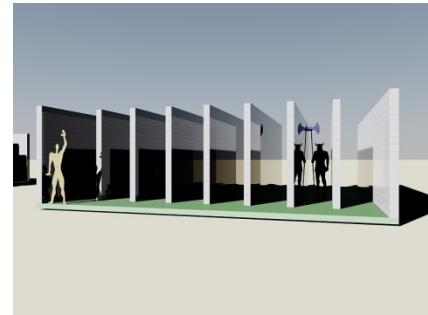


Universidad Central de Venezuela
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
Comisión de Postgrado

ESCUELA DE ARQUITECTURA CARLOS RAÚL VILLANUEVA
Maestría en Diseño Arquitectónico



EN TRES PAISAJES, ¿TRES PROYECTOS?

REFLEXIONES INTROSPECTIVAS ACERCA DEL CONCEPTO *INVESTIGACIÓN PROYECTUAL* EN ARQUITECTURA
ESTUDIO DE TRES CASOS DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS EN TRES LUGARES Y MOMENTOS, DE LA PRÁCTICA DE UN ARQUITECTO

Trabajo Final de Grado

Tutor:
Dr. Arq. Prof. Azier Calvo Albizu
Co-tutor:
MSc. Arq. Prof. José Humberto Gómez

Aspirante:
Arq. Hernán Zamora

Ciudad Universitaria de Caracas; marzo, 2011

Sinopsis (300 palabras)

Es una exploración abierta sobre **investigación proyectual arquitectónica** (IPA) entendida como una modalidad de investigación en Arquitectura. Considera como problema una *tensión* entre *procesos de investigación y procesos proyectuales* en arquitectos, especialmente, en quienes hacen vida académica en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Reconociéndose desde una epistemología construcciónista, el autor asume una postura metodológica aproximada a la del *investigador-participante-activo*, en la versión de una *autoobservación* o *reflexión introspectiva* para acometer el objetivo del trabajo: estudiar e interpretar sistemáticamente **sus propias reflexiones acerca de las relaciones que construye entre las operaciones de la producción de conocimiento y las operaciones del diseño arquitectónico durante el proceso de proyectación arquitectónica**, es decir, aproximarse a producir **IPA**. Las referencias principales se hallan en la propuesta metodológica de la investigadora Dyna Gutiérrez, denominada **biografía proyectual** y en la versión que sobre IP ha desarrollado el investigador Jorge Sarquis. Las consideraciones que, a modo de conclusión, ofrece son: la IPA produce conocimientos durante el acto de proyectar-diseñar arquitectónico; se dirige al estudio de la construcción de sentidos durante el proyectar, devenidos en *lugares arquitectónicos pensados*; se funda en un *razonamiento-espacial-discursivo*; registra y reflexiona cómo emerge y se transforma, sincrónicamente, el proyecto (estado de abierto); reconoce al proyectar-diseñar arquitectónico como el medio característico y específico de la disciplina arquitectónica; tiene en el cuaderno de bocetos/estudios el instrumento primordial para su práctica investigativa; es una metodología que tiene como objetivo último dejar testimonio del discurrir del pensamiento que va construyendo lo arquitectónico para poder exponer al debate público las razones que lo sustentan. Los conocimientos que produce son **construcciones teóricas complejas, transformables, sujetas a unos actores, a un momento y a un entorno; concebidas y expresadas espacialmente, materialmente realizables y discursivamente significativas; originadas por y destinadas al habitar humano**.

Palabras claves

Arquitectura, teoría de la arquitectura, proyecto arquitectónico, investigación proyectual arquitectónica, biografía proyectual, práctica reflexiva, epistemología, metodología, conocimiento, reflexión introspectiva, introspección, construcción, hermenéutica, fenomenología, espacio público, paisaje, ciudadanía, poesía. Ciudad Bolívar, Caracas, Barcelona. Plaza cancha, casa de la poesía, centro cultural, clínica oncológica, laberinto, parque de laberintos.

Abstract (300 words)

Three landscapes, three architectural projects?

Introspective thoughts on the concept research design in architecture

Three case studies of architectural projects in three places and times, regarding the practice of an architect

It is an exploration of **architectural design research** (ADR), understood as a specific form of research in architecture. *Tension* between *research processes* and *processes project*, by architects (from the Architecture and Urbanism Faculty of the Central University of Venezuela), is regarded as a problem. From a social constructivist approach, the author assumes the methodological stance of an **active-participant-researcher**, in the version of a *self-observer* or *introspective-thoughtful-researcher* to accomplish the objective of the work: to study and systematically interpret his own reflections on the relationships it builds between knowledge production and the operations of architectural design during the process of an architectural project, moving to produce ADR. The main references are found in the methodological proposal for Dr. Dyna Gutiérrez, called *biography about architectural design* and in the version of DR (design research) Dr. Jorge Sarquis has developed. The considerations offered, by way of conclusion, are: ADR produces knowledge during the architectural project-design act; it is directed toward the study of the construction of senses during the project, transformed into *thought architectural places*; it is established in a *reasoning-space-discourse*; it records and reflects how the project (in open state) emerges and turns synchronously; it recognizes the *architectural project-design act* as a distinctive and specific means of architectural discipline; it has in the notebook of sketches/studies the primary instrument for its investigative practice; it is a methodology with the final aim of leaving a testimony of the work that emerges from the thought that constructs the architectural building in order to expose its underlying reasons to public debate. The knowledge it produces includes **theoretical constructs that are complex, convertible, subject to a few actors, at a time and an environment; conceived and expressed spatially, physically realizable and discursively significant; originated by, and aimed at human habitation.**

Key words

Architecture; architectural theory; architectural design; architectural design research; biography about architectural design, architectural reflective practice, epistemology, methodology, knowledge, introspective reflection, introspection, constructivism, hermeneutics, phenomenology, public space, landscape, citizenship, poetry. Ciudad Bolívar, Caracas, Barcelona. Plaza-Court; poetry house; cultural center; oncology clinic; maze; labyrinth park.

Contenido

TOMO I : EL INFORME

INTRODUCCIÓN 10

1. APUNTES NECESARIOS PARA CONSTRUIR ALGUNAS PREGUNTAS	32
 1.1.- Apuntes para delinejar un problema.....	33
1.1.1.- Intentando una justificación	34
1.1.1.a.- Tengo ojos, no puntos de vista.....	34
1.1.1.b.- Opera prima y dos Rembrandt.....	37
1.1.1.c.- El desencuentro.....	43
1.1.1.d.- Si tuviese que enseñar arquitectura.....	44
1.1.1.e.- ¿Quién es este aprendiz?	48
1.1.2.- Reconociendo una línea y algunos antecedentes	50
1.1.2.a.- La línea de investigación.....	51
1.1.2.b.- ¿Diseñar o investigar?.....	52
1.1.2.b.i. Una tensión genética.....	53
1.1.2.b.ii. Las lecciones de Durand	54
1.1.2.b.iii. La tensión irresoluta	55
1.1.2.b.iv. Volviendo al debate	58
1.1.2.b.iv.a. La investigación científica en el proceso de Diseño Arquitectónico	58
1.1.2.b.iv.b. Investigación y Docencia	60
1.1.2.b.iv.c. La investigación científica y la investigación proyectual en arquitectura	63
1.1.2.c.- La Maestría de Diseño Arquitectónico	67
1.1.2.d.- ¿Hacer arquitectura o investigar?	72
1.1.2.e.- Un programa de investigación en Arquitectura.....	75
1.1.2.f.- La investigación proyectual hoy en la FAU-UCV	76
1.1.3.- El tema es <i>el saber hacer de un arquitecto como investigación proyectual</i>	78
1.1.4.- El problema es <i>saber cómo hago</i>	79
1.1.5.- Por intuiciones que pretenden mostrarse como <i>hipótesis</i> impertinentes	80
1.1.6.- Declaración de los objetivos de este trabajo	82
 1.2.- Apuntes para delinejar una aproximación metodológica.....	83
1.2.1.- Sobre algunas consideraciones epistemológicas determinantes para este trabajo.....	86
1.2.1.a.- Criterios epistemológicos de una <i>nueva racionalidad</i>	87
1.2.1.b.- Un paradigma emergente.....	88
1.2.1.c.- Conocimiento personal	89
1.2.1.d.- Autorreferencia	92
1.2.1.e.- Investigación-acción-participativa y autoobservación	94
1.2.1.f.- Necesidad y sentido del discurso construcciónista.....	98

1.2.2.- Sobre la metodología con la que he enfocado esta investigación.....	101
1.2.3.- Sobre los alcances y límites de esta investigación.....	102
1.2.4.- Sobre el método de esta investigación.....	107
1.2.4.b.- El reconocimiento del contexto desde el cual he trabajado	110
1.2.4.c.- La selección de casos de proyectos	111
1.2.4.d.- La construcción de la información	112
1.2.4.e.- El análisis hermenéutico de la información (análisis del proyecto).....	116
1.2.4.f.- Las posibilidades para una evaluación	123
2. APUNTES NECESARIOS PARA CONSTRUIR ALGUNAS PROPOSICIONES PROYECTUALES	125
2.1.- Horizontes de pensamiento	126
2.1.1.- ¿Qué decimos cuando digo <i>conocer</i> ?.....	126
2.1.1.a.- ¿Qué es esa cosa llamada <i>conocimiento</i> ?	129
2.1.1.b.- ¿Cuál es el concepto de paradigma?	130
2.1.1.c.- ¿Qué es el conocimiento, en castellano?	131
2.1.1.d.- ¿Qué es el conocimiento, en la “ciencia normal”?.....	132
2.1.1.d.i. Creer.....	132
2.1.1.d.ii. Saber.....	134
2.1.1.d.iii. Conocer	136
2.1.1.d.iv. Gnoseología, teoría del conocimiento, filosofía de la ciencia, epistemología	137
2.1.1.d.v. Una reflexión antes de continuar	142
2.1.1.e.- ¿Qué es el conocimiento, en el constructivismo social?	143
2.1.1.f.- Confrontación de valores	148
2.1.1.g.- ¿Qué puede conocer el arquitecto?	152
2.1.1.h.- Conocer como proceso y método	155
2.1.1.h.i. Procesos que posibilitan la producción de conocimiento.....	156
2.1.1.h.ii. Métodos de producción de conocimiento	158
2.1.1.i.- Una provisoria (in)precisión: (mi) <i>excentricidad</i> epistemológica.....	164
2.1.2.- ¿Qué decimos cuando digo <i>soy lo que hago</i> ?	166
2.1.2.a.- ¿Qué decimos cuando digo <i>hacer</i> ?	168
2.1.2.a.i. ¿Quién <i>hace</i> ?.....	172
2.1.2.a.ii. ¿Qué se <i>hace</i> ?	176
2.1.2.a.ii.a. La poesía.....	179
2.1.2.a.ii.b. La teoría	185
2.1.2.a.ii.c. La práctica.....	191
2.1.2.a.ii.d. La técnica.....	195
2.1.2.a.iii. ¿Cómo se piensa el <i>hacer</i> ?	197
2.1.2.b.- <i>Soy lo que hago</i>	201
2.1.2.c.- Consideraciones acerca de la relación Teoría-Práctica y el concepto Práctica reflexiva	203

2.1.3.- Arquitectura es un modo de Cultura	205
2.1.4.- Me aproximo a conocer la realidad arquitectónicamente construida a través de lo edificable.....	208
2.2.- Horizontes de experiencia.....	210
2.2.1.- La Teoría de la arquitectura como problema en Venezuela.	211
2.2.2.- ¿Qué hace un arquitecto en Caracas?	216
2.2.2.a.- Entre poemas, a través del paisaje, una caminata.	216
2.2.2.b.- Caracas, Venezuela: ¿moderna o hiperactiva?.....	218
2.3.- Horizontes de estudio	222
2.3.1.- El paisaje: <i>precarios apuntes para construir editopías</i>	222
2.3.1.a.- Palabras sobre la mesa para construir un paisaje.....	222
2.3.1.b.- Paisajes entre líneas	225
2.3.1.c.- Paisajes construidos desde el alféizar de una pregunta.....	232
2.3.2.- El Proyectar-Diseñar arquitectónico es un modo de investigar	234
2.3.3.- La <i>investigación proyectual</i> es un modo de producción y transformación de Teoría de la arquitectura.....	237
2.3.3.a.- La investigación proyectual, según interpreto al Prof. Edgar Aponte	238
2.3.3.b.- La investigación proyectual, según interpreto a la Prof. Dyna Gutiérn.....	239
2.3.3.c.- La investigación proyectual, según interpreto al Prof. Jorge Sarquis.....	241
2.3.3.c.i. Hacia una comprensión epistemológica de la Arquitectura.....	243
2.3.3.c.ii. La ficción epistemológica de un itinerario hacia la Investigación Proyectual	250
3. ANÁLISIS DE ACTOS DE PROYECTO ARQUITECTÓNICO (PRODUCCIONES EDITOPOLÓGICAS).....	257
3.1.- En tres paisajes, tres momentos... ¿tres proyectos?	257
3.1.1.- Ante mis ojos: tres lugares arquitectónicos edificables en tres paisajes	257
3.1.1.a.- Año 1 a.MDA: Plaza-cancha en Angostura	258
3.1.1.b.- Años de la MDA: Plaza de la poesía en Caracas.....	259
3.1.1.c.- Año 1 d.MDA: Clínica privada en Barcelona	260
3.1.2.- Dentro de mis ojos: intenciones y palabras.....	261
3.1.3.- Detrás de mis ojos: intensidades y recurrencias	264
3.1.3.a.- Procesos	264
3.1.3.b.- Conceptos.....	266
3.1.3.c.- Proyectos	266
3.1.3.d.- Temas	268
3.1.3.e.- Manías proyectuales	269
3.2.- En búsqueda del paisaje que no he de ser.....	270
3.2.1.- Desde el fondo de mis ojos: intentos e intensiones hacia tres proyectos	271
3.2.2.- Fuera de mis ojos: palabras proyectadas hacia otros paisajes	273
3.2.2.a.- Desde el espejo del baño: la ciudad como patio.....	274
3.2.2.b.- Desde las ruinas circulares: la memoria como laberinto	278
3.2.2.c.- Desde una mesa en Caracas: el recorrido de los cantos cardinales	283
4. PRETENSIÓN TEÓRICA.....	287

4.1.- Acerca del proceso proyectual que declaré en las fichas editopológicas	287
4.2.- Acerca del proceso proyectual que seguí en los ejercicios proyectuales	289
4.3.- Acerca de los procesos de conocimiento identificados en cada versión de los procesos proyectuales expuestos.....	290
4.4.- Reflexiones introspectivas.....	292
4.5.- Construcciones teoréticas (intentando provisorias respuestas)	295
4.6.- Apuntes finales sobre la idea de investigación proyectual en Arquitectura.....	300
4.6.1.- Consideraciones para una Investigación Proyectual Arquitectónica.....	303
4.7.- Posibles horizontes abiertos	304
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	306

TOMO **II** : **LOS ANEXOS** (incluye **DVD**; ver índice respectivo al inicio del tomo)

«Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.»

Jorge Luis Borges

«Lo que vemos no está hecho de lo que vemos, sino de lo que somos.»

