

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

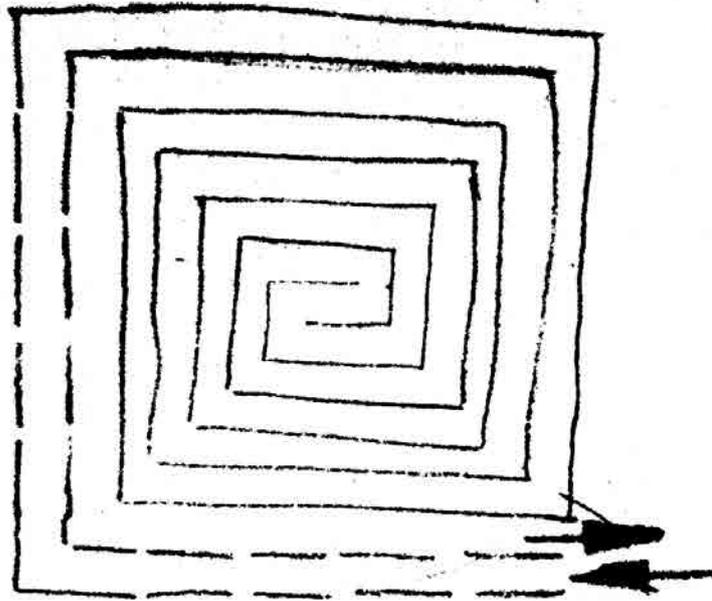
ARQUITECTURA

Como Juego Simbólico

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Aproximaciones a la Arquitectura Desde el
Medio Ambiente Histórico y Social



Diego Albornoz Garcés

Dirección: Prof. Eugenio Trías & Prof. Josep Muntañola T.

Barcelona, 2010

Esta tesis se realizó con la ayuda de HEKA, NAB y de una Beca MAE-AECI del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España y el apoyo de Casa América Catalunya.

Diego Albornoz Garcés

Taller de Encuadernación Thot



Barcelona - 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
PREMISAS	9
ARQUITECTURA	10
SÍMBOLO	12
JUEGO SIMBÓLICO	15
EL LABERINTO DE LA ESTÉTICA	18
DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA	24
EL LABERINTO	27
EXTRAPOLACIÓN DEL MITO A LA ARQUITECTURA	37
LABERINTO COMO ARQUITECTURA, ARQUITECTURA COMO JUEGO SIMBÓLICO	47
VALORACIÓN SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA I	49
OBJETOS DE ESTUDIO	53
LABERINTO LITERAL	54
MUSEO DE CRECIMIENTO ILIMITADO	55
30 AÑOS DE SILENCIO	65
VALORACIÓN SIMBÓLICA DEL MCI	69
LABERINTO METAFÓRICO	83
TEMPLO GRIEGO	85
EL PARTENÓN	89
VALORACIÓN SIMBÓLICA DEL PARTENÓN	100
VALORACIÓN SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA II	115
EPÍLOGO	119
BIBLIOGRAFÍA	127

A mis maestros, padres y hermanos,
especialmente Valeria y Mauricio.

INTRODUCCIÓN

“No solo he imaginado esos juegos, también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces... la casa es del tamaño del mundo, mejor dicho, es el mundo.” La Casa de Asterión. Jorge Luis Borges.¹

El presente trabajo parte con la pretensión estudiar la ambigüedad del significado en la arquitectura, y la posibilidad del símbolo como factor constante, como elemento de vinculación entre el objeto, el entorno y el individuo. Nace con la intención de hallar respuestas a la siguiente interrogante:

¿Cómo una misma configuración puede tener significados muy distintos cuando se implanta en contextos diferentes, y cómo objetos muy disímiles pueden asociarse con significados idénticos?

Mas la pregunta es ambiciosa y para abordarla se decidió empezar investigando la manera en que interactúan los diversos factores para que las experiencias individual y la colectiva se entrelacen, lo que produce una determinada identificación del individuo en el objeto. Se consideró necesario estudiar el múltiple cruce que se provoca en este fenómeno, observándolo como una acción determinada que consiste en la autoconstrucción de un proceso. Dicha acción puede entenderse como un juego que consiste en pasar de una realidad a otra, siguiendo determinadas pautas o reglas (de juego) que son las que se pretende vislumbrar. De aquí el título “Arquitectura como Juego Simbólico”.

Este planteamiento es un universo que, en un trabajo de esta naturaleza resulta inabarcable y por lo tanto, es necesario delimitarlo y definir un marco teórico con las premisas necesarias para iniciar una labor investigadora. Estas premisas plantean un punto de partida y una dirección, que más que una meta, es una tendencia que le otorgue **sentido**, que marque el rumbo de todos los esfuerzos para evitar la dispersión e intentar lograr cierto grado de profundidad en el alcance de las respuestas que buscamos.

¹ Borges, J. L. (2005). Obras Completas.I. Pg. 570

PREMISAS

Si hablamos de "Arquitectura como Juego Simbólico", tenemos que aclarar qué entendemos, en el contexto de esta investigación por: Arquitectura, juego y símbolo.

Para ello, nos basamos en quienes ya han alcanzado comprobaciones y resultados verificables en la investigación de cada tópico y, apoyados en su experiencia y autoridad académica los consideraremos nuestros guías.

Sintetizar algunas cosas está fuera de nuestro alcance, pero siempre podemos apoyarnos en las ideas que perduran a pesar de los cambios, nos referimos a aquellas enseñanzas que son capaces de trascender las circunstancias históricas y que son tan vigentes en nuestros días como en la época en que nacieron. Esto coincide con cierta definición de lo "clásico", sin embargo hoy existe una especie de aversión sobre esa palabra y no pretendemos pecar de románticos, simplemente buscar repuestas, reconociendo honestamente que clásico no es sinónimo de viejo y anacrónico, sino de aquello que, por su probada validez, se repite o se tipifica.

Luego de un extenso trabajo de investigación, hemos extraído las ideas que nos servirán de marco para fundamentar los siguientes pasos, estas premisas se pueden resumir en tres definiciones, que ahora presentamos sintéticamente para luego ser desarrolladas:

Arquitectura.- "Todo el contexto es arquitectura."¹

Simbolo.- Es aquello que "expresa en figuras de nuestro mundo (metafóricas, metonímicas, irónicas, etcétera) lo que nos excede y desborda; lo que se halla allende el límite"². Lo que muestra de manera sensible, realidades que se escapan a nuestra percepción sensorial y racional.

Juego.- Será enfocado como la acción **sincronizada** de un individuo con su contexto mediante reglas establecidas. Como **sistema** de elementos que, compartiendo una misma naturaleza, conforman un conjunto. También como participación sincronizada de diferentes partes, donde estas "juegan" un papel dentro del organismo al que pertenecen. Tomando además la acepción de la palabra que evoca la **representación** (como puede ser utilizada en las artes escénicas y en la música: "**play**").³

Ahora desarrollaremos un poco estas ideas, no con la intención de afirmaciones categóricas sino como puntos de partida que enmarquen el desenvolvimiento de la investigación.

¹ J. Muntañola citado por Pierre Pellegrino en el prólogo de Muntañola I Thornberg, J. (2000). Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura. Pg. 13. Ver toda su bibliografía.

² Trias, E. (2001). Ciudad Sobre Ciudad Pg. 35

³ Basado en los estudios de Jean Piaget en su mayoría publicados en Piaget, J. (1977). La Formación del Símbolo en el Niño. y en RealAcademiaEspañola (2006). Diccionario de la Lengua Española Diccionario de la RAE.

ARQUITECTURA

Aceptamos la definición del profesor Muntañola, sintetizada en su libro "Topogénesis" en una sola frase que versa:

TODO EL CONTEXTO ES ARQUITECTURA.⁴

Si bien esta frase sola podría parecer insuficiente, la entenderemos como la decantación de un gran esfuerzo, muy intenso y cuidadosamente direccionado hacia la comprensión de los valores de la arquitectura.

Es muy difícil explicar en pocas líneas lo que a su autor le toma años de estudio comparativo, experimentaciones y reflexiones, por lo que remitimos al lector a sus obras. Sin embargo, después de haber estudiado sus textos y asistido a sus clases, podemos afirmar que:

La arquitectura sintetiza una multiplicidad de variables que no solo dependen del objeto (arquitectónico) sino de la RELACIÓN que se establece entre este objeto, el individuo, la sociedad, el momento y el lugar en medio de los cuales este edificio se proyecta, se construye y se habita.

Por eso se puede afirmar que todo el contexto es arquitectura y de ahí que, si se varía alguna condición, por mínima que sea, se altera el resultado incalculablemente, ya que la arquitectura es un proceso muy complejo, es exacto pero no aritmético, en términos aristotélicos diríamos: *poético*.

Por ejemplo: Podemos ver como 2 es 2 aquí, en Japón, en la India y en todo el universo y que $2+2=4$, eso es aritmético. Pero el resultado de una obra arquitectónica no es el mismo en un sujeto que en otro, ni para el mismo sujeto en una situación que en otra. Basta que pase un poco de tiempo para que una misma persona experimente un edificio de formas que incluso pueden ser contradictorias, para esa persona $2+2=4$ seguirá siendo cierto, pero lo que le provocaba un lugar en una determinada época, en otra ya no lo hace.

Tampoco podemos pretender que si arrancamos un edificio de un lugar y lo ponemos en otro sus efectos sean exactamente iguales. Se trata de una INTERACCIÓN en donde el contexto juega un papel tan importante como el texto y el resultado final depende tanto del objeto como del fondo que lo soporta.

Encontramos tres factores: **TEXTO, CONTEXTO Y SUJETO**.

⁴ Op Cit. 2

Siguiendo lo dicho al comienzo de este capítulo, nos apoyaremos ahora en Heráclito, un filósofo pre-socrático quien dijo:

“Un hombre no puede bañarse dos veces en un mismo río”⁵

Porque un hombre que vuelve a entrar en el río nunca podrá volver a tocar el agua que antes pasó por ese lugar, el río no es el mismo y el hombre tampoco es el mismo, será un poquito mas viejo, aunque sea unos minutos. Habrá tenido nuevas experiencias y por lo tanto nunca más verá las cosas de la misma y exacta manera que antes.

Si se ven como un actor y un escenario, el actor cambia continuamente (crece si se quiere) el escenario también, si cambiamos un actor de escenario, la obra, al adaptarse a nuevas condiciones adquiere otro matiz. En arquitectura, si “transplantamos” una forma a un contexto distinto, los resultados nunca pueden ser los mismos y siguiendo a Heráclito, tampoco un hombre interpretará un proyecto, una construcción o un edificio de una manera exacta a como lo hizo en un tiempo pasado. Nos vemos irremediabilmente enfrentados a elementos dinámicos, animados y por lo tanto: vivos.

Y, tal como en un contexto biológico, podemos ver cómo los organismos mantienen una relación de interdependencia con su contexto, por medio una permeabilidad selectiva que deja entrar o salir elementos de acuerdo con las necesidades. Esa regulación es la que mantiene la vida. Si entra algo en exceso o si sale algo que debía estar dentro, ese organismo se descompone. Así también existe, salvando las distancias, este intercambio entre la arquitectura y su contexto.

⁵Platón hace referencia a esta cita de Heráclito en Platón (2004). Crátilo. Ver Kirk CS Raven JE Schofield (1994). Los Filósofos Presocráticos, Pgs 284 –285. Según el estudio realizado aquí y los de otros autores como el alemán W. Jaeger, la traducción literal de esta frase no es exacta, sin embargo en su sentido general, alude a lo que en esta tesis se quiere establecer como punto de partida y apoyada en otra afirmación de Heráclito, que “todo fluye” . Concientes de esta inexactitud, preferimos colocar la cita de ésta manera porque será la más familiar al lector. Estas sentencias coinciden con doctrinas orientales como la recopilada por Confucion en el “Libro de las Mutaciones” (I Ching) Wilhelm, R. (2003). I Ching, El libro de las Mutaciones.

SÍMBOLO

“Con frecuencia las palabras sólo son palabras. Otras veces, no: algunas veces poseen la capacidad de abrir todo un mundo, dar realidad a cosas que siempre han estado suspendidas en el horizonte de nuestra conciencia, fuera de nuestro alcance.” Peter Kingsley⁶

Eugenio Trías en “Ciudad Sobre Ciudad” define al símbolo como aquello que *“expresa en figuras de nuestro mundo (metafóricas, metonímicas, irónicas, etcétera) lo que nos excede y desborda; lo que se halla allende el límite”*.⁷

La manera en que actúan los tropos literarios (metáfora, metonimia y sinécdoque) ilustran de un modo muy efectivo la función de un símbolo, porque lo que hacen es designar una cosa con el nombre de otra, tomar un efecto por una causa, una parte por el todo, ir más allá de la forma “trasladándonos” a través de las palabras y los sentidos de las mismas.

Esto permite que, tal como decía Platón, podamos comprender aquello que no conocemos, partiendo de lo que sí conocemos. Ésa sería precisamente la función del símbolo: mostrarnos algo que está más allá de la comprensión racional y, partiendo de “figuras de nuestro mundo”, trascender los límites de la mente concreta, involucrando lo que podríamos llamar intuición y captar, todo lo que no se nos muestra de manera evidente pero que ES.

Siguiendo con esto, el psicólogo suizo C.G. Jung señala que un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que sólo se adivina o siente, luego una de sus seguidoras escribirá que “el símbolo es un objeto del mundo conocido, sugiriendo algo que es desconocido; es lo conocido expresando la vida y sentido de lo inexpresable”.⁸

Esto se da porque el símbolo dota de sentido y significación a lo concreto. Es la manifestación de una esencia, por un lado de la suya individual y en última instancia del SER. De este modo cada “símbolo” que conocemos es un portador de significado, como un cántaro que contiene agua donde lo importante sin duda alguna es el líquido que lleva adentro. Símbolos como la cruz, el pentagrama o cualquier imagen de un dios, son como el cántaro, por sí mismos no tienen significación profunda, pero sin ellos la percepción de lo que contienen y soportan se nos escapa.

Otra cualidad del símbolo es su universalidad, ya que aquello que contiene, puede ser expresado de formas distintas en función del contexto social, temporal y físico pero todos los seres humanos pueden captar, a partir de las figuras adaptadas a sus condiciones, una misma idea. El

⁶ Kingsley, P. (2006). En los Oscuros Lugares del Saber. Pg. 75.

⁷ Trías, E. (2001). Ciudad Sobre Ciudad. Pg. 35.

⁸ Aniela Jafé en Jung, C. G. (1964). El Hombre y sus Símbolos. Pg. 270.

contenido no varía, sin embargo el recipiente, el cántaro de nuestro ejemplo, puede tener figuras, materiales y estructuras muy distintas, dependiendo del contexto cultural en el que surja. Los contenedores se desgastan y pueden volverse inadecuados pero su contenido, siempre encuentra nuevos medios para plasmarse. Recordando a un gran filósofo del siglo XX, podríamos decir que tendremos “vino viejo en odres nuevos”.

Un ejemplo de esto es la concepción de “infierno” que tienen los pueblos de climas cálidos y fríos. Para los hebreos (de donde proviene nuestra cultura judeo-cristiana) el desierto es sinónimo de muerte y el calor intenso se identifica con las llamas del infierno. Para ellos el infierno es fuego, mientras que para los pueblos Inuit del Ártico, que habitan una de las zonas más frías del planeta, el infierno es un lugar helado. El contenido del símbolo no cambia, infierno es un lugar de sufrimiento, castigo, penitencia y dolor, una idea que más o menos se identifica con ello (sin entrar en detalles escatológicos ni religiosos), lo que sí cambia es el envase. Los contenedores pueden ser tan radicalmente opuestos como lo son el hielo y el fuego, sin embargo la idea es la misma.

En arquitectura, parafraseando a Kingsley diríamos: **Con frecuencia los espacios sólo son espacios. Otras veces, no: algunas veces poseen la capacidad de abrir todo un mundo, dar realidad a cosas que siempre han estado suspendidas en el horizonte de nuestra conciencia, fuera de nuestro alcance.**

Hacemos este trueque de palabras, no porque queramos hacer el paralelismo entre “palabra” y “espacio”, sino porque, con permiso de su autor, de esta manera nos trasladamos y podemos ver esta idea desde la arquitectura, en donde esta afirmación sintetiza lo que queremos entender y explicar: aquella capacidad del espacio de funcionar como símbolo, abriendo las puertas de un nivel de comprensión que no es el del razonamiento.

Siguiendo con esto podemos decir que, generalmente, vemos un edificio como una construcción y lo valoramos de acuerdo a *cantidades*: metros cuadrados, costos, rentabilidad, etc.. Otras veces, una construcción puede plasmar IDEAS, sin despreciar su valor material, ni la importancia de un óptimo nivel técnico de su ejecución, sino dándoles su justo valor: el cántaro de nuestros ejemplos anteriores. El valor simbólico de la arquitectura es precisamente esta capacidad de plasmar ideas, se puede conocer o desconocer, aprovechar o desaprovechar, pero es inherente a ella.

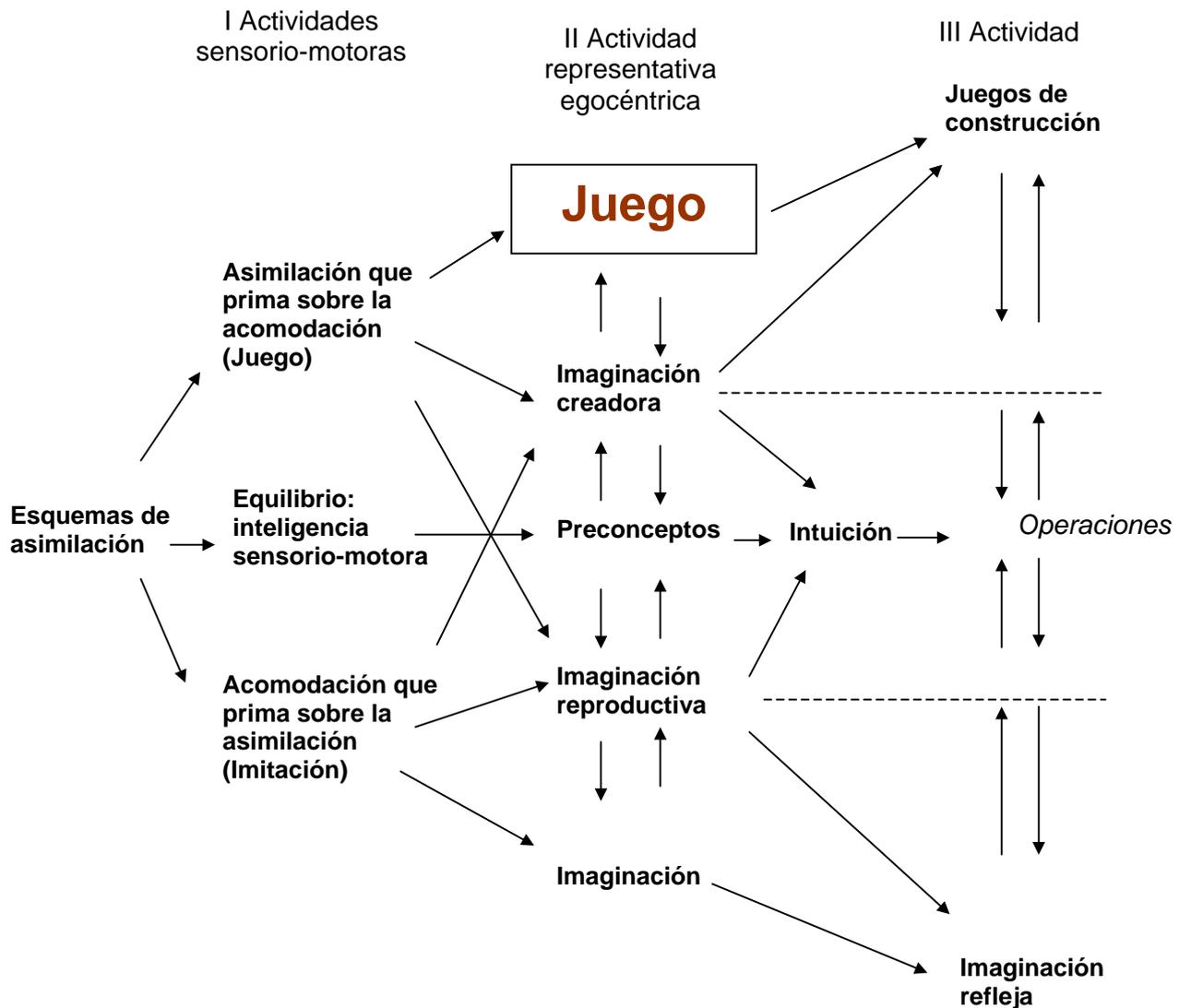
Una aclaración válida en este punto es que, este valor simbólico, precisamente por ser una cualidad inherente, no se limita a la arquitectura de los templos o lugares religiosos, ya que por norma general, cuando hablamos de símbolos, fácilmente lo asociamos a lo religioso. Mas la noción del símbolo no se reduce a una función, sino que, si se entiende adecuadamente, puede ser una estrategia clara y efectiva de diseño y configuración del espacio, por el simple motivo de otorgar un SENTIDO claro a lo que hacemos, sea la tipología que sea.

Obviamente existen matices y grados en los que la dimensión simbólica de la arquitectura cobra mayor o menor importancia, pero dentro del contexto del presente trabajo, nos referimos como dimensión simbólica de la arquitectura a la capacidad del espacio de expresar una idea.

JUEGO SIMBÓLICO

Siguiendo el trabajo realizado en este campo por el psicólogo suizo Jean Piaget, nuestra noción del "juego simbólico" adquiere matices distintos gracias a la incorporación e influencia de los filósofos clásicos y los autores citados a lo largo de este trabajo y, por supuesto, al enfoque que desde la arquitectura y como arquitectos, podemos tener del mismo.

De este modo, extraemos de Piaget este cuadro en donde se sintetiza su teoría:⁹



⁹ Piaget, J. (1977). La Formación del Símbolo en el Niño

Piaget dice que “se encuentran tres grandes tipos de estructuras que caracterizan los juegos infantiles y dominan la clasificación de detalle: el ejercicio, el símbolo y la regla; los juegos de “construcción” constituyen la transmisión entre los tres y las conductas adaptadas.”¹⁰

El ejercicio, por una parte implicaría los elementos más básicos del individuo, léase su cuerpo, vitalidad y emociones instintivas, en el ejercicio se implica fundamentalmente eso y poco razonamiento, solo actividad y por esta razón afirmarí a luego: “el juego de simple ejercicio sin intervención de símbolos o ficciones ni reglas, caracteriza en particular a las conductas animales.”¹¹ Y esto es claro, el símbolo, como se dijo, es el que permite un salto a lo que está más allá de lo visible, permite la concientización de elementos sutiles. Algo animal es algo instintivo, corporal, visceral; el símbolo activa la imaginación creadora y posibilita los procesos de construcción, facultades que distinguen al hombre de otros seres. El acto creativo debe ser un acto consciente.

El símbolo necesariamente implica el aspecto psicológico de la persona, cuando aparece la necesidad de una interpretación simbólica, sus emociones y pensamientos se ven irremediabilmente envueltos en la acción.

Y en cuanto a las reglas, son el nivel más abstracto y sutil de la manifestación, la ley es la verdad, o al menos la porción de verdad que cada cosa encierra. El ser humano, por su parte, no puede acceder a la verdad de manera directa y por ello, es a través del juego (simbólico) que “vemos” comprendemos y asimilamos lo esencial de todo lo que nos rodea. Quien conoce las reglas es capaz de dominar el juego, en todos los campos de la acción del hombre alcanzaría el grado de “maestro” quien comprenda las leyes, quien entienda cómo funciona un arte, una ciencia, un oficio o cualquier disciplina.

El conocimiento de las reglas, adquirido por la conjugación de la teoría y la práctica, debe dar **certezas** a quien lo posee, no es una simple acumulación intelectual de teorías y conceptos, de éste debería derivarse un saber hacer y un saber ser.

“La regla del juego no es una simple regla prestada a la vida moral o jurídica, sino una regla especialmente construida en función del juego, pero que puede conducir a valores que lo sobrepasan”.¹² Porque no puede existir ninguna cosa que no esté sujeta a las leyes naturales, la física demuestra que cada elemento de un sistema está necesariamente sujeto a las leyes de ese sistema y el Universo es el más grande sistema que conocemos, por lo tanto, cada regla específica, será el reflejo de una universal.

¹⁰ Op Cit.

¹¹ Op Cit.

¹² Op Cit.

La intención al sugerir la existencia de leyes universales no es, en absoluto, ir en contra de lo local, sino todo lo contrario, es una confirmación de la existencia de cualidades y circunstancias locales que nunca se repiten y hacen de un hecho arquitectónico, algo único. Lo universal está más allá de las circunstancias particulares pero su aplicación debe necesariamente adaptarse a cada caso. Los componentes naturales, culturales y técnicos se entrelazan para dar resultados siempre distintos. "Un hombre no puede bañarse dos veces en el mismo río".

Como conclusión, podemos afirmar que el juego simbólico en la arquitectura actúa de manera similar a un tropo literario, como esa manera de hablar que juega con el sentido de las palabras para "querer decir", para comunicar algo cuando la palabra sola no alcanza y se acude entonces al símbolo.

Reconocemos que sintetizar de esta forma conceptos tan amplios limita muchísimo su desarrollo. De cada uno de ellos se pueden desarrollar varias tesis, sin embargo, nuestra investigación ha sido extensa y este esfuerzo no ha sido hecho con la intención de afirmar categóricamente sobre ellos, sino de ir construyendo pequeños peldaños que nos permitan encontrar respuestas no solo hacia el final, sino durante todo el proceso, de este trabajo.

Partiendo de aquí, nos disponemos a enfrentar el tema. Nuevamente nos vemos ante la necesidad de delimitarlo, de encontrar un canal para desarrollar la investigación, puesto que para estudiar la componente simbólica de la arquitectura, tendríamos que estudiar tantos aspectos que la labor sería inacabable.

Por tal razón escogimos un ejemplo, una muestra lo suficientemente representativa como para servir de referencia, encontramos un símbolo extendido de tal manera que se puede considerar universal: El mito del Laberinto.

EL LABERINTO DE LA ESTÉTICA

"Preferimos los caminos tortuosos para llegar a la verdad." F. Nietzsche, Ecce Hommo

El laberinto es un símbolo. Parece reflejar cierta condición propia de la naturaleza del ser humano, la misma que trasciende las diferencias aparentes entre individuos. Tal es así que factores físicos y temporales quedan relegados ante un elemento metafórico unificador. Lo que permite plantear una hipótesis como esta, es el hecho de encontrarlo representado en culturas tan distintas y distantes en cuanto a espacio y tiempo, variando mucho en sus detalles pero conservando su esencia.

Antes de desarrollar el estudio del mito, debemos establecer ciertos parámetros para lo cual las ideas desarrolladas por el profesor Trías nos sirven de apoyo. Sobre todo para fundamentar un paralelismo entre un relato mitológico y la arquitectura. Esta extrapolación es posible gracias a que el componente simbólico nos da una estructura según la cual podemos organizar la realidad. A tal punto, que la Estética puede ser vista como un laberinto y a partir de allí, la arquitectura también.

"Esta noción de símbolo sirve de pista decisiva para orientarnos en el espinoso y difícil territorio de la estética, que tiene su Minotauro peculiar en lo que he llamado "aporía estética".

La estética es, pues, un verdadero laberinto nucleado en torno a la amenazadora presencia central del monstruo. Quizás el símbolo pueda servirnos de hilo de Ariadna para transitar, sin temor, ese laberinto." Eugenio Trías¹³

En su libro "Ciudad Sobre Ciudad", Eugenio Trías define en cinco puntos lo que él denomina: "El Laberinto de la Estética". Estos cinco puntos sintetizan las cualidades que confieren a una obra su valor estético.

Los dos primeros son antinomias, contradicciones o aporías que se encuentran inevitablemente cuando aparece la noción de "arte" en una obra.

1. El primero es un "principio de indeterminación", término acuñado por Heisenberg en su teoría de partículas, que si bien explica el fenómeno científico de la imposibilidad de conocer la posición y velocidad de una partícula simultáneamente, se aplica en el arte a la imposibilidad de comprender y explicar una obra. En palabras textuales: "O la explicamos, y entonces no la comprendemos, o la comprendemos de forma inmediata, pero entonces la mediación que introduce siempre el razonamiento explicativo se halla siempre en situación de retirada."¹⁴ Lógicamente, siguiendo con lo dicho del símbolo, si lo que transmite una obra se encuentra "más allá de la razón", cuando lo

¹³ Trías, E. (2001). Ciudad Sobre Ciudad. Pg. 213.

¹⁴ Op Cit Pg 198.

bajamos a términos racionales, perdemos, por obvias razones, aquello que está más allá de la misma, mientras que si lo “captamos” lo vemos claro y nos cuesta explicarlo con palabras, de la misma manera que nos cuesta transmitir una experiencia. E ahí el primer misterio denominado “aporia estética” entre explicación y comprensión, entre razón e intuición. Por ejemplo: explicar el color verde. O lo ves, o lo explicas, si lo ves no cabe ninguna explicación.

2. El segundo punto descubre una aporía que se da entre lo singular y lo universal. No es una contradicción sino más bien una necesaria complementariedad de dos nociones que aparentemente son opuestas.

En el presente, la tendencia hacia la globalización, motiva la búsqueda de nuevas arquitecturas en donde la relación entre lo global y lo local es un punto crítico de las actuales circunstancias y la principal preocupación de muchos arquitectos. Desde el planteamiento un “Estilo Internacional” hasta el de un rescate de lo vernacular, el efecto que produce la inserción de un objeto dentro de un contexto socio físico y sobre lo que el objeto “representa” dentro de ese contexto, es actualmente una cuestión de abierto e intenso debate como ocurre con intervenciones realizadas y propuestas en Barcelona, Nueva York, Dubai, Shangai, Méjico, Tokio, por citar solo unos pocos ejemplos pero que en verdad es un fenómeno que se manifiesta en todos los continentes.

Siendo que esta búsqueda de una **modernidad específica** plantee un diálogo entre lo universal y lo local, y que este diálogo pueda tener ciertas reglas que lo articulen, la intención del estudio propuesto es reconocerlas, sugerirlas y así poder llevarlas al terreno de la práctica para ser comprobadas.

Y para ello es fundamental el trabajo del profesor Trías, puesto que da basas filosóficas a lo que, como arquitectos, solemos comprender pero difícilmente encontramos palabras para explicar, cosa que ratifica la aporía estética del primer punto y justifica el hecho de que citemos textualmente fragmentos bastante extensos de su trabajo a lo largo de éste. Él dice que la obra “... no puede menos de hallarse determinada por alguna suerte misteriosa de “ley”, “norma” o “pauta interna” que desde dentro la determina”. Continúa diciendo que “Se trata de una ley de la cual sólo alcanza a comprenderse su pura y estricta aplicación en un único caso singular: el de la obra de arte en cuestión. Se trata, si quiere decirse así, de una “causa” (oculta, ausente, metonímica) de la que sólo se dispone de un único y señalado efecto: El empirismo radical parece, en estética, conjugarse de modo harto paradójico con una necesaria postulación de “normas” o de “leyes”, de carácter universal y necesario, que sin embargo sólo pueden tener aplicación, cada vez, en un caso único y singular: el de aquella obra u objeto que pueda ser determinado como obra de arte.”¹⁵

Como esta ley o “pauta interna” debe siempre estar en relación con todas las condiciones y circunstancias que envuelven al hecho arquitectónico, incluyendo a los sujetos involucrados en la

¹⁵ Op Cit Pg. 200

misma (todo el contexto es arquitectura), siempre debe formularse en los siguientes términos: “ Siempre que se dan las condiciones siguientes surge, necesariamente, un objeto artístico de esta naturaleza”. Así el Partenón ateniense en otras circunstancias socio- físicas no habría sido configurado como se hizo, y por otro lado, si se construye un Partenón exacto al que se edificó en la Grecia de hace 2500 años en un contexto contemporáneo, nunca tendrá la misma connotación. Lo que nos recuerda nuevamente a la máxima de Heráclito: “Un hombre nunca puede bañarse dos veces en el mismo río”. Extenderemos este punto cuando hablemos del templo griego.

Le Corbusier hace esta misma comparación diciendo: “Si uno se detiene ante el Partenón, es porque en presencia de él vibra la cuerda interna: se ha tocado el eje. Uno no se detiene ante la Magdalena, que tiene, como el Partenón, gradas, columnas y frontones (iguales elementos primarios) porque más allá de las sensaciones brutales, la Magdalena no toca nuestro eje; no sentimos la armonía profunda, no nos sentimos clavados en el lugar por este reconocimiento.”¹⁶

Continúa diciendo: “Pero la tremenda paradoja de la obra de arte estriba en que en ésta se vislumbra siempre la existencia de esa ley que la gobierna desde dentro, concediéndole el carácter de la obra de arte; una ley que, sin embargo, siendo universal, sólo puede determinarse en relación a un único caso”.

Es fundamental por lo tanto que se establezca un juego simbólico entre los elementos en cuestión, una interpretación de los valores que componen su poética ya que la simple repetición de una figura no es arquitectura.

3. Luego de dos antinomias vienen dos “conjunciones” la primera es una especie de fusión que se da entre sentimiento y conocimiento, solo posible por la obra de arte. Dice el autor que “En la obra de arte se da a la vez algo susceptible de enriquecer nuestra comprensión y conocimiento y algo que apela a nuestras sensaciones y sentimientos, colmándolos de forma plena y de una manera muy peculiar.”¹⁷ Aquello que parecía una aporía se troca en un espacio de conjunción. De un límite que se comporta como una barrera, pasamos a un “limes” como límite conjuntivo.

Este paso de barrera a conjunción se da porque es en la obra de arte, que la comprensión y la exaltación de los sentidos tiene lugar, Lo que hace posible la comprensión de una obra de arte es justamente el impacto que produce el goce estético. Comprendemos a partir de lo que sentimos. Si atendemos al origen de la palabra *filo sofía*. Podemos ver que amor () y conocimiento o sabiduría(σοφία) van de la mano, por definición, una forma de interpretarlo es decir que solo podemos amar aquello que conocemos y complementariamente a esto, solo podemos conocer aquello que amamos.

¹⁶ Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura . Pg.171

¹⁷ Op. Cit Pg 203.

4. Es propio del arte la posibilidad de “hacer ver”, como diría Hegel: “El arte no tiene más misión que ofrecer a la percepción sensible lo Verdadero”¹⁸. Lo que nos abre paso a la segunda conjunción, la que se da entre lo sensible y lo inteligible. El arte tiene la facultad de conectar estos dos mundos: el ideal y el fenoménico. Siguiendo con el laberinto de la Estética tenemos que: “Sin resonancia intelectual, sin apelación a nuestra inteligencia, sin sugerencia de alguna idea (por lo general compleja y nada unívoca), no accede una obra al estatuto de obra de arte. Pero sin implantarse en el universo sensible no puede, tampoco, existir o gestarse como obra, condición sin la cual no hay tampoco obra de arte”.¹⁹

De la Idea Estética se desprende la “pauta interna” de la obra, que es la ley configurativa de la misma que le permite manifestarse en lo sensible. Según Kant, lo que expone de manera genuina lo sensible en lo inteligible es el **símbolo**. Con base en el desarrollo de las ideas de Kant puede establecerse una distinción entre símbolo y alegoría. Distinción de la que trata la presente tesis y que se aprecia de manera magistral en el siguiente fragmento:

“Esta noción de símbolo sirve de pista decisiva para orientarnos en el espinoso y difícil territorio de la estética, que tiene su Minotauro peculiar en lo que he llamado “aporía estética”.

La estética es, pues, un verdadero laberinto nucleado en torno a la amenazadora presencia central del monstruo. Quizás el símbolo pueda servirnos de hilo de Ariadna para transitar, sin temor, ese laberinto.

