinta en cada ciudad o zona

87 Rasmussen Steen, Eiler; "La experiencia de la arquitectura". Celeste ediciones, Madrid, 2000. Pág. 141.

geográfica del planeta. Esto determina las maneras de utilizarla como herramienta constructiva.

En el siglo XX, la globalización favoreció la importación, o exportación, según se quiera ver, de estilos arquitectónicos que no necesariamente se adaptaron a nuevos contextos. En la globalización, los intereses comerciales desplazaron el tema de la luz a un papel secundario; el formalismo ocupó un rol principal. A partir de esos intereses, cambió las formas de hacer arquitectura, inclusive con la luz artificial se buscó hacer de la arquitectura un espectáculo.

Siendo la arquitectura “el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes reunidos bajo la luz”<sup>88</sup>, la colocó quizá al nivel de una experiencia visual que puede ser mal entendida como espectáculo.

Merleau Ponty dice que la luz conduce la mirada y hace ver los objetos. “Tal es el caso del teatro, que al levantar el telón sobre los objetos iluminados, parece que el espectáculo es en sí mismo visible o dispuesto para ser visto, y que la luz que hurga los planos, dibuja las sombras y penetra el espectáculo de parte a parte, realiza delante del espectador una especie de visión.”<sup>89</sup>

La luz sobre los objetos es un espectáculo, pero el efecto no se limita a ser únicamente un estímulo visual, por el contrario, entre la luz y el habitante se da un diálogo que enriquece las formas de habitar. En los tratados de arquitectura de Vitruvio, la luz era tema de interés y preocupación. Con el paso del tiempo, la luz fue motivo de reflexión en el proceso del diseño arquitectónico, alcanzando el status de material constructivo y compositivo. Según José Villagrán, en los escritos desarrollados por arquitectos y tratadistas, se observan contenidos comunes y universales, la percepción de la arquitectura como arte es la constante indiscutible<sup>90</sup>. En estos tratados, aparece de manera esporádica el tema de la ciencia, pero es con el desarrollo y avance de otras disciplinas, como la óptica, la física, incluso la psicología, que se enriqueció la comprensión de la luz, tanto en el comportamiento como en los efectos, sobre la arquitectura y sus habitantes.<sup>91</sup> La luz no puede desprenderse de las reflexiones de otras ciencias y filosofías o interpretaciones religiosas, porque de algún modo todo tiene una conexión.

Ya en el mundo antiguo, la arquitectura establecía conexiones con lo místico a partir del uso de la luz. Pero es en la época clásica donde fue

88 Le Corbusier: *“Hacia una arquitectura”*. Editorial Apóstrofe, Barcelona, 1998. Pág. 17.

89 Merleau Ponty, Maurice. “Fenomenología de la percepción”. Planeta, México, 1985. Págs. 318-324.

90 Villagrán G., José. “Teoría de la arquitectura”. UNAM, México, 1989. Pág. 176.

91 Si algo tiene en común Galileo, Kepler, Huygens, Descartes y Einstein, con Vitruvio, Ledoux, Schelling, Le Corbusier, Lucio Costa, Barragán, Kahn y Zumthor, es que comparten la preocupación por la luz.

posible representar, quizás, de manera más compleja la presencia divina. Se erigieron templos cuya finalidad era establecer un diálogo con las deidades.

Un claro ejemplo de ello es el Panteón de Roma que está dedicado a múltiples dioses, el espacio arquitectónico es el lugar para la interacción y el encuentro con la luz, pues su presencia tiene una carga simbólica. La luz se introduce por medio del óculo de su cúpula, causando una impresión en la percepción visual<sup>92</sup>; el espacio interior le es revelado al habitante en forma de sensaciones. El panteón de Roma es irrepetible porque expresa entre el fenómeno de la luz, la forma, la materia y las proporción, el equilibrio perceptual de las sensaciones y emociones.

Percibir la sensación de equilibrio es posible porque la luz sobre la materia no únicamente se refracta, sino que al dispersarse en diversas direcciones por medio de partículas flotantes en el aire,<sup>93</sup> crea una atmósfera equilibrada, donde la sombra que es proyectada a corta distancias realza las formas y texturas de los elementos estructurales y decorativos del edificio. Este movimiento de la luz transforma la percepción visual del espacio, organizando la experiencia arquitectónica en fragmentos, cuya duración engloba las características inigualables de sus valores estéticos.

Otro ejemplo del uso de la luz, es la arquitectura gótica de la edad media que, si bien releva a la arquitectura romana clásica<sup>94</sup>, comparte la intención de crear espacios para el culto religioso. Sin embargo, sus características físicas y constructivas sobrepasan toda finalidad establecida por el cristianismo.

A diferencia de las primeras iglesias romanas, que se distinguieron por seguir el patrón de los edificios públicos, como las basílicas, las catedrales góticas buscaron aislarse del exterior con el objetivo de reunir a los cristianos para mostrar su devoción por Dios.<sup>95</sup> Esto requirió de espacios amplios y cerrados, y de formas que técnicamente pudieran elevarse, y sostenerse, con la intención de “alcanzar el cielo”; lo cual obligaba a mirar a lo más alto para contemplar su totalidad.

En el gótico, la relación entre la forma y la intimidad sugería la separación de casi toda naturaleza exterior, excepto la luz como presencia. La presencia de la luz, que se introducía a través de las vidrieras de múltiples colores, lograba provocar con su efecto “tenue y débil” en una sensación conmovedora.

92 Plummer, Henry. “La arquitectura de la luz”. Blume, Barcelona, 2009. Pág. 7.

93 Tornquist, Jorrit. “Color y luz. Teoría y práctica”. Gustavo Gili, Barcelona, 2008. Págs. 40-44.

94 Hegel, Georg. “La arquitectura”. Kairós, Barcelona, 2001. Págs. 119.

95 *Ibidem*. Págs. 119-148.





| izquierda. Il Pantheon, Roma, 118-125 d.C.  
| derecha. Notre Dame, París, 1163-1345

La transparencia de las vidrieras era limitada. El vidrio multicolor acumula luz para posteriormente proyectar sombras del mismo tono<sup>96</sup>. Según la intensidad de la luz, la sombra casi llena por completo el volumen o espacio interior.<sup>97</sup>

El color transforma los ambientes de la obra arquitectónica, produciendo en el habitante estados de ánimo y experiencias sensoriales. El color como fenómeno de la luz y percepción visual, influye directamente en las sensaciones.<sup>98</sup> Las diferentes reacciones que pudieran provocar los colores pueden ser motivo de estudio, pero lo relevante es que sin su presencia las cualidades expresivas de la obra no serían lo mismo.

En el renacimiento se pretendió resurgir hacia un futuro con base en las cualidades expresivas del pasado. Pero esta visión humanista también había de producir otra interpretación de ese proceso de renovación, el cual consistió en redescubrir la importancia de la naturaleza, es decir, al contrario del aislamiento intencional de la arquitectura gótica, esta se abrió hacia el exterior consiguiendo reinterpretar la época clásica romana.<sup>99</sup>

Así, el renacimiento quizás imitó las formas del pasado, mas la intención en sí misma sugiere que la novedad es, hasta cierto punto, inalcanzable; porque si mirar el pasado es redescubrir lo novedoso, entonces lo que se toma de Este para reutilizarlo en el presente, únicamente produce arquitectura en la que resuenan las imágenes del pasado.

Por eso el uso de la luz en el renacimiento, más que un recurso para conmovir, tuvo el objetivo práctico de articular los espacios con diferentes y sutiles intensidades de iluminación<sup>100</sup>.

Es sabido que la luz puede ser desigual en el espacio interior; esto se debe a la proporción de reflectancia entre los objetos y a las sombras proyectadas por los mismos<sup>101</sup>; es decir, al comparar el tipo de iluminación utilizado en el gótico y en el renacimiento, se observa hay diferencias en intensidad de luz, los contrastes en ambos estilos dependen de la disposición de los espacios y de las alturas de sus partes.

96 Tornquist, Jorrit. Op. cit. Págs. 185

97 Hesselgren, Sven. "El lenguaje de la arquitectura". EUDEBA, Argentina, 1973. Pág. 53.

98 Bottura, Roberto. "Color, gráfica y arquitectura". Links, Barcelona, 2010. Pág.11.

99 Panofsky, Erwin. "Renacimiento y renacimientos en el arte occidental". Alianza, Madrid, 1991. Págs. 31-57.

100 Henry Plummer, op. cit., pág. 8.

101 E. Bruce Goldstein, op. cit., págs. 220, 221.

Así pues, la propuesta del renacimiento a abrirse al exterior permitió la presencia de la luz en mayor proporción; de modo que la sombra tenía menor posibilidad de proyectarse. Sin embargo, esta propuesta cambiaría con la llegada del barroco.

Según L'Encyclopédie méthodique, lo barroco en arquitectura es un matiz de lo extravagante; que en otras palabras es llevar al extremo lo ridículo<sup>102</sup>. Con este calificativo, el barroco se distanció del renacimiento, estableciendo otra posibilidad de renovación [Contrarreforma] de los valores artísticos de la arquitectura; incluso, a partir de lo bizarro donde es posible encontrar la belleza, claro está, con la disposición del observador.

Por eso es comprensible que el barroco recurriera a los claroscuros, con el objetivo de enfatizar en los espacios misteriosos de las iglesias cristianas, como lo hizo en los altares, que por su carácter simbólico era importante enfatizar lo sagrado<sup>103</sup>. La luz y la sombra manifestaban su fuerza al impresionar y provocar en los creyentes el fervor por su Dios.

En este sentido, la luz y la sombra como una fuerza expresiva puede ser referencia de otras arquitecturas como la asiática, en particular de la japonesa. Porque la luz dentro de las múltiples cualidades y recursos expresivos, el uso que se le dio es de una sencillez y precisión que solo puede compararse con sus haikús.

Tarkovski decía: “los poetas japoneses sabían como expresar sus visiones de la realidad con tres líneas de pura observación.”<sup>104</sup>

En ese sentido, la arquitectura japonesa prescinde de todo ornamento con el propósito de interactuar únicamente con la sombra<sup>105</sup>, que, contrariamente a la cultura occidental, no busca lo monumental y lo extravagante [barroco]. Entonces, si algo distingue a la arquitectura japonesa es el empleo de la luz indirecta y difusa, en cuya oposición al brillo intenso, desea lo sutil y lo discreto, como lo dijera Tanisaki.

La sombra es de considerable importancia perceptiva para la arquitectura, pues al igual de la luz, estimula la imaginación y ensoñación<sup>106</sup>. Además, la presencia de la sombra es, junto a otros estímulos, indispensable en la organización perceptual de la imagen, es decir, “cada patrón de estímulos, [la luz y la sombra], se percibe de tal manera que la estructura resultante

102 Tapié, Victor-Lucien. “El barroco”. EUDEBA, Argentina, 1973. Págs. 7-9, 24-27.

103 Weisbach, Werner. “El barroco. Arte de la contrarreforma”. ESPASA-CALPE, Madrid, 1942. Págs. 55, 69, 75, 313, 314.

104 Tarkovski, Andrey. “Esculpir el tiempo”. UNAM, México, 2009. Pág. 118.

105 Tanizaki, Junichiro. “El elogio de la sombra”. Siruela, Madrid, 2010. Págs. 45-48.

106 Pallasma, Juhani. “Los ojos de la piel”. Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Pág. 48.

es lo más sencilla posible”<sup>107</sup>, como lo afirmara la ley de la simplicidad [pragnanz] de la teoría gestalt.

La sombra está relacionada con la percepción tridimensional del espacio, pues al proyectarse se hace visible la profundidad y las protuberancias de los planos. Así, el papel de la sombra es determinante en la percepción visual de las formas arquitectónicas, porque en su ausencia no habría contraste y la luz irritaría de manera visual al habitante, y por ende, hacer inhabitable el espacio arquitectónico.

Ya en la revolución industrial se aceleró el desarrollo de técnicas y materiales constructivos, que sin duda transformaron la apariencia del espacio urbano y arquitectónico. Los países europeos de occidente vivían un desarrollo económico, político y social, pero esto no modificó, o realizó, el cambio profundo de los recursos estilísticos con los que se diseñaba y construía la arquitectura, pues esta cruzaba momentos de indefinición que se reflejaban, entre otras cosas, en la utilización ambigua de la luz.

No había motivo para impedir continuarán imitando, o en su caso, reviviendo formas y estilos del pasado: por ejemplo, el neoclásico o el neogótico<sup>108</sup>. No obstante hubo propuestas, como eliminar elementos decorativos no útiles de la obra, que exploraban caminos con el propósito de encontrar las bases para una nueva arquitectura. Así, el siglo XIX podría definirse como transición de una época que daría paso al movimiento moderno.

En las primeras décadas del siglo XX se desarrolló en Alemania el movimiento expresionista, que estableció nuevas condiciones estilísticas. El expresionismo, contrariamente a otras manifestaciones artísticas, no representó la apariencia de realidad exterior sino intentó exponer estados anímicos reales<sup>109</sup>. En otras palabras, el artista expresionista buscó hacer visible lo que no se ve; lo cual fue una interpretación subjetiva y, hasta cierto punto, utópica de la realidad<sup>110</sup>.

Para la arquitectura resultó complicado materializar los principios expresionistas, pero la intención era evidente en el trabajo de algunos arquitectos, como Bruno Taut, Hans Poelzing, Erich Mendelsohn, Rudolf Steiner, pues llevaron a cabo las ideas del movimiento. En sus obras está implícito el propósito de concebir obras únicas, cuyo objetivo principal era expresar emociones, y además motivar la contemplación en el habitante.

107 Goldstein, E. Bruce. “Sensación y percepción”. Cengage Learning, México, 2011. Págs. 105.

108 Honour, Hugh; Fleming, John. “Historia mundial del arte”. Akal, España, 2002. Pág. 674.

109 W. Adorno, Theodor. “Teoría estética”. Akal, Madrid, 2004. Pág. 181.

110 Casals, Josep. “El expresionismo”. Montesinos, Barcelona, 1988. Pág. 29.

Así pues, lo visual ocupaba un lugar preponderante por encima de los demás sentidos, siendo la luz y el color estímulos esenciales en la experiencia espacial y estética del expresionismo. Sin embargo, esto no evitó perdiera fuerza el movimiento y se le olvidara en pocos años.

Según W. T. Adorno, si el expresionismo desapareció rápidamente fue a causa de débiles argumentos y utopías falsas. Es verdad que para muchos el movimiento fracasó, mas no puede negarse su aportación a la cultura, y sobre todo, al arte cinematográfico; pues creó escenarios fantásticos con base en las formas de la arquitectura expresionista [Metrópolis, Lang], donde la luz y la sombra igualmente son determinantes en la percepción de emociones.

Ya en el siglo XX, el tema de la luz es revalorado por arquitectos por ser la presencia, cuyas cualidades determinan la percepción de los valores estéticos, como por ser factor fundamental para el bienestar del habitante<sup>111</sup>. En ambos casos el papel de esta es fundamental en la experiencia de la arquitectura, pues de manera consciente fue manipulada con la finalidad de transformar, entre diversas posibilidades, la percepción y sensaciones del habitar.

En ese sentido es conocida la obra de arquitectos que se caracterizaron por hacer de la luz el medio para construir ambientes, los cuales lograron expresar por medio de ella no solamente su forma de ver y hacer arquitectura, sino compartieron su forma de ver el mundo, entendiéndola a esta como la relación de la naturaleza y la materia, donde el habitante es más que un simple espectador.

Todo intento de reconocimiento es susceptible a omitir nombres u obras; sin embargo, hubo arquitectos que definieron esa época con su trabajo, incluso siendo en la actualidad referencias indiscutibles en la arquitectura del siglo pasado.

Tal es el caso de Frank Lloyd Wright con el S.C. Johnson & son Company [Wisconsin, E.U.A., 1950]; Le Corbusier y la casa “La Roche-Jeanneret” [París, Francia, 1923]; a su vez Alvar Aalto con el Sanatorio antituberculoso Paimio [Finlandia, 1933]; y Louis Kahn con la Yale University Art Gallery [New Haven, E.U.A., 1953].

111 En la carta de Atenas, decía Le Corbusier: “Hay que prohibir para siempre, por medio de una estricta reglamentación urbana, que familias enteras se vean privadas de luz, de aire y de espacio.” Por lo cual la luz adquiere valor más allá de cuestiones estéticas, siendo el bienestar del habitante fundamental para la arquitectura. CIAM. “Manifiesto urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna”. celebrado a bordo del Patris II en 1933. Se publicó en 1942 por Le Corbusier.

Todos ellos en su manera particular de expresar, y crear, con luz espacios entrañables, y por supuesto habitables, no solamente cambiaron la forma de hacer arquitectura, sino habrían de influir de manera significativa a nuevas generaciones.

Asimismo, las teorías del movimiento moderno tuvieron aportaciones evidentes en la arquitectura de Sudamérica y de México. Esto puede observarse en la obra de Rogelio Salmona, en particular las Torres del parque o la biblioteca Virgilio Barco [Bogotá, 1965 y 2001]; también es el caso de Oscar Niemeyer y el Palacio de Itamaraty [Brasilia, 1970]; de igual manera Paulo Mendes da Rocha y la Casa PMR [Sao Paulo, 1964]; así como Eladio Dieste y la Parroquia del Cristo Obrero [Atlántida, Uruguay, 1959]; también es el caso de Claudio Caveri y Eduardo Ellis con la Iglesia de Fátima [Buenos Aires, 1957]; igualmente Luis Barragán con su Casa estudio [Cd. de México, 1949]; y Carlos Mijares con la Parroquia N. Sra. del perpetuo socorro en Ciudad Hidalgo [Michoacán, 1968].

Si bien estas obras se mueven en múltiples direcciones, al igual que de los arquitectos europeos y norteamericanos, es la luz el hilo conductor que las une como expresiones de su pensar y quehacer arquitectónico.

En la actualidad, si bien la luz cayó a un plano secundario no dejó de ser esencial en la composición del espacio arquitectónico. El predominio de intereses económicos rompió el equilibrio entre lo social, lo político y la arquitectura; la luz y sus valores estéticos y de bienestar fueron relegados a causa de los apabullantes intereses que iban en contrasentido del fin mismo de la arquitectura. No obstante, algunos arquitectos han explorado este tema y lo han hecho parte fundamental de su obra; en consecuencia esta diversidad de pensamientos abrió nuevas direcciones de uso y expresión arquitectónica.

Henry Plummer dice al respecto: “la tendencia reciente está produciendo un cambio silencioso en el equilibrio arquitectónico entre la forma absoluta y la luz efímera.”<sup>112</sup> Lo cual puede ser cierto y alentador para aquellos que piensan en el papel que debe desempeñar el arquitecto frente a intereses tácitos o ajenos a la arquitectura, pero esta tendencia la llevan a cabo unos cuantos exponentes del oficio, lo cual no es desdeñable, más lo importante sería fuese su uso una constante indiscutible en el quehacer arquitectónico, por encima de lo formal o comercial; a cualquier nivel social, económico y político. Tal vez no se trata de un tema de prioridad, sino de equilibrio entre las partes que componen la arquitectura.

112 Henry Plummer, op. cit., pág. 15.



| izquierda. Hans Poelzig. Grosses Schauspielhaus, Berlín, 1919.  
| derecha. Rogelio Salmona. Biblioteca Pública Virgilio Barco, Bogotá, 2001

Es de suma importancia el estudio del fenómeno a nivel perceptivo, pues los efectos que tiene son determinantes para entender, tanto la experiencia del habitar como la relación del habitante con las formas y espacios de la arquitectura. Además porque en la interacción entre ambas se reconocen los estímulos y sensaciones que dan sentido a las imágenes, como recuerdo de la experiencia de habitar el espacio y tiempo en lo urbano-arquitectónico, donde la presencia de la luz es esencial y decisiva en lo anímico.

Cada uno de los sentidos tiene la función de asimilar la información recibida del entorno, pero es la consciencia quien reconoce la realidad, y por tanto, la posición que ocupa el habitante frente al mundo y otros individuos, incluso ante lo desconocido y misterioso. Así las respuestas y explicaciones a lo desconocido se ajustaban a un plan divino; por eso la luz al no ser propiamente de este mundo adquirió diferentes significados, entre ellos, ser la representación inmaterial siempre omnipresente de Dios.

La luz, independiente de cualquier connotación, siempre estará presente. Al igual que lo estuvo cuando la humanidad adquirió consciencia de sí mismo y de su entorno. Además, su presencia es indispensable para el entendimiento perceptivo y psicológico de la vida en el planeta y en lo urbano-arquitectónico. La luz es una de los elementos naturales esenciales para el habitar de la arquitectura. Por eso es necesario se retome y revalore su presencia e importancia que le corresponde.

La arquitectura tuvo a lo largo del tiempo periodos definitivos. Hubo épocas decisivas en la forma de hacer arquitectura, como fue la época clásica griega y romana, el gótico y el movimiento moderno, cuyas apariciones modificaron el desarrollo y apariencia del espacio urbano-arquitectónico. Es cierto, el proceso y desarrollo de cada época es distinto. En el caso de la arquitectura posmoderna, es poco el camino recorrido en comparación con otras épocas; sin embargo, la transformación urbano-arquitectónica que se observa y vive en la actualidad no podría entenderse sin los principios del movimiento moderno y su desarrollo tecnológico y científico.



Es incuestionable el dominio que se tiene de la materia y la técnica, mas nada podría acercarse a los niveles expresivos y a valores estéticos que la luz produce en la arquitectura, porque con su presencia es posible expresar lo que no podría explicarse con palabras. Tal vez es un tema romántico, pero qué arte no lo es. La arquitectura puede considerarse arte, pero a diferencia de otras expresiones artísticas, en ella es inherente su propósito de utilidad, y además es la única con la capacidad de interactuar, a través de los sentidos, con los habitantes, y por qué no, con los espectadores.

**Segunda parte**  
De las relaciones entre imagen, arquitectura y cine



## Capítulo II

### La imagen en sí misma

La imagen es el resultado de múltiples relaciones, que conjuntamente dan sentido a las percepciones, a los pensamientos, a la imaginación. El análisis de la imagen permite valorar la experiencia habitable con lo urbano-arquitectónico. En este sentido, se comprende que hay imágenes que resuenan, tanto en la memoria como en el presente, por lo que representan en lo espacial, en lo material y en lo estético, para el habitante. Esto configura una experiencia de cualidades significativas, inclusive de características poéticas.

El espacio arquitectónico se habita de múltiples maneras. Ya sea a través de lo poético, de los sueños y los mitos, se manifiesta una idealización de las formas de habitar. Si bien se sabe que las imágenes de lo urbano y lo arquitectónico resultan de un estado de plena consciencia, también se sabe que se transforman en estado de inconsciencia. De este modo se explica cómo las imágenes son en ocasiones representaciones arquetípicas de las formas de habitar el espacio urbano-arquitectónico.

Por otra parte se explica que la pintura y arquitectura es, respectivamente, registro visual y material del paso de la humanidad por este mundo. El arte en general expresa la realidad de una época. En ambas disciplinas existen conexiones, como construir imágenes de lo habitable.

La percepción de la realidad a través de la imagen en blanco y negro potencia, tanto en el cine como en la fotografía, la experiencia visual del espacio arquitectónico y urbano. En esta parte, se explica cómo el color blanco y negro, con su efecto intensificador, transforman las percepciones y sensaciones del habitar.

Las imágenes de la arquitectura y la ciudad son susceptibles a la significación. Identificar estas significaciones permite al habitante comprender su relación con el entorno.

La ciudad ofrece múltiples lecturas del habitar. Cada habitante tiene múltiples experiencias con la ciudad, imágenes personales que en ocasiones alcanzan la posición de colectivo. Estas imágenes colectivas, más que interpretaciones, son experiencias reconocibles, lo cual tiene algo de simbólico. Son las maneras de ver lo habitable en la ciudad.



## **La resonancia de la imagen [imágenes poéticas]**

“La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el esplendor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse”<sup>113</sup>.

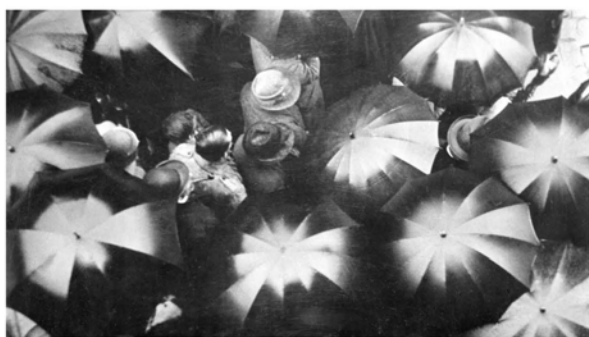
La imagen poética es evidencia del habitar, un momento preciso de tiempo y espacio que determina la conciencia del habitante. No se trata entonces de experiencias nostálgicas del pasado, sino que las imágenes nacen de manera consciente en el habitante, son resultado de la interacción sensible con lo inmediato<sup>114</sup>.

El escenario de lo inmediato puede ser la arquitectura, incluso lo urbano. Porque, como dice Bachelard, las imágenes del hogar son la primera referencia espacial de un mundo, que cada vez se hace más grande a medida que se recorre y vive. En la imagen poética se expresa la relación con un mundo urbano-arquitectónico, en la imagen que se produce resuena la realidad de lo habitable.

La imagen poética es producto de una conexión entre el habitante y lo urbano-arquitectónico, que se revela en el transitar de lo cotidiano. Es mirando con detenimiento como el habitante descubre las imágenes, los instantes que por su extrañeza alteran las percepciones, sensaciones y emociones. El impacto no solamente queda en la sensación de haber experimentado algo fuera de lo común, sino que incide a nivel de pensamiento, da así una explicación emocional del espacio habitable.

113 Bachelard, Gaston. “La poética del espacio”. FCE, México 1965. Pág. 8.

114 En este sentido dice Bachelard: “Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Se entiende por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.” | Bachelard, Gaston. “La poética del espacio”. FCE, México 1965. Pág. 9.



| arriba. Joris Ivens. Film *Regen*, Holanda, 1929.  
| abajo. Luis Buñuel. Film *Un chien andalou*, Francia, 1929.

En los cortometrajes “*Regen*” y “*De brug*” Joris Ivens documenta instantes de lo cotidiano que quizás pasan inadvertidos para una gran mayoría de habitantes. El discurso cinematográfico de Ivens es calificado como poético por sus cualidades estéticas; captura lo habitual de modo que revela y a su vez potencia lo desapercibido en las ciudades de Ámsterdam y Róterdam. La imagen se produce en lo cotidiano; la experiencia visual la reconoce el espectador a tal grado de poder expresar: eso es así, pues lo he visto. Para el habitante esta experiencia no es posible expresar con palabras.

Lo habitual tiende a la costumbre y en consecuencia cierra toda posibilidad a descubrir y vivir, por así decirlo, acontecimientos estéticos. Sin embargo, estos seguirán latente hasta el encuentro con el habitante. Estos actos sincrónicos “se trata de acontecimientos que coinciden en el tiempo y en el espacio sin una causa aparente que los relacione entre sí.”<sup>115</sup> La imagen de la cotidianidad urbano-arquitectónica es producto de ese acontecimiento entre los objetos con los fenómenos naturaleza. Del mismo modo, la percepción de tiempo es decisiva en tal experiencia, pues la duración, la intensidad, incluso la “*lentitud*”, influyen en el cómo se vive, mira y construye la imagen de la cotidianidad.

En la “*lentitud*” se puede establecer una conexión con el instante poético. El ritmo acelerado de vida propio de las grandes ciudades, hace del habitar una experiencia predecible y monótona. Para el habitante el tiempo parece no ser suficiente como para vivir y contemplar la realidad con cierta “*lentitud*”. Un mundo repleto de imágenes superfluas impide mirar con la *lentitud* la vida.

El escritor Jordi Soler dice que es preocupante vivir la vida con tanta velocidad, porque la imposición de un ritmo ajeno a los intereses personales niega a los individuos a encontrarse en *La lentitud*. Es decir, la vida que transcurre a velocidad vertiginosa aleja cualquier posibilidad de practicar lo que él llama la arqueología interior, que es la contemplación de “los misterios del mundo.”<sup>116</sup> Pues, en la contemplación, y en la tranquilidad, el habitante descubre aquellas conmociones, o sobresaltos, de pensamiento y de espíritu que definen el habitar poético.

115 “La sincronización se trata de acontecimientos que coinciden en el tiempo y espacio sin una causa aparente que los relacione entre sí.” Godoy, Iliana. “Sincronicidad y arte mesoamericano”. BUAP, México, 2011. Pág. 7.  
116 Soler, Jordi. (2013, 17 de febrero) “La lentitud” [en línea]. “El País” de España, Sección Opinión La cuarta página. Recuperado el 18 de febrero 2013 de [http://elpais.com/elpais/2013/02/12/opinion/1360672000\\_171788.html](http://elpais.com/elpais/2013/02/12/opinion/1360672000_171788.html) ]



Porque “a veces una conmoción extraordinaria puede sacar [al habitante] del estado letal hacia un recepción viva”<sup>117</sup>, como lo estableció Kandinsky.

La conmoción no solamente se da en lo emocional, como quien experimenta la felicidad después alcanzar un logro, o en otro caso, experimentar una preocupación súbita. Por el contrario, la conmoción se refiere al efecto producto de la realidad, donde la conmoción por un instante ocupa el centro de todo.

Merleau Ponty decía que “el cuerpo y la percepción solicitan constantemente tomar como centro del mundo el paisaje que se ofrece.”<sup>118</sup>

Son varias las maneras de percibir una conmoción, pero es difícil encontrarse con ella cuando es demasiado visible el contenido. La verdadera conmoción no se descubre como quien busca, sino se manifiesta como un acto de sincronidad.

En la actualidad se busca prefabricar este acto, pero únicamente se obtiene un espectáculo pretencioso. Un claro ejemplo de ello es la arquitectura que se comercializa como mercancía, cuyo objetivo inicial es ser un producto publicitario.

Según Baudrillard, el mundo moderno es publicidad por esencia.<sup>119</sup> De todas partes brotan imágenes, el mundo real está repleto de ellas. Con esas condiciones cualquier búsqueda de conmoción se vuelve una empresa cercana a lo imposible.

Nada es demasiado para el consumo visual de la gente; solo contemplar lo desconocido podría tener un efecto diferente, pero el acostumbramiento pronto se encargaría de disminuir el interés; así ha pasado con diversos medios de expresión o con artefactos que rápidamente han caído en desuso. Varios dirán que la comercialización es parte de la evolución natural del arte o de las expresiones de la cultura. No obstante, aun con la presión de aspectos comerciales, el arte y la poesía son expresiones capaces de provocar conmociones.

Valéry insistía que “la poesía más que un fin, es un instrumento; de ahí se desprende su carácter de artificio, de voluntad.”<sup>120</sup> La poesía es una manera de ver y vivir la cotidianidad, bajo la premisa de descubrir e indagar con

117 Kandinsky, Vasili. “Punto y línea sobre el plano”. Paidós, Buenos Aires, 2003. Pág. 22.

118 Merleau Ponty, Maurice. “Fenomenología de la percepción”; Planeta, España, 1994. Págs. 300-301.

119 Baudrillard, Jean. “El complot del arte. Ilusión y desilusión estética”. Amorrortu editores, Buenos aires, 2006. Pág. 32.

120 Valéry, Paul. “Notas sobre poesía”. Universidad Iberoamericana, México, 1995. Págs. 16,18.

voluntad problemas que no tienen una solución probable.<sup>121</sup> El poeta explora lo que en apariencia es desconocido, todos sus sentidos se mantienen alerta para descubrir las alteraciones casi imperceptibles de la realidad.

No se afirma que la imagen poética sea una revelación exclusiva para el poeta, pero es el único capaz de expresar en palabras esa realidad. La imagen poética es también percibida por cualquiera con disposición de observar.

En la arquitectura, el habitante descubre imágenes emocionales a través de interactuar con el espacio, esta asimilación del espacio es una respuesta natural de la experiencia habitable. Lo trascendente en la experiencia poética es descubrir lo inesperado<sup>122</sup>, porque de eso se trata el arte, de descubrir nuevas realidades. El cine, por ejemplo, logro descubrir nuevas realidades, incluso a través de la arquitectura y lo urbano como espacio del habitante.

Octavio Paz aseguraba que “las primeras películas de Luis Buñuel, fueron la irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen filmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas”.<sup>123</sup>

Si bien dentro de las intenciones del arte es provocar, el cine lo hizo al develar la realidad de las ciudades modernas. La arquitectura y lo urbano como escenario de pobreza y marginación es otra realidad. El carácter de nueva realidad arquitectónica reveló imágenes poéticas y habitables, otra mirada.

Así pues, la imagen poética se construye en la revelación inesperada, en el habitar, en la voluntad por descubrir los “misterios del mundo”, en la “lentitud”, en la conmoción de pensamiento, en las formas de mirar el espacio de la arquitectura. La imagen poética y habitable es una prueba de lo que produce la obra arquitectónica, estas imágenes resuenan en el presente y memoria del habitante.

121 *Ibidem*. Págs. 16,18.

122 Decía Valéry que la importancia de la obra poética, “para el autor, está en la relación directa con aquello que de imprevisible le aporta en el proceso de su elaboración.” *Ibidem*. Pág. 24.

123 Paz, Octavio. “Obras Completas de Octavio Paz”; FCE, México, 1994; Tomo 3, Pág. 222-232.

## **Arquetipos de lo habitable [espacios oníricos]**

A diferencia de la imagen poética “el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente”<sup>124</sup>. Sin embargo, toda representación arquetípica no puede desligarse de imágenes producidas a través de la percepción y la conciencia.

Hay dos tipos de arquetipo: los originales y espontáneos del inconsciente, como el alma y espíritu. Mientras en la representación arquetípica existe una evidente interacción con la conciencia, tal es el caso del sueño y el mito.

En el sueño o en el mito está presente el espacio urbano-arquitectónico. Esta imagen del espacio arquitectónico que habita, o solamente está presente, en el estado onírico o en el inconsciente colectivo, ha sido tema de interés para la pintura o el cine, pues también representa, y ha sido parte, de la realidad. Pero antes de cualquier conexión entre la arquitectura, como escenario de estas representaciones arquetípicas, es necesario entender qué es el arquetipo.

Jung decía que el arquetipo difiere de lo histórico constituido y elaborado. Pues su origen es una manifestación inmediata que bien puede producirse en visiones originales, lo cual es una experiencia de carácter individual, cuyo entendimiento podría ser ininteligible e inmaterial si se compara con representaciones arquetípicas o imágenes del inconsciente colectivo.

El espíritu, por ejemplo, cuya imagen es original, obedece a una forma preconsciente porque se encuentra presente en los individuos de manera universal.<sup>125</sup> La interpretación de espíritu, siguiendo nuevamente a Jung, puede tener múltiples significados, pero en cualquier caso su esencia se manifiesta en el fenómeno inconsciente y en la representación material del fenómeno; lo cual significa que todo arquetipo original se transforma en una representación o imagen colectiva a partir de la interacción consciente con los individuos.

Por eso en la religión el espíritu conserva su carácter y esencia inmaterial más original, mientras su parte material tiene la facultad de producir y transformar las imágenes.<sup>126</sup> Es decir, de inicio es una operación mental espontánea; y en segundo lugar, es libertad de elección y manipulación, consciente, de imágenes.

124 Jung, C. Gustav. “Arquetipos e inconsciente colectivo”; Editorial Paidós, España, 1970; Pág. 11.

125 Jung, C. Gustav. “Simbología del espíritu”. FCE, México, 1998. Pág. 19-22.

126 *Ibidem*. Pág. 14-19.

Para Bergson, esta elección y manipulación de las imágenes es sinónimo de conciencia. Bergson decía que cada momento que el individuo realiza algún movimiento ejecuta de forma consciente una decisión, lo cual significa elegir. Si bien él hace referencia a la percepción, hay una conexión en las maneras de dar coherencia a las imágenes mentales, que son representaciones de la experiencia perceptiva.

Este mismo procedimiento de elección se da en el sueño. El sueño es una experiencia que evoca imágenes subjetivas, difusas y confusas de una realidad del pasado, para ser transformadas por medio de las sensaciones percibidas del exterior. En otras palabras, la fabricación de los sueños parte de la interacción entre las sensaciones del exterior y las sensaciones de la realidad como recuerdos.<sup>127</sup> Puesto que el individuo continua percibiendo lo que sucede en el exterior, aun en estado onírico; entretanto las imágenes de la realidad, que habitan en lo más profundo del inconsciente, reaparecen y dan forma, o completan, la experiencia de sueño.

Si bien la fabricación de los sueños se relaciona a la elección e interacción de imágenes pasadas con las percepciones y sensaciones exteriores en un estado de aparente inconsciencia, las funciones del pensamiento o razonamiento no dejan de trabajar en un estado onírico, porque la razón pretende dar una explicación a la experiencia visual, por así decirlo, de las imágenes incoherentes.<sup>128</sup>

Las imágenes que habitan en la profundidad del inconsciente son producto de las vivencias cotidianas en escenarios reconocibles. Estas imágenes de lo urbano-arquitectónico elegidas y transformadas en el sueño, crean una realidad que solo es posible experimentar en estado onírico, pues si se materializa parece debe desprenderse de toda condición irreal. El arte es, quizás, la única que puede expresar en imágenes la experiencia visual del estado onírico. En el caso de la arquitectura y lo urbano, es únicamente posible representarlos como una “realidad dirigida hacia lo imaginario”.

Todo proceso de diseño y construcción de espacio urbano-arquitectónico parte de la idea de materializar los sueños de habitar. Sin embargo, no siempre las imágenes producto del inconsciente deben ser materializadas, pues si la imagen permanece como una representación arquetípica del espacio, cumple una función determinada: constituir una imagen o signo reconocible para un colectivo, imagen que refleja una forma de pensamiento.

127 Bergson, Henri. “La energía espiritual”. Cactus, Buenos Aires, 2012. Pág. 97-104.

128 Ibidem. Pág. 112.

Es decir, la imagen arquetípica es reconocible en múltiples culturas por la configuración de elementos y características comunes de las sociedades, donde el espacio arquitectónico y urbano, entre otras cosas, ha sido escenario simbólico de actividad humana.

Con esta base se construyen los mitos fundacionales de las culturas, cuyo discurso parte de la interpretación de lo irreal como verdad<sup>129</sup>.

Ya el filósofo Ernst Cassirer había dicho que cualquiera de los mitos están lejos de ser comprobados, pues la negación a ciertos fenómenos de la realidad es evidente. No obstante, el mito fundacional se combina con la realidad; incluso, podría decirse que la combinación de imágenes reales y símbolos, unidas en una sola, busca la permanencia no únicamente como mito, sino intenta argumentar el origen de las ciudades.