Fernando Pessoa

«No aporto doctrina; rehúso dar consejos y en una discusión me bato en retirada de inmediato. Pero sé que hoy algunos buscan a tientas y no saben, a la postre, de quién fiarse; a ésos vengo en decirles: creed a los que buscan la verdad, desconfiad de quienes la encuentran; desconfiad de todo, pero no desconfiéis de vosotros mismos..»

André Gide

«El que pueda decir cómo arde, sufre un fuego muy pequeño..»

Francesco Petrarca

...

Hola.

...

Soy arquitecto.

He querido hacer arquitectura.

Me propuse pensar cómo hago arquitectura (al menos, cómo digo que la hago).

Me propuse pensar cómo discurría mi pensamiento mientras pensaba cómo digo que hago arquitectura.

Quería creer que tengo razones para pensar que lo que he pensado puede serle útil a alguien, si cree que puede considerarlo un método para investigar cómo él, ella, dice que hace arquitectura.

¿He hecho arquitectura?

¿Soy arquitecto?

...

INTRODUCCIÓN

El sentido académico de este trabajo

Este es el **informe** del **Trabajo Final de Grado** (TFG) correspondiente a la Maestría de Diseño Arquitectónico (MDA) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Como todo trabajo de este género, se trata de rendir cuentas, ante un lector especializado, sobre los resultados de una investigación realizada. En ese sentido, cumple con exponer argumentos que lo justifiquen, su enraizamiento a una línea de investigación, la aproximación metodológica desde la cual se aborda, los horizontes conceptuales entre los que se mueve, el discurso del trabajo y un discurso que intenta ofrecer conclusiones, al menos, de manera provisoria, para una búsqueda que, en definitiva, se proyecta aún sumamente abierta.

Físicamente consta de dos (2) tomos; este, que constituye el **informe** propiamente dicho y otro, llamado **anexos**, en el que se han incluido todos los documentos que soportan o son productos del discurso del **trabajo**, una buena parte de los cuales está en formato de DVD. Esto se hizo así, porque se consideró que sería más manejable, quizás más cómodo para el lector y, también, porque se resguarda la calidad de las imágenes digitales con las que se trabajó.

....

El tema de este trabajo

Es sobre el *saber hacer de un arquitecto*, uno cualquiera, escogido por el azar de la existencia.

Desde un punto de vista académico, es una exploración abierta sobre la propuesta de **investigación proyectual**, –para este trabajo: **investigación proyectual arquitectónica**– como una modalidad de investigación en Arquitectura. Comprendida así, y surgida de los debates que sobre las relaciones entre *ciencia y arquitectura* se han venido dando en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. El origen de ese debate puede ser rastreado hasta la propia génesis de la Escuela de Arquitectura

Carlos Raúl Villanueva de esta Facultad y se ha mantenido vigente, apareciendo en las tres Jornadas de Investigación de esta Escuela; lo que permite inferir que aún está lejos de considerarse un debate saldado.

El núcleo de la cuestión con la investigación proyectual estriba en la tensión que los arquitectos sienten y predicen entre procesos de investigación y procesos proyectuales, (aunque, en rigor, hay que reconocer que por la tradición de la Escuela, se habla más de procesos de Diseño que de procesos de Proyecto). Es en esta diferencia entre Diseño y Proyecto, que el autor de este trabajo encuentra una ranura por la cual explorar una articulación que posiblemente facilite o alivie esa tensión que, en última instancia, tiene que ver con la perspectiva de si se hace no se hace arquitectura al investigar.

La investigación proyectual arquitectónica vendría a ser una modalidad de investigación apropiada para el arquitecto, en tanto toma al proyectar arquitectónico y sus productos documentales como el medio para producir conocimientos sistemáticos y contrastables, para reflexionar sobre ellos y para recrear el saber hacer del arquitecto de un modo explícito y significativo.

...

Sobre el programa de investigación al que se adscribe este trabajo

El asunto se entronca, desde la **investigación proyectual arquitectónica**, con el área temática general de la **teoría de la arquitectura** y más específicamente con las **teorías de proyectación arquitectónica**. Desde este enfoque, el trabajo versa sobre el *saber hacer del arquitecto*, pues la investigación proyectual arquitectónica apunta a la producción de conocimientos fundados en la reflexión sobre lo hecho y sobre el hacer.

Desde el abordaje acerca del saber hacer como *reflexión sobre el hacer*, el tema del trabajo se relaciona también con la **epistemología**, entendida esta como la reflexión aplicada a un determinado saber.

Considerando el ámbito en el que el trabajo se produce, se adscribe al programa de la Maestría de Diseño Arquitectónico, pero no directamente a ninguna de sus tres líneas de investigación declaradas, sino más bien al objetivo general de la Maestría, en el sentido de

orientarse a estudiar y desarrollar “la *biunívoca relación que existe entre el acto de proyectar y la actividad investigativa*”; propiciando la “*reflexión sobre el acto de proyectar y en especial sobre el proyecto de arquitectura*”. La vinculación con las tres líneas de la Maestría, a saber: identidad y arquitectura, entorno, y habilidad espacial, se da de manera primordial y complementaria a la vez, a partir de tener como centro el investigar sobre la investigación proyectual arquitectónica.

....

Sobre el objetivo de este trabajo

El autor se propuso estudiar e interpretar sistemáticamente **sus reflexiones** acerca de las relaciones que construye entre las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico durante el proceso de **proyectación arquitectónica**, es decir, cómo piensa que puede aproximarse a producir **investigación proyectual arquitectónica**.

....

Estructura y síntesis del contenido

El informe se organiza en dos bloques macro de contenidos; cada uno de los cuales, a su vez, consta de dos capítulos. El primer bloque, de manera general, trata sobre la formulación de la investigación y los conceptos que intentan soportarla. El segundo bloque, ofrece el discurso de la investigación y sus productos.

En el primer bloque, **el primer capítulo**, titulado: *Apuntes necesarios para construir alguna preguntas*, responde fundamentalmente a qué motiva esta investigación, por qué podría estimarse como pertinente, a cuál línea de investigación se entrelaza, cuáles son los trabajos que le anteceden, cómo se precisa el tema, el problema y se perfila el objetivo de la investigación. En este mismo capítulo, en una sección titulada: *Apuntes para delinear una aproximación metodológica*, se declara el posicionamiento epistemológico y metodológico del autor para adentrarse en la investigación.

El autor justifica la investigación al percibir cualitativamente, en su experiencia cotidiana de vida en la FAU-UCV, que existe una tensión no resulta entre quienes se

piensan practicantes de la arquitectura y quienes se piensan teóricos de la arquitectura. Esa tensión, expuesta en la vida diaria de la Facultad, está reflejada en documentos que dan cuenta de la creación institucional de la Escuela de Arquitectura y de ensayos sobre el tema de la relación ciencia y arquitectura, debatido en la Primera Jornada de investigación de la FAU y aún vigente. Quedan claros los esfuerzos que se han hecho de lado y lado para propiciar una cultura de “investigación científica” en el quehacer académico de la institución y en la preservación de una cultura de “la práctica del oficio del arquitecto”. La primera juzga como académicamente insuficiente a la segunda, mientras que la segunda juzga de ajena a la Arquitectura a la primera. La preocupación tácita del autor es que esa tensión probablemente le ha restado energías creativas, en lo académico y en lo profesional, a la FAU-UCV para intensificar su misión de ser orientadora y promotora de una cada vez más elevada cultura arquitectura en Venezuela.

En el marco de esta situación, el autor intuye que la investigación proyectual arquitectónica es la vía que articulará ambas posturas.

El problema metodológico en el que se embarca el autor tiene raíz en su posición epistemológica: intenta actuar desde una concepción construcionista del saber, esto es: piensa la realidad como **múltiple, diversa y relativa**; concibe al conocer como un proceso **fenomenológicamente subjetivo e interactivo** y lo aborda metodológicamente desde una concepción **hermenéutica y dialéctica**. La situación se complica porque el autor decide no renunciar a ser él quien proyecte, es decir, quien haga arquitectura y por ello emprende el trabajo aproximándose a la postura metodológica más arriesgada: la del *investigador endógeno participante activo*, es decir, acomete una **autoobservación**. Es así como la reflexión científica y arquitectónica se convierte en **introspección**, pues el autor se justifica desde la búsqueda de una nueva racionalidad que reconozca al sujeto como el actor central en el proceso de producción de conocimientos. Ello implica, por supuesto, la debilidad de acometer un proceso *autorreferencial*, con el cual pareciera imposible todo diálogo. Sin embargo, toma el riesgo y lo salva, basándose en la sugerencia de método de la *biografía proyectual*, por cuanto considera que la investigación que ha realizado no es un producto cerrado, sino la primera fase de un proceso que se proyecta desde este informe, es decir, desde esta primera exposición pública de lo explorado hasta ahora, y desde este

momento se iniciaría una nueva fase, consistente en el proceso de interacción y diálogo con otros actores que evalúen las posibilidades, logros, regulaciones, rectificaciones y desaciertos de esta propuesta.

El **segundo capítulo** del primer bloque se titula: *Apuntes necesarios para construir algunas proposiciones proyectuales*. Aquí, a partir de una interpretación muy personal del concepto de horizontes culturales de Gadamer (1960), el autor da cuenta de una serie de apuntes que sirvieron de base para formular esta investigación y que son enunciados como: a) **horizontes de pensamiento**: apuntes para representar un *campo conceptual*, b) **horizontes de experiencia**: apuntes para representar un *campo personal* y c) **horizontes de comprensión**: apuntes para representar un *campo de análisis*. En el referido al pensamiento el autor estudia los conceptos *conocer* y *hacer*, destacando los modos en que se manifiestan. En el referido a la experiencia, el autor anota sus observaciones acerca del estado de la teoría de la arquitectura en Venezuela y, en tensión con la práctica del arquitecto, prima en él la pregunta *¿qué hace un arquitecto en Caracas?*, –donde la ciudad simboliza al país en esa problematización–. Finalmente, en cuanto a la comprensión, prevalece la reflexión e inquietud sobre cómo aproximarse al acto de *proyectar-diseñar* como una labor investigativa y, por tanto, productora de conocimientos.

En ese sentido, el autor, al asumir una concepción construcionista del conocimiento, entiende por este una producción discursiva de un grupo humano determinado que actúa en un contexto definido y en un tiempo histórico propio. El origen del conocimiento es, por tanto, subjetivo y sólo se puede alcanzar a partir de actos de interpretación y conversación entre los actores que lo producen. El conocimiento así entendido es una construcción que transforma y se transforma, siempre, en el tiempo presente de quienes devienen como artífices de aquél. Mas, cuando el autor intenta responderse la pregunta *¿qué puede conocer el arquitecto?*, propone pensar que en arquitectura, el conocimiento, en tanto discurso, está escrito en y con la materia, dibujada o edificada, y es interpretable por quien habita o por quien habitará; pero, para llegar a ello, ese discurso pasa siempre por tres procesos: el primigenio, el de la conversación entre personas; luego, el de la imaginación conversada, por una o más personas y, finalmente, el de la objetualización, la edificabilidad conversada del artefacto arquitectónico. Así, cada

uno de esos procesos significa contextos diferentes para el arquitecto. Mas, cuando el arquitecto debe proyectar-diseñar en soledad, el autor propone reconocer que el arquitecto se desdobra en *creador-ejecutante*, *habitantes-receptores* y *críticos-receptores*, convocando todas las voces de la tradición cultural en la que está inmerso. Ello implica la capacidad para un *distanciamiento intelectual* que, en el caso del arquitecto que proyecta, le salva del radical aislamiento y la absoluta autorreferencia. La mente del arquitecto torna en multitudes. Al autor le interesa exponer esas capacidades imaginativa y autocítica del arquitecto, como sustratos que permitirían validar sus procesos de producción de conocimientos durante el proyectar-diseñar.

El autor considera que la teoría de la arquitectura en Venezuela se halla aún en un estado crítico, lo cual, en su opinión, es uno de los factores que afecta el desarrollo de la cultura arquitectónica nacional. Por ello, considera indispensable la búsqueda de un método sencillo que ayude al arquitecto a ejercer una práctica más reflexiva sin negarse a sí misma. Ello se hace visible, a su entender, cuando se pregunta por logros de un arquitecto en Caracas y se responde de manera escéptica y desesperanzada.

Ahora bien, cuando el autor se comprende como arquitecto durante el hacer arquitectura, centra ese hacer en dos conceptos claves: *paisaje* y *proyecto*; pues argumenta que son los conceptos esenciales sin los cuales, *hacer arquitectura* carece de sentido en su práctica.

Al **paisaje** lo concibe como máxima expresión del entorno o continente en el cual se realiza el edificar y al **proyecto** como *motor* del edificar. A través de ambos conceptos, el autor ve a la **investigación proyectual** como *energía* que permite que el edificar adquiera correspondencia plena con la vida humana, la vida de todos los seres que junto al ser humano están en el mundo y con el ambiente en el que esta vida plena se despliega, pliega y repliega *ad infinitum*.

Así, el autor toma partido por comprender a la Arquitectura como una manifestación y modo de comprender el fenómeno hipercomplejo de la Cultura, a la cual pertenece. Diferencia al *proyectar-diseñar* del *edificar* y acota la labor del arquitecto a la primera, pero

sujeta teóricamente a la segunda, estando ambas fundadas y centradas indefectiblemente en el *habitar*.

Para diferenciar la noción de proyecto que asume desde una concepción filosófica, respecto de la que el argot profesional venezolano emplea como mero producto o resultado, el autor relaciona al proyectar con el pensar mediante un vínculo de pertenencia, acusando un significado particular: el proyectar tiene un sentido que lo dinamiza espacial y temporalmente, mientras que el pensar no precisa de ello. Así, el proyectar es un modo de pensar y el pensar se despliega, entre otros tantos modos, también a través del proyectar. Así, para el arquitecto, proyectar es la técnica mental para justificar, exponer los argumentos que un artefacto edificado habrá de conllevar; es la conciencia de los motivos e intenciones de la práctica que soporta a la técnica. El diseñar es la técnica mental para otorgarle realizabilidad al proyecto, el saber hacer por el cual se prevé la realización del artefacto arquitectónico. Lo que caracteriza al proyectar es un perenne y presente *a futuro*; al diseñar, un permanente *ya*.

Este capítulo cierra con una contrastación entre tres modos de conceptualizar la investigación proyectual arquitectónica: a) comprendida como un puro hacer-reflexionar-hacer (Aponte), b) comprendida como una secuencia de registro sistemático o biografía proyectual (Gutián, 1998) y c) como una actividad protocolizada dentro del campo de específico de la práctica social de la arquitectura dirigido a la producción sistemática de conocimientos (Sarquis, 2004). Particularmente, este trabajo aporta una síntesis de la propuesta del Dr. Jorge Sarquis acerca de cómo entender y abordar la práctica de la investigación proyectual arquitectónica.

Sin embargo no se opta por ninguna en específico. En un intento de sostener coherencia con la concepción construcciónista del conocimiento, –según la cual, la aproximación teórica no es un riel, una vía o un marco al cual el investigador debe ceñirse, sino que, por el contrario, se propone que la teoría sea una construcción discursiva que se produzca por efecto de la investigación y se contraste con las teorías inicialmente reseñadas–, el trabajo intentó abordarse desde el *hacer arquitectura*.