En este sentido debe decirse que la obra artística es siempre portadora de una evidente carga simbólica. A través de la singularidad de su presencia revela o muestra, en su propia exposición sensible, una idea de carácter “universal” que, sin embargo, no puede unívocamente reconocerse; o que obliga a la recepción, con sus apremiantes deseos de explicación, a efectuar rodeos, por vía indirecta y analógica, para ese reconocimiento. Y es que la obra misma, en ella misma, presenta y expone esa idea mediante recursos que, como señala Kant, son “indirectos y analógicos”. De lo contrario, de estar demasiado presente y patente la idea en dicha obra, perderá su condición artística (o se convertirá en una obra más “alegórica” que propiamente simbólica)”.²⁰

Es una cuestión de “proporción” adecuada entre lo Práctico y lo Teórico, entre lo visible y lo inteligible, la apariencia y la esencia. Si prima lo aparente puede caerse en la alegoría, mientras que si lo teórico es desproporcionado, la idea no tiene un asiento adecuado y por lo tanto no logra objetivarse en un soporte coherente, si la apariencia no logra reflejar la esencia, esta se pierde. La diferencia entre un símbolo y una alegoría es que la alegoría no tiene verticalidad, no transporta la conciencia.

¹⁸ Hegel, G. W. F. (2001). Arquitectura. Pg. 19.

¹⁹ Trias, E. (2001). Ciudad Sobre Ciudad. Pg. 211.

²⁰ Op. Cit Pg 213.

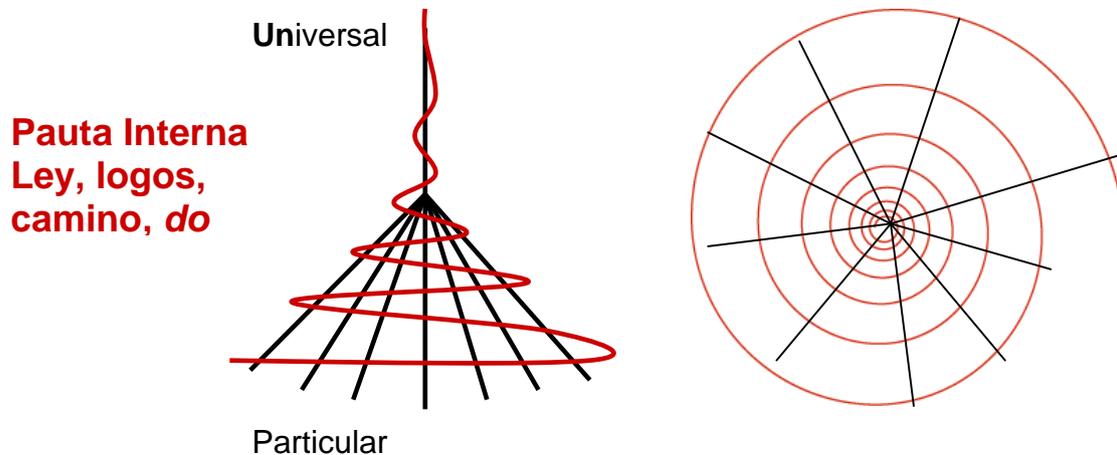
5. "En última instancia todas las cuestiones conducen a la pregunta relativa a lo que somos (¿qué es el hombre?).

Complementando esta cita, y respaldando todo trabajo que tenga como finalidad la búsqueda de fines y principios profundos, más allá de las técnicas y métodos, de soportes y de aspectos meramente operativos de la arquitectura o de cualquier otra disciplina, encontramos pertinente esta afirmación de Hegel: "Lo que buscamos en el arte, lo mismo que en el pensamiento, es la verdad"²¹

Le Corbusier en la octava conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1929 dice: "Voy a hacerles un ruego: imprégnense de espíritu de verdad."²²

Aquello que nos permitiría buscar una verdad a través de la obra, según estos postulados sería su "pauta interna", puesto que es el camino que podemos recorrer por medio de ella para arribar a una ley, a una idea arquetípica que el objeto hace visible a través de la forma, su *logos*.

Vendría a ser algo parecido a lo que en las artes tradicionales de oriente, se relaciona a la idea de "camino". El "Tao" o "Dao" para la civilización china, "Do" para los Japoneses "Dharma"²³ para la India aluden a una "Ley universal" a algo que no se puede definir con palabras porque no tiene límites. Lo que hace que el arte ofrezca la posibilidad que de acercar al individuo al reconocimiento de lo universal, a ese misterio que es el origen de todo: el centro.



²¹ Hegel en Padilla, M. A. (2006). El Arte y la Belleza. Pg 73.

²² Le_Corbusier (1999). Precisiones. Pg. 252

²³ Es extensa la bibliografía al respecto de estos conceptos que van desde interpretaciones filosóficas de distintas épocas, hasta textos religiosos que adoptan estos principios como fundamentos de sus doctrinas, remito directamente a las fuentes clásicas: Wilhelm, R. (2003). I Ching, El libro de las Mutaciones. Anónimo (1996). Bhagavad Gita y Lao Tse (1999). Tao Te Ching.

Por estas razones la hemos representado en el gráfico expuesto con este hilo rojo, que conduce de lo particular a lo universal, de lo que es múltiple y variable a lo Uno. Recordando la cita anterior del profesor Trias sobre el laberinto de la estética, tenemos que los símbolos pueden funcionar como este "hilo de Ariadna". Porque un símbolo resuelve el laberinto de la complicación racional, de la única manera en la que se puede salir de él: yendo hacia arriba. Convierte el hilo enredado de las apariencias en una espiral ascendente que resume todos los movimientos (hacia delante, atrás izquierda, derecha arriba y abajo).

El centro solo puede ser uno, por esta razón los resultados en este aspecto nunca son imprecisos, lo que puede ocurrir es que no los controlemos, sería algo así como un arquero que va a tirar su flecha, un mínimo cambio en el origen altera el resultado radicalmente, ya que la mínima variación en la partida de la flecha provoca un desvío inmenso al final. Es difícil ser preciso porque existen muchísimas variables que deben ser controladas y el resultado **parece** tener un factor de indeterminación, de azar, que no es casualidad, sino la acción de esas variables que no controlamos, y esa falta de control seguramente se debe a que no las tenemos en cuenta o a que nuestra habilidad aún no lo permite. Así ocurre en el campo de lo poético, no hay imprecisión, al contrario, es lo más exacto que puede existir. Se da en el blanco o no, si se hace un mínimo cambio, el resultado se altera considerablemente, incalculablemente. Desde luego, el que resulte difícil de controlar no quiere decir que no exista.

Dimensión Simbólica de la Arquitectura

Recapitulando: La dimensión simbólica de la arquitectura, tal como lo habíamos explicado anteriormente, consiste en una capacidad inherente del espacio para expresar ideas.

Esta expresión, funciona algo así como un tropo literario, en donde se intenta entender algo desconocido a partir de lo conocido. Sin embargo, siempre está sujeta a las condiciones del entorno físico, social e histórico y por lo tanto es variable en su aspecto visible, lo cual nos acerca al cuestionamiento inicial: ¿Cómo una misma configuración puede tener significados muy distintos cuando se implanta en contextos diferentes, y cómo objetos muy disímiles pueden asociarse con significados idénticos?

Lo estudiado hasta este punto ha marcado claramente el SENTIDO de la investigación. Podemos afirmar que esta ambigüedad en el significado de los objetos, se fundamenta en una **dualidad**, que en su condición más elemental, es necesaria para que existan todas las cosas según explican muchos grandes pensadores y escuelas tradicionales. Desde la más remota antigüedad, han tratado la dualidad como la primera diferenciación de la que surge todo lo manifestado. Por ello es un misterio. Así lo podemos ver, por ejemplo en los textos clásicos de la India, cuyo origen se pierde en el fondo de la historia, que se nos habla de *Purusha* y *Prakriti*, La tradición china, por otro lado, basa todo su sistema de sabiduría en los opuestos complementarios: *Yin – Yang*. Las tradiciones meso-americanas también hablan de un principio celeste y otro terrestre que pueden verse reflejados por ejemplo en *Quetzacoatl*, la serpiente emplumada. Las maneras de representar esta dualidad son tan variadas como culturas puedan existir, sin embargo la idea es la misma.

La mente del ser humano no escapa a esta situación, incluso se llega a afirmar que es ella la que ve separado cuando todo surge de lo UNO. Y una demostración simple de esto es que no podemos imaginar un punto (una figura) sin un fondo. Cuadrado blanco sobre fondo blanco es una paradoja.

Por ende, la noción de centro, va asociada irremediabilmente a la de periferia. Y la búsqueda del centro, como la de la unidad, está relacionada con la de superar lo múltiple y disperso para encontrar un elemento unificador. La **unidad** funcional no excluye la existencia de “partes”, (los mismos átomos están compuestos por muchas partículas sub atómicas). Dicha unidad depende de un ORDEN que otorgue coherencia y organice las partes siguiendo una justa valoración de cada componente de un conjunto, para colocarlo en el lugar más adecuado para él y para el todo.

La tesis plantea que una idea puede constituirse en ese elemento unificador de la arquitectura y que todos los componentes de un objeto arquitectónico, orientados hacia una misma finalidad alcanzan un alto nivel de coherencia. Es en la dimensión simbólica donde pueden hallarse vínculos efectivos entre las configuraciones y las ideas.

Para estudiar “la dimensión simbólica de la arquitectura” tendríamos que estudiar “los símbolos”, tarea que por su naturaleza no podemos abarcar completamente, y esta es la razón por la cual, hemos delimitado el estudio a un ejemplo particular.

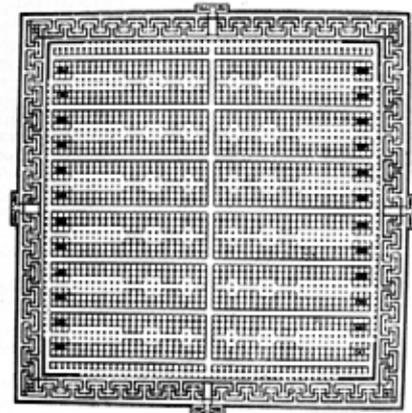
Por lo dicho sobre la ambigüedad y dualidad, encontramos que la noción de “CENTRO” está presente, como arquetipo, siempre que entran en juego todas las dimensiones que conocemos, por lo que éste es inmanente al espacio-tiempo. Sin embargo el hallazgo del centro no es tarea fácil, aparece entonces el “LABERINTO” como arquetipo que manifiesta la relación entre algo y su centro, como reflejo de la búsqueda del origen.

Lo que intentaremos desde este punto, es estudiar el símbolo del laberinto y, a partir de su nivel metafórico, tratar de ver cómo este arquetipo puede dar claves sobre el proyecto, la construcción y el uso de la arquitectura.

EL LABERINTO

Se ha dicho ya que el laberinto es un símbolo, que parece reflejar cierta condición propia de la naturaleza humana, la misma que trasciende las diferencias aparentes entre individuos. De este modo los factores físicos y temporales quedan relegados ante un elemento metafórico unificador. Lo que nos permite proponer ésta hipótesis, es el hecho de que lo podemos encontrar representado en culturas tan distintas lejanas en cuanto a espacio y tiempo, variando mucho en sus detalles pero conservando su esencia.

El más conocido es el laberinto cretense, pero han habido muchísimas representaciones del mismo, como lo registra la cerámica ática y la de toda Grecia. Existió una forma de laberinto en Abydos (Egipto), de la cual contamos solo con muy breves descripciones como las de Herodoto, quien en su segundo libro, capítulo 148 dice al respecto: "Yo lo he visto, y es superior a cuanto puede decirse". Continúa su descripción contando que "dentro hay dos series de salas, unas subterráneas y las otras levantadas de suelo sobre las primeras, en número de tres mil, mil quinientas en cada serie. Nosotros mismos hemos recorrido y visto las salas levantadas del suelo y hablamos por lo que nosotros mismos observamos; pero sobre las salas subterráneas nos informamos verbalmente; pues los egipcios encargados de ellas en modo alguno nos las quisieron mostrar, alegando que en ellas se hallan las tumbas de los reyes que empezaron la construcción del laberinto y las de los cocodrilos sagrados."¹



En Europa lo encontramos extendido por todo el Mediterráneo hasta la Península Ibérica, es posible identificarlo en el arte rupestre, en todo el territorio donde vivió la tradición celta y hallarlo también dibujado en las catedrales góticas. Se lo puede encontrar desde el lejano oriente, pasando por Babilonia hasta llegar a América.

Los soportes son también muy variados. Está en las paredes, ventanas y dinteles de templos (sobre todo etruscos), también en cavernas, prados, cerca de las iglesias y cementerios; esto por citar varios ejemplos. Ha sido templo, jardín, prisión, cueva, entrada....

¹ Herodoto (1971). Historias. Pg. 113

Sus múltiples representaciones denotan su función como: rito, juego, danza o prueba. Ante tal diversidad, para poder trabajar el tema vemos necesario establecer un marco teórico al respecto y definir qué es un laberinto desde nuestro punto de vista.

El diccionario dice que proviene del latín *labyrinthus* y este del griego λαβύρινθος, lo define como un "lugar formado artificialmente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida."² Proviene de labris que es el hacha de doble filo con la que se construyó o "labró", pero de éste como de otros elementos hablaremos más adelante cuando estudiemos los componentes simbólicos de la narración.

En "El Libro de los Laberintos" Santarcángeli va discuriendo sobre su significado del siguiente modo: "¿Habría que decir: "Camino tortuoso, concebido para obstaculizar, contrariar o engañar a todo aquel que se proponga alcanzar la meta a la que el mismo conduce?" No, porque el camino no es siempre engañoso, no siempre hay encrucijadas y no existe siempre una meta. ¿Entonces: "Camino tortuoso, rodeado de muros o setos"? Tampoco, porque cabe que el laberinto solo esté dibujado (en el suelo, en una lápida, en una hoja de papel, etc.) Cuanto más lo pensamos, mejor comprendemos que el objeto de nuestro interés, a mayor abundamiento *laberintico*, no cabe en ninguna definición que lo abarque por entero y sin equívocos. Conformémonos, pues, con decir: **"Recorrido tortuoso, en el que a veces es fácil perder el camino sin un guía"**."³

Considero que la conclusión a la que llega, abre el camino para comenzar con nuestro estudio, sobre todo porque no encasilla la definición a un elemento necesariamente configurado en lo físico, sino que, sin excluir todo tipo de manifestación construida, da la posibilidad de entenderlo también como un proceso mental, que es la virtud de un símbolo.

El uso metafórico de la palabra "laberinto" ha existido desde antes de Platón y, no solo como figura sino como imagen, ha sido utilizada desde épocas muy antiguas con lo que podríamos llamarla arquetípica.

El laberinto de Creta es el más reconocido e influyente en la cultura occidental y ha habido muchas interpretaciones sobre el mismo, dependiendo todas del punto de vista del observador, ya que el objeto como realidad, es único pero puede tener tantas interpretaciones como observadores puesto que es un hecho desvelado por la psicología contemporánea que nadie puede ser despojado de una personalidad subjetiva.⁴

² RealAcademiaEspañola (2006). Diccionario de la Lengua Española

³ Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos

⁴ Ver Jung, C. G. (1964). El Hombre y sus Símbolos Pg. 53

Así es como encontramos autores que tratan de fundamentar el mito griego en hechos históricos concretos, algunos como Burrows⁵ por ejemplo, lo identifican con el propio palacio de Gnosos e intentan fundamentar su realidad a partir de evidencias arqueológicas. Por otro lado podemos encontrar la búsqueda de una analogía religiosa, que asocia el mito con ceremonias y al laberinto con el espacio donde se celebran éstas, como un templo que bien puede ser construido por el hombre o por la naturaleza y está conformado por pasadizos o galerías, las mismas que podían ser configuradas a propósito o tratarse de grutas y cuevas que penetran las entrañas de la tierra debido a la relación que se establece con divinidades ctónicas.

La misma ciudad puede ser un laberinto. Helena P Blavatsky, en el siglo XIX recopiló en su monumental obra, una cantidad inmensa de conocimiento que hasta su época había sido estrictamente guardado en oriente, menciona al respecto que: "La tradición asegura, y la Arqueología acepta la verdad de la leyenda, que actualmente hay más de una ciudad floreciente en la India construida sobre otras varias ciudades, constituyendo así una ciudad subterránea de seis o siete pisos de altura. Delhi es una de ellas, Allahabad es otra; y hasta en Europa se encuentran ejemplos, verbigracia, Florencia, la cual está construida sobre varias ciudades etruscas y otras, difuntas. ¿Por qué, pues, no han podido Ellora, Elefanta, Karli y Ajunta haber sido construidas sobre laberintos y pasajes subterráneos como se asegura? Por supuesto, no aludimos a las cavernas que todos los europeos conocen, ya sea *de visu* o de oídas, a pesar de su mucha antigüedad, aunque hasta esto es discutido por la arqueología moderna; sino al hecho conocido de los brahmanes iniciados de la India y especialmente de los Yogis, de que no hay un templo-gruta en el país que no tenga pasajes subterráneos corriendo en todas direcciones, y que estas cavernas y corredores innumerables subterráneos tienen a su vez *sus* subterráneos y corredores."⁶

Se puede valorar el laberinto como hacen otras teorías a partir el rito y del **movimiento**, de tal forma que su representación simbólica más sublime vendría a ser la danza, pero no cualquier danza, sino aquella que como dice Kérenyi, encuentra su razón "en lo más profundo del hombre. ¿Qué es lo que se expresa momentáneamente mediante la danza y el dibujo? Lo mismo que en las criaturas vivas provoca el plasma germinal: lo infinito de la vida en la mortalidad."

La danza entendida como símbolo se explica magistralmente en este fragmento citado por el mismo Kérenyi cuyo autor es W. Otto, amigo suyo y un gran amante de la cultura clásica. Me permito reproducirlo intacto por su claridad y belleza:

"La danza, en su venerable forma de antiguo culto, es la verdad y al mismo tiempo la justificación de estar en el mundo; de todas las teodiceas, es la única eterna e irrefutable. Ella no enseña, no discute, sólo da pasos, y, con estos pasos, saca a la luz lo que está en lo más hondo de todas las cosas: no es voluntad ni poder, no es miedo ni preocupación, ni nada de todo aquello que se pretende

⁵ Borrows en Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos Pg 95.

⁶ Blavatsky, H. P. (2000). La Doctrina Secreta. Tomo III. Pg. 366

imputar a la existencia, sino lo eternamente hermoso y divino. Ella es la verdad de lo existente y, en lo más inmediato, es la verdad de lo viviente.

Tan pronto como la vida es integramente ella misma, es decir, cuando se libera de lo momentáneo y de las necesidades y finalidades, entonces la danza se llena de ritmo y armonía, de la matemática de origen divino que obra en el fondo de todas las cosas y se hace visible con el perfeccionamiento de sus formas. Allí la alegría y la tristeza ya no son trágicas contradicciones, sino que ambas están unidas e iluminadas por la claridad de la esencia originaria.

Es el momento en que la criatura viviente suelta las ataduras de lo cotidiano para dejarse seducir por las cadencias lentas o rápidas, sostenidas o apasionadas de los movimientos primordiales, si bien siempre son grandes y solemnes. Lo que significa: ser uno y lo mismo con la vida del universo, dejar de ser individuo o persona para convertirse en el ser humano como criatura originaria, que ya no se enfrenta a los avatares cambiantes, sino que forma parte del todo universal. Más aún: no solamente no está frente a él, con diálogos y respuestas, sino que está en él, es él mismo. El ser con su verdad habla a través de la figura, el gesto y el movimiento.

Si todo el arte, como ya saben todos aquellos cuyos pensamientos son más profundos, tiene precisamente este significado fundamental, entonces la danza aún es más primordial y venerable que toda otra forma: pues aquí el hombre no crea nada material, sino que él mismo es la respuesta, la forma y la verdad.

Luciano afirma que no existía ningún misterio sin danza, la danza no representa un mito, és el mito, se baila para exteriorizar, para descubrir los misterios del mito.”⁷

Volviendo a lo que nos compete, más allá de todas sus posibles formas de representación, donde podemos situar el valor trascendente del mito es en lo psicológico, Aunque no se termine de llegar a un acuerdo sobre si el laberinto es un edificio, o un sistema de cuevas o simplemente una leyenda, es evidente que la configuración del relato, se mantuvo y se mantiene sin mayores modificaciones en cuanto a lo esencial del mismo, así la idea del laberinto puede reconocerse desde hace más de cuatro milenios hasta nuestros días.

Como se puede ver claramente en las “Metamorfosis” de Ovidio⁸, los mitos gozan de una capacidad de entrelazamiento tan dúctil que el del laberinto podría empezar a narrarse desde la misma creación del universo, como en esta versión del mismo.

“No hay nada creado, no hay nada plasmado; hay tan sólo oscuridad, tan sólo tinieblas- Pero desde las alturas, a este Ares- Dionisios se le otorga un arma, el Labris, y se le dice que con ella ha de

⁷ W. Otto en Kerényi, K. (2006). En el Laberinto

⁸ Ovidio (2005). Las Metamorfosis. Madrid

forjar el mundo... comienza a caminar en círculos y con su hacha va tallando la oscuridad y abriendo un surco. A este camino que él abre y que se va iluminando paulatinamente, se le llama Laberinto; es decir, el sendero tallado con el Labris.”⁹

Para nuestro estudio, utilizaremos la figuración más completa y más afin a nuestra cultura: la narración cretense. De ésta también existen muchas versiones y diferencias en cuanto a lo particular de cada fuente, allí disponemos de un riquísimo manantial de elementos simbólicos que nos pueden llevar a un terreno que no es el nuestro.

Por esta razón, sin menospreciar el inmenso valor simbólico que podemos hallar los detalles de cada una, se considera preferible recopilar de todas ellas los personajes más característicos y constantes. Procediendo de la misma manera con su descripción, tomando de todos los elementos disponibles, tal vez no todos los importantes sino aquellos más útiles a nuestros propósitos. De ésta manera nos encontramos con:

El Minotauro.- Un hombre con cabeza de toro, la parte animal gobernando al ser humano, psicológicamente podría tener una connotación bastante contundente del lado oscuro de la personalidad. Es un ser nacido hijo de una mujer y un animal, su contraparte en el mito es Teseo, hijo de una mujer y un dios.

Sin duda alguna representa un obstáculo para alcanzar un propósito. Pero, al ser un obstáculo ¿es malo? Como diría Marco Aurelio *“Tu mal no puede provenir de otro ni de ninguna modificación o alteración de la materia que envuelve a lo tuyo. ¿Dónde está, pues? En la parte de tu ser que juzga tus males”*¹⁰, ya que las cosas en la naturaleza no son ni buenas ni malas, cumplen con su función y somos nosotros, desde nuestro punto de vista y circunstancias los que las consideramos buenas o malas, dependiendo de cómo esas cosas nos afecten.

Considerémoslo malo, bueno, o justo, la cuestión es que el minotauro se encuentra en el centro del laberinto, y no solo eso sino que el es la causa del mismo. El laberinto es su hábitat, su mundo, el solamente puede sobrevivir allí, el laberinto fue construido para proteger al mundo de su presencia pero también para protegerlo a él del mundo, debido a que es hijo de la reina y su existencia tiene una finalidad.

¿Cómo situarnos en su punto de vista? Ya que el minotauro necesariamente verá el laberinto, **su** laberinto, de manera distinta que Teseo o nosotros. En este singular cuento de Jorge Luis Borges encontramos un magnífico relato que nos sitúa en el lugar del Minotauro. Se titula “La Casa de Asterión”:

⁹ Steinber Guzmán, D. (1992). El Laberinto. Esfinge. 204.

¹⁰ MarcoAurelio (1996). Pensamientos. Los Estóicos. Libro IV, 39 Pg. 173

“Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Loas enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me deajo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos, también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes, la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris, he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. -¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.”¹¹

Es fascinante comprobar cómo un cambio de perspectiva puede abrir la concepción de una idea, situarnos en la posición del Minotauro puede cambiarnos mucho la visión del laberinto. El minotauro no es solamente símbolo del inframundo, sino que también se relaciona con el sol, reuniendo de esta manera en sí mismo lo oscuro y lo luminoso, lo constructivo y lo nefasto como los dos aspectos de la esvástica, símbolo que también tiene relación con el laberinto.

En el relato de Herodoto sobre el laberinto egipcio, se encuentra una relación entre éste y los cocodrilos, los mismos que representan a la divinidad Sobek, esta a su vez se identifica como una forma de potencia solar por su capacidad de salir de las aguas (del mundo) acudiendo a la llamada del sol. Sobek también estaba asociado a la constelación del Dragón. Como dato adicional, Juan Martín Carpio menciona que “la palabra que designa al cocodrilo Msh, está en el origen de la palabra hebrea mesiah (Mesías)...”¹²

Asterión viene de astro, algunas versiones dicen que su nombre hace alusión a la clave astronómica de la interpretación del minotauro, mientras que otras afirman que se refiere a la pequeña mancha blanca en forma de estrella que el minotauro tenía en la frente. El horrible monstruo llevaría una pizca de luz en el rostro, como el símbolo chino del “Tai Chi” en el que la semilla de lo luminoso, se encuentra precisamente en el sitio de mayor oscuridad, tal como en el centro mismo del laberinto está el minotauro y en la frente del monstruo hay una estrella.

¹¹ Borges, J. L. (2005). Obras Completas I Pg. 569.

¹² Carpio, J. M. (2005). Egipto, Manual de Simbolismo y Arqueología, Pg. 78

Teseo¹³.- La descripción de su vida tiene que remontarse a su propia gestación, cuentan que la tierra se estremeció al unirse lo divino y lo mortal para procrear un ser que nacería como hombre y se convertiría en un héroe.

Poseidón, señor de las aguas y la fuerza telúrica, hermano del mismo Zeus; valiéndose de Egeo el más poderoso hombre que conoce la Hélade, engendraría en la princesa Etra¹⁴, un varón digno heredero de sus virtudes.

La más grande hazaña de Teseo es sin duda alguna la de alcanzar el centro del laberinto de Creta y vencer en la lucha al minotauro. Pero esta es la más grande de sus hazañas, no la única. Antes de llegar a semejante prodigio, pasó por una serie de experiencias que, vistas independientemente, serían suficientes para rememorar a cualquiera que las hubiera vivido con semejante disposición.

Este mítico personaje, como todos los de su condición, no es héroe porque lo dijera alguien o porque así lo "certifica" un título, sino porque despierta esas potencias que yacían en él como semilla, pero que no son nada si él mismo no las saca a la luz, para eso tiene que vencer cada prueba que se la presenta, vencerse a sí mismo y elevarse sobre su propia naturaleza para convertirse en un puente entre el cielo y la tierra.

Él mismo es quien lo considera de ese modo, pues no le basta con haber encontrado la demostración de su linaje y de su derecho a gobernar la tierra (Atenas), sino que busca hacerse digno de ese derecho y parte al encuentro de sus pruebas.

Deja así su ciudad natal y su periplo lo lleva por Epidauró donde vence a Perifetes, un hijo de Hefaidos que utilizaba una maza de hierro para asesinar a los viajeros (la misma que Teseo utilizaría para matar al toro de Maratón). En el Istmo de Corinto mata a Sinis, el doblador de pinos; luego, al pasar por Cromidón mata a una monstruosa puerca cuyo nombre es "Fea" que se dice era hija de Tifón; más adelante arroja al mar al bandido Escirón quien tiraba de una patada a los viajeros al mismo riesgo por el que luego cayó vencido. Llegando a Eleusis se enfrenta cuerpo a cuerpo con el bandido Cerción y también cerca de allí vence a Polipemón / Procrustes ajustándole a uno de sus lechos. Como vemos Teseo no tiene una manera específica de pelear sino que su táctica se ajusta a sus rivales, siendo más bien un agente redentor que devuelve a cada uno de sus contrincantes la tortura que infligieran con crueldad a inocentes transeúntes.

Pero esto no termina allí. Una vez llegado a Atenas se presenta sin ninguna otra pretensión que la de servir. Pide ser puesto a prueba y no exige una corona sino una tarea, no demanda una

¹³ En Martínez García, O. (2006). Teseo., el autor narra la historia del héroe de una manera muy sintética y clara, además de basarse en un estudio bastante completo sobre este mito griego.

¹⁴ Egeo es el rey (wanax) de Atenas, nieto de Cécrope quien es hijo de Hefaidos y Etra es la hija de Piteo, rey de Tracén.

“dignidad” sino un “cargo”, una carga lo suficientemente grande como para aliviar un poco la de cada uno de los ciudadanos de su pueblo, actitud que demuestra su virtud, su *areté*.

Entonces la hechicera Medea, mujer de Egeo, le propone enfrentar al toro de Maratón segura de que nadie podría salir victorioso contra aquel ser que aterrorizaba a toda la Hélade, pero el héroe hace lucir una vez más el valor de enfrentar las pruebas y se dispone inmediatamente a cumplirla. Emprende seguro el encuentro con su destino, con intenciones claras y entregado por completo a ello. El resto de la historia es más conocida.

Ariadna.- Es la hija del rey Minos y la reina Pasifae por lo tanto es media hermana del minotauro, ella conoce el secreto del laberinto, junto a Dédalo que fue quien lo construyó, son los únicos que tienen la clave del mismo. Para Kerényi existen solo dos maneras de salir del laberinto, una a través del hilo, de la memoria que permite recordar los caminos recorridos y la otra es el vuelo, la ascensión vertical. El hilo de Ariadna representa el primero, mientras que Dédalo nos muestra el segundo, construyéndose unas alas con plumas y cera, escapa volando de su obra convertida en prisión junto a su hijo Ícaro.

Para el mismo autor, Ariadna es la señora del laberinto. Ella avanza Danzando, con ritmo, con orden, como los planetas alrededor del sol, mientras que el movimiento del Minotauro es caótico y frenético, es un monstruo que explora el ritmo oportuno, y no lo consigue, enredándose en el hilo que podría dar luz y salvación.

Aquí descubrimos otra dualidad, comprobando lo que afirmó C.G. Jung que los símbolos son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos en la psique. No debemos olvidar que Ariadna y Asterión son hermanos maternos, comparten un origen y sin embargo poseen naturalezas distintas.

Bologna en el proemio del libro antes citado sostiene que: “Con la entrada a un ritmo leve y armonioso de danza, la confusión de los garabatos se transformará en consonancia de gestos y de signos, la cual desarrollada en dirección contraria permitirá recuperar con naturalidad la vía de salida.”¹⁵

Ariadna tiene la llave de este “infierno” y su parentesco con el minotauro le permite un acercamiento y un auténtico **salvoconducto**. Hay un simbolismo sumamente rico en la figura de Ariadna, sin ella Teseo no podría salir victorioso, quien media entre ambos es Afrodita. Siguiendo con lo citado, la princesa por esa capacidad de penetrar en el mundo de lo desconocido, en las tinieblas o inframundo, también tiene relación con divinidades como Perséfone y por ello con Demeter (su madre), y más concretamente con la diosa Britomartis, deificación local de esa potencia de la naturaleza que es la fertilidad.

¹⁵ Kerényi, K. (2006). En el Laberinto.

Conclusión.- El mito del laberinto puede verse como una metáfora unificadora de la cosmovisión que tiene el hombre en diferentes lugares y tiempos. Cosmovisión que se aplica al mundo manifiesto externo y al mundo interior del ser humano. Ambos están en una muy estrecha relación, pues como vimos junto a Marco Aurelio, las cosas son lo que son y nosotros las vemos de acuerdo a la situación de nuestra conciencia. De ahí que el logro sea llegar a un "centro" que nos permita ver con mayor amplitud y claridad la situación.

Si como dice el historiador romano Séneca: *per aspera ad astra* (por lo áspero a las estrellas), sólo se puede lograr la perfección tras un largo y tortuoso recorrido, esta perfección está representada por la unidad que implica el centro y se alcanza tras una prueba que tiene doble función, el laberinto es una puerta que si bien permite una comunicación entre dimensiones distintas, a su vez dificulta el paso a otra realidad.

A modo de ejemplo vemos que los egipcios eran expertos en crear trampas para la preservación de sus tesoros y podemos encontrar en muchas de sus construcciones una serie de artificios y recorridos de muy difícil solución. Estos recorridos pueden haber sido un paso previo para llegar al punto central de un lugar, y su finalidad probar a quienes aspiran a llegar a él, para lo cual, nada parece más adecuado que llenar la planta de rodeos y falsos corredores y aperturas.

Si bien sus tortuosos caminos evocan las torturas del infierno, superándolos se llega a un estado de claridad, que una vez alcanzada, ha de llevar al individuo nuevamente hacia el mundo exterior en un evento similar al de un nuevo nacimiento. Y en este punto hay también una similitud con el mito de la caverna de Platón y tantos otros de diferentes culturas que nos hablan de alcanzar el centro como de un despertar.

Si aceptamos las condiciones metafórica y simbólica de un mito, entonces puede lograr nuestra identificación con un fenómeno que por ser universal, es extrapolable a cualquier situación en la que el ser humano se encuentre, siempre que ésta sea un reflejo de lo que en el mito es un arquetipo.¹⁶

¹⁶ Ver "Acercamiento al Inconciente" en Jung, C. G. (1964). El Hombre y sus Símbolos.

Extrapolación del Mito a la Arquitectura

“La metáfora del laberinto y del cuerpo engarzado en el lugar a partir de la historia no son más que datos geniales que la filosofía nos ha ido ofreciendo. Como indicó Platón, la historia tiene principio y fin; el cuerpo cabeza y pies; y el lugar, entrada y salida: la arquitectura sabe cómo superponer todo ello en una “traza” o “lugar” que permite enlazar el construir con el habitar, el cosmos con la historia”¹⁷

Al ser un elemento simbólico, todas son metáforas y por lo tanto se podría trazar una correspondencia entre cada aspecto de la narración y diferentes aspectos de la situación del ser humano, mas por entenderlo desde la disciplina que nos corresponde, intentaremos trazar esas paralelas entre el mito y el fenómeno arquitectónico. La finalidad de este intento es entender un poco más la arquitectura y a través de ella a ese misterio que es el hombre.

Para apoyar mi propuesta cito un fragmento del profesor Muntañola que al hablar de la forma del territorio moderno como lógica de una historia del mundo, afirma que *“El relato griego se fundamentaba en un mito heroico de un pasado proyectado al futuro. Hoy proyectamos desde un mito de progreso desde el futuro de un gran bienestar técnico y social. Grandes diferencias y muchas analogías relacionan estos dos “mitos”, separados más de 2000 años. Pero el territorio construido y su topogénesis, hoy como ayer, sirven de mediadores entre los personajes del mito y los personajes actuales, nosotros. El lugar sigue siendo el puente entre el cuerpo y la historia...”¹⁸*

TESEO.- Según Jung, “el mito exalta al individuo hacia una identificación con el héroe”. De todos los elementos que componen el mito, la figura de Teseo es de suma importancia para nuestro estudio, porque lo asociaríamos con el hombre; que para nosotros será el autor, el usuario, el observador, es el personaje que para entender un problema (arquitectónico) debe entrar en mundo particular, propio de cada proyecto, en un sistema de espacios dispuestos bajo unos parámetros que tiene que resolver para entender la obra. Siguiendo la definición que preferimos, este personaje debe acceder a un “recorrido tortuoso, en el que a veces es fácil perder el camino sin un guía”¹⁹.

Pero no solo debe acceder y adentrarse en él, debe ser capaz de encontrar el centro, y salir de él victorioso. Y para ello necesita de una clave y esa clave la tienen solamente Dédalo y Ariadna.

ARIADNA.- La guía, aquel enigmático hilo de estaño que ella porta es fundamental para resolver, entender y disfrutar del espacio, ya que si entendemos el lugar podemos orientarnos, mientras que si nos desorientamos estamos perdidos. En cierto modo es la **memoria** y por lo tanto la historia.

¹⁷ Muntañola I Thornberg, J. (2004). Arquitectura 2000. Architectonics. Pg. 69

¹⁸ Muntañola I Thornberg, J. (2000). Topogénesis Pg. 92.

¹⁹ Página 1 de este documento.