Desde esta óptica el mito es un modo de percibir e interpretar el mundo de manera específica. Es decir, la percepción mítica de lo urbano-arquitectónico no puede desligarse de la relación emotiva con sus habitantes, lo que hace en cada interpretación se halle rasgos particulares.<sup>130</sup>

El historiador Miguel León-Portilla decía, por ejemplo, que la fundación de Tenochtitlan puede interpretarse como la evolución de un signo en un símbolo de una nación entera. Si bien, esto era de inicio una señal del dios tribal, Huitzilopochtli, cuya exigencia era la construcción de un templo como centro de la futura ciudad, también representaba la lucha de elementos opuestos: el águila simboliza el sol y la serpiente el cielo nocturno.<sup>131</sup>

Este mito, al igual de otros, sintetiza múltiples significados en una imagen, cuyo sentido tiende a formas particulares de pensamiento, que persisten en el colectivo a pesar del paso del tiempo.

En cualquiera de las fundaciones primitivas, clásicas o modernas, la arquitectura desempeña un papel fundamental. La forma de los edificios o la traza urbana en ocasiones representan una imagen arquetípica que se proyecta desde “el inconsciente humano hacia el mundo exterior”, lo que convierte a la ciudad en un símbolo cuya influencia en la percepción del habitante es indiscutible.<sup>132</sup>

129 Vattimo, Gianni. “El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna”. Gedisa, Barcelona, 1987. Pág. 32.

130 Cassirer, Ernst. “Antropología filosófica”; FCE, México, 2013. Págs. 113-127.

131 León-Portilla, Miguel. “Antología de Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas”. UNAM, CU, 1995. Pág. 220, 221.

132 Jung, C. Gustav; Jaffé, Aniela. “El hombre y sus símbolos”. Paidós, España, 1995. Pág. 243.

Un claro ejemplo de ello son las plantas arquitectónicas y urbanas, en las cuales se establecen relaciones con los habitantes y diferentes símbolos.

Jung decía que los planos circulares de los mandala, o las plantas en forma de cruz de las iglesias cristianas, en cuya forma original está implicado un mensaje, expresan la importancia que tenía para las culturas antiguas establecer comunicación con el mundo de los sentimientos religiosos, místicos e irracionales.

De este modo, las formas geométricas y el punto como centro de la figura expresaban no solamente una manera de conexión, sino a su vez buscaban ser la extensión terrenal del espacio donde habitaban dioses.

Así pues, lo urbano-arquitectónico se convirtió en lugar simbólico, cuyo discurso hablaba de creencias y percepciones subjetivas, y racionales, de sus habitantes.

Los dioses, en el sentido de figuras arquetípicas, también habitan algún lugar. La imagen del paraíso y del infierno como la representación de arquetipo de un espacio habitable, está presente en el inconsciente colectivo a manera de recompensa o penitencia, según las acciones realizadas por los individuos en el mundo terrenal.

En los “Hermanos Karamázov”, Zósimo decía que el destino de habitar el paraíso o el infierno después de la muerte, está determinado “por las calificaciones de la vida que el hombre mismo crea”.

La representación arquetípica es transformada en lo individual, según las expectativas de los deseos y temores. Esto crea múltiples imágenes de lo que se espera como espacio habitable. Estas imágenes tendrán variantes, pero el mensaje de recompensa o castigo no cambia. Sin embargo, los escenarios se actualizan según la época y creencia. De modo que lo urbano y lo arquitectónico, como escenarios, han representado tales experiencias logrando imágenes cercanas y reconocibles a este mundo.

Se diría entonces que la imagen de la ciudad es una representación arquetípica colectiva cuyas formas habitables es probable se acerquen al pensamiento utópico, mediante la idealización de un tiempo futuro donde la sociedad en pleno ejercicio de su libertad e igualdad se encuentra consigo mismo y con su entorno.<sup>133</sup>

133 Vázquez R., Alfredo. “Estudios sociológicos sobre la situación social de España, 1975”. “Valores religiosos y políticos míticos y utópicos”. Edit. Euramérica, Madrid, 1976. Pág. 670.



| arriba. Domenico de Michelino. La comedia Ilumina Florencia, Italia, 1465.  
| abajo. Gustave Doré. The new Jerusalem, Francia, 1865.

Este planteamiento propone trabajar como sociedad hasta lograr un mundo justo, siempre perfectible. De ahí que la ciudad represente en su evolución una mejor posibilidad de habitar. Esto tal vez no suceda, mas la esperanza estará presente de forma invariable en cada uno de sus habitantes. El arquetipo de ciudad es una imagen en continua transformación, pero en cualquier caso mantiene su ideal de habitar y ser habitado.

Así pues, el arquetipo aún siendo la representación de un contenido inconsciente, para ser reconocible no puede separarse de las imágenes de la realidad. La cualidad principal de un arquetipo está en la nula posibilidad de ser transformada en imagen de manera consciente. En otras palabras, su originalidad consiste en no ser posible representarlo en imagen, pero en sí mismo es reconocido cuando se refiere ellos.

Por eso los sueños o los mitos al ser imágenes transformadas de manera consciente las convierte, incluso en su aparente irracionalidad, en representaciones arquetípicas, cuyo valor esencial es acercar al habitante a una posible comprensión de este mundo.

Lo urbano y lo arquitectónico han sido a lo largo de la historia escenarios para representar, a través de sus formas o significaciones, los deseos y temores del habitar. Lo urbano y lo arquitectónico entonces no solamente plantean escenarios posibles, sino que reflejan formas de pensamiento y evolución de las sociedades.

## **Pintando imágenes**

Las expresiones artísticas se nutren entre sí, pues existe un diálogo tácito que se hace evidente en el hecho de encontrar influencias o referencias en la obra, que remitan a otros estilos o técnicas de expresión. Esto no necesariamente implica se copien ideas, sino son maneras distintas de reinterpretar la realidad. En este sentido, es posible encontrar conexiones entre la arquitectura y la pintura, tanto en la expresión formal de escenarios habitables como en las maneras de mirar, pensar, e imaginar, la realidad de los habitantes en su contexto.





| arriba. Vincent van Gogh. Zapatos campesinos, Ámsterdam, 1886.  
| abajo. Josep M. W. Turner. El Temerario, Londres, 1838.

La arquitectura y la pintura, más que objetos para la contemplación, son huellas e imágenes de la cultura, forman parte de la memoria de lo habitable. Ambas expresiones tienen como tema principal, entre otros, al habitante.

La pintura para establecer el lugar donde se manifiesta el encuentro de los habitantes depende de la arquitectura y lo urbano como escenarios. La arquitectura es escenario, pero a su vez lienzo. El espacio arquitectónico coexiste con otras expresiones artísticas, que en ocasiones se funden en una sola experiencia visual. Un claro ejemplo de ello son: el muralismo mexicano, la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria o el Polyforum cultural Siqueiros en la ciudad de México.

Es cierto, las intenciones de la arquitectura y pintura parecen dirigirse exclusivamente a la percepción visual. Sin embargo, estas intenciones van más allá de provocar percepciones visuales a través de formas, ritmos y colores, pues su verdadera intención como arte está en hacer “visible las fuerzas que no lo son.”<sup>134</sup> Se trata, por un lado, de revelar aquello que es provocador a nivel de sensaciones y pensamientos, y por otro, se trata de transformar la materia en imágenes.

La experiencia de la arquitectura y la pintura consiste en que el habitante descubra en el objeto, o en la imagen, los signos o mensajes reveladores de las fuerzas inmateriales. Por ejemplo, Heidegger al referirse a una pintura de Van Gogh, resalta su esencia y valor a partir de la utilidad de objetos que se observan en la imagen.

Para Heidegger, “zapatos campesinos” “revela una vida útil, [pues] no oculta su ser”. Es allí donde radica su fuerza: en la “verdad como la propiedad del ser mismo”; “lo cual significa revelarse tal como es.”<sup>135</sup> Así pues, la obra de Van Gogh descubre la utilidad del objeto. Pero además eleva al objeto a una posición que lo desmarca de lo puramente concreto que significa la imagen del calzado; es decir, convierte su significado práctico en una reflexión meditada, conformada por múltiples aristas.

134 Deleuze, Gilles. “Francis Bacon. Lógica de la sensación”. Arena libros, Madrid, 2009. Pág. 63.

135 Heidegger, Martin. “Arte y poesía”. FCE, México, 2010. Pág. 12, 13, 37, 38.



| arriba. Johannes Vermeer. El astrónomo, 1668, Musée du Louvre, Paris.  
| abajo. Bernard Buffet, Álbum: New York, 1964.

Desde esta óptica la pintura comparte con la arquitectura signos y fuerzas. Su finalidad es revelar la utilidad de la obra. Elementos inmateriales como el silencio o la luz, pueden definir el carácter y la atmósfera de la obra arquitectónica, pero no solamente es su presencia como signo o símbolo, sino que su fuerza radica en la posibilidad de manifestarse e interactuar, tanto con la materia como con los habitantes. Esta asociación de presencias y fuerzas puede entenderse como la composición de una imagen.

Jean Mitry decía que para explicar la composición de la imagen del cine es indispensable considerar a la arquitectura y a la pintura, porque construir la imagen del cine implica organizar el espacio con base en las proporciones.<sup>136</sup> En otras palabras, la composición de la imagen significa orden y equilibrio. La imagen del cine, de la pintura y de la arquitectura, es resultado de organizar partes y superficies. No obstante, para una experiencia plena de la imagen, particularmente en la pictórica, que carece de movimiento, será necesario contemplarla con disposición, o sea, ser consciente de que algo será revelado a través de “la construcción imaginaria del espacio”.

Tal es el caso de la obra de Vermeer, que en “cada cuadro presenta una escena de una escenografía que le es propia. La escena es el espacio en que transcurre la acción. [...] Esa escena se monta en una escenografía, que se entiende como la construcción imaginaria de ese espacio, poblado de objetos puestos en perspectiva y en una trama de interrelaciones, idóneas al desarrollo de la ficción teatral.”<sup>137</sup> Lo que deja al descubierto la imaginación del creador. Entendiendo a la imaginación como una función dinámica y estructural del pensamiento, cuya actividad, voluntaria e involuntaria, es capaz de producir imágenes<sup>138</sup> que en la obra de Vermeer están presentes en la configuración del espacio arquitectónico como escenario.

Las escenografías de Vermeer, ya sean para representar las acciones de los habitantes en sus actividades cotidianas, o sirvan de fondo para revelar el instante misterioso y poético que encierra una perla, no puede dejar remitir la imaginación a un espacio arquitectónico, cuya peculiaridad es, independiente de sus características físicas y dimensiones, la calidad de luz que penetra por la ventana. Parece la representación de la cotidianidad depender de luz y de cómo se proyecta sobre los muros y los objetos.

136 Mitry, Jean. “Estética y psicología del cine”. Tomo 1. Las estructuras; Siglo XXI, México, 1998. Pág. 226.

137 Noël Lapoujade, María. “La imaginación estética en la mirada de Vermeer”. Heder, México, 2007. Pág. 193.

138 *Ibidem*. Pág. 37.

En este sentido, Joseph M. William Turner también hace de la luz el tema principal de su obra, así potencia la percepción visual del espacio arquitectónico. Si algo caracteriza la obra de Turner es la intensidad y tonalidad de la luz.

Tal es el caso de las imágenes urbanas donde parece encontrar el paisaje natural de una sociedad, que vivía la inminente transformación industrial y social, cuya transición a la vida moderna quedó representada en imágenes, como el arrastre de “El temerario”.

La imagen pictórica de “El temerario” posee una fuerza expresiva y simbólica, pues captura el instante en que un objeto en desuso, como lo fue un barco antiguo, es remolcado por una máquina de vapor a su último destino, que representa el surgimiento de las máquinas.

Esta imagen expresa cambios en muchos sentidos, como las maneras de transportar o comunicar; cambios que después la arquitectura experimentará con el uso de máquinas para su funcionamiento.

Si hay una manera de hacer evidente el paso del tiempo es a través de las imágenes del espacio arquitectónico y urbano. La imagen de la ciudad en ocasiones ha sido tema principal de la pintura, inclusive por encima de la presencia o ausencia de los habitantes.

Un ejemplo es la obra pictórica de Bernard Buffet sobre la Nueva York, quien hizo posible experimentar la sensación de soledad en una ciudad bulliciosa. Buffet pinta los rascacielos en plano frontal y perspectiva; crea bloques cuadrados y rectangulares, de contornos amplios y negros; muestra una ciudad inmóvil por cual surge la calle<sup>139</sup>; en ella se niega toda posibilidad de vida, pero en la ausencia encuentra esperanza y optimismo, porque el signo y esencia de la ciudad es, aún en el abandono, el habitante.

En este sentido, la imagen de la ciudad de Nueva York, como perspectiva del espacio se halla transformada en una ventana.<sup>140</sup> Por la cual el espectador mira el espacio configurado por la geometría y percepción, que por un lado sugiere la construcción racional del espacio, y por otro, la abstracción subjetiva de la realidad<sup>141</sup>.

Tal vez para el espectador es evidente descubrir la ausencia de los habitantes en la ciudad. Pero también es posible que el trazo de la perspectiva no permita ubicar la posición del habitante en la calle, o quizás, la perspectiva

139 Barthes, Roland. “La torre Eiffel”; “Nueva York, Buffet y la altura”. Paidós, Barcelona, 2001. Pág. 20.

140 Panofsky, Erwin. “La perspectiva como forma simbólica”. Tusquets, Barcelona, 2008. Pág. 11.

141 *Ibidem*. Pág. 11.

insinúa otra posición del habitante; es decir, el habitante se encuentra en las alturas, mirando a través de alguna ventana de aquellos rascacielos. Esto también sugiere que el espectador mira desde otra ventana, como lo es la pintura, el espectáculo de la ciudad de apariencia vacía.

La arquitectura, o mejor, el espacio urbano-arquitectónico, sostiene la escena de la actividad humana, cuya presencia, o ausencia, coloca a la imagen como realidad; representar la actividad humana en un escenario no reconocible podría ser para el espectador una imagen abstracta.

En conclusión, si la pintura expresa ideas, o sentimientos, es a partir de la visión personal que tiene el artista del mundo y de su tiempo. El artista revela lo que percibe de las experiencias y sucesos de un mundo reconocible. El resultado es una imagen, cuyo valor está determinado por la capacidad de transmitir mensajes o signos, que representan, o abstraen, la realidad humana en lo urbano-arquitectónico.

## **La realidad en blanco y negro**

Antes de la invención de la fotografía, el mundo se representaba en imágenes de colores. Un mundo sin color atrae por ser una visión diferente de cómo puede mirar la realidad. La imagen blanco y negro, como la ventana de Panofsky, conecta con otra realidad al espectador.

En el arte, el blanco y el negro son la más recurrente antinomia. La oposición de fuerzas que sugiere el blanco y negro, semejantes a las de la luz y la sombra, son características de una imagen que expresa mensajes o signos.<sup>142</sup> El color blanco, como analogía de luz, da vida. Mientras el color negro, como la sombra, concede profundidad y forma al escenario urbano-arquitectónico.<sup>143</sup> La imagen con claroscuros abre otra posibilidad de mirar la cotidiano.

Las imágenes en blanco y negro caracterizaron las primeras décadas del siglo XIX. La imagen fotográfica se convirtió de pronto en un medio para capturar los sucesos de una época con inmediatez, fue memoria gráfica de la transformación moderna debido a su casi inmediata composición

142 Sobre la imagen como mensaje o signo, Barthes dijo: “[...] algunos elementos de la imagen son verdaderos mensajes. Ahora bien, el mensaje, o el signo, es una realidad analítica que preocupa cada vez más a la investigación moderna.” | Barthes, Roland. “La torre Eiffel. Textos sobre la imagen”. Paidós, España, 2001. Pág. 27.

143 Para Pallasmaa la sombra es fundamental en la experiencia visual del espacio arquitectónico. Sin embargo, se ha considerado para este trabajo equilibrar, con base en los puntos que él señala, la importancia de la sombra y la luz. Al respecto comenta: “La sombra da forma y vida al objeto en la luz. [...] En los grandes espacios arquitectónicos se respiran constante y profundamente sombra y luz; la sombra inhala luz y la iluminación la exhala.” | Pallasmaa, Juhani. “Los ojos de la piel”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Pág. 48.

y revelado. Los primeras imágenes fotográficas impactaron al espectador por retratar la realidad, con base en la intensidad y contraste de la luz. Esta forma de expresión pronto se descubrió como una nueva forma arte.

En aquel siglo la población comenzó a concentrarse en las ciudades, se vio una rápida transformación de lo rural a lo urbano. Por ese entonces fotógrafos incipientes capturaron los grandes cambios de un nuevo siglo. Tal es el caso de Alfred Stieglitz o Auguste Salzmann quienes buscaron, al igual que otros fotógrafos, se reconociera la fuerza expresiva de la nueva herramienta que detenía el tiempo en una imagen. El reconocimiento de sus cualidades y potencial fue gradual. En la actualidad, esta mantiene su fuerza expresiva, conserva su riqueza, que consiste en lo que el habitante y la ciudad proyecta sobre ella<sup>144</sup>.

A principios del siglo XX, en París, el fotógrafo Eugène Atget captura imágenes de la ciudad de manera espontánea. El resultado eran imágenes punzantes que conectaban a los habitantes con lo urbano-arquitectónico. Atget pretendió revelar algo distinto de la ciudad, comprometió su apariencia original y real a la interpretación, dejó que el observador decida cuál es la esencia de la imagen urbana.

La esencia de la imagen puede ser lo cotidiano, aquello reconocible para el espectador. No obstante, el cuestionamiento sobre qué es lo atractivo de la imagen persiste. De la cotidianidad, por ejemplo, podría ser la acción de sus habitantes, su apariencia, incluso la interacción con los objetos arquitectónicos. Cuando se habla de esencia podría referirse a lo que está ausente, como el color de las cosas. El encanto de la imagen, quizás, está en el diálogo silencioso entre el habitante-espectador y sus recuerdos impresos en imagen.

John Szarkowski (fotógrafo e historiador norteamericano) decía que el trabajo de Atget no ha sido superado debido a la pureza e intensidad con la que veía el mundo; estas cualidades artísticas le fueron útiles para comprender e interpretar en términos visuales una compleja, antigua, y tradicional forma de vida.<sup>145</sup>

144 Morin, Edgar. "El cine o el hombre imaginario". Paidós, Barcelona, 2001. Pág. 29.

145 Szarkowski, John. "Looking at photographs: 100 pictures from the Collection of the museum of modern art". Atget photography [en línea]. [S.F.]. Fecha de consulta: 12 Diciembre 2014. Disponible en [<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>]



Así, el talento de Atget, probablemente, consistió en encontrar y capturar lo misterioso, simple y verdadero de la experiencia con la ciudad. Por eso, su mirada como fotógrafo, cuyo oficio es similar al artista pintor, poeta y escritor, logra aislar instantes que ejercen sobre él una atracción inmediata e irresistible. A veces en tonalidad sepia, pero sobre todo en blanco y negro logró una perspectiva diferente del paisaje urbano.

En este sentido, Gabriel Figueroa dijo respecto a su obra que las imágenes de paisajes urbanos y naturales se caracterizaron por la fuerza expresiva del blanco y negro, cuyo efecto dramático, por así decir, difícilmente pudo ser superado por los colores. Un ejemplo de este efecto dramático es el “Guernica” de Pablo Picasso, pues posee fama por la fuerza insuperable del blanco y el negro.<sup>146</sup>

Un ejemplo arquitectónico es la obra de Luis Barragán, que en aparente contradicción a las cualidades cromáticas de su arquitectura, decidió recurrir a la fotografía en blanco y negro de Salas Portugal para hacer más evidente las cualidades de su obra.<sup>147</sup> La decisión tuvo la intención de expresar algo más que el color sobre la materia; y esto solo pudo ser posible con claroscuros. Barragán pretendió hacer evidente, más allá de ciertas intensidades de luz y contrastes con la sombra, el misterio y la espiritualidad de los espacios, es decir, revelar a través de la ausencia de múltiples colores la esencia de su arquitectura.

Es casi en automático la respuesta emocional, y analítica, a las impresiones visuales de la realidad en blanco y negro. Cuando las palabras son insuficientes para describir o explicar la experiencia visual, parece que ha pasado lo racional a un nivel por debajo de lo emocional.

Las palabras, dice Foucault, sirven de soporte a la imagen porque la nombra, la explica o la descompone.<sup>148</sup> Lo cual sugiere que la imagen no congela la palabra ni la imagen dice más que mil palabras, o sea, en cada imagen coexisten presencias que son susceptibles a la reflexión, contemplación y vivencia emocional. Así pues, toda explicación de la imagen depende de lo que produce en cada espectador.

146 Figueroa, Gabriel. “El arte de Gabriel Figueroa: palabras sobre imágenes”. Artes de México, número 2, invierno 1988. Pág. 37-39.

147 Salas P, Armando. “Barragán en blanco y negro”. Monografía, volumen 0, Agosto, 2011. Págs. 57-59.

148 Foucault, Michel. “Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte”. Anagrama, España, 1997. Pág. 35.





| arriba. Eugène Atget. Coin de la rue Valette et Panthéon, 1925.  
| abajo. Ferdinand Cheval. Palais idéal du facteur Cheval, Francia, 1879-1912.

Para Barthes hay dos modos para explicar el interés por las imágenes; por un lado, está la reflexión que califica como “studium”, por ser meramente racional; por otro, está el “punctum” que es el detalle imprevisible, el instante que punza al momento de descubrir algo en la imagen. Esto no pretende establecer una regla, sino que confirma hay una copresencia de valores que son motivo para distintas lecturas de la imagen.<sup>149</sup>

Estas maneras de leer la imagen, lejos de explicar las cualidades de ciertos atributos, tanto racionales como emocionales, establecen la existencia de fuerzas que pueden concentrar la percepción visual en un punto de la imagen, en los signos o mensajes que en ella coexistan.

El encanto de la imagen se debe, quizás, a los signos de lo habitable. Porque en la diversidad de paisajes posibles se hace referencia a escenarios, cuya acción describe las actividades y situaciones del habitar; tanto así que mirarla produce en el espectador el deseo o sensación de habitar el escenario arquitectónico que se muestra en la imagen.

Ferdinand Cheval<sup>150</sup> es paradigma de cómo el deseo de habitar la imagen transformó, no solamente su forma de vida, sino también la de su comunidad. Porque Cheval, quien tenía el oficio de cartero rural, construyó el castillo de sus sueños a partir de imágenes arquitectónicas de diferentes culturas, que obtuvo de periódicos viejos. Peter Weiss decía que el cartero Cheval, levantó formas a través de impresiones, impulsos y pensamientos de un mundo desconocido.<sup>151</sup> Un mundo que descubrió con base en los límites de una realidad en blanco y negro. Por eso se podría entender que el castillo carece de colores.

La realidad en claroscuros transformó la percepción de la arquitectura. Esta forma de presentar lo urbano y lo arquitectónico, como una nueva realidad, es exclusivo de la fotografía y del cinematógrafo. Las imágenes son parte de un discurso habitable, cuyo contenido se escribe, o pinta, con luz y sombras<sup>152</sup>. Las imágenes por sí mismas provocadoras, han motivado reacciones de todo tipo. Sin embargo, es su fuerza expresiva y poder

149 Barthes, Roland. “La cámara lúcida”. Paidós, Buenos Aires, 2011. Págs. 78-85.

150 “El cartero rural Ferdinand Cheval, nacido en 1836, murió en 1924 en Houterives, en el departamento del Drôme, en el sur de Francia. Empezó su edificio en 1879 y lo terminó en 1922. Pasó los últimos años de su vida construyéndose una tumba en el cementerio de Houterives. La tumba muestra el mismo estilo de asociación onírica de su obra maestra.” | Weiss, Peter. “Informes”. Ed. Alianza, Madrid 1974. Págs. 33.

151 Peter Weiss, op. cit., págs. 33-45.

152 Gabriel Figueroa, Sebastiao Salgado, entre otros, han asegurado que las cualidades de la fotografía es la de pintar o escribir imágenes con luz y sombra.

argumentativo en el discurso habitable lo que ha provocado no caiga en desuso. De ninguna manera se sugiere que la imagen en blanco y negro sea mejor a cualquier otra, en el sentido de mirar la realidad, sino su valor reside en la capacidad de potenciar la esencia de la arquitectura, desprendiéndose de lo menos relevante y descubriendo lo esencial de sus espacios y formas bajo la luz.

## **La imagen: signo o mensaje**

Ya desde la antigüedad, los primeros habitantes se interesaron en dejar huella de su andar por el mundo a manera de pequeños mensajes o signos. Estas imágenes, o signos, fueron las primeras en representar la realidad de una época. Imágenes que dentro de sus limitaciones, por así decirlo, buscaron hacer saber algo sobre el habitar. El espacio habitable, tanto urbano como arquitectónico, podría ser analizado con base en sus signos.<sup>153</sup> Signos que no solamente refieren a las funciones de la ciudad, sino que por el contrario describen y sintetizan las formas de interacción de los habitable con la urbe.

La ciudad ha sido tema de estudio para diversas disciplinas, entre ellas la semiología. El primero en aventurarse a estudiar los elementos de la ciudad fue Kevin Lynch, que aseguró existen imágenes o signos reconocibles para un colectivo, cuya función es facilitar las acciones y el actuar de los habitantes. De este modo, el papel del diseño es fundamental en dicha interacción, porque las formas físicas y su disposición en el espacio da sentido al significado de habitar en la ciudad.<sup>154</sup> Así pues, la experiencia perceptiva del habitante con el entorno queda, por así decirlo, delimitada a una clasificación de elementos urbanos.

Esta clasificación no es más que el intento de observar a la ciudad como un conjunto de significaciones reconocibles, cuya aproximación semántica permite comprender su estructura.<sup>155</sup> Porque la arquitectura y la ciudad pueden ser consideradas como una especie de mapa que es posible interpretar por medio de signos. Un mapa urbano-arquitectónico que representado de manera gráfica manifiesta las intenciones de lo que podría ser habitable: el espacio público, el espacio íntimo, el espacio de culto, para luego de habitado ser significado según las acciones de sus habitantes. Habrá que decir que esta forma de mirar la ciudad, hasta cierto punto semiológica, requiere de una explicación sobre los componentes y elementos del signo.

153 Barthes, Roland. "La aventura semiológica". Paidós, España, 1990. Pág. 337.

154 Lynch, Kevin. "La imagen de la ciudad". Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Pág. 61.

155 Barthes, Roland. "La aventura semiológica". Paidós, España, 1990. Págs. 349, 350.

Autores como Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, dirigieron su trabajo, entre otras cosas, a aspectos del lenguaje, proporcionaron herramientas fundamentales para comprender las diversas expresiones culturales de la humanidad.

Los lingüistas, quizás, tuvieron contradicciones pero coinciden en ciertos puntos, que independiente de marcar distancias entre teorías, hicieron del estudio semiológico tema inagotable. Lo cual no significa este sea ambiguo o impreciso, sino que dentro de sus posibilidades deja en claro los múltiples caminos interdisciplinarios que podrían considerarse para su aplicación. Esto puede incluir a la arquitectura.

Por eso se considera relevante en esta investigación a Roland Barthes, cuyo estudio sobre este tema permite establecer relaciones con la ciudad y los signos, desde el punto de vista urbano-arquitectónico.

Según Roland Barthes, el signo está compuesto por un significante y un significado. El significante podría resumirse en lo concreto, en lo material: sonidos, objetos. Mientras el significado es la representación mental del significante, una idea. De este modo, la significación puede definirse como la asociación entre el significante y el significado.<sup>156</sup> Es decir, se trata de la asociación, por ejemplo, del sonido y la imagen. Así pues, la imagen de la ciudad, y todo lo que la compone, entra en el ámbito de los signos, cuya significación puede variar de acuerdo a aspectos sociales y políticos de cada época.

Esta observación aplica en la ciudad-estado de Singapur que quizás es, como dice Rem Koolhaas, el primer estado semiótico. Porque al encontrarse limpia de cualquier rastro o atadura al pasado, la convierte en una especie de campo de prueba de todo tipo de signos. De modo que Singapur, insiste Koolhaas, solamente mira al futuro; como ciudad moderna, se construye con base en su nuevo significado político.<sup>157</sup>

Singapur, en el contexto urbano-arquitectónico, carece de misterio. Pero en ella está presente la libertad, adopta una imagen genérica. Sin embargo, aun en lo genérico los signos o elementos de la ciudad pueden ser significados.

<sup>156</sup> *Ibidem*. Págs. 49-67.

<sup>157</sup> Koolhaas, Rem. "Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis Potemkin... o treinta años de tabla rasa". Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 34.



| Singapur, skyline, 2012.

En el caso de lo urbano-arquitectónico en el cine, se potencia la percepción de sus signos a través del movimiento. Al ser montada la escena o la acción de los habitantes en determinados espacios, es probable la significación de experiencias habitables cercanas a lo real: recorridos de escenarios urbanos, secuencias en interiores arquitectónicos, calles con presencia o ausencia de personas, y edificios o viviendas de formas y estilos diversos; el espacio, la forma, la luz, el mismo habitante, son susceptibles a la significación por la interacción de otras variantes como el tiempo o el movimiento.

Estas variables alteran la percepción del objeto y de la imagen. La vivienda, por ejemplo, en una situación de hacinamiento, cuyo espacio es mínimo e insuficiente para habitar, que se ubica entre calles polvorientas y paisajes urbanos desolados, es escenario para ciertas acciones de sus habitantes, donde se revelan sus peores instintos. La vivienda, como signo visual reconocible, entrará en conflicto con el aspecto de abandono o de carencias, esto producirá que la percepción de su imagen se transforme o adquiera otras cualidades, que el cine ha mostrado como una de tantas realidades urbanas.

En este mismo sentido, la película “Él” de Luis Buñuel presenta lo que puede ser un claro ejemplo de la significación entre la arquitectura y el estado mental del habitante. Los celos que padece el personaje principal, al grado de la locura, permiten suponer hay una conexión con las formas orgánicas e irregulares del estilo arquitectónico “art nouveau”, propias de la casa que habita. El estado mental del habitante parece relacionarse con las formas del objeto arquitectónico, siendo esta relación interpretada por el espectador como un signo de locura. Cada signo por su lado dice algo, pero al interactuar se transforma en otro.

Así pues, lo urbano-arquitectónico se compone de signos que se valen de otros para que el habitante o interpretante construya una nueva imagen. La imagen personal de la ciudad depende de múltiples combinaciones entre signos. La imagen de la ciudad es en sí misma un símbolo que, como sugiere San Agustín, hace venir al pensamiento cualquier otra cosa.<sup>158</sup>

## **La ciudad: imagen simbólica**

A lo largo de la historia la especie humana ha utilizado los símbolos para configurar su realidad en este mundo. Estos símbolos, que son parte de la cultura, tienen origen en lo divino o mágico. Estos han evolucionado al paso del tiempo cambiando o ampliando las partes que componen el “universo simbólico”.

Jung, por ejemplo, decía que “todo puede asumir significancia simbólica”. En ese sentido, la ciudad como imagen o espacio simbólico ofrece múltiples lecturas que en ningún caso pueden desprenderse de la relación con el habitar.

Una de estas lecturas es la evolución de la urbe, que en términos geométricos se ha desarrollado, en algunos casos, a partir de su centro. Punto geográfico urbano-arquitectónico que simboliza identidad. Koolhaas decía que “la identidad centraliza; insiste en una esencia, un punto”<sup>159</sup>. Así pues, el trazo urbano, dígame ortogonal, radiocéntrico o lineal, tiene en su centro múltiples signos históricos que describen, tanto el origen de la ciudad como la concentración de poder político y religioso.

En la actualidad la urbe es mancha irregular con diversos centros que se diluyen o multiplican según su constante y acelerado crecimiento. No obstante, más allá de alejarse de lo simbólico evoluciona en dos sentidos: hacia lo que representa lo espacial para el habitar, y por otro, hacia lo que puede comunicar en lo visual.

Robert Venturi anunció cómo la ciudad de “Las Vegas” es un sistema de comunicación, del cual se puede aprender si se le mira libre de prejuicios.<sup>160</sup> La arquitectura de Las Vegas no deja de ser el símbolo de una nueva era de lo comercial. Lo relevante del análisis y método de Venturi es que proponen establecer, quizás, diferencias entre ver y mirar lo urbano-arquitectónico. Pues mirar con cierta libertad cambia y transforma la experiencia espacial de la ciudad.

Un claro ejemplo de ello es la sensación de libertad que experimentaron los primeros seres humanos, que por primera vez miraron la ciudad desde las alturas, pues al desprenderse de la tierra cambió la percepción y perspectiva del espacio, revelando otra realidad urbana. Gracias al aeroplano fue posible mirar las cualidades y problemas de la ciudad.

159 Koolhaas, Rem. “La ciudad genérica”. Gustavo Gili, Barcelona, 2008. Pág. 8.

160 Venturi, Robert; Scott B., Denise; Izenour, Steven. “Aprendiendo de Las Vegas”. Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Págs. 11-29.

Le Corbusier insistió que desde las alturas el avión acusa los males y bondades de la ciudad<sup>161</sup>. La vista aérea dio otra perspectiva de los problemas urbanos, pero a la vez hizo notorio aspectos simbólicos de la ciudad moderna. Pues descubrió en las alturas cómo lo urbano-arquitectónico está en constante movimiento, miró una máquina viva que se contrae y aumenta de tamaño, vio en la verticalidad un nuevo aspecto simbólico: el poder comercial.

El significado de la verticalidad ha cambiado con el paso del tiempo. Si bien de inicio pudo significar conexión con lo divino o ser “símbolo de lo sagrado”,<sup>162</sup> en la actualidad este puede significar progreso tecnológico e intereses económicos. Este significado de la verticalidad, lejos de responder a las necesidades de los habitantes, busca multiplicar el valor de la tierra. Esto evidencia diferencias, tanto económicas como sociales, en las que se ven inmersos los habitantes de la ciudad.

La ciudad moderna es símbolo de desarrollo y de bienestar, pero también lo es de decadencia y desilusión. La ciudad como lugar de oportunidades o imposibilidades es una de tantas lecturas posibles. Otra lectura igualmente real es la necesidad que mueve a las personas a la ciudad, con intención de buscar una oportunidad de mejorar su calidad de vida.

La ciudad es atractiva por lo que ofrece en lo económico. Pero como decía Frank Lloyd Wright, la urbe quizás sea el camino inevitable para los explotados por las fuerzas económicas.<sup>163</sup> El habitante puede que viva solo una mentira, pues más que ciudadano libre está esclavizado al consumo. Lo cual habla de una imagen decadente de la ciudad, lejana a la idealización colectiva.

Esta imagen decadente de la ciudad queda en evidencia en el crecimiento vertiginoso y desordenado que padece. Al respecto aseguraba Frank Lloyd Wright:

*“La aceleración se presenta antes de la decadencia, y aunque quizás no sea la causa de la muerte [de la ciudad], es un síntoma peligroso.”<sup>164</sup>*

161 Le Corbusier. “Aircraft”. Abada, Madrid, 2003. Punto número 10 y 11.

162 Hegel, por ejemplo, decía que lo sagrado significa la unión de las almas, y en ese sentido, la Torre de Babel expresa lo sagrado. Porque al elevarse hasta lo más alto, únicamente pudo ser posible por medio del lazo que une a los hombres | Hegel, Georg. “La arquitectura”. Kairós, Barcelona, 2001. Págs. 44,45.

163 Lloyd W., Frank. “Arquitectura moderna”. Paidós, España, 2010. Pág. 239-248.

164 Ibidem. Pág. 229.



Incluso la ONU-HABITAT<sup>165</sup> advierte que grandes cantidades de personas se volcarán a las ciudades en los próximos años. Asimismo resalta la gravedad del problema que conlleva la movilización de por lo menos cinco millones de personas cada mes a las ciudades. El pronóstico es que “el 60% de la población mundial vivirá en ciudades en la década 2030”<sup>166</sup>.

Se confirma así el problema y los retos que representan para las ciudades el movimiento y crecimiento acelerado.

En este sentido, las afirmaciones de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, inclusive las de Robert Venturi, en apariencia lejanas en el tiempo, no han perdido vigencia. Pues ya desde entonces veían con preocupación el desbordamiento de las masas a las ciudades. En la actualidad el problema persiste, se ha acelerado el ritmo de crecimiento. Los caminos se estrechan y las posibles soluciones a tales retos son insuficientes.

Si se retoman y comparan las observaciones de Le Corbusier y Wright, ambos miraron con pesimismo el presente y futuro de las ciudades, pero aún así dejaron un halo de esperanza para un nuevo florecimiento.

Le Corbusier, por ejemplo, veía necesario borrar las ciudades y comenzar de cero. De ese modo se podría asegurar la continuidad de las civilizaciones.<sup>167</sup>

En cambio, Frank Lloyd Wright era optimista porque aseguraba existe la oportunidad de que surja una nueva forma de vivir lo urbano-arquitectónico,<sup>168</sup> incluso con un panorama complicado, casi trágico. En cualquier caso todo depende de los verdaderos intereses, acciones y voluntad de sus habitantes.

Pero la ciudad sigue y seguirá siendo atrayente por lo que representa para los habitantes. Uno de tantos atractivos es lo práctico de algunos servicios que son proporcionados con base en máquinas; pues si algo caracteriza a la urbe es el uso de la tecnología, cuyo significado es progreso y modernidad.

La metrópoli provee múltiples beneficios. Enumerar cada uno de ellos no tendría sentido, mas lo importante sería cuestionar porqué no todos los sectores de la población cuentan con ellos.

165 Agencia de las Naciones Unidas para los asentamientos humanos.

166 Oyeyinka, Oyebanji (Director). (2008). *Harmonious cities. State of the World's Cities 2008/2009*. ONU HABITAT. Págs. 11-23. Recuperado (2,11,2012) de la base de datos [<http://unhabitat.org/books/state-of-the-worlds-cities-20082009-harmonious-cities-2/>]

167 Le Corbusier. “Aircraft”. Abada, Madrid, 2003. Punto número 12.

168 Lloyd W., Frank. “Arquitectura moderna”. Paidós, España, 2010. Pág. 242-248.

En las ciudades, sobre todo las del tercer mundo, es notorio estos contrastes, que incluso han sido retomados en diversas expresiones para representar una realidad urbana, la de los desfavorecidos.

En este sentido, la fotografía y el cine enriquecen, a través de sus múltiples miradas, las imágenes de la ciudad. Deleuze decía que “la imagen del cine de alguna manera muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y sus contenidos.”<sup>169</sup> Esta puede ser una manera de mirar y representar las formas de habitar lo urbano-arquitectónico.

El cine sorprendió en sus inicios por proyectar realidades en lo urbano. Es así como la ciudad se transformó en espectáculo. El cine recurrió a hitos arquitectónicos para contar historias, también las ciudades se convirtieron en escenarios del futuro, de destrucción y desolación. En la imagen permanecen aspectos simbólicos de lo urbano-arquitectónico, siendo lo formal, como resultado de un poder económico, el más explotado visualmente.

Este poder económico busca explotar las cualidades formales de la arquitectura, hace de ella un espectáculo para un público consumista, ávido de vivir la experiencia de la imagen. De ahí que en numerosas ocasiones lleva al límite las formas arquitectónicas, transformando la materia y desarrollando técnicas, para lograr experiencias visuales.