En el segundo bloque se abre con el **tercer capítulo**, titulado: *Análisis de actos de proyectos*, consiste en el desarrollo de observaciones y experiencias que el autor hace sobre su práctica proyectual. Para ello ensaya dos tipos de abordajes: uno *retrospectivo*, intentando activar una aproximación a lo que interpreta como una *biografía proyectual* y uno *perspectivo*, intentando sostener una actividad *sincrónica* entre *proyectar arquitectura* y *reflexionar* sobre su saber *hacer en acto*, lo que podría aceptarse como –si cabe la expresión– *el objeto estudiado en sí*; quizás sería mejor decir: *el sujeto en construcción discursiva*.

En esa *construcción retrospectiva* que el autor hace de su saber *hacer arquitectura*, decide ensamblar una muestra de todos sus proyectos, mediante una tríada que toma, como punto medio temporal, uno de los proyectos académicos elaborados durante su paso por los talleres de la MDA. Así, escoge además un proyecto profesional elaborado antes de cursar la maestría y uno realizado a posteriori de esta. Fichó y analizó pormenorizadamente estos casos, produciendo construcciones hermenéuticas sobre los aspectos que consideraba primordiales en el estudio de ellos. La exploración preliminar de estos trabajos le permitió afirmar que no podía proyectar si no estaba fundado en una **utilidad** y en un **entorno**, que él concibe como **paisaje**. Sin embargo, se hace consciente de que el concepto que consideraba absolutamente imprescindible era el **paisaje**.

Ésa apreciación fue la que tomó como partido para formularse tres **ejercicios proyectuales**, mediante los cuales intentaba pensar sobre su hacer, en lo que él entendió como la *construcción perspectiva* de su saber hacer proyectual. Llamó a estos ensayos de ese modo, porque su objetivo ha sido reflexionar sobre el proyecto que sostenía todas las acciones de diseño, tanto en estos casos como en los anteriores. Decidió que esos ejercicios no tendrían definido a priori ni una *utilidad* ni un *paisaje*. Tampoco se impuso ningún partido formal ni material para iniciar los ejercicios. Actuó desde un aparentemente estado de plena apertura. Se acota “aparentemente” porque, en un intento por comunicar lo que haría como investigación, redactó tres títulos para esos ejercicios que, a la poste, manifestaban un posicionamiento conceptual de inicio **tipológico** y de **paisaje**, que actuaron como piedras de fundación de todo el entramado proyectual construido desde ellas.

Así, el autor piensa construida la noción de paisaje como el concepto generador de todo su saber hacer proyectual; mas, lo pone en relación con el enunciado proyectual que guía las acciones. Al interpretar lo hecho, tanto desde un sentido retrospectivo como desde el perspectivo, discurre en la construcción de variaciones sobre un mismo proyecto que él enuncia como: **la creación de espacios para el ejercicio de una ciudadanía plena**.

Es así como el autor afirma que **la arquitectura** que intenta hacer acontece como **variaciones en cada paisaje, de un proyecto que se realiza como espacios edificados para el ejercicio del ser ciudadano**. Dicho de otro modo: concibe lo edificado en el paisaje como **soporte espacial intenso del ser ciudadano**.

En el **cuarto y último capítulo**, titulado: *Pretensión teórica*, es donde el autor recapitula y reflexiona sobre las introspecciones registradas durante su proyectar. A modo de síntesis de su conciencia discursiva, las reflexiones que el autor ha producido por la realización de este trabajo constituyen un *conjunto abierto de experiencias reflexivas con pretensión teórica* o, como también las denomina, simplemente: **construcciones teóricas**.

Dado que su producción cognoscitiva no está dirigida a producir teoría en el sentido paradigmático de la ciencia tradicional, esto es, para **dominar una realidad** a través de la generación de explicaciones, controles, transformaciones, procedimientos e invenciones; el autor asume una postura acotada y habla de **pretensión teórica** o **teórica**. El autor afirma que el sentido contemporáneo del discurrir teórico del arquitecto tiene como fin la **construcción de coherencia en el proyectar y cohesión en el diseñar**, primero en un sentido personal y luego, tal vez y sin duda deseable, en un sentido social. De ese modo, se puede entender el sentido justo de la noción de *autorreferencia* en el proyectar arquitectónico, pues es una concepción abierta a todas las posibilidades creativas que reclama y defiende el arquitecto, pero sugiere un orden conceptual socializable, para la creación del entramado de decisiones que habrá de realizarse en el diseño de lo edificable, en primera instancia y en lo edificado expuesto a la vida plena, en definitiva.

Finalmente, en este capítulo, cerrando el estudio con el tema que dio centro a todas las acciones, la **investigación proyectual arquitectónica**, entendida como la *reflexión sobre las relaciones entre las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico durante el proceso de proyectación arquitectónica*, es un modo de elevar el tono y la producción de la conciencia discursiva del arquitecto durante su práctica, intensificando de ese modo las posibilidades de desarrollar una mejor práctica reflexiva, basada en una interacción dinámica e incesante entre teoría y práctica de la arquitectura.

Propone considerar que las operaciones propias de la producción de conocimiento son todas aquellas que logran convertir lo sensible, los recuerdos, la intuición y las creencias en razones explícitas, compatibles, socializables, consensuables, debatibles. Es decir, procesos que tengan a la razón como pivote de su dinámica. En ese sentido, las operaciones propias del diseño arquitectónico son aquellas que se basan en el proyectar arquitectónico como esencia, y esta se caracteriza, se esencia, a su vez por una razón espacial necesaria y primordial fundada en el habitar como origen y destino.

El autor afirma que el proceso proyectual de un arquitecto, aun cuando provenga de un impulso aparentemente solitario, lo esencial es que se piense ontológicamente, y se oriente hacia, un ser social ciudadano, abierto, expuesto, dialéctico, articulador, constructor y comprensivo.

La **autoconciencia** a la que apunta el autor se va mostrando en la medida en que el arquitecto pueda disciplinar su capacidad para llevar un registro cronológico-analítico, lo más acucioso que le sea posible, de su proceso de pensamiento al proyectar. Ello ha de tener como instrumento primordial al cuaderno de bocetos/estudios; que no basta con que sea un dispositivo en el que libremente va dibujando y escribiendo cosas, sino que debería lograr que se convirtiese en un diario meticuloso y acucioso de la investigación. Sobre ese instrumento, el método parte de fechar cada dibujo y anotación que se haga, así como asignar palabras claves a cada dibujo, para ayudar a orientar una interpretación diacrónica hacia el pensamiento que le dio origen y contrastarlo con la interpretación que pueda hacerse a la superficie gráfica tal cual se presenta. El objetivo del método es dejar

testimonio del discurrir del pensamiento que va construyendo lo arquitectónico para poder exponer al debate público las razones que lo sustentan; razones que habrán de ser primordialmente espaciales, han de tener al habitar como origen y destino y serán la esencia del proyectar arquitectónico.

El autor también afirma que la necesidad de hacer público el proceso proyectual de un arquitecto reside en que es desde esa socialización que puede ser debatida y acordada la validez, pertinencia y efectividad de sus logros y procedimientos. En Venezuela, dice, la presunción de los logros es algo que debe someterse a un método que otorgue confianza.

Para concluir provisoriamente, ofrece las siguientes consideraciones acerca de la investigación proyectual en arquitectura (IPA):

1. La IPA produce conocimientos durante el acto de proyectar arquitectónico.
2. La IPA se dirige al estudio de la construcción de sentidos durante el proyectar, devenidos en *lugares arquitectónicos pensados*.
3. La estructura de sentidos producidos por la IPA se funda en un *razonamiento-espacial-discursivo*. Este razonamiento se expresa primordialmente mediante el dibujo arquitectónico, en una gama abierta de técnicas.
4. La IPA registra y reflexiona cómo emerge y se transforma, sincrónicamente, el proyecto (estado de abierto).
5. La IPA reconoce al *proyectar-diseñar arquitectónico* como el medio característico y específico de la disciplina arquitectónica.
6. La IPA tiene en el cuaderno de bocetos/estudios el instrumento primordial para su práctica investigativa.
7. La IPA es una metodología que tiene como objetivo último dejar testimonio del discurrir del pensamiento que va construyendo lo arquitectónico para poder exponer al debate público las razones que lo sustentan.

8. La IPA construye la razón arquitectónica como una razón primordialmente espacial, que tiene al habitar como origen y destino, y le otorga esencia al proyectar arquitectónico.
9. El conocimiento que produce la IPA para la Arquitectura resulta en **construcciones teóricas complejas, transformables, sujetas a unos actores, a un momento y a un entorno; concebidas, formalizadas y expresadas espacialmente; materialmente realizables y discursivamente significativas; originadas por y destinadas al habitar del ser en el mundo.**

...

Desde esta línea cambia mi voz

Es mi deber advertirle a usted, lector, lectora, sobre una característica que podrá constatar como tono y estilo de la escritura que he asumido para este trabajo de investigación, evidente ya por el hecho de estar redactándolo en primera persona.

Las normas de cortesía académica exigen que un informe de investigación se redacte en tercera persona del plural o, preferiblemente, en un sujeto pasivo acerca de lo que se va explicando. Este último estilo es el que evidentemente asumí para redactar la introducción, pero que no continuará de aquí en adelante.

La razón de esta decisión tiene un doble propósito, cumplir con la norma de cortesía que entiendo y estaría de acuerdo en practicar si no supusiese un problema epistemológico fundamental en la concepción de este trabajo.

Como apunté en la breve reseña que en la introducción hago sobre la aproximación metodológica de este trabajo, en tanto arquitecto que quería estudiar la investigación proyectual en su propio proceso de proyectar-diseñar, para reflexionar sobre mi propio saber hacer y así vivir por experiencia propia sobre las dificultades y posibilidades de este abordaje metodológico, tomé la decisión de actuar en una interpretación del concepto de investigador-participante-activo, lo cual llegó en mi caso a la autoobservación, que yo

prefiero reconocer como **introspección**, porque no pretendo pensarme como “objeto en un contexto” sino como **suJeto que se piensa**, ya que lo que intento es dejar testimonio de ese pensar que construye al proyectar.

Así, aun cuando presento este informe acerca de un proceso personal, –que no pretendo cerrar, sino dar cuenta de lo que estimo como logros hasta esta etapa y cuáles proyecto alcanzar en otro tiempo–, no lo escribo desde la tercera persona del singular o del plural (*yo mayestático*), como signo de una objetividad asumida y sostenida, o como pretendida modestia.

La objetividad es un esfuerzo consciente, no automático ni constante; pienso que su valor reside en observar cuándo acontece frente a una permanente predisposición a la subjetividad, que es lo natural para cualquiera de nosotros en tanto personas. Si bien pensamos¹ –y nos hemos demostrado en sobradas ocasiones– que es desde la objetividad que podemos lograr intereses comunes en torno a la producción de conocimientos y otros muchos aspectos valiosos de nuestras vidas, parte del principio de que ello también sucede, y de manera muy notable –en Venezuela, al menos, territorio desde el que me explico–, desde la intersubjetividad, que es la que en definitiva nos construye como sociedad, o parte de esta, en pos de alcanzar comunidad.

Además, mantener el tono en primera persona, predominantemente subjetivo en mis declaraciones, es la manera que he encontrado para hacer consciente, primero para mí y luego ante el lector, que **todo lo que sugiero es extraordinariamente falible, insuficiente y provisorio, por cuanto proviene de una persona que reflexiona para construir discursos que expongan y cuestionen verdades instrumentales, operativas, recreables, a fin de ir dotándome de respuestas provisionales**, es decir, *hipótesis*, ante las situaciones que en ese reflexionar voy considerando problemas que me exigen. Respuestas que, insisto, puedo saber útil para mi pequeña vida y que al hacer el esfuerzo de explicar su origen, argumentos y efectos, desde mi limitado entender, tal vez resulte útil o apropiada para otras personas que quizás, también las tomen como propias o coincidan efectivamente

¹ Uso aquí el *plural sociativo*, asumiendo momentáneamente que me incluyo en una sociedad que comulga en una determinada razón y creencia.

con las suyas propias. Si ello ocurre, –porque puede ocurrir, porque todos somos *un yo* que siente y piensa–, sucede una pequeña red, una comunidad que se une, trémula, ante la poderosa intemperie de existir.

Así que no escribo desde la búsqueda ni desde el descubrimiento de **Verdad** alguna. Declaro abierta y honestamente que en este trabajo no hay una verdad única o universal, ni siquiera varias verdades parciales; aunque sí, muchos simulacros de *manifestos personales*, asumidos como “verdades íntimas” las cuales expongo con cierta vehemencia en ocasiones; la vehemencia necesaria para convencerme de algo de lo cual, en lo más profundo de mi conciencia, sé que debo o puedo dudar, aunque no sepa cómo, ni tenga las fuerzas intelectuales suficientes para hacerlo.

Ruego a usted, lector, lectora, que sepa disculpar la antipatía que esto pueda causarle. Le pido que me conceda su paciencia, desde el imaginario de estar iniciando una conversación conmigo que se irá manifestando a medida que usted vaya sintiendo la necesidad de rayar y discutir con estas páginas. Cuando ello suceda, todo habrá tenido sentido y estaremos juntos, ya, construyendo un diálogo, más allá de nuestras circunstancias de tiempo y espacio, pero conscientes de las personas que nos hemos encontrado a través de estar perecederas ventanas de papel y palabras.

Gracias.

•••

Permítame ahora ofrecerle algunos comentarios como notas que procuran ampliar lo ya dicho en la introducción, acerca del por qué titulé el trabajo de la manera en que lo hice:

En tres paisajes, ¿tres proyectos?

Como si de un poeta preso al fondo de una caverna se tratara, un arquitecto apenas se pregunta si es lo que es pues ha aprendido a nombrarse desde su “*puro hacer*”. Tampoco se preguntaría cómo hace lo que hace, ni por qué, pues dejaría de hacerlo en ese instante. La creación es embriagante y posesiva. Sin embargo, cuando ese arquitecto debe explicar lo que ha hecho, por requerimientos financieros, por vocación docente o por

la inefable necesidad de saber, pareciera suceder un extrañamiento de esa condición fáctica que funda su ser.

En medio de ese extrañamiento surge una pregunta: *¿soy arquitecto?* Pregunta que interroga por una identidad que, tal vez, no debería ponerse en duda. En principio parece una pregunta huera, fruto de una retórica mal ejercida. Pero, si diferencio al arquitecto como “demiurgo” del arquitecto como “profesional-académico”, esa pregunta adquiere un cierto sentido pues, a través de ella, el *hacer* queda problematizado y desplegado. De tal modo que no sea posible pensar el *hacer* sin pensar un *yo*, un *ser*, que le da sentido y que, simultáneamente, recibe su propio sentido de aquel.

Concibo el *hacer* del arquitecto desplegado a través de dos dominios de actuación que se corresponden con dos campos de su particular *saber hacer*: el dominio del *proyectar arquitectónico*, del campo *teórico-práctico*; y el dominio del *diseñar arquitectónico*, del campo *práctico-técnico*. El primero lo observo especialmente en los documentos que se producen durante lo que se conoce convencionalmente como “Anteproyecto” arquitectónico y que comprendo por medio de la *representación arquitectónica*; mientras que el segundo lo distingo durante lo que se conoce como el desarrollo del “Proyecto” arquitectónico y que se expresa a través de todos los *dibujos técnico-arquitectónicos* de construcción².