Si logramos entender la historia, podríamos ver el sentido con el que vienen desarrollándose los acontecimientos, así podríamos proyectar de manera adecuada a su curso natural. Para resolver un objeto arquitectónico no sólo debemos comprender el espacio, sino el tiempo. Muntañola explica que los lugares se generan a partir del entrecruzamiento del dibujar y relatar, que el espacio y el tiempo se articulan en el lugar.

Sin embargo cada laberinto no solo es un enigma sino también una respuesta. "Cada laberinto es una escritura secreta contenida en un espacio bidimensional o tridimensional: una clave".²⁰

Ariadna es quien tiene la clave que ayuda a Teseo a **volver**, ella es la memoria que permite resolverlo. Entrar no implica ningún problema, todos podemos entrar, todos utilizamos espacio, todos podemos intentar diseñar un edificio y todos podemos criticarlo, pero solo quienes encuentran la clave adecuada para interpretar las leyes del caso que están tratando, pueden seguirlas concientemente y así equivocarse menos.

Es en las reglas y leyes en donde podemos relacionar a la arquitectura con un juego simbólico, relación que trataremos de aclarar al final de este capítulo.

MINOTAURO.- Es EL problema, no cada uno de los infinitos conflictos que siempre vamos a poder encontrar en cualquier faceta de la arquitectura. Desde el proyecto hasta el habitar pasando por la construcción, existe UN problema a resolver. Encontrar el centro de ese problema es dar con su solución. Como cuando un arquero va a tirar su flecha, existen innumerables variantes y problemas: cómo sujetar la flecha y el arco, cómo tensar la cuerda, cómo compensar el viento, la distancia, y un sinnúmero de condicionantes. Sin embargo solo existe una solución: Acertar.²¹

Un edificio resuelve en un objeto una innumerable cantidad de requerimientos, conflictos y tensiones entre el individuo, la sociedad, el paisaje y la historia.²² En Arquitectura acertar sería resolver todas esas variables en una solución arquitectónica, en la medida en la que el objeto resuelva más y mejor todos los requerimientos funcionales, técnicos estéticos y éticos la solución será más acertada. Es UN edificio, que resuelve UN problema que si bien es la resultante de muchas condiciones es uno.

Es a esa resultante lo identificamos con el minotauro, un híbrido monstruoso que es la confluencia de fuerzas positivas y negativas, la sumatoria de todo lo que hay que enfrentar y resolver para llegar a la mejor solución arquitectónica posible, a la mejor interpretación de la misma y a su mejor uso. Para resolverlo hay que encontrarlo y lo hacemos cuando hallamos el centro.

²⁰ Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos. Pg.57

²¹ Ver: Echenique, M. (2001). Estrategia del Pensamiento

²² Esta cuestión es el tópico central de muchos escritos del profesor Muntañola y tema de muchas de sus clases.

CENTRO.- En geometría el centro es el punto equidistante a todos los puntos del perímetro de una figura o superficie de un volumen. Esta condición se cumple perfectamente en el caso del círculo (plano) y de la esfera (volumen).

Puede verse que la idea de centro está ligada a la de periferia, con el límite y por lo tanto con la figura, esto por la dualidad fundamental del mundo fenoménico en el que vivimos. Un punto solo en el espacio no puede ser un centro, debe ser centro "de algo" ese algo es un contexto, según el cual, dicho punto es centro o no, puesto que solo puede haber un centro.

Todo lo que existe tiene un punto central, un origen. Es el punto desde donde parten y hacia donde confluyen todos los componentes de una entidad, es su base, su raíz y su fundamento. En el caso del círculo, es imposible encontrarlo en la periferia, el perímetro es infinito, ¿en qué punto comienza y en cual termina?, sin embargo solo hay un punto en el cual el compás se coloca para iniciar el trazo de la circunferencia, éste es el punto en donde el círculo nace, su centro. Análogamente, el significado de la palabra centro alude también a la punta del compás.²³

Cuando se analiza una realidad tan compleja como la humana, este "centro" más que un punto "equidistante" en cuanto a dimensiones, es el punto donde se concentra aquello que **articula** todas las partes que componen al Ser Humano y les da UNIDAD.

En el contexto urbano, hoy en día se habla de poli o pluri-centralidades, pueden existir varios centros en una ciudad pero corresponden a distintas categorías, a varias "esferas", por ejemplo: un centro administrativo, otro comercial, otro industrial, religioso, etc... O cuando las administraciones, se "descentralizan" lo hacen por zonas, teniendo cada zona un centro propio que continúa siendo único. Lo que se hace es partir la unidad, y al tener varias unidades más pequeñas (en estas partes) se tiene varios centros también más pequeños, lo que en teoría facilitaría la tarea administrativa.

El centro de una civilización más que un punto físico es una "realidad", una idea representada en el tiempo y en el espacio. Es un símbolo de esa civilización que aparece cuando "hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que sólo se adivina o siente"²⁴

Mircea Eliade, por otro lado dice que el "centro" es, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. Todos los demás símbolos de la realidad absoluta (Árboles de Vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etc.) se hallan igualmente en un Centro... El acceso al "centro" equivale a una consagración, a una iniciación; a una nueva existencia real, duradera y eficaz.²⁵



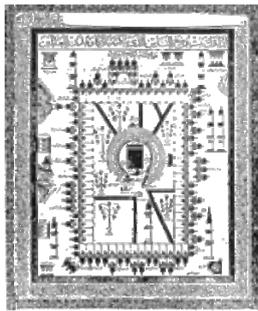
Carácter chino "zhong".

²³ RealAcademiaEspañola (2006). Diccionario de la Lengua Española

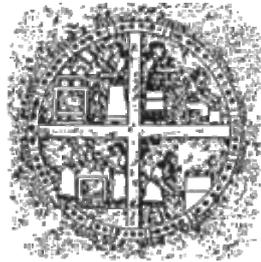
²⁴ Jung, C. G. (1964). El Hombre y sus Símbolos.

²⁵ Eliade, M. (1978). El Mito del Eterno Retorno. Pgs 20-25.

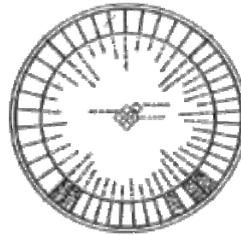
En todas las culturas, la noción de centro ha estado presente y ha sido un fundamento de su nacimiento y desarrollo, podemos encontrar pruebas de ello en los símbolos que han quedado como testimonio de su manera de concebir el universo y la vida. Basta con la etimología de los nombres para notarlo, así encontramos que en chino, Zhong Guo (China) significa país del centro, el carácter "zhong" se dibuja como un cuadrado con una división central. El "Cuzco" para los Incas es el ombligo del mundo igual que para los griegos "Delfi" o "Delfos". En México podemos encontrar también que la fundación de la ciudad se hace donde se encuentra la unión de las fuerzas celestes con las terrestres, donde un águila devora a una serpiente. Y así con un sinnúmero de topónimos que aluden al centro como cualidad esencial del lugar.



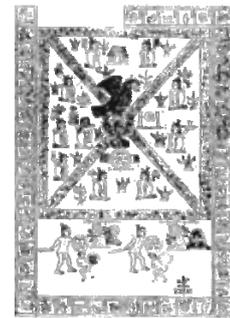
La Meca



Sello Asirio.



Bagdad



Tenochtitlán.

En los gráficos presentados, se puede ver esquematizada la "idea" de la capital, éstos no son reproducciones descriptivas del plano físico de la ciudad sino ideales de las mismas, destacando esa cualidad simbólica.

Toda cultura tiene en su "sede" el corazón de la misma, que es el asiento de sus raíces y el lugar hacia el cual dirigirse, el sitio de peregrinación. **Desde** donde todo se "dirige", o se ejerce la dirección de dicha civilización, y **hacia** donde todo converge.

Entrelazar la virtualidad con la realidad es el objeto de la arquitectura: "Hacer una obra arquitectónica desde el punto de vista científico no es nada más que encontrar una relación entre algo muy abstracto y algo muy concreto"²⁶ Unir la Idea, del cielo con la configuración de la tierra.

Del centro, como instancia en donde confluyen lo abstracto y lo concreto, se pueden distinguir niveles de intensidad, basados en la universalidad de la idea que se soporta. Desde lo universal, hasta lo particular. Universal tomando el centro como punto, como origen que manifiesta la Unidad (universo = *uni-versus*²⁷), como "lugar" generador y soporte de una cultura o Idea. Particular, como un

²⁶ Muntañola I Thornberg, J. (2003). Arquitectura Texto y Contexto: Transcripciones III, Pg. 12

²⁷ RealAcademiaEspañola (2006). Diccionario de la Lengua Española

estado de armonía de las tensiones que se establecen en un proyecto arquitectónico específico. ¿Qué tipo de tensiones? Las del Hombre en relación a la naturaleza, lo que se quiere frente a lo que se puede, la idea y el contexto, el interior y el exterior. El individuo, la sociedad, el territorio y la historia.

El símbolo, sintetiza, aglutina y vincula las posibilidades en la Tierra con las aspiraciones de trascendencia. Las posibilidades dependen del contexto social, temporal y físico, es decir "cultural", mientras que las ideas son universales. Al hablar del centro como un símbolo (mandala) las teorías de Jung señalan que: *"Sea en fundaciones clásicas o primitivas, el plano mandala nunca fue trazado por consideraciones estéticas o económicas. Fue la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo".*²⁸

LÍMITE.- Todo el trabajo de Eugenio Triás al respecto es de mucha utilidad para entender esta realidad.²⁹ Hemos dicho que por la condición dual del mundo manifestado, para encontrar el centro de algo debemos conocer sus límites y con ellos su figura. Este es un verdadero misterio. ¿Dónde termina una cosa para empezar otra? En medio de la relatividad que rige el mundo manifestado la noción del límite es también relativa como explicaremos más adelante, sin embargo en el espacio, a una escala "humana" de la arquitectura, las murallas y tabiques son un índice bastante concreto.



Apolo y Artemis, figuras crisoelefantinas (de mármol y oro), Museo de Delfos, Grecia.

²⁸ Jung, Aniela Jafé, Jung, C. G. (1964). El Hombre y sus Símbolos. Pg. 244

²⁹ Por recomendación del mismo autor, para aproximarse a una síntesis completa de su teoría del límite, podemos remitirnos a Triás, E. (2001). Ciudad Sobre Ciudad.

Pero esto es aún más complejo ¿Qué ocurre con todo lo que está “extramuros”?, ¿Deja de ser parte de la ciudad? incluso en una construcción amurallada existen los llamados “espacios de transición”. Estos espacios junto con puertas, ventanas y aberturas constituyen la vinculación por donde el espacio interior se comunica con el exterior, como actúa una membrana semi-permeable en el proceso simbiótico de la célula, permite el paso de determinados elementos mientras que la protege de otros, es decir: discierne.

En un animal por ejemplo, podríamos decir que su límite es su piel, que ésta marca claramente lo que es su cuerpo del contexto en el que se encuentra. Sin embargo, si tomamos un microscopio potente y analizamos dicha piel, veríamos unos espacios intermoleculares tan grandes que lo que parecía una clara línea entre lo que es y lo no es el cuerpo de dicho animal, se convierte ante nuestros ojos en una continua progresión.

Lo propio ocurre con el tiempo, en el que es un instante imposible de situar el que determina el cambio. ¿En qué momento exacto el día deja de serlo para dar paso a la noche? Los antiguos chinos explicaban esto como un proceso, en el que más que haber puntos de quiebre, existen momentos de mutación, y todo está en continuo movimiento³⁰. Así el tiempo al mutar sus cualidades, ahora es día, luego noche y nunca deja de ser lo que es: tiempo.

El límite, podría decirse, que es “algo” que **diferencia**. Lo que manifiesta la forma, aquello que marca una cualidad específica. Llegar al límite es llegar al punto en el que algo no puede seguir siendo lo que es.

Si de-limitar, es poner límite y acotar las cualidades de algo haciéndolo distinto, e-eliminar es sacar del límite, despojando a lo conformado de su cualidad específica anulándolo.

Para darle cualidades a algo es necesario delimitar. Por esto el acto de fundación de la ciudad, entre otras cosas, incluye su delimitación. Así se nos relata la fundación de Roma cuando Rómulo “labra” un surco que marca los límites de la ciudad (por cierto considerados sagrados y cuyo irrespeto es visto como una grave afrenta), dejando aberturas que serán sus puertas.

En el panteón griego encontramos esta dualidad representada con dos hermanos:

Dentro de la ciudad hay orden, luz, es el lugar de Apolo, dios civilizador. Fuera, el bosque sagrado es la naturaleza indómita regida por su hermana gemela Artemis. Ambos comparten muchos atributos, distintos aspectos de un mismo orden cósmico que se encuentra tanto en la naturaleza como en el hombre.

³⁰ Ver: Wilhelm, R. (2003). I Ching, El libro de las Mutaciones.

A este respecto encontramos también la connotación que tenía el bosque como un sitio en el que es fácil perderse y es el refugio de bestias salvajes, dragones, fantasmas y monstruos fantásticos. También como lugar de pruebas asociado con lo desconocido, lo no civilizado.

El laberinto es un límite continuo entre lo racional y el misterio que está más allá de la razón. Es un símbolo.

El Centro como Templo.- Dice Vitrubio que “La composición de los Templos depende de la simetría, cuyas reglas deben tener presentes siempre los Arquitectos. Esta nace de la proporción, que en Griego llaman *analogía*. La proporción es la conmensuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la cual procede la razón de simetría. Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado.”³¹

La simetría en este caso no significa lo que hoy entendemos por ella (la identidad axial o especularidad) sino una correcta medida y disposición de las partes. La arquitectura de un templo concreta una idea, hace manifiesta la cualidad y el Orden propio de esa idea (divinidad o potencia de la naturaleza) encarnada en piedra o si cabe el término: “empedrada”. La arquitectura sagrada, genera un orden intermedio entre la naturaleza y el hombre, un *meso-cosmos* que integra lo micro y lo macro.

Al erigir un templo se genera una modificación inevitable en el entorno natural, se crea un límite entre lo sagrado y lo profano, el espacio construido por el hombre se relaciona con el espacio configurado por la naturaleza, generando tensiones inevitables. Estas tensiones le dan la capacidad al ser humano de atenuar o destacar las potencialidades de dicho lugar de acuerdo a la manera en que maneja las relaciones entre ellas. La orientación, las proporciones, la geometría, el tamaño, la textura, los materiales, los colores,... todo juega un papel importante.

En un artículo publicado en “La Fundación de la Ciudad”, Eugenio Trías, aclarando previamente que la filosofía va más allá de la filología, dice sobre el origen de la palabra templo que: “La raíz etimológica de la palabra *templum*, y de su correspondiente expresión griega *temnenos*, es *tem*, de donde se forma el verbo *temnein*, que significa “cortar”. *Témenos*, participio pasivo, significa “recortado”, “demarcado”. Todo *templo* es una *demarcación* un recorte mediante el cual se deslinda un espacio despejado al que se asigna carácter *sagrado*. Se trata de un clareado mediante el cual se *aligera* la densidad indiferenciada de un ámbito (quizás por la frondosidad de arbustos, de maleza o de árboles) de manera que quede, de pronto, resaltada una *claridad* en la cual pueden producirse y oficiarse, eventos de naturaleza peculiar, de verdadera incidencia en la vida de una determinada comunidad.”³²

³¹Vitrubio, M. (1987). Los Diez Libros de la Arquitectura Pg. 58

³²E. Trías en Azara Pedro, M. R., Riu Eduard, Subías Eva (Ed) (2000). La Fundación de la Ciudad, Pg. 14

El “claro” en el bosque es el primer ámbito sagrado, de encuentro entre lo inhóspito y lo ordenado, este espacio conseguido a partir de los árboles talados es donde se encuentran el cielo y la tierra. Así se conforma un CENTRO, donde se encuentran todas las dimensiones, las del espacio, el tiempo, y me atrevería a decir que también aquellas que no conocemos (que no por ello dejan de existir).

Este centro es donde se **crizan** en el eje vertical: el cielo, la tierra y el inframundo (Hades). En el horizontal: norte, sur, este y oeste. En el eje del tiempo: la memoria y la finalidad de una civilización, sus mitos que se revivifican a través de ritos cargados de símbolos que lo juntan todo en el presente, aquí y ahora.

En “La Doctrina Secreta” H.P. Blavatsky describe el corazón del templo típico, este corazón se denomina el Sanctasantórum, conocido también como Adytum que sería “el recinto en el extremo occidental del Templo, cerrado por tres lados por paredes en blanco, y cuya única abertura o puerta estaba cubierta con una cortina-, era común a todas las naciones antiguas.”³³

Continúa mencionando que sol es el CENTRO de nuestro sistema planetario, es nuestro rector y dador de vida. Este símbolo, continúa diciendo, “podría ser el despertar de nuevo del Kosmos, de la Tierra y del Hombre, a nuevas existencias; puesto que el Sol es el símbolo más poético, así como el más grandioso de tales Ciclos en el Cielo, y en el Hombre sobre la Tierra.” El sol es para nosotros el centro de la vida, si bien no es el centro de la galaxia ni mucho menos de todo el universo, es el eje del sistema solar y a la escala del hombre es el fundamento de su existencia, para comprobarlo solo basta imaginar ¿Qué ocurriría si apagamos por un instante el sol?

El templo construido es el reflejo de las leyes que rigen el universo y por lo tanto, leyes que están también en el ser humano. El cuerpo del hombre es el templo de su SER, de su alma inmortal. Titus Burckhardt escribe: “Al igual que el templo es el cuerpo del Hombre divino –que por otra parte es el resumen cualitativo del Universo-, también el cuerpo del hombre que ha realizado en sí mismo la Presencia divina es un templo, como escribe san Pablo: “...¿No sabéis que vuestro cuerpo es el templo del Espíritu Santo, que está en vosotros...?” (*Epístola a los Corintios*, I, 6, 19). El Sufismo también califica al cuerpo de “Templo” (haykal)”.³⁴

El templo cristiano desde la edad media nos muestra en la planta de las iglesias, la reproducción de su símbolo fundamental, el “cruce” de lo divino con lo terreno, la cruz en la que está clavado el cuerpo del hijo de Dios, que es hombre divinizado o de Dios hecho hombre.

El templo cumple su función y se convierte en lugar sagrado cuando eleva nuestro punto de vista, cuando transporta nuestra conciencia hacia donde podamos captar “algo” de estas leyes universales,

³³ Blavatsky, H. P. (2000). La Doctrina Secreta. Tomo IV Sección III

³⁴ Burckhardt, T. (1999). Ensayos Sobre Conocimiento Sagrado, Pg. 59

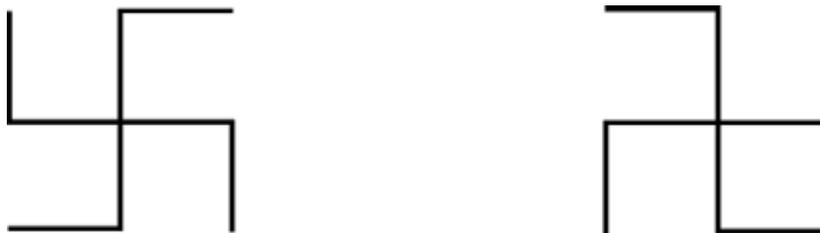
las mismas que están en la naturaleza y que el templo "refleja" ayudando al hombre a identificarlas gracias a que se encuentran también en él.

Laberinto, espiral y meandro.- "En la sombra de los milenios se hunde la sombra del Laberinto, lugar mítico en el cual se condensan y anulan todos los lugares. Espacialidad implosionada, volcada al interior, el Laberinto es la huella visible de un movimiento de búsqueda: una ficción edificada para inducir al error y para aprender a soltarse de la maraña de posibilidades sin fin y, de este modo, a "encontrar el camino" "³⁵.

A nivel arquitectónico la unidad básica del laberinto la compondría una encrucijada, cuando hay un cruce hay un centro y una opción múltiple (al menos dual) de elección con lo que se presenta el dilema y la realidad del laberinto.

El límite es la cualidad fundamental del laberinto, hay que traspasarlo y resolverlo, llegando al centro, el laberinto se disuelve, como el nudo gordiano. Si la complicación del mismo representa una prueba y un obstáculo para el acceso, el laberinto resuelto se convertiría en una espiral que si bien representa un camino progresivo, ya no tiene opción a pérdida. La espiral es la ausencia de límites, es el laberinto resuelto. Santarcángeli clasifica a la espiral como un pseudo laberinto por esta misma razón.

El laberinto no necesariamente tiene forma caótica, Kérenyi afirma al respecto que de la esvástica que la rotación de las dobles espirales angulosas también es una forma de laberinto, de origen y confluencia hacia un centro, dice que esta rotación como la del molino de viento "todavía realiza, a través de su complejidad, el principio del laberinto y, al mismo tiempo el de la rueda que gira eternamente."



Swástica constructora y destructora, representaciones de las divinidades Vishnú y Shiva en el Hinduismo.

³⁵ Corrado Bologna. En la introducción de Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos

Por otro lado y casi contraponiéndose a esto, las antiguas representaciones laberínticas en el área griega tienen forma de meandro. Un laberinto de meandros ya se había descubierto en un fresco del segundo palacio de Cnosos. Si es de la misma época que el palacio, entonces corresponde al tercer período minoico medio. Y en el siglo quinto aun se reproducía el laberinto en las pinturas de vasijas áticas en forma de meandro; una forma de representación que se explicaba para atribuir a esos laberintos una composición anterior y más primitiva. Esta explicación se confirmó con los cálculos de Dídimo, en Mileto, donde los meandros recibían el nombre de *labyinthoi*. Descubrimos que todavía en el Medievo al *labyrinthus* también se le llamaba *meander*.

Contemporáneamente, son célebres las palabras de Le Corbusier quien en sus conferencias en Latinoamérica incluso formula una ley al respecto, llamándola "La Ley del Meandro", él dice en su sexta conferencia, dada el lunes 14 de octubre de 1929 en Buenos Aires, lo siguiente:

"...La sinuosidad se caracteriza, el meandro se dibuja; la idea se ha ramificado. Muy pronto, la solución se vuelve terriblemente complicada, es una paradoja. La máquina funciona, pero es lenta y su mecanismo se ha vuelto delicado y molesto. El móvil es respetado: se va a la finalidad, pero ¡por qué camino!

Las vueltas del meandro hacen como unos ochos y esto es estúpido. De repente, en el momento más desesperante, ¡Estas vueltas se tocan en el punto más ancho de las curvas! De este modo, la idea pura surge, ha aparecido la solución. Empieza una nueva etapa. La vida será buena y normal nuevamente... pero solamente por un período. No obstante, siguen pedazos de viejos meandros, inertes, desempleados, pantanosos, estancados; las malezas invaden las orillas. Hay unos organismos sociales, mentales, mecánicos que son parasitarios, anacrónicos y paralizantes.

De esta manera, la idea sigue la ley del meandro. Los momentos de lo "sencillo" son el desenlace de las crisis agudas y críticas de la complicación."³⁶

³⁶ Le Corbusier "Presiciones".Pg 164.



A MANERA DE CONCLUSIÓN

LABERINTO COMO ARQUITECTURA, ARQUITECTURA COMO JUEGO SIMBÓLICO

Cada objeto arquitectónico podría verse como un conjunto de cosas creadas que posee un orden particular. Podría decirse entonces, que ese objeto posee ciertas reglas que regulan ese orden, que lo hacen ser lo que es y no otra cosa.

Mas, “conjunto de cosas creadas” es la definición en castellano de la palabra mundo, ésta palabra viene del latín *mundus* y ésta a su vez de la palabra griega *κοσμος*. Cosmos significa **orden**. Para que exista un orden deben haber leyes o parámetros que determinen la disposición de cada cosa, de cada componente dentro de ese “conjunto” o mundo.

Por otra parte, es sabido que las reglas son un atributo característico del juego y que cada uno tiene sus propias reglas, según J. Piaget, “Se encuentran tres grandes tipos de estructuras que caracterizan los juegos infantiles y dominan la clasificación de detalle: el ejercicio, el símbolo y la regla; los juegos de “construcción” constituyen la transmisión entre los tres y las conductas adaptadas.” Precisamente a partir de aquí que la arquitectura puede verse como un juego simbólico, a partir de las REGLAS.

Si nosotros participamos de un juego aceptamos seguir esas leyes, las conozcamos particularmente o no, sabemos que existen reglas, sabemos que el espacio-tiempo del juego son una dimensión espacio-temporal distinta a la cotidiana. El ganar o perder es otra cuestión que puede o no tener importancia. Lo que determinan las leyes del juego es quien está dentro y quien no, si participamos o estamos “fuera de juego”.

Para Le Corbusier “De la obra debe desprenderse una ley” y afirma en el mismo texto que “el arte y la ciencia dependen del número”, además de que “ el arte, al igual que la ciencia debe

conocer esas leyes principales que le constituirán una lengua de la que él podrá servirse para crear construcciones coherentes con la naturaleza inteligibles y satisfactorias. Cada vez que el sabio o el artista intente transgredir esas leyes, su obra disminuirá".³⁷

Y en relación al laberinto, según Santarcángeli, la figuración del mismo en todas las épocas contiene las características del juego y apoyándose en L. Frobenius y J. Huzinga sostiene que: "Así como un recinto sagrado se construye, además de para rezar, para danzar y para jugar, el laberinto es, además de danza, juego... puede ser un círculo sencillo que posee, como tal, significado mágico, y además se traza con atención y se protege contra los engaños. Los jugadores no pueden abandonarlo antes de haber cumplido con sus obligaciones."³⁸ Continúa el texto aclarando que toda la humanidad juega a representar el "orden de la naturaleza" y que en el laberinto, o las danzas del laberinto, se evoca ese error, perderse y reencontrarse propio del proceso de la vida del hombre.

Como una prueba, el laberinto es un modelo de iniciación que pretende confundir o detener a quien no esté preparado, pero a la vez revela ese misterio a quien sea capaz de descifrarlo. En este sentido otro ejemplo lo podemos encontrar en Egipto como se mencionó antes o en las representaciones del laberinto en puertas, muros y urnas etruscas, cumplía una doble función, la de mantener a los espíritus de los muertos en el lugar donde reposan y la de impedir que penetren seres malintencionados.

Así se delimita el espacio de los juegos y las danzas y se constituye un lugar consagrado que se convierte en un *temenos*. La representación laberíntica busca evidenciar el misterio de la naturaleza, de la vida y de la muerte de lo sagrado y lo profano de lo serio y lo lúdico.

¿Dónde está el límite entre el mundo de un objeto arquitectónico y el que lo contiene? "Todo el contexto es arquitectura."³⁹ El aspecto funcional de un edificio no solo determina el programa arquitectónico en cuanto a cantidad de espacio, también indica las relaciones que entre ellos deben existir, pero no basta para entender todo el fenómeno arquitectónico. Es indiscutible que si ponemos algo en un mundo, (en un conjunto de cosas que tiene un orden) eso que ponemos estará necesariamente influenciado por las leyes de ese mundo y todo lo que en él existía, será también influenciado por el nuevo objeto, siempre proporcionalmente a la potencia de las leyes y del objeto. Algo parecido a lo que ocurre si "dejamos caer" una piedrecita en un elemento líquido, ésta provocará una serie de ondas que serán más o menos notorias dependiendo de la piedra y de la densidad del líquido. La dificultad está en poder entender todas las variables que intervienen en un fenómeno como éste, y más aún cuando este hecho se relaciona con factores humanos como ocurre en la arquitectura.

³⁷ Jeanneret, O. y. (1994). Acerca del Purismo, Pg. 37.

³⁸ Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos, P. 190.

³⁹ Muntañola I Thornberg, J. (2000). Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura Pg 13.

VALORACIÓN SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA

I PARTE

Si después de plantear una tesis de esta naturaleza, seguimos haciendo una valoración de la arquitectura de la misma manera que antes, negaríamos toda la potencia y el valor que tiene la investigación.

La intención es aportar un elemento que sirva de base para nuevos planteamientos y para construir herramientas que permitan una valoración de la arquitectura más allá de lo estrictamente material y concreto, sin dejar de ser científica.

Que pueda reconocer las componentes, un poco menos evidentes, pero inegables que tiene la arquitectura, componentes que forman parte de la estructura humana y por lo tanto se manifiestan en todo ámbito de su acción.

Lo mítico y simbólico son parte del hombre y por lo tanto de la arquitectura.

Entonces, la pregunta es clara: ¿Cómo estudiar una obra arquitectónica desde el punto de vista simbólico? ¿Cómo hacer una valoración simbólica del objeto sin perder de vista lo estrictamente arquitectónico? Todo esto no pretende revolucionar, ni mucho menos contradecir, todo lo formulado hasta hoy sobre Arquitectura, pero sí arriesgar una tesis sobre la dimensión simbólica de la misma.

Después de toda la investigación hecha sobre los símbolos y sus distintas aplicaciones, podemos, proponer el siguiente método. Concientes de que es un primer esbozo, que deberá ser revisado y redefinido continuamente en base a la experiencia, la misma que queda ensayada en los casos presentados en los correspondientes capítulos de esta investigación.

Tendríamos entonces los siguientes pasos:

1.- SENTIDO. Si el símbolo es el contenedor de una idea, un buen punto de partida sería cerciorarnos de que exista una. Planteada por el autor, por las necesidades o por ambos. En este caso no se trata de un sentido simplemente funcional, nos referimos al sentido en cuanto a una orientación conceptual, a una declaración de **intenciones** que argumente todas las actuaciones y constituya una **tendencia** organizativa y práctica para la resolución de los problemas planteados.

Nos podríamos referir a una **FINALIDAD**. Mas, entrar en una discusión sobre la finalidad de la arquitectura sería entrar en un tema interminable donde existen múltiples posturas sin acuerdo entre sí. Cada individuo puede tener su propio punto de vista, el mismo que se evidencia cuando este actúa. Si bien no podemos establecer cuál es la finalidad de "la" arquitectura, cada objeto en particular sí que puede tener una muy clara intencionalidad dada por sus circunstancias y sus autores, lo que referimos como "pauta interna".

La discusión forma-función de la arquitectura es del siglo pasado y no se trata de colocarse en uno de los bandos. Se haya zanjado o no el tema por completo, podemos comprobar que tanto en tendencias "formalistas", "funcionalistas", o cualquier otra, existen arquitecturas acertadas y otras desacertadas. Ahí está lo que nos interesa ¿Qué determina que una obra sea un acierto? Una determinada postura nos da un parámetro y un marco de acción, pero no nos garantiza el éxito de todas las decisiones que tomemos.

Más allá de lo estrictamente funcional o formal, cada edificio tiene uno o varios "por qué" fundamentando su existencia o proyección. No es simplemente un requerimiento de metros cuadrados, tampoco un programa, sino una **necesidad**. Y esa necesidad es compleja, ya que más allá de ser simplemente física, es también psicológica e intelectual porque es una necesidad HUMANA, no animal, vegetal ni mineral.

Existe una obvia finalidad de una casa, de un hotel, de un hospital, una tienda y de cada tipología imaginable. Pero además hay otra: una particular, esta ya no tan obvia. La que tiene ésta casa, en ésta calle de ésta ciudad y en éste momento, según éste autor y éste usuario, promotor, cliente...

En tal caso la idea no se toma como sinónimo de forma, o de modelo geométrico. La geometría sería el puente que ayuda a conformar ese elemento abstracto, de acuerdo a las configuraciones geográficas, topológicas, climáticas; en definitiva: concretas. Este elemento geométrico será el segundo punto de nuestro examen.

Todas las arquitecturas tienen un elemento concreto y funcional, todas una geometría, pero no todas están dotadas de un sentido claro, en esta guisa, una **ESTRATEGIA**

2.- GEOMETRÍA - USO. Es el código abstracto que nos permite representar formalmente un objeto y adaptarlo al entorno cultural. La misma idea puede ser expresada con métodos diferentes, en diferentes idiomas, contextos, climas, figuras...

a. Todo lenguaje posible dentro de la arquitectura entra en juego para poder expresar, en el espacio, el primer principio. Mientras que esa primera idea es **una**, las formas en las que se puede plasmar son múltiples y relativas al contexto histórico, físico y social.

Puntos, líneas, planos, ángulos, volúmenes y las relaciones entre los mismos, conjugados de distinto modo reproducen distintas intenciones. Nada de esto es nuevo para un escolar de los niveles básicos.

Un conjunto de trazos y figuras estilizadas, pueden evocar al musulmán la misma necesidad de desarrollar la caridad, por ejemplo, que se representa en la India con cierta postura en las manos de un avatara antropomorfo, o en Egipto con un jeroglífico abstracto. Sin entrar a juzgar qué sistema es mejor, cada uno es el más adecuado para su lugar, su época y la comunidad a la que está dirigido.

b. A esto se suma el **uso** que esta sociedad prescribe al objeto arquitectónico, lo cual también tiene que ver con una "manera" que depende del contexto socio-físico.

Lo cual hace variar de acuerdo al contexto, la labor de ordenar unos espacios con unas funciones así como la manera de interpretarlo y utilizarlo.

La estrecha relación entre la función y la forma es por demás conocida y en este nivel hay que tomar en cuenta ambas para entender mejor el objeto analizado.

Si consideramos el primer punto como un elemento estratégico de la arquitectura, a éste segundo, lo podríamos considerar **TÁCTICO**.

3.- SOPORTE. Tomaríamos en cuenta como soporte, a todo sustento concreto sobre el que se apoya la arquitectura. Lo que Vitrubio calificara como *Firmitas*. Sin que *Utilitas* y *Venustas* correspondan a ningún otro punto de esta clasificación, ya que ésta no es análoga a la del sabio romano, coinciden solo en este punto.

En esta tercera categoría, entramos en el plano de lo múltiple porque, la idea es particular y caracterizadora, la geometría puede variar, pero el soporte concreto de éstas puede ser inmensamente variado. Una misma idea puede tener varias maneras de plasmarse y los materiales en los cuales se puede construir son innumerables.

Sin embargo hay materiales más adecuados que otros, cada material aportará sus cualidades y debido a su naturaleza, es donde realmente encontramos limitaciones ya sean de cantidad o calidad.

Más allá de lo dicho, el soporte no deja de ser importante y, obviamente, tiene una repercusión en el resultado final. No es lo mismo utilizar para una ventana, cristal, plástico o papel. Varían las condiciones de luz y por lo tanto la percepción espacial, además de la climatización, resistencia, costo, mantenimiento y todas las variables que de un material dependen. El material también aporta una cualidad específica que debe ser considerada, tiene un por qué, tan importante como cada elemento que interviene y su elección puede favorecer, o no, a que las intenciones se cumplan.

A diferencia de otros medios de valoración arquitectónica, en éste, lo material se considera una condicionante, pero no un determinante de la geometría y menos de una idea.

Retomando la nomenclatura del último párrafo de cada punto anterior, si el primero era estratégico y el segundo táctico, a éste se le puede denominar el aspecto **TÉCNICO** de la Arquitectura.

OBJETOS DE ESTUDIO

“El tipo se percibe como invariante, como una forma que se repite en múltiples objetos y que se reproduce en muy diversas situaciones... si bien el tipo caracteriza a un conjunto de objetos, no se identifica con ninguno de ellos” ¹ *Carlos Martí*

Basados en el principio del laberinto, y siempre intentando resolver las interrogantes iniciales, reducimos todas las opciones posibles a una mínima expresión, que aparece como DUAL. Dos objetos que sirven de punto de partida para la verificación de los postulados iniciales. Ambos, más allá de ser un simple “ejemplo” son síntesis de muchos otros, son referentes y en cierta forma “modelos”.

En el primer caso la arquitectura reproduce la figura típica del laberinto de manera deliberada, vemos en el objeto la forma del laberinto reflejada, ya sea en la planta o en la volumetría. Por otro lado, está el laberinto metafórico, en él intentamos ver y explicar los procesos: genético, constructivo e interpretativo de la arquitectura, como el acto mismo de resolver un laberinto.