Tal es el caso de la ciudad de la cultura de Galicia de Peter Eisenman; El Centro acuático de Londres por Zaha Hadid; Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry; Museo Soumaya de Fernando Romero; quienes abiertamente colocan lo formal sobre otros aspectos cercanos a la verdadera utilidad de la obra. Pues esta arquitectura pretende provocar en el espectador una experiencia visual. Porque hacer de la arquitectura simple espectáculo también es negocio. Si de algo no puede separarse la arquitectura es de los intereses y poderes económicos.

Más allá del simple efecto efímero que produce la contemplación, esto provoca se pierda el equilibrio tácito entre el arte y la función social de la arquitectura. Ya que deja al objeto arquitectónico incompleto y lo aleja de su objetivo principal que es ser útil para el habitante. Sin intentar ponderar el sentimentalismo, el habitante ha dejado de ser protagonista para ceder a lo formal el papel principal de la experiencia de habitar, el habitante es un espectador más que se confunde entre las masas.

169 Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo”. Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 298.



| Frank Gehry. Museo Guggenheim Bilbao, España, 1997.

Para el poder económico el espectador es un consumidor. Esto no confirma que las verdaderas intenciones de la arquitectura hayan sido olvidadas o superadas. Ante esta situación se presenta una nueva oportunidad, que es la de retomar y recordar lo valioso y necesario del quehacer arquitectónico, claro está, en beneficio de su protagonista principal: el habitante.

En conclusión, el habitante no puede alejarse de los símbolos por lo que representan para el habitar, ya que es una manera de conformar su realidad en el espacio urbano-arquitectónico. Con esta base se construyen las relaciones con el entorno, porque de ese modo es posible comprender la naturaleza humana. Estas lecturas simbólicas de lo urbano se expresan a través del arte. El cine, por ejemplo, ha recurrido a la arquitectura no solamente como escenario sino como símbolo, cuya intención es mostrar una imagen del lugar y del habitar humano.



## Capítulo III

### Conexiones múltiples: arquitectura y cine

Se piensa de inicio que la imagen del cine puede ser para el espectador una experiencia habitable. Pues para construir cualquier imagen donde esté presente el habitante, que no sea un paisaje natural, es necesario la presencia de la arquitectura. La arquitectura es influencia para el cine. Hay múltiples conexiones entre ambas; en el proceso creativo, por ejemplo, más allá de las obvias diferencias, comparten herramientas para generar atmósferas habitables.

En este capítulo se habla de habitar la imagen como la experiencia real de vivir el espacio arquitectónico en imágenes. Se menciona que algunos fragmentos de la vida diaria en el discurso cinematográfico representan una nueva realidad, de modo que el espacio urbano-arquitectónico se percibe y piensa de forma distinta. En el cine, el habitante se desprende del mundo real para convertirse en espectador de otra realidad. A partir de reflexiones filosóficas y literarias se explica la experiencia de vivir lo arquitectónico en el cine.

El cine, más allá de representar únicamente la realidad también es un medio que puede ser útil para descifrarla. El cine puede reflejar la situación emocional y psicológica del habitante, como se hizo en el neorrealismo. Pero esto no pudo ser posible sin considerar vínculos emocionales entre el habitante y el escenario urbano-arquitectónico. Se explica entonces que para descifrar la realidad es necesario comprender los signos de lo urbano-arquitectónico y las posibles conexiones a nivel emocional con los habitantes.

La arquitectura a través de la imagen cinematográfica ha sido escenario de acontecimientos que suceden en el presente, pasado y futuro. La ciudad es protagonista cuando se trata de representar el futuro, incluso es un ideal que se manifiesta en los sueños. Se argumenta cómo esta percepción de lo urbano-arquitectónico no es posible representar sin pensar en aspectos sociales. El cine, como un mundo paralelo a la realidad, funciona al igual que un espejo, cuyo reflejo distorsiona o es fiel a la realidad de la sociedad.

Para finalizar, se explica cómo la luz y la sombra son esenciales para la creación de ambientes, tanto en la arquitectura como en el cine. En ambas disciplinas las fuerzas expresivas construyen la imagen habitable. Se argumenta porqué la luz es material constructivo del espacio arquitectónico.



## Habitar la imagen

Hay que partir de la idea de que el habitar no se limita al espacio físico. Hölderlin, por ejemplo, decía que “es poéticamente como el hombre habita esta tierra”. El habitar poético en esencia refiere a la construcción, por así decirlo, de imágenes cuyo contenido hace evidente la relación del ser consigo mismo y con el mundo, como lo aseguro Heidegger.<sup>170</sup>

Es cierto que la imagen poética es una forma verbal<sup>171</sup> exclusiva de los poetas, sin embargo, tiene sentido para el común de los individuos, porque expresa lo real a partir de su visión y experiencia del mundo.<sup>172</sup> De modo que el habitar poético se acerca a los individuos a través de la mirada del poeta, como una imagen de esta tierra que comparte y puede también ser habitada.

Así pues, cabe señalar que para este trabajo, habitar la imagen refiere a *estar* presente mentalmente en el espacio delimitado por las imágenes, ya sean provistas por lenguaje, la percepción visual, o por otros mecanismos como la fotografía y el cinematógrafo

Deleuze en los estudios sobre el cine hace una clasificación de las imágenes y de los signos,<sup>173</sup> que si bien establecen, como él mismo dice, una forma de pensamiento, también pueden, quizás, plantear otras formas de habitar la imagen bajo ciertas condiciones de la percepción del espacio arquitectónico en el cine.

170 Heidegger alude al poetizar que construye la esencia del habitar. | Heidegger, Martin. “Conferencias y artículos”. “Poéticamente habita el hombre”. Serbal, Barcelona 1994. Págs. 140-150.

171 Paz, Octavio. “El arco y la lira”. FCE, México 2010. Págs. 98.

172 Heidegger y Paz coinciden en que el poeta poetiza la realidad por otras vías que son inalcanzables para los individuos ordinarios, estas imágenes poéticas que son una visión personal del mundo constituyen una realidad válida por su objetividad en sí misma. | Heidegger, op. cit., pág. 148. Paz, op. cit, pág.98-107.

173 Esta advertencia la hace Deleuze en el Prefacio del libro 1 sobre la imagen-movimiento. | Deleuze, Gilles. “La imagen-movimiento”. Paidós, Argentina, 2010. Pág. 11.



Esta visión particular del mundo tiene límites en el movimiento, el tiempo y el espacio, pero inicialmente lo urbano-arquitectónico fue escenario de la cotidianidad moderna. Así, la imagen habitable se construye de la percepción visual y del pensamiento de la realidad a partir de su movimiento y del tiempo.

El cine representa la cotidianidad como un continuo transcurrir de la vida. Y toda representación de la realidad implica reconocer escenarios del habitar, el espacio donde el habitante, la arquitectura y los fenómenos propios de la naturaleza interactúan, haciendo de la percepción visual de la imagen una experiencia habitable.

La imagen del cine es habitable a través de los sentidos y del pensamiento, porque percibirlos y pensarlos conlleva al espectador a ubicarse en el espacio delimitado por los objetos de la arquitectura. En cada fragmento o grupo de imágenes que se reproduce la acción de los individuos cobra sentido el discurso de lo habitable. De tal modo no hay imagen habitable sin las personas o las cosas que las hacen reconocibles, y no es posible habitarlas sin la percepción del observador. La imagen cinematográfica representa lo que se reconoce como real y por ende habitable.

En otro caso similar, Bachelard asegura que la facultad de la imaginación es “deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarse de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes.”<sup>174</sup> Lo cual establece de inicio la movilidad como cualidad de las imágenes, pero también habla del proceso perceptivo de asimilación de la imagen como realidad, que pasa de ser imagen del presente a imagen del recuerdo para establecerse en la memoria.

Esto puede relacionarse inicialmente de manera inversa con las imágenes habitables, porque estas a través de la memoria habitan en cada individuo; sin embargo, al evocarlas desde la memoria hace posible habitarlas como recuerdos. Así pues, es claro que el valor de estas imágenes se mide por ser producto de la experiencia habitable.

Un ejemplo de esto son los recuerdos del primer hogar o de los espacios urbanos que han tenido un impacto en el habitante. La imagen como recuerdo constituye la experiencia y las sensaciones emotivas del pasado, la evocación al presente no solamente la hace habitable, sino evoca también valores de intimidad, como aseguró Bachelard. De tal modo que la evocación es una forma de re-habitar las imágenes del recuerdo, que en sí mismas son impresiones vividas en espacios reconocibles, entre ellos, los arquitectónicos.

174 Bachelard, Gaston. “El aire y los sueños”. FCE, México, 2006. Pág. 9.

Bergson dice, en el mismo sentido, que hay dos formas de memoria. Estas remiten a dos tipos de recuerdos: el recuerdo producto del hábito y el recuerdo resultado de un acontecimiento de cualidades irrepetibles. Ambos recuerdos, afirma Bergson, son determinados por la duración: la primera es delimitada de manera arbitraria por el individuo y la segunda se establece en un tiempo bien definido.<sup>175</sup>

Estos mecanismos a pesar de sus evidentes diferencias sugieren la posibilidad de que el recuerdo sea percibido como imagen habitable. Pero en el caso del recuerdo como huella imborrable es probable observar de manera clara el habitar de la imagen, porque se trata de imágenes que forman parte del presente, y que como cualquier otro hábito son vividas y reconocidas.

Es decir, Bergson sugiere que este tipo de recuerdo se trata de una acción, cuyo movimiento y duración “prolonga su efecto útil hasta el momento del presente.”<sup>176</sup> La imagen habitable se erige entonces con base en el efecto imborrable de su tiempo y con su capacidad de movimiento.

Por otro lado, pasa algo similar con los sueños, que independiente de situarse en un estado inconsciente, pueden desplazarse de forma libre en el pasado a través del movimiento de sus imágenes.<sup>177</sup> Estas imágenes funcionan como impresiones subjetivas de la realidad que solo aparecen en los sueños. No obstante, de igual manera que los recuerdos, los sueños son producto de experiencias reconocibles de lo habitable, tienen un lugar común que es el espacio urbano-arquitectónico. Estas dos formas de habitar la imagen se transforman en otra realidad al experimentarse como imagen cinematográfica.

Esta relación del el habitar con la imagen caracteriza la experiencia visual de lo urbano-arquitectónico en el cine, porque se realiza bajo la premisa de vivir la realidad de lo cotidiano. La imagen arquitectónica del espacio se construye al habitarlo, y esto solamente es posible a través de la percepción, del pensamiento, de la imaginación, de los recuerdos y de los sueños. Cada fragmento significativo de la vida cotidiana es la imagen habitable que permanece en cada uno de los habitantes y espectadores del fenómeno urbano-arquitectónico. Habitar la imagen es, por así decirlo, la prueba de que se está consciente en esta tierra.

175 Bergson, Henri. “Materia y memoria”. Cactus, Buenos Aires, 2010. Págs. 95-100.

176 *Ibidem*. Pág.100.

177 *Ibidem*. Pág.195.

## Representación de lo real

El cine representa la realidad a partir de una selección de fragmentos de lo cotidiano. Tal representación se produce a través del movimiento aparente de los objetos.<sup>178</sup> De modo que el habitante frente a esa imagen en movimiento, se convierte en espectador de un mundo cercano y reconocible, donde él no es centro de lo que percibe.<sup>179</sup> En esa representación el espectador asume la posibilidad de habitar la imagen.

Esta conexión y experiencia con lo habitable puede explicarse con base en reflexiones de cine y filosofía. Particularmente en las que Gilles Deleuze alude al trabajo de Henri Bergson, siendo las tesis sobre el movimiento un punto de partida.

Para Deleuze, la primera tesis de Bergson plantea, en primer lugar, el problema de la percepción del movimiento en el cine, y segundo lugar, en qué se distingue esta de la percepción natural. La segunda tesis, en conexión con la primera, propone que el movimiento se reproduce con instantes cualesquiera. De tal forma que para la tercera tesis, sugiere que el movimiento en el espacio es un corte móvil de la duración.<sup>180</sup>

Pero ¿cómo puede considerarse la percepción de lo urbano-arquitectónico en el cine dentro de las tesis propuestas por Bergson?

Antes de partir, es preciso mencionar qué realidad en el cine la constituye. Además del movimiento aparente de las cosas, la percepción sensorial y la percepción visual del espectador de sí mismo habitando. Así, surge ante la mirada del espectador una imagen cotidiana cuyo valor resulta de lo desapercibido por el habitante. Esta realidad es re-velada o re-valorada gracias a la imagen cinematográfica. La representación de la realidad está, por así decirlo, subordinada al reconocimiento o revaloración de espacios y lugares comunes por parte del espectador y por ende a la percepción de movimiento.

178 Esta posibilidad que tiene el cine de representar la realidad, Deleuze la explica de la siguiente manera: "La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua." | Deleuze, Gilles. "la imagen-tiempo". Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 46.

179 Respecto a la posición del espectador frente al cine, Deleuze dice: "Es que la imagen-movimiento no reproduce un mundo sino que constituye un mundo autónomo, [...] privado de todos sus centros, mundo que se dirige como tal a un espectador que ya no es centro de su propia percepción." | *Ibidem*. Pág. 59.

180 Deleuze, Gilles. "Imagen-movimiento". Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Págs. 13,14,19,22.

La realidad de las personas es constituida por la percepción y por la comprensión, e interacción, en un mundo no únicamente personal, sino colectivo<sup>181</sup>. En este contexto, el habitar evidencia esa relación consciente entre la experiencia personal y colectiva de la realidad. Por ello no es extraño que la cinematografía cuando la representa, se considere una experiencia colectiva perfectamente identificable en lo individual. En consecuencia esa imagen como representación de lo habitable, por ser lugar común de la experiencia arquitectónica, abstrae al espectador de su mundo, para transportarlo en el movimiento de la imagen a ese otro mundo igualmente habitable. El espectador se reconoce en la imagen como un habitante que quizás alguna vez vivió una escena similar. Desde esta óptica el cine es una herramienta reveladora de lo olvidado o de lo desapercibido, un armador de imágenes cotidianas. El discurso cinematográfico se construye con imágenes, formas de mirar la realidad y experiencias habitables en lo individual y colectivo.

Gran parte de las expresiones artísticas para ser valoradas dependen de la percepción visual. Un ejemplo es la fotografía, que en sí misma tiene la capacidad de sorprender o motivar a la reflexión a partir de su contenido de lo habitable y de sus cualidades expresivas. Es cierto que contemplar la imagen fotográfica provoca a la imaginación, los recuerdos o los anhelos del habitar, pero en cualquier caso únicamente se trata de la inmovilidad de un instante privilegiado.<sup>182</sup> La imagen inmóvil, a diferencia de la cinematográfica, se limita exclusivamente a lo visual, y en ese sentido, la movilidad del cine aventaja a la simple contemplación.

Otros ejemplos de movilidad y habitabilidad en imágenes son los sueños y los recuerdos. En noticias del imperio<sup>183</sup>, Carlota de Bélgica<sup>184</sup> habita México aun a la distancia, lo hace posible desde sus recuerdos. Asimismo Fernando del Paso aseguró, en el discurso pronunciado al recibir el premio Ciudad de México, que independiente de no habitar la ciudad desde hace tiempo,

181 Luis Villoro explica sobre la “identidad colectiva”, que los individuos están inmersos en una realidad social y no pueden prescindir en su formación personal del intercambio con ella. En ese sentido, la realidad colectiva como definición podría tener aplicación o conexión con este tema de investigación, porque el cine como experiencia colectiva, mas que formar una identidad colectiva desde el punto de vista social, permite identificar a través de la imagen comportamientos universales, que a pesar de sus pequeñas variantes, definen individualmente a los habitantes y a los espectadores. | Villoro, Luis. “Sobre la identidad de los pueblos”, *La identidad personal y la colectiva*. Instituto de investigaciones filosóficas, UNAM, 1994. Pág. 89.

182 Gilles Deleuze aseguraba que para la antigüedad el movimiento remite a formas eternamente inmóviles. De modo que no es extraño reconocer en las expresiones artísticas, la representación de la realidad en movimiento a partir de “poses o de instante privilegiados. | Deleuze, Gilles. “La imagen-movimiento”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 17.

183 Noticias del imperio es una novela histórica de Fernando Del Paso. “Basada en la trágica historia de un efímero imperio. Tiene como principal protagonista a la alienada voz de la emperatriz Carlota. Quien va desgranando recuerdos ya en la vejez.”

184 Carlota de Bélgica (1840-1927) Fue princesa de Bélgica, Virreina de Lombardovéneto, Archiduquesa de Austria y Emperatriz de México. | Del Paso, Fernando. “Noticias del imperio”. Editorial Diana, México, 1992.

esta siempre lo ha habitado.<sup>185</sup> Las imágenes de experiencias pasadas no son inmóviles, mantienen su movimiento incluso cuando permanecen en la memoria. Así, lo habitable puede aplicar a aquellas imágenes en las que se percibe aparente movimiento.

El habitar se desarrolla en lo espacial y en lo temporal, pero en el cine se vive como real a través del movimiento artificial producido por el mecanismo cinematográfico. En el movimiento de estos instantes cualquiera es donde la ciudad cobra vida. La ciudad en sí misma es movimiento porque día a día evoluciona su apariencia y constantemente se transforma, crece en lo horizontal y lo vertical. En la diversidad de estilos arquitectónicos se manifiesta el paso y la huella del tiempo. La arquitectura es tiempo, espacio y movimiento, el cine al mirarla como escenario de relaciones humanas, potencia su imagen.

Cuando es reproducido un instante cualquiera exhibe lo que Barthes llama la pretensión de hacer saber alguna cosa, mensajes o signos de una realidad que puede significarse. Del habitar están hechos esos instantes cualesquiera que el cine reproduce como imágenes, mensajes o signos.

Antes, las expresiones artísticas eran imágenes de instantes privilegiados con un tema específico, pero el cine es quien encontró en la imagen cotidiana lo que Tarkovski llama un principio estético. El cine es capaz de imprimir en el tiempo lo asombroso y único que puede presentarse como instantes cualesquiera en el habitar humano.

La experiencia estética frente a la obra de arte es como se percibe el “aura” y el “valor para el culto”, dijo Walter Benjamin, aludiendo a la esencia de la obra de arte como apareamiento único y fugaz.<sup>186</sup> En este sentido, las primeras imágenes del cine contienen en su brevedad la esencia de un acontecimiento irreplicable.

Esto puede observarse en las películas Lumière, ya que por su originalidad y espontaneidad tienen cualidades auráticas. Por ejemplo en los cortometrajes “El arribo del tren a La Ciotat” o “La salida de una fábrica” está implícito el valor para el culto, por ser el registro de la cotidianidad moderna de una época lejana en el tiempo, pero además por ser un acontecimiento irreplicable.

185 Fernando Del Paso. (2005, 21 de Diciembre). “México de mis amores”[en línea]. Diario La Jornada, Sección Cultura. México. Recuperado el 1 de Abril de 2013 [<http://www.jornada.unam.mx/2005/12/21/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>]

186 En la “Destrucción del aura”, Walter Benjamin argumenta como la percepción del arte ha cambiado a lo largo de la historia, esto tiene como consecuencia un replanteamiento de los valores de la obra de arte, que de alguna manera influyen en la decadencia del “aura”, es decir, su esencia irreplicable. | Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Editorial Itaca, México 2003. Págs. 46-48.

¡Qué viva México! (Sergei Eisenstein) es otro caso, el cual establece, tanto en el prólogo y epílogo como en los cuatro episodios del filme, referencias urbano-arquitectónicas a través del tiempo. Son imágenes reales que documentan instantes cualquiera de un México inexistente, al menos en apariencia arquitectónica y formas de habitar. Cabría entonces pensar que si la imagen de esos lugares y ciudades conserva su encanto se debe a aspectos pertenecientes a la misma arquitectura y por ende a la cultura.

Fue Morin quien aseguró que semejantes cualidades de la imagen de lo real están subordinadas a los aspectos poéticos de los seres y de las cosas.<sup>187</sup> Esto aplica a ciertos instantes del habitar que se presentan en la ciudad y la arquitectura. Lo que hace el cine es revelar su aspecto poético y valor estético, tal como algunas expresiones artísticas o literarias lo han hecho. Si bien la experiencia perceptual en la arquitectura es inigualable, el cine ha encontrado mirarla desde otro punto de vista, logrando en ocasiones hacer de esa experiencia algo inesperado. De ese movimiento propio de la realidad y de su percepción en instantes cualquiera en lo cotidiano se trata el discurso de lo habitable.

Por otro lado, Deleuze señalaba que los fragmentos de la realidad son “cortes móviles” de la duración. Esto es punto importante en la percepción de la imagen arquitectónica, porque ninguna experiencia en el sentido vivencial se limita solamente a una imagen. Cuando esos momentos cotidianos logran un impacto en el espíritu<sup>188</sup> alcanzan el nivel de experiencias memorables determinadas por la duración. Al entregarse a tales experiencias se transita por la percepción de espacio y de tiempo, envuelta por diversos fenómenos, cuyos efectos inciden en la percepción visual y en la experiencia emocional. Así pues, la experiencia de la arquitectura como un corte móvil de la duración contiene la fuerza emotiva, tanto de los seres y las cosas como de fenómenos propios de su ambiente.

187 Morin, Edgar: “El cine o el hombre imaginario”. Editorial Paidós, España 2001. Pág. 23.

188 “Es en la experiencia, obviamente personal, como puede ser causado un fuerte impacto al espíritu” (Dra. Consuelo Farías Villanueva, PUAC, UNAM, 2013).



| Louis Lumiere. La salida de una fábrica, Francia, 1895.

Un ejemplo de ello son los nueve breves capítulos que propone Peter Zumthor en su estudio de las “Atmósferas” arquitectónicas. Estos surgen a partir de cuestionamientos y reflexiones personales sobre la experiencia con la arquitectura, primero como un habitante que vive de manera emotiva los espacios de la arquitectura, y por otro lado, del cómo estas experiencias influyen en el oficio del arquitecto. Pues de esas impresiones, o imágenes, se manifiesta un interés de generar espacios arquitectónicos con cualidades capaz de provocar sensaciones emotivas. Los nueve capítulos los considera fundamentales para materializar su obra, pues ya sean como parte de un procedimiento creativo o herramientas expresivas, estos le dan sentido a sus intenciones y trabajo como arquitecto.

Zumthor busca encontrar en las cualidades, tanto de la materia como de los fenómenos naturales, el argumento de lo que para él es la calidad arquitectónica, esa que expresa en su forma y apariencia sensibilidad emocional. No es extraño encontrar en las múltiples significaciones de la experiencia arquitectónica, interpretaciones cercanas a la dicho por Zumthor, la diferencia estriba en planteamiento de límites en la percepción. La materia física no solamente envuelve los fenómenos como la luz, el sonido o la temperatura, sino junto a la materia son elementos que construyen los límites de la experiencia emotiva del habitar. De ahí el valor de la cosa llamada atmósfera. Porque la experiencia en la arquitectura se construye con la captura de la cosa.<sup>189</sup> Se podría decir que esta experiencia perceptiva nace de la limitación o elección de ciertas cosas que atrapan del espacio arquitectónico.

Según Greimas, es el encuentro casual entre sujeto y objeto el acontecimiento perceptivo que establece un nuevo estado de las cosas,<sup>190</sup> el cual describe, por así decirlo, un suceso de consecuencias significativas en la manera de habitar y ver las cosas. Esa interacción, como experiencia del habitar, es lo que ha vivido Zumthor. En el encuentro con la arquitectura Zumthor es el personaje principal (como lo podría ser cualquier persona). Es el qué en su rol como habitante vive, se emociona, da valor al suceso. Pero cuando este acontecimiento es vivido a través de la imagen del cine, se experimenta un doble rol, como habitante y espectador.

189 Según Deleuze, “las cosas son prehensiones”. “La aprehensión es a la vez percepción y captura”. “Así diré, que cada cosa es una percepción total.” | Deleuze, Gilles. “Cine I. Bergson y las imágenes”. Editorial Cactus, Buenos Aires, Diciembre de 2009. Pág. 164.

190 Greimas, Algirdas-Julien. “De la imperfección”. FCE, México 1990. Pág. 75.





| Peter Zumthor. Casa-estudio, Suiza, 1986-2005.

En el cuento “Continuidad de los parques”,<sup>191</sup> Julio Cortázar escribe la experiencia de un lector de novela que se descubre asimismo como personaje y víctima fatal de la trama, mientras avanza en la lectura. De esta situación que vive el personaje trata el doble rol del habitante frente a la imagen, en ella se presenta la transición de espectador a personaje, transición e interacción que explica la posibilidad del habitante a mirarse asimismo como personaje que habita la imagen urbano-arquitectónica del cine.

La idea del doble rol, de espectador a habitante, transforma la experiencia perceptiva del cine, porque en él, como reflejo de lo real, se presenta un aparente desprendimiento del espectador a través de los sentidos, para así vivir acciones habitables en escenarios cotidianos. De modo que el espacio, el tiempo (duración) y el movimiento son parte de la experiencia perceptiva, tanto de lo habitable como de la imagen del habitar.

Finalmente las reflexiones de Deleuze sobre las tesis del movimiento de Bergson, desde la perspectiva de lo urbano-arquitectónico en la cinematografía, permiten revalorar la importancia y capacidad de la arquitectura como lugar habitable, incluso a través de la percepción visual de la imagen.

## **Descifrar la realidad**

Gilles Deleuze escribe en “Más allá de la imagen-movimiento” de su libro “La imagen-tiempo”, que el neorrealismo italiano propone un nuevo tipo de imagen que busca descifrar la realidad.<sup>192</sup> Este nuevo tipo de imagen va más adelante de la percepción de movimiento, porque se establece en un nivel de pensamiento, en cuyo orden de secuencias se percibe una intención. Las secuencias neorrealistas capturan de la cotidianidad en lo urbano un acontecimiento notable. Las acciones del habitante, en apariencia desarticuladas en el tiempo, construyen de manera lógica y continua el discurso cinematográfico.<sup>193</sup> En el discurso de la imagen y del tiempo en lo urbano-arquitectónico es como se descifra diferentes realidades de una época posmoderna.

191 Julio Cortázar. “Continuidad de los parques”. *Cuentos completos I*. Edición Punto de lectura, México, 2011. Pág. 391.

192 Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Págs. 11-41.

193 Ibidem.

Descifrar la realidad implica analizar lo urbano-arquitectónico a través de signos,<sup>194</sup> pues en ellos se revelan mensajes que hablan de la experiencia del habitar. Estas acciones del habitante no son actos aislados que se presenten o desarrollen, en apariencia, de manera independiente; por el contrario, las acciones del habitante son actos continuos que necesariamente están conectados a otros, lo que sugiere que la vida misma se construye a partir de esos momentos particulares. Cada persona le dará mayor o menor importancia según el grado de intensidad emocional le haya provocado o impactado. De este modo pasa algo similar con el análisis de los signos que se presentan en lo urbano-arquitectónico, pues en su interacción con otros cambiará su significado, transformando la experiencia del habitante.

Según Deleuze el signo “es una imagen particular que remite a otro tipo de imagen”<sup>195</sup>. Esta sucesión de imágenes explican cómo podrían generarse en la multiplicidad una combinación de signos. Es posible que cualquier forma de pensamiento procese la información que percibe como un continuo de imágenes, resultando de ello una realidad personal o colectiva.

En el caso de la arquitectura, se sabe que como medio de expresión artística, es susceptible a ser considerada como un sistema estructurado de signos. Los signos, o imágenes, al relacionarse entre sí sugieren el surgimiento de otras imágenes de cualidades distintas, que no únicamente se revelan a sí mismas, sino que expresan en su conjunto otras realidades. Este significado será determinado también por el contexto cultural. La arquitectura como huella cultural de la humanidad podría entenderse de diferentes maneras, en su conjunto puede simbolizar infinidad de cosas.

En este sentido, Hegel dice en el libro “La arquitectura” que “un edificio destinado a revelar un significado general no tiene más finalidad que esa revelación, y por tal motivo es símbolo, que se basta a sí mismo, de una idea esencial con un valor general y un lenguaje mudo dirigido a los espíritus. Así, la forma arquitectónica exterior únicamente puede expresar su significado de modo simbólico. Esta arquitectura es, pues, tanto por su contenido como por su modo de representación, un arte simbólico.”<sup>196</sup> De modo que si se pretende representar la evolución de la arquitectura, habría que considerar la intención de edificar, tanto para una figura abstracta (Dios) como para los seres humanos. Así pues, el habitante se encuentra en la posición de un espectador que contempla la materialización de lo divino, y en la posición de personaje principal en la intención de edificar.

194 En el capítulo II se explica las partes que componen el signo: los significantes y la significación.

195 Deleuze, Gilles. “Imagen-tiempo”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 53.

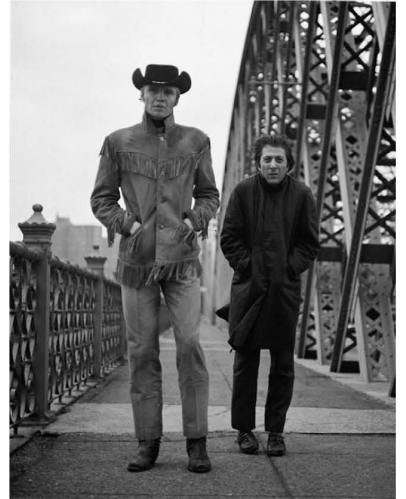
196 Hegel, Georg. “La arquitectura”. Editorial Kairós, Barcelona, 2001. Págs. 34-36,40-42.

Esta también puede entenderse como una postura consciente del habitante frente al acontecimiento y experiencia arquitectónica, que demuestra su disposición a asimilar su realidad. Así lo han hecho desde la antigüedad filósofos, artistas, escritores, arquitectos, y más reciente, fotógrafos y directores de cine. Todos han tenido una postura frente a la realidad de su tiempo, la miran quizás no solamente como una verdad absoluta, simplemente revelan en la obra sus pensamientos y sentimientos, dejando así huellas de su época. En suma, es una postura consciente y reflexiva de la realidad.

Según Focillon, “los problemas planteados por la interpretación de la obra de arte se presentan como contradicciones casi obsesivas. [...] Quienes se ocupan de su definición la califican según sus necesidades personales y las particularidades de sus investigaciones.” Pero hay otros quienes reflexionan sobre ella, su postura está en un plano distinto, logrando darle otro sentido. También está el que la disfruta profundamente, es para él una experiencia única.<sup>197</sup> Si bien las posturas son válidas, la experiencia frente la obra de arte tendría que ser un acontecimiento, el encuentro de la contemplación, una revelación de la realidad donde está presente una fuerza emocional desbordante, que se vive de manera única.

La fuerza emocional, en relación con lo perceptivo, concede valores a las cosas, pero es indispensable experimentarla para expresar su aceptación o rechazo. Lo que hace el espectador y el habitante es crear vínculos afectivos con el entorno porque es parte de la naturaleza humana, de inicio la atracción contemplativa y posteriormente la reacción emocional definen la experiencia como memorable. En el caso de expresiones como el cine y la arquitectura, no están exentas de establecer vínculos emocionales con las personas; pero quizás únicamente sea posible a través del habitar físico y visual de la arquitectura.

Se ha escrito sobre la arquitectura emocional, pero parece la experiencia no solamente puede argumentarse en las cualidades emocionales, tal vez porque la arquitectura en sí misma lo es y si hay una conexión con el espectador y el habitante se debe quizás a las particularidades de un todo que se elige a través de la percepción.



|izquierda. Frank Lloyd Wright. Broadacre City, 1932.  
|derecha. John Schlesinger. Midnight Cowboy, EUA, 1969.

Mathias Goeritz<sup>198</sup> en su obra “El museo experimental: el Eco”<sup>199</sup> intentó configurar lo formal y lo espacial como una fuerza expresiva que logrará conmover al espectador, para lo cual utilizó el término de arquitectura emocional. Buscó hacer de la arquitectura una obra de arte habitable. Pero tal propósito no consideró que si la arquitectura es arte, en algunos casos, se debe a otras cualidades relacionadas a las necesidades del habitante, más que a las necesidades del espectador en busca de espectáculo.

Para descifrar la realidad en el sentido de lo emocional bastaría quizás con solamente sentirse vivo, como cuando los habitantes de la arquitectura se percatan, al iniciar el día, de la presencia de la luz, como lo estableció Kahn. Sin embargo, no necesariamente estas observaciones hacen alusión a la experiencia entrañable.

Porque la experiencia de lo habitable también podría ser intolerable o insoportable, que en muchos casos se sobre lleva en quimeras de una mejor calidad de vida. Así pues lo urbano-arquitectónico tienen un lado oscuro, dentro de ella florecen los peores comportamientos de las sociedades.

El cine ha mostrado encuentros fallidos entre habitantes y ciudades. La indiferencia social y gubernamental está presente, pero también es evidente la ausencia de la arquitectura en el sentido del alejamiento de su función social. El tercer mundo es escenario recurrente de la realidad desfavorable que viven los marginados de las ciudades, el cine hace evidente no solamente el problema urbano-arquitectónico sino descubre cómo este puede ser factor de exclusión. El desencuentro con la ciudad implica desilusión por las expectativas creadas con base en una imagen idealizada, o por encontrarse frente a una realidad inesperada del comportamiento humano.

Dos casos podrían acercarse a la desilusión a causa del desencuentro con las ciudades. Uno es el texto “La ciudad”<sup>200</sup> de Frank Lloyd Wright y el otro es la película “Midnight Cowboy”<sup>201</sup> de Schlesinger.

El primero expone que las necesidades gregarias de la especie humana han creado a las ciudades, su acelerado crecimiento ha detonado en ella múltiples enfermedades que la conducen a la destrucción, pero será en la medida que la especie humana supere su dependencia a ella, cuando la

198 Mathias Goeritz, artista plástico, doctor en filosofía e historia del arte. Entre sus obras más reconocidas se encuentran las torres de Satélite, que diseño junto a Luis Barragán, y El museo experimental: el Eco.

199 Mathias Goeritz. “El museo experimental: el Eco”. 1953. Ciudad de México.

200 Lloyd Wright, Frank. “Arquitectura moderna.”. Paidós, España, 2010. Pág. 229.

201 “Midnight Cowboy”. Dir. John Schlesinger. MGM/UA, EUA, 1969. Color. Duración 113 minutos. Fílmico.

ciudad pase a otro nivel de habitabilidad y ofrezca verdadera aportación a la humanidad. El desencuentro entre la ciudad y sus habitantes consiste en que no siempre se ha cumplido, de ningún lado, las expectativas que parecieran ofrecer.

El segundo caso expone la idealización de la ciudad como lugar donde es posible realizar sueños por banales que sean. Pero las cosas no son, y no suceden, tal como se desean. En el desencuentro con la ciudad, los personajes se descubren como los excluidos, tanto de la ciudad como de la sociedad. No obstante, insisten en materializar sus deseos y anhelos, pero únicamente descubren el lado egoísta y de maldad de la ciudad. El desencuentro como experiencia marca al habitante, en las formas de ver y vivir la ciudad.

A lo largo de la historia, la especie humana se ha impuesto en su entorno con base en la destrucción de otras formas vida y con el uso indiscriminado y agotamiento de los recursos naturales. Si hay una constante en la especie humana es la capacidad creativa que tiene para, entre otras cosas, ejercer violencia y destrucción. Los recursos extraídos de la naturaleza, después de haber pasado por el proceso industrial, tienen como destino final llegar al consumidor que habita las ciudades. Por eso se dice de la ciudad es un organismo vivo que consume y produce residuos,<sup>202</sup> cuyo futuro depende en gran medida de la aplicación de políticas ambientales, pero sobre todo de voluntad por parte de sus habitantes para no consumir más de lo necesario.

Para entender la realidad actual bastaría, quizás, con reflexionar cómo evolucionaron las ciudades desde la antigüedad, pues estas pasaron de un movimiento lento a un movimiento vertiginoso,<sup>203</sup> que la coloca en la disyuntiva entre asegurar su existencia, disminuyendo la velocidad de crecimiento y consumo, o continuar a ese ritmo hasta impactarse con el destino ya documentado a través de la historia: el abandono o desaparición de las ciudades.

Si bien esta posibilidad tiene una argumentación científica e histórica, el cine ha expresado en imágenes visuales la transformación de las ciudades modernas, que sucumben ante una realidad anunciada, donde las ruinas urbano-arquitectónicas son escenarios de la desaparición de la especie humana. El cine de ficción plantea frente a la adversidad, o inminente catástrofe de las ciudades, soluciones imposibles de llevar a cabo que en

202 Pascal Maragall escribe que “el primer y más obvio símil acerca de las ciudades es que se trata de organismos que consumen recursos y producen residuos.” | Rogers, Richard. “Ciudades para un pequeño planeta”. Gustavo Gili, Barcelona 2000. Pág. 7.

203 Lévi-Strauss hace una comparación de las sociedades con las máquinas, las divide según sus cualidades de consumo: sociedades frías (poco consumo-produce poco) y sociedades calientes (consumen mucho-producen mucho). | Lévi-Strauss, Claude. “Antropología estructural”. Paidós, Barcelona, 1974. Pág. 21-42.

ocasiones rayan en lo inverosímil, pero eso se debe a que es parte del espectáculo cuyo fin es sobre todo mantener la esperanza en el habitante-espectador.

En la realidad, igualmente preocupante, algunas ciudades para subsistir a la implacable presión de intereses políticos y comerciales, y a falta de atractivos turísticos, están en constante transformación para ofrecer en su apariencia algo distinto, pero en algunos casos lo llevan al extremo. Por ejemplo, el estado ciudad de Singapur se re-transformó bajo la bandera de la modernidad, desprendiéndose de casi todo, incluso de su identidad, configurando una nueva imagen de la metrópoli sin huella del pasado, como lo aseguro Rem Koolhaas en sus sendas oníricas.

Esta preocupación por permanecer en constante movimiento, como forma de subsistencia, parece ser más que un modelo a replicar por todo el mundo,<sup>204</sup> tal vez sea el inicio de una época crucial en el sentido de la percepción del tiempo en el espacio, donde las huellas de lo urbano y de lo arquitectónico serán borradas por otras que serán igualmente eliminadas, así de manera sucesiva hasta perder todo vestigio del pasado.

Hasta aquí se ha intentado mostrar de qué manera se puede entender la realidad en la arquitectura, el escenario de esta realidad arquitectónica es el resultado de la interacción entre las imágenes, signos, símbolos, las emociones, el movimiento de las sociedades, con el espacio y los objetos urbano-arquitectónicos. Con la llegada del cine fue posible conservar muchas imágenes del pasado, ha marcado una diferencia notable en la manera de percibir el tiempo y el movimiento, pero sobre todo cambió la forma de ver y pensar la realidad. Frente a la imagen, cada individuo formará un visión particular del mundo, sin embargo, es innegable que en la experiencia colectiva, se establecerán conexiones a nivel de sentimiento y emociones a causa de la imagen.