Por lo que se ve, caracterizo el dominio del proyectar por aquello que concibo propiamente como *el proyecto* (y que no se corresponde con la convención); esto es el conjunto de concepciones teóricas que determinan y guían la actuación del arquitecto ante un determinado problema proyectual.

Por ello, la pregunta que cuestiona la identidad del ser, desde un *hacer* que cambia según las circunstancias de ese ser que *haciendo se hace*, se transforma en la pregunta por el *proyecto* que soporta y pone de manifiesto a ese *hacer fundamental*.

² Al dominio del proyectar se corresponde, preferentemente el momento y contexto del aprendizaje. El momento y contexto de producción tiene una direccionalidad que va del núcleo teórico hacia el dominio del edificar. El momento y contexto de la investigación se mueve con libertad de direcciones, incluso se detiene, en algún fragmento (o en varios) del núcleo y los dominios. Como se verá más adelante, creo que podrían asociarse –o incluso pensarse equivalentes– los *campos del saber hacer* que enuncio, con los *campos de actuación* que plantea el Dr. Jorge Sarquis en su tesis sobre investigación proyectual.

Por otra parte, durante su hacer el arquitecto ha de relacionarse, bien o mal, antes o después, con un **paisaje**. Esto es una declaración a priori de cómo concibo y practico mi profesión: desde el *paisaje* en el que estoy. Porque pienso que *todo intento de ser está vinculado al mundo en el que ha de pensarse y realizarse la existencia*.

La pregunta dirigida entonces hacia los *proyectos* del ser que trata de reconocerse introspectivamente desde un *hacer* que pretende transformar un mundo, proviene desde cada uno de los *paisajes* en los que he intentado ser *arquitecto*: Angostura en Ciudad Bolívar, desde donde pienso que me fundé; Caracas, desde donde fui informado y hacia donde he vuelto para profesor; y Barcelona de Anzoátegui, desde donde una vez quise creer que aún podría saber *hacer*.

Tres *paisajes* cercanos, propios y reconocibles acotan un mínimo universo de lugares reales para recrear una mirada que se refleja en *proyectos*, es decir, en algunas de las sombras de lo que digo ser.

...

Reflexiones introspectivas acerca del concepto investigación proyectual en arquitectura

Este breve enunciado acota el enfoque conceptual del trabajo. Como expliqué, el TFG no se propone como conclusión de un proceso de estudio e investigación, sino como inicio de un posible conjunto. Por eso, trata de una orientación para interpretar una versión de la realidad que sé, de antemano, diversa, múltiple, proteica y relativa.

La *investigación proyectual* como el *estudio de las relaciones entre las actividades de producción cognitiva y las proyectuales* no precisa, ni declara a priori, una relación específica entre sujeto y objeto de conocimiento. Considero que aún permanece abierta esa toma de partido que, de modo claro, permitiría ver el paradigma desde el cual se trabaja. Es por ello que parto por no colocarme como un sujeto separado y enfrentado al objeto que pretendo conocer; tampoco, un sujeto separado aunque simétricamente vinculado con el objeto, mutuamente transformadores entre sí. Tomo partido por la posición más difícil y comprometida al reconocerme, simultáneamente, sujeto y objeto de

conocimiento, indivisible y proteico. De ahí que conciba esta investigación como un **explorar** sobre mi saber hacer, desde mi propio ser.

Esa exploración por determinar mis propias capacidades para la investigación proyectual es lo que considero como **reflexiones introspectivas**³ y se trata entonces del **estudio que hago a través de mi trabajo proyectual**, atendiendo a la relación entre conocimientos y diseño, de mis **paradigmas y operaciones de producción**.

Estas reflexiones, ordenadas por una idea de *investigación proyectual*, son un intento por reconocer y recrear el ser *arquitecto* que he sido, observando aquello que proyecto en los paisajes desde los que concibo posible la realización del *hacer* por el que, siendo, quizás, he de ser.

• • •

Estudio de tres casos de proyectos arquitectónicos en tres lugares y momentos de la práctica de un arquitecto (que ya no soy)

¿Quién soy cuando observo críticamente lo que se supone que hago de manera tan esencial en mí, tan poéticamente, que si me pienso sin hacerlo, en un sentido vital, dejo de ser? Y ese *quién soy* cuando hago, en todo caso, sólo puede hallar la posibilidad de ser desde los *paisajes* en los que ese *hacer* adquiere futuro y verbo, forma y acción, imagen y palabra. No puedo observarlo desasido de su más amplio continente: los paisajes de los que me he hecho. No puedo pensarlo sin un horizonte: los conceptos que me ordenan.

Lo hecho es una “evidencia”, una “prueba”, una “huella” de haber sido ahí. Esa *huella* está hecha de papeles y dibujos, de palabras incompletas que tratan de predicar un mundo cuyas estructuras parecen inasibles, inabarcables. Fuera de mí las observo, porque provienen del otro que *ya no soy*. Esas *huellas de ayer*, versiones de lo que fui, conversan con las *huellas de hoy*, con la versión de lo que brevemente intento ser. De lo que digo

³ Por **introspección** el Diccionario de Filosofía Herder (DFH) explica que proviene del latín *introspicere*, *mirar hacia el interior*, y refiere al «conocimiento de los estados psicológicos internos de uno mismo a través de la capacidad reflexiva de la conciencia. Método propio de la psicología precientífica, es rechazado como no adecuado por el positivismo, en general y por el conductismo, en especial, y el psicoanálisis. No obstante, la psicología continúa considerando útil la observación de la propia conducta y de los procesos internos que la acompañan o la originan..»

haber sido y de lo que creo ser, surge la reflexión de lo que, quizás, habré de ser. Justo en esa reflexión se ubica la posibilidad de **lo teórico** que, luego, ante lo hecho, devendrá en **crítica** (es decir, *nueva posibilidad teórica*) y, después, en *historia*.

Mi producción proyectual es muy escasa. La mayor intensidad corresponde al tiempo de la MDA. Por eso, cada ocasión de proyectar se convierte en un momento destacado en mi carrera. Así que he escogido tres **editopías⁴** que, como ya he explicado, se caracterizan por haber sido pensadas para emplazarse en tres paisajes diferentes y representan tres momentos distintos de mi quehacer.

• • •

Cuando pienso que he comprendido, siento una rara felicidad; es una especie de paz conmigo al creer que he logrado algo, disolviendo en el aire una inquietud. La comprensión de un algo real, de la humana hechura de una realidad, es un logro invisible pero intenso. Mas sé, al mismo tiempo, que ese logro es también una particular forma de fe: ¿qué he comprendido?, ¿cómo sé que lo he comprendido?, ¿qué puedo hacer para no perderlo? Comprender es una forma de belleza que se sostiene en mí con una herida: una duda incesante hecha de ignorancia y olvidos. En ese estado de mi conciencia, teoría y poesía se unen: ahí, en lo comprendido. Por eso lo comprendido no es verdad. Nada sé de la verdad: no me ha sido dado. Nadie soy para que ella ocurra en mí. Pero la teoría y la poesía son como el día y la noche: puedo suceder en ellas. En ambas, soy. Por una, puedo creer que pienso lo que siento; por la otra, lo imagino. Desde ambas participo del milagro de la comunión con todos los otros junto a los cuales habito. Y así como no puedo hacer la noche ni el día, así como no puedo poseerlos, tampoco puedo hacerlo con la teoría y la poesía; sólo me es posible participar de ellas, ser en ellas, proclamarlas, predicarlas, sabiendo que mi voz es insuficiente. Sin embargo, el intento es ya un acto de felicidad. Por

⁴ **Editopía:** lugar arquitectónico proyectado-diseñado, edificable en un entorno real. Comúnmente llamado *proyecto arquitectónico*. Concepto que desarrollaré para mi tesis doctoral.

la teoría, creo que comprendo pensando; por la poesía, creo que comprendo sintiendo. Pero es sólo en el umbral de las dos, en el amanecer o en el ocaso de cada una hacia la otra, donde siento el máximo estado de bienestar, la virtud máxima posible para una persona: creer y sentir que sé algo, efímero e inabarcable, inaprehensible por mis manos, pero rozado por la gracia de su inminente luz.

Así unidas, lo que se cree comprendido desde la teoría se muestra comunicable, compatible, reproducible, hermoso por su nítida exactitud para hacerme creer que refleja el mundo que amo, que procuro. Lo comprendido desde la poesía es admirable, atesorable, sensible desde la intimidad del ser. Como en el cuento de Borges en el que un rey otorga reconocimientos a un poeta por lo que logra que sus palabras reflejen⁵, lo que se considera correcto, preciso, aceptable (el espejo), debe ser humanamente reproducido y compartido; lo que se considera inigualable, único, raro, (la máscara de oro), ha de ser admirado, atesorado, desde la integridad personal; pero aquello que se nos revela por gracia divina, nos transforma irrecuperablemente; lo humano, la persona, ya no alcanza para ser; en su misterio nos condena y condena a aquellos a quienes por nosotros se les revela, lo compartimos. He ahí la poesía (la daga) y la teoría (la errancia), el relámpago de un verso, imagen e idea, directo a nuestro ser.

He trasegado esto que llamo trabajo desde la suposición de que sería posible considerar un método de indagación proyectual que pretendiese trasladar lo personal a lo forense⁶, a partir de recorrer el camino desde las labores del diseñar hasta el enunciado y argumentación del proyecto, pasando por la descripción de técnicas proyectuales, tácticas y estrategias, leídas en los cuadernos y documentos cronológicamente ordenados, textualmente convertidos en palimpsestos de imágenes y palabras que se reúnen sobre un fulgor que los atestigua.

He trazumado de mí una posibilidad de que durante el proceso proyectual, el arquitecto que intento ser pudiese ver cómo emerge y se transforma, sincrónicamente, el

⁵ (Borges, 1975: pp. 68-73).

⁶ **Forense:** perteneciente o relativo al foro, público y manifiesto (DRAE).

proyecto, ese puro *estado de abierto*, y el discriminar de sus acciones, testimoniadas, hechas de dibujos y palabras. Pero ha sido un proceso dilatado, quizás excesivamente demorado, complicado, complejo, aún nada claro, al final del cual, en estas páginas, me reflejo convencional y contradictorio, insuficiente y atemorizado.

Hasta este lugar del viaje, cuando me vuelvo a preguntar cómo me pienso como arquitecto, como arquitecto que respira al investigar, me digo que, paradójicamente, actúo como un arquero que ama colecciónar pequeñas rocas; alguien que recorre un camino que lo dirige hacia un horizonte que parece nítido, pero que desconoce si esa nitidez se debe a un profundo vacío... ¿hacia dónde? Es un arquero porque, sin ser el mejor, ha aprendido a dirigir sus flechas con cierto tino hacia donde se espera o necesita. Mal que bien, sabe orientar y eyectar frágiles entidades hechas a mano, casi hilos de nada, filamentos de un imaginar, para que surquen la intemperie y alcancen, en un instante siempre futuro, en un demorado después de su aliento, un lugar, un preciso lugar en medio de un bosque de accidentes. Es una paradoja: alguien que cultiva el aire con saetas adora llevar consigo alforjas que pesan; tal vez así recuerda la gravedad que le sostiene. Ama colecciónar pequeñas rocas porque un amigo muy querido le explicó que con ellas, en los orígenes de la historia, alguien compuso por primera vez una melodía y enseñaba a otros el misterio de hacerlo. Quizás así comenzaron las palabras, pequeños restos invisibles de la tierra que vamos viviendo, que vamos siendo. Quizás así se componga aun nuestra vida en el mundo. Quizás haya sido Orfeo uno de aquellos amables aprendices y nosotros, el temblor de una telaraña en el instante que antecede el inminente alcance de lo proyectado a su destino.

...

20.07.11 / Post data:

Hace dos días me fui a dormir sintiendo que todo lo que había hecho con este trabajo era terriblemente inútil. Que nada servía. Hoy pienso *retrospectivamente* en ese instante, cuando escribo esto, luego de haber terminado de redactar el segmento sobre los “antecedentes” de mi investigación. Me explico.

A menos de un mes de defender mi trabajo, me he visto en la necesidad de reescribir buena parte de la “fundamentación teórica”, según los acuerdos académicos para la escritura de los informes de investigación. Ello me hizo pensar que había redactado muy mal todo ese componente y que efectivamente debía reescribirlo. Hoy me doy cuenta de que sí, que estaba mal redactado de acuerdo a esa convención, pero no puedo dejar de considerar que tal vez esa convención es justamente un ejemplo de la concepción epistémica que traba la relación entre ciencia y arquitectura. La esencia del arquitecto –si tal cosa existe– seguramente ha de estar marcada por una *ansiedad y predisposición esencial al futuro*. Su pensamiento y acción son intensamente **prospectivos**, siempre desde una perspectiva crítica de la realidad presente que se urge en predicarse, a causa del vértigo que le produce ese *rabiosamente-efímero-instante-antes* de que ese futuro ansiado se escape del inasible, inefable cosmos de su imaginación creadora. Es ese y no otro el centro que ordena el pensamiento de un arquitecto, de una arquitecta. Todo lo demás es posible siempre y cuando no se traicione ese núcleo de energía existencial que da razón a ese, su **ser arquitecto**.

Pues bien, un protocolo que en búsqueda de una razonable solidez y estabilidad hunde sus raíces en una **visión retrospectiva del saber**, como lo hace la ciencia en su sentido más tradicional, necesita de un acuerdo de articulación con el *protocolo* que el enfoque epistemológico de la investigación proyectual arquitectónica requiere, el cual debe ser, ahora lo pienso, decidida y necesariamente **prospectivo**.

En la investigación proyectual arquitectónica el *protocolo* ha de ser *emergente* y *articulador* de los *trazos de teoría* que posee el arquitecto y que va *reconstruyendo* para explicar lo que está en proceso de creación. Lo crucial e importante en la investigación proyectual arquitectónica no es la construcción de los antecedentes para comenzar a

proyectar, sino cómo esos antecedentes van apareciendo para “lubricar” –si cabe la metáfora *mecanicista*– el proceso de creación arquitectónica, propiciar su “fluidez”. Lo crucial entonces no es *hacer historia de lo hecho*, sino *hacer historia de lo que está aconteciendo en camino hacia el futuro*. En vez del *relato del pasado*, para el arquitecto es esencial la *crónica de lo porvenir*, furiosa, radicalmente actual. Por eso, ahora que lo pienso, el caos de tiempos verbales que deben plagar la redacción de los dos primeros capítulos de este informe –y quizás de todo el trabajo– es ya una exposición honesta de ese vértigo.

Por eso también, estoy en pleno acuerdo con que es el dibujar la acción básica (Polito, 2008), demostrativa y manifiesta del pensar del arquitecto –**el arquitecto piensa dibujando**. Y también, en diálogo con este discurso, hago una confesión: tal vez la arquitectura está extraviada de mí. Si es así, ¿cómo la reencuentro?

Y reitero lo que pienso (diciéndolo más hacia mí que hacia nadie): el instrumento de trabajo absolutamente indispensable para convertir el proceso creativo del arquitecto en investigación es el *diario de dibujo*, un cuaderno paginado y fechado día tras día, con palabras claves y anotaciones que sincrónicamente van dejando testimonio del acontecer que ocurre a través de sus páginas. Así de sencilla es la base del protocolo de un arquitecto. He ahí la acción que lo mantiene arraigado con todos los siglos de creación arquitectónica.