Habíamos explicado que el símbolo se compone de un envase y de un contenido que este envase porta. El contenido no se puede manifestar sin un recipiente, mientras que el vaso vacío tiene un valor relativo bastante disminuido. Es un juego constante entre apariencia y esencia.

Así tenemos:



Laberinto literal.- Un primer aspecto al que denominamos así porque se basa en la figuración, la imagen del objeto se identifica con la del laberinto de manera clara y explícita. Es la arquitectura basada en la espiral, los pasadizos sin salida, los caminos intrincados que conducen al centro y todo lo que coincide con la definición del laberinto. Para ejemplificarlo elegimos Toda una serie de trabajos de Le'Corbusier basado en la idea del “Crecimiento Ilimitado”.



Laberinto metafórico.- Por otro lado, es la **interpretación** de toda la arquitectura como un **proceso** laberíntico. Para sustentar este enfoque seleccionamos el Partenón, como representante típico de una arquitectura y que ha tenido, entre muchas otras cosas, la suficiente influencia a lo largo de la historia como para poder ejemplificar claramente lo que queremos explicar.

¹ Martí, A. C. (1993). Las Variaciones de la Identidad. Arquitectura / teoría. Barcelona, Ediciones del Serbal. Pg. 91.



LABERINTO LITERAL

“Cuanto más lo pensamos, mejor comprendemos que el objeto de nuestro interés, a mayor abundamiento *laberintico*, no cabe en ninguna definición que lo abarque por entero y sin equívocos. Conformémonos, pues, con decir: **“Recorrido tortuoso, en el que a veces es fácil perder el camino sin un guía”**.²

¿Cómo puede el laberinto identificarse como realidad en la arquitectura? Nuestra intención no es mostrar todas las maneras posibles de configurar un laberinto, ni de hacer un estudio histórico de cómo se ha representado en las diferentes épocas y culturas, (aunque dicho estudio haya sido necesario para enunciar las hipótesis planteadas) ese trabajo ya ha sido desarrollado con bastante rigor académico por los autores citados en este documento y si duda puede ser desarrollado, pero no es nuestro propósito.

Buscamos respuestas en el plano metafórico, en la expresión posible del laberinto como analogía y en este caso, como posibilidad de convertirse en arquitectura.

Denominamos “laberinto literal” a las configuraciones arquitectónicas que reproducen en su trazado este “recorrido tortuoso” remarcado en la cita inicial. Cuya figura refleja clara y explícitamente la imagen del laberinto.

Para poder ejemplificarlo y estudiar esto como un fenómeno, hemos elegido un proyecto de Le Corbusier que en realidad sintetiza una **serie** de proyectos relacionados con esta situación, en donde la apariencia del objeto arquitectónico es la de un laberinto.

Esto es lo que ocurre con todos los trabajos relacionados con el concepto de “crecimiento ilimitado” que el arquitecto desarrolló, como ya dijimos, no para un proyecto específico, sino que fue motivo de sus investigaciones durante varios años, volviendo sobre esta idea cada vez que se lo permitían las cualidades de sus encargos y no sólo eso, sino que él mismo lo propuso varias veces en proyectos planteados por iniciativa propia, buscando con evidente afán que pueda plasmarse de una manera u otra.

Lo que demuestra que no solamente era una solución “surgida” para resolver un proyecto en concreto, sino que en eran posturas y planteamientos con los que se identificaba personalmente y por lo tanto aspiraba concretar. Dando una muestra de lo que él mismo afirma cuando escribe que “La arquitectura es un acto de voluntad conciente”.³

² Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos. Madrid, Siruela.

³ Le_Corbusier (1999). Precisiones. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 90

MUSEO DE CRECIMIENTO ILIMITADO



"El eje es quizás, la primera manifestación humana; es el medio de todo acto humano. El niño que vacila tiende al eje, el hombre que lucha en medio de la tempestad de la vida se traza un eje. El eje es el que pone orden en la arquitectura. Poner orden, es comenzar una obra. La arquitectura se establece sobre ejes."⁴

"...el hombre está organizado en perfecto acuerdo con la naturaleza y, probablemente, con el universo."⁵

Le' Corbusier

La espiral, y particularmente la espiral logarítmica, fue objeto de profundo y repetido estudio para Le Corbusier. Debido, muy probablemente a la relación que existe entre esta forma y el crecimiento armónico en la naturaleza.⁶

No es de extrañar, visto todo el trabajo que hizo en relación con las proporciones, que desarrollara esa inclinación por las geometrías de crecimiento vital, que puede verse, ya limitado o infinito, dependiendo de dónde y cómo se coloque el observador.

Sus propuestas, aunque generan un gran revuelo, no pretenden ser invenciones fantásticas, son "originales" porque vuelven al origen, valga la redundancia. Por ser una búsqueda de leyes naturales. Ironiza el hecho de que lo tilden de revolucionario, declarando que solo ha tenido un maestro: el pasado y solo una formación: el estudio del pasado.⁷

Manifiesta su inquietud ante estas leyes que no son "patrimonio" de ninguna especialización porque son de la naturaleza: "¿Qué hay pues de común entre el arte puro y la ciencia pura? Cómo puede el espíritu de uno servir al otro? Solamente su instrumental técnico difiere, su objetivo es el mismo: el objetivo de la ciencia pura es la expresión de las leyes naturales mediante la búsqueda de las *constantes*.

El objetivo del arte serio es también la búsqueda de la *invariante*."⁸

⁴ Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 151.

⁵ Op. Cit. Pg. 165

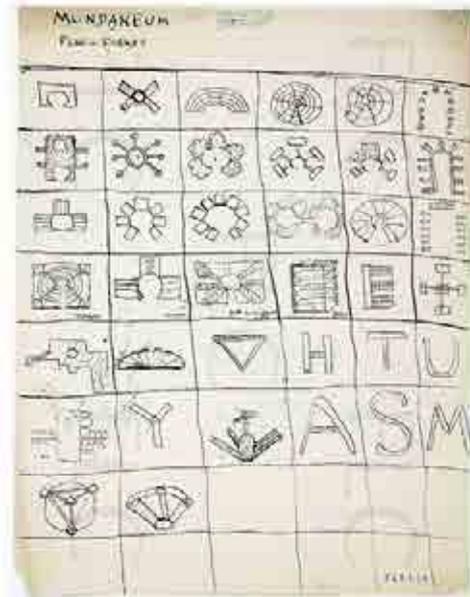
⁶ Ver M. Ghyka.

⁷ Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 49.

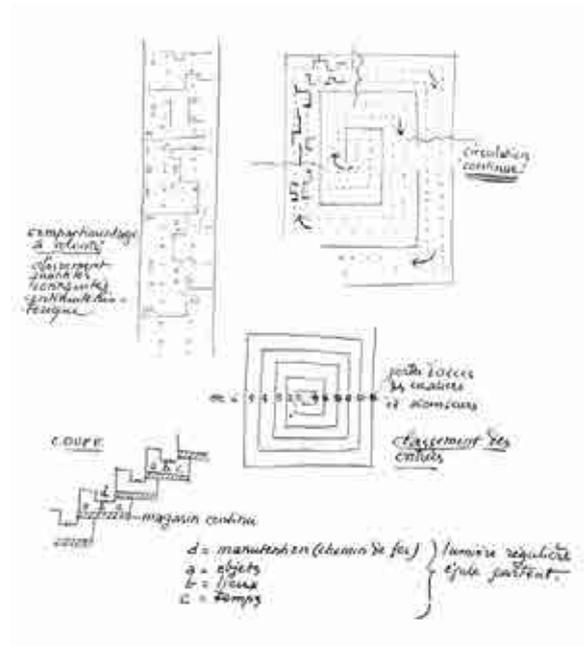
⁸ Jeanneret, O. y. (1994). Acerca del Purismo. Madrid, El Croquis Editorial.. Pg. 30

A continuación haremos un brevisimo repaso de la evolución que tuvo la idea del Museo de Crecimiento Ilimitado en diferentes proyectos.

Comenzamos a ver la espiral puesta en acción con el Mundaneum, en 1929, este es un proyecto que intenta resaltar los valores de la unidad mundial en un período de posguerra.



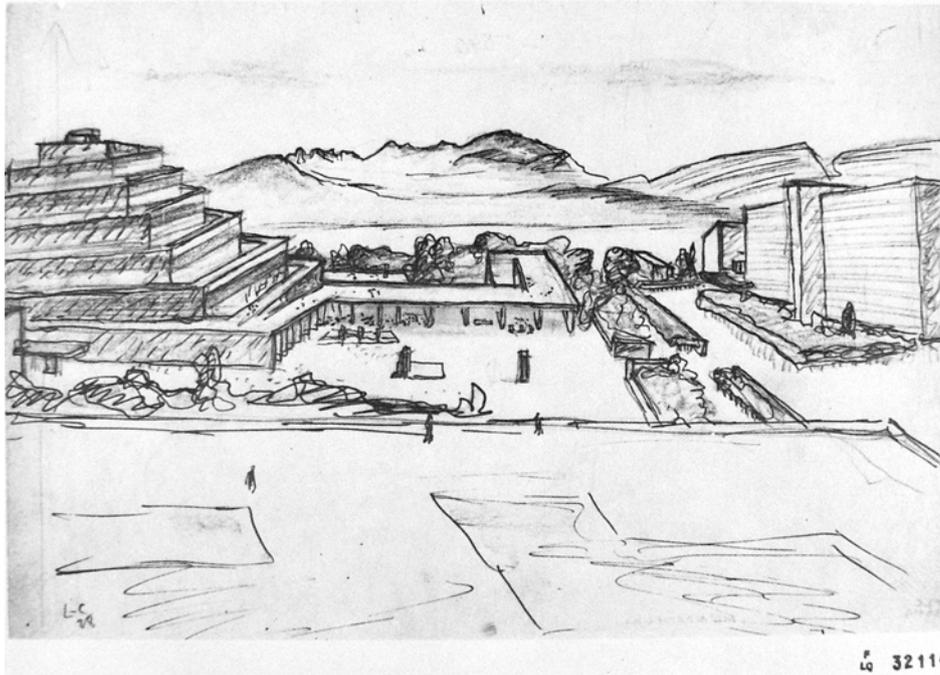
Esquemas para el Mundaneum, Le Corbusier.



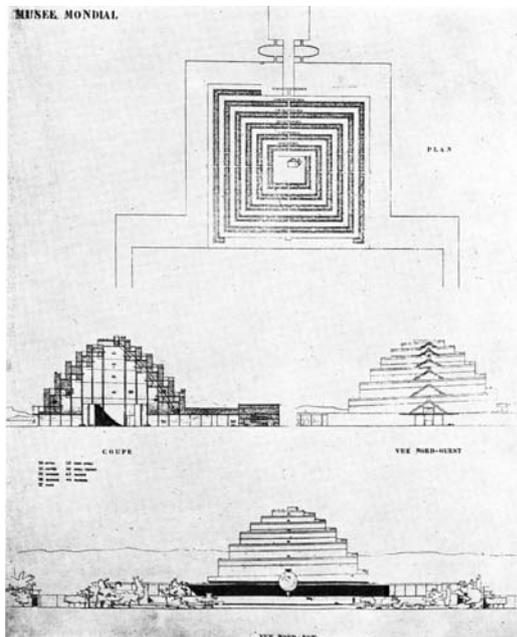
Valores del trabajo comunitario de las naciones en el mundo, como necesidad de redención ante los nefastos acontecimientos recientes producidos por la Primera Guerra Mundial. La “Ciudad Mundial” es algo así como una “Nueva Babilonia” (como muy bien califica Marcello Fagiolo⁹) por lo que la evocación formal del Sigurat puede ser aceptada por con ese sentido. Sin embargo no hubiera sido planteada, si no cumpliera con los requisitos de un espacio ideal para un museo, cosa que, como lo demuestra María Cecilia O’Byrne en su tesis,¹⁰ Le Corbusier venía explorando varios años atrás, particularmente con **la espiral**.

⁹ Revista Ottogono N° 48, 1978.

¹⁰ O’Byrne, M. C. (2003). El Museo de Ahmedabad. Barcelona, Inédito.



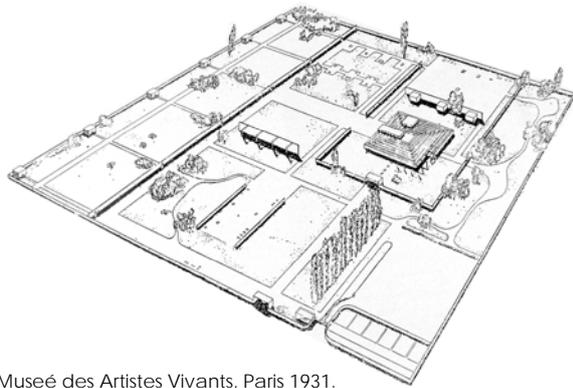
Perspectiva general del Mundaneum, Le Corbusier.



Mundaneum, Ginebra 1929.

En 1929, en Ginebra. El Museo Mundial es el edificio más destacado dentro de un complejo destinado a conmemorar los 10 años de trabajo cooperativo de la Liga de Naciones. Como podemos ver en la cuadrícula de esquemas que dibuja Le Corbusier, presentada en la página anterior, la espiral no es su primera y única opción, es una (la séptima de la primera fila) de 38 opciones. Por lo tanto, la forma espiral, y concretamente la idea del Sigurat que se convertirá en "emblema" del proyecto es elegida. Luego de buscar y estudiar distintas posibilidades no es fruto del azar.

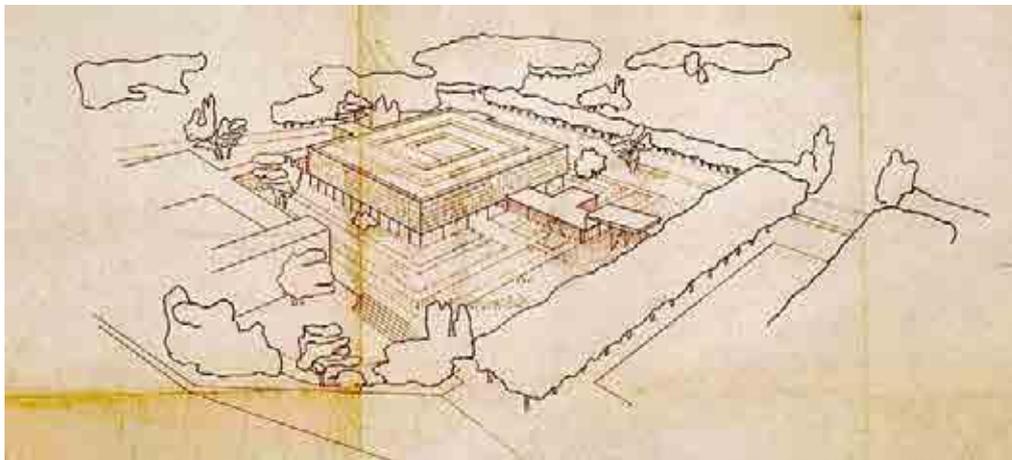
En este proyecto, que no llegó a construirse, ya podemos ver plasmada la espiral cuadrada, la misma que luego será un tema recurrente como solución al espacio expositivo.



Musée des Artistes Vivants, Paris 1931.

Luego, el museo de Arte Contemporáneo en París (1931), es una premonición bastante cercana sobre lo que será la propuesta del "Musée à Croissance Illimitée". Es un museo de crecimiento ilimitado, aunque no tenga éste por nombre, donde "el visitante no verá jamás la fachada; verá el interior del museo.. .máxima economía... El museo es extensible a voluntad: su planta son células de una espiral, verdadera forma de crecimiento armonioso y regular."¹¹ Como podemos ver en esta perspectiva, este es quizás el más parecido al Museo de 1939.

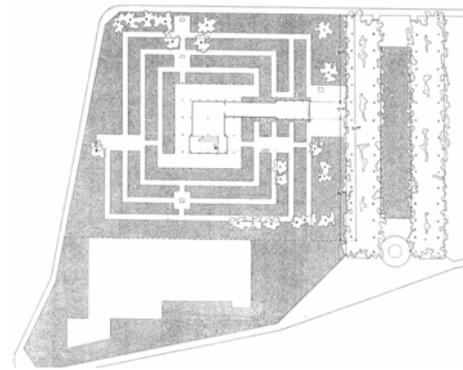
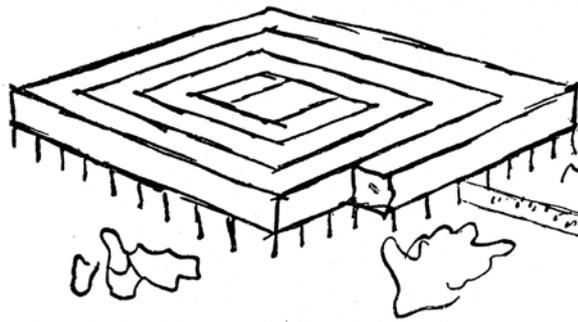
Poco más adelante, el Proyecto "C" de 1936 para la Exhibición Internacional de París, muestra nuevamente el esquema compositivo que será utilizado, tres años más tarde, para el Museo de Crecimiento Ilimitado. Es prácticamente el mismo. El núcleo central con la rampa y el brazo de acceso hacia éste se repetirán, así como la retícula estructural de columnas, salvo que en este caso el núcleo mantiene un módulo cuadrado y el resto del edificio se basa sobre una malla rectangular más cercana a la proporción áurea. El diseño de los jardines presenta una pseudoespiral cuadrada menos explícita y una swástica puede entreverse, mas no se plantea con tanta franqueza como se hará más adelante.¹²



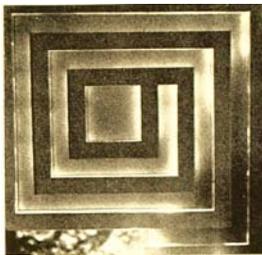
Proyecto "C" para la Exposición Internacional de París 1936.

¹¹ Boesiger, W., Ed. (2006). Le Corbusier, Ouvre Complète. Basel Boston Berlin, Birkhäuser Publishers. Volumen 2. Pg 73.

¹² Tanta es la similitud entre este proyecto y el "Museo de Crecimiento Ilimitado" de 1939 que el boceto en perspectiva de la página siguiente, aparece en la edición de las Obras Completas como parte del proyecto de 1939 mientras que en la Edición Garland forma parte del conjunto de planos de 1936.



Boceto y plano de situación del Proyecto "C" para la Exposición Internacional de París 1936.



Diez años después del diseño del Mundaneum, en 1939, fue proyectado el Museo de Crecimiento Ilimitado "En la carta a Zervos, de diciembre de 1930, Le Corbusier afirma que su museo es un invento posible por haber sido concebido como un edificio que crece como un organismo vivo, y que se trata de una idea en la que viene trabajando desde hace años. Una idea que se puede patentar, un invento: un organismo vivo para reproducir en serie. Y equipara la idea, el museo, a un *prototipo*".¹³

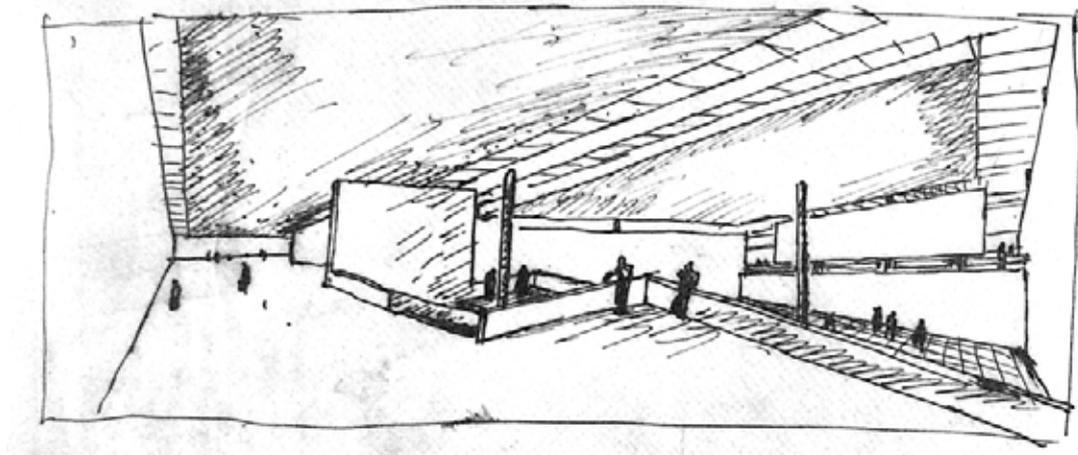
La espiral ascendente u horizontal, pero siempre en torno al centro es unívoca, nunca plantea una elección direccional, Sólo se puede elegir el sentido de circulación (si subir o bajar) mas nunca se plantea la posibilidad de "transgredir" el itinerario. Se circula hacia el comienzo o hacia el fin, la entrada o la salida, arriba o abajo al ascensor, a los servicios o a la tienda, de modo que no es muy *fácil perderse*, puesto que la forma revela casi de inmediato su regla, su "pauta interna" o hilo de Ariadna.

Pauta y guía que la luz hace posible. Natural durante el día y artificial durante la noche, pero siempre distribuida desde una misma línea espiral calada en el techo, recorriendo el museo y **aclarando** el posible laberinto. Plasmando en el proyecto su afirmación de que "La arquitectura es un **juego** sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz; la proporción es aún y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz"¹⁴.

La luz es la que evidencia el juego y sus reglas. La que resuelve el laberinto al ser la clave de orientación. Como se muestra en este boceto donde las lucernas en el plano superior están muy claramente expuestas.

¹³ O'Byrne, M. C. (2003). El Museo de Ahmedabad. Barcelona, Inédito.. Pag 61, datos a su vez extraídos y correctamente citados de Las Obras Completas de Le Corbusier 1938-1946.

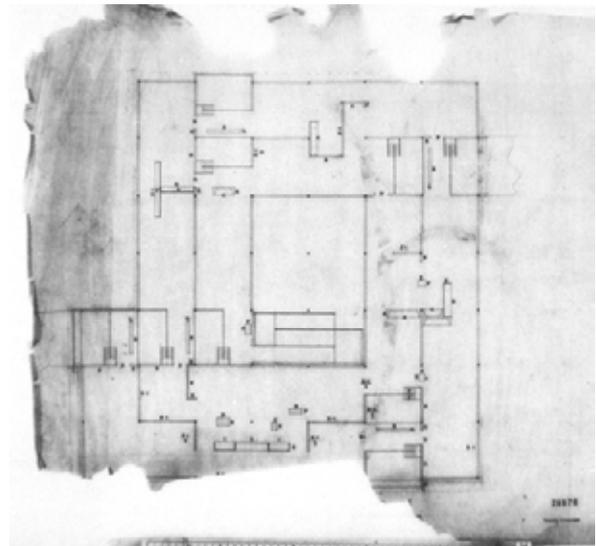
¹⁴ Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pg 178



Perspectiva interior del Museo de Arte Contemporáneo en París, 1931

Esta vez, una reinterpretación del mismo esquema espiral, le otorga una nueva figura, así se adapta a las nuevas circunstancias y a los nuevos requerimientos. Ahora la espiral no se desarrolla en el plano vertical, el Sigurat, pierde su presencia en elevación, pero gana la posibilidad de crecimiento ilimitado.

Es un "prototipo" propuesto para un lote de 400 x 400 m, un proyecto sin fachada que se puede ir adaptando a las necesidades espaciales gracias a sus posibilidades de crecer. Se llega por un túnel hasta el centro y desde allí comienza el recorrido hacia fuera. No solo se propone un espacio, se propone un itinerario, un *promenade*.



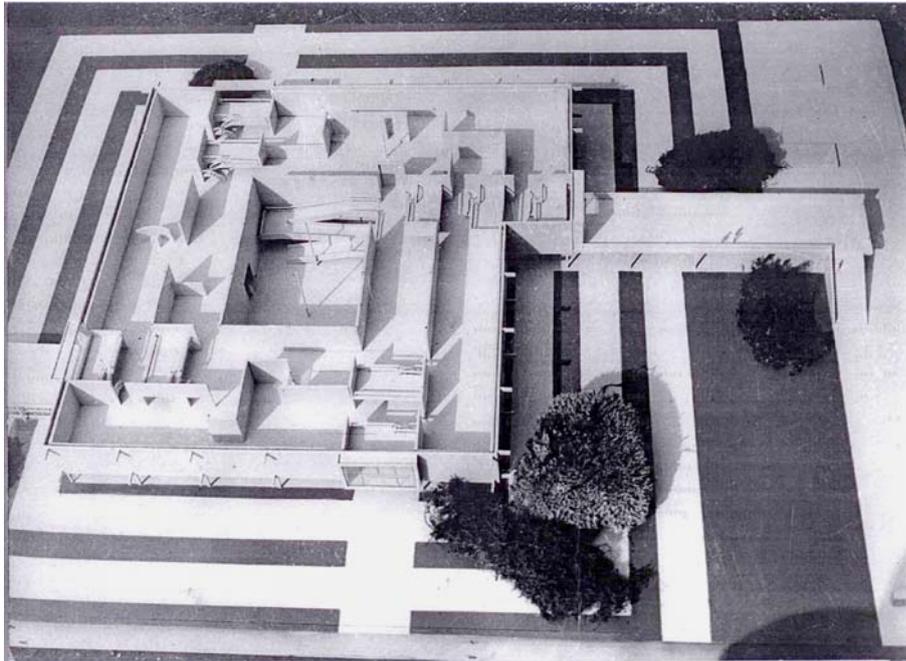
Planta original del Museo de Crecimiento Ilimitado

Aunque mirando al suelo nos es fácil perdernos en un alborotado conjunto de tabiques dispuestos ortogonalmente, "La luz cenital marca la espiral del museo"¹⁵. E ahí nuestro hilo de Ariadna. "Luz natural y luz artificial entran por la misma fuente, permitiendo que tanto de día como de

¹⁵ O'Byrne, M. C. (2003). El Museo de Ahmadabad. Pg. 28.

noche, cualquier visitante siempre encuentre en las dos cuerdas de luz, la guía necesaria para recorrer el museo sin posibilidad de perderse".¹⁶

Mas, la posibilidad de perderse surge cuando uno no sabe hacia dónde se dirige. Aún si las posibilidades de circulación se redujeran a un único pasillo, (que no es el caso); si un unívoco recorrido lineal nos conduce sin que esté claro hacia dónde, sin que existan puntos de referencia, entonces nos desorientamos y por lo tanto sentimos desubicados. Estamos, aunque sea momentáneamente, perdidos.



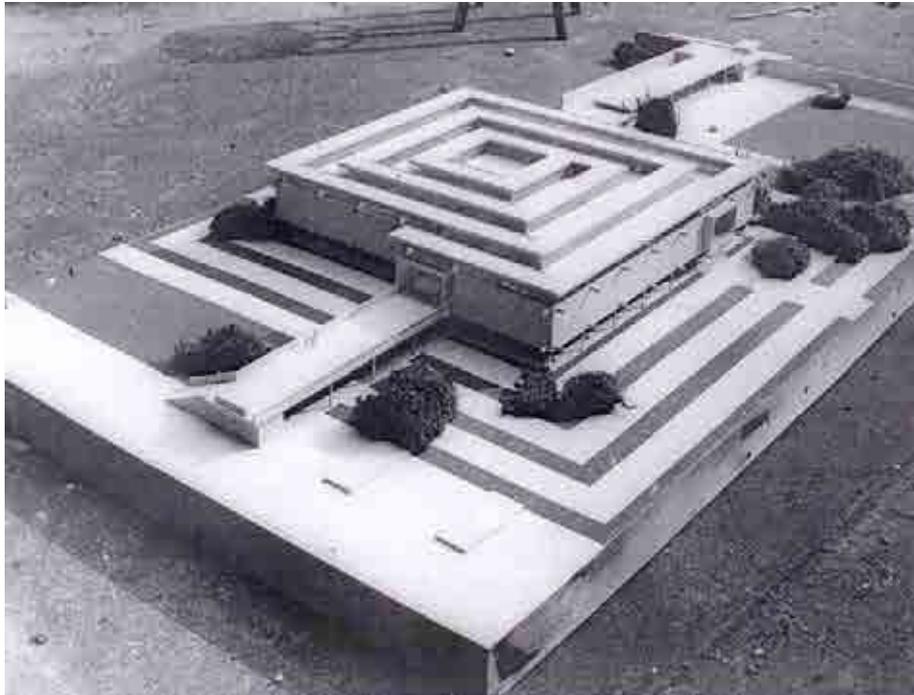
Maqueta del Museo de Crecimiento Ilimitado Archivo Fundación Le Corbusier

Por esto, el solo hecho reconocer que se está transitando un sendero **no** nos libra de este extravío, si ese camino es equivocado o si existe la simple sensación de que lo sea, ya nos podemos dar por perdidos.

Lo que nos produce pánico es la incertidumbre, incluso si la muerte es una certeza, su aceptación, aparentemente elimina esta sensación. Existen testimonios de muchos pilotos *kamikaze* japoneses, uno en particular, que tuvo que abortar la misión por un fallo de su avión, cuenta que nunca sintió tanto miedo como en ese viaje de regreso, viaje en el que no tenía ninguna certeza, al comienzo

¹⁶ Op. Cit. Pg. 68.

sabía lo que le esperaba, luego, no. Esta incertidumbre nos paraliza, anula nuestra voluntad y nos impide decidir con libertad.



Maqueta del Museo de Crecimiento Ilimitado. Archivo Fundación Le Corbusier

Necesitamos de forma imperiosa saber a dónde nos dirigimos, y si es posible qué tan lejos estamos y qué medios necesitamos para llegar.

En el caso del museo, toda esta información está constantemente emitiéndose hacia el transeúnte. Es más, continuamente se abre la posibilidad de acortar el camino y, dirigirnos directamente hacia el centro, o bien dirigimos hacia la salida.

Pocas líneas después en el mismo texto citado, afirma que “La ordenación es la jerarquía de los ejes, y por lo tanto, la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones.”

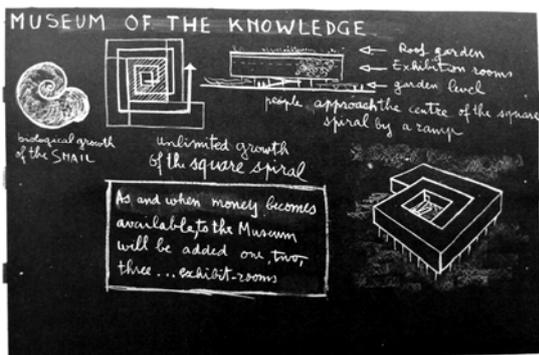
Que las intenciones puedan manifestarse franca y eficientemente es un legítimo anhelo del arquitecto. Lo que buscamos con este trabajo es que todo aquello que sucede de manera inconciente en la arquitectura pueda, en alguna medida, por mínima que sea, dejar de serlo.

En este edificio sus postulados sobre la arquitectura se vuelven a poner a prueba, todos excepto la terraza jardín, aunque la “libertad” con el manejo de la cubierta no deja de experimentarse.

Hablar de libertad en nuestros días es bastante complejo y no es el principal objetivo de este trabajo, sin embargo, nos toca tangencialmente. ¿Qué sino el anhelo de libertad, empuja a salir de un laberinto? ¿No es el laberinto una prisión?

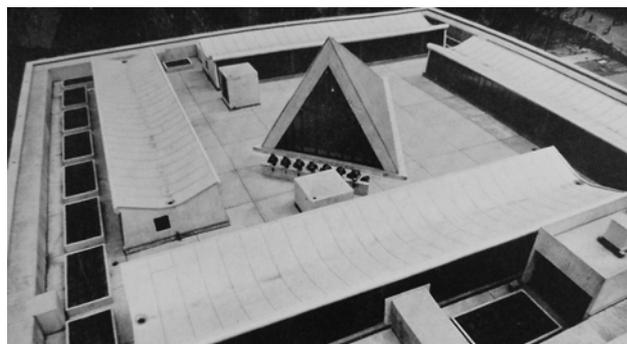
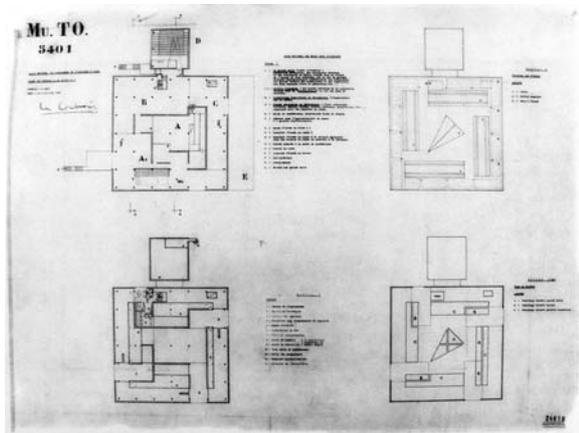
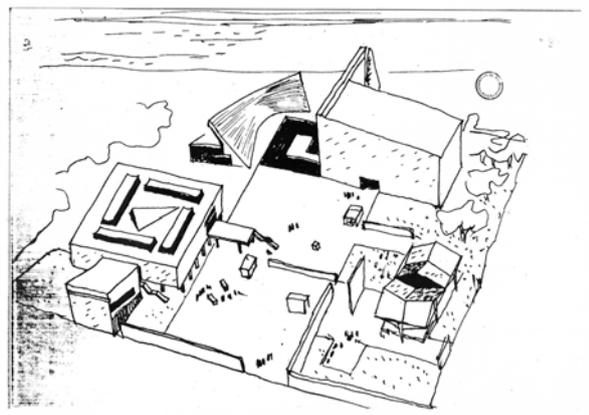
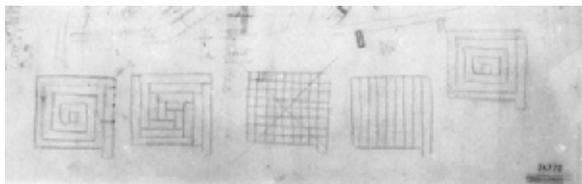
Solo podemos utilizar con libertad algo que conocemos. Así como en cualquier disciplina, un principiante está limitado por el *peso* de las herramientas que utiliza. Sus propias limitaciones en cuanto a la técnica, van disminuyendo mientras se desarrolla y *fortalece*, a la vez que naturalmente se amplía su capacidad y rango de acción.

Aunque este edificio no llegara a construirse, todo el trabajo que en él se vuelca y todo su proceso creativo tienen repercusiones claras en varios proyectos futuros, dos de los cuales sí llegaron al plano concreto como son el Museo de Ahmedabad y el de Tokio, ambos de 1957.¹⁷



Panel explicativo del proyecto y fotos del Museo de Ahmedabad, 1957.

¹⁷Fotos extraídas de: http://www.flickr.com/photos/superka_01/3308271402/sizes/l/in/set-72157614716262962/



Dibujos y fotografías del Museo de Arte Occidental en Tokio, 1957.

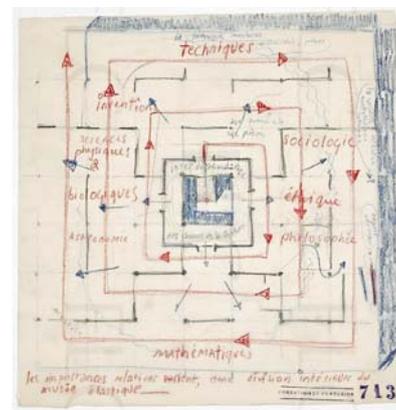
30 AÑOS DE SILENCIO

“La obra de arte es un juego. Uno mismo crea la regla de su propio juego. Entonces es necesario que esta regla aparezca a los que también buscan jugar”. *Le Corbusier*

Este apartado, es un paréntesis que, aunque aparentemente se separe de la línea discursiva, nos ha servido para entender mejor el proceso creativo del objeto analizado y sobre todo para hacer una lectura del trabajo de Le Corbusier como un **juego simbólico**.

Está basado en la Tesis de Adriana Ortega “**Le Corbusier; París' 53: El sonido de treinta años de silencio**”¹⁸ principalmente en el Box V. La cual es un comentario y traducción del libro “Suite de dessins”, donde Le Corbusier “fija las reglas con que se jugará *Le gran jeu* de la creación. *Suite de dessins* será uno de los últimos libros que le Corbusier prepara y por lo tanto constituye una síntesis de su labor creadora”¹⁹ además que lo gestó como la memoria del montaje de la exposición de sus trabajos plásticos, por lo tanto, su postura sobre la manera de exponer y lo que se expone, está intensamente volcada en él.