La percepción de la imagen conlleva reconocer en el tiempo y en el espacio el movimiento que le pertenece a las cosas, más la esencia del cine no se limita a ello, es decir, cuando este medio de expresión pasó de únicamente reproducir la realidad a descifrarla adquirió el valor de arte. Sin embargo, esto no sería posible sin los escenarios de la arquitectura y de lo urbano, porque son lugares donde se desarrolla en la actualidad la vida del habitante posmoderno, que ha visto la transformación de su entorno tan deprisa que no ha asimilado el paso del tiempo, mas que por medio de la imagen en movimiento.

204 Koolhaas sostiene que el modelo que aplicó Singapur para modernizarse sería aplicado por China, pero este resultó ser un anteproyecto de la imagen que ahora se reconoce de la ciudad. | Koolhaas; Rem. "Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis Potemkin...o treinta años de tabla rasa". Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Págs.7-10.



## La arquitectura a través de la imagen cinematográfica

El cine desde su origen ha documentado en imágenes la evolución de lo urbano-arquitectónico, estableciendo escenarios del acontecimiento humano del presente, pasado y futuro. A través del cine es posible ver a la arquitectura como escenario de sucesos de carácter social e histórico. A medida que el cine se convertía en espectáculo buscó historias para contar. Así encontró en acontecimientos relevantes del pasado un motivo para representar la historia y los mitos de la humanidad, propuso entonces temas conocidos en espacios arquitectónicos identificables por su valor intrínseco.

Primero fue el mito porque en su configuración simbólica se observa aspectos fundacionales de una cultura que es susceptible a la significación.<sup>205</sup> El mito constituye, como aseguró Roland Barthes, un sistema de comunicación que transmite los mensajes con cierta intencionalidad.<sup>206</sup> Por eso es común descubrir estas cualidades míticas en el origen de algunas ciudades, por ejemplo, de la antigüedad y del presente cercano que son bastante conocidas, así como en las de carácter religioso.

El cine no solamente buscó representar las ciudades del pasado y del presente, sino planteó las mismas cualidades míticas para las del futuro, aunque en algunos casos, el mismo discurso cinematográfico podía desmitificar el valor de las acciones de sus habitantes. A partir de la evolución y creación de nuevas ciudades, han surgido nuevos mitos que no necesariamente se relacionan con aspectos de su fundación, sino con la idealización de una imagen que represente su carácter de ciudad moderna.

Charles Jencks<sup>207</sup> señaló que el fin de la arquitectura moderna se da con la demolición del complejo urbano “Pruitt-Igoe”<sup>208</sup> de Minoru Yamasaki<sup>209</sup>, en 1972.

Este hecho histórico, para la ciudad norteamericana de St. Louis Missouri, fue motivo para que el cine no solamente lo documentará, sino desmitificará en imágenes lo que representó la modernidad: el paradigma de una nueva forma de hacer y de habitar la arquitectura. El film hace evidente, tanto las deficiencias del proyecto como la omisión del estado a aspectos fundamentales para el funcionamiento de las ciudades: el reconocimiento

205 Godoy P., Iliana (2000). “Constantes formales en el arte Mexica : antecedentes y trascendencia a partir de la escultura”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 199.

206 Barthes, Roland. “Mitologías”. Siglo XXI, México, 1999. Pág. 108.

207 Charles Jencks, arquitecto, teórico e historiador norteamericano que entre sus libros publicados aborda temas relacionados a la historia y crítica del Movimiento Moderno y Posmoderno.

208 Pruitt-Igoe, proyecto urbanístico desarrollado entre 1954 y 1955 en la ciudad estadounidense de San Luis, Missouri. Fue diseñado por el arquitecto Minoru Yamasaki.

209 Minoru Yamasaki, arquitecto estadounidense reconocido por diseñar las Torres Gemelas.

de las necesidades reales del habitante, así como sus costumbres y valores de su cultura. Pruitt-Igoe, es el mito de una historia urbana, como el mismo título de la película lo señala.

Las ciudades como objetos pueden tener un origen mítico, pero lo cierto es que no hay ciudades ni mitos eternos; mas una forma de mantenerlos actuales es a través de la apropiación por parte de las sociedades, como lo dijo Barthes.<sup>210</sup> Esta apropiación es posible con el cine, porque en el discurso los representa, y los comunica, para un colectivo que a su vez los interpreta. Sin embargo, como se ha dicho, toda interpretación es subjetiva y por ende incompleta, incluso la historia misma padece de lo mismo.

Michel Foucault, por ejemplo, aseguró que la historia es imperfecta y mal fundamentada, y que jamás ha logrado alcanzar las cualidades contundentes de la ciencia. En ese sentido, los mitos o los acontecimientos de la historia podrían tener diversas interpretaciones que carecen de verdad comprobable, pero tal vez lo único que lo hace real, o creíble, es el lugar o el espacio donde suceden los hechos: los escenarios antiguos de lo urbano-arquitectónico.

Dentro de las capacidades del cine está la de transportar al espectador de un punto a otro en el tiempo; hace posible habitar escenarios distantes y conocidos por sus antecedentes históricos. De alguna manera se trata de una experiencia perceptiva de tiempo y de espacio.

A diferencia de la representación teatral, por ejemplo, de un tema histórico que está condicionada por escenografías que simulen el espacio urbano-arquitectónico, el cine requiere del escenario real de la ciudad. Esta realidad se construye entre la relación del habitante con el escenario urbano-arquitectónico. La representación del pasado tiene la intención de destacar los hechos particulares de una cultura para hacerlos universales, intenta, en ocasiones, promover sus valores como mensajes que respalden o desapruében la versión históricamente repetida.

Un caso representativo es el “El acorazado Potemkin”<sup>211</sup> de Sergei Eisenstein, cuyas imágenes perduran en el imaginario colectivo por ser, entre otras cosas, un hecho histórico que definió el rumbo político, económico y social de la antigua Rusia Zarista. En el film la escena quizás más reconocida, la masacre que se lleva a cabo en la ciudad de Odessa, se observa claramente la relación entre el hecho histórico con lo urbano-arquitectónico.

210 Barthes, Roland. “Mitologías”. Siglo XXI, México, 1999. Pág. 108,109.

211 “El acorazado Potemkin”. Dir. Sergei Eisenstein. Goskino, URSS, 1925. Blanco y negro. Duración 77 minutos. Fílmico.



- | arriba. Minoru Yamasaki. Pruitt-Igoe, EUA, 1955.
- | centro. Sergei Eisenstein. Acorazado Potemkin, URSS, 1925.
- | abajo. Fritz Lang. Metrópolis, Alemania, 1927.

El acontecimiento es impactante por la violencia con que se ejerce la represión; sin embargo, para lograr ese efecto en el espectador fue esencial la presencia y simbolismo de la escalera. En el inconsciente colectivo la escalera sirve para subir, pero en este caso representa, en dirección hacia abajo, el camino que lleva a los habitantes a la muerte inevitable. La escalera simboliza cómo los de arriba, la fuerza del estado, los tiranos, reprimen a los de abajo.

Esa imagen visual hace evidente el comportamiento humano, el uso de la violencia no causa extrañeza pues son acciones repetibles o constantes a lo largo de la historia, lo que causa impacto en el espectador es la crudeza de la imagen. Así, la imagen cinematográfica tiene un valor sociológico y psicológico porque hace referencia al comportamiento humano.

En ese sentido, el neorrealismo italiano es un ejemplo. Pues refleja en la imagen aspectos sociales y psicológicos reales que en este caso vivían los habitantes europeos en la posguerra, particularmente en Italia y Alemania. La propuesta neorrealista, al igual que la “nouvelle vague”,<sup>212</sup> evidenció el drama de la cotidianidad y la pérdida, o el rescate de ciertos valores, pero sobre todo estableció, como lo aseguró Martin Scorsese, un distanciamiento entre la fantasía y la vida real.

Los problemas sociales o políticos han estado presentes a lo largo de la historia. Cada uno de esos problemas pareciera tener una relación simbiótica con el entorno, cuyo aspecto podría reflejar la situación emocional e histórica por la que pasa la ciudad y sus habitantes.

Por ejemplo, en “Roma, ciudad abierta”<sup>213</sup> de Rossellini, las seis historias desgarradoras de la ocupación nazi que se entrecruzan, tienen como escenario una ciudad destruida al igual que la moral de los ciudadanos romanos; otro caso es “Los cuatrocientos golpes”<sup>214</sup> de Truffaut, donde se observa en algunas escenas no solamente el desamparo del niño “Antoine”, sino una ciudad vacía que lo acompaña en su soledad. Así la imagen del

212 Nouvelle vague (Nueva ola), es la denominación para designar a un nuevo grupo de cineastas franceses surgido a finales de la década de 1950.

213 “Roma, ciudad abierta”. Dir. Roberto Rossellini. Excelsa films, Italia, 1945. Blanco y negro. Duración 100 minutos. Fílmico.

214 “Los cuatrocientos golpes”. Dir. François Truffaut. Les films du Carrosse, Francia, 1959. Blanco y negro. Duración 94 minutos. Fílmico.

cine hace extensivo, entre otras cosas, el dolor o desesperanza que se vive en el espacio urbano-arquitectónico.

La ciudad parece mostrar, en su diversidad de escenarios, otra cara que no es solamente la del encuentro de las masas, sino el rostro de la desigualdad como la pobreza que conlleva a situaciones de violencia.

Desde la antigüedad los habitantes más desfavorecidos experimentaban la marginación o exclusión; la desigualdad de oportunidades, de cualquier tipo, los obliga a habitar la periferia de las grandes urbes: las ciudades perdidas. Respecto a estas ciudades olvidadas decía Octavio Paz:

*“Mundo cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra.”*<sup>215</sup>

Este mundo, en otras palabras, no ofrece opciones más que las de habitar los límites del espacio como el limbo de los olvidados. Fenómeno de las grandes urbes que en apariencia prometen ser un mundo de oportunidades; sin embargo, en ellas se encuentra la hostilidad de la comunidad e indiferencia de la sociedad. Estas formas revelan signos, entre otros, de desigualdad en las que se vive y habita las ciudades, donde podría cuestionarse el papel de lo urbano-arquitectónico en el sentido de su función social. De ninguna manera esta observación justifica la responsabilidad de las políticas gubernamentales y de los arquitectos y urbanistas, pero afirma la existencia del fenómeno urbano-arquitectónico como escenario de una totalidad de experiencias que evidencian las formas, como aseguró Sartre, en que se enfrenta el habitante a los límites impuestos por la sociedad.

El habitante enfrenta los problemas o imposiciones de diversas maneras, la violencia es una de ellas. Es verdad, la especie humana ha evolucionado en diferentes aspectos pero no deja de ser evidente su condición violenta, que ha sido útil para, entre otras cosas, ejercer el poder y satisfacer sus deseos materiales y territoriales. Así es como se han modificado los límites espaciales a lo largo del tiempo, no solamente entre culturas, ciudades y naciones, sino también en el espacio exterior.

215 Paz, Octavio. “Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía”. Editorial FCE, México, 2012. Pág.37.

Por ejemplo, en “2001: Odisea del espacio”<sup>216</sup>, Stanley Kubrick sugiere un supuesto momento crucial en la evolución de los homínidos, cuando uno de ellos decide hacer de un hueso animal la herramienta para agredir al grupo contrario, que tiempo atrás los había sacado de su territorio; acción cuyo final termina con la muerte del rival y con un brinco gigantesco en el tiempo, cuando en los giros en el aire de la nueva herramienta que ha lanzado el homínido ejecutor, se conecta en otro momento del futuro con la especie humana habitando el espacio exterior.

Es innegable que la presencia de la violencia a lo largo de la historia, de alguna manera, detonó el desarrollo tecnológico, que facilitó no solamente la supervivencia y adaptación del homínido a su entorno, sino ayudó a transformar la materia con el fin de crear nuevos escenarios para el habitar, incluso fuera de su mundo como en la actualidad sucede. No son las mismas condiciones respecto al film de Kubrick; no obstante, ambas guardan cierta similitud. Se puede entonces decir que si alguien logró por primera vez habitar fuera de este mundo fue el espectador gracias a el cinematógrafo.

Así, el discurso del cine, como aseguró Deleuze, tiene dos sentidos que en apariencia coexisten, se complementan, o entran en conflicto<sup>217</sup>; se refiere, por un lado, al cine de pensamiento, y por otro, al cine psicológico dirigido a las masas que plantea cuestiones del futuro. Este cine impone escenarios producto de la evolución tecnológica y revolución de las máquinas.

Con la aparición del cine fue posible habitar escenarios del futuro y de mundos lejanos. Al igual que el avión y el automóvil, el cinematógrafo se caracterizó por ser producto de la pujante modernidad, que ofreció, entre otras cosas, facilitar la vida diaria con el desarrollo tecnológico y creación de nuevos artefactos. Pronto estas máquinas se reconocerían como parte de la cotidianidad. Si tienen algo en común el avión, el automóvil y el cinematógrafo, es la capacidad de realizar el sueño de viajar en el tiempo, porque inclusive en la traslación de un punto a otro está implícito el tiempo.

El cine construyó las formas arquitectónicas que solo podían sostenerse en los sueños. Ya las máquinas habían revolucionado las formas de construir, con apoyo de algunos dispositivos mecánicos como el elevador, que detonaron el crecimiento vertical de las ciudades<sup>218</sup>, cambiando de manera radical su imagen.

Así, el cine registró en imágenes la dramática transformación de las ciudades, pero además vislumbró en el crecimiento vertical de estas, una

216 “2001: Odisea del espacio”. Dir. Stanley Kubrick. MGM/ Stanley Kubrick productions, UK-E.U.A., 1968. Color. Duración 139 minutos. Fílmico.

217 Deleuze, Gilles. “Imagen-tiempo”. Paidós, Buenos Aires, 2009. Págs. 348,349.

218 Koolhaas, Rem. “Delirio de Nueva York”. Gustavo Gili, Barcelona, 2009. Pág. 25.

realidad cada vez más cercana a la ciudad del futuro, incluso abriría la posibilidad de habitar espacios de otros mundos [Metrópolis (1926), Play time (1967), Blade Runner (1979), Alien (1979), Prometeo (2012)].

Así pues, la ciudad se convirtió, quizás, en la protagonista de un género cinematográfico, que no podría imaginarse sin su presencia, en cuya representación del futuro es fundamental los escenarios urbanos y arquitectónicos. Tal vez la ciencia ficción hace una crítica a los excesos cometidos por la especie humana, porque no obstante de fracasar en este mundo, busca otros posibles para habitar. Lo urbano-arquitectónico, inherente a la presencia humana, reflejan las formas de habitar este u otros mundos.

Por otro lado, luego de los escenarios de la arquitectura, están las experiencias que solo pueden ser representadas a través del cinematógrafo por sus cualidades irreales. El cine creó un mundo paralelo a la realidad, donde es posible percibir el tiempo y lo onírico. En el caso de los sueños, lo complejo era hacerlos parte de una experiencia visual, además de intentar establecerlos en un tiempo determinado, porque esas visiones o imágenes parecían únicamente habitar el interior de cada individuo; aunque, es sabido, estos también irrumpen en lo colectivo como representaciones arquetípicas.

Estas imágenes oníricas se construyen con base en la realidad, a partir de formas reconocibles de lo cotidiano. Por eso no es extraño que las ciudades o los objetos arquitectónicos estén presentes en tales experiencias, cuyas formas y aspecto pueden transformarse en una visión ideal del habitar. Hasta el punto de decir en ocasiones sobre el proceso creativo de cualquier proyecto: esa idea, o imagen, no la pensé, la soñé.

Desde esta óptica lo urbano-arquitectónico es el lugar donde se desarrollan los sueños; por lo cual las representaciones de estos en el cine advierten una experiencia reconocible que, más allá de la función de expresar e inducir la percepción de sueño de manera consciente en el espectador, como lo aseguró Deleuze,<sup>219</sup> puede tratarse, quizás, de una prolongación al exterior del individuo o del pensamiento colectivo, de la imagen onírica a modo de experiencia irracional pero habitable.

Por ejemplo, en “Un perro Andaluz”,<sup>220</sup> las imágenes del filme en ningún caso sugieren una interpretación racional, aseguraba Luis Buñuel, aludiendo a los aspectos oníricos como hilo conductor de la trama. Él insistió no se

219 Deleuze, Gilles. “Imagen-tiempo”. Paidós, Buenos Aires, 2009. Págs. 85.

220 “Un chien andalou”. Dir. Luis Buñuel. Luis Buñuel, Francia, 1929. Blanco y negro. Duración 17 minutos. Fílmico.

trataba esta de una descripción de los sueños, sino de impulsos originales, o primeros, considerados irracionales, que se desarrollaban en un entorno y con personajes reales.<sup>221</sup> De tal manera, cualquier tipo de experiencia visual sería irreconocible o ininteligible sin en el lugar de la trama: el espacio urbano-arquitectónico.

En el cine, la arquitectura además de ser escenario de un sin número de experiencias del habitar, también da sentido de ubicación en un espacio y tiempo determinado. El cine a pesar de las distancias entre el presente, pasado y futuro, incluso representando estados oníricos, transformó la percepción de tiempo, pues ya sea en saltos amplios o cortos, trasporta al espectador a escenarios históricos o imaginarios, donde aspectos reconocibles de lo urbano y lo arquitectónico son la imagen consciente del colectivo, que a pesar del desplazamiento libre del pasado al futuro no se desprende del presente. Esta manera de percibir el tiempo en el cine establece una relación estrecha con la arquitectura, pues es fundamental que aspectos como el habitar urbano-arquitectónico sean inseparables en la construcción de la imagen cinematográfica.

### **La luz: material constructivo**

Le Corbusier decía que “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes reunidos bajo la luz”. Si se le mira a la composición arquitectónica como un juego, este sería como jugar al ajedrez.

Según Stefan Zweig, el juego de ajedrez es el único que escapa soberanamente a la tiranía del azar, porque conseguir en una partida la victoria únicamente es posible con una cierta clase de inteligencia. El juego es milenario, pero resulta siempre nuevo.<sup>222</sup>

En este sentido, la arquitectura como arte está lejos de ser resultado del azar, el juego de los volúmenes bajo la luz se juega con inteligencia, pues el orden o la disposición de los objetos requiere de inteligencia, pero a su vez de imaginación. La arquitectura es milenaria y siempre hay la posibilidad de que resulte innovadora y sorprendente como respuesta a las formas de habitar.

La luz revela la composición de los objetos, pero su presencia a favor de las necesidades del habitante depende de la visión, del pensamiento

221 Buñuel, Luis. “Mi último suspiro”. Nuevas ediciones de bolsillo, Barcelona, 2001. Pág. 118.

222 Stefan Zweig. “El jugador de ajedrez”. *Obras completas, Novelas*. Editorial Juventud, Barcelona, 1952. Pág. 843.



racional e imaginario del arquitecto. La aportación de arquitectos en el uso y manipulación de la luz, como herramienta expresiva y material constructivo, se puede afirmar es innegable.

Es sabido que en el siglo XX, arquitectos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn, fueron exponentes notables de una arquitectura moderna y funcional desde el punto de vista humano.<sup>223</sup> De ahí que el uso de la luz resurgió del olvido, reafirmando su importancia para la arquitectura. Cada arquitecto la manipuló considerando sus valores y cualidades expresivas determinantes en la experiencia física y psicológica (mental, perceptiva, emocional) del habitante.

La composición de los espacios con la luz, como elemento principal en el discurso de lo arquitectónico, no únicamente tuvo influencia en la nuevas generaciones de arquitectos, sino que también influyó a otras expresiones artísticas como el cine. Esto no es nuevo, pues la luz es un tema recurrente en el arte. Pero en el caso del cine, es evidente y necesaria su presencia para construir la imagen, del mismo modo que lo es en la fotografía.

En el cine es esencial como recurso expresivo y narrativo. La composición de la imagen cinematográfica depende de múltiples componentes, pero en ningún caso puede prescindir de la luz y del espacio arquitectónico.

Según Tarkovski, este concepto de imagen cinematográfica, entendiéndola como resultado de un acto creativo, puede explicarse a partir de las cualidades expresivas que la hacen imagen artística. “Cuando el pensamiento se expresa en imagen artística, quiere decir que se encontró una forma exacta para él; la forma expresa lo más cercanamente posible el mundo del autor, que lo más cercanamente encarna su anhelo por el ideal”<sup>224</sup>.

En la imagen cinematográfica está implícita la necesidad de contar historias a partir de fragmentos unidos con coherencia. Esto surge de la percepción personal y particular de la realidad. Claro está, si la intención del film, como dice Gogol, “es expresar la vida tal y como es”, pues la función de la imagen “no es expresar ideas o razonamientos de la vida.”<sup>225</sup>

Estas observaciones de Tarkovski, si se comparan con la composición arquitectónica, comparten aspectos, que no necesariamente se desarrollan en este capítulo, pues diversos trabajos lo han realizado de manera puntal. Lo que se toma de estas observaciones es el planteamiento que sugiere

223 Alvar Aalto dice que “puesto que la arquitectura cubre por completo todos los campos de la vida humana, la arquitectura funcional real debe principalmente ser funcional desde el punto de vista humano.” | Aalto, Alvar. “Alvar Aalto de palabra y por escrito”. El croquis, España, 2000. Pág. 143.

224 Tarkovski, Andrey. “Esculpir el tiempo”. UNAM, México, 2009. Pág. 115.

225 Citado por Tarkovski. *Ibidem*. Pág. 124.

existe en el cine, como en la arquitectura, una necesidad de expresar lo real. Y desde ese punto de vista, la arquitectura lo expresa como respuesta espacial, inclusive en imagen, si se piensa en ella como parte del proceso creativo.

En otras palabras, la composición arquitectónica no es un método, ni es un concepto que pueda expresarse de forma fácil, pues cada arquitecto a partir de su visión y pensamiento puede diferir o coincidir en las formas de componer o expresarse arquitectónicamente.

### *La mirada como punto de partida*

En este sentido, es recurrente escuchar, o leer, que se afirme existe una influencia tácita de la pintura sobre el cine, porque en ocasiones es posible observar elementos clásicos de la pintura en la composición de la imagen cinematográfica,<sup>226</sup> que logran expresar y acercarse a la plasticidad de la imagen pictórica.

Por ejemplo, el trabajo de fotógrafos como Gregg Toland, Gordon Willis y Gabriel Figueroa, entre otros, está muy cerca de la pintura. Figueroa reconoce la influencia de los muralistas mexicanos y los tratados de pintura de Leonardo da Vinci.<sup>227</sup> Pero a la arquitectura, quizás, no se le ha dado el justo valor por influir directamente sobre la pintura y el cine.

Arquitectos han sido destacados directores de cine, y estudiantes de cinematografía prefirieron el oficio de la arquitectura. Tal es el caso, ya conocido, de Fritz Lang, Sergei Eisenstein y Rem Koolhaas. Pero solo en algunas películas los directores reconocen la mirada del arquitecto como influencia en la composición de la imagen, a pesar de ser la arquitectura un oficio milenario. Uno de ellos es Jaques Tati, que en el film “Mon Oncle” refleja la relación entre lo tradicional y lo moderno a través de la experiencia de habitar lo urbano-arquitectónico; sin embargo, el film puede ser quizás una parodia de la vida moderna. La obra de Wim Wenders es otra mirada que descubre en la ciudad su capacidad de sorprender, lo cual hace interesante contemplar la urbe desde diferentes ángulos.

226 Levin R., Elías. “Detener la imagen”. *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*. MACG, Cd. México, 1996. Pág. 21.

227 Figueroa, Gabriel. (1988). “Palabras sobre imágenes” [edición impresa]. *Artes de México*. Número 2. Pág. 39.



| arriba. Alvar Aalto. Sport hall for the Helsinki University of technology, Finlandia, 1948.  
| abajo. Paul Wegener. El Golem, Alemania, 1920.

De este modo, si la arquitectura puede retomar del cine es la mirada del director en el sentido de su visión de lo espacial.<sup>228</sup> Pues el cine si enriquece la percepción del espacio arquitectónico es por medio de la mirada o de los encuadres de la fotografía.

Por ejemplo, el fotógrafo Sebastião Salgado dice que para embellecer la imagen necesita encuadrar el objetivo junto a todo el panorama, porque cuando se hace una foto, ya sea de alguna persona, animal u objeto, es fundamental encuadrarlo con el contexto, únicamente en ese momento podrá capturarse una bella foto, de lo contrario solamente será un documento.<sup>229</sup>

Barragán decía que requería encontrar un punto de partida para componer el espacio arquitectónico,<sup>230</sup> descubrir o encuadrar algo bello del paisaje que sea inspirador.

Arquitectos como él, tenían la capacidad de mirar y encontrar la belleza del contexto, para así valerse de ella a favor de la obra. Entonces es importante reconsiderar esta particular forma de ver, pues de ese modo es posible hacer algo bello, funcional y útil, de la arquitectura.

A partir de esas maneras de mirar es como el cine devolverá lo mucho que le ha aportado la arquitectura. Del cine es necesario retomar las maneras de manipular la luz, entre otras cosas, para embellecer, provocar, enfatizar las acciones del habitar en los espacios de la arquitectura. En otras palabras, en la mirada del director descubrir la posibilidad de hacer una arquitectura que hable de lo habitable, establecer conexiones con las formas de pensar la arquitectura.

228 Gorostiza, Jorge. (2014, 30 de noviembre). "Entrevista en la revista Arquis" [en línea]. Arquitectura+Cine+Ciudad. Recuperado el 28 de enero de 2015 de [<http://cinearquitecturaciudad.blogspot.mx/search?q=mirada+del+cine>]

229 "La sal de la tierra". Dir. Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Coproducción Francia-Brasil-Italia, 2014. Color. Duración 100 minutos. Documental Fotografía. Minuto:31:33' - 33:56

230 Kahn, Louis. "El silencio". *Escritos conferencias y entrevistas*. El croquis, Madrid, 2003. Pág. 243.

### *Luz: arquitectura y cine*

Es sabido que el cine es registro visual de los cambios que ha vivido la humanidad en lo social y político, que, más allá de la finalidad de ser espectáculo y entretenimiento, refleja la realidad desde su particular forma mirar el mundo.

Ya en las primeras décadas del siglo XX, “El cine-ojo” aseguraba ser el ojo mecánico que muestra, libre del movimiento humano, el mundo como puede verlo<sup>231</sup>; sin embargo, esta postura de Vertov que buscaba reafirmar la importancia del obrero, o habitante, sobre la falsedad del cine de decorados y actores, que interpretan a personajes de la cotidianidad, tenía como objetivo desnudar la realidad de las clases populares.

En este sentido, el cine objetivo contempla la realidad de las mujeres y hombres que habitan el mundo mayormente urbano. Un cine sin ideología o compromisos económicos es pura realidad, tiempo y movimiento: una ventana al pasado. El cine es, al igual que el cine-ojo de Vertov, testigo fidedigno de la evolución de la arquitectura, y en otros casos, ha sido el medio para mirar e imaginar el futuro de la arquitectura y la urbe.

El surgimiento de diversos estilos arquitectónicos han quedado registrados en el cine como escenarios característicos de una época, siendo en diversos momentos influencia directa en la concepción de la imagen del cine.

Tal es el caso del expresionismo arquitectónico alemán, cuya presencia escenográfica fue evidente en películas como “El gabinete del Doctor Caligari”<sup>232</sup> y “Metrópolis”<sup>233</sup>, que a través de las formas y líneas angulosas u oblicuas configuraban la imagen de una ciudad oscura y misteriosa; incluso en “El Golem”<sup>234</sup> el diseño escenográfico de espacios arquitectónicos estuvo a cargo de arquitectos expresionistas como Hans Poelzig.<sup>235</sup>

Esta conexión del cine con la arquitectura se inclina hacia la imaginación del futuro y a la creación de escenarios alucinantes y terroríficos similares a “Nosferatu”<sup>236</sup> de Murnau. Sin embargo, no se desprende de la luz y la sombra como recursos expresivos, pues son elementos esenciales en la composición de la imagen expresionista.

231 Vertov, Dziga. “El cine-ojo”. Editorial fundamentos, Madrid, 1974. Pág. 26.

232 “El gabinete del Doctor Caligari”. Dir. Robert Weine. Decla Bioscop, Alemania, 1920. Fotografía: Willy Rameister. B&W. Dur. 63 minutos. Fílmico.

233 “Metrópolis”. Dir. Fritz Lang. U.F.A., Alemania, 1927. Fotografía: Karl Freund, Günther Rittau. B&W. Duración 153 minutos. Fílmico.

234 “El Golem” (Der Golem, wie er in die Welt Kam). Dir. Paul Wegener, Carl Boese. Projektions-AG, Alemania, 1920. Fotografía: Karl Freund. B&W. Duración 80 minutos. Fílmico.

235 Casals, Josep. “El expresionismo”. Montesinos editor, Barcelona, 1988. Pág. 123.

236 “Nosferatu”. Dir. F. Wilhelm Murnau. Prana-Film GmbH, Alemania., 1922. Fotografía: Fritz Arno Wagner. B&N. Duración 91 minutos. Fílmico.

El expresionismo pronto dejaría los escenarios en interiores para aventurarse al escenario natural del cine: la urbe. Por ejemplo, en “Amanecer”<sup>237</sup> de Murnau se observa lo complicado que resulta para los habitantes experimentar la transición de la vida rural a la vida de ciudad. Del mismo modo en “M”<sup>238</sup> de Fritz Lang se mira la ciudad de arquitectura moderna previo a los cambios que provocaría la segunda guerra mundial.

La crisis cinematográfica, producto de los efectos de la segunda guerra mundial, trajo cambios radicales en las formas de mirar la realidad. Tal es el caso del surgimiento del movimiento neorrealista que, lejos del cine de propaganda, buscaba contar historias de la vida cotidiana en las ciudades, pues sus habitantes experimentaban una situación de “extrema indefensión frente a los males e injusticias que los acechaba”<sup>239</sup>. Según Roberto Rossellini, el neorrealismo más que una estética de la realidad se caracterizó por su postura frente esa realidad.

El neorrealismo, lejos de establecer doctrinas de cómo mirar la realidad a través del cine, creo imágenes cuya intención era causar un efecto en la consciencia del espectador. Por eso fue crucial retratar tal como es la crudeza y dolor de la vida, que hubo de soportar las sociedades europeas durante la posguerra. Y en este sentido, el escenario desolador de esa realidad y de la época lo reflejaba el espacio urbano-arquitectónico.

Un claro ejemplo de ello es la trilogía neorrealista de Roberto Rossellini que expone en “Roma, ciudad abierta”<sup>240</sup>, “Paisà”<sup>241</sup> y “Germania, año cero”<sup>242</sup>, un escenario urbano-arquitectónico en ruinas que independiente de su apariencia desoladora era capaz de transmitir el drama en lo habitable. Es evidente que la imagen en sí misma de la guerra, o el dolor humano, tiene un efecto en el espectador, pero también la luz natural influyó como elemento expresivo.

En el neorrealismo la presencia de luz y sombra quizás no eran tan determinantes como en el expresionismo, pues estaban lejos de poder ser manipuladas. Sin embargo, esto no impidió crear atmósferas sobrias, pero sobre todo imágenes reales.

237 “Amanecer”. Dir. F. Wilhelm Murnau. Fox film, E.U.A., 1927. Fotografía: Charles Rosher. B&N. Duración 94 minutos. Fílmico.

238 “M”. Dir. Fritz Lang. Nero film, Alemania, 1931. Fotografía: Fritz Arno Wagner. B&N. Duración 111 minutos. Fílmico.

239 Noguera, María. (2013). “Aportaciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el neorrealismo italiano”. *Observatorio (OBS\*) Journal*, vol. 7-núm. 3 (019-033). Recuperado el 28 de Marzo de 2015 de [http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/viewFile/674/615]

240 “Roma, ciudad abierta”. Dir. Roberto Rossellini. Excelsa films, Italia, 1945. Fotografía: Ubaldo Arata. Blanco y negro. Duración 100 minutos. Fílmico.

241 “Paisà”; Dir. Roberto Rossellini. O.F.I., Italia, 1946. Fotografía: Otello Martelli. Blanco y negro. Duración 134 minutos. Fílmico.

242 “Germania, año cero”. Dir. Roberto Rossellini. Tevere film / Safdi / UGC., Italia-Alemania-Francia, 1948. Fotografía: Robert Julliard. Blanco y negro. Duración 74 minutos. Fílmico.



| arriba. Michelangelo Antonioni. *La aventura*, Italia, 1960.  
| abajo. François Truffaut. *Los cuatrocientos golpes*, Francia, 1959.

Tal es el caso de “Ladrón de bicicletas”<sup>243</sup> de Vittorio De Sica, “La terra trema”<sup>244</sup> de Luchino Visconti, o “I vitelloni”<sup>245</sup> de Fellini, que potenciaron la percepción visual de la luz sobre la arquitectura a pesar de su variación de intensidad que dependía exclusivamente de la posición del sol; pero no puede omitirse la importancia de la posición de la cámara y visión del director para producir efectos emotivos, y mas aún, no es posible olvidar la trascendencia de la arquitectura y por supuesto del habitante.

Esta lectura del espacio urbano-arquitectónico, que resulta inevitable, caracteriza la obra de Michelangelo Antonioni, puesto que en cada una de sus películas se observa una relación estrecha entre sus personajes y la arquitectura, que sin duda fue desarrollando de manera técnica y estética con el paso del tiempo.

Por ejemplo en el film “La aventura” el peso de la arquitectura es tal, que Sandro, uno de los personajes protagónicos, no soporta contemplar arquitectura, pues al experimentar sus espacios se manifiestan las frustraciones como pasante de arquitecto. En las películas de Antonioni, los encuadres del espacio arquitectónico y urbano reflejan las sensaciones y emociones de los personajes.

Esta manera de mirar la arquitectura, de los directores considerados neorrealistas, tuvo influencia directa en la *nouvelle vague*, que bien se definía, entre otras cosas, por la libertad de “creación del autor director”<sup>246</sup>. Pues sugerían un cambio de fondo que se alejase de lo establecido, modificando las maneras de realizar películas, a partir de la flexibilidad y compactación del modelo tradicional, con el cual trabajaba el cine comercial europeo.<sup>247</sup>

Dentro los distintos puntos que podrían definir la estética de la *nouvelle vague*, está la opción de filmar en los escenarios, tanto naturales como urbano-arquitectónicos (exteriores, interiores), con una limitada utilización de iluminación adicional.

243 “Ladrón de bicicletas”. Dir. Vittorio De Sica. Produzioni De Sica, Italia, 1948. Fotografía: Carlo Montuori. Blanco y negro. Duración 93 minutos. Fílmico.

244 “La terra trema”. Dir. Luchino Visconti. Universalisa, Italia, 1948. Fotografía: G.R. Aldo (AKA. Aldo Graziata). Blanco y negro. Duración 152 minutos. Fílmico.

245 “I Vitelloni”. Dir. Federico Fellini. Peg film, Italia, 1953. Fotografía: Otello Martelli. Blanco y negro. Duración 101 minutos. Fílmico.

246 Marie, Michel. “La Nouvelle Vague”. Editorial Alianza, Madrid, 2012. Pág. 104.

247 Ibidem. Pág. 105-107.



Un ejemplo de ello es “Los cuatrocientos golpes”<sup>248</sup> de François Truffaut, que recurre a escenarios urbanos para representar la historia Antoine Doinel, un niño casi adolescente incomprendido. Las calles de la ciudad y los interiores se han convertido en un reflejo del personaje principal.

El ambiente de París es frío, el departamento es reducido, incómodo, poco iluminado, las escaleras y vestíbulos son oscuros y deteriorados. La presencia de la luz y la sombra es más en claroscuros, sin grandes contrastes o intensidades, se percibe una igualdad de fuerzas, sin perder sus cualidades expresivas.

Lograr ese tipo de iluminación podría compararse con la de los museos, como el Kimbell de Louis Kahn, donde la presencia de la luz es esencial, pero discreta.

Finalmente, se puede afirmar que las cualidades e importancia de la luz para el habitar humano no han sufrido cambios a lo largo de la historia. Lo que se ha modificado son las maneras de manipular y las intenciones de uso. Es decir, por un lado están aquellos arquitectos cuya finalidad es causar bienestar en el habitante, y por otro, están los que además pretenden explotar sus cualidades expresivas, con la finalidad de representar algo más que la simple presencia de un fenómeno de la naturaleza y el universo.

Esto mismo sucede en el cine, ya que la percepción del espacio arquitectónico cambia según las intenciones expresivas e intensidad de la luz, pues no es la misma percepción de la arquitectura en el expresionismo, o en el neorrealismo italiano, o en la *nouvelle vague*. Esto no significa que mejore la apariencia de la arquitectura, sino se trata de maneras de mirar la arquitectura. Así pues, el valor de la luz es incuestionable. No es posible prescindir de ella, pues su sola presencia transforma, tanto la apariencia como la experiencia perceptiva y sensorial en la arquitectura, incluso a través del cine.

248 “Los cuatrocientos golpes”. Dir. François Truffaut. Les films du Carrosse, Francia, 1959. Blanco y negro. Duración 94 minutos. Fílmico.

## **Tercera parte**

La luz y la sombra en los escenarios urbanos y arquitectónicos del cine



## Capítulo IV

### Fragmentos de un discurso habitable

Para estructurar el discurso de lo habitable se ha tomado como base el libro “Fragmentos de un discurso amoroso”<sup>249</sup> de Roland Barthes.

El discurso de lo habitable se argumenta con base en la acción de una realidad reconocible para el espectador, cuyo escenario es el espacio de la arquitectura y la ciudad.

Los fragmentos del cine elegidos para explicar el discurso de lo habitable son susceptibles de múltiples interpretaciones. Por eso lo que se lee a la cabeza y junto a cada palabra, como lo hace Barthes, tiene la finalidad de argumentar la acción del habitar. Es así como cada fragmento articula el discurso, esencialmente subjetivo y fragmentario.

Los fragmentos elegidos, casi en su totalidad, pertenecen al neorrealismo italiano, en particular a la obra de Michelangelo Antonioni, que fue de los primeros cineastas en mostrar la imagen de lo urbano-arquitectónico como el reflejo real de la situación emocional que vivía la sociedad italiana de aquella época.

Los fragmentos tienen como tema central la luz y la sombra, ya que su diálogo determina la acción del habitar por su efecto en la percepción visual del espectador.

El orden de las palabras, del mismo modo que “Fragmentos de un discurso amoroso”, está sometido al lugar que ocupa en el alfabeto, pero eso, dice Barthes, no implica ni excluye la posibilidad de producir secuencias lógicas.

El discurso de lo habitable se argumenta con apoyo de reflexiones en arquitectura, filosofía, literatura, fotografía y cine. Estos pensamientos provienen en su mayoría de autores mencionados a lo largo de la investigación.

El número de fragmentos elegidos pueden ser demasiados o insuficientes según se mire, pero en esta investigación son los necesarios para demostrar que es posible habitar la imagen.

249 Barthes, Roland. “Fragmentos de un discurso amoroso”. Editorial Siglo XXI, México, 2013.



La vida está hecha así, a base de pequeñas soledades  
Roland Barthes. La cámara lúcida



## **Ruinas griegas** (Germania, año cero)

**Afirmación.** A pesar de cualquier situación adversa a la experiencia habitable, el habitante afirma con obstinación en su actuar que no desistirá en su deseo de vivir en el espacio urbano-arquitectónico.