Desde sus páginas, todo será horizontes y paisajes.

1. APUNTES NECESARIOS PARA CONSTRUIR ALGUNAS PREGUNTAS

Cuando era estudiante un profesor me dijo una vez: “estás pensando como arquitecto”; en otra ocasión, ya en mi vida como arquitecto de esta república, un colega me dijo: “...no estás pensando como arquitecto; siempre vas a estar escribiendo cositas por ahí, pero no piensas como arquitecto...”; un día, estrenándome en mi vida académica, abordé el ascensor de la Facultad, lleno de personas, junto a un profesor que me explicaba cómo había enfocado un encargo profesional y lo que había tenido que hacer en complemento para convertirlo en un trabajo de ascenso, ante lo que otro profesor –que irremediablemente escuchaba la conversación– dirigiéndose a mí, delante de todos los que ahí estaban, dijo: “Se fija, Zamora, eso es *lo que usted tiene que hacer: más práctica y menos teoría*”.

Un halago y dos reproches. Todas, afirmaciones sobre mi **ser de arquitecto** que, entre todos los roles que constituyen este transcurrir que llamo vida, se cruza necesaria e inexorablemente con mi **ser de escritor y ser de académico**.

Confieso que todo este tiempo he estado tratando de comprender qué hice aquella vez para que alguien pudiera percibir cómo estaba yo pensando. Sobre todo, porque lo que hice en ese entonces movió la fibra de otro arquitecto, maestro de mí, para reconocerme un logro (efímero e insignificante como real, pero evidentemente una huella inefable en mi espíritu).

Ante los reproches siempre quedo en silencio, hundido en la pregunta: ¿cuánta razón habrá en lo que me reclaman y por qué es necesario que yo corresponda a ello, por qué se me exige un determinado modo de pensar y qué me significa a mí, en tanto arquitecto, escritor y profesor, esa exigencia y la aceptación de esa postura?

Estas preguntas, banales fuera de mí, son la sangre con la que he realizado los ritos de fundación de esta casa de palabras en la que me refugio y que por circunstancias

obligadas he debido llamar Trabajo de Grado⁷ para la Maestría en Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

En las siguientes secciones de este componente del capítulo trataré de evidenciar ante usted, lector o lectora, la idea originante de este trabajo y mis esfuerzos por aproximarla a una investigación, en alguna medida, valedera.

1.1.- APUNTES PARA DELINEAR UN PROBLEMA

Si desde la interpretación que hiciera María Zambrano (1939) del mito de la caverna, imaginara que de todas las personas que estaban en la profunda oscuridad de ese lugar, el poeta, embelesado en la contemplación de lo oscuro, decidiera no moverse, ni siquiera escuchar al filósofo que vendría de regreso, como sabemos, enceguecido por la intensidad de la luz del sol y movido por la necesidad de ayudar a salir a los habitantes de ahí. Y si imaginara que el poeta no estaba solo, que había al menos otra persona que, como él, veía la verdadera *luz* en ciertos reflejos y sombras que sucedían en esa oscuridad. Y si al escuchar al filósofo antes de que lo mataran quienes tenían el poder de hacerlo, ese segundo poeta hubiese quedado estremecido por lo que el filósofo decía. ¿Qué podría imaginar yo acerca del pensamiento de ese otro ser, hundido y encadenado, que quiso escuchar a otra persona que se había *diferenciado* de ellos, que se había convertido en un paria o extraño? Quizás podría imaginar que ese otro poeta no podría jamás experimentar lo que el filósofo vivió, sea lo que fuere, pero tampoco podría volver a ver la oscuridad de la misma manera que el poeta. Si todo fuese así, ¿qué podría decirse de las imágenes y pensamientos de ese otro poeta? Claro, hay que pensarlo con sumo cuidado, pues el mito de la caverna tiene una toma de partido de la que pareciera no puedo escapar: la confrontación irreconciliable entre la luz y la oscuridad, entre el saber y la ignorancia. ¿Y si en lugar de pensar que están en una caverna, imaginara que es una población de personas que viven en un pequeño valle flanqueado por montañas casi imposibles de

⁷ Que en una redundancia obvia he nombrado Trabajo Final de Grado (TFG), pero, allende la redundancia, da cuenta de que es un trabajo que resulta de un continuo de otros trabajos previos que han sido necesarios para su construcción.

superar, y lo que el filósofo hubiese vivido fuese la soledad de un mar oceánico, y lo que el poeta hubiese vivido fuese la soledad desde una gruta que se adentraba hacia la imbricada profundidad de la tierra?

¿Qué podemos decir acerca del pensar y del imaginar que no se ubica en una u otra posición extrema? ¿Qué sentido tiene pensarlo? ¿Qué implicaciones tiene para el vivir de cualquiera de nosotros el pensar desde alguna de esas posibles posiciones, o de cualquiera de las otras que ni siquiera están sugeridas en ese pequeño relato?

Y el arquitecto que soy, –o el que usted, amable lector, lectora, quizás sea – ¿en dónde está?, ¿desde dónde piensa?

1.1.1.- Intentando una justificación

Las razones y origen de este trabajo se remontan al periodo en que me formaba como instructor en la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

En ese tiempo comenzó a constituirse en mí una tercera capa de lo que podría llamar mi ser: la del **académico**. Tiempo y vivencias pasaron para que desde mi graduación como **arquitecto** yo me hiciese consciente de mi ser de **poeta**. Tiempo y vivencias transcurrieron hasta que *el profesor* apareciera.

1.1.1.a.- Tengo ojos, no puntos de vista

Para iniciar este esfuerzo por justificar mi trabajo, me he apropiado de ese breve aforismo del poeta venezolano Rafael Cadenas porque me seduce e interesa la tensión que propone. Bajo el título “*Presencia*”, Cadenas (1999:116-117) agrupó un conjunto de textos breves que reflexionan en torno a la relación de pertenencia que él advierte entre los ojos y la realidad. Deja expuesta, así, su lucha con el lenguaje. Lucha que Ana Nuño bien aclara: «*Estamos ante un poeta que recela del lenguaje, de sus proteicos poderes, de su capacidad para decir y hacer decir cualquier cosa*» (Cadenas, 1999:11). ¡Cualquier cosa!

Inquietante afirmación para manifestar una desconfianza, que no debe ser asumida como un estado de amarga indiferencia y resignación ante el fenómeno, sino, como Nuño apunta, «...fértil anunciadora de una lucidez frágil pero esencial...» (ibid: 12). Lucidez por la cual él funda y cultiva una voz poética para «...decir la necesidad de una experiencia genuina, para exorcizar imposturas». Experiencia que para Cadenas es «...la del vínculo de la palabra con la realidad, vínculo insustituible no tanto porque permita nombrar verazmente el mundo (...) cuanto porque hace posible que la voz que lo enuncia sea el portavoz de un sujeto veraz» (ibid: 12)⁸. Sin embargo, ese “sujeto veraz” es una quimera, un trasegar de lenguaje para alcanzarse en la sombra que se refleja sobre un espejo. Dice Nuño:

«...el yo poético de Cadenas parte de la constatación de la dispersión del ser, para posteriormente rechazar las trampas de la seductora diversidad y desbrozar el territorio desde el que el yo sea capaz de dirigirse sin imposturas a un tú, sin lo cual él mismo se agota en una incesante partenogénesis de máscaras. El yo poético ensaya, desde este punto de vista, un diálogo consigo mismo⁹, que es la única vía para entablar una comunicación con el otro» (ibid:13).

Ese “diálogo consigo mismo” pareciera evocar la máxima socrática de “conócete a ti mismo”, es decir, reconocer que no se sabe, aceptar la ignorancia que se posee, punto de partida imprescindible para iniciar una nueva formación del saber, deseablemente, mejor constituido. Esto significa estar dispuesto a escuchar, a reflexionar, a preguntar; estar en buena disposición de compartir versiones de la realidad y reconstruirla en nuestro ser, en nuestra mente; eso es, pensar y conversar.

Tengo ojos es “yo tengo ojos”. El pronombre tácito deja la fuerza de su presencia al sustantivo, a los ojos, realidad física con la que Cadenas simboliza nuestro cuerpo, la otra parte insustituible e indivisible en la constitución de nuestro ser-estar. Los ojos, la mirada, lo visual, ver; medio y modo por el cual occidente ha construido su saber. Cuerpo nombrado,

⁸ Subrayado por mí.

⁹ Subrayado por mí. En adelante, todos los subrayados hechos por mí en una cita serán indicados con una línea bajo el texto: subrayado por mí, mientras que los subrayados originales del autor serán indicados con el texto en normal en lugar de las cursivas que empleo, ejemplo: «*este es un ejemplo de texto citado que pudo ser subrayado por el autor originalmente, lo indicaré con letras en normal, en lugar de cursivas*». Si en el texto original el autor usa negritas para subrayar algo, mantendré las negritas en normal, siguiendo el criterio ya indicado.

palabra que incorpora la realidad al universo de la mente. Cuerpo transmutado en pensamiento. Pensamiento que al emerger de nuevo al mundo de lo real lo hace como “**punto** de vista”, es decir, como creación del yo. Siempre es posesión. Siempre es “tengo”, es decir, controlo y, por tanto, puedo. En el aforismo de Cadenas se reconoce, parafraseando otra de sus sentencias, *la tiranía absoluta que el pensamiento ejerce sobre nuestras vidas*: los ojos dejan de ser la ventana por la que se recibe al mundo para ser los centros desde los cuales se lanzan las redes de nuestros dominios, porque, al pensar, el yo posee.

Este preámbulo es una ayuda que he convocado para tratar de abocetar mis inquietudes fundamentales, las que trataré de delinear un poco mejor en el devenir de todo este trabajo.

La piedra primera de estas inquietudes fundamentales la constituye el lenguaje. Pero no el lenguaje visto como objeto mecánico, compuesto de piezas que puedo desmontar y recomponer torpemente, sino como vehículo y potencia de la relación entre lo real y lo pensado, entre lo que soy y lo que *no soy*, entre el mundo y yo. La segunda piedra es el pensar, fuente, sustrato y vida del lenguaje; y por vía del pensar, la memoria y la imaginación. La tercera piedra es la realidad, aquello que construyo y percibo, que percibo y recreo; eso que me subyuga y somete; eso que con obstinada insistencia y mortal perseverancia tratamos de transformar.

Mi ignorancia es suprema, y cada día, a cada paso que he dado en el supuesto de que la puedo controlar, sólo he acrecentado su presencia, su tamaño, como si estuviese cavando una fosa en la que finalmente habré de yacer. Porque el miedo ha crecido también con la misma proporción y velocidad. Un miedo que casi me obliga a cerrar los ojos porque cada vez más siento que no sé mirar. Con esto confieso una ansiedad corrosiva: cuando en 1998 comencé a imaginar lo que quería hacer de mi trabajo de ascenso (y de mis futuras investigaciones, de la cual esta es ya un nuevo momento a mitad del camino), veía un producto en el que desplegaba un ambicioso conocimiento sobre *la casa*, expuesto mediante una ingente cantidad de modelos de casas, con sus fotografías, planos y textos. Pero dos preguntas no me dejaban en paz: *¿qué veo?* y *¿qué quiero ver?*

Así, lenta pero vertiginosamente a la vez, fui consciente de que no quería ser víctima pasiva de la inercia, del “así es *la vida*”; intuí que algo en mí tenía que producirse y hacerse manifiesto. Ese algo es lo que muy rudimentariamente aún llamo pensar¹⁰. La relación entre lo vivido y lo pensado comenzó a ser difícil, incongruente, árida.

Por eso este capítulo es necesario como umbral, porque nada de lo que aquí hay habrá de leerse como postulado de verdad alguna. Este trabajo es el primer boceto de un mapa, aún borroneado, aún incierto, de la experiencia vital de una búsqueda, ignorante de lo buscado, sobre un territorio vasto, voluptuoso y exuberante.

La poesía se mantiene cerca, amable, compañera. Por eso hago mía la voz de Cadenas y digo:

¿Qué hago
yo detrás de los ojos?

1.1.1.b.- Opera prima y dos Rembrandt

El 16 de febrero de 1998 asistí a una charla, invitado por los profesores Abner Colmenares y Enrique Fernández-Shaw, para el curso que ellos guiaban, nombrado Opera Prima. Produje un texto que titulé “*Nosotros, los de entonces, oteando desde el umbral (reflexiones de un arquitecto diez años después)*”¹¹.

Ante la necesidad de presentar la obra hecha, en el auditorio de la FAU, surgieron dos preguntas: *¿qué había hecho?* y *¿qué habría de hacer?* La primera surgió como el intento de explicar, en síntesis, los significados contenidos en mi producción arquitectónica

¹⁰ Heidegger advierte: «*En la medida en que percibimos el ente en su ser, en la medida en que –para decirlo en el lenguaje moderno– representamos los objetos en su objetualidad, estamos ya pensando. De esta manera estamos pensando ya desde hace tiempo. Sin embargo, a pesar de esto, todavía no estamos pensando de un modo propio mientras quede sin pensar dónde descansa el ser del ente cuando aparece como presencia*» (Heidegger, 1952:9).

¹¹ Para ampliar información sobre el mismo, por favor, consulte mi trabajo de ascenso a la categoría de Instructor: Ser arquitecto. Argumentos para fundar una línea de investigación en Arquitectura (2002).

hasta ese entonces. La segunda trataba de plantear el rumbo de los posibles trabajos venideros. Dos conceptos se irguieron en mí como notables: el *mirar-contemplar* y el *habitar* –sea del sol, sea del cuerpo.

Ese esfuerzo por explicar lo que soy, de verme sin mirarme, de tratar de ser consciente de mi horizonte, fue el primer brote útil de mi ignorancia. Reconocer que no lo sabía, cuando tenía que pararme ante otros intentando manifestar que algo sabía, produjo *la tensión* que, desde entonces, me mueve.

Esa *tensión* cobró forma en una pregunta: *¿qué quiero decir cuando digo soy arquitecto?*

La poesía me acompaña, por lo menos de manera consciente para mí, desde que Henry Vicente (amigo, compañero y hoy día profesor de Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad Simón Bolívar) me obsequiara el libro Odas elementales, de Pablo Neruda (1954). En esos días, la entrega de un trabajo de una asignatura que el mismo Henry presentó, hizo circular entre los espacios de nuestra escuela un libro que se convirtió en la piedra clave de mi quehacer y buscar poético: Terredad, de Eugenio Montejo (1978).

El intentar escribir un poema me ha brindado algo que no he conseguido satisfacer en mi quehacer arquitectónico (aunque más bien debería decir que sí conocí la satisfacción en ese quehacer y la perdí, que aún no he logrado recrearla). Al escribir un poema mi cuerpo se halla solo, en un ritual extático, con la hoja, la tinta y el instrumento. Vale decir, mi cuerpo transformando restos de una materia en otra cosa material que, y he aquí su seductora realidad, convoca voces, presencias, imágenes y mundos que no se hallan, de hecho, al alcance de mis manos. Pero allí están: cuando escribo no escribo, *escribimos*. Porque *detrás de todas nuestras palabras*, como dice Montejo, se encuentra *el Atlántico*.