La casi totalidad de los escritos datan de 1937 año en el que se publica “Cuando las Catedrales Eran Blancas” y en el que se instala el Pabellón de los Tiempos Modernos. Época en la cual la reflexión sobre los espacios expositivos, alcanza una cima para Le Corbusier, llegando a proponer que las plantas verdaderas de la arquitectura, son aquellos esquemas del itinerario propuesto, muy comunes en los bocetos preliminares de sus proyectos.



Esquemas de funcionamiento para el Centre D'esthétique Contemporaine, 1937

¹⁸ Ortega, A. *Le Corbusier; París' 53: El sonido de treinta años de silencio*. Proyectos Arquitectónicos. Barcelona, UPC.

¹⁹ Op. Cit. Box I Introducción.

Entendiendo que para comprender la arquitectura es de suma utilidad conocer el criterio de su autor y que, si bien el de Le Corbusier se refleja en todos sus escritos, en "Suite de dessins", lo está muy especialmente enfocado hacia lo que nos concierne en este trabajo. Es como una decantada relación de su experiencia, como una especie de "confesión" sobre su obra que no sólo es arquitectónica. Así encontraremos declaraciones como esta, refiriéndose al dibujo y su vinculación con toda su labor: "No es necesario buscar en otra parte la llave de mis trabajos y de mi búsqueda." ²⁰

La totalidad de los párrafos siguientes son citas de dicho trabajo, siguiendo el orden en el que van apareciendo en el texto original. En este apartado hemos querido apuntar y subrayar²¹ las palabras textuales de Le Corbusier que aluden a la "arquitectura como juego simbólico" y más específicamente a las reglas del juego. Esto, para poder ver condensado, lo que a lo largo de esta tesis, se encuentra citado, parafraseado e interrelacionado con otros conceptos y cuestiones.

CITAS:

- **"LA OBRA DE ARTE ES UN JUEGO**, un juego donde el autor ha creado la regla. Los juegos exigen pasión, no es posible jugar apáticamente, es necesario abandonar toda distracción.

El autor, el artista ha creado la regla de su propio juego, y esta deberá aparecer ante quienes también quieran jugarlo.

LA REGLA DEL JUEGO está hecha de signos elaborados según una sabiduría, Debe incluir objetos, cosas y seres que sean comunes a todos, elementos que puedan ser reconocidos en una primera aproximación. **Deben ser comprensibles de un solo golpe, en una sola mirada.** Las señas del tránsito en las autopistas han explorado estos signos y la necesaria fuerza de comprensión que ellos deben incluir. **Los signos deben hacer alusión a viejas nociones muy arraigadas en el entendimiento, detectores de una reacción automática."**²²

- "El Dibujo es también un juego" ²³

- "El dibujo es una escenografía, un **soporte simbólico** de sucesivas y complementarias fases de transmisión de pensamientos. Una escenografía por lo tanto, de proporcionamiento: Geometría y números, campos ilimitados, oberturas hacia un cielo posible. Materia posible. En todo caso, medios a veces, todavía someros. Escenografía, imagen, figuración, transferencia de ideas sobre un tema de imponderables". ²⁴

²⁰ Op.Cit. Pg.39.

²¹ Las palabras en resaltadas en el presente trabajo no lo están en el original.

²² Op. Cit. Pg. 12

²³ Op. Cit. Pg. 24.

²⁴ Op. Cit. Pg. 29.

- "En 1948 escribía: "Pienso que si se le concede alguna importancia a mi obra de arquitecto" (hoy rectifico así: Pienso que si se le ha podido conceder alguna atención a mi obra de arquitecto y urbanista), es a aquella labor secreta a la que es necesario atribuirle la virtud profunda".²⁵

- **"La obra de arte es un juego. Uno mismo crea la regla de su propio juego. Entonces es necesario que esta regla aparezca a los que también buscan jugar".²⁶**

- "Cada jornada de mi vida ha estado consagrada en parte al dibujo. Yo no he cesado jamás de dibujar y de pintar, buscando donde pudiese encontrar, los secretos de la forma.

No es necesario buscar en otra parte la llave de mis trabajos y de mi búsqueda." ²⁷

- "El pintor, que juega el verdadero juego, imita en profundidad la aventura de la naturaleza." ²⁸

- "El pintor no es verdadero más que si es natural. Extravagante, fuera de las reglas, no es nada más que un maniaco, y en ese caso no existirá jamás" ²⁹

- "Conducido desde otra parte, mi camino lentamente se aproxima; la vía "para amar" es parecida a la de "hacer amar": dos pistas salidas de horizontes desconocidos, convergentes, que luego se confunden. Una viene del emisor, la otra del receptor." ³⁰

- "...la obra pública; o el museo, (esta cosa tan mala, tan peligrosa, definida y establecida)" ³¹

- LA OBRA DE ARTE ES UN JUEGO

"La obra de arte es un juego donde el autor ha creado la regla. En la vida, ella va a guarecerse en su marco o va a permanecer sola sobre su muro. Los que juegan apáticamente deberán abandonar en ese momento toda distracción. ¿No exigen pasión los juegos?

El autor –el pintor- ha creado la regla de su juego y la regla debe aparecer a los que quieren jugar.

LA REGLA DEL JUEGO

Está hecha de signos, con una inteligencia suficiente. No sabría hacer uso de objetos nuevos, inéditos, inesperados, desconocidos. Nadie los reconocería. Utiliza sujetos experimentados, observados, usados, limados por la costumbre, susceptibles de ser reconocidos en un simple esquema.

²⁵ Op. Cit. Pg. 34.

²⁶ Op. Cit. Pg. 36.

²⁷ Op. Cit. Pg. 38 y 39.

²⁸ Op. Cit. Pg. 46.

²⁹ Op. Cit. Pg. 48.

³⁰ Op. Cit. Pg. 56.

³¹ Op. Cit. Pg. 58.

Se puede observar, en la circulación automotriz moderna, la aplicación de éste principio en el curso de las circunstancias que requieren, precisamente, la necesidad de desencadenar en el espíritu una serie rigurosa de operaciones mentales. La señalización a lo largo de las rutas automovilísticas ha sido preparada mediante una experimentación incesante.

El anuncio de un paso a nivel con barreras abajo, la señalización del paso posible de un tren de mercancías a través de la ruta, etc.

Hoy en día, los objetos considerados, no hacen una fiel relación de su imagen: por el contrario; una barrera de bella cerrajería moderna, o una locomotora poderosa de hoy en día, se muestra a los ojos del conductor como una imagen mas bien anticuada de una locomotora divertida de 1840 o de una barrera de madera de un solar.

Signos haciendo llamado a viejas nociones bien instituidas y establecidas en el entendimiento, usadas como una frase de catecismo, detectores de una serie fecunda de automatismos.

De ahí, la inmensa preferencia actual por las artes de época, consideradas desde el sólo punto de vista etnográfico, artes que son como el teatro de caracteres fundamentales determinantes del drama, de la epopeya o del simple modo de ser de la naturaleza. Juego de acontecimientos humanos." ³²

- "El misterio, ésta es la obertura profunda delante del alma ávida siempre de espacio." ³³

- "La poesía no ha tenido fórmula, ni actitud, ni aspecto fijo. Tiene circunstancias siempre variables, tiene premisas siempre diversas, ella no es, cada vez, más que una palabra nueva, imprevisible. Tal es el inasible móvil de nuestras emociones". ³⁴

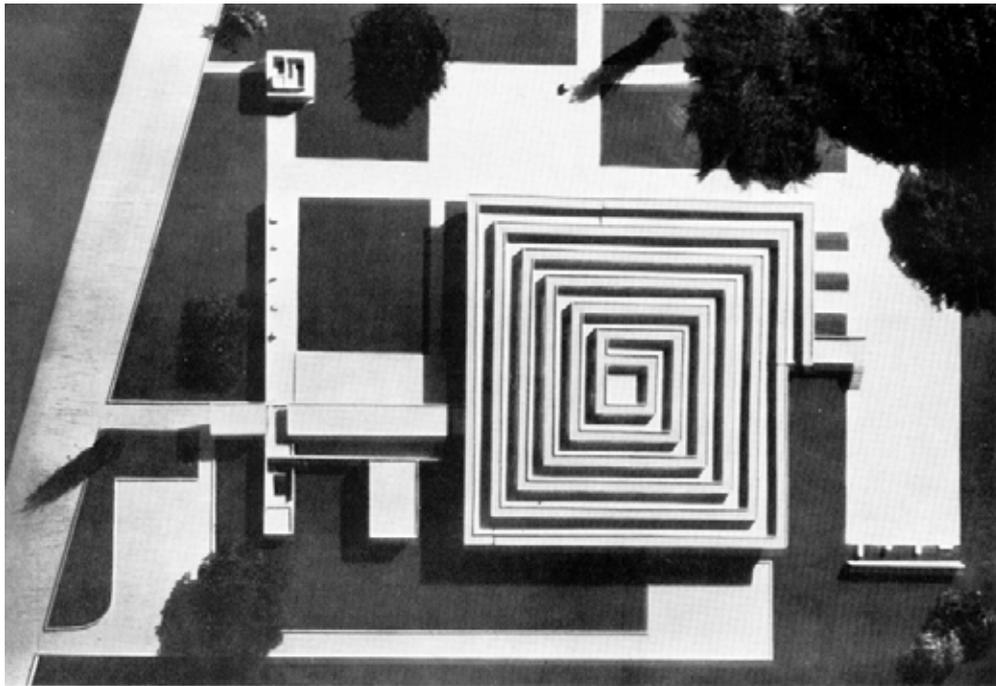
³² Op. Cit. Pg. 67-73.

³³ Op. Cit. Pg. 76.

³⁴ Op. Cit. Pg. 78.

VALORACIÓN SIMBÓLICA DEL MUSEO DE CRECIMIENTO ILIMITADO

Hay que decir que para llegar al aspecto estratégico o **sentido**, hemos partido de lo más concreto y evidente, es decir, de aquello que denominamos dimensión técnica o **soporte** del edificio, continuando con lo táctico o **geometría - uso** y terminando, a manera de conclusión, con lo que ahora se presenta en primer lugar, su **sentido**.



Vista superior de la maqueta del Museo de Crecimiento Ilimitado.

1.- SENTIDO. Le Corbusier propone que hay que “formular claramente, animar la obra con una unidad, darle una actitud fundamental, un carácter: pura invención del espíritu”.³⁵ Y esta noción coincide perfectamente con lo que nosotros hemos denominado “SENTIDO” en la Valoración Simbólica de la Arquitectura.

³⁵ Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 175.

Él proyectó el Museo de Crecimiento Ilimitado como **un ideal del edificio para exponer**, éste no fue un proyecto encargado por nadie particularmente, sino que es su propuesta de cómo debería ser un museo. Concordando con las conclusiones de O'Byrne y con el propio Le'Corbusier, cuando en la carta a Zervos que hemos citado anteriormente, afirma que se trata de un **invento**.

Propuesta de la que está tan convencido, que busca plasmarla desde el momento en que la define, y además, se convierte en una propia referencia para muchos de sus proyectos desde que surgió. Tal es el caso del Mundaneum, el Musée du XXe Sciecle y dentro del él el Musée des Artistes Vivants, el Centro de estética Contemporánea, el Museo de Ahmedabad el Museo de Arte Occidental de Tokio y otros en los que la relación no es tan evidente pero en los cuales es innegable la presencia de la experiencia acumulada de sus trabajos anteriores.

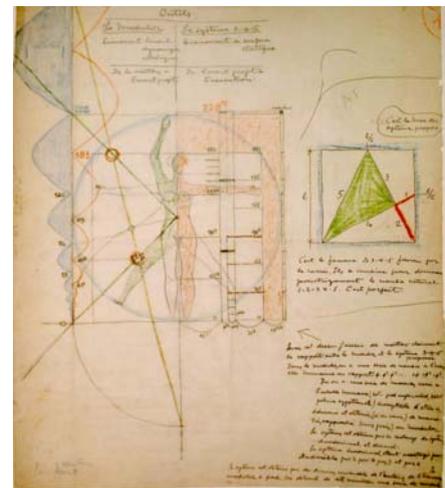
Por esta razón el Museo de Crecimiento Ilimitado no es un proyecto sujeto a determinaciones geográficas, sociales o históricas específicas, más que las que puedan afectar al autor en su taller. Es decir que por estar idealizado, su contextualización es posterior a su gestación. Se crea y luego se adapta al terreno. Es un proyecto que no sólo puede, sino que pretende ser implantado en cualquier parte que se requiera. Es casi un modelo.

Sobre todo cuando reclama que el museo es hasta entonces "esta cosa tan mala, tan peligrosa, definida y establecida" y se esfuerza por re plantearlo desde sus aspectos más íntimos.

Podríamos decir que es un modelo de espacio expositivo que se adapta a los requerimientos físicos y sociales basando su adaptación en el crecimiento de los organismos vivos.

2.- GEOMETRÍA Y USO. "Si los objetos de la naturaleza *viven* y si las obras del cálculo *giran* y proporcionan trabajo, es porque los anima una unidad de intención motriz. Repito: en la obra de arte es necesaria una unidad motriz."³⁶

La geometría es el factor más característico de este proyecto, y quizás de la arquitectura, si aceptamos que es el canal que permite que las concepciones conceptuales se vuelvan objetos habitables. O que, como dice Le Corbusier "la geometría es lo propio del hombre"³⁷.



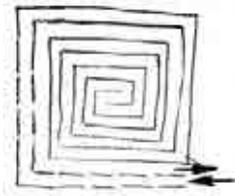
Esquema del Modulo

³⁶ Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 174.

³⁷ Le_Corbusier (1999). Precisiones. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 93

En el caso que estamos estudiando, podemos partir además de que el arquitecto ha asumido un papel muy importante para las proporciones y la geometría dentro de su carrera, habiéndole dedicado mucho tiempo a su estudio, reflexión y difusión, que se evidencia en "El Modulor".

La geometría es el camino que nos lleva a la finalidad y este puede ser efectivo o "delicado y molesto" como sugiere en este párrafo de "Precisiones":

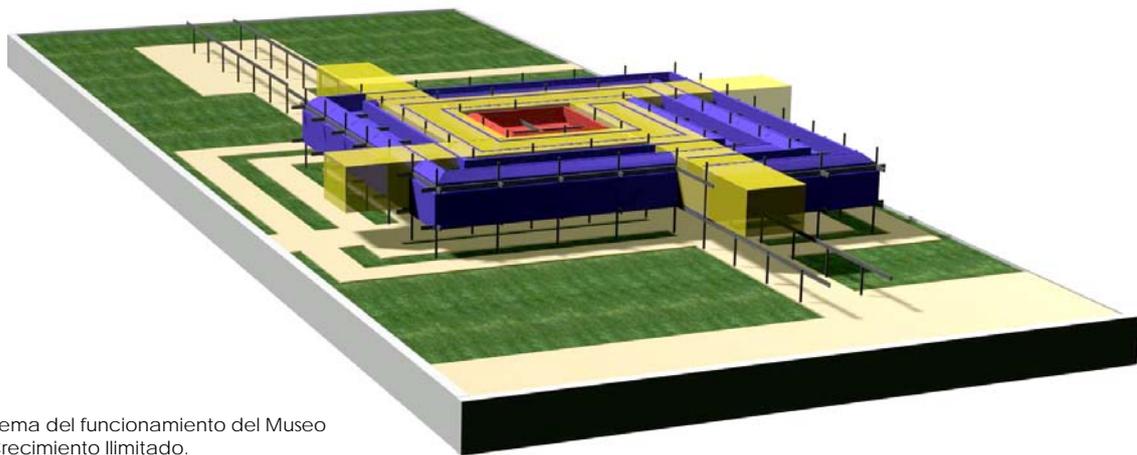


"La sinuosidad se caracteriza, el meandro se dibuja; la idea se ha ramificado. Muy pronto, la solución se vuelve terriblemente complicada, es una paradoja. La máquina funciona, pero es lenta y su mecanismo se ha vuelto delicado y molesto. El móvil es respetado: se va a la finalidad, pero ¡por qué camino!

Las vueltas del meandro hacen como unos ochos y esto es estúpido. De repente, en el momento más desesperante, ¡esas vueltas se tocan en el punto más ancho de las curvas! ¡Milagro! ¡El río corre recto! De este modo, la idea pura surge, ha aparecido la solución.

Empieza una nueva etapa. La vida será buena y normal, nuevamente... pero solamente por un período. No obstante, siguen pedazos de viejos meandros, inertes, desempleados, pantanosos, estancados; las malezas invaden las orillas. Hay unos organismos sociales, mentales, mecánicos que son parasitarios, anacrónicos, y paralizantes.

De esta manera, la idea sigue la ley del meandro. Los momentos de lo "sencillo" son el desenlace de las crisis agudas y críticas de la complicación."³⁸



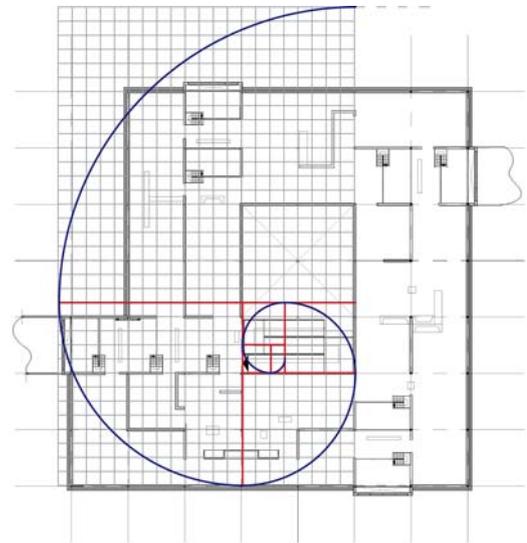
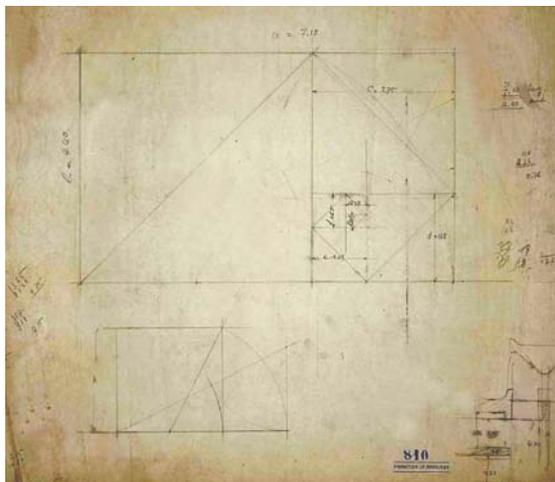
Esquema del funcionamiento del Museo de Crecimiento Ilimitado.

³⁸ Op Cit. Pg 165. También citado en el apartado en la extrapolación del mito del Laberinto a la Arquitectura en este mismo trabajo.

El meandro. La espiral cuadrada es la imagen clara de este edificio proyectado. Pero se "desenreda" cuando las curvas se juntan gracias a la superposición de una cruz gamada, la swástica que parte desde el centro mismo de la planta, ACLARA el camino.

Corta las espiras pero también la une. Es lo que las articula y resuelve el laberinto, como ya se dijo anteriormente, si estos brazos, el recorrido sería unívoco y obligatorio, como el del zigurat. La cruz permite que pueda tomar decisiones sobre el itinerario, incluso subir por las escaleras que se encuentran siempre sobre estos ejes y ver desde arriba, orientarse.

Tal como se ve en la foto de la maqueta sin la cubierta, las escaleras conducen a espacios independientes, no vinculados con otros más que visualmente.

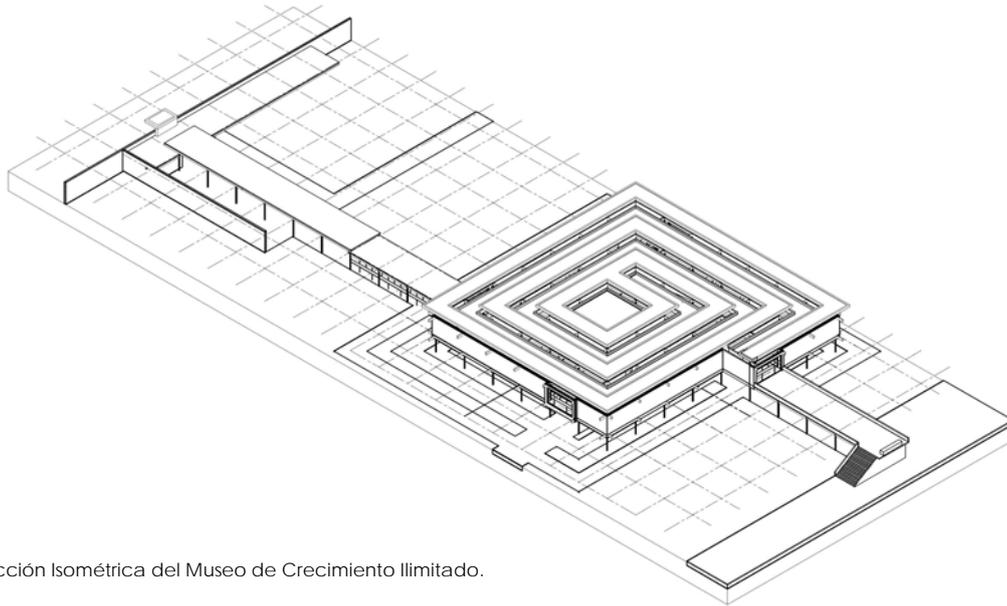


Esquema de la proporción áurea para el Museo de Crecimiento Ilimitado. Boceto preliminar por Le'Corbusier e interpretación en planta por el autor

El Modulor, toma en cuenta la proporción áurea y los esquemas pitagóricos. Pero siempre dentro de la practicidad constructiva que ofrece el estándar. En este proyecto, tanto en planta como en alzado se aplica la espiral logarítmica pero conjugada con el ángulo recto.

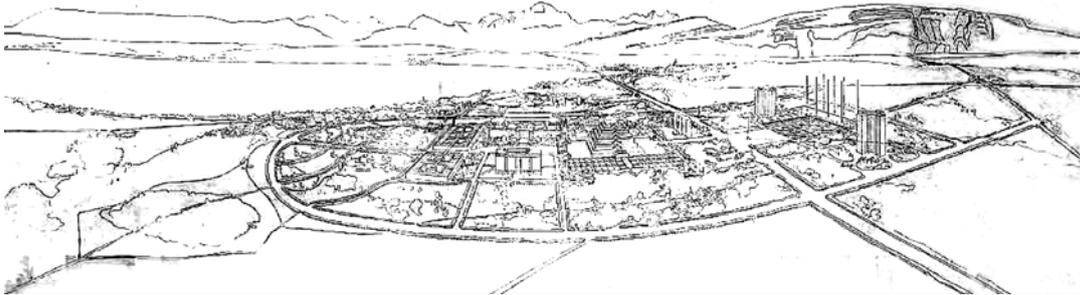
El museo "... se empieza a instalar a partir del pilar central, y se va desenrollando en torno a él una espiral cuadrada de 7 metros de anchura. Se edifica a partir del origen según la disponibilidad y las necesidades; y así puede ir creciendo día a día. La puerta de entrada se coloca en el centro, por encima del nivel del suelo. De manera que se accede a la misma sobre pilares (actuales y futuros).

Estos pórticos de pilares darán cabida útil, cuando sea preciso, a los almacenes del museo. Debido a todo esto, el museo no tendrá fachada. ¿Cómo un mundo al revés? ¡No importa!³⁹



Reconstrucción Isométrica del Museo de Crecimiento Ilimitado.

RELACIÓN CON SU CONTEXTO FÍSICO Orientación y emplazamiento. A diferencia del Mundaneum, en donde los estudios del entorno son exhaustivos y los dibujos de perspectivas sumergidas en un claro contexto físico en el Museo de Crecimiento Ilimitado, la relación con el contexto inmediato y concreto del edificio se plantea abstracta e independiente, inexistente, ya que ciertamente no existe. Y la última frase del párrafo anterior indica su carácter de introspección, de crear un mundo al revés. Las fachadas no están fuera, pero están.



Perspectiva general del Mundaneum, Le Corbusier.

³⁹ Le_Corbusier (2005). Modulo 2. Madrid, Ediciones Apóstrofe. Pg. 241.

Lo que importa es lo que ocurre dentro. El contexto "universal" en el que se concibe el proyecto, no concibe relaciones dialógicas específicas, como escribe al respecto: "...improvisé en el dorso del menú un museo sin fachada, etc.,etc.,... para montar en un campo cualquiera en las afueras de París, al borde de una carretera nacional (o en otro lugar parecido)." ⁴⁰

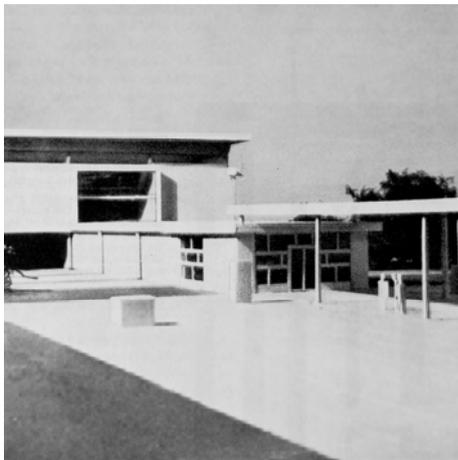
Es un organismo vivo para producir en serie, un invento, una nueva propuesta para todos los contextos posibles.



Reconstrucción en perspectiva del Museo de Crecimiento Ilimitado.

USO

Accesibilidad y promenade.



La entrada al museo nos dirige directamente al centro, resolviendo desde el principio el dilema y proponiendo un itinerario claramente definido pero, dejando abierta la posibilidad de "perdersé" en el recorrido y de volver atrás abreviando el camino sin necesidad de desandar los pasos.

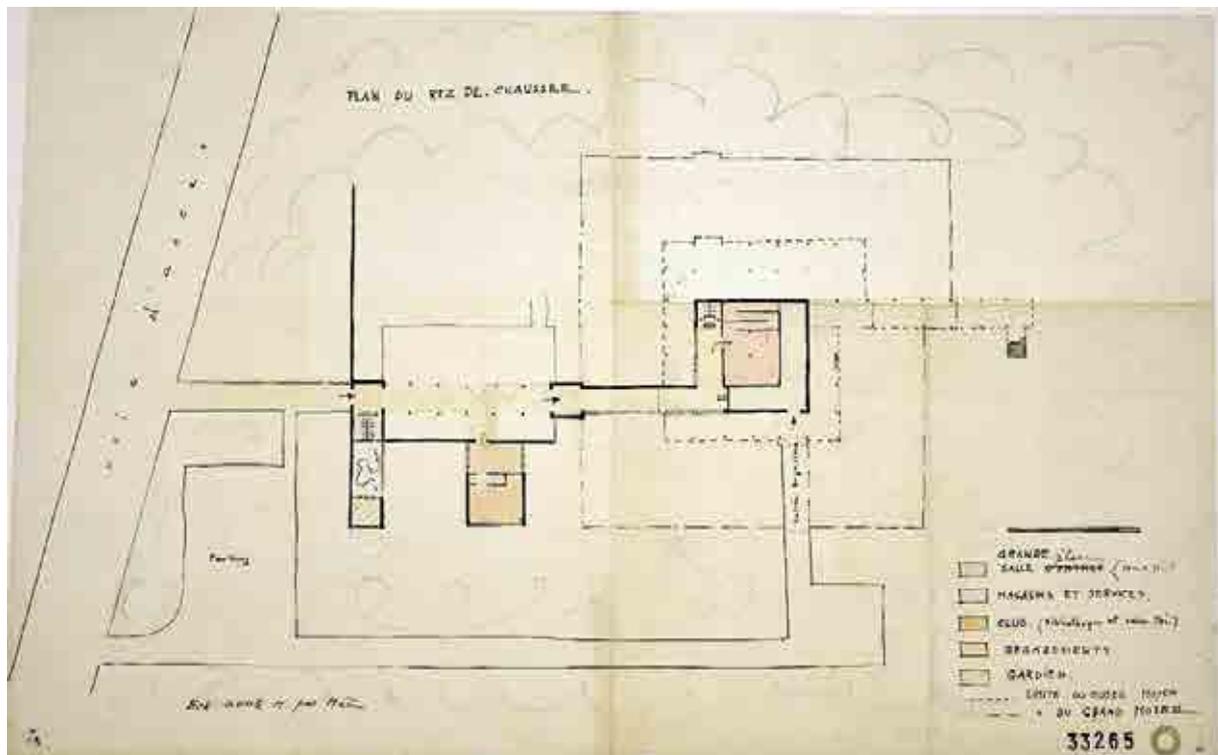
Esta es la gran diferencia entre la espiral vertical del Sigurat y la espiral horizontal, como se dijo anteriormente, la "planta libre sobre pilotes, deja muchas posibilidades para la organización de la muestra, sin embargo el esquema del edificio es muy claro, y la libertad se ciñe a los parámetros preestablecidos. Como

⁴⁰ Op Cit. Pg. 239.

en un telar hace la trama con la urdimbre. Hay miles de posibilidades dentro de una clarísima estructura espacial.

Hay que destacar, que la mayoría de perspectivas y fotos de la maqueta nos muestran el edificio desde un ángulo que no es la entrada principal. La otra, también ofrece la posibilidad de entrar por el final, de ir de la periferia al centro, claro que esa posibilidad, por lo general será descubierta solo después de conocer el edificio.

La casi totalidad del espacio del edificio está destinado a exponer, y por qué no decirlo a "recorrer". El edificio es un corredor continuo, dejando lo que no es vestíbulo en la planta baja para almacén y las pocas dependencias de servicio.



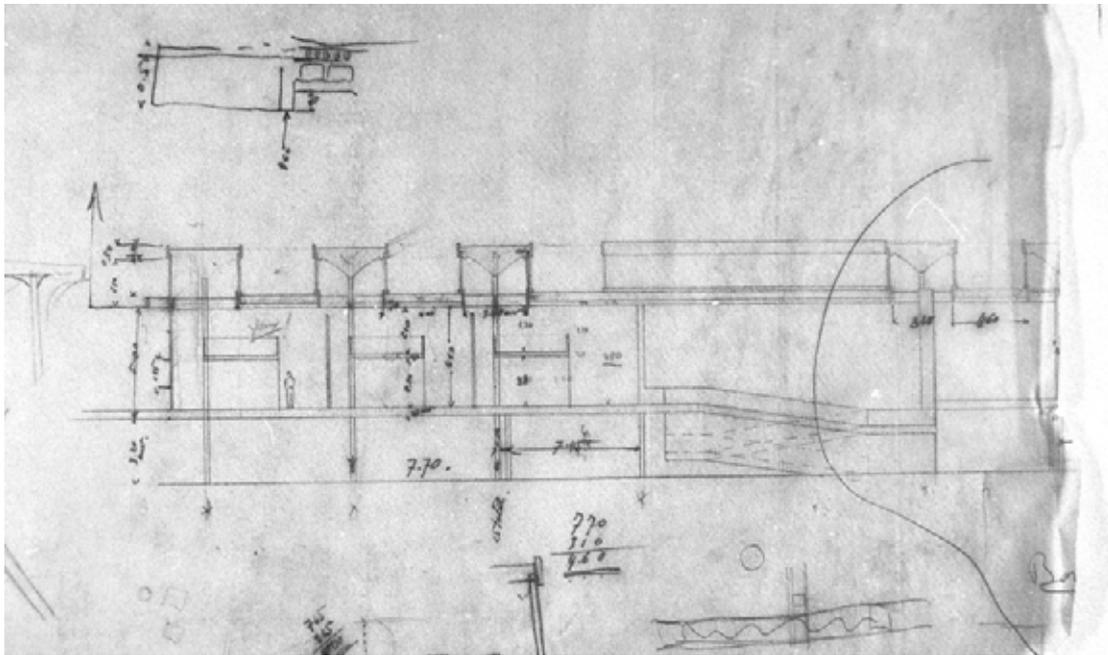
Plan esquemático del funcionamiento en planta baja del MCI.

Del aparcamiento, se accede al pórtico de entrada que conduce al acceso principal del edificio. Este vestíbulo conecta tangencialmente a lo que en el esquema de funcionamiento se llama "club", donde se propone una biblioteca y/o un salón de té. De éste se llega al espacio cuadrado

central y de aquí se sube por una rampa, al nivel principal, manteniendo la circulación muy fluida y sin ninguna restricción ni obstáculo.

Levantado sobre pilotes a 3,5 metros la primera planta ofrece una altura general de 4,6m., aumentada en el centro por los lucernarios de 2,5 m que se le suman. El espacio es a partir de aquí bastante homogéneo, variando sutilmente medida que crece por la longitud que va aumentando en la medida de su desarrollo así como el ritmo de los "atillos" que sirven de mirador del propio edificio, que se instalan a una media altura exacta, dejando 2,2m libres tanto arriba como abajo.

El edificio es como se ha dicho ya un espacio expositivo por excelencia.



Sección del Museo de Crecimiento Ilimitado.

3.- SOPORTE. La revolución del hormigón armado y las estructuras metálicas, mas las nuevas tecnologías surgidas de las necesidades emergentes, en la época quizás más conmocionada del siglo XX (entre dos guerras mundiales), es, en lo fenoménico, una de las variables importantes de la concepción del Museo de Crecimiento Ilimitado.

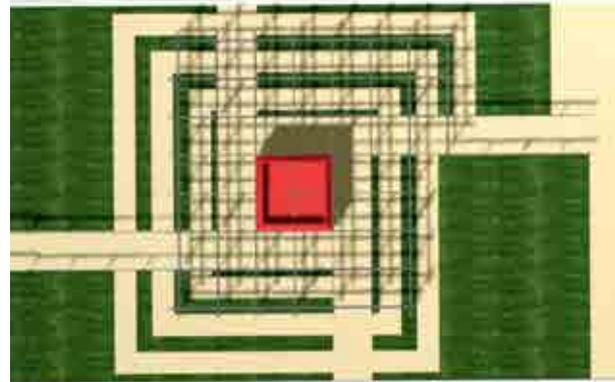


Si bien el aspecto técnico, como defiende esta tesis, no puede constituir por sí mismo, la finalidad del proyecto, es el medio para conseguirla. Sin un soporte adecuado, los objetivos corren el riesgo de perderse, no se concretan o no llegan a su “destino”. Es necesario un medio técnico constructivo adecuado para plasmar arquitectura, tal como es necesario un conductor adecuado para la electricidad, para el agua o para el gas. Estos canales tienen que tener ciertas cualidades mínimas y pueden variar en ciertos aspectos pero sin dejar de cumplir con su función, con su **sentido** ya que solo así podrán ser **soportes** adecuados.

Y en este caso juegan un papel importante. Pueden verse en las fotografías de la maqueta, las vigas y las columnas prefabricadas junto a piezas de la cubierta y los agregados pétreos del hormigón.

La tecnología constructiva a emplearse es un aspecto que se quiere resaltar, ya que fundamenta la economía del mismo y las posibilidades de crecer modularmente con un considerable ahorro de energía de tiempo y consecuentemente, de dinero.

Levantado sobre pilotes, a 3m del plano de tierra, el aspecto constructivo del edificio, se fue desarrollando, desde las primeras propuestas de una estructura de hormigón armado en los proyectos anteriores, hasta plantear ahora un sistema de estructura metálica, que por su propia naturaleza permite la adición de elementos nuevos sin las complicaciones que presenta una estructura de hormigón ya consolidada.



Esquema del centro y la retícula estructural en planta.