La nostalgia es el sentimiento que produce la ausencia de las cosas y de las personas. La ausencia no solamente hace referencia a lo que no está presente, sino que también hace referencia a la distancia, incluso, entre el espacio urbano-arquitectónico y sus habitantes. Desde el punto de vista de la distancia entre los individuos, Barthes dice que hay dos formas de entenderla; por un lado, se trata de cómo él, o ella, la viven a partir del alejamiento físico; y por otro, la entiende como el acto personal de permanecer inmóvil a la espera del ser amado.<sup>250</sup> En el caso de la relación entre los habitantes y el espacio urbano-arquitectónico, Tarkovski aseguraba que la nostalgia es el estado mental que afecta al sujeto que se encuentran lejos de sus lugares. Pues dice que el habitante experimenta un sentimiento profundo de apego fatal por sus lugares, ya que este sentimiento lo lleva consigo toda la vida.<sup>251</sup> En ambos casos el habitante vive la nostalgia a través de la angustia, o serenidad, por lo que ha perdido.

No obstante, a estas maneras de entender la nostalgia puede agregarse la posibilidad de vivirla como el deseo de reconstruir la imagen del espacio perdido, que más allá de la ausencia y la distancia entre el habitante y el espacio arquitectónico y urbano, este ha sido arrebatado por conflictos o fuerzas ajenas a sus habitantes.

Un claro ejemplo de ello es la destrucción de las ciudades que producen los conflictos bélicos. La segunda guerra mundial dejó en ruinas un gran número de ciudades europeas, provocando no solamente el desplazamiento forzoso de sus habitantes, sino que el habitante se vio ante la disyuntiva de abandonar sus lugares o negarse a salir de ella aceptando el mismo destino trágico.

La guerra arrebató a los habitantes la ciudad como espacio habitable, dejó solo nostalgia por una imagen que no volvería a ser la misma. En la ausencia del espacio perdido se afirma el deseo de los habitantes por reconstruir su lugar, la imagen que solo habita en los recuerdos. No obstante, el habitante corre el riesgo de fracasar en el intento de reconstruir el espacio perdido, pues la guerra le ha arrebatado algo más complicado de recuperar: el

250 Barthes, Roland. "Fragmentos de un discurso amoroso". Editorial Siglo XXI, México, 2013. Págs. 54-59.

251 Tarkovski, Andrey. "Esculpir el tiempo". UNAM, México, 2009. Pág. 217.



ánimo de continuar viviendo. Sin duda, el habitante se niega a sufrir, pero la vida en la ciudad en ocasiones, como en la posguerra, es intolerable.

Por ejemplo, la ciudad de Berlín antes de iniciar la segunda guerra mundial sería escenario, de haberse concretado, de una transformación radical en lo urbano-arquitectónico, pues el sueño de Hitler era hacer de la ciudad la capital de los mil años. Pero tal proyecto, diseñado por el arquitecto Albert Speer, quedó solo como documento de las intenciones políticas para manipular a las masas y reflejar poder a través de la arquitectura.<sup>252</sup> Tras el final de la guerra, Berlín estaba en ruinas y para los habitantes retomar la vida cotidiana fue un proceso largo y complicado.

Acerca de este proceso, el film “Germania, año cero” (1948) de Roberto Rossellini refleja la afirmación del habitante que se niega a aceptar que el espacio perdido solo sea una imagen idealizada o nostálgica de lo ausente. La afirmación está presente en la vida cotidiana. No obstante, enfrentar la nostalgia y la realidad puede tener un desenlace trágico.

Edmund es un niño habitante de la ciudad de Berlín, que intenta cambiar la complicada situación que atraviesa su familia después de la guerra, la interpretación de la vida entre las ruinas arquitectónicas y las ruinas en lo emocional le hace cometer errores difíciles de subsanar.

Edmund, como todos los berlineses, vivía un momento difícil después de la guerra. Su padre, que se encontraba enfermo y en depresión, muere a consecuencia del veneno que él mismo vertió en la bebida con la que acompañaba su alimento. La decisión de terminar con el sufrimiento de su padre fue influencia de las formas de pensar de su antiguo profesor de escuela. Un tanto confundido por su acción visita al profesor para comentarle lo ocurrido; el profesor sorprendido y alterado se deslinda de toda responsabilidad; Edmund, al darse cuenta de su error corre arrepentido por la calle hasta perderse entre los escombros y las sombras de edificios en ruinas.

El aspecto de la ciudad es desolador, todo lo que se observa es destrucción. Edmund mientras camina por las calles escucha música sacra que proviene de una iglesia de techumbre maltrecha, que a pesar de los bombardeos se mantiene en pie con ayuda de algunos muros. Junto a otros transeúntes, Edmund se detiene para apreciar ese inusual instante; sin embargo, la música parece lo entristece y mejor decide reanudar el paso.

252 Sánchez, Rosalía. (2014, 8 de octubre). Germania, año cero [en línea]. Diario El mundo, Sección Cultura. Recuperado el 15 de mayo de 2015 de [<http://www.elmundo.es/cultura/2014/10/08/54344fc5e2704e1f5b8b456e.html>]

La gente y los tranvías continúan en movimiento en lo que queda de la ciudad. A veces tanta luz sobre las ruinas y otras veces tanta sombra proyectarse en las vialidades, tal es el contraste y matices de la luz y la sombra entre los espacios solitarios con los espacios habitados, tal sorpresa causa ver autos aparecer de la nada, y tal confusión provoca mirar personas que van y vienen a través de las ruinas.

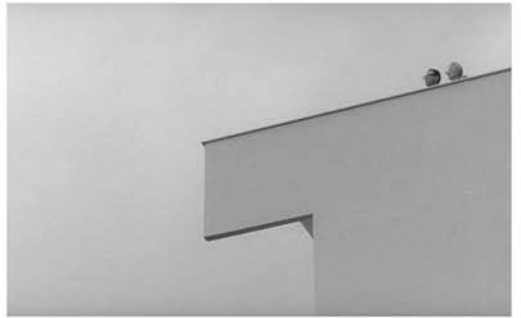
Edmund con lentitud dirige sus pasos hacia los despojos de lo que fue su hogar, pero un instante previo a su llegada titubea y decide ocultarse en un edificio inhabitado que se encuentra frente al suyo. La escalera, aún en malas condiciones, le es útil para subir varios niveles; en uno de ellos juega con su sombra que se proyecta en el piso; la luz se escurre por los vanos; mira con atención el escenario ciudadano destruido, mira en silencio el caminar de la gente; en la calle un ataúd lleva en el interior el cuerpo de su padre. Se escuchan gritos, los hermanos lo llaman; él no tiene intención de responder, pronto lo olvidan y deciden continuar su camino por la calle polvorienta.

Edmund, sacude el polvo de su chaqueta, se la retira y con calma la coloca en una viga de acero que atraviesa el entresuelo del edificio por un boquete; ya encima de la viga se desliza sobre ella; al bajar se encuentra nuevamente ante la fachada de su hogar; contempla el edificio, talla sus ojos y salta al vacío. Una transeúnte escuchó el grito y se acerca hasta él, lo sacude, pero está muerto. La cámara que sigue en movimiento, capta a un tranvía que circula sin contratiempos, finalmente centra la mirada en el escenario urbano-arquitectónico en ruinas.

“Germania, año cero”<sup>253</sup>, dice Roberto Rossellini, es más que un film documental de la destrucción de la capital alemana, busca “ser un retrato verdadero y objetivo de [esa] gran ciudad casi destruida donde [...] millones de personas viven una vida terrible y desesperada, casi sin darse cuenta. Viven como si la tragedia fuera algo natural, no debido a la fuerza o a la fe, sino porque están cansados.”<sup>254</sup>

253 “Germania, año cero”. Dir. Roberto Rossellini. Tevere film / Saffi / UGC., Italia-Alemania-Francia, 1948. Fotografía: Robert Julliard. Blanco y negro. Duración 74 minutos. Fílmico.

254 Fragmento recuperado de la voz en off con la que inicia el film “Germania, año cero”. *Ibidem*. Minuto: 1:36’.



La historia ficticia de Edmund, como dice Scorsese, trata de sacrificio, compasión y tolerancia,<sup>255</sup> sin embargo, también trata de la vida en la ciudad y del papel que tiene la arquitectura en el habitar y en el estado de ánimo de sus habitantes. El habitante frente al aspecto de Berlín, como ruinas griegas, niega sea el final de la ciudad, pues los objetos arquitectónicos pronto se levantarán y nuevamente bajo la luz será otra la realidad. En este sentido, puede agregarse a la visión de Rossellini que la actitud del berlinés ante la tragedia es la afirmación de seguir adelante a pesar del cansancio y del sacrificio que implica levantar a la ciudad de los escombros.

### ¡Qué fue de aquellos lugares! (L'eclisse)

**Desencuentro.** Los espacios urbano-arquitectónicos son escenarios del primer encuentro entre habitantes. Con este primer acercamiento da inicio un proceso de enamoramiento que quizás pueda terminar con la separación y el alejamiento físico de los habitantes, el final está determinado por el distanciamiento de los lugares en común.

Los espacios urbano-arquitectónicos son los lugares comúnmente recordados cuando se reflexiona sobre las formas modernas y posmodernas de convivencia humana. Para el habitante es la arquitectura y la ciudad el lugar de experiencias de lo habitable, imagen y registro de encuentros y desencuentros que habitan la memoria.

Al respecto dice Marta López Gil<sup>256</sup>:

*“...las ciudades son un mundo complejo de actos que se realizan con base en encuentros y desencuentros. Estos siempre tienen un fondo, un paisaje que opera como recuadro de sentires donde se abre el tiempo que no le da la espalda al dolor y al goce, a la memoria que forja la identidad que tenemos o proyecta otra como ensueño de una realidad posible.”<sup>257</sup>*

255 “Il mio viaggio in Italia”. Dir. Martin Scorsese. Cappa production / Meditrade / Paso doble / Dist. Miramax, Italia-Estados Unidos, 1999. Blanco y negro-Color. Duración 244 minutos. Documental. Minuto: 47:35’- 49:57’.

256 Marta López Gil es profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Buenos Aires; Directora y profesora de la Maestría de Pensamiento contemporáneo de CAECE/Academia del Sur de Buenos Aires y profesora de postgrado en diversas Universidades Nacionales.

257 López G., Marta. “Ciudad y desencuentro: dos miradas de mujer” [En línea]. *Pensar la ciudad*. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1996. Págs. 485. Recuperado el 3 de marzo de 2015 de [<http://www.bdigital.unal.edu.co/47220/1/ciudadydesencuentro.PDF>]

En otras palabras, las ciudades son escenarios del habitar humano. La percepción que es personal y subjetiva selecciona imágenes del habitar donde están representados los *sentires*, no solamente el sentir vinculado a las personas, sino que también el sentir por los espacios urbano-arquitectónicos que son, o podría ser, habitados. El habitante experimenta y vive de inicio la ciudad y la arquitectura a través de encuentros, desencuentros, anhelos y recuerdos.

Hay diferentes tipos de encuentros. Según Barthes, a partir del encuentro entre personas se descubre de manera progresiva con quien compartir afinidades y complicidades,<sup>258</sup> es el encuentro amoroso. Para Greimas el encuentro entre un sujeto y el objeto es un acontecimiento estético, cuyas cualidades pueden transformar la percepción de la cotidianidad, este tipo de encuentro es la fractura, el instante de deslumbramiento.<sup>259</sup>

En la arquitectura, Álvaro Siza afirma que en el encuentro de la idea y el lugar nace el espacio arquitectónico, es la materialización de los pensamientos racionales con la finalidad de habitar armónicamente en el entorno. Y Zumthor, cuando señala las relaciones de la arquitectura con el habitante, sugiere que la experiencia habitable se produce a través de encuentros desde la infancia, pues cada vez que se “piensa en arquitectura emergen determinadas imágenes”<sup>260</sup> que se desplazan desde el pasado lejano, o del inmediato, hasta el presente. Este tipo de encuentro es determinante por ser en ocasiones el lugar de recuerdos y secretos, esta experiencia habitable establece una relación casi indisoluble entre el habitante con el espacio de la arquitectura.

Sin embargo, el encuentro no siempre tiene un resultado satisfactorio. El desencuentro es la culminación irremediable de lo que parecía inesperado, este acto constituye la ruptura. Pero del mismo modo que en el encuentro, la ciudad continúa siendo escenario de distanciamiento y ausencia del habitante en sus múltiples espacios, interiores y exteriores.

Un claro ejemplo de ello es el film “L’eclisse”<sup>261</sup> (1962) de Michelangelo Antonioni, pues presenta la historia de Vittoria, quien tras vivir una ruptura amorosa encuentra la posibilidad de iniciar un nuevo romance, sin imaginar que terminará en otro desencuentro. El desencuentro tiene como escenarios los lugares de la urbe, siendo esenciales en el desarrollo de la historia.

258 Barthes, Roland. “Fragmentos de un discurso amoroso”. Editorial Siglo XXI, México, Pág. 120.

259 Greimas, Algirdas Julien. “De la imperfección”. FCE, México, 1990. Págs. 30-32.

260 Zumthor, Peter. “Pensar la arquitectura”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Págs. 7-17.

261 “L’eclisse”. Dir. Michelangelo Antonioni. Cineriz / Interopa Film / Paris Film, Italia-Francia, 1962. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 100 minutos. Fílmico.

Vittoria y Piero han acordado tener una cita con la intención de conservar la relación, el lugar de la cita sería el mismo: el edificio en construcción, pero ninguno de los dos asiste.

El edificio que está en proceso de construcción se alza en esquina. Por el frente principal se mira al parque público rodeado de lo que parecen ser complejos habitacionales; en el frente lateral se observa otro edificio de vivienda vertical; las fachadas inacabadas están ocultas por andamios y redes de protección; una incipiente cerca de madera en el perímetro insinúa detener el paso de curiosos; dos hileras de árboles sobre la aceras rodean los frentes de la obra; la parada de autobús coincide por el frente lateral; en el otro, las franjas peatonales pintadas sobre la calle unen la construcción con el parque.

Dentro y fuera de la construcción se escuchan sonidos reconocibles, afuera se observa a personas y a objetos que hacen imaginar la presencia y posible recorrido de Vittoria y Piero.

Es la tarde, un caballo tira de un carro, el agua no cesa de escurrirse por la acera, aspersores rocían agua sobre las áreas verdes, las sombras proyectadas sobre el piso parecen incompletas sin la figura de Vittoria o Piero, el viento sopla con delicadeza y sacude las hojas de los árboles, mujeres empujan carriolas, los niños juegan en la calle, el andar de mujeres y hombres confunde al espectador quien espera el arribo de la joven pareja.

Todos los recorridos que tuvieron juntos o separados Vittoria y Piero, los ha seguido a detenimiento la cámara con afán de encontrarlos. Ya en vista panorámica la cámara continúa la búsqueda; a nivel de piso encuadra la parada de autobús esperando descienda cualquiera de los dos; lentamente la luz del día desaparece mientras la noche hace presencia, el edificio, los objetos y las personas se pierden en la oscuridad, una bombilla ilumina tímidamente parte del edificio; la cámara detiene su movimiento y se concentra en la luz del alumbrado público. Cada uno de los puntos del recorrido afirma el discurso de la ausencia y del desencuentro.

Interpretar o calificar las escenas como nostálgicas o como esperanzadoras es una opción, pero quizás es la sensación de desolación lo que prevalece e invade al espectador, al percibir la ausencia de los habitantes protagónicos. La escena afirma que la única presencia es la ausencia de dos personas, deja la duda de lo que pudo ser o de lo que fue o sigue siendo. El espectador como testigo habita la imagen, pues se desplaza o hace pausa al ritmo de la cámara, busca en complicidad la repetición del encuentro, pero solamente contemplan el desencuentro entre sus habitantes en el escenario urbano-arquitectónico.



## El muro, carga emocional (Sentido)

**Drama.** El habitante hace de lo urbano-arquitectónico un escenario del drama amoroso. La ciudad como escenario puede ser el espacio del feliz encuentro y del dramático desenlace de las relaciones amorosas entre los habitantes.

Quando se piensa de un modo general sobre el muro, es común hacerlo desde el punto de vista funcional y de soporte estructural. No obstante, la presencia y apariencia del muro puede leerse a partir de lo simbólico. Marco Lucio Vitruvio dice en “Los diez libros de arquitectura” que uno de los objetivos de los edificios públicos es la protección, la cual se refiere a la estructura de muros, con la finalidad de rechazar el ataque del enemigo; pero ya en la época moderna Le Corbusier dice en “Hacia una arquitectura”, que dentro de los elementos arquitectónicos del interior, el muro es una extensión del suelo; a través de aberturas (puertas y ventanas) en las paredes se permite el paso del habitante o de la luz: “los agujeros iluminan u oscurecen, alegrando o entristeciendo”<sup>262</sup>, “la luz es intensa si se halla entre los muros que la reflejan”<sup>263</sup>.

Barthes, en su ensayo “Variaciones sobre la escritura”, sostiene que en las grandes ciudades el muro llama a la escritura, pues es usual encontrar en las paredes algo escrito o dibujado: “es el espacio tópico de la escritura moderna”<sup>264</sup>; sin embargo, el muro por sí mismo, como él dice, es susceptible a la lectura: “nadie ha escrito en el muro, y todo el mudo lo lee”<sup>265</sup>; Barthes, en otro ensayo previo, “Sociedad, imaginación, publicidad”, cuando habla sobre el muro se refiere a su presencia a largo de la historia como un elemento recurrente en el arte, pero esta presencia va más allá de su función arquitectónica. Al respecto, dice Barthes:

*“El muro atrae irresistiblemente la huella de los sueños profundos, de las agresiones o las caricias íntimas; el muro, incluso (y tal vez sobre todo) en su apariencia más prosaica, más desheredada, estaba ya en la piedra del arte prehistórico, en el bajo relieve del escultor, en la vidriera del vidriero, en la tela del pintor, en la hoja del escritor, en la pantalla del cineasta [...]; como soporte de la inscripción, el muro y la valla contienen el gesto mismo que corta, divide y pone en la materia plena un agujero insignificante”<sup>266</sup>.*

262 Le Corbusier. “Hacia una arquitectura”. Editorial Apóstrofe, Barcelona, 1998. Págs.149-150.

263 Ibidem.

264 Barthes, Roland. “Variaciones sobre la escritura”. Paidós, España, 2002. Pág. 131

265 Ibidem

266 Barthes, Roland. “La torre Eiffel. Textos sobre la imagen”. Paidós, España, 2001. Pág. 98.



Así es el análisis de la presencia del muro por Barthes. El muro es un elemento que a parte de contener, soportar y dividir, sirve de lienzo para transmitir un mensaje. En el cine, su presencia puede representar, o en su caso enfatizar, el drama de los habitantes que son excluidos o retenidos, el muro se convierte para ambos casos en el obstáculo que se busca vencer, aunque eso implique dolor y ocasiones perder la vida. En el film “Senso”<sup>267</sup> (1954) de Luchino Visconti el muro interior y exterior contienen el gesto mismo que encubre los sentimientos, las mentiras, el arrepentimiento, el amor y desamor; en los muros que se refleja y proyecta la luz y la sombra, transformando su apariencia, se mira el estado de ánimo de los personajes.

Con la primera secuencia de “Senso”, Luchino Visconti esboza el drama amoroso que experimentarán los personajes principales del film. Puesto que de inicio “El trovador” de Giuseppe Verdi establece, quizás, una analogía entre la acción dramática propia de la opera con la historia amorosa trágica y enfermiza que experimenta una mujer casada con su amante: la condesa italiana Livia Serpieri y el oficial austriaco Franz Mahler.

“Senso”, cuya relación con la arquitectura es evidente, se puede describir en tres actos donde el espacio de la ciudad, o el espacio interior de los objetos arquitectónicos, más allá de ocupar la función de simple escenografía teatral, es la fotografía del estado psicológico y emocional de Livia Serpieri; pues estaba sometida a una relación intensa, que fue transformándose de un acto inicial de enamoramiento correspondido, a un acto final doloroso de asimilar su realidad. El acontecimiento amoroso surge en el amanecer de la ciudad de Venecia para terminar de manera trágica en la noche de la ciudad de Verona.

La calle y la plaza delimitadas por los muros es el escenario del acto inicial de enamoramiento. No es el encuentro común de dos personas en un lugar determinado, sino que es el acto de enamoramiento a través de los recorridos en el espacio de la ciudad, bajo la luz débil de los faroles y las largas sombras que parecen acompañarlos. Lo que caracteriza el primer acto es la apertura de los sentimientos a medida que avanzan los personajes en el recorrido. Lo cual refleja lo urbano por medio de la apertura progresiva del espacio, pues van de puentes y andadores estrechos, casi imperceptibles por los altos y antiguos edificios, a espacios abiertos como calles y plazas. Ese recorrido, ese descubrimiento del espacio urbano-arquitectónico, esa apertura de las emociones, se revela como el acontecimiento amoroso. Es un fragmento que reproduce la forma en que interactúa el habitante con la ciudad.

267 “Senso”. Dir. Luchino Visconti. Lux film, Italia, 1954. Fotografía: G.R. Aldo, Robert Krasker. Color. Duración 115 minutos. Fílmico.

En cuanto al segundo acto, la transformación del acontecimiento amoroso a una experiencia tensa de comportamiento obsesivo por parte de Livia Serpieri, está en la escenificación del drama en exteriores e interiores de lo arquitectónico.

El acto, por un lado, es la búsqueda frenética que emprende Livia para encontrar nuevamente a Franz. Esta búsqueda se desarrolla en exteriores, ya de manera abierta y comprometedora pues, Livia, no teme ser descubierta o juzgada por sus acciones arrebatadas. Las explanadas, puentes, calles y andadores son los mismos, pero su significado es distinto, se piensa olvidada o sola en la ciudad; por el otro, el reencuentro se da de forma inesperada en espacios interiores, pero es únicamente la continuación del drama. Espacios amplios, corredores largos, muros decorados con imágenes dramáticas, puertas que al abrirse de manera sucesiva descubren más puertas, pasillos abovedados retratan el vacío o la ausencia que siente Livia.

En el último acto se revela la verdad, la traición y la mentira. En la oscuridad de la noche, Livia descubre la realidad, pues fue utilizada por Franz. Ella, en un arrebatado decide denunciar que es un desertor del ejército austriaco, y en castigo es fusilado. El escenario de este trágico desenlace son las calles y plazas de Verona. No obstante, los muros ocupan un lugar preponderante en el último recorrido, pues establecen no solamente límites entre espacios, sino que su presencia de apariencia deteriorada y descuidada, que acentúa la luz y sombra, representan el peso emocional que no soporta Livia. En un breve fragmento los muros altos y ciegos de la ciudad son testigos mudos, o lienzo donde proyectan sombras, de la locura de Livia y la muerte de Franz.

Visconti hace de los recorridos interiores y exteriores un relato que, como dice Deleuze, se torna de forma progresiva en un retrato de la naturaleza retorcida y podrida, tanto en ella como en él<sup>268</sup>. La historia propia del drama operístico, no busca enaltecer el drama como un acto amoroso, sino hacer una crítica a lo falso, a lo que se está dispuesto hacer por simple egoísmo.

Dice Peter Zumthor que le gustaría construir casas como Aki Kaurismäki hace películas<sup>269</sup>. Porque Kaurismäki, afirma Zumthor, expresa en ellas calidez y libertad en los actores. En otras palabras, hay un respeto por los habitantes que se traduce en espacios cálidos y dignos.

268 Deleuze, Gilles. "La imagen-tiempo". Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 131.

269 Zumthor, Peter. "Pensar la arquitectura". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 53.



En este sentido, sí es posible comparar la visión de Visconti con las formas de pensar y hacer arquitectura de Zumthor, Visconti parece tener muy claro cómo serán los escenarios y recorridos del drama que protagonizarán los personajes. Visconti expresa a través de los protagonistas su visión particular de cómo se habita, o simplemente abre otra posibilidad de habitar lo urbano y lo arquitectónico. Entonces estas visiones, en apariencia opuestas, no quiere decir sean distantes, quizá el arquitecto únicamente piensa que la arquitectura debe ser escenario para la felicidad, donde no cabe la posibilidad de lo contrario. Sin embargo, en ocasiones la realidad es otra. Los elementos arquitectónicos pueden adquirir otro significado a través del cine, como el muro que contiene en sí mismo el peso emocional y dolor de los habitantes, más allá de su función arquitectónica.

### **La ventana** (Tentato suicidio)

**Escapatoria.** El habitante abandonado en lo amoroso recurre al suicidio como alternativa para escarpar de su realidad. La ciudad es el escenario del acto suicida. La urbe y la arquitectura como espacio por momentos es insufrible e incomprensible, pero también juega un papel crucial para el desahogo emocional.

La arquitectura como expresión cultural tiene la capacidad de crear espacios y transformar el contexto, con la finalidad, en el mejor de los casos, de producir bienestar a las sociedades. Sin embargo, la arquitectura es en ocasiones el medio o la herramienta para provocar, contrariamente, la sensación de opresión. Michel Foucault explica en “Vigilar y castigar” que es posible ejercer el poder disciplinario a través de ciertos objetos arquitectónicos, pues el diseño de espacios, como “el asilo psiquiátrico, la penitenciaria, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales”<sup>270</sup>, obedece a intenciones de control individual, cuya función es clasificar a los excluidos para someterlos e imponerles disciplinas de control y corrección, a lo que apariencia tienen de anormal o peligroso; esto significa que las instituciones, por medio de la arquitectura, ejercen el poder sobre los individuos; y por su parte, el individuo en desigualdad de fuerza ejerce su derecho a resistir “en la medida en que le queda [...] la posibilidad de matarse, de saltar por la ventana o matar al otro.”<sup>271</sup>

270 Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. Siglo XXI, Argentina, 2003. Pág. 196.

271 Foucault, Michel. “La hermenéutica del sujeto”. Las ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994. Pág. 126.

En este sentido, Deleuze dice que para franquear la línea de fuerza, “superar el poder”, es necesario plegar la fuerza, “conseguir que se afecte a sí misma en lugar de afectar a otras fuerzas”<sup>272</sup>; es decir, “hay que doblar la relación de fuerzas mediante una relación consigo mismo que permita resistir, escapar, reorientar la vida o la muerte contra el poder”<sup>273</sup>; lo cual son respuestas frente al poder que “producen la existencia de la obra de arte, reglas éticas y estéticas que constituyen modos de existencia o estilos de vida (de los que incluso el suicidio forma parte).”<sup>274</sup> Estas relaciones de poder son una lucha interminable de fuerzas.

Si se mira a la arquitectura bajo esos puntos de vista, se reconoce su utilidad como herramienta de poder o exclusión; no obstante, de manera paradójica, también puede ser parte de la respuesta o resistencia al poder. Un claro ejemplo de ello son los movimientos arquitectónicos, como el moderno, que surgen como respuesta a lo impuesto desde ciertos poderes económicos y comerciales. Pero en el caso particular de una respuesta al efecto psicológico que repercute en el estado de ánimo y comportamiento en el habitante, orillándolo a buscar la muerte, la ventana se convierte en un elemento arquitectónico que puede ser la salida a esas fuerzas que ejercen opresión. De modo que la ventana representa algo más que la abertura por donde puede hacerse presente cualquier fuerza natural, pues también puede ser un elemento para liberar la sensación de opresión.

Le Corbusier dijo que “la ventana es el único actor de la fachada”<sup>275</sup>, por eso no es extraño ocupe un papel fundamental en cualquier historia de lo habitable, pues establece un diálogo entre el adentro y el afuera. Pallasmaa también sostiene que “la ventana es el mediador entre dos mundos”<sup>276</sup>. Kahn habla de un diálogo con el mundo exterior que se concibe, en la visión de la arquitectura, por medio de la estructura que se abre y permite el paso de la luz.<sup>277</sup> De modo que en el interior del espacio arquitectónico la posición del habitante, frente a tales aberturas, es la de un testigo que interactúa con los fenómenos de la naturaleza.

En este sentido, la ventana también tiene otros significados si se le mira desde el exterior. Bachelard, por ejemplo, asegura que a través de la ventana se observa la luz de la lámpara que es el símbolo de la gran espera.<sup>278</sup> En el

272 Deleuze, Gilles. “Conversaciones 1972-1990”. [en línea] Edición electrónica de Escuela de filosofía Universidad ARCIS. Págs. 84, 85. Recuperado el 14 de septiembre de 2015 de [www.uruguaypiensa.org.uy/andocasoiado.aspx%3F64,586+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&g]=mx]

273 *Ibidem*.

274 *Ibidem*.

275 Le Corbusier. “Une petite maison”. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2008. Pág. 40.

276 Pallasmaa, Juhani. “Los ojos de la piel”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 48.

277 Brownlee, David; De Long, David. “La luz, artífice de todas las presencias”. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pág. 223.

278 Bachelard, Gaston. “La poética del espacio”. FCE, México, 2010, Pág. 66.

sentido ontológico es la apertura o el ocultamiento del ser.<sup>279</sup> De acuerdo a su proporción y posición al exterior, la ventana revela parte de la vida al interior del hogar<sup>280</sup>. Cuando el individuo mira desde el interior este contempla, pero cuando la mirada del habitante es desde el exterior se advierte una intromisión a la intimidad.

Un claro ejemplo de esta relación de fuerzas de poder, donde la ventana como elemento arquitectónico es la salida o el camino para “reorientar la vida o la muerte contra el poder”, es el cortometraje documental “Tentato suicidio”<sup>281</sup> (1953) de Michelangelo Antonioni. En el film, la ventana junto a la luz y la sombra ocupan en las cuatro historias, relatadas por sus propios personajes, un lugar protagónico antes y después del intento de suicidio. En el cortometraje se escucha una voz en off, que más que calificar o cuestionar, dialoga con las jóvenes suicidas bajo la presencia de luz que refleja, tanto en la tela blanca que sirve de pantalla como en los muros interiores de las habitaciones y de los muros exteriores de lo urbano, las sombras que en todo momento las acompañan. Estos son dos fragmentos donde la ventana está presente:

Lina, es madre de dos niños; vive junto con el marido en uno de tantos departamentos que forman parte de un complejo habitacional. Según ella, él no la valora.

El paisaje es urbano, se ve a gente caminar y a niños jugar. Dentro y en el fondo del reducido departamento donde las sombras son más oscuras, Lina enciende un cigarrillo; se escucha la voz de los hijos, lanza el fósforo al suelo y avanza esquivando la cama, los reprende con palabras; se coloca junto a la ventana y por algunos segundos contempla en silencio el paisaje urbano cuyos muros reflejan intensamente la luz.

Frente a la cámara, Lina afirma que le desagrada vivir la rutina, si pudiera, volvería intentar el suicidio porque le parece su vida no tiene salida.

El segundo fragmento es la historia de una joven de diecinueve años quien elige el suicidio después de la decepcionante relación amorosa que vivió.

Una habitación reducida es su hogar, lo único grande es la ventana; a través de ella contempla lo que parece ser el patio interior de la pensión, o quizá, solamente reflexiona con detenimiento sobre lo que la angustia; es

279 Hernández N., Marco Antonio. “La interpretación: ontología y política. El círculo, la ventana, el rocío.”[en línea] Crítica y crisis de occidente. Al encuentro de interpretaciones. Editorial Dykinson, Madrid, 2013. Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de [<https://books.google.com.mx/books?id=GzdtBAAQBAJ&pg=PA232&ots=RQbSGLaNP&dq=la%20ventana%20heidegger&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>]

280 Barragán, Luis. Citado por Pallasmaa. “Los ojos de la piel”. Pág. 50.

281 “Tentato suicidio”. Dir. Michelangelo Antonioni. *L'amore in città*. Faro film, Italia, 1953. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 96 minutos. Película de episodios. Minuto: 17:03'- 33:48'.

de noche y algunas sombras se amontonan en la fachada frontal. La joven sube a la cama y cabizbaja se abraza a sí misma; extiende el brazo y coloca el espejo frente a ella; toma del mueble que está junto a la cabecera la navaja de afeitar, está decidida a cortarse las venas de la muñeca.

Mira a la cámara y explica porqué intentó el suicidio. Se pone de pie, con algunos pasos vuelve a colocarse a un lado de la ventana. Piensa que es tarde realizar sus sueños, a pesar de solamente tener diecinueve años.

Mirar a través de la ventana abierta da un poco de respiro a los pensamientos que las atormentan, o tal vez es una forma de apertura a expresar sus sentimientos más profundos. ¿Qué miran, qué esperan descubrir? ¿desean ser vistas antes del acto suicida o miran por última vez lo que fue el escenario del acto amoroso? ¿buscan escapar de la opresión que sienten en ese espacio?

En “Tentato suicidio” la ventana es el elemento arquitectónico recurrente. Cada una de las mujeres relata su experiencia desde la ventana, pues este elemento es determinante en el escenario. La ventana más allá de ser un medio para la contemplación o comunicación con el exterior, se encuentra ante la posibilidad de ser el elemento arquitectónico por el cual se es capaz de “franquear la línea de fuerza”, de la opresión, es el medio para escapar de sí mismo. El habitante junto a la ventana no necesariamente es un instante dedicado a la contemplación, pues al igual de las protagonistas de estas historias, es un instante para el desahogo emocional. La ventana no solamente separa de manera visual al habitante del interior y exterior, sino que en ocasiones deja escapar los pensamientos para reorientar la vida contra aquello que domina y angustia.

### **La caverna** (El conformista)

**Luz y Sombra.** La construcción de la atmósfera arquitectónica, si se mira únicamente desde la percepción visual, se logra materializar, entre otras cosas, bajo las condiciones de la luz y la sombra.

Lo urbano-arquitectónico es escenario de acontecimientos que por sus cualidades pueden calificarse como sincronicidades. La sincronicidad significa, según Jung, “la simultaneidad de un estado psíquico con uno o varios acontecimientos externos que aparecen como paralelos significativos con el momentáneo estado subjetivo, y en ciertos casos, viceversa.”<sup>282</sup> En otras palabras, se trata de experiencias producto de la casualidad, que inmediatamente el individuo relaciona con acontecimientos objetivos del exterior y coincidencias con sus pensamientos. David Peat dice que estos fenómenos percibidos, que en apariencia son “sucesos únicos, significativos y acausales”, obedecen a un orden universal que se revela en sus acontecimientos individuales, y en ese sentido, es donde puede considerarse a la sincronicidad como un suceso significativo, cuyo origen está en la naturaleza.<sup>283</sup> En ambos casos es una conexión de acontecimientos en el tiempo y en el espacio sin una razón que la justifique. Son acontecimientos casuales o “experiencias unificadoras, plenas de significado.”<sup>284</sup> En este sentido, la arquitectura juega un papel importante porque es parte de esa conexión entre el entorno y el individuo.

Un ejemplo de esa conexión se observa en una escena del film “El conformista”<sup>285</sup> (1970) de Bernardo Bertolucci, que en el espacio arquitectónico y bajo las condiciones de la luz y la sombra reproduce “El mito de la caverna” de Platón, estableciendo así una sincronicidad entre la imagen del cine y el mito, que a su vez revela las relaciones con la arquitectura y el cine desde el punto de vista de la composición del espacio e imagen.

En “El conformista”, Marcello Clerici es un espía de una organización fascista que tiene por objetivo asesinar a Luca Quadri, antiguo profesor de filosofía de Marcello, que vive exiliado en Francia.

282 Jung, C. Gustav. “La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como un principio de la conexión acausal.” Paidós, España, 1983. Págs. 12,36.

283 Peat, David. “Sincronicidad”. Ed. Kairós, Barcelona, 2007. Pág. 45,71,72.

284 Godoy P., Iliana (2000). “Constantes formales en el arte Mexica : antecedentes y trascendencia a partir de la escultura”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 150.

285 “El conformista”. Dir: Bernardo Bertolucci. Mars Films produzione/ Marianne productions, Italia-Francia, 1970. Color. Duración 108 minutos. Filmico. Basada en la novela homónima de Alberto Moravia. Minuto: 55:29’- 58:28’.





El film se caracteriza por ocupar escenarios naturales y urbano-arquitectónicos. El fragmento elegido para comentar se desarrolla al interior de una habitación del departamento del profesor Quadri. Pues ambos han decidido reunirse después de años de no verse.

Han pasado nueve años, y el profesor Quadri parece no recordar a su antiguo estudiante. Marcello, en un intento de hacerle recordar le relata, y a su vez representa a manera de imitación, las actitudes del profesor en clase. La imitación se centra en representar una lección que para él es inolvidable, “El mito de la caverna” de Platón.

El estudio del profesor Quadri es iluminado por luz natural a través de dos grandes ventanas angostas y altas, que se ubican una de cada lado en muros perpendiculares. El color de los muros es azul, y de ellos cuelgan algunos cuadros y fotografías de discretas dimensiones; el piso de madera ha perdido su brillo. El espacio interior se percibe de proporciones regulares, el entepiso es alto como aquella cueva del mito de Platón.

Había allí un escritorio y una silla, junto a otros muebles y figurillas que personalizaban el espacio del profesor. Sobre el escritorio un cigarrillo encendido continuaba arrojando humo hasta consumirse.

Marcello se levanta, avanza unos pasos, toma en sus manos las contraventanas interiores y las junta hasta no permitir el paso de la luz. En el estudio casi domina la oscuridad, la poca luz del exterior entra por la única ventana abierta. La sombra de Marcello se proyecta sobre el muro del fondo, mientras él imita la lección de Quadri que impartió en febrero de 1928.

El director Bernardo Bertolucci, cuando leyó “El mito de la caverna” de Platón, pensó que esta es una metáfora del cine.<sup>286</sup> Pues los prisioneros inmovilizados e incommunicados desde la niñez, que vivían en la habitación subterránea en forma de caverna, experimentaban algo similar cuando frente a ellos se proyectaban las sombras de figuras y de objetos, por medio de la luz del fuego que se encontraba al exterior de la caverna. La luz proyectaba sombras, imágenes, de lo que para ellos era la realidad.<sup>287</sup> Bertolucci imagina a esos prisioneros como espectadores en una sala cinematográfica, que frente a la pantalla solo contemplan sombras de la realidad, “porque el cine no es la realidad en sí misma, [sino que el cine] es la sombra de la realidad.”<sup>288</sup>

286 Bertolucci, Bernardo. “Luz y sombra”. Comentarios del director. Versión extendida “El conformista”. Paramount Pictures distribuidor de Mars Films produzione/ Marianne productions, 2011. Material adicional.

287 Platón. “El mito de la caverna”. Descarga cultura. UNAM.MX [audio en línea]. 2011. Fecha de consulta 2 de mayo de 2015. Disponible en [<http://descargacultura.unam.mx/app1>]

288 Bertolucci, Bernardo, “Luz y sombra”, op. cit.

Esta lectura metafórica del mito hecha por Bertolucci la interpreta y materializa en un escenario arquitectónico, donde es posible resaltar el aspecto simbólico de la presencia de luz y sombra. Crea una atmósfera privilegiando la percepción visual, es decir, compone el espacio arquitectónico y la imagen bajo las condiciones de la luz y sombra con la finalidad de transmitir sensaciones y evocar los recuerdos de un momento particular del pasado.