El hecho es que el poema, en su ruda y siempre inacabada presencia, es huella de un trasegar de la existencia. Lo que me ayuda a reconocer y no olvidar *los que no soy, los que he sido, los que aún no seré*. Si la poesía está en el poema no lo sé y no lo puedo saber; porque la poesía, finalmente, es obra de todos y no de una soledad. Aunque se fragüe, fatalmente, en soledad. Pero ese intento, esa perseverancia de gota a gota sobre la

roca, en algún momento puede abrir la mínima grieta por medio de la cual, quizás, logre acercarme a ver el testimonio de esa luminosa realidad.

En el quehacer arquitectónico, en cambio, el proyecto (y luego el edificio) no sólo es obra de una multitud de voces que se hacen presentes en el que lleva el lápiz, sino que, físicamente, son muchas las voces y las manos que se requieren presentes y que deben agarrar, casi simultáneamente, el lápiz, la hoja, el compás. Se necesitan muchas manos, muchas miradas, muchas voces, para domesticar el terreno, para reagrupar la materia. El tiempo entre la primera línea y la fábrica se hace inacabable, el contacto entre la mano y el edificio está separado por un abismo de cuerpos y reveses. Mientras que cada poema es rastro del poema que podrá ser y el tiempo de ese devenir pareciera estar a la escala de quien lo escribe, cada edificio representa un tiempo social infinitamente breve, pero incommensurable ante una soledad. Eso es algo muy difícil de aceptar, sobretodo, para quienes aspiramos a encontrar en lo arquitectónico no sólo un “*acto social*”, entendido esto como una respuesta a las necesidades del ser comunitario que lo conforma, sino como *expresión de un ser social* que testimonia una *voluntad de pensar y hacer*¹².

Expresar. Desarrollar una respuesta a las preguntas *¿qué pienso?*, *¿qué decir?*, y *¿por qué decir?*

Luego de esa charla, durante el tiempo en el que me preparaba para el concurso de oposición por el cual inicié el recorrido que me tiene hoy escribiendo estas líneas, leí, como no había leído antes, un poema de Eugenio Montejo (1976 : 47) titulado “*Dos Rembrandt*”. Lo copio en la siguiente página:

¹² Dejo sugerida aquí una crítica, que se ha ido considerando, hacia la cita de Villanueva, muy extendida en la actualidad, en la que él afirmaba, en 1967: «*La Arquitectura es acto social por excelencia, Arte utilitario, como proyección de la vida misma, ligada a los problemas económicos y sociales y no únicamente a normas estéticas. Para ella, la forma no es lo más importante: su principal misión: resolver hechos humanos*» (CID, 1980: 27).

*Con grumos ocres pudo el viejo Rembrandt
pintar su último rostro. Es un autorretrato
en su final, hecho de encargo
para un joven pintor de 34.
(El mismo Rembrandt visto en otra cara).*

*Puestos de cerca esos cuadros
muestran en igual pose las dos bocas,
unos ojos intensos o vagos,
las manos juntas en el aire
y el tacto de colores
con hondas luces que se rompen
en sordos sollozos apagados...*

*Rembrandt en la vejez, al dibujarse,
supo ser objetivo. No interfiere
en los estragos de su vida;
ve lo que fue, no añade, no lamenta.
Su alma sólo nos busca por espejo
y sin pedirnos saldo
se acerca en sus dos rostros,
pero ¿quién al mirarlos no se quema?*

En este poema, Montejo se acerca a la reflexión sobre el **autorretrato** como un momento en la obra del artista. En el último verso ocurre una **autocontemplación**: "Pero ¿quién al mirarlos no se quema?". Es el mirar del poeta recorriendo la piel de ambos pintores, dos y uno: "Muestran en igual pose las dos bocas". Dualidad y singularidad enfrentadas ante un solo mirar: el mirar de un hombre que se miró dos veces y que aún continúa haciéndolo desde la sombra de otro. El poeta, eco silente, trae a su voz lo dormido tras esas "hondas luces que se rompen"; presente, vuelve a sentir "sordos sollozos", ahora, en apariencia, "apagados". El viejo pintor "ve lo que fue, no añade, no lamenta", no interfiere, dibuja, se dibuja, "sabe ser objetivo"; por eso se para frente al que mira, a su espejo, en silencio, hasta quedarse para siempre oculto en la memoria; es decir, quizás, demasiado cerca del olvido. Al dibujar, al no interferir, al intentar "ser objetivo", el artista se desdobra; es el *otro*, el que mira. Cruza una y otra vez, incesablemente, el delgado umbral del espejo. Es sombra de la sombra, reflejo del reflejo, idea de presencia.

El autorretrato es testimonio de la compleja *efimereidad* humana. Compleja en el sentido en que Cadenas reconoce el yo: *una horda gárrula que nos habita*. El autorretrato es, en las manos de Rembrandt, y en la mirada-voz de Montejo, memoria. Inventario del tiempo sobre el cuerpo de los cuerpos.

Por eso aparece el vocablo **autorretrato** como noción imprescindible para explicar el aliento que mueve este “trasiego”.

Porque me pregunté: cuando el que dibuja, el que recuerda, el que mira, es el arquitecto, ¿qué ocurre?, ¿qué hay?, ¿cómo se manifiesta? ¿Cuál es el *autorretrato* del arquitecto? ¿Es válido proponer tal cosa? ¿Quién y cómo se devela el imaginario de un arquitecto? ¿Dónde se fundan esas imágenes que originarán el acto de proyección?

Mientras conciba la Arquitectura sólo como “acto social”, como respuesta a peticiones concretas de una sociedad, difícilmente podría aceptar la pertinencia de esas preguntas. Pero si la concibo como **expresión de lo social**, manifestada a través de la labor de uno de sus integrantes, creo que adquiere posibilidad de ser aceptada y atendida. Con las potencias, contradicciones y límites que la *libertad de expresión* trae consigo. Una de esas implicaciones, sin duda, es la responsabilidad. ¿Cuál es la responsabilidad que, como arquitecto, tengo?

En poesía los textos titulados *Arte poética* actúan como manifiestos de la reflexión del poeta sobre el proceso creativo del poema, su relación con la palabra y la Poesía. En Arquitectura, intuyo, este papel pareciera ser obvio que le corresponde a *la casa del arquitecto*. Trabajos como los de Anatxu Zabalbeascoa o Iñaki Alday se aproximan a esta posible lectura. Ambos investigadores han elaborado sendas recopilaciones de casas de arquitectos, tratando de identificar los rasgos de manifiesto, laboratorio o aprendizaje, que se encuentran en los proyectos que reconocidos personajes del mundo arquitectónico han realizado para sí mismos.

Para el pintor, un autorretrato permite ensayar técnicas de representación, composición, color y espacio del cuadro, simbolismo; usa como modelo su propia persona y como espacio, su taller. Se puede apreciar muy claramente cuándo Picasso comienza a prever un nuevo giro en sus técnicas de expresión, o en su motivo, o en el tema que quiere

transmitir, ensayando sobre su imagen (su propio rostro) esas intenciones (consciente o inconscientemente). El primer modelo, la primera base de trabajo, el primer objeto de transformación es él mismo. El autorretrato que precede en el tiempo al cuadro de *Les Demoiselles d' Avignon*, es también un atisbo del camino que se abría en las manos del artista. Las deformaciones sobre su rostro son las mismas que alcanzarán la plenitud en *Les Demoiselles*, que refiere, a su vez, a otra obra: *El harem*, en donde el autor también aparece en el cuadro.

En el caso de un arquitecto la aproximación es fatalmente diferente, debido a las circunstancias inherentes a la obra arquitectónica, asociadas a los costos y exigencias de producción. Como ya sugerí, el tiempo y esfuerzo invertido en una obra arquitectónica obliga a una distancia considerable entre el autor y lo creado, aun cuando el motivo de su acto creador sea su propia necesidad de habitación.

Así entendido, lo que cotidianamente en el argot de nuestro oficio llamamos “**el proyecto**” adquiere muchísimo más valor como documento y vehículo. Ya no sólo por ser instrumento para la materialización de las ideas arquitectónicas del creador, sino también, y muy especialmente, como único ensayo intangible de los “verdaderos” argumentos que fundan la obra del arquitecto. Esto es, *proyecto de lo que puede ser realizado, más, ensayo conceptual desde la realidad posible de lo que probablemente nunca se realice*.

Los tiempos de mi realidad difieren, por supuesto, a los de cómo estoy tramando este discurso. Porque en este momento actúo generando un orden que le superpongo a los acontecimientos que he vivido y por los cuales he formado los trozos que ahora compongo. Pero fueron las inquietudes y conceptos que hasta aquí he manifestado, las que me impulsaron a tomar un curso titulado Literatura y pintura. Proust y Monet, guiado por el profesor José Sánchez Lecuna; seminario perteneciente a la maestría de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades de la UCV.

Toda esta búsqueda quiere dar forma propia a un concepto extraído de una de las partes de la conocida novela de Marcel Proust, En busca del tiempo perdido: el conocimiento poético.

El **conocimiento poético**, desde mis lecturas de Proust, se fundó no como la luz del filósofo –la cual es ajena a él y baña todo lo que existe para que pueda ver primero y luego aprehender, conocer–, sino más bien como la luz que proviene de *la profunda ensoñación del artista*, para iluminar lo imaginado, crearlo, recrearlo y reconocerlo. Siguiendo al autor, para lograrlo, el alma no sólo debe buscar, debe crear. Debe encontrarse «...ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su luz» (Proust, 1913-27, vol. 1:53). Él dice que sólo así se le otorga el sentido verdadero a la vida: la vida poética, vida en el arte. Yo me sentí entrañablemente reflejado en esa expresión.

En el fragmento en el que Marcel, el protagonista de la novela, se halla en el taller del pintor Elstir, refiere de éste el inmenso esfuerzo que hacía para «despojarse en presencia de la realidad de todas las nociones de su inteligencia», pues «antes de pintar se volvía ignorante, se olvidaba de todo por probidad, porque lo que se sabe no es de uno» (ibid. vol. 2:510). Ese olvido voluntario, esa ignorancia buscada –parafraseando a Proust– es una forma de morir, es una forma de permitir el fluir del tiempo vivo al erosionar las capas de inamovilidad que la costumbre crea en el espíritu. Por eso el *arte* es transformación permanente, movilidad perpetua; por eso «...la ley cruel del arte es que los seres mueran y que nosotros mismos muramos agotando todos los sufrimientos, para que nazca la hierba no del olvido, sino de la vida eterna, la hierba firme de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones a hacer, sin preocuparse de los que duermen debajo, su “almuerzo en la hierba» (ibid. vol. 7:409).

1.1.1.c.- El desencuentro

En una charla que el arquitecto italiano Mario Botta ofreció hace algunos años en el Museo de Bellas Artes, le escuché decir que *«la Arquitectura se puede aprender, pero no enseñar»*. Esa frase quedó profundamente grabada en mí, pues me enfrentó a lo que luego sería el ejercicio de una vocación latente y vital: *la docencia*.

Cuando comencé a ejercer como “profesor”, me sentía categóricamente convencido de que el asunto central a comunicar a mis estudiantes era “*lo constructivo*”; esto era:

enseñarlos a “construir”. Pensaba que, en la medida en que los acercara a lo material, sus condiciones, leyes, características y posibilidades, estaría dándoles las herramientas fundamentales para adentrarse con propiedad y acierto en la profesión del arquitecto. Afortunadamente al término de un año me sentí absolutamente equivocado por ese camino. Desde entonces he comenzado a buscar algo que no sé nombrar, no conozco su forma y no sé dónde hallarlo. Sólo me guío por la intuición de que ese “algo” es lo que debe fundar tal actividad docente, porque presiento que es de lo que está hecha, también, la *aspiración a lo arquitectónico*.

Entonces, el *desencuentro* es lo que ha ocurrido desde que comencé a buscarle respuesta a qué digo cuando digo “soy docente”, soy “profesor”. ¿Qué soy cuando digo soy? Y cuando lo comparo con lo que hago: ¿cuánto de lo que digo ser se proyecta en lo que hago? ¿Cuánto de lo que soy es lo que hago?

1.1.1.d.- Si tuviese que enseñar arquitectura

Al intentar darle existencia a mi vocación como académico he tropezado cada día con muchas interrogantes, entre las cuales, la más tenaz, pertinente y difícil de atender se refiere a la naturaleza de la actividad docente en arquitectura y a mi manera de afrontarla.

Esas preocupaciones se hicieron más intensas aun, cuando leí la aterradora afirmación de Bachelard en su libro La formación del espíritu científico: «*La relación de maestro a alumno es una relación fácilmente patógena*». En otra parte apunta: «*Un educador no tiene el sentido del fracaso, precisamente porque se cree un maestro. Quien enseña manda*». Así se manifiesta el «Alma profesoral, orgullosa de su dogmatismo, fija en su primera abstracción... [víctima de] la somnolencia del saber» (1948:7-26).

Sumado a ello, he experimentado aspectos relativos al desempeño actual de la actividad docente que me inquietan mucho. Primero que nada, la inerte relación dualista *profesor-estudiante*, basada en la convención de que el profesor sabe y enseña al estudiante, quedando este último como un ente pasivo en esa relación, mientras que aquél se configura como un portador estático de lo conocido. Otro aspecto se manifiesta en la

manera habitual como hablamos de los estudiantes en un sentido posesivo: “*mis estudiantes*”, lo cual apunta a la necesidad de dominio que rige convencionalmente en dicho dualismo. El último aspecto que me permite reseñar tiene que ver con los modelos de evaluación predominantes, que no reconocen la inexorable condición personal de los procesos de formación individual.

Por eso, sigue siendo crucial preguntarme qué soy cuando digo “*soy docente*”, en particular, “*soy docente en arquitectura*”. Por otra parte, y parafraseando a Bachelard, mi proceso de desarrollo como docente sólo puede darse si me lleva desde el afirmar al interrogar; pero **¿qué y cómo se interroga en arquitectura?** Pienso también que para el ejercicio docente es necesario concebir una noción del conocimiento y una manera de relacionarse con él. El docente debe ser, ante todo, **investigador**, para aproximarse a la creación de conocimiento que pueda compartir con quienes se inician en el camino de una profesión. Docente e investigador son facetas de una misma entidad, de un mismo ser; para ambos es imprescindible la construcción de un sistema de comunicación con quienes acompaña.

No me conformo con aceptar que *docente* es quien “enseña” (DRAE). Mucho menos por la cercanía de ese concepto al de *maestro*, pues, aunque implique el alcance de méritos legítimos que presenten a esa persona como destacada respecto a otras, está tremadamente consustanciado con los conceptos de *enseñanza*, *práctica* y “*autoritariedad*”.