Al describir el proyecto en "Modulor 2", Le Corbusier escribe: "En el edificio, todos los pilares eran iguales, todas las vigas también, de 7 metros de largo, incluso los dinteles. La fachada provisional estaba formada por grandes paneles verticales de cemento, móviles. El techo estaba formado de elementos estándar, con iluminación natural y eléctrica combinada. Las proporciones asignadas daban vida al conjunto..."⁴¹

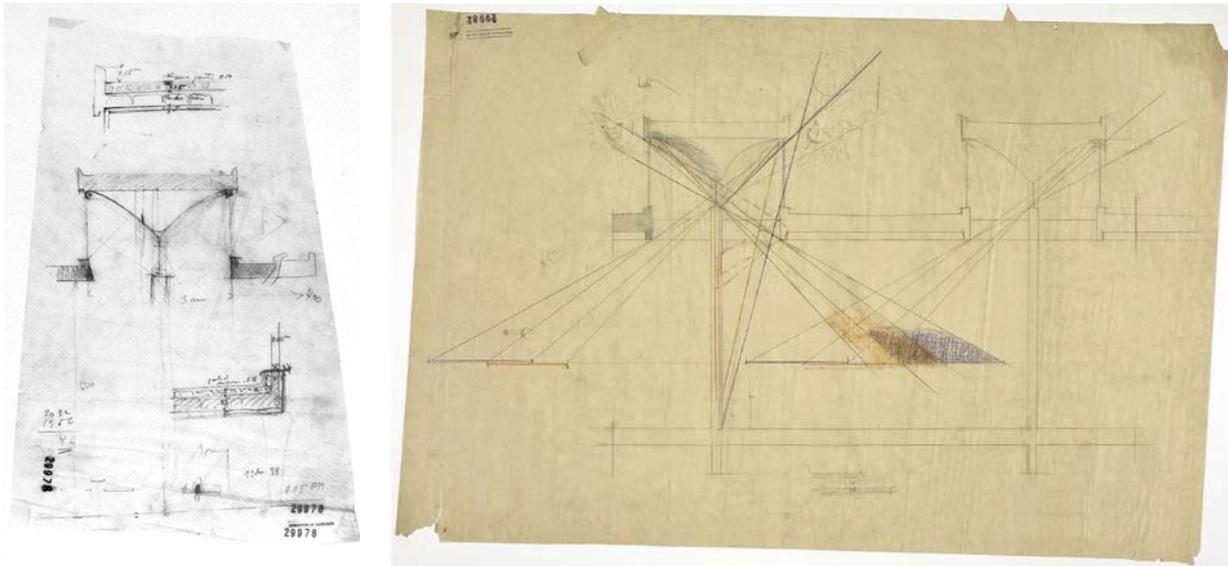
La retícula de la estructura es simétrica y uniforme, sin presentar mayores desafíos tecnológicos más allá de los que significaban ya estos nuevos planteamientos constructivos. Presenta además la homogeneidad, dentro de un módulo cuadrado de 7,70m bastante manejable, lo que, como sabemos brinda un gran alivio a los calculistas.

La ubicación de escaleras también tiene un RITMO propio, siempre marcando los ejes que conforman los brazos de la swástica que a su vez dirigen la ORIENTACIÓN del edificio y de su movimiento. Todo está ritmado.

Y en los detalles, también hay una componente técnica importante que e además considerada desde el primer momento. El desafío de la luz, implica una solución formal que necesita una plasmación concreta bastante específica. Hay una intención bastante clara y los medios técnicos se ponen a su servicio.

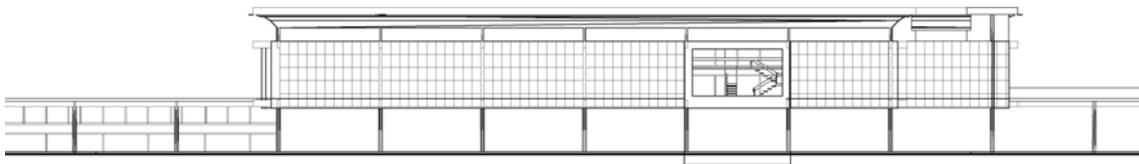
Las distancias están calculadas para que la zona de penumbra sea minimizada y el detalle de la cubierta es tomado en cuenta desde los primeros bocetos del proyecto, lo cual no es de extrañar, puesto que no se parte de cero, sino que se resume todo el trabajo de los proyectos anteriores.

⁴¹ Le_Corbusier (2005). Modulor 2. Madrid, Ediciones Apóstrofe. Pg. 241



Detalles para los lucernarios de cubierta, Le' Corbusier.

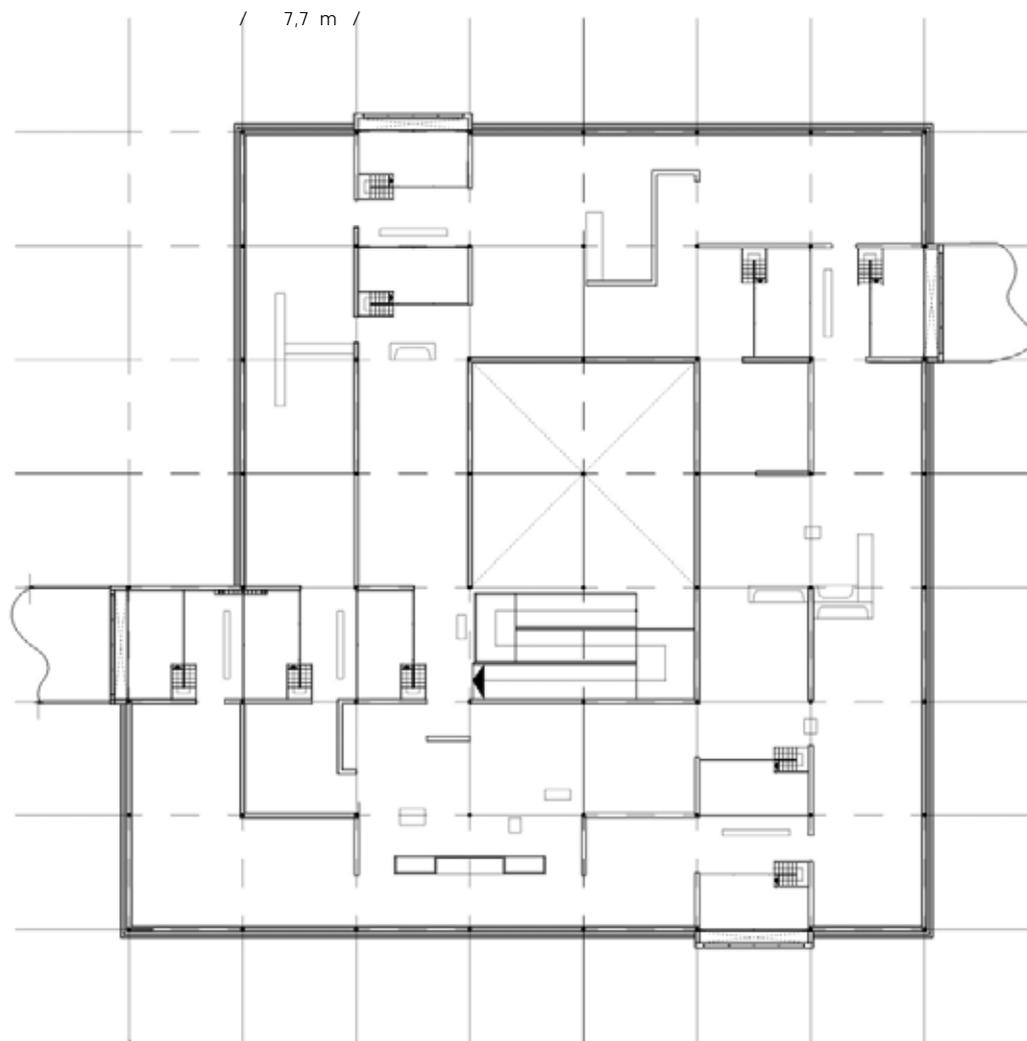
Por otra parte, el remate temporal del edificio si plantea una solución ingeniosa, ya que, si bien todos los "estadios" en los que se puede encontrar el mismo son potencialmente transitorios debido a su innata vocación de crecer, debe, en cada uno de sus "momentos", prestar las condiciones básicas de cerramiento para permitir su uso. Y si bien debe permanecer "abierto" al crecimiento, en cada estadio intermedio debe por cuestiones obvias, estar cerrado. Y hacerlo bien, tal como un organismo vivo, sin dejar de estar completo, al menos en lo que a su estado corresponde.



Reconstrucción de la fachada lateral.

Como vemos en la naturaleza, el hecho de que un organismo no esté en su fase plena o terminal de crecimiento no significa que no pueda servir, o mejor dicho "vivir". Es más, vive de una manera particular, correspondiente a cada instante de su desarrollo. Como un embrión, un feto o un bebé no son un hombre, mejor dicho, lo son en potencia, aunque no estén maduros como ser humano, están completos y funcionando en su estado "transitorio" en su transcurso de la potencia al acto de ser humano.

Entonces surge una pregunta. ¿hacia dónde crece el museo? ¿en qué se debe convertir?
¿hasta cuándo puede o debe crecer?



Reconstrucción de la planta del MCI.

El crecimiento es un movimiento e implica un componente peculiar de la vida. Al dotar al edificio de esta cualidad, el arquitecto imprime un componente VITAL al edificio, y esto ya es bastante.

Pero como en la vida, ningún organismo crece ilimitadamente. Fácticamente es muy poco probable sino imposible. Ya que el propio universo según las teorías científicas está sometido a un proceso de expansión y contracción.

Aunque la forma propone posibilidades de crecimiento sin límites, su plasmación concreta está, podríamos decir, **condicionada** por el tamaño y forma del terreno en que se vaya a construir, prefijado de antemano en un lote de 400 x 400m. Es decir que la cualidad de **ilimitado**, es una hipótesis, o más bien una potencialidad que siempre permanecerá como tal, en potencia.

Cosa que el mismo Le Corbusier comprobará en Tokio y Ahmedabad, donde solo se consigue construir 2 espiras, cerrando definitivamente los edificios al crecimiento futuro pero abriendo posibilidades a la interpretación del espacio y su relación con la vida.





LABERINTO METAFÓRICO

“No el Laberinto del Minotauro, figura mórbida, sentenciosa, resentida figura de un destino letal.

Mas el laberinto como **uno de los más fuertes argumentos poéticos de la Arquitectura,**

casas, calles, ciudades.

Donde las imágenes valen, no por ellas mismas, como imágenes,

Si no para persuasivamente sublimar los actos y los pasos con los cuales está hecho

todo el **sendero** interior,..”¹ *Manuel Tainha.*

El argumento poético del laberinto en la arquitectura es fuerte, mas lo que se ha traducido como **sendero** en la cita inicial, es la palabra *percurso*, que en el texto original (en dos idiomas) estaba en inglés como *pathway*. Sin embargo, la palabra portuguesa goza de una riqueza que, evidentemente, resulta mermada con la traducción.

Este texto apoya la tesis y explica poéticamente lo que con el título de este capítulo y su desarrollo queremos descubrir.

Llamamos “laberinto metafórico” a todo lo que, sin reproducir la geometría asociada directamente al concepto del laberinto, puede considerarse uno de ellos. Si bien, siguiendo lo anteriormente dicho aquí y en los otros capítulos, toda arquitectura puede ser considerada un laberinto y para ejemplificarlo hemos elegido dos posturas, la literal y la metafórica.

Basados en una de las premisas donde afirmamos que “el juego simbólico en la arquitectura actúa de manera similar a un tropo literario, como esa manera de hablar que juega con el sentido de las palabras para “querer decir”, para comunicar algo cuando la palabra sola no alcanza y se acude entonces al símbolo.”²

Si buscamos descubrir la relación que existe entre una figura, dentro de un contexto socio-físico y responder en la medida de lo posible al cuestionamiento de ¿Cómo una misma configuración

¹ Marques Pereira, A. (2004). Biblioteca Municipal de Sintra, Casa Mantero. Lisboa, White and Blue. Pgs. 11-15. El texto completo está adjunto como anexo en esta tesis.

² Ver “Premisas” pg. 12 de este trabajo.

puede tener significados muy distintos cuando se implanta en contextos diferentes, y cómo objetos muy disímiles pueden asociarse con significados idénticos?

Adoptamos el templo griego como un ejemplo que nos sirva para apreciar este fenómeno. Entre muchas otras cosas porque ha sido construido, re construido y tomado como referencia y modelo en tantos sitios y en tantas épocas que sirve claramente como muestra para este análisis y además, porque es tan conocido, que permitirá focalizar nuestra atención en lo que estamos estudiando y no en el objeto en sí.

Refuerza este criterio Spawforth cuando afirma que una vez puesto el concepto de *metáfora* sobre la mesa, es necesario que subrayemos para el contexto de la Grecia antigua, que la atribución de significados metafóricos a objetos materiales es un fenómeno familiar para los estudiosos de las ciencias sociales. Como afirmó el arqueólogo Christopher Tilley, en este proceso la mente humana podrá *mantenerse en el dominio de lo que le es conocido para alcanzar el significado de lo desconocido*.

Volviendo al templo, los antiguos griegos, que hicieron un amplio uso de las metáforas verbales en su literatura, estaban perfectamente capacitados para asociar un valor metafórico a sus fórmulas arquitectónicas".³

El templo griego no simboliza un laberinto, la tesis plantea que el proceso por el cual un edificio se convierte en un juego simbólico, tanto en su proyección como en su uso e interpretación, puede entenderse como un laberinto. Así en este ejemplo, como en todo objeto arquitectónico.

Por esta razón entre otras y obligados a delimitar el trabajo poniendo a prueba las hipótesis con objetos de estudio, tomamos el templo griego como ejemplo.

³ Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A.

TEMPLO GRIEGO

"Hellas está allá donde estén los griegos"

Dión de Prusa 100 d. C.

"Nosotros amamos la belleza con simplicidad, y somos amantes de las cosas del espíritu sin dejarnos llevar de la molicie..."⁴

Pericles

En el templo griego se llegó a un grado de perfeccionamiento tal, que en un período bastante significativo de tiempo no se observan cambios en su estructura formal. Ésa forma y no otra, es la más adecuada para que aquel pueblo, con sus costumbres y modos de ver el mundo pueda, en ese tiempo y con esos paisajes, dar cabida a sus más altos ideales. El templo es capaz de unir lo más abstracto y universal con lo más concreto y local, una técnica milimétrica con una sutileza poética inigualable.

No pretende ser una imitación de la naturaleza, es una obra HUMANA, pero que responde a las leyes de la naturaleza como lo hace un árbol que crece vigoroso en la tierra. Tal es el grado de comprensión de las leyes universales que alcanzaron sus creadores.

Tiene una finalidad clara, una "pauta interna" evidente. Cuando decimos "Templo Griego" no podemos imaginar otra cosa, tiene un significado unívoco, al menos en occidente, luego, se adapta al terreno y a las condiciones de cada caso, de tal manera que puede ser entendido como un "tipo" a la manera que Calos Martí lo define: "El tipo se percibe como invariante, como una forma que se repite en múltiples objetos y que se reproduce en muy diversas situaciones"⁵. En él hay elementos que permanecen constantes, si bien los términos generales del templo no varían, existen otros específicos que, sin cambiar su estructura fundamental, hacen que cada edificio adquiera su propia identidad cuando entra en contacto con un lugar y una situación particular.

El mismo autor nos dice que "si bien el tipo caracteriza a un conjunto de objetos, no se identifica con ninguno de ellos"⁶, esto se debe a que el tipo no es un objeto, es una idea que tiende a ser arquetípica y por lo tanto cada objeto se acerca a ese arquetipo en la medida que se identifica con él.

Tal es el impacto generado por esta arquitectura que, con mejores o peores resultados ha sido una referencia desde su apareamiento; los menos afortunados han sido aquellos que intentaron

⁴ Tucídides (1975). Historia de la Guerra del Peloponeso. Barcelona, Editorial Juventud S. A. Pg. 134.

⁵ Martí, A. C. (1993). Las Variaciones de la Identidad. Arquitectura / teoría. Barcelona, Ediciones del Serbal. Pg. 91.

⁶ Op. Cit.

reproducirlo de manera literal y recordando una vez más a Heráclito podemos decir que un edificio es un fenómeno irreplicable. Porque lo que hace la arquitectura es regular la relación entre el hombre, la sociedad (con su cultura e historia) y el paisaje, si varía uno de estos elementos, varía toda la relación y por lo tanto el resultado nunca puede ser igual.

Cuando se lo mira aisladamente pierde potencia, hay que tomar en cuenta que se concibe como parte de un complejo, aunque la más importante, es indispensable la participación de todo el conjunto para su vitalización, como la cabeza en relación con el cuerpo, éste está vinculado a los edificios adyacentes y a todos los elementos sobre el *témenos*.⁷

Como el común de los mortales no puede penetrar al interior del templo, su cara externa adquiere una significación predominante. La envoltura arquitectónica se convierte en el manto de un misterio. Misterio que al mismo tiempo que vela, lo hace perceptible, como en las caricaturas cuando un fantasma necesita de un velo para que lo puedan ver, así el templo sirve de soporte para que un dios pueda ser reconocido y permanecer entre los hombres. Entonces el edificio se convierte en un símbolo, porque conduce la mirada del ser humano más allá de lo sensible y racional, el manto no es lo que importa sino lo que, gracias a él se percibe.

Las deidades a las que están dedicados son en más del 60% Apolo y Artemisa lo cual potencia lo dicho en el capítulo del laberinto sobre estas divinidades.

Vitruvio menciona sobre la construcción de los templos que "...depende de la simetría, cuyas reglas deben tener presentes siempre los Arquitectos. Esta nace de la proporción, que en Griego llaman analogía. La proporción es la conmensuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la cual procede la razón de simetría. Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado."⁸ Cabe destacar la definición que se hace de Simetría como la buena correspondencia de las partes entre sí, y con el todo.

En cuanto a las proporciones, no podemos dejar de mencionar, aunque sea sintéticamente, lo que en la actualidad es de común conocimiento sobre el uso del número de oro (ϕ). Cuya alusión la encontramos ya en Platón, Aristóteles, Euclides y otros muchos autores clásicos, pasando por el renacentista Luca Paccioli, hasta nuestro tiempo, donde los estudios de Matila C. Ghyka, son exhaustivos sobre el tema.⁹

⁷ De la raíz tem de donde viene también templo. Temenos "significa "recortado", "demarcado". Todo templo es una demarcación, un corte mediante el cual se deslinda un espacio despejado al que se asigna carácter sagrado" Eugenio Trias en "La fundación de la Ciudad".

⁸Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A. Pag. 53

⁹ Ghyka, M. C. (1983). Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Barcelona, Editorial Poseidón.

Ghyka, M. C. (1992). El Número de Oro, Los Ritmos - Los Ritos. Barcelona, Editorial Poseidón. Ver especialmente el capítulo III del primer libro en donde hacer referencia a la Arquitectura Mediterránea.

Por otra parte los estudios de Paccioli se reflejan en el libro "La Divina Proporción" ilustrado por su amigo, Leonardo Da Vinci.

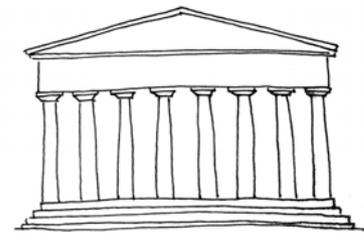
Lo que valdría la pena aclarar es que la utilización de la proporción áurea, al menos en el caso de los griegos, no es en absoluto una camisa de fuerza ni una trama rígida. Lo importante de un sistema de proporciones, es que puede ser dinámico adaptándose a todas las escalas, debido a que no está basado en medidas fijas sino en **relaciones**. Por lo tanto no limita el diseño como puede ocurrir en sistemas estandarizados, donde el aspecto constructivo prima sobre los demás.

La medida de un "pie" por ejemplo varía de una región a otra como afirma Jenkins¹⁰, incluso en la misma zona dos edificios no se basan en las mismas medidas pero sí en las mismas **proporciones**.

Y las normas que regulan los diámetros de las columnas, las distancias entre los ejes y todo el sistema modular del templo están íntimamente ligados al *carácter* del mismo y a su relación con el contexto. Estas reglas son las que se estipulan dentro del **canon** y se moldean a las características particulares de cada edificio.

Templo Columnado.- Cuando hablamos de templo griego los elementos que aparecen inmediatamente en nuestra imaginación son: tímpano, columnas y basamento, aunque desconozcamos la denominación de los mismos.

Y no hacen falta estudios complejos para comprobarlo, es una imagen tan clara para las personas de cultura media en occidente, que aunque se desconozca la denominación del tímpano, al pedírsele dibujarán un esquema muy similar al presentado.



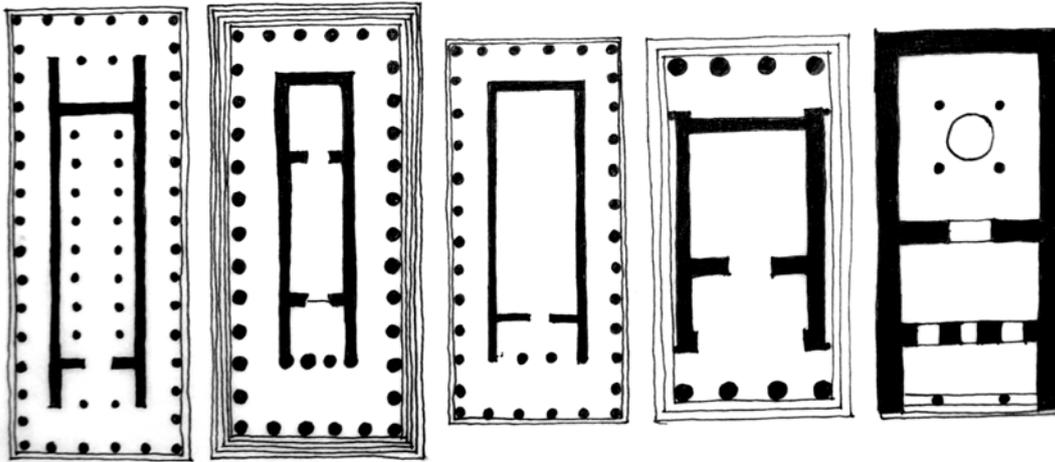
Alzado básico de un templo.

Lo que sí es notorio, luego de un estudio básico sobre arquitectura griega, es que el sistema porticado es de uso **exclusivo** de los templos, salvo épocas muy posteriores (por no decir romanas, en que se presentan columnatas en casas de familias acaudaladas). Los templos desde su nacimiento aparecen columnados. Lo que no ocurre con ningún otro tipo de edificación. Y esto es muy importante porque nos encontramos ante una **relación directa entre el diseño, el sistema constructivo y el sentido del edificio**.

Por alguna razón de peso, aunque desconocida, sea cual sea su complejidad, desde una simple "anta" hasta un intricado sistema de peristilos, la columna "*stylos*"¹¹, es indisoluble del recinto sagrado en la civilización helénica.

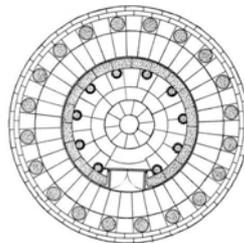
¹⁰ Jenkins, I. (2006). *Greek Architecture and its Sculpture*. Londres, The British Museum Press. Pag 27. Este párrafo es una traducción parafraseada de lo que él afirma en la página mencionada de su libro.

¹¹ Cabe hacer un paréntesis para destacar aquí que la palabra griega para columna es *stylos* de donde puede derivar nuestra palabra "estilo" con sus connotaciones actuales que tienen que ver con una manera determinada de ser o de actuar. Mas esta es una elucubración que los filólogos podrán confirmar.



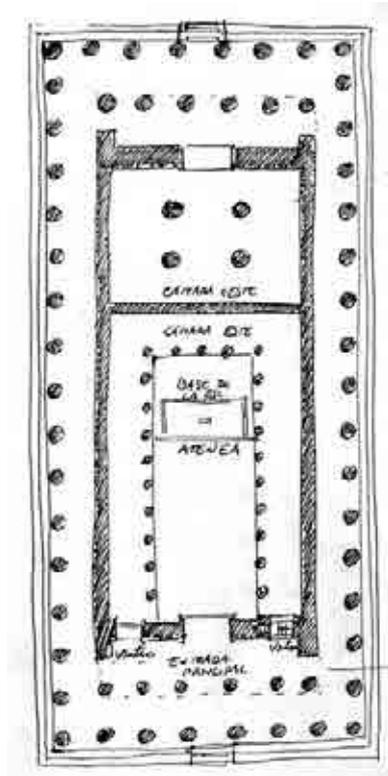
Distintos tipos de planta de un Templo Griego

Continuando con lo anterior, incluso los "tolos" o templos circulares, también conocidos como monópteros, presentan una configuración basada en el sistema columnas.



EL PARTENÓN

Esplendor del Templo Griego



“Grecia y, en Grecia, el Partenón, han marcado la cúspide de esta pura creación del espíritu: la proporción.”¹² Le Corbusier.

BREVE HISTORIA.- El templo griego aparece con el surgimiento de esta cultura, aproximadamente 1000 años antes de nuestra era, alcanza su cúspide y más alto refinamiento en siglo V a.C. cuando Pericles, promueve la reconstrucción de la acrópolis ateniense y se edifica el Partenón, el templo de Atenea Partenos, diosa regente de la ciudad, convirtiéndose inmediatamente en el referente del templo griego por excelencia.

Existen muchos que lo superan en dimensiones, los de Akragas y Selinonte son los más grandes conocidos. Sin embargo ninguno ha alcanzado tanto refinamiento técnico y arquitectónico y sobre todo tanta repercusión en la cultura occidental como el Partenón, que es el referente más universal del templo griego, incluso más que el que fuera considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo: el templo de Artemisa en Efeso. Seguramente no

sería simplemente por sobrevivirlo y como muestra, las palabras citadas de Le Corbusier al inicio de este apartado.

Construido con el patrocinio de Pericles, en medio de un conmocionado momento histórico entre el 447-438, en el que el conflicto con los persas terminaba y las guerras del Peloponeso se avecinaban. Sus arquitectos fueron Ictinio y Calícrates. Es un templo dórico con ocho por diecisiete columnas de mármol pentélico, en cuyo interior se hallaba la estatua crisoelefantina¹³ de la Atenea Partenos, a la que estaba dedicado el templo, la cual era obra del estrecho colaborador de Pericles: Fidias.

¹² Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 179

¹³ Construida con oro y marfil.



"Fidias Mostrando el Friso del Partenón" Sir Lawrence Alma-Tadema. 1868.
Birmingham Museum and Art Gallery

Dicha estatua es la protagonista de la muy breve descripción que hace Pausanias del Partenón:

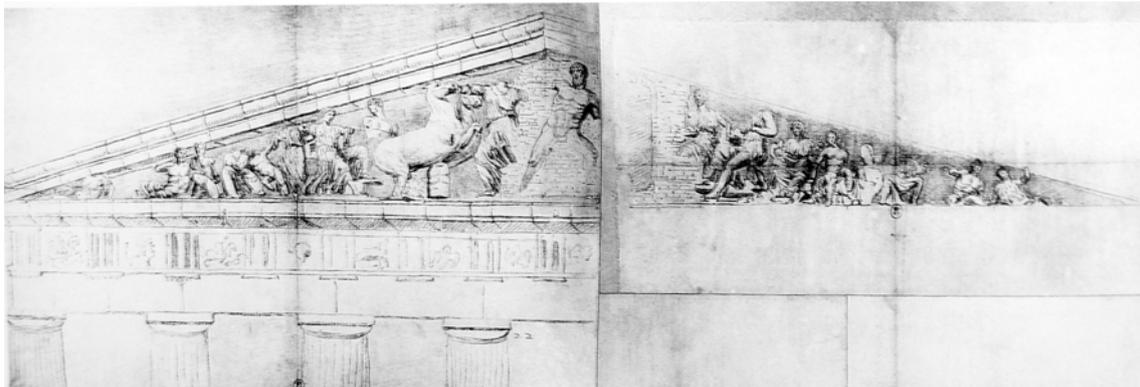
"Entrando en el templo que llaman Partenón, todo lo que está en el llamado frontón hace referencia al nacimiento de Atenea, mientras en la parte posterior está la disputa de Poseidón con Atenea por la tierra. La imagen está hecha de marfil y oro.... La estatua de Atenea es de pie con manto hasta los pies, y en su pecho tiene insertada la cabeza de la Medusa de marfil; tiene una Niké de aproximadamente cuatro codos y en la mano una lanza; hay un escudo junto a sus pies y cerca de la lanza una serpiente; esta serpiente podría ser Erictonio. En la base de la estatua está esculpido el nacimiento de Pandora"¹⁴

Llama la atención que de la monumental obra del historiador griego, el Partenón se lleve solamente dos párrafos, citados aquí casi completamente, además que en los mismos es la escultura interior su protagonista. Hay varias opiniones al respecto, tal vez Pausanias no se detuvo en algo que era por demás conocido y admirado por todo el mundo de aquella época, prefiriendo "dar a conocer" elementos menos divulgados. Sin embargo es imposible saberlo a ciencia cierta.

Todo el edificio es un libro abierto, que destaca los acontecimientos históricos y mitológicos que constituyen la identidad ática. Los tímpanos, las 92 metopas y los 160 m de friso, son el soporte donde se narra en piedra una parte muy importante de la historia de esta región.

¹⁴ Pausanias (1994). Descripción de Grecia Libros I-II. Madrid, Editorial Gredos S.A. Pg. 147.

Los tímpanos fueron los que más sufrieron la agresión del vandalismo y solo gracias a Pausanias podemos saber que el tímpano Este, el de la entrada al templo, exponía el nacimiento de Atenea. Por el otro lado, el tímpano Oeste sobrevivió con mucha fortuna, hasta a la explosión de 1687. Se podía reconocer hasta entonces las figuras de Atenea y Poseidón disputándose la regencia de la ciudad y de toda el Ática. Los dibujos de Jackes Carrey nos muestran cómo se veía en 1674. Poseidón golpea, según el mito, su tridente contra una piedra y de él surge una fuente de agua cristalina mientras que al golpe de la lanza de Atenea surgió un olivo¹⁵.



Dibujo del estado del friso del Partenón en 1687. Jackes Carrey

Las metopas, alternadas con los triglifos, escenifican distintos tópicos en el entablamento del perímetro exterior. Al Oeste, se representa a las Amazonas contra los griegos, al Norte las escenas del saqueo de Troya, al Este, los dioses olímpicos luchando contra los gigantes por la supremacía sobre el Cosmos y al Sur se muestra mayoritariamente la lucha contra los centauros.



Metopas del Partenón, British Museum.

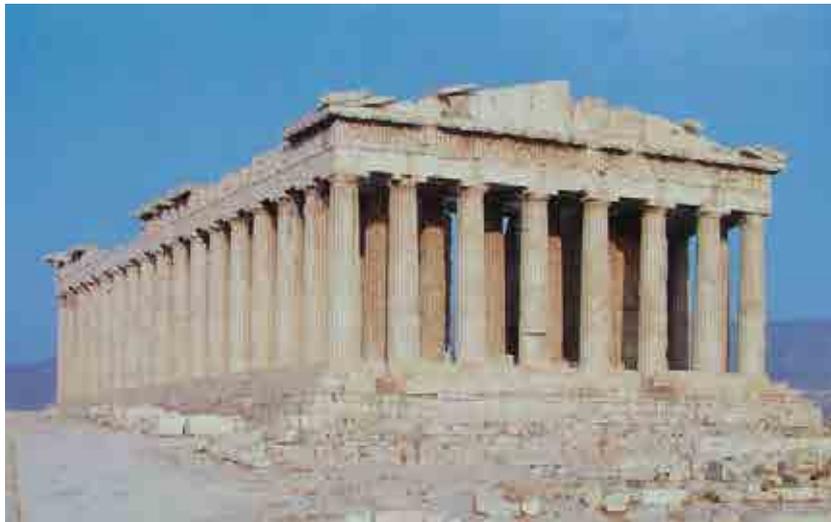
¹⁵ Tanto el olivo, como las marcas del tridente se conservan en el lugar donde se asienta el Erectión.

El friso, corona el perímetro interno de la segunda fila de columnas y es, según Jenkins, “la más ambiciosa de todas las esculturas del Partenón y la más expresiva de la ideología nacional”¹⁶. En él se representan las panateneas y la gigantomaquia. Ambos, profundos elementos del complejo simbolismo ático.



Friso del Partenón, British Museum.

Pero la escultura en el Partenón es mucho más que un añadido, no debemos ver toda esta narración “literal” como una simple marquesina superpuesta a la arquitectura, en ésta no hay añadidos. Todo el edificio es un sistema articulado de elementos que se relacionan formando un conjunto armónico y unitario que lo convierte en un potente símbolo de la civilización griega y occidental.

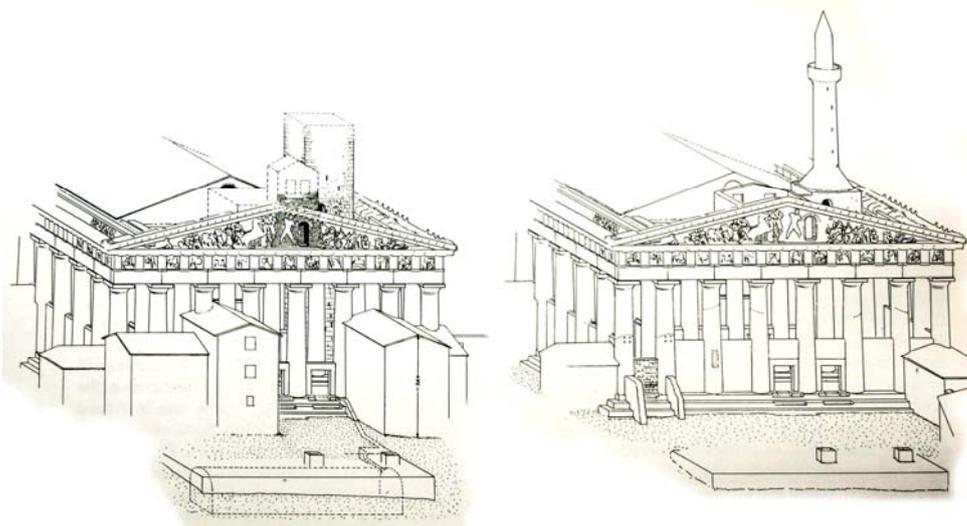


Estado del Partenón antes de los últimos trabajos emprendidos para las Olimpiadas de Atenas 2004. Ahora está rodeado de máquinas y andamios.

¹⁶ Jenkins, I. (2006). Greek Architecture and its Sculpture. Londres, The British Museum Press. Pg. 107

Como se ha dicho antes y como demuestra Spawforth¹⁷ en su texto, desde el momento de su construcción ya se convirtió en un ícono de la arquitectura griega y por consiguiente romana, si consideramos la adopción de elementos helenos que hicieron los romanos que no se limitó a cuestiones técnicas y artísticas.

Caído el imperio romano, el fanatismo provocó el daño sistemático de todo lo "clásico", el Partenón no fue excepción, sus elementos escultóricos fueron destrozados, la estatua de Atenea fue destruida y se desfiguró el rostro de los relieves, así se violentó, en nombre de Dios, el patrimonio legado por una civilización que rindió culto a la belleza, al bien y a la verdad, que también buscaba a Dios, pero en lugar de hacerlo de rodillas lo hacía danzando, cantando, esculpiendo, actuando o deliberando. Tras la caída del imperio romano, el Partenón fue convertido en la catedral de "Nuestra Señora de Atenas" y luego en mezquita, en la época de Mehmet II "El Conquistador" cuando Grecia pasa a formar parte del imperio Otomano.



Ilustraciones de M. Korres sobre el estado del Partenón en los Siglos XIII y XVII Respectivamente.