La escena es producto de la sincronicidad entre el mito y la imagen cinematográfica de Bernardo Bertolucci; que si se mira con detenimiento también se observa una relación con la arquitectura, pues existe, tanto en la intención de Bertolucci como en la composición del espacio arquitectónico, la necesidad de materializar con base en la luz y la sombra una idea, una imagen, que existen o habita en el pensamiento. Este tipo de pensamiento están presente durante el proceso creativo y composición de la imagen cinematográfica y arquitectónica.

Según Steven Holl, la expresión de la “idea” arquitectónica originaria es una fusión entre lo subjetivo y lo objetivo.<sup>289</sup> Sin embargo, más que una fusión se trata, quizás, de la configuración de una imagen total a través del ordenamiento objetivo de las partes en un espacio subjetivo. Esta imagen total representa la disposición en el espacio de elementos arquitectónicos bajo la interacción con fenómenos naturales o inmateriales. Así pues, la idea arquitectónica surge de un proceso mental que transforma las imágenes.

La arquitectura se concibe inicialmente a partir del trazo mental de límites, planos tridimensionales y recorridos, en un espacio llamado imaginación. El resultado de esta concepción es una imagen o idea del espacio arquitectónico que se representa de manera gráfica. Materializar la imagen, por así decirlo, implica hacer presente la luz y el tiempo en un espacio delimitado por la materia. Estos límites forman espacios vacíos, donde la presencia e intensidad de la luz que se refleja en los materiales crea una imagen de tiempo, luz y sombra, que solo tendrá sentido cuando se haga presente el habitante, de lo contrario son espacios arquitectónicos determinados por la ausencia. Es decir, la arquitectura como el resultado del proceso compositivo, parte de la necesidad de habitar y de la intención de hacer posible una experiencia significativa para el habitante a través de la materia, lo subjetivo y lo inmaterial. Percibir esta conexión entre el individuo y entorno, como en el estudio de Quadri, es también la experiencia de la arquitectura.

289 Holl, Steven. “Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura.” Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2011. Pág. 14.

## Miradas múltiples

(Jules et Jim, Alicia en las ciudades, Manhattan)

**Mirada.** El habitante refiere a toda experiencia con la arquitectura, quizás en su mayoría, a breves instantes habitables donde lo visual ocupa sobre los demás sentidos un lugar preponderante. Cada mirada es una manera múltiple y subjetiva de recorrer la ciudad.

La experiencia con lo urbano-arquitectónico, dentro de las múltiples formas de percepción, se inicia a través del contacto visual. Pero al contrario de contemplar la ciudad en una posición estática, esta experiencia también se desarrolla y potencia a partir del movimiento.

Greimas cuando analiza la descripción de la captura estética en la novela “Palomar” de Italo Calvino, señala que el objeto estético se constituye definitivamente, más allá de su construcción por la “protensividad de la mirada”, en el momento que se “produce la discontinuidad sobre el continuo del espacio visual.”<sup>290</sup> Esto se entiende como un “desvío” que altera el curso de lo cotidiano. No obstante, aun sobre este instante de fascinación por lo inesperado, se reconoce un fragmento de la cotidianidad que se presenta en el recorrido del sujeto por el espacio urbano-arquitectónico.

Bergson, por ejemplo, cuando se refiere a la realidad como un perpetuo devenir de imágenes, dice que es en el recorrido donde se atrapan los momentos que interesan.<sup>291</sup> Charles Baudelaire define, en su libro de poemas “Las flores del mal”<sup>292</sup>, la figura del *flâneur* como un personaje que práctica largas caminatas por la ciudad, sin un objetivo en particular más únicamente experimentar el espacio urbano. Sin embargo, esta descripción del *flâneur* no solamente se refiere al ocio del habitante, sino que perfila un tipo de habitante estrictamente urbano, que se distingue por la forma de habitar la ciudad a través de la mirada y su andar. La experiencia con el espacio urbano-arquitectónico se encuentra doblemente determinado: como la mirada que toma una postura receptiva del encuentro con lo imperfecto o lo que interesa, pero también como la lectura o discurso personal de la ciudad que se construye al caminar.

290 Greimas, A. Julien. “De la imperfección”. FCE, México, 1990. Págs. 41,42.

291 Bergson, Henri. “La evolución creadora”. Cactus, Buenos Aires, 2007. Págs. 277,278.

292 Baudelaire, Charles. “Las flores del mal”. EDAF, Madrid, 2009.



El cine, por ejemplo, aborda desde diversos ángulos el tema urbano-arquitectónico, uno de ellos es la mirada a través del recorrido, que, lejos de privilegiar el simple formalismo banal de la arquitectura dirigida al consumo visual, observa a la ciudad como escenario donde acontece un fenómeno expresivo y multisensorial. El cine hace posible ver a la ciudad desde múltiples miradas, revelando conexiones más allá de imágenes o formas arquitectónicas reconocibles, coloca al habitante moderno en el exterior, en la calle, pues allí también se desarrolla la vida.

Cada habitante tiene una historia sobre la ciudad, un escenario que describir, un fragmento de un discurso habitable que contar. Tal es el caso del director de cine que puede contar historias del acontecer humano en la cotidianidad urbana con base en imágenes. Imágenes de tiempo, movimiento, de luz y sombra. Estas miradas enriquecen la percepción de lo urbano-arquitectónico.

Las miradas múltiples son esas maneras distintas de recorrer la ciudad. Por eso cuando se elige a tres películas para ilustrar con fragmentos del cine la experiencia de lo habitable con la ciudad, se pretende demostrar como la mirada y el recorrido potencia la experiencia visual de lo urbano-arquitectónico a través del cine. Los fragmentos seleccionados tienen como hilo conductor a la imagen blanco y negro, y al habitante que recorre la ciudad.

En “Jules et Jim”<sup>293</sup> (1962) de François Truffaut, por ejemplo, hay escenas que quizás sean las más reconocidas del cine francés, o de la *nouvevelle vague*, por los recorridos que realizan los personajes en la ciudad. La historia se desarrolla en la ciudad de París a principio del siglo XIX, y describe las vivencias de dos amigos inseparables que se enamoran de la misma mujer.

En la escena a describir, Jules planea una salida por las calles de París con el propósito de presentar a Jim con Catherine. Catherine disfrazada de hombre (cigarrillo en mano, gorra tipo Gavroche y bigote pintado), recorre la calle junto a los dos amigos, mientras que de fondo se observa la ciudad en claroscuros. Jules, Jim y Catherine al salir de la calle, descienden por una escalera ancha, recta y larga; con la mirada cuidan sus pasos para no caer.

Antes de descender por completo, Catherine se sienta sobre uno de los escalones y les comenta los planes para el día de mañana; de pronto, y con admiración, mira el puente de acero que deben cruzar. El puente es largo y está recubierto de una malla que a su vez impide cualquier tipo de accidente o intento de suicidio; el acero ennegrecido contrasta con la

293 “Jules et Jim”. Dir. François Truffaut. Les Films du Carrosse/ Sédif productions, Francia, 1962. Fotografía: Raoul Coutard. Blanco y negro. Duración 101 minutos. Fílmico. Minuto: 12:47’- 14:41’.

aparente blancura del piso, sobre él no hay sombras que se proyecten, solamente acentúa la perspectiva y la fuga de las líneas que guían la mirada al centro de luz.

Catherine los reta en una carrera a cruzar hasta el otro extremo del puente. Ya en posición de salida, ella toma ventaja sin que los dos puedan alcanzarle. La cámara sigue de frente el avance de la carrera para después centrarse en un primer plano lateral con Catherine. La estructura del puente y el movimiento da la sensación de mirar a través de un antiguo zoótropo. Catherine gana, y después de charlar poco descienden a nivel de piso por otra escalera.

Cuando se hace referencia a esta escena es por lo que representa el puente, tanto símbolo de conexión entre los tres personajes principales como por ser elemento de movilidad urbana.

Truffaut parece concibe la escena con base en lo que significa la finalidad y utilidad del puente, pues establece en el recorrido y movimiento de un punto a otro el surgimiento de una conexión, en este caso, amorosa que dista de relaciones conflictivas y desastrosas, por el contrario es una relación de complicidad y hasta cierto punto de diversión, pero sobre todo de libertad. El puente, más que un objeto de arquitectura e ingeniería, por sí mismo es, como dice Bernard Tschumi, símbolo de las relaciones urbanas contemporáneas<sup>294</sup>, y en este sentido, se podría agregar que también de las relaciones humanas.

Otra mirada sobre los recorridos es “Alicia en las ciudades”<sup>295</sup> (1973) de Wim Wenders. Pero a diferencia del fragmento de “Jules et Jim”, todo en el film de Wenders es un recorrido que se construye a través de recuerdos vagos o imágenes de Alicia.

Philip Winter no ha logrado concluir el artículo sobre paisajes norteamericanos que le solicitó una editorial. Frustrado y limitado por los escasos recursos económicos decide regresar a Munich. Ya en el aeropuerto de la ciudad de Nueva York conoce a Lisa y a su pequeña hija Alicia. Lisa, antes de partir a Ámsterdam, decide quedarse a solucionar algunos asuntos personales en la ciudad, pero para ello es necesario dejar a Alicia a cargo de Philip. Lisa promete que se reunirán pronto. En Ámsterdam, Philip desespera por no tener noticias de la madre y decide llevar a Alicia con su abuela, mas la única información que tiene para localizarla es una imagen fotográfica de la fachada de la casa donde vive.

294 Tschumi, Bernard. “Bridge La Roche-sur-Yon”. Francia, 2009-2010. *Bernard Tschumi architectes*. Recuperado 31 de mayo de 2015 de [<http://www.tschumi.com/projects/35/#>]

295 “Alicia en las ciudades”. Dir. Wim Wenders. Les Films du Carrosse/ Sédif productions, Alemania, 1973. Fotografía: Raoul Coutard. Blanco y negro. Duración 110 minutos. Fílmico.

Para Philip es complicado construir, como él mismo dice, una historia que trata de las cosas que se ven. No obstante, el recorrer las ciudades y compartir tiempo con Alicia, le dará lo necesario para concluir el artículo. Al caminar ambos por las ciudades construyen su propia historia; únicamente así las imágenes, como las que captura Philip con la *polaroid* para documentar el viaje, tendrán sentido. Para él fue un descubrimiento reconocer que toda imagen del paisaje urbano-arquitectónico está incompleta sin sus habitantes, porque al faltar el personaje principal, la imagen únicamente sería un registro de un instante cualquiera.

El film en blanco y negro, y con textura porosa, parece desprenderse del color para mostrar con su ausencia únicamente lo esencial de las relaciones humanas, o tal vez, el paseo por el escenario urbano-arquitectónico en claroscuros es una manera de pensar y mirar la realidad.

En este sentido, en el film “Manhattan”<sup>296</sup> (1979) de Woody Allen los recorridos son una reflexión del aspecto simbólico y emotivo que produce la ciudad en el habitante. Esto se hace evidente en el inicio del film, cuando la voz en off del personaje principal piensa cómo debe iniciar el capítulo número uno del libro que escribe. Dentro de las múltiples miradas posibles de la ciudad de Nueva York, él busca encontrar una que la describa desde un punto de vista más personal; pretende alejarse de lugares comunes, de estereotipos románticos o catastróficos de una ciudad moderna, que sin duda pueden ser parte de una imagen del colectivo, no solamente local sino también global.

Woody Allen construye una imagen personal de una ciudad de Nueva York que es un espectáculo en blanco y negro. Esta mirada es una de tantas posibles de la experiencia de habitar la ciudad, que para otros estaría incompleta y alejada de la realidad, porque no refleja sus problemas, contradicciones y contrastes, que seguro los tiene. Sin embargo, la ciudad es atractiva para el habitante-espectador que mira en claroscuros algo más que la incuestionable capacidad humana y tecnológica de alcanzar esas alturas con la arquitectura; el habitante-espectador al andar reconoce su hogar y territorio, pero también se descubre así mismo.

Rem Koolhaas dice que la isla de Manhattan representa “un modo de vida metropolitano basado en la experiencia artificial donde lo real y lo natural dejan de existir”, pues es un mundo o un producto “creado por el hombre, un espacio de fantasía”<sup>297</sup>, cuyo discurso arquitectónico y urbanístico se ha convertido en paradigma de la congestión. La ciudad es como cualquier

296 “Manhattan”. Dir. Woody Allen. United Artists / Jack Rollins / Charles H. Joffe, E.U.A., 1979. Fotografía: Gordon Willis. Blanco y negro. Duración 96 minutos. Fílmico.

297 Koolhaas, Rem. “Delirio de Nueva York”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009. Págs. 9-11



otra ciudad con esas características, que absorbe y destruye el contexto. Por eso insiste que cuando el cine retrata a la ciudad de Nueva York es con base en historias egocéntricas, donde se han dejado de lado los grandes problemas que padece.<sup>298</sup>

Esta observación de Koolhaas es realista desde el punto de vista del arquitecto y aplica a cualquier otra ciudad, inclusive a la ciudad de México. La mirada del arquitecto no puede desprenderse de lo racional, a diferencia del habitante común que, a pesar de todo lo que representa e implica vivir en la ciudad, no pretende dejar de ser ciudadano. Estos recorridos son entonces maneras de experimentar lo urbano-arquitectónico; más aún, vivir la ciudad como una experiencia habitable depende del recorrido.

### **El habitar onírico** (Ocho y medio)

**Resonancia.** Manifestación subjetiva del habitar: imágenes del espacio arquitectónico resuenan constantemente en los sueños del habitante.

“Es común inscribir la ensoñación, escribió Bachelard, entre los fenómenos de la tregua física. Se le vive en un tiempo de descanso, en un tiempo que ninguna fuerza traba. Como no va acompañada de atención, a menudo carece de memoria. Consiste en una huida fuera de lo real, sin encontrar siempre un mundo irreal consistente.”<sup>299</sup>

Esta ensoñación es preámbulo del sueño, es el descenso paulatino a un estado en el cual la conciencia se relaja y desprende de la realidad, la conciencia se hunde en la oscuridad de lo onírico. Alicia, el personaje principal de la novela de Lewis Carroll, experimenta a través de la ensoñación el desprendimiento de la realidad al caer por el pozo infinito, que posteriormente la conectará con un mundo onírico. Don Quijote a consecuencia de leer en exceso poco a poco irá experimentando ensoñaciones que lo alejarán de la realidad, las fantasías y los sueños que leía acabarán ocupando o transformando su mundo<sup>300</sup>. Bergson dice que “el sueño nos permite entrar en nosotros.”<sup>301</sup> De modo que la ensoñación puede ser un espacio de transición entre el exterior (realidad) e interior (sueños), donde la conciencia se desvanece a medida que avanza a lo más profundo del inconsciente.

298 *Ibidem*. Pág. 11.

299 Bachelard, Gaston. “La poética de la ensoñación”. FCE, México, 1982. Págs. 9-48.

300 De Cervantes S., Miguel. “El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. Edit. Porrúa, México, 1985. Pág.19,20.

301 Bergson, Henri. “El sueño”. *La energía espiritual*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2012. Pág. 103.

Sin embargo la ensoñación, independiente de ser la inclinación o caída a la oscuridad de los sueños, puede llevar a la conciencia a componer y ordenar imágenes, tal como lo postula Bachelard. Esta experiencia es de cualidades poéticas porque despierta y armoniza todos los sentidos; “y esta polifonía de los sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar.”<sup>302</sup> Es así como se configuran las imágenes que representan un estado de tranquilidad, bienestar y felicidad, pues las cualidades de estas, dice Bachelard, “ilustra el descanso del ser”. La ensoñación poética hace del reposo una experiencia placentera, una conexión cósmica, ayuda al soñador a escapar del tiempo.<sup>303</sup> Transporta al soñador a un mundo de imágenes producto de la realidad, imágenes que han sido transformadas en el inconsciente, pero igual pueden ser nuevamente habitadas.

Bachelard aseguró que en lugar de buscar el sueño en la ensoñación, es también posible buscar la ensoñación en el sueño. Esto es importante porque al mirar el cine como una experiencia onírica se encontrará que algunas películas incluyen fragmentos que por sus características son ensoñaciones, en particular del espacio arquitectónico. Un claro ejemplo de ello es la película “Ocho y medio”<sup>304</sup> (1963) de Federico Fellini, que construye por medio de sueños y ensoñaciones del personaje principal (Guido) una experiencia habitable. Pues en la diversidad de escenas oníricas se observa a lo urbano-arquitectónico como escenario de ese mundo donde es posible se represente la ensoñación. En este sentido, es necesario reconocer que para la conexión entre los sueños y los recuerdos es necesario la arquitectura, como la referencia espacial que hace posible no alejarse de la realidad al personaje principal del film.

Se ha elegido describir uno de los fragmentos de la infancia de Guido, tanto por ser un viaje al pasado como por ser la luz y sombra esenciales en la creación de un espacio arquitectónico significativo en lo estético y visual.

El film “ocho y medio” es la historia de un afamado director de cine (Guido Anselmi) que pasa por una crisis creativa, pues se encuentra bajo presión de continuar con el éxito de películas anteriores. La historia se desarrolla entre la realidad, la ensoñación y los sueños del director.

302 Bachelard, Gaston. “La poética de la ensoñación”. FCE, México, 1982. Págs. 9-48.

303 *Ibidem*.

304 “Ocho y medio” (8 1/2). Dir. Federico Fellini. Cineriz / francinex, Italia-Francia, 1963. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 148 minutos. Fílmico. Minuto: 39:20’- 43:20’.



Guido siendo niño intenta esconderse de su madre porque no desea ser bañado. La madre lo busca entre las sábanas que penden de lazos; él, corre con manos y pies por debajo de la mesa. En primer plano una anciana duerme sobre la silla. Sobre el muro y el piso, se proyecta la enorme sombra de la madre, que es reducida a medida que avanza hacia Guido. Ya en hombros de la madre es llevado hasta un lagar<sup>305</sup> circular para ser bañado junto a otros niños bajo la luz cenital.

En la cocina la abuela camina y refunfuña al mismo tiempo. La hermana de Guido imita los movimientos de la abuela, pero pronto es enviada a dormir. La cocina es amplia, y en el fondo dos columnas aisladas, cuadradas, dóricas y estriadas, enmarcan el espacio semicircular de prolongación cilíndrica donde una ménsula de metal sostiene un caldero que se calienta bajo el fuego intenso de la leña. En diferentes planos, las sábanas son referencia de la profundidad del espacio. La abuela que no para de caminar y recoger sábanas, habla en voz alta sin tener interlocutor, con más energía pide se acuesten los niños.

Guido es llevado en los brazos de su madre a la recámara. La luz proyecta la sombra de ambos sobre los muros blancos, la luz evidencia la textura imperfecta del muro. Por la escalera lineal de huellas amplias y peraltes de poca altura suben al primer nivel de la casa.

Ya en la recámara, la madre retira la tumbilla que calienta la cama. Guido es arropado entre caricias y mimos, los demás niños no dejan de jugar, la madre los conmina a dormir; abruptamente la luz deja su lugar a la oscuridad, únicamente queda iluminado al fondo de la habitación el retrato en pintura del tío Agostino. Con la flama de una vela en mano, la abuela recorre la recámara; una mancha negra en movimiento sale de la habitación, es la silueta de la abuela; desde el exterior, la luz se escurre hasta desaparecer entre el espacio libre de las puertas.

La anciana que parece haber sido olvidada en la planta baja, camina lentamente por el amplio vestíbulo para pronto desaparecer al cruzar el vano de la puerta. En el primer nivel, la madre de Guido camina por el pasillo sola con la flama de una vela. La oscuridad domina el espacio al desaparecer la luz. Abajo, la leña sigue ardiendo.

305 Lagar. (De lago) m. Recipiente donde se pisa la uva para obtener el mosto. Diccionario de la lengua española. [en línea]. Edición 23ª, RAE, 2014.

Es sabido que la experiencia onírica se manifiesta de manera exclusiva en un estado de inconsciencia, pero esto no significa que el individuo queda exento de recibir estímulos del exterior. Ya lo decía Bergson: el individuo aún se encuentre en estado onírico no deja de percibir<sup>306</sup>. Los sueños se construyen con base en imágenes de experiencias pasadas que habitan la memoria y con percepciones del exterior. Esta interacción produce imágenes incoherentes pero reconocibles, pues no es posible, quizás, soñar lo que no se conoce. No obstante, los sueños siguen siendo imágenes subjetivas.

Por eso cuando Fellini intenta transformar las imágenes subjetivas en imágenes cinematográficas, parte de la percepción objetiva<sup>307</sup>, pues de lo contrario las imágenes producidas no serían del todo claras para el espectador. De modo que la arquitectura, como espacio producto del mundo objetivo, es la referencia donde se desarrollan los sueños.

Fellini para representar los sueños, o las ensoñaciones, no puede prescindir de los escenarios arquitectónicos porque es inevitable establecer lugares tan lejanos, como los del pasado o del inconsciente, sin las imágenes coherentes o cercanas a la realidad.

Las escenas son un recorrido por múltiples espacios del primer hogar, que, más allá de centrarse en la obsesiva procuración de bienestar por parte de las mujeres de Guido en su niñez, se observa la continuidad de un diálogo entre habitante y la arquitectura. Pues en el recorrido de los habitantes por pasillos, escaleras y vestíbulo, bajo la presencia de la luz y la proyección de sombras, es una manera de interactuar y de enriquecer la percepción de la imagen arquitectónica. La cocina y la recámara son espacios claramente reconocibles y atractivos para el espectador, porque además de sus cualidades estéticas encierran un número importante de signos, que bien pueden ser tema de estudio para la psicología; sin embargo, para el cine y la arquitectura es un escenario significativo en lo habitable.

Las escenas en apariencia son una sola, pero su composición es a partir de diversos fragmentos en espacios identificables, unidos por el recorrido onírico del espacio que hacen los personajes. Los fragmentos de Fellini es un viaje al pasado y al inconsciente, una experiencia del habitar arquitectónico a través de los sueños y ensoñaciones.

Fellini crea espacios habitables, con base en imágenes que resuenan en la memoria y en el presente del habitante. Las imágenes de experiencias vividas y habitables son transformadas en estado onírico, revelando lo que pudo ser parte de su pasado, pero a su vez adquieren un carácter

306 Bergson, Henri. "El sueño". *La energía espiritual*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2012. Pág. 101.

307 Deleuze, Gilles. "La imagen-tiempo". Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 20.

premonitorio de lo que podría suceder con él en el futuro. Estas imágenes se confunden con la realidad, alterando la continuidad lógica del tiempo, o mejor, dando una secuencia ilógica del tiempo como sucede en los sueños. El escenario urbano-arquitectónico es lo que en apariencia sujeta al personaje y espectador a la “realidad” como algo reconocible.

### **Reconstrucción del tiempo** (Crónica de un amor)

**Tiempo.** La experiencia habitable en la arquitectura se reduce a fragmentos de tiempo, a la elección de imágenes que unidas o aisladas componen el presente y pasado consciente del habitante.

Desde que la especie humana adquirió conciencia de su entorno, esta consideró el tiempo como una forma de medida, de registro y memoria que organiza la historia. Lo cual estableció relaciones con el sujeto y el mundo.<sup>308</sup> No obstante, Kant es quien creó una nueva conciencia del tiempo, de él recibió el estatuto filosófico; él pensó el tiempo como una forma pura que se ha liberado de un movimiento a medir. Gilles Deleuze atribuye a Hamlet una fórmula sobre el tiempo que, en su opinión, es una de las más bellas que se ha dicho de forma literaria: “el tiempo está fuera de sus goznes”; El gozne hace girar la puerta o ventana, su función es la de un pivote; cuando el tiempo sale de sus goznes “ya no está enrollado de tal modo que esté subordinado a la medida de algo distinto a él. El tiempo ha dejado de ser el número de la naturaleza, ha dejado de ser el número del movimiento periódico.”<sup>309</sup>

Deleuze sostiene que el tiempo dejó de ser el orden de las sucesiones posibles, para convertirse en una forma de interioridad, bajo el cual se ve afectado el individuo así mismo; pero también afirma es necesario que el espacio sea, contrariamente, la forma de exterioridad: donde todo lo que aparece en el espacio es lo exterior.<sup>310</sup> Tarkovski, en “Esculpir el tiempo”, habla de que la conciencia humana depende del tiempo para su existencia<sup>311</sup>; no obstante, puede agregarse que también lo es el espacio, pues en esa relación entre el tiempo como interioridad y el espacio como la exterioridad, el individuo adquiere conciencia de sí mismo y del entorno. Sin la conciencia del tiempo

308 Forte, Addina. “El tiempo vivido en el pensamiento de Bergson”. *Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad*. Editorial Universidad Iberoamericana, México, 1995. Págs. 246,247.

309 Deleuze, Gilles. “Kant y el tiempo”. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2008. Traducción y notas: Equipo Editorial Cactus. Págs. 41,42.

310 *Ibidem*. Págs. 44,45.

311 Tarkovski, Andrey. “Esculpir el tiempo”. UNAM, México, 2009. Pág. 67.

no habría forma de ubicarse en tierra firme, de anclarse, de mantener la cordura, se perdería la conexión de la realidad con el exterior.

Hesselgren sostiene que en la experiencia espacial está implícito el tiempo, pues es esencial en la percepción de la arquitectura. Esta experiencia física y perceptiva del espacio arquitectónico puede entenderse como fragmentos de tiempo vivido. Fragmentos de duración que, como dice Bergson, son “el tejido mismo de la realidad”<sup>312</sup>. Una realidad que se construye con las formas de pensar la interioridad y la exterioridad. En este sentido, lo urbano-arquitectónico es el lugar donde el habitante posmoderno puede experimentar de manera unificada y consciente el espacio y tiempo.

Bergson, en “La evolución creadora”, compara el mecanismo natural de conocimiento con la cinematografía, pues ya sea que trate de pensar o expresar el devenir, incluso percibirlo, se acciona automáticamente en el interior del individuo un mecanismo similar al de tipo cinematográfico. Esta capacidad del cine para componer o recomponer toda experiencia de tiempo y espacio vivido en la realidad, ha producido múltiples ejemplos donde la presencia de lo urbano-arquitectónico es mundo que puede representar, tanto el tiempo exterior como el tiempo interior.

Tal es el caso del film “Crónica de un amor”<sup>313</sup> (1950) de Michelangelo Antonioni, donde las imágenes de lo cotidiano en lo urbano-arquitectónico pueden pasar indiferentes frente al espectador; sin embargo, estas son verdaderos fragmentos de tiempo.<sup>314</sup> Esto se hace evidente en las secuencias al exterior, pues la cámara en vez de centrarse en el movimiento de los personajes se desentiende de ellos, para ampliar la perspectiva o, por así decirlo, contemplar el espacio y tiempo urbano, distinto al que viven y en que se desplazan los personajes protagónicos en el interior del objeto arquitectónico.

En crónica de un amor es importante distinguir que la percepción del tiempo en lo urbano-arquitectónico se presenta en dos sentidos; por un lado, al exterior que es continuo y silencioso; y por otro, al interior que es desarticulado. Los fragmentos de tiempo al interior son introducidos en el tiempo continuo, creando la percepción de dos mundos en apariencia distintos. Antonioni reconstruye el tiempo no en el sentido estricto del orden cronológico, sino que lo reconstruye a partir de los sucesos que representan las intenciones de los personajes.

312 Bergson, Henri. “La evolución creadora”. Cactus, Buenos Aires, 2007. Pág. 307.

313 “Crónica de un amor”. Dir. Michelangelo Antonioni. Fincine / Villani Film, Italia, 1950. Fotografía: Enzo Serafin. B&W. Duración: 98 minutos. Fílmico.

314 “Il mio viaggio in Italia”. Dir. Martin Scorsese. Cappa production / Meditrade / Paso doble /Dist. Miramax, Italia-Estados Unidos, 1999. Blanco y negro-Color. Duración 244 minutos. Documental. Minuto: 2:47:20’.

En este sentido, el espacio urbano-arquitectónico es escenario de esos mundos de lo interior y exterior, que igualmente son el reflejo de sus habitantes.

“Crónica de un amor” es la historia de un empresario que ante la duda sobre la fidelidad de su joven esposa, decide comprobar sus temores a través de una agencia de investigación privada, sin imaginar que descubrir la realidad tendrá consecuencias para todos los personajes involucrados: el empresario, Paola (esposa) y Guido (amante). “Crónica de un amor”, más que una historia de amor es crónica de la separación de los amantes, el distanciamiento a partir de la falta de comunicación.

Las escenas urbanas, por ejemplo, aparecen de forma recurrente en dos momentos en particular, antes o después del encuentro entre los personajes. Esto parece obvio e intrascendente, pero no lo es porque hay una clara intención de establecer el lugar de la acción. Ya desde el inicio de film, las primeras imágenes exteriores confirman se trata de una crónica y recorrido por la ciudad.

En la investigación privada que realiza el detective, previo al encuentro con personas que condujeran a más información sobre la vida de Paola, se observa cómo la cámara presenta planos generales de las calles y edificios, siendo en ocasiones transiciones cuya duración puede parecer prolongada. Del mismo modo sucede con los encuentros o despedidas entre Paola y Guido, donde la cámara no cesa de contemplar lo que sucede en el espacio urbano, incluso cuando los personajes desaparecen de cuadro o se desplazan en auto. Estas escenas previas y posteriores tienen algo más que ofrecer que la simple relación entre fragmentos o bloques de imágenes, pues lo que se percibe es el tiempo exterior o interior bajo la influencia de la luz. A través de la percepción de la luz que se refleja o se hace presente en el interior de la arquitectura se modifica la conciencia del habitante, que, como dice Steven Holl, “la atención se amplía y el tiempo se distiende.”<sup>315</sup>

En este sentido, Noël Burch dice que los espacios indeterminados, o tiempos muertos, son esenciales en la continuidad de la historia, pero en Antonioni es más una lectura que una percepción.<sup>316</sup>

Según Deleuze, el arte de Antonioni se caracteriza, tanto por “la asombrosa utilización de los tiempos muertos de la banalidad cotidiana” como por “el tratamiento de situaciones-límite que las lanza a paisajes deshumanizados”<sup>317</sup>.

315 Holl, Steven. “Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura.” Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2011. Pág. 27.

316 Noël Burch citado por Gilles Deleuze. “La imagen-tiempo”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 40.

317 Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009. Pág. 16.





En otras palabras, el cine de Antonioni lentamente se desprende de los personajes para solamente contemplar el transcurrir del tiempo en lo urbano-arquitectónico, mira más que el espacio vacío a través de la cámara, en la ausencia descubre la esencia de la arquitectura y lo urbano: el habitar humano.

En este sentido, Joris Ivens hubo hecho algo similar con los “instantes cualesquiera”<sup>318</sup> de la vida diaria en los film “Regen”<sup>319</sup> y “De brug”<sup>320</sup>. Pero a diferencia de Antonioni, la cámara de Ivens registraba acontecimientos singulares de la urbe para componer un discurso cinematográfico, que no pretendía la contemplación de acciones humanas en la ciudad, sino buscaba construir imágenes artísticas a partir de la interacción de ciertos fenómenos naturales con las cosas cotidianas y reconocibles.

Por el contrario, la cámara de Antonioni centra la atención en la interacción de los habitantes con el contexto, muestra acciones reales del habitar en escenarios arquitectónicos y urbanos. La cámara potencia la percepción del lugar no solamente con recursos expresivos de la luz y la sombra, sino con formas arquitectónicas o apariencias de la ciudad.

Para muchos, la obra de Antonioni, se caracteriza por un estilo que recurre a la autonomía de la cámara. Pero puede agregarse que se trata de una visión menos mecanizada, por así decirlo, de lo cotidiano y de la casualidad, pues la cámara de manera natural mira de reojo lo que se encuentra a su alrededor. Lo cual establece una percepción más cercana a la realidad, porque en la vida diaria no se recorre el espacio mirando un punto fijo. El campo de la percepción visual del habitante es amplio y únicamente algunos estímulos, o imágenes, del exterior son capaces de concentrar completamente los sentidos. Es decir, la visión de Antonioni es atractiva porque sustrae con naturalidad elementos reconocibles de la realidad.

Barthes dice que el interés por ciertas imágenes proviene de dos elementos discontinuos y heterogéneos; uno de ellos pertenece a lo racional (*studium*) y el otro corresponde a lo emocional (*punctum*), y en ambos casos su presencia determina la percepción del espectador.<sup>321</sup> Lo cual se refiere al grado de intensidad que puede afectar al observador en lo racional y emocional.

318 Deleuze, Gilles. “La imagen-movimiento”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Pág. 161.

319 “Regen”. Dir. Mannus Franken, Joris Ivens. Capi, Holanda, 1929. Fotografía: Joris Ivens. B&W. Duración: 14 minutos. Documental.

320 “De brug”. Dir. Joris Ivens. Capi, Holanda, 1928. Fotografía: Joris Ivens. B&W. Duración: 11 minutos. Documental.

321 Barthes, Roland. “La cámara lúcida”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2011. Pág. 57-62. Ver segunda parte, capítulo II, La realidad en blanco y negro.

Esto aplica en las formas de percibir la obra de Antonioni, puesto que es posible, por un lado, reconocer ciertas intenciones o signos y por ende razonarlos. Por el otro, se encuentra la fuerza expresiva de un instante estético que mueve lo emocional y las sensaciones, como por ejemplo, contemplar el tiempo a través de la cotidianidad urbana. No obstante, hay otro elemento que distingue la obra de Antonioni: la percepción del espacio arquitectónico como forma simbólica, que se compone de múltiples signos que se proyectan en imagen como una totalidad. Estos instantes, en apariencia desarticulados, se revelan al espectador a lo largo del film como fragmentos dispuestos para su experimentación o vivencia emocional.

“Crónica de un amor” es un discurso de conexiones múltiples entre la realidad y el espacio urbano, donde cada fragmento unido uno con otro da coherencia a la historia y a las formas de percibir lo habitable. Sin embargo, si se realizara en “Crónica de un amor” el ejercicio de unir en una sola secuencia todos los instantes desarticulados quizás el resultado sería otra lectura de la realidad por completo urbana.

Zumthor dijo que el arquitecto produce imágenes interiores, pues es un proceso natural del pensamiento<sup>322</sup>. Este tipo de pensamiento es libre, pues en el intento de ordenarlas y conectarlas se da forma a los espacios de la arquitectura. De ahí la similitud con la forma de pensamiento de Antonioni, porque es, quizás, de todos los neorrealistas, el que construye imágenes de la realidad con base en la percepción visual de tiempo y espacio con el escenario urbano-arquitectónico.

322 Zumthor, Peter. “Pensar la arquitectura. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Pág. 69.

## **La imagen en transición** (Víctimas del pecado)

**Transición.** El crepúsculo provoca en el habitante-espectador múltiples sensaciones y pensamientos, la imagen de la ciudad se mira como escenario donde esas dos fuerzas que se oponen oscurecen o aclaran el camino del habitante

“La duración, escribió Bachelard, es un proceso dialéctico de continuidad, interrupción y vuelta a empezar: siempre comenzar, una y otra vez.”<sup>323</sup> Esta “dialéctica de la duración” es similar al fenómeno natural del día y la noche. Pues muestra la relación entre dos actos cuya duración se ve interrumpida por el uno y el otro, estableciendo así un aparente recomenzar eterno. La tensión entre el día y la noche no se resuelve de forma abrupta, sino que recomienza lentamente en los crepúsculos.

Científicos han descubierto que hace miles de millones de años, la oscuridad reinaba en el cosmos. A diferencia de Dios, quien dijo: hágase la luz, la ciencia asegura que su presencia se manifestó de manera progresiva. La oscuridad como la noche y la claridad como la luz, han sido símbolo de una experiencia mística<sup>324</sup>. Desde su origen, las dos fuerzas infinitas se oponen en una aparente batalla, la luz sale victoriosa en el amanecer y la noche vence en el atardecer. Si el conflicto eterno de esas dos fuerzas opuestas tiene un nombre es el de transición crepuscular.

Horacio Quiroga, en “La gallina degollada”, cuenta cómo cuatro hermanos “idiotas”, que tienen una hermana pequeña, experimentan una fascinación por la luz del véspero y por el color rojo. Pero una mañana los hermanos miran estupefactos a la empleada doméstica degollar una gallina en la cocina. Ellos en la transición crepuscular imitan el acto degollando a su pequeña hermana.

323 Bachelard, Gaston. “La dialéctica de la duración”. Villalar, Madrid, 1978. Traducción: Rosa Aguilar. Citado por Peter Osborne en “Heterocronías: tiempo, arte y arqueología del presente”. Editorial Cendeac, Murcia, España, 2008. Pág. 249.

324 Osipova, Marina. (S.F.) “El símbolo en el lenguaje místico de San Juana de la Cruz”. *Portal del hispanismo del Instituto Cervantes*. Pág. 3 Recuperado el 1 de Mayo de 2015 de la base de datos [<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/osipova.pdf>]



Borges mira esta transición crepuscular en dos momentos: el primero es el alba y el segundo es la noche: ¿Qué trama es esta del ser, del es y del fue?<sup>325</sup> Ambos tiempo y movimiento eterno en el que se unen dos realidades antagonicas. Para Hegel “lo que fue, es y será” es lo absoluto; lo absoluto es un sujeto que evoluciona a nivel de pensamiento bajos las condiciones de la dialéctica. La operación de este razonamiento en tríada lo explica primero como una afirmación, para después confrontarla con la negación y posteriormente obtener la síntesis que podrá ser de manera provisional una nueva tesis. Él mismo explica que es posible afirmar que “el ahora es la noche”, pero “si ahora, en el mediodía se revisa esta verdad, no se tendrá más remedio que decir dicha verdad ha quedado ya vacía”<sup>326</sup>. Ambas son dos verdades que se contraponen. La noche es lo que fue, el ahora es el día y mañana es el ser.

La transición crepuscular no se trata únicamente de la producción de sentimientos centrados en la nostalgia o en el regocijo de vivir un nuevo día, sino puede entenderse como el instante de incertidumbre en el que se ve envuelto el habitante, desde el punto de vista del ser. Sin embargo, la única certidumbre para él es que pronto se presentará el ocaso y el alba, así hasta el infinito. En cualquier caso la significación del crepúsculo puede ser diversa e infinita.

Por ejemplo en el poema “Crepúsculo de la ciudad”, Octavio Paz hace de esa imagen un símbolo, pues a través de la mirada sensible, que bien podría ser la del habitante y del espectador, compone por medio de los recuerdos, o de la imaginación, la imagen del habitar urbano en un momento significativo entre el día y la noche, y viceversa.<sup>327</sup>

En otras palabras, la imagen urbana está presente en la memoria de las personas desde el momento que se está consciente de su entorno, siendo los crepúsculos momentos vitales en la construcción de los recuerdos o de la imaginación, pues introducen al habitante en un estado mental de contemplación y reflexión.