Enseñar, de acuerdo con el DRAE, proviene del latín vulgar *insignare*, que quiere decir *señalar* (845, vol. 1). Esto supone que existe *a priori* lo que puede ser señalado; además de que alguien lo ha “*visto*” antes y puede señalarlo para que sea “*visto*” por otra persona. A esta relación es a la que acude Platón en el *mito de la caverna*: uno de los prisioneros que habita el fondo de una caverna se libera en virtud de una “*fuerza*” que lo impulsa a abandonar su penumbra, la que le hace interpretar las sombras proyectadas en el fondo como la única y verdadera realidad. El liberado avanza hasta que logra ver el mundo exterior y el sol mismo, y es entonces cuando puede llegar a comprender que es este último, el sol, la causa de que todo exista. El que ha visto regresa para liberar a sus

antiguos compañeros de oscuridad, pero en ese intento se juega la vida, pues aquellos que no conocen y creen estar frente a la verdadera realidad podrían matarlo para evitar que les obligue a abandonar su segura y complaciente ignorancia. El que ha visto es el que señala, el que enseña. Él no “posee el sol”, pero lo ha visto y esto supone una posesión única, un poder. Pero ¿cuál es la “fuerza” que lo impulsa a liberarse y avanzar hacia la luz? En otras palabras, ¿cómo llegar a ser *docente*? Platón afirma que el espíritu humano posee en sí mismo todas las posibilidades de su saber y ello precede a toda experiencia; de tal modo que las “fuerzas” que lo mueven, según el ateniense, son: el impulso de Eros, la admiración, la reminiscencia y la inmortalidad del alma. Es en estas posibilidades donde reside la «versión epistemológica de la clásica máxima griega “conócete a ti mismo”, que Sócrates hizo suya» (DFH: caverna, mito de la).¹³

Salvo por la preexistencia de lo *señalable*, la relación entre el que ha visto y el que ha de ver, es decir, la relación entre *el-que-señala* y *el-que-ve-hacia-lo-señalado* me sugiere la noción de *tradición* como vivencia compartida y en transformación. El problema se centra en las siguientes acepciones de la palabra: “*instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos. Dar advertencia, ejemplo o escarmiento que sirve de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo. Acostumbrarse, habituarse a una cosa*”. Doctrinar es inculcar una disciplina, esto es, cercar la formación de una persona dentro de una regla o un conjunto de reglas, es decir, un orden convertido en ley ante la cual se exige aceptación y obediencia. Cuando se supone la posesión, demostración e instrumentación de esas reglas por parte de alguien en forma hábil y correcta, entonces hablamos de *práctica*.

La sobrevaloración de lo disciplinar así entendido, es un vestigio medieval-positivista en nuestro quehacer cotidiano, el cual está determinado por nuestra condición de cultura heredera del judeo-cristianismo y su valoración de las nociones de culpa y castigo, sacrificio y redención. *Tradición*, en el sentido que Hans-Georg Gadamer reivindicó y potenció en la palabra, significa la formación de la memoria del ser en cuanto devenido. Dicho de otra manera: la *in-corporación* de “*la pluralidad de voces en las cuales resuena el*

¹³ Ver bibliografía de referencia.

pasado”, adoptadas en libertad y por voluntad propia, reconociendo el fundamento de su validez y alcanzando por ello autoridad. Así se reconoce en lo extraño lo propio y se torna familiar, presente; este “*es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino el retorno a sí mismo desde el ser otro*” (Gadamer, 1960:38-48 y 344-353). Por lo tanto, la tradición no se realiza por una capacidad de permanencia basada en lo que ha sido dado *a priori*, sino que requiere ser comprendida, afirmada, asumida y cultivada, lo cual supone transformación perenne y recreada.

Considero imprescindible recuperar la noción de *aprendiz* o *aprendiente*, en lugar de alumno o discípulo. Aprender, acudiendo nuevamente al DRAE, proviene del latín *apprehendere* y se refiere a «*adquirir el conocimiento de alguna cosa por medio del estudio o la experiencia. Tomar algo en la memoria*» (173, vol.1); ello implica una posición activa en la tradición del saber que se quiere aprender, en contraste con los otros conceptos que suponen una actitud pasiva. Ciento es que aprendiz y estudiante son entendidos como sinónimos, pero propongo una diferencia: aprender es el fin, estudiar es el método. Por medio del aprendizaje transformo y me transformo, por medio del estudio sólo procedo a adquirir lo que puede ser aprendido. Aprender es formar el espíritu; estudiar, la acción física y sistemática para lograrlo. El aprendiz se forma a través de los estudios que realiza.

Si entonces me permite deslastrar el título de *profesor* del acto de enseñar y exalto su familiaridad etimológica con el concepto de *profesar* –fundado éste en la actuación voluntaria y continua en busca del saber, sintiendo afecto, inclinación e interés de perseverar voluntariamente en ello–, creo que es posible aceptar la noción de *autoridad* definida por Gadamer y que consiste en un acto de reconocimiento y conocimiento construido sobre la razón –por lo tanto no supone una abdicación de ésta ni un acto de sumisión–, aceptando que es un atributo proteiforme adquirido por una persona y no un simple otorgamiento inmutable. Así, el aprendizaje sólo puede ocurrir en el *taller*, donde el que profesa procura suscitar la curiosidad, la tensión espiritual, el deseo y la voluntad de hacer de sus compañeros aprendices, además de sugerirles métodos y fuentes, ayudarlos a preguntar y a buscar.

Por eso (y sin ánimo de una igualación fatua) me siento identificado con Le Corbusier cuando en su conocidísimo Mensaje a los estudiantes de arquitectura expresó: «*Si yo tuviese que enseñarles arquitectura? Es una pregunta bastante embarazosa...*» (Corbusier, 1959:63). Ese pequeño libro, que desde siempre me fascinó, es la exposición del credo de un fabuloso artista que se manifestaba con un gran ardor por aprender, «...apoyado sobre una experiencia de cuarenta años...» y predisposto «...más que nunca a los descubrimientos» (1957:11). Esta última palabra lo delata como sagaz heredero del iluminismo, mientras que su obra ondea a la vanguardia de lo moderno, ocultando el eco de un romántico inconfesable.

La hermosa imagen creada por Thomas Cole, *El sueño del arquitecto*, me deja siempre en la sombra que soy, contemplando una imagen del mundo que se expone con soberbia bajo el sol, frente a otra que se disuelve en la naturaleza anhelando el cielo. Un mundo, en fin, dividido por un río que lo atraviesa, que no se sabe hacia dónde corre y en el que las personas son, apenas, minúsculos viajeros detenidos. Mirando hacia la naturaleza, o tal vez mirando hacia la nada, el arquitecto yace aislado sobre el limitado mundo que otros han construido antes que él. Entre él y el orden, los libros, los dibujos, es decir, el lenguaje: las voces que le preceden y lo sostienen. ¿Hacia dónde mira? ¿Quién es el que en realidad sueña, él o yo? Asombrado, contemplo el cordel que une el velo del espacio que ocupo y la breve existencia. En sus manos, en las mías, el secreto origen de la religión de la tierra: el riesgo de imaginar un futuro presente, que habrá de petrificarse como huella de otro presente, que habrá pasado.

1.1.1.e.- ¿Quién es este aprendiz?

El filósofo Julián Marías, en su libro titulado El tema del hombre, explica que en la Antigüedad el saber se perseguía a partir de la contemplación: «*Una visión directa y hacia fuera*» (Marías, 1952:13) para tratar de “recordar la verdadera realidad”: la de las *ideas*. Luego nos dice que esa posición ofició un cambio radical con San Agustín, quien, sustentado en el cristianismo, volcó la mente sobre sí misma mediante la reflexión que, convertida en *introspección*, permitió al ser la posibilidad de acercarse a su *interioridad*, a su *intimidad*, a

la invención del “hombre *interior*”. La persona moderna no se satisfizo con esa aproximación fundada en lo religioso, así que Descartes la renovó desde el *idealismo*, «*identificando al ser humano con el ser pensante*»: «*Je ne suis qu'une chose qui pense*». Cosa que medita, ser reducido a razón, conciencia. El mundo, a partir de entonces fue, apenas, una idea poseída por quien lo piensa al percibirlo, y ambos, pensante y pensado, ser y mundo, *res cogitas* y *res extensa*, se hallaron separados para siempre por un abismo metafísico.

Yo me permito exponer aquí esa síntesis porque siento que en tres trazos dibuja la estructura ideal a partir de la cual pienso que he sido formado, aunque con muchos y muy contradictorios aspectos complementarios que me caracterizan, la mayoría de los cuales no son pertinentes ahora y otros son los que he tratado de abocetar en este fragmento.

Ese sustrato formativo entronca la unión de nombres con los cuales se inicia cualquier descripción acerca de mi persona: Hernán Zamora, *arquitecto*. A eso se agrega otro trazo: el de mi desempeño como profesor de la materia de *diseño* en arquitectura. Esa materia se da en *taller* y se basa en un *trabajo de crítica* sobre el trabajo que realiza cada aprendiz de arquitectura; como consecuencia, mi aprecio por la *conversación* ha devenido en la necesidad de desarrollarla como instrumento: el éxito de la relación académica reside en el cultivo de una conversación profesional, profunda y estimulante.

El último trazo en este breve boceto sobre mí lo aporta mi incorporación al trabajo doctoral y, en función de ello, se define por la participación en los cursos de Metodología cualitativa, con el profesor Euclides Sánchez; Filosofía de la ciencia, con el profesor Roberto Bravo; el de Análisis del discurso literario, con las profesoras María Eugenia Martínez y Antonietta Alario, y el curso titulado El espacio como problema, con el profesor Enrique Alí González Ordosgoitti. Del primero aprendí a compartir la propuesta paradigmática del *construccionismo social*, produciendo una tensión espiritual entre lo que digo que he sido y lo que quisiera ser; del segundo he intentado comprender un poco la vinculación y distancias de ese paradigma que me atrae, con una historia sobre las reflexiones que han preocupado al ser humano; por el tercero me acerqué a instrumentos teóricos que creía me servirían de materia referencial a mi esfuerzo por conocer el eje

central de mis preocupaciones intelectuales: *el discurso arquitectónico* y el cuarto curso me mostró aún más que no sé lo que creo saber, en otras palabras, me sacudió certezas.

A todo ello se unió mi deseo por cursar la Maestría de Diseño Arquitectónico. Su oferta de formarme en la **investigación proyectual arquitectónica** se me presentó como un horizonte nítido hacia el cual yo quería ir sin duda alguna. Todo el proceso me ha traído a este intento, el cual no es sino un momento de pausa en el camino que ha resultado ser imprevisiblemente largo, sinuoso y abierto. La intuición de infelicidad al perderme en él es una amenaza. La posibilidad de hallar mi felicidad en una de sus vueltas es mi esperanza. No quiero detenerme.

Quisiera cerrar estas líneas parafraseando unas palabras de San Agustín halladas entre algunas de esas lecturas en las que uno se deja atrapar¹⁴: *me fundo en tres creaciones, a saber, memoria, pensamiento y amor. Al obrar por ellas soy, y lo creado al yo recordar, al yo pensar y al yo amar, aunque aparentemente no lo pueda percibir con ninguno de los sentidos de mi cuerpo, me pertenece y conforma.*

1.1.2.- Reconociendo una línea y algunos antecedentes

La educadora venezolana Milagros Puertas define el concepto de *línea de investigación* del siguiente modo:

«Las Líneas de Investigación constituyen subsistemas estratégicos organizativos donde se vinculan los intereses y las necesidades de los investigadores bajo el contexto social donde se generan las necesidades de conocimiento que contribuyan a la toma de decisiones y a la búsqueda de solución de problemas.» (Puertas, 2000: 2)

Otra versión del concepto lo ofrece la también educadora, colombiana, Nubia Agudelo:

¹⁴ Cita de SAN AGUSTÍN (*Trinitate*, 400-416:XV, 22 ; tomada de HIRSCHBERGER, 1977:306): «Estas tres cosas, a saber, memoria, pensamiento y amor, me pertenecen, no se pertenecen a sí; lo que hacen no lo hacen por sí, sino por mí; mejor, yo soy el que obra por ellos... En resumen, yo soy el que por la memoria recuerda, yo soy el que por el pensamiento piensa, yo soy el que por el amor ama. Es decir, yo no soy la memoria, no soy el entendimiento, no soy el amor, sino que poseo a los tres».

«...puedo decir que una línea surge del abordaje de problemas de diverso orden; que estos problemas se encuentran dentro de la complejidad de la realidad, en nuestros propios contextos y ameritan miradas y abordajes distintos. La línea es un campo temático, es una perspectiva sistemática y exhaustiva en la generación de nuevo conocimiento, es un horizonte que se traza hoy viéndolo en el mañana; en ese campo temático se aborda un pedazo de la realidad para poder explicarla o comprenderla, dependiendo de lo que se busque y de la claridad frente al problema que se está bordando; implica centramiento en ese campo para poder hacer profundidad en el conocimiento. Si se parte de concebir la línea de un campo temático o de un problema que se quiere indagar a fondo, pueden generarse múltiples proyectos alrededor de ese problema nuclear, dada la diversidad de la realidad.» (Agudelo, 2000: 7/11)

En ese orden de ideas, a continuación describo el campo del saber, la línea de investigación y las referencias más cercanas con las que este trabajo se vincula.

1.1.2.a.- La línea de investigación

El ámbito general de mi investigación es la **epistemología**. Dado que lo que me propuse estudiar fue cómo procedo al proyectar y cómo pienso durante ese proceso, considero que me dirigí hacia una reflexión sobre mi saber *hacer*. Pensar sobre el *hacer* y cómo se piensa ese *pensar*, me ubica en el campo general del saber epistemológico. Consciente de mis límites, no digo que esté haciendo epistemología en un sentido pleno, pero desde ella y hacia ella intenta desplegarse mi trabajo.

Situado en ese campo conceptual mayor que, por principio, mantiene una estrecha relación con la filosofía y la teoría del conocimiento, el trabajo se circumscribe al ámbito extenso de la **teoría de la arquitectura**, situándose así en el medio disciplinar que le corresponde, es decir, la **Arquitectura**. Ya en la teoría de la arquitectura, se vincula más específicamente con las **teorías del proyecto** –prefiero hablar del **proyectar**– y es en este espacio, aun extenso, donde se desarrolló mi investigación.

Efectivamente, este trabajo se inscribe dentro de lo que nuestra reciente Trienal de Investigación FAU-UCV 2011 precisaba como una de sus seis áreas temáticas: **Teoría y proyectación arquitectónica**.

Ahora bien, dentro de las posibles concepciones del proyectar, mi trabajo se une por principio a la concepción de que *proyectar es un modo de investigar*. Como se verá más adelante, esta es la propuesta conceptual que fundó y ha venido desarrollando la Maestría de Diseño Arquitectónico de la EACRV-FAU-UCV.

En tanto investigar es un modo de producir conocimientos, esa proposición declara y estudia al proyectar como medio para la producción de conocimientos; esto es, **Investigación Proyectual**. En el apartado que le dedico especialmente a la IP refiero cómo ésta es la concepción que permite el desarrollo de aquella proposición y amplió una referencia a sus antecedentes, hasta ahora, conocidos por mí. A continuación, hago una breve reseña de la presencia del concepto en nuestro ámbito académico.

1.1.2.b.- ¿Diseñar o investigar?

En 1985 se realizó la Primera Jornada de Investigación de la EACRV-FAU-UCV.

Es necesario llamar la atención sobre el hecho de que la Segunda Jornada de Investigación de la Escuela tuvo que esperar 23 años para su realización, llevada a cabo en 2008. De la evaluación de esta última se decidió una periodicidad de tres años, por lo que la reciente Trienal es signo de un importantísimo –y muy grande esfuerzo, por demás, en la realidad política y presupuestaria– que está haciendo la FAU-UCV por cumplir con esta crucial actividad de su misión académica.