La estructura básica del templo no fue afectada, el mismo hecho de que se mantenga funcionando ayudó a conservarla, a pesar de la destrucción de las metopas, el friso y los frontones, el cambio del acceso principal, y la construcción del ábside y la torre que funcionaría, al principio como campanario y luego como minarete. Sin embargo, su destrucción no se produjo por ningún fenómeno natural ni por el paso del tiempo (2000 años), en 1687 cayeron sobre él 700 balas de los cañones

¹⁷ Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A. En este libro hay una continua alusión a la influencia provocada por el Partenón en su época, o al menos al refinamiento alcanzado por éste en todas las dimensiones relativas a su ser.

venecianos, que aliados a los griegos luchaban por la independencia. Los Turcos lo habían convertido en polvorín, pensando que la temeridad no iba a llegar tan lejos, pero se equivocaron.

Las obras de restauración del Partenón se han llevado a cabo desde 1834, hasta nuestros días.

Tal es su grandeza, que aún en ruinas conserva la dignidad del lugar más sagrado de Atenas y la del guardián de la memoria de toda su civilización. En palabras de Le Corbusier: "No existe nada equivalente en la arquitectura de toda la tierra y de todos los tiempos. Es el momento más agudo en que un hombre, agitado por los más nobles pensamientos, los ha cristalizado en una plástica de luz y de sombra. La proporción del Partenón es infalible, implacable. Su rigor supera nuestras costumbres y las posibilidades normales del hombre."¹⁸



Gravado de la destrucción de 1687 realizado por G. M. Verneda en 1707.

MODELO INSPIRADOR.- Las referencias son infinitas, siendo así, trataremos el tema a un nivel general que nos permita demostrar esta influencia y sobre todo, observar el fenómeno del que trata esta tesis.¹⁹

Apenas terminado de construir, cumpliendo uno de los objetivos de sus creadores, el Partenón se convirtió en un referente desde sus primeros días. Esta influencia se ha mantenido hasta nuestra época. Es importante la influencia que produjo el Templo Griego y cómo ha podido perdurar ese influjo hasta hoy, cuando se siguen utilizando sus proporciones, imitando su configuración y haciendo continuas alusiones a él en la arquitectura contemporánea.

Durante la edad media se sumen en el olvido las aspiraciones de belleza arquetípica y los modelos de virtud griegos. Desde la segunda mitad del siglo V., caído el imperio romano de occidente debido a la corrupción de los valores civilizatorios que lo animaron y mantuvieron durante casi un milenio, surge el rechazo por lo que pueda asociarse a Roma a Grecia y a todo lo "pagano", relacionando a lo diabólico todo lo que tenga que ver con lo que no fuera la religión oficial. Se perdieron los valores y las formas.

¹⁸ Le_Corbusier (1998). *Hacia una Arquitectura*. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 180

¹⁹ Tourikiotis, P. E. (1996). *The Parthenon and its Impact in Modern Times*. Atenas, Melissa Publishing House, G. Rayas & Co. Si interesa profundizar en el tema, se recomienda mucho este texto, donde se hace un exhaustivo estudio del edificio, profundizando con seriedad en su arquitectura y, como dice el subtítulo, en su impacto en los tiempos modernos.

Pero con las primeras inquietudes filosóficas que impulsarían el Renacimiento, con el redescubrimiento de los clásicos y la aparición de aventureros armados de escobillas y espátulas, plumas, caballetes, brújulas y todo instrumento capaz de servir a la naciente arqueología. El mundo occidental re-descubre los dormidos ideales atemporales, en los erosionados pero majestuosos mármoles y granitos del Peloponeso, el Ática, Roma, Egipto y tantos lugares que fueron en el pasado la cuna de nuestra civilización.

Son incontables las obras inspiradas por artistas, poetas, políticos y científicos exaltados por tantos testimonios pétreos entonces revalorizados.

Así, el primer resurgimiento o "revival" de lo clásico fue el Renacimiento, empezando en Florencia con el redescubrimiento de Platón, Aristóteles y toda la filosofía Griega, lo cual influyó en las artes, ciencias y política, creando el ambiente necesario para que surjan personajes como los que hoy bien conocemos.

"El Neoclasicismo es el estilo de finales del siglo XVIII (fin de la ilustración), fue "acuñado" a finales del siglo XIX para designar peyorativamente lo que entonces se consideraba un estilo sin vida, impersonal y frío, un "revival antiguo" que se expresaba en las imitaciones muertas antes de nacer de la escultura greco-romana. Y estas connotaciones negativas aún persisten" ²⁰

En aquella época no se utilizaban los términos que hoy la designan, simplemente se llamaba el "verdadero estilo" Revival o Risorgimento concebido como un nuevo Renacimiento, una **reafirmación de verdades atemporales.**"

Lastimosamente hoy se confunden las grandes obras de David, la escultura de Cánova, la arquitectura de Ledoux Soane y Latrobe junto con "decoradores" llegando a significar neoclasicismo: estilo decorativo.

Pero normalmente olvidamos todo lo positivo que pudo tener un movimiento que en su época era tan válido como para nosotros lo es lo que construimos hoy en día. Quizás simplemente porque no está de moda o porque no lo comprendemos.

Y por si fuera poco, para terminar de desvalorizarlo, los elementos que sobrevivieron de este estilo permanecieron simplemente como elementos formales en el romanticismo y el arte decorativo. Pero lo peor vendría cuando "fascistas y nazis propagarían una sedicente arquitectura neoclásica, cerrando así el círculo de la historia de este estilo al hacer de él la encarnación del más reaccionario de los programas políticos." ²¹ Y cuando hoy miramos estos edificios el recuerdo de lo sucedido pesa tanto que se ensombrecen sus verdaderas aspiraciones.

²⁰ Honour, H. (1982). Neoclasicismo. Bilbao, Xarait Ediciones., Pg. 54.

²¹ Op. Cit.

Nos sugiere Honour, que al igual que con otros ejemplos históricos, “hemos de juzgar al neoclasicismo por lo que realmente fue y no por aquello en que se convirtió”

Afortunadamente para ello hay datos de primera mano en los manifiestos de la época en la que se declaran los principios del arte floreciente del siglo XVIII.

En la edad moderna, muchos mantuvieron, inspirados por sus predecesores y la propia historia, la referencia constante de lo “clásico”. Nada menos que Le Corbusier hace una continua alusión a la arquitectura greco latina y especialmente al Partenón a quien, entre otras cosas, dedica varias páginas en los artículos que luego conformarían “Vers une Architecture”.

Hace, por ejemplo, un comentario que refuerza nuestra hipótesis sobre la arquitectura, el contexto y su relación: “Si uno se detiene ante el Partenón, es porque en presencia de él vibra la cuerda interna: se ha tocado el eje. Uno no se detiene ante la Magdalena, que tiene, como el Partenón, gradas, columnas y frontones (iguales elementos primarios) porque más allá de las sensaciones brutales, la Magdalena no toca nuestro eje; no sentimos la armonía profunda, no nos sentimos clavados en el lugar por este reconocimiento.”²² En otro momento y circunstancias dice: “He ido a la Acrópolis de Atenas; he pasado allí un mes patético, turbado por tanto ingenio, por tanta grandeza y tanta invención *sobrehumana*.”²³



Le Corbusier en el Partenón, fotografía tomada por Auguste Klipsen en 1911.

No podemos saber exactamente cómo, pero es innegable después de leer esto que sus viajes y sus contactos con la arquitectura y el arte clásicos influyeron en este gran representante de la arquitectura moderna.²⁴

Por otro lado y generalizando, Spawforth afirma que “ los arquitectos occidentales han revivido, en un inesperado epílogo, las formas del antiguo templo columnado en el diseño de grandes edificios públicos... Esto supone un claro testimonio de la vitalidad y la ascendencia de un tipo de edificio que constituye uno de los logros supremos de los griegos de la antigüedad: un poema escrito en piedra”.²⁵

²² Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe. Pgs. 171-174

²³ Le_Corbusier (1999). Precisiones. Barcelona, Apóstrofe. Pg. 69.

Fotografía: Tourikiotis, P. E. (1996). The Parthenon and its Impact in Modern Times. Atenas, Melissa Publishing House, G. Rayas & Co. Tomada a su vez de G. Gresleri (1985), Le Corbusier Viaggio in Oriente, Venecia-Paris.

²⁴ Hay estudios sobre el tema y la mayoría de investigadores de Le Corbusier toman como referencias sus carnets y libros de viaje.

²⁵ Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A Pg. 96.

Como mostramos en las imágenes al final de este capítulo, las “citas figurativas” del Partenón en los edificios de los últimos siglos, se da generalmente en construcciones asociadas a la justicia, la educación, la religión, el gobierno, el arte, etc. Funciones todas, relacionadas con lo que fue y lo que aun evoca la Acrópolis griega.

Tan clara debe ser para los occidentales esta relación que se ha convertido en algo convencional. Tomando en cuenta que incluso en nuestros días, se recurre a tímpanos, arquitrabes y cánones estilísticos griegos, para literal o metafóricamente, incluirlos en la composición de edificios a lo que se quiere otorgar cierto matiz de solemnidad.

Mas en su adaptación siempre se pierde algo, quizás lo más importante, lo sutil. Compartimos al respecto esta observación de Matila Ghyka: “Si la Magdalena de París y las demás imitaciones o copias de templos antiguos tienen el aspecto de *recién salidas de la fundición* o de hechas a máquina, no es por exceso, sino por defecto de ciencia en el trazado”²⁶.

A manera de conclusión podemos notar que el Partenón, nunca ha dejado indiferente a quien lo conociera, en la edad media dejó de ser una referencia debido a su desconocimiento y sumisión en el olvido, pero tan pronto como se desenterró su recuerdo y el de toda la cultura griega, volvió a marcar su impronta en la arquitectura.

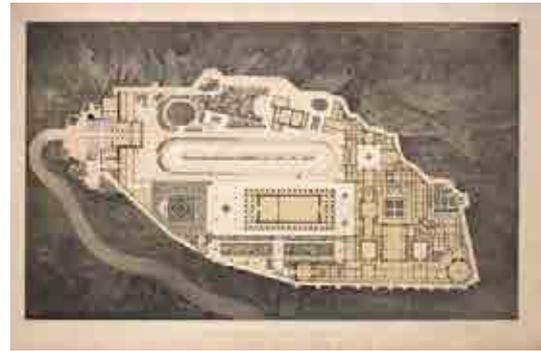
Lamentablemente siempre estará la paradoja entre el fondo y la forma, entre las ideas y su configuración objetiva. Quizás es más fácil parecer que ser, y aunque esta constante repetición de cánones provenga de una franca intención por restaurar los valores que estos representan, no es suficiente.

²⁶ Ghyka, M. C. (1983). *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Barcelona, Editorial Poseidón. Pg. 183.

Citas Figurativas:



1



2



3



4



5



6



7

1. Valkhalla Karl Haller Von Hallerstein.
2. Complejo para el Rey Otto Wittelsbach en la Acrópolis de Atenas. Schinkel.
3. Opera de Palermo.
4. Templo de la Concordia, Agrigento.
5. La Madeleine, París.
6. Parteón, Nashville.
7. Museo Arqueológico de Estambul.



8



9



10



11



12



13



14

- 8. La Llotja, Barcelona.
- 9. Teatro Sucre, Quito.
- 10. Juzgados, Nueva York.
- 11. Palacio de Justicia, Trieste.
- 12. Teatro Nacional de Cataluña.
- 13. Capitolio, Washington.
- 14. Galería Nacional de Berlín.

VALORACIÓN SIMBÓLICA DEL PARTENÓN

Aunque a continuación se presenta el trabajo organizado del uno al tres, comenzando en el aspecto estratégico o **sentido**, continuando con el táctico o **geometría – uso**, y terminando con la dimensión técnica o **soporte** del edificio. El estudio se inició al revés, desde lo más concreto llegando al sentido del mismo como a una conclusión, después de un largo proceso de estudio, análisis y síntesis.



1.- SENTIDO. Podemos aceptar con Spawforth que el templo griego es la “insignia arquitectónica de la polis griega”²⁷ y que ofrece un vehículo para la afirmación y unificación de todos los pueblos helenos a través de su religión.

Toda la investigación y el análisis convencional nos ha servido para concluir que el Partenón sería una insignia de Atenas, conmemoración de su mito fundacional y su deidad regente: Atenea. Es un emblema del alma de esta ciudad.

²⁷ Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A. Pg. 18

Cabe la pregunta: ¿Este valor simbólico es reconocible y captado solo por los miembros de una cultura específica? En el caso del templo griego hay que ser griego o cuanto menos occidental para reconocer su sentido?

En lo particular sí. Mas en lo general, no hace falta pertenecer a la cultura de donde surge el Partenón para darse cuenta de su importancia.

En lo particular, hace falta una información previa para reconocer un “lenguaje” determinado. Hay conocer parte de su cultura para poder para precisar cuales son los símbolos que representan a Atenea y qué representa Atenea, cómo es un templo dedicado a ella. Más en profundidad, seguramente el conocimiento de los detalles de su culto está restringido exclusivamente a una elite, muy probablemente religiosa, pero que en Grecia era también científica, política y militar.

Pero **en lo general** solo hace falta sentido común para afirmar que se trata del elemento arquitectónico más destacado de la ciudad, aquel donde sus ciudadanos han puesto el mayor cuidado y dotado de mayor significación. Es muy obvio, el esfuerzo que se hizo para construirlo de esa manera y no de otra. Solo viendo la muralla y el relleno realizados para confinar la colina acropolitana, se hace evidente que sea lo que sea este edificio o complejo arquitectónico, **es lo más importante de la ciudad**.

Claro que, si sacamos el Partenón de contexto y lo miramos como elemento aislado, si mostramos una imagen del edificio a un asiático que no sabe nada de Grecia ni tiene que ver con la cultura occidental, podría afirmar que es una especie de “Resort” o parque temático, según los referentes que tenga. Pero si lo contempla en su contexto, coronando el punto más elevado de la ciudad, dentro de la Acro-polis (ciudad alta) y cortejado por todos los elementos dentro del *temenos*, es muy poco probable que pueda sostener algo así,

2.- GEOMETRÍA Y USO. En el caso del Partenón no es difícil encontrar exhaustivos análisis geométricos, desde Vitrubio hasta los realizados con últimas tecnologías de agrimensura e incluso astronomía.²⁸

A primera vista, es algo casi evidente comprender su volumetría, como un paralelepípedo coronado por el prisma triangular de la cubierta a dos aguas, ambos elevados sobre el estereóbato conformado por tres escalones. Si hacemos una descomposición de estos cuerpos, tenemos el esquema **b** donde hemos dividido el paralelepípedo en dos partes la interna propiamente dicha y la de transición conformada por el peristilo.

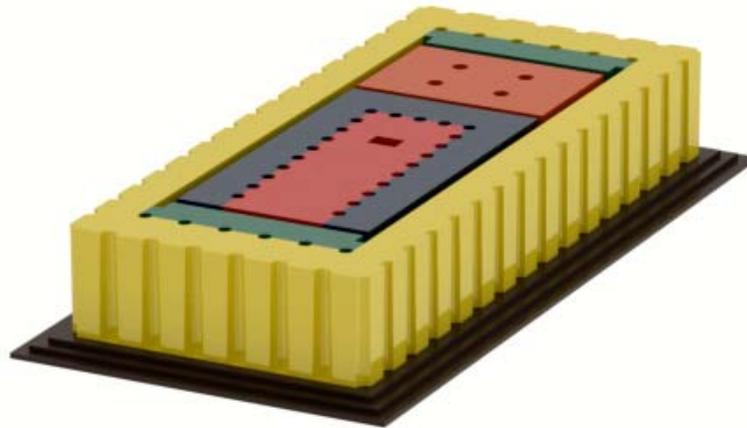
²⁸ Korres, M. citados en Tourikiotis, P. E. (1996). The Parthenon and its Impact in Modern Times. Atenas, Melissa Publishing House, G. Rayas & Co. Es destacable la labor de M Korres al respecto, sus dibujos de reconstrucción denotan un exhaustivo y preciso trabajo, sobre todo en las reconstrucciones históricas y técnico-constructivas.



Mas, si nos centramos en el paralelepipedo para analizarlo y hacemos un “negativo” del mismo, veremos el espacio, es decir el vacío y no el material. Comprobamos en el esquema c, que este volumen simple está articulado por diferentes “capas” que van desde su periferia hasta su corazón pasando por los diferentes recintos del templo.

El limite del paralelepipedo exterior no es un plano sino algo que podríamos llamar, excusando la falta de rigor académico, una línea de puntos de dos dimensiones, o un plano entrecortado. Lo cual conforma límites semi-permeables bastante evidentes. Si bien todos los límites tienen algo de semi-permeables, sin embargo este lo es declarada y regularmente.

En amarillo, la “envoltura” espacial exterior es un volumen dentado, resultante de esta línea de puntos generada por el peristilo exterior, lo cual potencia más aún su carácter de transición. Los dos próstilos tienen también esta característica, matizada por el contacto con espacios más internos, éstos están representados en el esquema con el color verde. En naranja, y ya como un espacio interno está la cámara que pudo albergar el tesoro, una estancia con entrada independiente que, aunque sin una conexión franca con el núcleo, también funciona como “protector” del mismo. Por la entrada Este, después del próstilo hay dos espacios estrechamente conectados, el de color azul es una especie de deambulatorio alrededor de la cámara central en rojo en la que estaría la estatua de oro y marfil de Atenea, que en el diagrama deja un vacío.

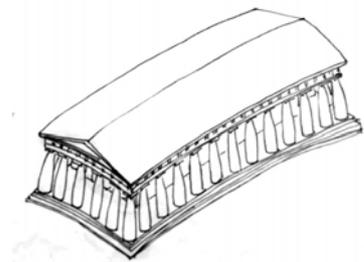


c

Más allá de todo esto, la geometría que rige el edificio es mucho más compleja. Las correcciones ópticas del peristilo y el **éntasis** de las columnas son elementos de sobra conocidos, pero además de ser una muestra fehaciente del refinamiento constructivo y desarrollo geométrico de los griegos, tienen una importante repercusión en la forma del espacio que es por lo general desestimada. Estas aparentes "sutilezas", juegan un papel muy importante en la estructura espacial del edificio. Miradas con un poco más de atención y vinculándolas a la complejidad del diseño, pueden hacer variar considerablemente la noción de los elementos geométricos que fundamentan la arquitectura del Partenón.

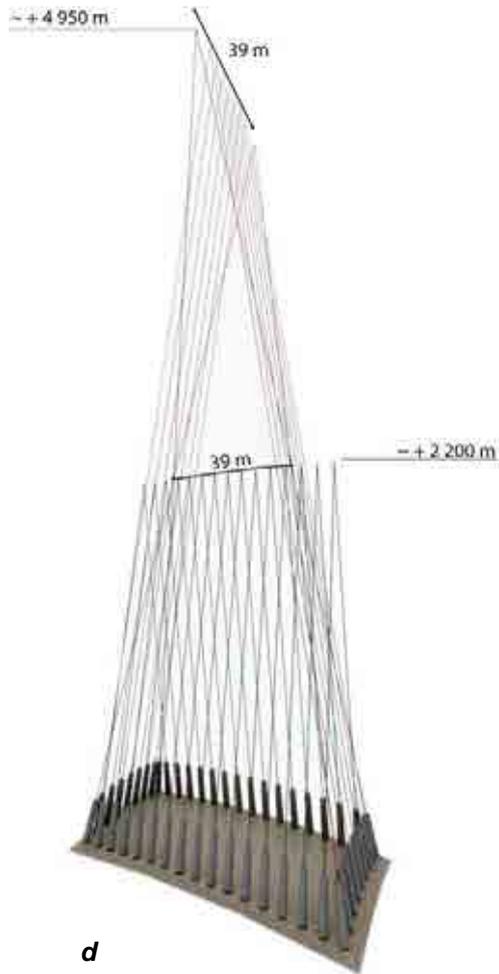
La proyección de los ejes de las columnas, mostrados en el diagrama *d*, revelan datos sorprendentes por sus reglas complejas a la vez que simples y coherentes, como la coincidencia de los 39 metros que hay entre las intersecciones de los vectores de las columnas esquineras.

La prolongación de las columnas de las fachadas cortas (Este y Oeste) se intersecan a una altura aproximada de 4950 m, mientras que las de los lados largos (Norte y Sur) se encontrarían a 2200m.



Esto puede cambiar considerablemente nuestro esquema del edificio, nos encontramos ahora con estructuras triangulares un poco más complejas que las iniciales. Aquí, su estructura volumétrica estaría compuesta por dos tetraedros sobrepuestos, formados por los vectores proyectados de las esquinas y dos prismas triangulares intersecados, conformados por la proyección de todas las demás columnas, como vemos en los diagramas *d* y *h*.

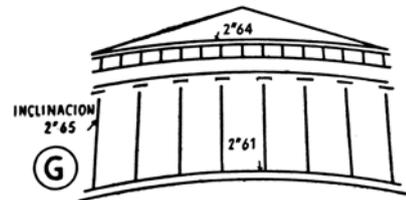
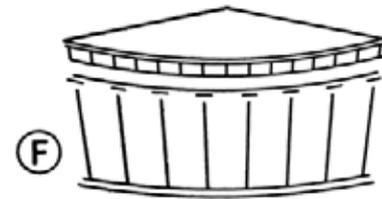
Si a esto le sumamos la corrección óptica en todos los sentidos (diagramas e, f y g), que también repercute sobre las líneas que unen los puntos de intersección de las proyecciones y que todo esto está enmarcado bajo la armonía de la proporción áurea, podemos comprobar la genialidad de la composición de este edificio.²⁹



h

d

Esquemas hechos en función de los trabajos de Manolis Korres.



Trabajos de Banister -Fletcher publicados en M. Ghyka.

²⁹ Para poder apreciar el fenómeno, la relación de escala entre la vertical y la horizontal es de 1/25 debido a que si se mantiene la escala en ambos ejes la proyección de las columnas de las fachadas cortas se mostraría como el esquema h de la izquierda.

Analizar las proporciones del Partenón puede ser un tanto reiterativo, dado el trabajo que ya se ha hecho al respecto, pero lo sintetizamos y referimos porque dentro de este apartado al que hemos denominado TÁTICO, entran la geometría y el uso y por ello ha de ejemplificarse.

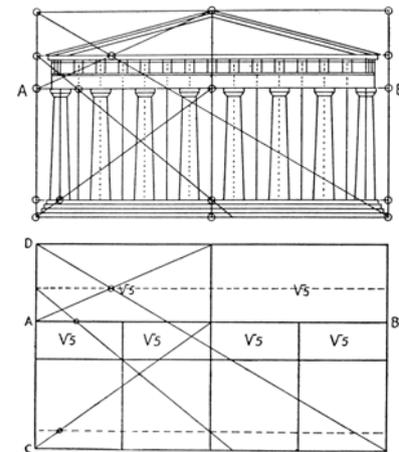
La proporción áurea y ϕ están presentes desde lo general hasta el mínimo detalle. Desde la estructuración de la planta y los alzados, hasta los surcos y volutas en los capiteles.

Podemos leer en "El Número de Oro", cómo se fundamentan con gran erudición los mecanismos geométricos y la relación que puede haber entre la arquitectura, a través de la geometría, con otras disciplinas como la música o con la misma naturaleza.

En una nota aclaratoria encontramos lo siguiente: "Georgidas (ingeniero de Puentes y Caminos de París, ex ingeniero departamental del Ática), estudió, a su vez, las dimensiones y proporciones de los templos de la Hélade, pero desde un punto de vista muy especial. Sus conclusiones, publicadas en Atenas en 1926 en "La Armonía en la Composición Arquitectónica") son afirmativas.

Se sabe que las medidas efectuadas en los templos griegos revelan, aparte de las desviaciones o deformaciones evidentemente destinadas a producir las llamadas *correcciones ópticas* (como el contorno de las columnas, hacia lo alto de las cornisas, etc.) otras irregularidades, igualmente premeditadas, pero más difíciles de explicar, en especial en los diámetros de las columnas y sus separaciones. En esta disposición de las columnas sobre el estilóbato Georgidas encontró, para el Partenón y los Propileos, entre otros, números rigurosamente proporcionales a los elementos de la gama pitagórica, cuando se toma el ancho del estilóbato como *canon* (cuerda musical cuya longitud se hace variar para obtener los diferentes intervalos y acordes) o *proslambomenos*³⁰ de 9.216 unidades.

Para el Partenón por ejemplo, las longitudes de los elementos principales, por una parte en metros y por la otra en unidades *diatónicas*, son:"³¹



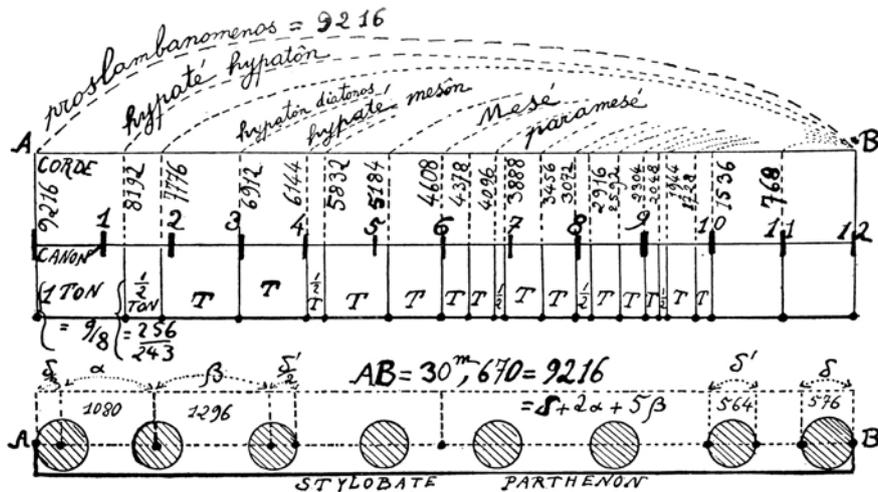
Proporción áurea en la fachada del Partenón según Hambidge, en Ghyka.

³⁰ Es el sonido más bajo en la escala musical griega.

³¹ Ghyka, M. C. (1992). El Número de Oro, Los Ritmos - Los Ritos. Barcelona, Editorial Poseidón. Nota al pie en las páginas 103-106 donde explica las relaciones entre el canon Pitagórico, y las relaciones en los trazados de templos góticos y griegos. Incluyendo el cuadro.

	En metros	En unidades diatónicas
Ancho del estilóbato	$\sigma = 30,670$	$9.216 = 12 \times 12 \times 64$
Intervalo entre la columna del ángulo y su vecina	$\alpha = 3,594$	$1.080 = 12 \times 90$
Intervalo normal (entre las demás columnas)	$\beta = 4,313$	$1.296 = 12 \times 108$
Diámetro de las columnas del ángulo	$\gamma = 1,916$	$576 = 12 \times 48$
Diametro (normal) de las demás columnas	$\delta = 1,875$	$564 = 12 \times 47$

En base a estas relaciones que tienen correspondencia con la música, pero sobre todo con la armonía de la naturaleza, con una *proporción universal*, que ya Pitágoras enunció en series numéricas, aritméticas y geométricas, el templo guardaría una correspondencia con leyes, no solo matemáticas sino armónicas, que le hacen participar de la belleza, de la misma manera que al cuerpo de una danzante o un atleta, de una composición musical, un poema, una galaxia o una flor.



Relación entre la gama pitagórica y los intercolumnios según Georgiades para el Partenón, en Ghyka.

RELACIÓN CON SU CONTEXTO FÍSICO

Orientación y emplazamiento.

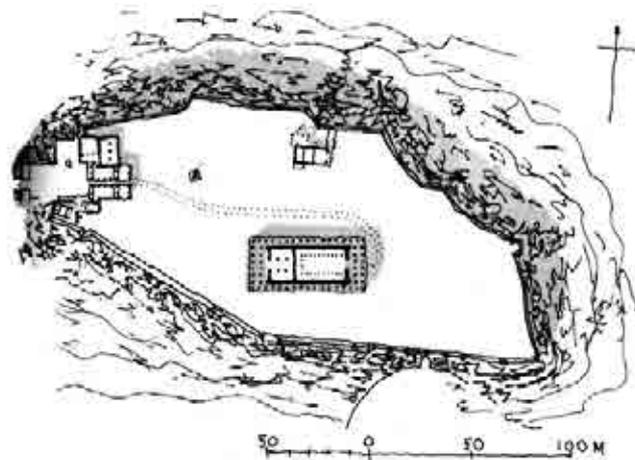
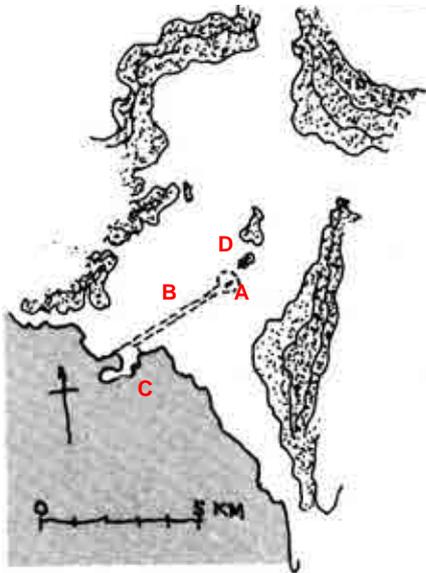


Reconstrucción imaginaria de la Acrópolis de Pericles por C.R. Cockerell, en Tournikiotis

parecer la Acrópolis fue ocupada desde que el hombre habitara en la zona, se remonta hasta la fundación mítica de la ciudad. Los pelagos construyeron la muralla que reemplazó a la primitiva empalizada. Llamada Cecropia por Cécrope sucesor de Actaco, primer rey de Atenas, luego, en la época de Pisistrato, IV a.C. existió allí el templo Hecatómpedos (de cien pies) que Jerjes incendió.

Como hemos dicho anteriormente, si tomamos en cuenta la relación que tiene el Partenón con su entorno físico, es indiscutible el protagonismo que su situación le otorga. Así como nos muestra esta ilustración del siglo XIX donde, seguramente por la influencia del clasicismo de la época, se exagera la proporción vertical de la Acrópolis destacando con insistencia su importancia.

La Acrópolis ateniense lo coloca en una altura de 156m sobre el nivel del mar. Forma una explanada de aproximadamente 300 x 130m. Al



Tiene una orientación Este - Oeste desviada 20° hacia el Norte. El por qué de esta desviación permanece en el misterio, quizás existan elementos astronómicos pero de momento no lo hemos podido demostrar. No nos conformamos con la simple justificación de la adaptación a la configuración de la colina acropolitana. Además, hay que tener en cuenta que ésta, fue modificada por la muralla que Cimón y Temístocles ordenaron construir en el 468 A. C. y que hoy en día continúa dibujando su perfil.

Es muy fuerte también la relación de Atenas con su puerto, el Pireo, desde donde no solamente se efectuaban recorridos cotidianos debido a la actividad mercantil y militar, sino también procesiones ceremoniales en determinadas épocas y festividades.

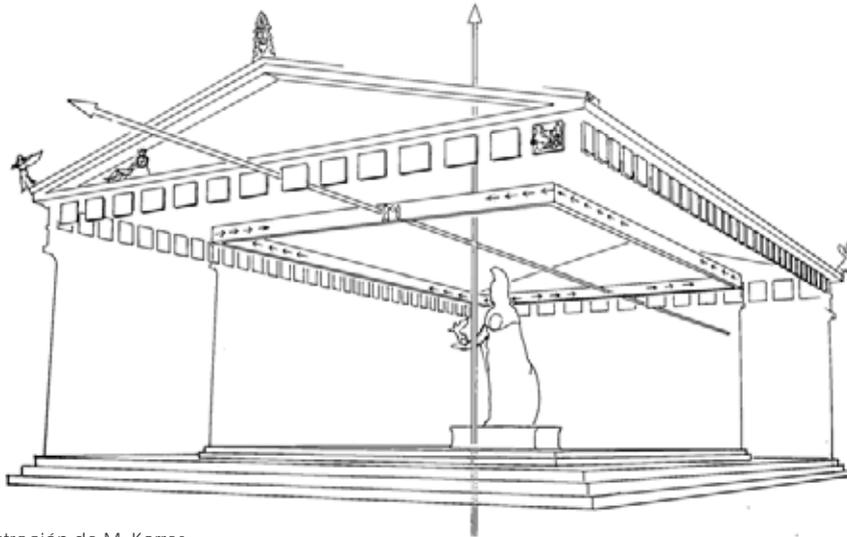


Ilustración de M. Korres.

La orientación del Partenón está dada, no sólo por los puntos cardinales, por el plano horizontal, sino que tiene una connotación de "centro" en las seis direcciones del espacio como lo muestra Korres en este esquema y como claramente se puede apreciar en el diagrama c antes expuesto. El corazón del edificio coincide casi exactamente con su centro geométrico, pero también y dentro del marco de esta tesis, con una centralidad que va más allá de la fisonomía, en donde el eje vertical no es solamente una cuestión mecánica o técnica, sino un elemento de direccionalidad hacia los arquetipos que se representan por medio de la arquitectura lo cual es una finalidad muy clara en este caso en concreto.

USO

Accesibilidad y promenade.



Ilustración de las Panteneas.

unificación del Ática y cada cuatro años se llevaban a cabo las grandes panateneas, lo cual está representado en el friso del templo.

Es importante también la relación de Atenas con la celebración de los "Misterios de Eleusis", cada mes de septiembre (para nuestro calendario) donde se efectuaban procesiones, primero desde Eleusis hacia Atenas y luego al contrario para efectuar las ceremonias en el santuario eleusino.

El escenario del Partenón está conformado por varios monumentos ubicados de tal manera que en su recorrido, el caminante debía ir experimentando una secuencia ritmada de imágenes claramente reconocibles hasta la "apoteosis" final.



³² Jenkins, I. (2006). Greek Architecture and its Sculpture. Londres, The British Museum Press. Pg.108

Siguiendo el itinerario desde la base de la colina, el templete de Atenea Niké, y los Propileos reciben al caminante, luego de atravesar este espacio transitorio, la perspectiva se abre con la gigantesca estatua de Atenea Promacos (21m de altura) que tiene como telón de fondo el complejo edilicio y principalmente, la fachada Oeste del Partenón.

El recorrido continúa pasando por el Erectión y el giro hacia la derecha para dar de frente con la fachada Este.

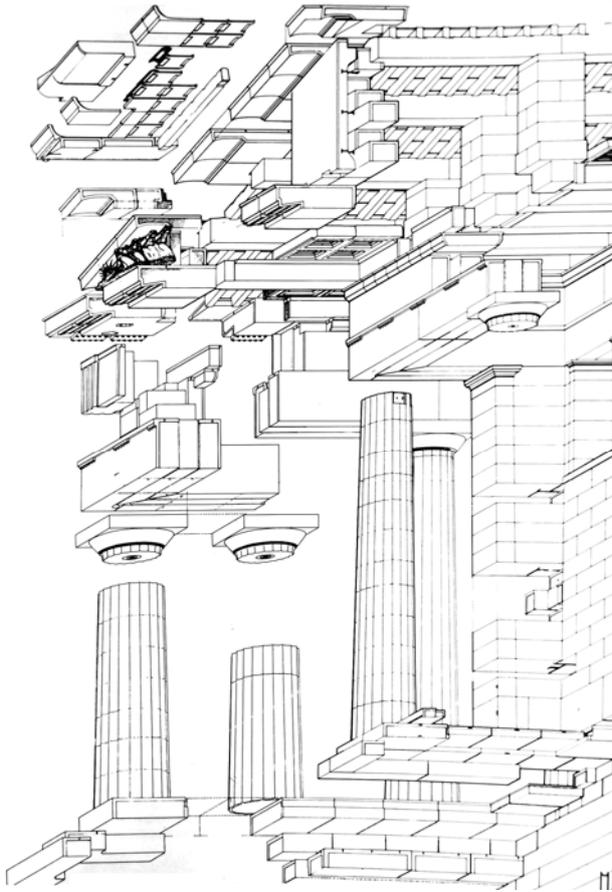
Existen muchísimas suposiciones y teorías sobre el uso del templo, hay algunos testimonios, pero al perderse las tradiciones, se han perdido también sus secretos. Uno de estos, por tomar un ejemplo, es la importancia que tienen en algunos casos, la o las escaleras de acceso al nivel de la cubierta. En muchas ocasiones se quiere pensar que eran simplemente para el mantenimiento de la estructura. Sin embargo, es muy dudoso que una escalera de mantenimiento (y se sabe que era periódico pero poco frecuente) tenga tanta presencia y en muchos templos sea doble.