En este sentido, el cine no solamente ha representado ese momento vital entre el habitante y la ciudad bajo las condiciones del crepúsculo, sino que coloca al espectador en una posición de un observador, que mira a lo lejos la vida de los demás, mediante una imagen que agrupa en claroscuros y sonidos la percepción total de lo urbano.

325 Borges, Jorge L.; “Heráclito”. Nueva ontología personal. Siglo XXI, México, 2004. Pág. 48.

326 Hegel, Georg. “Fenomenología del espíritu”. FCE, México, 2010. Págs. 63-65.

327 Piña Z., Marta. (2006) “Vuelta” de Octavio Paz: empatía de historia urbana y memoria personal. *ConNotas, Revista de crítica y teorías literarias*. Vol. IV, Núm.6-7. Recuperado el 25 de Mayo de 2015 [[http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com\\_content&view=article&id=86:indice-6-7&Itemid=57](http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_content&view=article&id=86:indice-6-7&Itemid=57)]

Existe gran cantidad de ejemplos cinematográficos que pueden señalar ese instante crepuscular, pero es “Victimas del pecado”<sup>328</sup> (1950) de Emilio Fernández, donde Gabriel Figueroa retrata una ciudad de México, para muchos distante e irreconocible, pero con una fuerza expresiva indudable. La composición de la imagen urbana, cercana a la pintura, inclusive reconocido por él mismo, refleja el deterioro social en un contexto de aparente crecimiento económico.

El cine de aquella época miraba la vida citadina en dos sentidos, de los que viven en la miseria y de los favorecidos en lo económico, pero en cualquiera de las situaciones trataba aspectos complejos del comportamiento humano. Mientras el crecimiento de la urbe era considerado un verdadero problema resultado de la modernidad. A pesar de esa percepción negativa, Figueroa logró “recrear con fuerza ambientes y escenarios que subrayaban la soledad y los extremos de la vida urbana”<sup>329</sup>. En este sentido, el fragmento elegido de la cinta “Victimas del pecado” tiene como intención proponer al espacio urbano-arquitectónico, bajo las condiciones de la luz y transición crepuscular, como el escenario moderno de toda experiencia significativa para el espectador, tanto en lo estético como en lo habitable, a través de la imagen.

En la escena, una mujer camina con un niño en brazos sobre un puente vehicular que libra las vías del ferrocarril de la ciudad de México. En el puente de dos carriles en contrasentido, separados por una línea blanca apenas visible, circulan aún con luces encendidas un par de autos y autobuses del transporte público, y en las reducidas aceras de los extremos descansan balaustres de concreto de apariencia moderna, que protegen tímidamente a los peatones de caer a las vías del ferrocarril.

Los contornos del paisaje citadino se perciben difusos a causa de la transición crepuscular. La apariencia de los objetos arquitectónicos bajo la luz y la sombra es horizontal, las chimeneas de las fábricas resaltan por su altura y porque no dejan de lanzar humo, y los postes de madera, totalmente negros, se incrustan en las calles como cruces dispersas.

El ferrocarril, deslizándose entre un mundo de rieles, se acerca amenazante al ritmo de su chimenea que no cesa de arrojar montones de humo negro y espeso. El sol, a través de las nubes que se confunden en medio de la contaminación, aparece iluminando débilmente las formas de la urbe.

328 “Victimas del pecado”. Dir. Emilio Fernández. Cinematografía Calderón S.A., México, 1950. Fotografía: Gabriel Figueroa. Blanco y negro. Duración 90 minutos. Fílmico. Minuto: 50:39' - 52:09'.

329 Vázquez M., Alvaro. (1996). “Los tres grandes eran cuatro...”. *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*. MACG, Cd. México, 1996. Pág. 31.

Envuelta en un rebozo negro, camina procurando no ser arrollada por los automóviles, busca llegar al otro extremo del puente para contemplar el paso del ferrocarril. Parada a un lado de los balaustres, y en un primer plano, la silueta negra se confunde entre el paisaje de claroscuros y el humo de ferrocarril. El humo sube hasta disiparse. Decide continuar su camino, y cuando desciende por la escalera peatonal la silueta negra acaba por desaparecer.

La escena, de no más de dos minutos, puede mirarse de múltiples formas. La pregunta sobre que piensa y mira la mujer será siempre la incógnita, el poeta es tal vez quien pueda acercarse un poco a describir la imagen del habitar. Pero es la percepción del espacio urbano-arquitectónico, y del mismo habitar, en el contexto de pobreza e incertidumbre que la mujer vivía, que el efecto de la luz del día y la noche crepuscular transforman el escenario de la urbe en un símbolo.

En la diversidad de significaciones ninguna, quizás, tenga la certeza de lo que ese instante representa, pues no es alegoría a la vida en lo urbano. Sin embargo, el valor del fragmento es la realidad y el ahora del instante; la vida en la urbe y en lo cotidiano se ve interrumpida en el crepúsculo para después comenzar en la oscuridad de la noche. En ese breve momento hay una fascinación por la luz vespéral que dibuja el contorno de la ciudad; el día es lo que fue, el ahora es la noche, y la incógnita es lo que podría ser. Se sabe que la ciudad de aquella época es la misma de ahora, pero parece que su imagen está siempre en transición.





### **Abrir espacio al transitar** (Agenzia matrimoniale)

**Transitar.** Caminar por ciertos pasillos puede ser una experiencia interminable; cuando el recorrido parece terminar hay otros pasillos que circular y puertas que abrir, esto implica se revelen diversas formas de habitar.

Deleuze y Guattari escribieron en “Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia” que “una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas”<sup>330</sup>; en ese sentido, el rizoma en su heterogeneidad tiene la capacidad de conectarse con cualquier otro, por distinto que sea. Esta conexión se realiza por medio de líneas abstractas, líneas de fuga; las líneas de fuga funcionan, que al igual que el pasillo, para desplazarse, se trazan, se componen, son por momentos la ruptura, la intencionalidad, es una manera de desterritorialización.

Un ejemplo de rizoma en lo urbano-arquitectónico es Ámsterdam; Deleuze y Guattari la consideran una “ciudad-rizoma” pues en la utilidad de sus canales-tallos Estos se conectan con intereses comerciales, “lo cual puede ser una locura.”<sup>331</sup> Otro caso arquitectónico puede ser el pasillo si se le piensa como línea de fuga, pues este conecta el exterior con el interior desde un punto de vista espacial y experiencial; la intención del pasillo es comunicar y a su vez desterritorializar al habitante del espacio exterior, para hacerlo territorializar el espacio interior, lo cual implica un cambio y adaptación a nivel de percepción y pensamiento; inclusive en el espacio interior el pasillo puede conectar a otros territorios que parece se viven en un transcurrir del tiempo más lento o rápido. Es en el sentido de esta conexión de territorio y pasillo donde se abre la posibilidad a lo heterogéneo.

El espacio urbano-arquitectónico para ser habitable requiere de pasillos. Derrida afirma que la espacio arquitectónico no puede concebirse como un lugar habitable en la ausencia de caminos: entre un espacio y otro se encuentra necesariamente un camino, es inimaginable creer que existan “edificios sin recorridos interiores, sin pasillos, escaleras, corredores o puertas”<sup>332</sup>.

330 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia”. Pre-Textos, España, 2004. Págs. 9-25.

331 *Ibidem*. Pág.20.

332 Derrida, Jaques. (1986). “El pensamiento arquitectónico por Jaques Derrida”. [versión electrónica de Tecnne.com]. *Domus 671. Entrevista de Eva Meyer*. Recuperado 23 de diciembre de 2014 de [http://tecnne.com/biblioteca/publicaciones/el-pensamiento-arquitectonico-por-jacques-derrida/]

La función del pasillo es separar y comunicar, pero sobre todo es abrir espacio. El pasillo, como el trazo de una línea sobre un papel blanco, separa lo que por naturaleza es homogéneo<sup>333</sup>. Sin embargo, el tiempo ocupa un lugar preponderante en esta acción, pues este parece se conduce distinto en cada parte separada. Por eso cuando el habitante mira a través de las puertas contempla un mundo diferente, donde el tiempo corre a otro ritmo. Es verdad, la percepción de ritmo depende del movimiento y la interacción de los habitantes con el espacio arquitectónico, pero también con otros fenómenos como la luz, la sombra, el sonido, el silencio, inclusive con su ausencia. El cine, por ejemplo, ha aprovechado o explotado las funciones del pasillo y posibilidades perceptivas para crear múltiples ambientes que, independiente de causar un efecto en el espectador, lo hace territorializar o desplazarse, por así decirlo, en el espacio a través de la imagen.

Tal es el caso del cortometraje *“Agenzia matrimoniale”*<sup>334</sup> (1953) de Federico Fellini, que logra a través de un recorrido por un pasillo potenciar la percepción y conexión con el espacio arquitectónico, más allá de su función para la circulación de los habitantes. En ese sentido, es importante reconocer en el fragmento elegido que el pasillo dentro de sus funciones arquitectónicas es capaz de separar el tiempo, lo que permitirá al arquitecto y espectador percibir y pensar los espacios habitables de la arquitectura, desde la experiencia cinematográfica, como pequeños mundos donde la intimidad de sus habitantes se desarrolla a otro ritmo y tiempo.

Ya André Bazin había reconocido en este cortometraje la habilidad de Fellini para “fundir ambientes y personajes”<sup>335</sup>. Cuando Fellini filma el recorrido por el pasillo, para muchos espacio intrascendente, crea una imagen atractiva en lo visual y en lo espacial; la secuencia es pura interacción entre habitantes, espacio y tiempo.

*“Agenzia matrimoniale”* es la historia de un reportero cuyo trabajo es investigar el funcionamiento y seriedad de este tipo de negocios. La secuencia del pasillo se desarrolla en el último piso de un edificio grande y antiguo de la ciudad de Roma. El reportero lo recorre en busca de la agencia matrimonial; al preguntar a los moradores su ubicación nadie responde con precisión, pero un par de niñas y niños se ofrecen para guiarlo.

El joven periodista sube por una escalera al último nivel del edificio; en el fondo, sobre el descanso, los niños juegan sentados en el piso; una

333 Dice Sloterdijk: “...cuando se habla sobre el hombre y naturaleza se hace en el pasillo de tiempo y en la historia de la oposición de tiempo humano y tiempo natural.” Es decir, las formas de habitar a nivel de pensamiento se realizan en ese pasillo de tiempo. | Sloterdijk, Peter. “Sin salvación: tras la huellas de Heidegger”. Editorial Akal, Madrid, 2011. Pág. 183.

334 “Agenzia matrimoniale”. Dir. Federico Fellini. *L'amore in città*. Faro film, Italia, 1953. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 94 minutos. Película de episodios. Minuto: 45:42' - 48:26'.

335 Bazin, André. Citado por Kezich, Tullio. “Fellini”. Tusquets Editores, Barcelona, 2007. Pág.147.

ventana elíptica truncada en los extremos proyecta su sombra sobre los muros y escalones; los muros están sucios y en malas condiciones, se puede mirar algunos tramos desnudos, pues el acabado se ha desprendido. El pasillo estrecho es débilmente iluminado; a lo largo del recorrido aparecen infinidad de puertas abiertas y vanos que parece conducen a ningún lugar; para él será complicado devolverse a la salida.

El periodista mira con curiosidad al interior de las habitaciones, es como descubrir mundos diversos en cuyo interior la vida y el tiempo transcurre de manera distinta al del pasillo. Toda mujer con la que se cruza en el corredor va con niños tomados de la mano o en brazos. Pregunta con insistencia la ubicación de la agencia Cibeles. Mientras tanto el pasillo continúa interminable.

Fellini construye la imagen arquitectónica del edificio a través de un pasillo interior confinado entre muros sólidos e improvisados. Hace del recorrido del periodista un camino, por así decirlo, no lineal; parece buscar inducir la percepción de un espacio irregular e inestable. El pasillo, tanto largo y corto como angosto y amplio, produce la sensación de un recorrido sin principio y fin. Y en ese sentido la presencia de la luz natural y artificial, cuya intensidad variable genera claroscuros, determina la experiencia perceptiva del espacio arquitectónico.

En el fragmento de "*Agenzia matrimoniale*" se captura claramente no solamente la función del pasillo, sino además sugiere en su recorrido la posibilidad de experimentar múltiples imágenes del habitar humano, recorrido que además de separar lo homogéneo conecta dimensiones paralelas de espacio-tiempo. El habitante transita por el espacio arquitectónico descubriendo territorios, mientras el espectador quizá se desterritorializa para experimentar la imagen arquitectónica que se proyecta en la pantalla.



## La escalera (La señora sin camelias)

**Simultaneidad.** El diseño de la escalera en apariencia está sujeto a un plano base, sin embargo, en su composición tridimensional no solamente está implícita la percepción de profundidad y de movimiento sino también de tiempo. En su recorrido es posible la confluencia de dos caminos que se encuentran: el de los habitantes.

Gaston Bachelard escribió en “La poética del espacio” que la casa va de la tierra al cielo, pues allí se encuentra la morada del alma; en lo alto, la soledad es serenidad, lugar de sueños y ensoñaciones. “Esta es la casa construida por el escritor que ilustra la verticalidad de lo humano.” Esta verticalidad no es la dimensión de lo exterior, sino que esta es la revelación de los estados oníricos. Por eso las escaleras van de tres o cuatro plantas; la escalera que va al sótano se baja invariablemente, mientras la que lleva al cuarto se sube y se baja, pero la escalera del desván se sube siempre.<sup>336</sup> La escalera es la conexión entre los diferentes estados de la vida íntima.

Julio Cortázar ha escrito las instrucciones para su uso: “las escaleras se suben de frente, pues hacía atrás o de costado resultan particularmente incómodas.”<sup>337</sup> Antes, Jacob (Génesis 28) dijo que por una escalera los ángeles suben al cielo. Wright, las hizo sin escalones, pues por una rampa helicoidal los espectadores del museo Guggenheim ascenderían al cielo.<sup>338</sup> Erik Gunnar Asplund, cuando diseñó la biblioteca municipal de Estocolmo, afirmó que las escaleras son enigmáticas porque tanto conducen a la luz como por ellas se desciende a la oscuridad.<sup>339</sup>

Pensar en la escalera conduce irremediabilmente a su función y forma. Hay escaleras lineales, helicoidales, cuadradas, imperiales. Unas cuentan con descansos, otras son largas y complicadas de subir. Pero también las hay famosas por ser referencia arquitectónica; ya sea por su belleza, diseño y solución formal, o por lo que acontece sobre ellas. La escalera se dice es la unión del cielo y la tierra, pero también lo es de la tierra y el inframundo; en espiral parece no tener principio ni fin; la de Escher puede recorrerse infinitamente; pero en el uso cotidiano han de subirse o bajarse, sin imaginar coincidir simultáneamente en el tiempo con personas o situaciones inesperadas.

336 Bachelard, Gaston; “La poética del espacio”; FCE, México, 2010; Pág. 56-57.

337 Cortázar, Julio. “Instrucciones para subir una escalera”. *Cuentos completos II*. Edición Punto de lectura, México, 2011; Pág. 27.

338 Richardson, John. (1993). Muscos de franquicia. La saga de los Guggenheim. Revista AV. Arquitectura y vivienda. Núm.39 Págs. 26-35.

339 Wrede, Stuart. “Asplund: Forma y metáfora.” *Erik Gunnar Asplund*. Editorial Stylos, Barcelona, 1990. Pág.87.

En el film “La señora sin camelias”<sup>340</sup> (1953) de Michelangelo Antonioni, la escalera se hace presente de manera constante, lo que permite relacionar lo arquitectónico con otros aspectos lejanos o distintos a su función y cualidad estética. En este sentido, reconocer que la escalera dentro de sus funciones como elemento arquitectónico está implícito el aspecto simbólico, será posible comprender la trascendencia de su presencia para la historia de este film de Antonioni.

“La señora sin camelias” es la historia de una actriz (Clara Manni) que ha llegado por azar al cine. La joven actriz parece no estar preparada para enfrentar ese cambio radical en su vida, pues pronto será de manera efímera la estrella del cine italiano. Tras un papel secundario, le ofrecen a Clara participar como protagonista en un filme de bajo presupuesto, pero el proyecto queda inconcluso por la precipitada decisión de casarse con el productor, después del intenso asedio que él ejerció sobre ella. Si bien el marido impide a su joven esposa continuar su carrera, se aventura a producir un nuevo film especialmente para ella, lo que lo lleva casi a la ruina de no ser por la iniciativa de Clara de retomar y concluir el proyecto anteriormente abandonado. Sin embargo, Clara se enamora de Nardo durante el rodaje, pero él solo pretende tener un romance pasajero.

La secuencia inicia con un plano general de la calle, que es amplia y está húmeda después de la lluvia. A lo lejos se mira un auto acercarse, pronto llega para detenerse. Nardo baja del auto, y con periódico en mano cruza la vialidad. Mientras camina hacia a su destino lee por momentos; ya en el interior, continúa leyendo, incluso al subir por la escalera. Clara lo espera de pie sobre uno de los escalones. La luz la ilumina, las sombras laterales enfatizan su presencia. Después de abrazos y explicaciones suben por la escalera.

“La señora sin camelias” es el segundo filme de Antonioni, y ya desde entonces se observa su habilidad para expresar la importancia del espacio urbano-arquitectónico en toda relación humana. La secuencia de la escalera es breve pero crucial en la historia, pues es el instante en que ella decide corresponder a Nardo en lo sentimental. Este encuentro inesperado, al menos para él, tendrá consecuencias irremediables. Antonioni utiliza la escalera para representar en el ascenso de los personajes, paradójicamente, el descenso de la vida profesional de una actriz que se ha encontrado con el éxito efímero.

Se sabe que la escalera en la diversidad de significados que posee, el más común es que comunica a los habitantes con diferentes planos o niveles. No

340 “La señora sin camelias”. Dir. Michelangelo Antonioni. ENIC / Domenico Forges Davanzati, Italia, 1953. Fotografía: Enzo Serafin. Blanco y negro. Duración 98 minutos. Filmico. Minuto: 51:33’- 53:00’.

obstante, el aspecto simbólico está presente en las maneras de interacción: en el recorrido del habitante hacia abajo o arriba, en el encuentro fortuito y deliberado, en la espera y la caída, en el trazo y la forma, o cuando fenómenos como la luz y la sombra se hacen presente. La escalera desde su composición unidimensional o tridimensional se piensa en la verticalidad y movimiento, sin imaginar quizás que, como dice Bachelard, lo interesante de ella son sus valores de intimidad y simbolismo, pues no solamente su función es multiplicar el espacio habitable.





## **A manera de conclusión**

Se ha visto en este trabajo de investigación que la presencia de la luz es esencial, tanto para la experiencia perceptiva del habitante con la arquitectura como para la experiencia visual del espectador con la arquitectura a través de la imagen del cine. Se ha tratado de explicar cómo el cine enriquece, por medio la luz y la sombra, la percepción del espacio urbano-arquitectónico, para el arquitecto, habitante y espectador. Este análisis permite comprender y evaluar la posibilidad de “Habitar la imagen” del cine como un espacio arquitectónico, cuya experiencia se desarrolla en tiempo real.

El análisis de la experiencia con la arquitectura permite reconocer que toda experiencia perceptual y sensorial es compleja e integral, pues en esta confluyen diferentes fuerzas de la naturaleza que interactúan con los objetos arquitectónicos. Tales experiencias producen a nivel de pensamiento imágenes totales que pueden comprenderse a través de sus partes, para así descubrir sus funciones y efectos en la percepción del habitante.

El estudio de la percepción revela que bien puede explicarse la imagen total como relaciones perceptuales; relaciones a nivel de conexión sensorial, emocional, en un espacio y tiempo determinado. Por eso, ahora se entiende que la atmósfera arquitectónica más que la percepción ordenada de formas, proporciones, texturas, y colores, se trata de equilibrio entre los elementos que la componen como espacio e imagen arquitectónica.

Así pues, la arquitectura como una experiencia multisensorial depende, tanto del fin mismo de la obra como de la disposición perceptiva del habitante. Lo cual significa que en el proceso creativo se debe ponderar las necesidades del habitante, bajo las condiciones de su entorno y elementos inmateriales de la naturaleza, porque pensar la arquitectura va más allá de crear un objeto para el espectáculo visual.

No obstante, la consideración anterior no limita la capacidad de experimentar la arquitectura a través de la percepción visual, ya que esta hace posible sentir formas, texturas o presencias inmateriales como la luz. Es decir, ya se comprende que toda experiencia táctil por medio de lo visual obedece al registro en la memoria de las sensaciones y percepciones del pasado, al uso y efecto que tuvo en el habitante el espacio arquitectónico.

Si hay un elemento inmaterial que ha tenido, y tiene, un efecto en la percepción del habitante es la luz. Las cualidades de la luz transforman la percepción de los objetos arquitectónicos, el valor que tiene para el bienestar del habitante es incuestionable, su fuerza expresiva es innegable y su sola presencia es motivo de múltiples sensaciones.

A lo largo de la historia se sabe ha sido tema fundamental en la concepción del espacio arquitectónico. En la actualidad el uso de la luz está determinado por las intenciones e intereses de tipo comercial. La luz, ya sea como tema perceptivo, psicológico, físico, emocional, es indispensable para el habitar urbano-arquitectónico. Por eso se comprende que es necesario retomar y revalorar su presencia e importancia que le corresponde en todo proceso del diseño y de composición arquitectónica.

Respecto a las relaciones entre imagen y arquitectura, se entiende de inicio que la imagen es el susceptible a múltiples significaciones, pero en todo caso estas expresan formas verbales, de percibir, pensar e imaginar. Las imágenes unidas o aisladas componen la experiencia de la arquitectura.

En este sentido, ahora se sabe que hay imágenes del habitar urbano-arquitectónico, que por sus cualidades, resuenan en la memoria y en el presente del habitante; incluso algunas de ellas resuenan por sus características cercanas a lo poético. La poética se comprende como las formas de mirar y experimentar el habitar, tanto en el espacio como en la imagen arquitectónica y urbana.

Por otra parte, se reconoce que la percepción de imágenes resulta de un estado de plena consciencia. No obstante, las imágenes de lo urbano-arquitectónico también se manifiestan en el inconsciente colectivo como arquetipos, en cuya representación y propuesta de espacio urbano-arquitectónico como escenario se acerca a lo utópico, pues en ellas se idealizan formas de habitar. Ya sea en los sueños o en los mitos, la arquitectura y lo urbano ha sido escenario simbólico de la actividad humana. De modo que lo urbano-arquitectónico refleja la evolución de las sociedades a partir de sus maneras de pensar y de habitar.

Por otro lado, la arquitectura, como la pintura, entre otras expresiones, son huella del paso de la humanidad por este mundo. A nivel de expresión artística las intenciones y utilidad de la arquitectura y pintura, en apariencia distantes entre sí, comparten cosas en común, que más allá de la simple representación formal del espacio arquitectónico, buscan hacer evidente las fuerzas de lo inmaterial para la percepción visual. La composición de la imagen, en ambas disciplinas, se trata de orden, equilibrio y libertad en el proceso creativo. El valor creador de la imagen radica en la construcción de un espacio arquitectónico bajo las condiciones de la luz y la sombra, y de sus matices.

En este sentido, la percepción de la imagen urbano-arquitectónica sufrió un cambio radical a partir de los avances tecnológicos del siglo XIX. La fotografía y el cine ofrecieron una nueva posibilidad de mirar lo cotidiano. Las imágenes en blanco y negro caracterizaron las primeras décadas de un siglo de grandes cambios, registraron la transición de un mundo rural a un mundo cada vez más urbano. Las ciudades empezaban a concentrar un número importante de habitantes, y esto modificó la forma tradicional de vida. Ya en ese momento no era únicamente el paisaje natural sino también urbano. Mirar aquellos paisajes en blanco y negro provocaban un efecto en el habitante-espectador que no podía ser superado por el color.

La imagen urbano-arquitectónica en blanco y negro revela con mayor intensidad, a diferencia de las de color, el misterio y la espiritualidad de los espacios como lo hizo Salas Portugal con la obra de Barragán, de cualidades cromáticas. Es decir, la capacidad expresiva de la imagen en blanco y negro potencia la esencia de la arquitectura, pues al desprenderse de lo menos relevante, descubre lo esencial de los espacios bajo la sola presencia de la luz y la proyección de la sombra.

Por otra parte, se comprende que el espacio urbano-arquitectónico puede ser analizado con base en sus imágenes o signos. Pues la ciudad ha sido tema de estudio para diversas disciplinas, entre ellas la semiología. La imagen de la ciudad, y todo lo que la compone, entra en el ámbito de los signos, cuya significación puede variar según los aspectos sociales y políticos de cada época. Esta observación aplica en la ciudad. Así pues lo urbano-arquitectónico es un signo que se vale de otros para que el habitante construya una nueva imagen. Por eso la imagen personal que se tienen de la ciudad depende de múltiples combinaciones entre signos, pero siempre la imagen de la ciudad es en sí misma un símbolo que hace venir al pensamiento cualquier cosa.

La especie humana ha utilizado los símbolos para configurar su realidad en este mundo. La ciudad como imagen simbólica ofrece dentro de las múltiples lecturas posibles una gran cantidad de interpretaciones, que en ningún caso pueden desprenderse de las relaciones con el habitar. Una de estas lecturas es la evolución de la urbe que se desarrolló en términos geométricos, pues el trazo urbano, dígame ortogonal, radiocéntrico o lineal, tiene en el centro múltiples signos históricos que describen, tanto el origen de la ciudad como la concentración de poder gubernamental o religioso. La ciudad moderna es símbolo de desarrollo y bienestar, pero también lo es de decadencia y desilusión. Se confirma así el problema y los retos que representan el movimiento y crecimiento acelerado de las ciudades.

En las ciudades, sobre todo las del tercer mundo, son notorios estos contrastes, que incluso han sido explotados en diversas expresiones para representar la realidad urbana más desfavorecida. Por ejemplo, la imagen cinematográfica podría compararse con una ventana por la cual los espectadores habitan el mundo urbano-arquitectónico. A través de ella se ha observado la transformación física e imaginaria de las ciudades.

El habitante no puede alejarse de los símbolos por lo que representan para el habitar, ya que es una manera de conformar su realidad en el espacio urbano y arquitectónico. Estas lecturas simbólicas de lo urbano son inevitables, pues han caracterizado a todas las culturas, y se siguen realizando en múltiples expresiones como las artes.

Al inicio de esta investigación se propuso que el habitar no se limita al espacio físico. Ahora se comprende que una forma de habitar es a través de la imagen, y esto se refiere a *estar* presente mentalmente en el espacio delimitado por una imagen provista por lenguaje, la percepción visual, o por otros mecanismos artificiales como la fotografía y el cinematógrafo. La imagen habitable se construye por medio de la percepción visual y de las formas de pensamiento. La imagen del cine es habitable porque percibir las y pensarlas conlleva ubicarse en el tiempo y espacio. Reconocer la imagen habitable es, por así decirlo, la prueba de que se está consciente del lugar que ocupa el ser humano en esta tierra.

Si el espectador habita la imagen es porque reconoce un mundo cercano a su realidad en el espacio urbano-arquitectónico. Por eso no es extraño que la cinematografía, cuando representa lo real, se considere una experiencia colectiva, perfectamente identificable en lo individual. Esa imagen de la realidad colectiva como representación de lo habitable abstrae al espectador de su mundo, para transportarlo en el movimiento de la imagen a otro mundo igualmente habitable. Se entiende así el doble rol del habitante frente el acontecimiento perceptivo, como actor y espectador de la experiencia del habitar.

El cine aporta con su discurso un tipo de imagen que busca descifrar la realidad, la cual no puede excluir el espacio urbano-arquitectónico. Toda interpretación de la realidad debe incluir las maneras de habitar, porque de la interacción entre sujeto y objeto surgen imágenes diversas en las cuales está implícito un mensaje o signo susceptible a la significación. Cada disciplina o expresión artística han tenido una postura frente a la realidad de su tiempo. La miran quizás no como una verdad absoluta, sino simplemente revelan a través de su obra los pensamientos y sentimientos que en ellos provoca, logrando así dejar imágenes subjetivas de su época. En suma es una postura consciente y reflexiva de la realidad.

El cine desde su origen ha documentado la evolución de lo urbano-arquitectónico. No obstante, el cine a medida que se convertía en espectáculo buscó escenarios diferentes a los reconocidos como una realidad del presente. Los acontecimientos (políticos, sociales) del pasado y los mitos, inclusive los sueños y el futuro, fueron motivo para trasladar al espectador-habitante en el tiempo. El cine creó un mundo paralelo a la realidad, donde es posible percibir y habitar el tiempo y lo onírico. La ciudad se convirtió en protagonista de un género cinematográfico que no podría imaginarse sin su presencia. Esta manera del cine de percibir el tiempo y los sueños establece una relación estrecha con la arquitectura, pues es fundamental para la construcción de la imagen cinematográfica.

Otra forma de construir la imagen, tanto arquitectónica como cinematográfica, es por medio de la luz. La luz como material compositivo, entendiendo sus cualidades de intensidad y de tonalidad, determina la experiencia del habitar. Su presencia en los espacios de la arquitectura, cuyo uso es milenario, está lejos de ser resultado del azar. El juego de los volúmenes bajo la luz, como el ajedrez, se juega con inteligencia, pues el orden o la disposición de los objetos requiere de racionalidad, pero a su vez de imaginación. Por eso el resultado como forma de expresión será siempre nuevo o distinto. La luz revela la composición de los objetos, pero la construcción de su imagen depende de la visión y pensamiento racional e imaginario del arquitecto, pues únicamente así se pueden construir las posibles soluciones a las necesidades del habitar humano.

La composición y percepción de los espacios arquitectónicos bajo la presencia de la luz influyó a otras expresiones como el cine. Pues la presencia de la luz en la arquitectura es esencial como recurso expresivo y narrativo en la imagen cinematográfica. Ahora, si algo puede retomar la arquitectura del cine es la mirada del director en el sentido espacial, que se traduce en la posición de la cámara.

Se comprende que las cualidades e importancia de la luz para el habitar humano no han sufrido cambios a lo largo de la historia. Lo que se ha modificado son las maneras de manipular y las intenciones de uso. Lo cual confirma su fuerza expresiva que es inagotable.

Es con esta base como se construye el discurso de lo habitable. Este discurso tiene como tema central la luz y la sombra en la arquitectura, tanto por sus efectos en la percepción visual como por sus capacidades expresiva, que puede considerarse arte. Se reconoce en cada fragmento que es posible habitar la imagen. Pues se comprende que es posible pensar la imagen del cine como un espacio urbano-arquitectónico, que se experimenta en tiempo real, con todo lo que eso conlleva para el arquitecto, habitante-espectador.

En “Ruinas griegas” se entiende que a pesar de cualquier situación adversa a la experiencia habitable, el habitante afirma con obstinación en su actuar que no desistirá en su deseo de vivir en el espacio urbano-arquitectónico. Ante la tragedia se establece la afirmación de seguir adelante, a pesar del cansancio y del sacrificio que implica levantar la ciudad de entre los escombros. En “Germania, año cero” se comprende que el habitante, frente al aspecto del Berlín de la posguerra, como ruinas griegas, niega sea el final de la ciudad, pues los objetos arquitectónicos pronto se levantarán y nuevamente bajo la luz será otra la realidad.

En “¡Qué fue de aquellos lugares!” se mira al espacio urbano-arquitectónico como escenario de los encuentros entre los habitantes, pero también lo es de los desencuentros. El desencuentro es la culminación irremediable de lo que parecía inesperado, este acto constituye la ruptura. Las escenas de “El eclipse” afirman que la única presencia es la ausencia de dos personas. El espectador como testigo habita la imagen, pues se desplaza o hace pausa al ritmo de la cámara, busca en complicidad la repetición del encuentro, pero solo contemplan el desencuentro entre sus habitantes en el escenario urbano-arquitectónico.

En el “El muro, carga emocional” el drama es una forma de habitar el espacio urbano-arquitectónico, porque la calle y la plaza es el escenario del acto inicial de enamoramiento, pero no es el encuentro común de dos personas en un lugar determinado, sino es el acto de enamoramiento a través de los recorridos en el espacio de la ciudad. La percepción de las explanadas, puentes, calles y andadores cambia de significado según avanza el acto dramático.

En “Senso”, Los muros ocupan un lugar preponderante, pues establece no solamente límites entre espacios, sino su presencia de apariencia deteriorada y descuidada parecen representar el peso emocional que no soportan los personajes. Visconti expresa a través de los protagonistas su visión particular de cómo se habita la arquitectura en una situación dramática. Se explica que el espacio urbano-arquitectónico más que un escenario para el encuentro feliz de los personajes, también lo es para el drama, incluso la muerte.

Ahora se entiende que la urbe por momentos es insufrible e incomprensible. “La ventana” más allá de ser un medio para la contemplación se encuentra ante diversas posibilidades de interpretación. De modo que la ventana adquiere valor simbólico al tratarse, quizás, de una forma de escape de la realidad. El habitante junto a la ventana no necesariamente es un instante dedicado a la contemplación, pues al igual de las protagonistas de las historias de “Intento de suicidio”, es un instante para el desahogo emocional. La ventana en ocasiones se transforma en una manera simbólica de dejar escapar ciertos pensamientos.

En “La caverna” se entiende que hay una conexión entre el proceso creativo de composición arquitectónica con el proceso creativo de Bertolucci, pues existe en ambos la necesidad de materializar una idea del espacio arquitectónico, de construir imágenes con base en la luz y la sombra.



El proceso de composición arquitectónica se concibe inicialmente a partir del trazo mental de límites, planos tridimensionales y recorridos, en un espacio llamado imaginación. El resultado de esta concepción es una imagen o idea del espacio arquitectónico que se representa de manera gráfica. Materializar la imagen, por así decirlo, implica hacer presente luz y tiempo en un espacio delimitado por la materia. Estos límites forman espacios vacíos, donde la presencia e intensidad de la luz que se refleja en los materiales crea una imagen de tiempo, luz y sombra, que solo tendrá sentido cuando se haga presente el habitante, de lo contrario son espacios arquitectónicos determinados por la ausencia.

Es decir, la arquitectura como el resultado del proceso compositivo parte de la necesidad de habitar y de la intención de expresar una conexión entre la materia, lo subjetivo y el habitante. Percibir esta conexión, como se mira en “El conformista”, es la experiencia de la arquitectura.

En “Miradas múltiples” se afirma que cada habitante tiene una historia sobre la ciudad, un escenario que describir, un fragmento de un discurso habitable que contar; son esas maneras distintas de observar la ciudad. Estas miradas son versiones de la experiencia de habitar lo urbano-arquitectónico, que para otros son visiones incompletas y alejadas de la realidad, porque no refleja sus problemas, contradicciones y contrastes, que seguro los tiene. La mirada del arquitecto no puede desprenderse de lo racional, a diferencia del habitante que, a pesar de todo lo que representa e implica vivir en la ciudad, no pretende dejar de ser ciudadano.

Las experiencias vividas son historias personales, fragmentos de lo habitable. “El habitar onírico” son imágenes del espacio arquitectónico que resuenan constantemente en los sueños del habitante. Estas imágenes ocupan un lugar en la memoria por sus cualidades particulares, por ello Fellini para representar los sueños, o los recuerdos, no puede prescindir de los escenarios arquitectónicos porque es inevitable establecer lugares tan lejanos, como los del pasado o del inconsciente, sin las imágenes coherentes o cercanas a la realidad. Y en este sentido el espacio arquitectónico es fundamental. De modo que la arquitectura es una referencia del lugar donde se desarrollan los sueños. Los fragmentos de Fellini no solamente son el recorrido del espacio, sino es también un viaje al pasado y al inconsciente, una experiencia del habitar arquitectónico.

En la arquitectura, la experiencia habitable se reduce a fragmentos de tiempo, a la elección de imágenes, que unidas o aisladas componen el presente y pasado consciente del habitante. “Crónica de un amor” es una visión menos mecanizada, por así decirlo, de lo cotidiano y de la casualidad, pues la cámara de manera natural mira de reojo lo que se encuentra a su

alrededor. Lo cual establece una percepción más cercana a la realidad, porque en la vida diaria no se recorre el espacio mirando un punto fijo. Por eso en “Reconstrucción del tiempo” se comprende que la percepción del espacio arquitectónico, como forma simbólica, se compone de múltiples signos los cuales se proyectan en imagen como una totalidad.

En “La imagen en transición” se mira a la ciudad como escenario donde dos las fuerzas, la del día y la noche, se oponen y oscurecen, o aclaran, el camino del habitante. La percepción del espacio urbano-arquitectónico, y del mismo habitar, bajo el efecto de la luz del día y la noche crepuscular transforman el escenario de la urbe en un símbolo.

En “Abrir espacio al transitar” se comprende que recorrer ciertos pasillos puede calificarse como confuso. Pero como en “Agencia matrimonial” es una experiencia en la que se descubren otras formas de habitar y percibir el tiempo. De ahí el valor del fragmento de Fellini, pues captura claramente no solamente la esencia de la función del pasillo, sino además hace evidente se miren múltiples imágenes y se escuchen diversos sonidos del habitar humano.

“La escalera” es espacio de coincidencias, de simultaneidad. En el diseño de la escalera y su composición tridimensional no solamente está implícito la percepción de profundidad y de movimiento sino también de tiempo. En su recorrido es posible la confluencia de dos caminos que se encuentran, el de los habitantes. La escalera es un símbolo de conexión. La escalera puede desplegarse como espiral hasta el infinito, mas en el uso cotidiano los habitantes han de subirlas o bajarlas, sin imaginar coincidir simultáneamente en el tiempo con personas o situaciones inesperadas.

Esta investigación, como se plantea al inicio, y ahora se confirma, genera distintas maneras de comprender y valorar la presencia de la luz, tanto en el espacio urbano-arquitectónico como en la imagen urbano-arquitectónica del cine, lo que ha permitido con esta base construir un discurso que sostiene la posibilidad de habitar la imagen como un espacio urbano-arquitectónico, donde la luz enriquece las formas de percibir y pensar el espacio habitable.

Los alcances de esta investigación se dirigen hacia el desarrollo de criterios que permitan abordar desde un punto de vista analítico y perceptivo el tema de la luz en la arquitectura a través de la imagen; por otro lado, apuntan hacia el mayor desarrollo de una teoría del habitar la imagen ligada a la mirada cinematográfica y su continuo diálogo con el espacio urbano-arquitectónico.

La influencia de esta tesis se verá reflejada en las formas de hacer y pensar la arquitectura, tanto para los arquitectos como para los habitantes y espectadores. En el caso de los arquitectos, proporciona herramientas para mejorar, a través del diseño, las condiciones de habitabilidad de los habitantes del espacio de la arquitectura y por ende de lo urbano.

Se piensa con seguridad que la teoría y las reflexiones sobre arquitectura, filosofía, literatura, psicología gestalt, pintura, fotografía y cine, vistas a lo largo de este trabajo, permiten abordar desde otra mirada el fenómeno urbano-arquitectónico, aportando un análisis interdisciplinario que sin duda complementa y enriquece, no solamente la percepción y experiencia de la arquitectura, sino que permite también comprender las relaciones con la luz y los habitantes como protagonistas en la arquitectura.

Ahora se comprende que si el cine aporta a la arquitectura, más allá de la posición de la cámara y de la visión del director, es la lectura del espacio urbano-arquitectónico que hace posible habitar la imagen. Se afirma que habitar la imagen es experimentar el espacio urbano-arquitectónico a través del cine. Habitar la imagen es luz y movimiento, es un diálogo con la imagen urbano-arquitectónica a través de la mirada.





## Bibliografía

Aalto, Alvar. “Alvar Aalto de palabra y por escrito”. El croquis, España, 2000. Traducción: Eeva Kapanen, Ismael García Ramos. Pág. 143.

Adorno, Theodor. “Teoría estética”. Akal, Madrid, 2004. Traducción: Jorge Navarro Pérez. Pág. 181.

Arnheim, Rudolf. “Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora”. Traducción: Rubén Masera. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970. Traducción: Pág. 337.

Arnheim, Rudolf. “El pensamiento visual”. Paidós, España, 1986. Traducción: Rubén Masera. Págs. 15-17, 67-71.

Bachelard, Gaston. “El aire y los sueños”. FCE, México, 2006. Traducción: Ernestina de Champourcin. Pág. 9.

Bachelard, Gaston. “La dialéctica de la duración”. Villalar, Madrid, 1978. Traducción: Rosa Aguilar. Citado por Peter Osborne en “Heterocronías: tiempo, arte y arqueología del presente”. Editorial Cendeac, Murcia, España, 2008. Pág. 249.

Bachelard, Gaston. “La poética de la ensoñación”. FCE, México, 1982. Traducción: Ida Vitale Págs. 9-48.

Bachelard, Gaston. “La poética del espacio”. FCE, México 1965. Traducción: Ernestina de Champourcin. Págs. 8,9, 56,57,66.

Barthes, Roland. “La aventura semiológica”. Paidós, España, 1990. Traducción: Ramón Alcalde. Págs. 49-67,337, 349, 350.

Barthes, Roland. “La torre Eiffel. Textos sobre la imagen”. Paidós, España, 2001. Traducción: Enrique Folch González. Págs. 20, 27, 98.

Barthes, Roland. “La cámara lúcida”. Paidós, Buenos Aires, 2011. Traducción: Joaquín Romaguera i Ramió. Págs. 57-62,78-85.

Barthes, Roland. “Mitologías”. Siglo XXI, México, 1999. Traducción: Héctor Schmucler. Pág. 108,109.

Barthes, Roland. “Fragmentos de un discurso amoroso”. Editorial Siglo XXI, México, 2013. Traducción: Eduardo Lucio Molina y Vedia. Págs. 54-59,120.

Barthes, Roland. “Variaciones sobre la escritura”. Paidós, España, 2002. Traducción: Enrique Folch González. Pág. 131

Baudelaire, Charles. “Las flores del mal”. EDAF, Madrid, 2009. Traducción: Pedro Provencio

Baudrillard, Jean. “El complot del arte. Ilusión y desilusión estética”. Amorrortu editores, Buenos aires, 2006. Traducción: Irene Agoff. Pág. 32.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Itaca, México 2003. Traducción: Bolívar Echeverría. Págs. 46-48, 95.

Bergson, Henri. “Materia y memoria”. Cactus, Buenos Aires, 2010. Traducción: Pablo Ires. Págs. 36,95-100, 195, 247-258.

Bergson, Henri. “La evolución creadora”. Cactus, Buenos Aires, 2007. Traducción: Pablo Ires. Págs. 277,278,308.

Bergson, Henri. “La energía espiritual”. Cactus, Buenos Aires, 2012. Traducción: Pablo Ires. Págs. 97-104, 112.

Borges, Jorge Luis. “Heráclito”. Nueva antología personal. Siglo XXI, México, 2004. Pág. 48.

Bottura, Roberto. “Color, gráfica y arquitectura”. Links, Barcelona, 2010. Pág. 11.

Brownlee, David; De Long, David. “La luz, artífice de todas las presencias”. Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Traducción: Lara Sacco. Pág. 223.

Buñuel, Luis. “Mi último suspiro”. Nuevas ediciones de bolsillo, Barcelona, 2001. Pág. 118.

- Casals, Josep. “El expresionismo”. Montesinos, Barcelona, 1988. Págs. 29,123.
- Cassirer, Ernst. “Antropología filosófica”; FCE, México, 2013. Traducción: Eugenio Ímaz. Págs. 113-127.
- Cortázar, Julio. “Instrucciones para subir una escalera”. Cuentos completos II. Edición Punto de lectura, México, 2011; Pág. 27.
- Cortázar, Julio. “Continuidad de los parques”. Cuentos completos I. Edición Punto de lectura, México, 2011. Pág. 391.
- De Cervantes S., Miguel. “El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. Edit. Porrúa, México, 1985. Pág.19,20.
- Deleuze, Gilles. “Cine I. Bergson y las imágenes”. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2009. Traducción: Sebastian Puente, Pablo Ires. Pág. 164.
- Deleuze, Gilles. “Francis Bacon. La lógica de las sensaciones”. Arena libros, Madrid, 2009. Traducción: Isidro Herrera. Págs. 13-14, 41-42,63.
- Deleuze, Gilles. “Kant y el tiempo”. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2008. Traducción y notas: Equipo Editorial Cactus. Págs. 41,42,44,45.
- Deleuze, Gilles. “La imagen-tiempo”. Paidós, Buenos Aires, 2009. Traducción: Irene Agoff. Págs. 11-41,46,51,53,59,85,131,216,298,348,349.
- Deleuze, Gilles. “La imagen-movimiento”. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2010. Traducción: Irene Agoff. Págs. 11,13,14,17,19,22,161.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia”. Pre-Textos, España, 2004. Traducción: José Vázquez Pérez. Págs. 9-25.
- Deleuze, Gilles. “Nietzsche”. Arena libros, Madrid, 2006. Traducción: Isidro Herrera, Alejandro Del Río. Pág. 19.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Rizoma. Introducción”. Pre-Textos, España, 2008. Traducción: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Págs. 11,17.
- Del Paso, Fernando. “Noticias del imperio”. Editorial Diana, México, 1992. Pág.13.
- Fariás V., Consuelo (2003). “Anatomía de una mente visionaria obsesionada por el presente: Rem Koolhaas”. Tesis que para obtener el grado de Doctor en Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México.



Figuroa, Gabriel. (1988). "El arte de Gabriel Figuroa: palabras sobre imágenes" [edición impresa]. Artes de México. Número 2. Págs. 37-39.

Flaubert, Gustave. "Tres cuentos". Editorial Espasa, Madrid, 2003. Traducción: Luis Bello.

Flores L., Guadalupe. "Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines". UNAM, México, 1996. Pág. 267.

Focillon, Henri. "La vida de las formas seguida del Elogio de la mano". UNAM, Ciudad Universitaria, México, 2010. Traducción: Fernando Zamora Águila. Págs. 9,11-13.

Forte, Addina. "El tiempo vivido en el pensamiento de Bergson". Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad. Editorial Universidad Iberoamericana, México, 1995. Págs. 246,247.

Foucault, Michel. "La hermenéutica del sujeto". Las ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994. Traducción: Fernando Alvarez-Uría. Pág. 126.

Foucault, Michel. "Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte". Anagrama, España, 1997. Traducción: Francisco Monge. Pág. 35.

Foucault, Michel. "Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión." Siglo XXI, Argentina, 2003. Traducción: Aurelio Garzón del Camino. Pág. 196.

Godoy P, Iliana (2000). "Constantes formales en el arte Mexica : antecedentes y trascendencia a partir de la escultura". Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 150,199.

Godoy P, Iliana. "Sincronicidad y arte mesoamericano". BUAP, México, 2011. Pág. 7.

Goldstein, E. Bruce. "Sensación y percepción". Cengage Learning, México, 2011. Traducción: Antonio Núñez Ramos, Lorena Peralta Rosales. Págs. 104-109,220,221.

González G., Fernando. (coordinador). "La arquitectura mexicana del siglo XX". CONACULTA, México, 1996. 286, 287.

Greimas, Algirdas-Julien. "De la imperfección". FCE, México 1990. Traducción: Raúl Dorra. Págs. 28-32,41,42,75.

Gutiérrez, Ramón. “Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica”. Ediciones Cátedra, Madrid, 1983. Págs. 558-660.

Hegel, Georg. “Fenomenología del espíritu”. FCE, México, 2010. Traducción: Wenceslao Roces, Ricardo Guerra. Págs. 63-65.

Hegel, Georg. “La arquitectura”. Editorial Kairós, Barcelona, 2001. Traducción: Alberto Clavería. Págs. 34-36,40-42, 44,45,119-148.

Heidegger, Martin. “Arte y poesía”. FCE, México, 2010. Traducción: Samuel Ramos. Págs. 12, 13, 37, 38, 62, 64, 89.

Heidegger, Martin. “Conferencias y artículos”. “Poéticamente habita el hombre”. Serbal, Barcelona 1994. Traducción: Eustaquio Barjau. Págs. 98-107, 140-150.

Hesselgren, Sven. “El lenguaje de la arquitectura”. EUDEBA, Argentina, 1973. Traducción: Miguel E. Hall. Págs. 53,125,126.

Hesselgren, Sven; “Los medios de expresión de la arquitectura”. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1964. Traducción: Bengt J. Dahlbäck. Págs. 3,4,13, 26.

Holl, Steven. “Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura.” Editorial Gustavo Gili mínima, Barcelona, 2011. Traducción: Moisés Puente. Págs. 7-12,14,27.

Honour, Hugh; Fleming, John. “Historia mundial del arte”. Akal, España, 2002. Traducción: Marta Sánchez, Eguíbar Durán. Pág. 674.

Jung, C. Gustav. “Arquetipos e inconsciente colectivo”; Editorial Paidós, España, 1970. Traducción: Miguel Murmis. Pág. 11.

Jung, C. Gustav; Jaffé, Aniela. “El hombre y sus símbolos”. Paidós, España, 1995. Traducción: Luis Escobar Bareño. Pág. 243.

Jung, C. Gustav. “La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como un principio de la conexión acausal.” Paidós, España, 1983. Traducción: Heraldo Kahnemann. Págs. 12,36.

Jung, C. Gustav. “Simbología del espíritu”. FCE, México, 1998. Traducción: Matilde Rodríguez Cabo. Págs. 14-19, 19-22.

Kahn, Louis. “Louis I. Kahn: Escritos, conferencias y entrevistas”. El croquis, Madrid, 2003. Traducción: Jorge Sainz. Págs.111-121, 243.

Kandinsky, Vasili. “Punto y línea sobre el plano”. Paidós, Buenos Aires, 2003. Traducción: Roberto Echavarren. Pág. 22.

Kandinsky, Vassily. “Sobre lo espiritual en el arte”. Andrómeda, Argentina, 2004. Traducción: Melina Trento. Pág. 55.

Kant, Immanuel. “Crítica de la razón pura”. Porrúa, México, 2012. Traducción: Manuel García Morente, Manuel Fernández Núñez. Págs. 134, 135.

Kezich, Tullio. “Fellini”. Tusquets Editores, Barcelona, 2007. Traducción: Juan Manuel Salmeron. Pág. 147.

Koolhaas, Rem. “Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis Potemkim... o treinta años de tabla rasa”. Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Traducción: Jorge Sainz. Págs. 7-10,34.

Koolhaas, Rem. “La ciudad genérica”. Gustavo Gili, Barcelona, 2008. Traducción: Jorge Sainz. Pág. 8.

Koolhaas, Rem. “Delirio de Nueva York”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009. Traducción: Jorge Sainz. Págs. 9-11,25.

Le Corbusier. “Hacia una arquitectura”. Editorial Apóstrofe, Barcelona, 1998. Traducción: Josefina Martínez Alinari. Pág. 17, 149-150.

Le Corbusier. “Aircraft”. Abada, Madrid, 2003. Traducción: Carolina del Olmo, César Rendueles. Punto número 10,11,12.

Le Corbusier. “Una pequeña casa”. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2008. Traducción: Estela Ponce de León. Pág. 40.

León-Portilla, Miguel. “Antología de Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas”. UNAM, CU, 1995. Págs. 220, 221.

Lévi-Strauss, Claude. “Antropología estructural”. Paidós, Barcelona, 1974. Traducción: Eliseo Verón. Pág. 21-42.

Levin R., Elías. “Detener la imagen”. Gabriel Figueroa y la pintura mexicana. MACG, Cd. México, 1996. Pág. 21.

Lloyd W., Frank. “Arquitectura moderna”. Paidós, España, 2010. Traducción: Ferran Meler-Ortú. Págs. 229, 239-248.

Lynch, Kevin. “La imagen de la ciudad”. Gustavo Gili, Barcelona, 1984. Traducción: Enrique Luis Revol. Págs. 9,61.

Manrique P., Jorge (2014). “El habitante imaginado-real: binomio esencial en el proceso creativo de la obra arquitectónica”. Tesis que para obtener el grado de Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México.

Marie, Michel. “La Nouvelle Vague”. Editorial Alianza, Madrid, 2012. Traducción: Alicia Martorell Linares. Págs. 104-107.

Merleau Ponty, Maurice. “Fenomenología de la percepción”; Planeta-Agostini, España, 1994. Págs. 298-300.

Merleau Ponty, Maurice. “Fenomenología de la percepción”. Origen/Planeta, México, 1985. Págs. 25,318-324.

Mitry, Jean. “Estética y psicología del cine”. Tomo 1. Las estructuras; Siglo XXI, México, 1998. Traducción: Rene Palacios More. Pág. 226.

Morin, Edgar. “El cine o el hombre imaginario”. Editorial Paidós, España 2001. Traducción: Ramón Gil Novales. Págs. 29,23.

Noel Lapoujade, María. “La imaginación estética en la mirada de Vermeer”. Heder, México, 2007. Págs. 19,37,38,193.

Pallasmaa, Juhani. “Los ojos de la piel”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Traducción: Moisés Puente. Págs. 43,44,48.

Panofsky, Erwin. “La perspectiva como forma simbólica”. Tusquets, Barcelona, 2008. Traducción: Virginia Careaga. Pág. 11.

Panofsky, Erwin. “Renacimiento y renacimientos en el arte occidental”. Alianza, Madrid, 1991. Traducción: María Luisa Balseiro. Págs. 31-57.

Paz, Octavio. “Obras Completas de Octavio Paz”; FCE, México, 1994; Tomo 3, Págs. 222-232.

Paz, Octavio. “El arco y la lira”. FCE, México 2010. Pág. 98.

Paz, Octavio. “Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía”. Editorial FCE, México, 2012. Pág.37.

Peat, David. “Sincronicidad”. Ed. Kairós, Barcelona, 2007. Traducción: Darryl Clark y Mireia Jardí. Pág. 45,71,72.

Plummer, Henry. "La arquitectura de la luz". Blume, Barcelona, 2009. Traducción: Blanca Toledo, Torre Clavero. Págs. 7,8,15.

Pullen, Don. "Evidence of things unseen". Editado por Black Saint, Italia, 1984.

Rajchman, John. "The Deleuze connections". Nueva visión, Buenos Aires, 2000. Traducción: Elena Marengo. Págs. 37-50.

Rasmussen Steen, Eiler; "La experiencia de la arquitectura". Celeste ediciones, Madrid, 2000. Traducción: Carolina Ruiz. Págs.30,141.

Richardson, John. (1993). Museos de franquicia. La saga de los Guggenheim. Revista AV. Arquitectura y vivienda. Núm.39. Págs. 26-35.

Rogers, Richard. "Ciudades para un pequeño planeta". Gustavo Gili, Barcelona 2000. Traducción: Miguel Izquierdo, Carlos Sáenz de Valicourt. Pág. 7.

Salas P, Armando. "Barragán en blanco y negro". Monografía, volumen 0, Agosto, 2011. Págs. 57-59.

Sloterdijk, Peter. "Sin salvación: tras la huellas de Heidegger". Editorial Akal, Madrid, 2011. Traducción: Joaquín Chamorro Mielke. Pág. 183.

Tanizaki, Junichiro. "El elogio de la sombra". Siruela, Madrid, 1998. Traducción: Julia Escobar. Págs. 45-48.

Tapié, Victor-Lucien. "El barroco". EUDEBA, Argentina, 1973. Traducción: Mariana Payró. Págs. 7-9, 24-27.

Tarkovski, Andrey. "Esculpir el tiempo". UNAM, México, 2009. Traducción: Miguel Bustos García. Págs. 67,115, 118, 124, 217.

Tornquist, Jorrit. "Color y luz. Teoría y práctica". Gustavo Gili, Barcelona, 2008. Traducción: Rosa María Oyarbide Izquierdo. Págs. 40-44,185.

Tournier, Michel. "Viernes o los limbos del Pacífico". Alfaguara, España, 1992. Traducción: Lourdes Ortiz, Encarna Castejón, Clemente Lapuerta.

Valéry, Paul. "Notas sobre poesía". Universidad Iberoamericana, México, 1995. Traducción: Hugo Gola. Págs. 16,18, 24.

Vattimo, Gianni. "El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna". Gedisa, Barcelona, 1987. Traducción: Alberto L. Bixio. Pág. 32.

Vázquez M., Álvaro. (1996). “Los tres grandes eran cuatro...”. Gabriel Figueroa y la pintura mexicana. MACG, Cd. México, 1996. Pág. 31.

Vázquez R., Alfredo. “Estudios sociológicos sobre la situación social de España, 1975”. “Valores religiosos y políticos míticos y utópicos”. Edit. Euramérica, Madrid, 1976. Pág. 670.

Venturi, Robert; Scott B., Denise; Izenour, Steven. “Aprendiendo de Las Vegas”. Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Traducción: Justo G. Beramendi. Págs. 11-29.

Vertov, Dziga. “El cine-ojo”. Editorial fundamentos, Madrid, 1974. Traducción: Francisco Llinás. Pág. 26.

Villagrán G., José. “Teoría de la arquitectura”. UNAM, México, 1989. Pág. 176.

Villoro, Luis. “Sobre la identidad de los pueblos”, La identidad personal y la colectiva. Instituto de investigaciones filosóficas, UNAM, 1994. Pág. 89.

Weisbach, Werner. “El barroco. Arte de la contrarreforma”. ESPASA-CALPE, Madrid, 1942. Traducción: Enrique Lapuente Ferrari. Págs. 55, 69, 75, 313, 314 .

Weiss, Peter. “Informes”. Ed. Alianza, Madrid 1974. Traducción: Gabriel Ferrater. Págs. 33-45.

Wrede, Stuart. “Asplund: Forma y metáfora.” Erik Gunnar Asplund. Editorial Stylos, Barcelona, 1990. Traducción: María Luisa López Sardá. Pág.87.

Zumthor, Peter. “Pensar la arquitectura”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010. Traducción: Pedro Madrigal. Págs. 9,7-17,53,69.

Zumthor, Peter. “Atmósferas”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006. Traducción: Pedro Madrigal. 1-22.

Zweig, Stefan. “El jugador de ajedrez”. Obras completas, Novelas. Editorial Juventud, Barcelona, 1952. Traducción: J. Rico. Pág. 843.

## Documentos electrónicos citados

Aniorte, Jennifer; Barrera, Priscila; Alfonso, Eva. “Kurt Koffka, extracto de Percepción: introducción a la teoría gestalt (1992)”. [en línea] Web.ono.com. Recuperado el 21 de enero de 2015 de [[http://webs.ono.com/aniorte\\_nic/archivos/psicolog\\_teoria\\_gestalt.pdf](http://webs.ono.com/aniorte_nic/archivos/psicolog_teoria_gestalt.pdf)]

Deleuze, Gilles. “Conversaciones 1972-1990”. [en línea] Edición electrónica de Escuela de filosofía Universidad ARCIS. Págs. 84, 85. Traducción: José Luis Pardo. Recuperado el 14 de septiembre de 2015 de [[www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx%3F64,586+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx](http://www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx%3F64,586+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx)]

Derrida, Jaques. (1986). “El pensamiento arquitectónico por Jaques Derrida”. [versión electrónica de Tecne.com]. *Domus 671. Entrevista de Eva Meyer*. Recuperado 23 de diciembre de 2014 de [<http://tecne.com/biblioteca/publicaciones/el-pensamiento-arquitectonico-por-jacques-derrida/>]

Fernando Del Paso. (2005, 21 de Diciembre). “México de mis amores” [en línea]. Diario La Jornada, Sección Cultura. México. Recuperado el 1 de Abril de 2013 [<http://www.jornada.unam.mx/2005/12/21/index.php?section=cultura&article=a06a1cul>]

Gorostiza, Jorge. (2014, 30 de noviembre). “Entrevista en la revista Arquís” [en línea]. Arquitectura+Cine+Ciudad. Recuperado el 28 de enero de 2015 de [<http://cinearquitecturaciudad.blogspot.mx/search?q=mirada+del+cine>]

Hernández N., Marco Antonio. “La interpretación: ontología y política. El círculo, la ventana, el rocío.” [en línea] Crítica y crisis de occidente. Al encuentro de interpretaciones. Editorial Dykinson, Madrid, 2013. Recuperado el 13 de noviembre de 2014, de [<https://books.google.com.mx/books?id=GZdtBAAQBAJ&pg=PA232&ots=RQbSGLLaNP&dq=la%20ventana%20heidegger&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>]

Ito, Toyo. “Ceremonia premio Pritzker 2013, Toyo Ito”. Arch Daily Noticias México [en línea]. 31 de mayo 2013. Texto: Daniel Basurto; Traducción: Joanna Helm [fecha de consulta: 25 Abril 2015]. Disponible en [<http://www.archdaily.mx/mx/02-264825/ceremonia-premio-pritzker-2013-toyo-ito>]

López G., Marta. “Ciudad y desencuentro: dos miradas de mujer” [en línea]. *Pensar la ciudad*. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1996. Págs. 485. Recuperado el 3 de marzo de 2015 de [<http://www.bdigital.unal.edu.co/47220/1/ciudadysdesencuentro.PDF>]

Noguera, María. (2013). “Aportaciones de Roberto Rossellini al discurso crítico sobre el neorrealismo italiano”. *Observatorio (OBS\*) Journal*, vol. 7-núm. 3 (019-033). Recuperado el 28 de Marzo de 2015 de [<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/viewFile/674/615>]

Osipova, Marina. (S.F.) “El símbolo en el lenguaje místico de San Juana de la Cruz”. *Portal del hispanismo del Instituto Cervantes*. Pág. 3 Recuperado el 1 de Mayo de 2015 de la base de datos [<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/osipova.pdf>]

Oyeyinka, Oyebanji (Director). (2008). Harmonious cities. State of the World's Cities 2008/2009. ONU HABITAT. Págs. 11-23. Recuperado (2,11,2012) de la base de datos [<http://unhabitat.org/books/state-of-the-worlds-cities-20082009-harmonious-cities-2/>]

Piña Z., Marta. (2006) “Vuelta” de Octavio Paz: empatía de historia urbana y memoria personal. *ConNotas, Revista de crítica y teorías literarias*. Vol. IV, Núm.6-7. Recuperado el 25 de Mayo de 2015 [[http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com\\_content&view=article&id=86:indice-6-7&Itemid=57](http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_content&view=article&id=86:indice-6-7&Itemid=57)]

Platón. “El mito de la caverna”. Descarga cultura. UNAM.MX [audio en línea]. 2011. Fecha de consulta 2 de mayo de 2015. Disponible en [<http://descargacultura.unam.mx/app1/>]

Sánchez, Rosalía. (2014, 8 de octubre). Alemania, año cero [en línea]. Diario El mundo, Sección Cultura. Recuperado el 15 de mayo de 2015 de [<http://www.elmundo.es/cultura/2014/10/08/54344fc5e2704e1f5b8b456e.html>]

Soler, Jordi. (2013, 17 de febrero) “La lentitud” [en línea]. “El País” de España, Sección Opinión La cuarta página. Recuperado el 18 de febrero 2013 de [[http://elpais.com/elpais/2013/02/12/opinion/1360672000\\_171788.html](http://elpais.com/elpais/2013/02/12/opinion/1360672000_171788.html)]

Szarkowski, John. “Looking at photographs: 100 pictures from the Collection of the museum of moder art”. Atget photography [en línea]. [S.F.]. [fecha de consulta: 12 Diciembre 2014]. Disponible en [<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>]

Tschumi, Bernard. “Bridge La Roche-sur-Yon”. Francia, 2009-2010. *Bernard Tschumi architects*. Recuperado 31 de mayo de 2015 de [<http://www.tschumi.com/projects/35/#>]



**Películas citadas**

Acorazado Potemkin, El. Dir. Sergei Eisenstein. Goskino, URSS, 1925. Fotografía: Eduard Tisse, Vladimir Popov. Blanco y negro. Duración 77 minutos. Fílmico.

Agenzia matrimoniale. Dir. Federico Fellini. *L'amore in città*. Faro film, Italia, 1953. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 94 minutos. Película de episodios. Minuto: 45:42' - 48:26'.

Alicia en las ciudades. Dir. Wim Wenders. Les Films du Carrosse/ Sédif productions, Alemania, 1973. Fotografía: Raoul Coutard. Blanco y negro. Duración 110 minutos. Fílmico.

Amanecer. Dir. F. Wilhelm Murnau. Fox film, E.U.A., 1927. Fotografía: Charles Rosher. B&N. Duración 94 minutos. Fílmico.

Aventura, La. Dir. Michelangelo Antonioni. Cino del Duca P.C / P.C. Europea / Société Cinematographique Lyre, Italia-Francia, 1960. Fotografía: Aldo Scavarda. B&W. Duración: 145 minutos. Fílmico.

Chien andalou, Un. Dir. Luis Buñuel. Luis Buñuel, Francia, 1929. Fotografía: Albert Duverger. Blanco y negro. Duración 17 minutos. Fílmico.

Conformista, El. Dir. Bernardo Bertolucci. Mars Films produzione/ Marianne productions, Italia-Francia, 1970. Color. Duración 108 minutos. Fílmico. Basada en la novela homónima de Alberto Moravia. Minuto: 55:29' - 58:28'.

Crónica de un amor. Dir. Michelangelo Antonioni. Fincine / Villani Film, Italia, 1950. Fotografía: Enzo Serafin. B&W. Duración: 98 minutos. Fílmico.

Cuatrocientos golpes, Los. Dir. François Truffaut. Les films du Carrosse, Francia, 1959. Blanco y negro. Duración 94 minutos. Fílmico.

De brug. Dir. Joris Ivens. Capi, Holanda, 1928. Fotografía: Joris Ivens. B&W. Duración: 11 minutos. Documental.

Eclipse, El (L'eclipse). Dir. Michelangelo Antonioni. Cineriz / Interopa Film / Paris Film, Italia-Francia, 1962. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 100 minutos. Fílmico.

Gabinete del Doctor Caligari, El. Dir. Robert Weine. Decla Bioscop, Alemania, 1920. Fotografía: Willy Rameister. B&W. Dur. 63 minutos. Fílmico.

Germania, año cero. Dir. Roberto Rossellini. Tevere film / Safdi / UGC., Italia-Alemania-Francia, 1948. Fotografía: Robert Julliard. Blanco y negro. Duración 74 minutos. Fílmico.

Golem, El (Der Golem, wie er in die Welt Kam). Dir. Paul Wegener, Carl Boese. Projektions-AG, Alemania, 1920. Fotografía: Karl Freund. B&W. Duración 80 minutos. Fílmico.

Jules et Jim. Dir. François Truffaut. Les Films du Carrosse/ Sédif productions, Francia, 1962. Fotografía: Raoul Coutard. Blanco y negro. Duración 101 minutos. Fílmico. Minuto: 12:47' - 14:41'.

Ladrón de bicicletas. Dir. Vittorio De Sica. Produzioni De Sica, Italia, 1948. Fotografía: Carlo Montuori. Blanco y negro. Duración 93 minutos. Fílmico.

L'arrivée d'un train à La Ciotat. Dir. Louis Lumière, Auguste Lumière. Producciones Lumière, Francia, 1895. Blanco y negro. Duración 1 minuto. Documental.

M. Dir. Fritz Lang. Nero film, Alemania, 1931. Fotografía: Fritz Arno Wagner. B&N. Duración 111 minutos. Fílmico.

Manhattan. Dir. Woody Allen. United Artists / Jack Rollins / Charles H. Joffe, E.U.A., 1979. Fotografía: Gordon Willis. Blanco y negro. Duración 96 minutos. Fílmico.

Metrópolis. Dir. Fritz Lang. U.F.A., Alemania, 1927. Fotografía: Karl Freund, Günther Rittau. B&W. Duración 153 minutos. Fílmico.

Midnight Cowboy. Dir. John Schlesinger. MGM/UA, EUA, 1969. Fotografía: Adam Holender. Color. Duración 113 minutos. Fílmico.

Mio viaggio in Italia, Il. Dir. Martin Scorsese. Cappa production / Meditrade / Paso doble /Dist. Miramax, Italia-Estados Unidos, 1999. Blanco y negro-Color. Duración 244 minutos. Documental. Minuto: 2:47:20'.

Nosferatu. Dir. F. Wilhelm Murnau. Prana-Film GmbH, Alemania., 1922. Fotografía: Fritz Arno Wagner. B&N. Duración 91 minutos. Fílmico.

Ocho y medio (8 1/2). Dir. Federico Fellini. Cineriz / francinex, Italia-Francia, 1963. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 148 minutos. Fílmico. Minuto: 39:20' - 43:20'.

Paisà. Dir. Roberto Rossellini. O.F.I., Italia, 1946. Fotografía: Otello Martelli. Blanco y negro. Duración 134 minutos. Fílmico.

Pruitt-Igoe Myth, The. Dir. Chad Freidrichs. Unicorn Stencil, EUA, 2011. Duración 79 minutos. Documental.

Regen. Dir. Mannus Franken, Joris Ivens. Capi, Holanda, 1929. Fotografía: Joris Ivens. B&W. Duración: 14 minutos. Documental.

Roma, ciudad abierta. Dir. Roberto Rossellini. Excelsa films, Italia, 1945. Blanco y negro. Duración 100 minutos. Fílmico.

Sal de la tierra, La. Dir. Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Coproducción Francia-Brasil-Italia, 2014. Color. Duración 100 minutos. Documental Fotografía. Minuto:31:33' - 33:56

Salida de una fábrica (La sortie des usines Lumière). Dir. Louis Lumière. Producciones Lumière, Francia, 1895. Blanco y negro. Duración 1 minuto. Documental.

Senso. Dir. Luchino Visconti. Lux film, Italia, 1954. Fotografía: G.R. Aldo, Robert Krasker. Color. Duración 115 minutos. Fílmico.

Señora sin camelias, La. Dir. Michelangelo Antonioni. ENIC / Domenico Forges Davanzati, Italia, 1953. Fotografía: Enzo Serafin. Blanco y negro. Duración 98 minutos. Fílmico. Minuto: 51:33' - 53:00'.

Stalker. Dir. Andrey Tarkovski. Mosfilm studios, URSS, 1979. Fotografía: Aleksandr Knyazhinsky, Georgi Rerberg. Color. Duración 161 minutos. Fílmico.

Tentato suicidio. Dir. Michelangelo Antonioni. *L'amore in città*. Faro film, Italia, 1953. Fotografía: Gianni di Venanzo. Blanco y negro. Duración 96 minutos. Película de episodios. Minuto: 17:03' - 33:48'.

Terra trema, La. Dir. Luchino Visconti. Universal, Italia, 1948. Fotografía: G.R. Aldo (AKA. Aldo Graziata). Blanco y negro. Duración 152 minutos. Fílmico.

Víctimas del pecado. Dir. Emilio Fernández. Cinematografía Calderon S.A., México, 1950. Fotografía: Gabriel Figueroa. Blanco y negro. Duración 90 minutos. Fílmico. Minuto: 50:39' - 52:09'.

Vitelloni, I. Dir. Federico Fellini. Peg film, Italia, 1953. Fotografía: Otello Martelli. Blanco y negro. Duración 101 minutos. Fílmico.

2001: Odisea del espacio. Dir. Stanley Kubrick. MGM/ Stanley Kubrick productions, UK-E.U.A., 1968. Color. Duración 139 minutos. Fílmico.

## Ilustraciones

Fotografías portadas: Juan Carlos Mata Peña . Centro histórico, Cd. de México, 2011.

Pág. 44 | Peter Zumthor. Kunsthaus Bregenz, Austria, 1997.

Imagen tomada del sitio “Sobrearquitecturas” el 17 de agosto de 2015: <https://sobrearquitecturas.wordpress.com/2014/03/31/peter-zumthor-y-el-museo-de-arte-de-bregenz/>

Pág. 50 | Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, Alemania, 1999.

Imagen tomada del sitio “Guía de Alemania” el 14 de agosto de 2015: <http://www.guiadealemania.com/wp-content/uploads/2009/08/Jewish-Museum-Berlin10.jpg>

Pág. 56 | Aleksandr Knyazhinsky, Georgi Rerberg. Film Stalker, URSS, 1979.

Pág. 60 | Il Pantheon, Roma, 118-125 d.C.

Imagen tomada del sitio “El perro viajante” el 14 de agosto de 2015: [http://www.perroviajante.com/2014/02/25/fotos-de-la-semana-no-42-2013-la-antigua-roma/it\\_roma\\_techo\\_del\\_panteon/](http://www.perroviajante.com/2014/02/25/fotos-de-la-semana-no-42-2013-la-antigua-roma/it_roma_techo_del_panteon/)

Pág. 60 | Vista ventana norte del interior de Notre Dame, Paris, 1163-1345.

Imagen tomada del sitio “Enthusiastical” el 14 de agosto de 2015: <https://enthusiastical.wordpress.com/2013/05/03/southern-rose-window-notre-dame-paris/>

Pág. 66 | Vista interior del teatro Grosses Schauspielhaus, Berlín, 1919.

Imagen tomada del sitio “Graphicine” el 14 de agosto de 2015: <http://www.graphicine.com/hans-poelzig-passivity-and-hermeticism/>

Pág. 66 | Fotografía: Juan Carlos Mata Peña . Biblioteca Pública Virgilio Barco, Bogotá, 2013.

Pág. 74 | Joris Ivens. Film Regen, Holanda, 1929.

Pág. 74 | Albert Duverger. Film Un chien andalou, Francia, 1929.

Pág. 82 | Domenico de Michelino. La comedia Ilumina Florencia, Italia, 1465.

Imagen tomada del sitio “Semana” el 17 de agosto de 2015:  
<http://www.semana.com/cultura/articulo/los-nueve-pasos-para-comprender-inferno-dan-brown/345052-3>

Pág. 82 | Gustave Doré. The new Jerusalem, Francia, 1865.

Imagen tomada del sitio “WikiArt” el 17 de agosto de 2015:  
<http://www.wikiart.org/en/gustave-dore/the-new-jerusalem#close>

Pág. 84 | Vincent van Gogh. Zapatos campesinos, Ámsterdam, 1886. Museo Van Gogh Museum, Ámsterdam.

Imagen tomada del sitio “Galería de Van Gogh” el 14 de agosto de 2015:  
<http://www.vangoghgallery.com/es/catalogo/pinturas/378/Un-par-de-zapatos.html>

Pág. 84 | Josep M. W. Turner. El Temerario, Londres, 1838.

Imagen tomada del sitio “Panamarte” el 14 de agosto de 2015:  
<http://panamarte.net/2012/08/el-temerario-jmw-turner/>

Pág. 86 | Johannes Vermeer. El astrónomo, 1668. Musée du Louvre, Paris.

Imagen tomada del sitio “Los grandes robos del arte” el 14 de agosto de 2015:  
<https://losgrandesrobosdearte.wordpress.com/2014/03/13/las-obras-de-vermeer-preferidas-por-hitler-y-los-nazis-ii-el-astronomo/>

Pág. 86 | Bernard Buffet, Álbum: New York, 1964.

Imagen tomada del sitio “Christies the art people” el 14 de agosto de 2015:  
<http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/bernard-buffet-album-new-york-one-plate-5589178-details.aspx>

Pág. 92 | Eugène Atget. Coin de la rue Valette et Panthéon, 1925.

Imagen tomada del sitio “MOMA New York” el 14 de agosto de 2015:  
<http://www.moma.org/collection/works/54255?locale=en>

Pág. 92 | Vista exterior del Palais idéal du facteur Cheval.

Imagen tomada del sitio “Facteur Cheval” el 14 de agosto de 2015: <http://www.facteurcheval.com/files/contenu/photos/facteur3.jpg>

Pág. 96 | Vista del al ciudad estado de Singapur.

Imagen tomada del sitio “Art Palmer” el 14 de agosto de 2015: [http://www.artpalmer.com/wp-content/uploads/galleries/post-57/full/Singapore%20Skyline%20\[Southeast%20Asia\]%20cr%20artpalmer.jpg](http://www.artpalmer.com/wp-content/uploads/galleries/post-57/full/Singapore%20Skyline%20[Southeast%20Asia]%20cr%20artpalmer.jpg)

Pág. 102 | Vista exterior del Museo Guggenheim Bilbao.

Imagen tomada del sitio “Guggenheim Bilbao” el 17 de agosto de 2015: <http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/el-exterior/>

Pág. 114 | Louis Lumiere. La salida de una fábrica, Francia, 1895.

Pág. 116 | Walter Mair. Casa-estudio Peter Zumthor, Suiza, 1986-2005.

Imagen tomada del sitio “arxiu.bak” el 17 de agosto de 2015: <http://arxiubak.blogspot.mx/2013/01/casa-estudio-1986-2005-peter-zumthor.html>

Pág. 120 | Frank Lloyd Wright. Broadacre City, 1932.

Imagen tomada del sitio “Growing Up in America” el 17 de agosto de 2015: <https://growingupinamerica.wordpress.com/2011/04/10/designing-perfection-a-glance-of-frank-lloyd-wright/>

Pág. 120 | Adam Holender. Midnight Cowboy, 1969.

Pág. 126 | The Pruitt-Igoe myth, 2011.

Imagen tomada del sitio “Capitalnewyork” el 14 de agosto de 2015: <http://www.capitalnewyork.com/article/culture/2012/02/5195485/new-documentary-pruitt-igoe-myth-tells-rise-and-fall-americas-most-i>

Pág. 126 | Eduard Tisse, Vladimir Popov. Acorazado Potemkin, 1925.

Pág. 126 | Karl Freund. Metrópolis, 1927.

Pág. 134 | Heikki Havas. Sport hall for the Helsinki University of technology, Finlandia, 1948. Alvar Aalto Museum.

Imagen tomada del sitio “Scandinavian design” el 16 de agosto de 2015: <http://www.scandinaviandesign.com/museums/AlvarAalto/030614.htm>

Pág. 134 | Hans Poelzig. Escenografía para el film “El Golem”, 1920.

Imagen tomada del sitio “Architekturmuseum” el 18 de agosto de 2015: <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=79&Daten=120734>

Pág. 136 | Aldo Scavarda. La aventura, Italia, 1960.

Pág. 136 | Henri Decae. Los cuatrocientos golpes, Francia, 1959.



**INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS**

FCS Aragón