Los datos publicados se refieren a lo que, valga la redundancia, era público. Tal como se concebía en la época, el uso pleno del espacio era privilegio de los mismos dioses y de los sacerdotes. Por lo que solo podemos citar lo que la mayoría de autores han recopilado coincidiendo muchos en que su función como potenciador o catalizador de una identidad común es quizás la más importante de sus funciones.

3.- SOPORTE. El Partenón como la casi totalidad de los templos columnados en Grecia, está construido con una tecnología basada en la piedra y la madera.

A diferencia de la arquitectura egipcia, Grecia deja muchos menos enigmas en cuanto a sus mecanismos, sin embargo no dejan de haberlos. Quizás por que los templos griegos son de una escala bastante más manejable para nosotros y sobre todo, porque existen huellas claras e incluso descripciones explícitas sobre sus procedimientos.





Detalle y esquema constructivo dibujados hechas por Manolis Korres, publicadas en Tourikiotis.

De todos modos, no deja de ser fascinante la manera en que aquellos constructores llevaron a cabo tales empresas ya que, al tratarse de un sistema constructivo en piedra “los problemas se iniciarían en ya en la cantera. Teniendo en cuenta la simplicidad de la tecnología con la que contaban, cada templo columnado construido suponía un gran logro para canteros y transportistas. Se calcula que para la construcción del Partenón hizo falta extraer de las canteras aproximadamente 1415m³ de mármol. Bajo estas estadísticas se esconden infinidad de horas de un trabajo duro y especializado, ejecutado con herramientas de hierro muy simples, como cuñas, palancas y mazos.”³³

Además de la piedra, la carpintería de la cubierta presentaba no menos inconvenientes y requería de un conocimiento exhaustivo del material. Es en esta parte donde encontramos los mayores enigmas por haberse perdido.

Su “despiece” es un rompecabezas intrincado de sillares tallados a la perfección, trabados en una especie de taracea que compensa contrapesos y dirige las fuerzas inteligentemente, todas sus piezas, desde los tambores de las columnas hasta las antefijas y acróteras están trabadas y ancladas con hierro y plomo, rematadas con estuco, oro y colores vivos.

Se cimienta sobre una plataforma configurada a su propósito. La intervención de Pericles, incluyó la muralla y el relleno de la explanada para obtener el nuevo *temenos*, que hasta ahora podemos recorrer. Para éste se utilizaron entre otros materiales, los restos del antiguo templo destruido por los persas en la invasión dirigida por Jerjes en el 480 a.C.

En la fotografía 1, tomada en 1888 durante las excavaciones del lado sur, vemos el estereóbato completo, con sus 11m de altura enterrados y soportando al edificio, mientras que en la 2, se ve el crepidoma del muro norte datado en 479 a.C. que incluye tambores inacabados de las

³³ Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A. Pg. 60.

columnas del Partenón inacabado. Cada uno tiene 1,98 m de diámetro y entre siete y nueve toneladas.³⁴

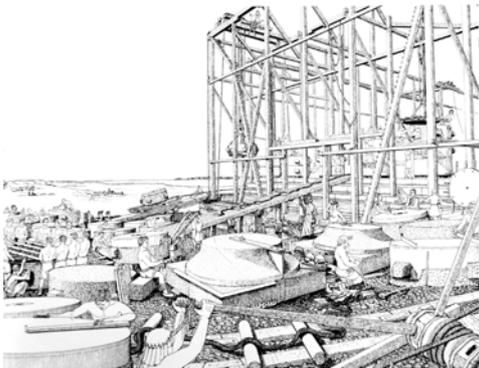


1



2

En cuanto a la mano de obra, debió ser gente que no sólo sabía lo que hacía, sino que lo amaba. “Los artesanos cualificados, especialmente maestros canteros y arquitecto, probablemente trabajarían de forma itinerante” lo cual ha demostrado la arqueología por las características de la factura en piedra de templos de distintas localidades.”³⁵



Reconstrucciones hipotéticas hechas por Manolis Korres publicadas en “The Stones of the Parthenon”.

³⁴ Ambas fotografías están publicadas en Tourikiotis, P. E. (1996). The Parthenon and its Impact in Modern Times. Atenas, Melissa Publishing House, G. Rayas & Co. La primera, por el Instituto Alemán de Arqueología de Atenas y la segunda por M. Korres.

³⁵ Op. Cit. Pg 57.

La construcción de un templo no solo implicaba a “constructores” en el término que hoy lo entendemos, sino a escultores, pintores, y a todo el pueblo, puesto que, aunque no todos trabajaran directamente en él, su coste ascendía a montos que significaban un verdadero esfuerzo económico y político para todos. Así lo historia Tucídides en el caso del Partenón y cientos de testimonios grabados en muros adyacentes a muchos templos griegos, donde no solo se calculan sino que se hacen públicas las cuentas de la construcción y los honorarios, evitando controversias con un capital que era patrimonio de todos.



Del Color y la decoración. Hace mucho tiempo que dejó de ser una sorpresa que los templos clásicos estaban llenos de color, pero no se puede saber con exactitud qué aspecto tenían.

En el templo griego y en particular en el Partenón, no existen elementos “decorativos” desligados del sentido general del edificio, cada elemento aporta su propio sentido a la “pauta interna” del conjunto. Incluyendo el color, que también diferencia y ordena, en pocas palabras **cuifica** el espacio. Al igual que ocurre en un ser vivo, donde cada parte tiene una forma y materia específica, una manera de moverse, un color, una textura y **todo** lo que lo conforma, de acuerdo a su finalidad.

El Partenón Es un todo coherente, claro ejemplo de *euritmia*. En él, las partes y el conjunto se orientan y dirigen la mirada del hombre hacia aquello que es su centro y el del hombre mismo, un laberinto resuelto por sus creadores que invita, no desafía. Porque no hay que ser doctor o erudito para disfrutar de su belleza, ni hombre ni mujer, ni joven ni viejo, ni rico ni pobre...

A pesar de ser una estructuración compleja (como hemos comprobado), se muestra franco y sintetiza un saber integral y profundo de leyes naturales, que incluye ciencia, arte, política y mística. Enseña siempre algo a quien se aproxima, tal vez lo que ya sabe pero siempre un poco más, aquello que está más allá del límite de la razón, su símbolo, su misterio.

VALORACIÓN SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA

II PARTE

Después del estudio precedente. Habiendo reconocido las dificultades y los méritos de una propuesta como esta, esbozamos el siguiente esquema, como una posibilidad para utilizar sistemáticamente el método empleado, sin la mínima intención de ser una concluyente afirmación, sino con la esperanza de que sirva como motivación para futuras investigaciones.

La valoración de la arquitectura, vista desde lo simbólico, consideraría estos tres aspectos (sentido, geometría y soporte; o niveles: estratégico, técnico y táctico) y se propone calificarlos, en cada uno de estas tres dimensiones, como coherente o incoherente, para no utilizar calificativos categóricos como "buena" o "mala" por demás subjetivos.

Así el edificio puede valorarse en términos de cumplimiento con la finalidad propuesta y satisfacción de las necesidades planteadas.

Para ponerlo en un nivel nemotécnico que aclare un poco la cuestión asignamos "+" a coherente y "-" a incoherente y así tendremos que un objeto arquitectónico puede tener 8 valoraciones típicas, equivalentes a 2^3 , ya que son dos posibilidades en cada una de las tres categorías. De aquí obtenemos el siguiente cuadro y posibilidades de valoración:

NIVEL	a	b	c	d	e	f	g	h
ESTRATEGICO <i>SENTIDO</i>	+	-	-	-	+	+	+	-
TÁCTICO <i>GEOMETRÍA</i>	+	-	-	+	-	+	-	+
TÉCNICO <i>SOPORTE</i>	+	-	+	-	-	-	+	+

INTERPRETACIÓN:

Cuando utilizamos este sistema binario en tres niveles distintos podríamos obtener los valores que en el cuadro se representan de la **a** a la **h** y que se pueden interpretar de la siguiente manera:

- a) **Existe un sentido claro, un proyecto coherente con él y una plasmación efectiva.** Lo que equivale a una intervención acertada en todos los campos.
- b) **Ninguno de los aspectos es acertado.** Posiblemente un fracaso a todo nivel, casi fuera de lo que se podría llamar "arquitectura".
- c) **No existe una finalidad clara, y hay fallos arquitectónicos aunque la calidad de la construcción sea aceptable e incluso óptima.**
- d) **No existe una finalidad clara, y aunque hay un buen proyecto arquitectónico, su concreción es deficiente.**
- e) **Existe una finalidad clara, pero el resultado no es coherente con ella y tanto el proyecto como su construcción son defectuosos.**
- f) **Existe una idea clara, y el proyecto responde adecuadamente e la misma aunque su construcción sea defectuosa o realizada con materiales de mala calidad.** Caso muy común cuando aparecen problemas con el presupuesto o dificultades constructivas, ya sean del proyecto o de las circunstancias envolventes.
- g) **Existe una idea clara, pero el proyecto no es coherente con ella, aunque la calidad de su construcción sea óptima.**
- h) **Hay proporciones adecuadas y un edificio bien construido pero sin una finalidad clara.** El problema con estos casos es que tendrían una alta valoración arquitectónica, pudiendo incluso ser reconocidos como ejemplares. Pero, en éste baremo, una muy escasa valoración simbólica, al no ser consecuentes con una finalidad clara. Este caso es común en arquitecturas que, teniendo un valor indiscutible como objeto, tienen una frágil coherencia con el contexto. Tal vez por satisfacer demandas demasiado específicas o puntuales que, una vez transcurrido el momento de su vigencia, se vuelven obsoletas. Se puede decir a favor de estos edificios que, si bien fueron promovidos por una necesidad, tal vez ésta fue pasajera o creada por intereses ajenos al contexto, siendo producto de modas, tendencias efímeras o especulación.

En la valoración de un caso específico de arquitectura como juego simbólico, habría que juzgar cada caso según sus propias reglas. No podemos juzgar un partido de fútbol con las reglas del baloncesto, ni una pieza de música clásica con los parámetros del folklore (de cualquier región). Aunque últimamente, ambas sean ARQUITECTURA, DEPORTE O MÚSICA y existan reglas comunes, cada objeto tendría su propia **pauta interna**, como ya se explicó al principio.

Aquí es a donde queremos llegar: a vislumbrar un poco mejor los factores constantes y los variables en la arquitectura.

Una vez investigadas en profundidad las circunstancias genéticas de un proyecto, cabe una valoración que podría llamarse "de coherencia". No viene al caso, hacer un juicio basado en posturas y tendencias que, conciente o inconcientemente, hacemos de manera subjetiva.

Proponemos cotejar finalidades, objetivos y necesidades por un lado, y resultados por otro. Para lo cual, entre otras cosas, es imprescindible someter al edificio examinado al paso del tiempo, que es lo que determinará, más allá de toda elucubración, si la respuesta dada a un problema fue efectiva, parcial o nula.

CRÍTICA A LA VALORACIÓN SIMBÓLICA

“Por consiguiente, si ni todo es para todos igual al mismo tiempo y en todo momento, ni tampoco cada uno de los seres es distinto para cada individuo, es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación con nosotros ni se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza.”¹ *Platón.*

Las principales amenazas de un análisis de este tipo, se dan al precisar los componentes correspondientes al primer punto: el SENTIDO. Es decir, ¿cómo se determina cuál es el sentido de una obra arquitectónica? Ya que, de lo establecido en este ítem depende toda la valoración de coherencia.

Por esta razón, la investigación en este momento debe realizarse persiguiendo exclusivamente **testimonios directos** de los generadores de la obra, léase: el arquitecto, el promotor y quienes estén directamente vinculados, con voz y voto en las decisiones generadoras del mismo.

La subjetividad debe ser atenuada, limitando las apreciaciones personales del investigador. Al precisar el SENTIDO de la obra, se deben tomar en cuenta exclusivamente citas textuales de los implicados, o en su defecto, de los más autorizados estudios sobre la obra. Siempre haremos una valoración en base a los resultados y según el propio criterio, pero debe evitarse el afirmar como categórico o dicho por el autor lo que es resultado de nuestro proceso intelectual.

Esto puede parecer bastante obvio pero hemos encontrado muy frecuentemente en descripciones arquitectónicas, declaraciones de intenciones, basadas en suposiciones o conjeturas. El cuidado especial en este aspecto se debe a que lo que se hará con ello es comprobar si dichas intenciones se cumplieron o no y en qué dimensión estuvieron los obstáculos más importantes para que esto sea así.

¹Platón (2008). Crátilo en Diálogos II. Madrid, Editorial Gredos S.A.U. Pg. 369.

EPÍLOGO

Existe una dimensión simbólica en la arquitectura. Ésta es causa de que una misma configuración pueda tener significados muy distintos cuando se implanta en contextos diferentes y que objetos muy disímiles puedan asociarse con significados idénticos.

La respuesta a la primera pregunta de este trabajo es un primer paso para un camino que continúa con una serie de investigaciones que ya se están llevando a cabo.

De momento hemos comprobado que aunque la propuesta del Museo de Crecimiento Ilimitado se mantiene, nunca se puede plasmar igual aunque se imagine en un entorno abstracto, porque cuando ese entorno adquiere cualidades, cuando toma nombre como Ginebra, París, Ahmedabad o Tokio, estas cualidades influyen cualitativa y cuantitativamente en las propuestas y no tomar en cuenta esa influencia es muy poco inteligente. Por otro lado el autor también “evoluciona” cambia de punto de vista y aunque mantiene la idea, su planteamiento cambia. Si le da una nueva oportunidad, revisa su trabajo y, en base a la experiencia, lo querrá mejorar porque ya no lo ve igual. Porque está **vivo** y porque las condiciones ya no son las mismas, porque “un hombre no puede bañarse dos veces en el mismo río”¹

Y algo muy parecido con en templo griego, cuando se construye en Nashville o de despieza y se coloca por partes en las fachadas de los juzgados, escuelas o bibliotecas. Cuando en la misma Grecia se repite, nunca es igual. Por razones muy distintas a las del primer ejemplo claro, pero ocurre.

Sin embargo y más allá de las diferencias, la persistencia de una forma obedece a unas reglas, estas no cambian (salvo excepciones) la forma en la que se aplican sí, como en un juego, un **juego simbólico**.

En los objetos de estudio, lo que es persistente es lo que hemos denominado **sentido**. Aquello persiste, aunque cambie el contexto o los personajes. Si cambie el “sentido” se convierte en otra cosa.

También reiteramos que la arquitectura, utilizando figuras de nuestro mundo (metafóricas, metonímicas, irónicas, etcétera), tiene una capacidad de expresión que, de manera muy parecida a un “tropo”, puede manifestar lo que nos excede y desborda, lo que con razonamientos no alcanzamos a entender, entre otras cosas porque el espacio se **vive**, se entienda racionalmente o no. Las cualidades que genera la arquitectura permiten una experiencia condicionada, en la que se ha regulado la relación del sujeto con su entorno, dirigiendo esta experiencia en un sentido definido conscientemente o no. Esto es a lo que hemos denominado **dimensión simbólica de la arquitectura**.

¹ Página 11 de este texto

Por último, nos gustaría compartir este relato de Hans Christian Andersen porque, a nuestro criterio, al final de este periplo refleja muy particularmente muchas de las situaciones que vivimos.

EL TRAJE NUEVO DEL EMPERADOR **HANS CHRISTIAN ANDERSEN**

Hace muchos años, vivía un emperador tan aficionado a los trajes nuevos, que daba todo su dinero por estar bien vestido. No se cuidaba de sus soldados ni se preocupaba del teatro, ni de pasear en coche por el bosque, sino únicamente de lucir sus trajes nuevos. Tenía un vestido para cada hora del día, y de la misma forma que se suele decir de un rey que estaba en el consejo, de él siempre se decía que estaba en el guardarropa.

En la gran ciudad donde vivía, todo el mundo se divertía mucho, porque continuamente estaban llegando numerosos extranjeros. Un día llegaron dos estafadores. Se fingieron tejedores, y dijeron que eran capaces de tejer la tela más maravillosa que se haya podido imaginar. No sólo los colores y el dibujo eran excepcionalmente bellos, sino que los trajes hechos con esta tela tenían la maravillosa propiedad de ser invisibles para quien no supiese desempeñar su cometido, o bien, para los que fuesen irremisiblemente tontos.

“He ahí unos trajes maravillosos” se dijo el emperador; “usándolos, podré descubrir qué individuos no saben cumplir con su deber en mi reino; podré distinguir las personas inteligentes de las tontas. Sí, es preciso que me mande hacer inmediatamente un traje de esa tela.

Y dio mucho dinero a los dos estafadores como anticipo para que empezaran su trabajo.

Instalaron perfectamente dos telares y fingieron que trabajaban; pero no tenían nada en ellos. Inmediatamente pidieron la seda más fina y el oro más puro, con lo que llenaron sus sacos, mientras trabajaban con los telares vacíos, a veces hasta altas horas de la noche.

“Me gustaría mucho saber cómo llevan el trabajo de la tela”, se dijo el emperador.

Pero se sentía un poco cohibido ante la idea de que el que era tonto o no cumpliera bien su cometido no podría ver la tela. Sin embargo, creía que no tenía nada que temer por sí mismo; pero quería, primero enviar a alguien para que viese cómo marchaba el tejido. Todos los habitantes de la ciudad sabían la maravillosa cualidad que la tela poseía, y cada cual se sentía curioso de ver lo tonto o lo incapaz que era su vecino.

“Enviaré a los tejedores a mi anciano y buen ministro, se dijo el emperador. El es quien puede observar mejor el efecto que hace la tela, ya que es inteligente y nadie cumple con su deber mejor que él”.

Y el anciano honrado ministro entró en la sala donde los dos estafadores trabajaban en sus vacíos telares.

“¡Dios tenga piedad de mí! Se dijo el anciano ministro, abriendo los ojos desmesuradamente, ¡No veo nada de nada!”.

Pero no lo dijo.

Los dos estafadores le rogaron que tuviera la bondad de acercarse, y le preguntaron si no era el dibujo más bello y los colores más encantadores los que poseía aquella tela. Y le enseñaron el telar vacío. El pobre ministro no hacía más que abrir los ojos, pero no veía nada, ya que no había nada.

“¡Gran Dios! Pensaba, ¿es que seré tonto? Jamás lo hubiese creído, y es preciso que nadie lo sepa. ¿Es que cumpliré mal con mi deber? No. Es necesario no decir que no puedo ver la tela.”

-Bueno, vos no decís nada- dijo uno de los dos tejedores.

-¡Oh es preciosa! Es algo magnífico- dijo el anciano ministro, mirándola con sus gafas-. ¡Qué dibujo! ¡Qué colores!... Diré al emperador lo mucho que me ha gustado.

-¡Oh, es un gran placer para nosotros!, dijeron los tejedores, y designaron los colores por sus nombres y explicaron el raro dibujo.

El anciano ministro los escuchó con atención, a fin de poder repetir lo que oía cuando volviera al lado del emperador. Y eso fue lo que hizo.

Más adelante, los estafadores pidieron más dinero, así como seda y oro para la tela. Metieron todo en sus bolsillos y alforjas, pero ni un solo hilo ocupó su puesto en el telar, vacío como antes.

Bien pronto el emperador envió a un segundo alto funcionario muy honrado para que se enterase cómo iba el tejido y si la tela estaría pronto acabada. Le ocurrió lo mismo que al ministro. Miró y miró, pero como no había nada en el vacío telar, no pudo ver nada.

-Y bien, ¿no es una tela maravillosa?- le preguntaron los dos estafadores, y le mostraron y explicaron el maravilloso dibujo que no existía.

“Yo no soy tonto”, pensó el individuo. Por tanto, es que no cumplo bien con mi deber. Eso me parece muy raro. Pero es necesario que nadie se de cuenta de ello”.

Y alabó la tela que no veía, mostrando gran entusiasmo por los bellos colores y el encantador dibujo.

-Sí, es magnífica, dijo el emperador.

Todos los habitantes de la ciudad hablaban de la maravillosa tela.

Y el emperador quiso verla por sí mismo mientras se encontraba en el telar. Con una escolta de hombres eminentes, entre los que se hallaban los dos ancianos funcionarios que ya habían ido al taller, se dirigió a éste y se acercó a los dos estafadores, que tejían con todo su entusiasmo, pero sin hilo.

-Vea, majestad, ¿no es admirable? –exclamaron los dos ancianos y honrados funcionarios-. Mire, mire, vuestra majestad, qué dibujo... qué colores.

Y señalaban con el dedo el vacío telar, puesto que creían que los demás sí veían la tela.

“¡Cómo! –pensó el emperador-. No veo nada. Es terrible. ¿Seré tonto? ¿No estoy capacitado para ser emperador? ¡Oh, no podía sucederme nada más espantoso!”

-¡Oh, es bellísima! –exclamó el emperador-. Les hoy mis más sinceras felicitaciones.

E hizo un gesto de satisfacción con la cabeza mientras contemplaba el telar vacío. No quería decir que no veía nada. Todo el séquito miraba y remiraba, y no veía más que lo que todos veían, pero decían con el emperador:

- ¡Oh, es hermosísima! ¡Es maravillosa! ¡Es algo nunca visto!

Y le aconsejaban que se hiciera un traje de aquella tela, nueva y soberbia, para la gran procesión que debía celebrarse muy pronto.

-Es admirable, magnífica, perfecta- decían a coro, y todo el mundo estaba encantado.

El emperador gratificó espléndidamente a los dos estafadores y les concedió la cruz de caballero para que se la pusieran en el ojal de la chaqueta, así como el título de Caballeros Tejedores.

La noche anterior al día en que debía celebrarse la procesión, los estafadores estuvieron trabajando con más de dieciséis bujías. Los habitantes de la ciudad podían ver las prisas que se daban por acabar el nuevo traje del emperador. Hicieron la pantomima de quitar la tela del telar, cortarla con grandes tijeras, coserla con agujas sin hilo y, al fin, exclamaron:

-¡El traje está terminado!

El emperador acudió en persona al taller escoltado por su guardia de honor, y los dos estafadores elevaron un brazo al aire como si sostuviesen algo, y dijeron:

-Este es el pantalón. Esta es la chaqueta. Y éste es el manto. Y así sucesivamente. Es ligero como tela de araña. Y al ponérselo parece como si no se llevara nada encima del cuerpo. Pero esa es precisamente la virtud de la tela.

-Si- asintieron todos los caballeros, pero no veían nada porque no había nada.

-¿Quiere vuestra merced imperial tener la bondad de desnudarse para que le pongamos el traje nuevo delante de este espejo?

El emperador se quitó sus vestidos y los estafadores hicieron solamente el gesto de irle colocando cada pieza nueva, adaptándoselas al cuerpo, sujetando a la cintura algo como si fuera un cinturón, mientras el emperador se volvía a uno y otro lado para contemplarse en el espejo.

-¡Dios santo, y que bien le sienta! - exclamaron todos-. Es una maravilla ¡Qué dibujo! ¡Qué colores! ¡Vaya traje precioso!

-Fuera están ya las personas que han de llevar el palio bajo el cual ha de asistir vuestra majestad a la procesión- dijo el maestro de ceremonia.

-Bien. Ya estoy dispuesto- dijo el emperador - ¿Todo está bien?



Y se miró una vez más en el espejo, pues tenía que dar la impresión de que admiraba y contemplaba su traje de gala.

Los chambelanes, que debían llevar la cola, tocaron con sus manos el suelo e hicieron como que la levantaban; echaron a andar con las manos delante de ellos, pues no querían que se dieran cuenta de que no veían nada.

Y el emperador desfiló en la procesión bajo el magnífico palio, y todo el mundo, en la calle y en las ventanas exclamaba:

-¡Qué espléndido es el traje nuevo del emperador! ¡Qué cinturón! ¡Qué magnífica cola! ¡Qué bien le sienta el traje!

Porque nadie quería que los demás se dieran cuenta de que no veían nada, señal de que eran unos tontos o unos ineptos. Ningún traje del emperador había tenido éxito parecido.

-Pero si no lleva nada- gritó un niño.

-Dios santo, escuchad la coz de la inocencia- exclamó el padre.

Y cada cual susurraba al oído de su vecino lo que había dicho el niño.

-No lleva nada encima; un niño ha dicho que va desnudo.

-¡Va desnudo!- gritó, al fin todo el pueblo.

Y el emperador hizo una mueca, pues sabía que su pueblo tenía razón; pero se dijo que era preciso continuar la procesión hasta el final, e irguiéndose más aún continuó su marcha, mientras le seguían los chambelanes que sostenían una cola que no existía.

Fin

Muchas veces la opinión de la mayoría es la que se asume como válida y todo lo "diferente" suele ser rechazado de manera inquisidora, independientemente de si es válido o no. No con esto queremos decir que **todo** lo diferente sea aceptable *a priori*, pero sí que un elemental sentido común puede permitir que revisemos continuamente nuestros principios, medios y fines.

Parfraseando a un gran filósofo diríamos como moraleja de este cuento, que el pequeño niño con la verdad es mayoría. Podemos teorizar cuanto queramos, mas la realidad siempre **es** y será, a pesar de lo que nosotros opinemos, aunque esa opinión sea la de muchos y se establezca como norma.

Plantear de manera franca una hipótesis es arriesgado. Comprobarla, es nuestro deber como investigadores, como arquitectos y tal vez como seres humanos. Quizás sea la manera de resolver los laberintos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, L. B. (1991). De Re Aedificatoria. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- Andersen, H. C. (1957). Cuentos Completos. Madrid, Aguilar.
- Anónimo (1996). Bhagavad Gita. Valencia, Editorial EDAF, S.A.
- Azara Pedro, M. R., Riu Eduard, Subías Eva (Ed) (2000). La Fundación de la Ciudad. Barcelona.
- Bakhtin, M. M. (1998). Arte y Responsabilidad. Estética de la Creación Verbal. México, Siglo XXI.
- Barthes, R. (1972 - 1993). El Grado Cero de la Escritura. Méjico, Siglo Veintiuno Editores, s.a.
- Beard, M. (2002). The Parthenon. London, Profile Books Ltd.
- Blavatsky, H. P. (2000). La Doctrina Secreta. Málaga, Editorial Sirio S.A.
- Boesiger, W., Ed. (1995). Le Corbusier, Obras Completas. Zurich, Les Editions d'Architecture Artemis.
- Boesiger, W., Ed. (2006). Le Corbusier, Ouvre Complète. Basel Boston Berlin, Birkhäuser Publishers.
- Boesiger W, G. H. (1971). Le Corbusier 1910-65. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Borges, J. L. (2005). Obras Completas I. Barcelona, Emecé Editores.
- Brooks Allen, E. D. (1984). Le Corbusier Musée de Arte Occidental, Tokyo, and Other Projects 1957-1961. New York, London and Paris, General Publishing Inc.
- Brooks Allen, E. D. (1984). Le Corbusier Buildings and Projects 1964-1965, Undated Projects, and Indices. New York, London and Paris, General Publishing Inc.
- Brooks Allen, E. D. (1984). Le Corbusier Buildings and Projects, 1937-1942. New York, London and Paris, General Publishing Inc.
- Brooks Allen, E. D. (1984). Le Corbusier Villa Saboye and Other Projects, 1937-1942. New York, London and Paris, General Publishing Inc.
- Brownlee David, D. L. D. (1998). Kahn. Barcelona, Gustavo Gili S.A.
- Bruno Vincent, E. (1996). The Parthenon. New York, Londres, W.W. Northon & Company.
- Burckhardt, T. (1999). Ensayos Sobre Conocimiento Sagrado. Palma, Barcelona, Sophia Perennis.
- Canina, L. (2003). L' Architettura Greca. Madrid, Instituto Juan de Herrera.
- Carpio, J. M. (2005). Egipto, Manual de Simbolismo y Arqueología. Madrid, Editorial NA.
- Cassier, E. (1998). Filosofía de las Formas Simbólicas (II). México, Fondo de Cultura Económica.
- Echenique, M. (2001). Estrategia del Pensamiento. Madrid, Editorial N.A.
- Eliade, M. (1982). El Mito del Eterno Retorno. Buenos Aires, EMECÉ.
- Fagiolo, M. (1978). Mundaneum 1929 La Nuova Babilonia Secondo Le Corbusier. Ottogono. 48.
- Fernando Marquez y Richard Lenene, E. (2002). Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. 30,49,50,72,100,101.

- Fondation_Le_Corbusier (2005). Le Corbusier Plans 1926-1930. Paris, Echelle-1.
- Fondation_Le_Corbusier (2005). Le Corbusier Plans 1929-1933. Paris, Echelle-1.
- Fondation_Le_Corbusier (2005). Le Corbusier Plans 1932-1944. Paris, Echelle-1.
- Ghyka, M. C. (1983). Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Barcelona, Editorial Poseidon.
- Ghyka, M. C. (1992). El Número de Oro, Los Ritmos - Los Ritos. Barcelona, Editorial Poseidon.
- Goitia, F. C. (2005). Historia de la Arquitectura Occidental. Madrid, Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000.
- Gombrig, E. H. (1975). Historia del Arte. Barcelona, Ediciones Garriga, S. A.
- Hegel, G. W. F. (2001). Arquitectura. Barcelona, Editorial Kairós S.A.
- Herodoto (1971). Historias. Madrid, C.S.C.I.C.
- Honour, H. (1982). Neoclasismo. Bilbao, Xarait Ediciones.
- Humphrey-Vitebsky (1997). Arquitectura Sagrada. Barcelona, Editorial Debate S.A.
- Jeanneret, O. y. (1994). Acerca del Purismo. Madrid, El Croquis Editorial.
- Jenkins, I. (2006). Greek Architecture and its Sculpture. Londres, The British Museum Press.
- Jung, C. G. (1964). El Hombre y sus Símbolos. Barcelona, Caralt.
- Kandinski, V. (1996). De lo Espiritual del Arte. Barcelona, Paidós.
- Kerényi, K. (2006). En el Laberinto. Madrid, Siruela.
- Kern, H. (2000). Through the Labyrinth. Munich, London, NY, Prestel.
- Kingsley, P. (2006). En los Oscuros Lugares del Saber. Girona, Ediciones Atalanta, S.L.
- Kirk CS Raven JE Schofield (1994). Los Filósofos Presocráticos. Madrid, Gredos.
- Klee, P. (1976). Teoría del Arte Moderno. Buenos Aires, Calden.
- Korres, M. (2001). The Stones of Parthenon. Los Angeles, Paul Getty Museum.
- Lao Tse (1999). Tao Te Ching. Madrid, Editorial ALBA.
- Le_Corbusier (1998). Hacia una Arquitectura. Barcelona, Apóstrofe.
- Le_Corbusier (1999). Precisiones. Barcelona, Apóstrofe.
- Le_Corbusier (2005). Le Modulor. Madrid, Ediciones Apóstrofe.
- Le_Corbusier (2005). Modulor 2. Madrid, Ediciones Apóstrofe.
- Le_Corbusier (2006). Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Livio, T. (1990). Historia de Roma Desde su Fundación. Madrid, Editorial Gredos S.A.
- MarcoAurelio (1996). Pensamientos. Los Estóicos. Madrid, Editorial Nueva Acrópolis.
- Marques Pereira, A. (2004). Biblioteca Municipal de Sintra. Casa Mantero. Lisboa, White and Blue.
- Martí, A. C. (1993). Las Variaciones de la Identidad. Arquitectura / teoría. Barcelona, Ediciones del Serbal.

- Martienssen (1977). La Idea del Espacio en la Arquitectura Griega. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Martinez García, O. (2006). Teseo. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L.
- McK. Camp, J., Ed. (1980). Gods and Heroes in the Athenian Agora. Princeton, American School of Classical Studies of Athens.
- Mumford, L. (1957). La Cultura de las Ciudades. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Muntañola I Thornberg, J. (1999). Arquitectura Texto y Contexto: Transcripciones I. Barcelona, Edicions UPC.
- Muntañola I Thornberg, J. (2000). Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura. Barcelona, Edicions UPC.
- Muntañola I Thornberg, J. (2003). Arquitectura Texto y Contexto: Transcripciones III. Barcelona, Edicions UPC.
- Muntañola I Thornberg, J. (2004). Hacia una Genealogía de las Prefiguraciones Arquitectónicas. Architectonics / Arquitectura 2000. Barcelona, Edicions UPC.
- Muntañola I Thornberg, J. (2004). Arquitectura 2000. Architectonics. Barcelona, Edicions UPC. 11.
- Muntañola I Thornberg, J. (2007). Las Formas del Tiempo: Arquitectura Educación y Sociedad. Badajoz, Editorial Abecedario.
- Norberg-Schulz, C. (1983). Arquitectura Occidental. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A.
- O'Byrne, M. C. (2003). El Museo de Ahmedabad. Barcelona, Inédito.
- Ortega, A. Le Corbusier; París' 53: El sonido de treinta años de silencio. Proyectos Arquitectónicos. Barcelona, UPC.
- Ovidio (2005). Las Metamorfosis. Madrid, Editorial Espasa Calpe S.A.
- Pabón de Urbina, J. M., Ed. (2000). Diccionario Manual Griego, Vox.
- Padilla, M. A. (2006). El Arte y la Belleza. Madrid, Editorial N.A.
- Pausanias (1994). Descripción de Grecia Libros I-II. Madrid, Editorial Gredos S.A.
- Phaidon, P. L., Ed. (2008). Le Corbusier, Le Grand. Londres, Phaidon Press Limited.
- Piaget, J. (1976). La Construcción de lo Real en el Niño. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Piaget, J. (1977). La Formación del Símbolo en el Niño. México, Fondo de Cultura Económica.
- Piaget, J. (1978). El Desarrollo de la Noción de Tiempo en el Niño. México, Fondo de Cultura Económica.
- Platón (1992). Timeo. Madrid, Gredos.
- Platón (2008). Crátilo en Diálogos II. Madrid, Editorial Gredos S.A.U.
- RealAcademiaEspañola (2006). Diccionario de la Lengua Española. Madrid, Microsoft Corporation.
- Rhodes, R. F. (1995). Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis. Cambridge, Cambridge University Press.

- Ricoeur, P. (2002). "Arquitectura y Narratividad." *Arquitectonics* N4.
- Romaldo, G. (1998). Louis I. Kahn. Barcelona, Gustavo Gili S.A.
- Rosi, A. (1999). La Arquitectura de la Ciudad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A.
- Rowe Colin, R. S. (1997). Transparency. Basel-Boston, Birkhäuser.
- Rykwert, J. (2002). La Idea de Ciudad. Salamanca, Sigueme.
- Saint Exupéry de, A. (1952). El Principito. Buenos Aires, EMECÉ Editores.
- Santarcángeli, P. (1997). El Libro de los Laberintos. Madrid, Siruela.
- Spawforth, T. (2007). Los Templos Griegos. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- Steinber Guzmán, D. (1992). El Laberinto. Esfinge. 204.
- Summerson, J. (1994). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Tafuri, M. (1984). La Esfera y el Laberinto. Barcelona, Gustavo Gili S.A.
- Tourikiotis, P. E. (1996). The Parthenon and its Impact in Modern Times. Atenas, Melissa Publishing House, G. Rayas & Co.
- Trías, E. (1999). El Artista y la Ciudad. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Trías, E. (2001). Ciudad Sobre Ciudad. Barcelona, Ediciones Destino.
- Trías, E. (2004). El Hilo de la Verdad. Barcelona, Ediciones Destino.
- Tucidides (1975). Historia de la Guerra del Peloponeso. Barcelona, Editorial Juventud S. A.
- Tzonis, A. (2002). Le Corbusier, Poétique, Machines et Symboles. Paris, HAZAN.
- Vitrubio, M. (1987). Los Diez Libros de la Arquitectura. Madrid, Akal.
- Wilhelm, R. (2003). I Ching, El libro de las Mutaciones. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Williams, S. (2001). Louis Kahn's Situated Modernism. New Haven & London, Yale University Press.