Otro hecho hay que destacar: la línea temática en la que se inscribe mi trabajo ha sido denominada, como ya escribí: **Teoría y proyectación arquitectónica**. Podría pasar inadvertido, pero desde una perspectiva histórica, esa manera de nombrar esta línea de trabajo denota un dilema que no ha sido solventado aún en nuestro medio académico, más allá de que haya respetados actores a quienes ello pueda parecerle “anacrónico”.

Fue el tema central del debate en la Primera Jornada: *¿diseñar o investigar arquitectura?*

La cuestión para nada era fútil y, en mi opinión, no podrá ser anacrónica aún, pues esa duda está en el origen mismo de la fundación de la cultura arquitectónica en nuestro país.

1.1.2.b.i. Una tensión genética

Me apoyo en los trabajos de los profesores López Villa (2003) y Martín Frechilla (2007) para construir esta interpretación, me explico: la Arquitectura, en tanto manifestación cultural claramente institucionalizada, en Venezuela, sólo tiene 70 años de fundada¹⁵ (en un país que este mismo año está celebrando el bicentenario de su constitución como república independiente y que tiene cerca de 509 años¹⁶ desde que comenzó a ser colonizada por la cultura europea). Todo el quehacer edilicio del país, antes de esa fecha estaba casi totalmente en manos de ingenieros militares, primero, y de ingenieros egresados de las academias de ciencias y matemáticas, después; con la participación anónima de maestros alarifes, monjes, albañiles y misioneros constructores. Dice López que ya desde 1869 se dieron intentos de incorporar la enseñanza de la Arquitectura al Instituto de Bellas Artes (luego Academia de Bellas Artes, en Venezuela, durante el gobierno de Guzmán Blanco) y que la creación del Ministerio de Obras Públicas (1874) fue un momento destacado del devenir de nuestra profesión en nuestro país. Pero tanto en la documentación histórica de la Arquitectura en Venezuela que él hace y la de la formación de la Escuela de Arquitectura que hace Martín, está presente una **tensión** básica que aún hoy es una marca genética al tratarse la comprensión y enseñanza de la arquitectura en Venezuela: se trata de la misma *tensión* que ha habido entre **ciencia** y **arte**.

Permítaseme aquí un inciso: esa tensión que destaco entre *arte* y *ciencia* –en la explicación que intento– acaso tendría su origen en los esfuerzos por clasificar los saberes y que, de acuerdo con Tatarkiewicz (1976) tendría un hito en la “nueva e influyente clasificación de las diversas disciplinas” propuesta por Francis Bacon a finales del siglo

¹⁵ La Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva, la primera de nuestro país, fue fundada por primera vez en 1941.

¹⁶ Considerando que cerca de 1502 se estableció la primera población de colonizadores españoles en una ubicación cercana a Castilletes, Península de la Guajira; llamada santa Cruz, bajo el mando de Alonso de Ojeda. Caracas fue fundada por Diego de Lozada en 1567 y Angostura (hoy Ciudad Bolívar) en 1764, por Antonio de Berrios.

XVII. Bacon diferenció las disciplinas según se basaran en la *razón* (las ciencias y las artesanías), en la *memoria* (la historia) o en la *imaginación* (las artes). Separación esa que – tal vez podría decirlo así – llegaría a un nivel de tensión elevado con la reacción del *romanticismo*, a finales del siglo XVIII, ante el *racionalismo* que había alcanzado ya un importante cenit con la aparición del Curso de filosofía positiva, de August Comte (1839-1842). Esa tensión también puede representarse y comprenderse –a través de las necesarias aproximaciones culturales, sociales y políticas– en la creación de la *École royale des ponts et chaussées* (1747) en contraposición a la *Académie royale d'architecture* (1671).

1.1.2.b.ii. Las lecciones de Durand

Una obra que considero destacada en esa representación que vengo construyendo y que es también un pivote primordial de todo mi trabajo, sería el Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura, del arquitecto francés, Jean-Nicolas-Louis Durand (1819). La obra es importante, a mi entender, porque constituyó una didáctica y un esfuerzo notable en sistematizar el registro y estudio de los hechos de la arquitectura, junto con una concepción teórica de la misma. Razón, método y proyecto orientados a la enseñanza de la arquitectura y al cumplimiento del fin de la Arquitectura como práctica social: ofrecer lo habitable; cuidar nuestro habitar en el mundo.

En el prólogo que escribe el arquitecto español Rafael Moneo a la edición que Pronaos hiciese de la obra de Durand (1981), explica el valor y sentido del libro, cito:

«Durand, que ha conocido de cerca el trabajo de los grandes maestros en cuanto que colaborador de Boullée y que ha participado de las abstractas discusiones en que se debatían los arquitectos franceses del Ancien Régime y durante la Revolución, pertenece ya a la generación de quienes aceptan el mandato de Napoleón como el momento de institucionalización del proceso revolucionario y viven en la creencia de que su misión es la de contribuir a la creación de una nueva sociedad a la que las "luces" harán más justa desde la razón. Consciente Durand de la crisis de la arquitectura del Ancien Régime, su tratado pretende ofrecer los medios para construir a todo aquel que tenga encomendada dicha tarea, y su condición de profesor de la *École Polytechnique* queda sin duda de manifiesto cuando, con una evidente desconfianza en la clase profesional de los arquitectos, piensa que es preciso facilitar el ejercicio de la arquitectura a los ingenieros, dado que

“...actualmente tienen más ocasiones de realizar obras que los arquitectos propiamente dichos. En efecto, éstos en el curso de su vida no tienen que construir a menudo más que casas particulares, mientras que los otros, además del mismo tipo de edificios que les pueden ser encargados igualmente en las regiones apartadas, donde los arquitectos son muy escasos, se encuentran por su condición llamados

a levantar hospitales, prisiones, cuarteles, arsenales, almacenes, puentes, puertos, faros; en fin, una multitud de edificios de máxima importancia; así los conocimientos y las aptitudes en arquitectura les son por lo menos tan necesarias como a los arquitectos de profesión." (Moneo cita a Durand)¹⁷

Durand ve que todos estos nuevos programas, todas estas nuevas prestaciones que exige la sociedad post-revolucionaria, a la que Napoleón intenta dar forma, no pueden ser abordados desde las plataformas teóricas de los arquitectos que han sido sus maestros. De ahí su escepticismo frente a la versión que daba Laugier acerca del origen de la arquitectura, al recurrir de nuevo al mito de la cabaña del buen salvaje, y su desconfianza frente a la opinión, generalizada de los tratadistas clásicos, de quienes ven en la naturaleza, en una operación de mímisis que sería sustancial con la disciplina, la razón de ser de los órdenes clásicos. La actitud de Durand ante la historia es clara:

"...estudiar lo antiguo con los ojos de la razón, en lugar de, como se hace con demasiada frecuencia, ahogar ésta con la autoridad de lo antiguo."

Nada obligado, tan sólo la razón puede dictar la norma.

Como alternativa, Durand piensa que el tratado que necesita un estudiante de arquitectura a comienzos del siglo XIX debe, ante todo, proporcionarle un método para construir en cualquiera que sea la circunstancia. Tal método, para Durand, debe estar basado en la composición, que se convierte en concepto clave del tratado en cuanto a que va a ser el instrumento con el que elaborar el proyecto arquitectónico, y este ha pasado a ser el momento clave del proceso de producción de la arquitectura, en cuanto que en él la razón entiende del problema sin las interferencias que la construcción, por la limitaciones que le son propias, impone.» (Moneo en Durand, 1981: vi-vii).¹⁸

1.1.2.b.iii. La tensión irresoluta

Esa tensión entre ciencia y arte, entonces, que tiene un origen histórico en el ámbito de la cultura occidental y, más cercana, en tanto heredera de aquella, en el ámbito de nuestra cultura nacional y específicamente local en el ámbito académico, esa tensión está en la génesis de nuestra Escuela. Martín Frechilla (2007) relata las dificultades que desde un punto de vista legislativo y académico tuvo que sortear la Escuela para su creación. Toda vez que era uno de los cursos de la Academia de Bellas Artes (López, 2003) luego de creada la Escuela en un "solitario decreto" de 1941, sin locales y sin presupuesto, sus cátedras estaban "asimiladas" entre los estudios de ingeniería; situación que resultó difícil de sostenerse y en 1944 el entonces Decano de la Facultad de Ingeniería, Eduardo Calcaño,

¹⁷ En Venezuela conocimos del caso del Ing. Alberto Lutowski, cuya biografía hizo el Prof. Leszek Zawisza (1980).

¹⁸ Subrayados por mí.

elaboró un informe al rector en el cual argumentó la necesidad de separar los estudios de arquitectura e ingeniería; transcribo aquí algunos fragmentos del documento citado por Martín:

«...las dos escuelas deben separarse. Es más que todo cuestión de ambiente pero también de técnica. Cuestión de ambiente, porque la arquitectura es un arte, una bella-arte, y requiere, por lo tanto para el estudiante, desde el primer momento, la excitación de la sensibilidad, contra la disciplina científica que necesita el estudiante de ingeniería. Y también asunto técnico, porque no puede imponerse a los estudiantes de arquitectura que profundicen los breves conocimientos de matemáticas que les son indispensables hasta las honduras que necesitan explorar los aspirantes a títulos de ingeniero. En cambio, estos últimos no pueden conformarse con la superficialidad de los estudios matemáticos de aquellos. (...) Los inscritos [en la Escuela de Arquitectura en 1941] se dividieron en dos grupos: los incapaces para asimilar las matemáticas para ingenieros, que se retiraron de un todo, y los que superaron esas dificultades, que se incorporaron a los cursos de ingeniería y abandonaron la arquitectura. (...) Con ese procedimiento nunca tendremos arquitectos, y es esta una carrera que hace mucha falta en Venezuela. Necesitamos arquitectos, arquitectos puros, arquitectos artistas, arquitectos proyectistas, y no se los puede formar sino en una escuela adhoc separada de la ingeniería.» (153)

Martín cierra esta cita con el siguiente comentario, que suscribo: «Razones y posicionamientos claros desde la ingeniería, pero todavía latentes en arquitectura muchos años después como veremos.» (ibid.) A lo que yo agregaría: todavía latentes.

Todo ello no quedó ahí. Martín explica que luego del golpe de estado de 1945, fue recreada la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, en cuyo seno fueron refundadas, de manera separada, las escuelas de ingeniería y de Arquitectura en 1946. Martín cita una comunicación al rector de la UCV, dos meses antes del golpe, que hiciera la junta directiva de la Sociedad Venezolana de Arquitectos, integrada por Carlos Raúl Villanueva (presidente), Luis Eduardo Chataing (vice-presidente) y Heriberto González Méndez (secretario), en la cual destacaban entre sus finalidades: «...fomentar el estudio, desarrollo y perfeccionamiento de la Arquitectura en Venezuela y propender al acercamiento y unión de todas las fuerzas activas profesionales que en el país trabajan por crear una conciencia técnica, artística y social cónsonas con las exigencias de nuestros tiempos.» (154). Llama la atención de Martín que la comunicación entre el Consejo Universitario y la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas se argumentó que la separación: «...ha hecho posible dar a la parte artística de los estudios [de Arquitectura] una mayor importancia, de acuerdo a las

tendencias modernas» (ibid.) omitiendo los otros dos fundamentos conceptuales que Martín subraya de la cita y nada se dice acerca de sus relaciones.

Quiero completar esta reseña sobre la documentación y exposición de Martín acerca de la creación de la EACRV, con el momento en que el entonces Director, Luis Malaussena, en 1949, se dirige al rector de la UCV para solicitar que la Escuela fuese elevada a la categoría de Facultad de Arquitectura y Urbanismo. (156) Además de los inconvenientes de administración académica con ingeniería, entre los motivos de la solicitud, Martín destaca lo siguiente de la carta referida:

«[sobre la necesidad de espacios adecuados para los talleres de composición]...donde se forja y se modela con la continua crítica mutua y la discusión de los problemas comunes, la consideración y el análisis de las diversas tendencias individuales, una mentalidad y un criterio artístico y profesional en los alumnos. (...) –Dice Martín: **Luego de la exposición de motivos Malaussena entraba de lleno en el ideario y las tensiones entre el arte y la técnica:**– La Arquitectura (continúa citando a Malaussena) es ante todo un arte, aun cuando la técnica ha ejercido a través de toda su historia una influencia decisiva y aún determinante en su evolución. Debido a esta circunstancia es que en todas partes, y entre nosotros en sumo grado, haya existido hasta hace pocos años la confusión de que la Arquitectura y su técnica, el arte de construir, son una misma cosa, a tal punto que los términos Ingeniero y Arquitecto (...) son sinónimos. Esta confusión ha sido sin duda una de las causas que llevaron a establecer la Escuela de Arquitectura como una dependencia de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas (...) sin dejar de reconocer la importancia fundamental (...) de los estudios técnicos, es necesario establecer de un modo categórico que es el aspecto artístico, la formación de un criterio profesional específico, la orientación cultural y profesional sui generis (...) dentro de un ambiente adecuadamente estructurado (...) lo que constituye la verdadera labor de la Escuela, ya que los conocimientos técnicos indispensables y, repetimos, sin negarle su importancia, pueden ser obtenidos mediante un esfuerzo individual y dentro de la organización de una Escuela Técnica corriente.» (166)

Requeriría un estudio aún más consciente de mi parte, para aproximarme a los prejuicios que intuyo en el discurso del Decano Calcaño. Ésos prejuicios aún tienen una pulsión en nuestra comprensión de la academia y la disciplina que somos y hacemos. Lo que llama más intensamente mi atención es que esa argumentación, fundada en el paradigma positivista de las especializaciones disciplinares, estaba orientada hacia una “mutilación” espiritual e intelectual tanto del estudiante de arquitectura como del de ingeniería, antes que a una formación integral del ser de cada uno. Ello se deja entrever también en la exposición de Malaussena. Además, se ratificó una paradoja: el saber acerca del edificar quedó escindido de manera tan profunda, que aun hoy sigue siendo así y

pocas cosas parecieran sugerir que ello pueda cambiar en un mediano tiempo. Otra cosa que llama mi atención es el hecho de que, aún cuando se insistió en clasificar a la Arquitectura como un arte, no se tomó la decisión de incluirla en la Facultad de Humanidades y Educación (no sé si ya estaba creada), donde sí está integrada la Escuela de Arte. O, como alternativa, ¿por qué no se creó una Facultad de Artes diferenciada de Humanidades y Educación? En todo caso, la división de saberes en Facultades es un vestigio de la clasificación positivista.

Hoy interpreto ese origen como una circunstancia basada en una determinada concepción epistemológica que aún persiste. La Arquitectura no es un saber *sui generis*, sino *pluriparadigmático*, es decir, un saber en el que se cruzan todas las formas de saber conocidas, de una manera tal que se intensifica y exige hasta sus límites las posibilidades de mi comprensión.

1.1.2.b.iv. Volviendo al debate

Del debate entre Investigación y Diseño, de 1985, se pueden contrastar tres posiciones esbozadas: a) la del Prof. Roberto Briceño León; b) la del Prof. Pablo Lasala y c) la presentada por los profesores Luis Jiménez, Álvaro Rodríguez y Alfredo Mariño. Las tres permanecen inéditas en textos mecanoscritos, salvo la tercera que fue revisada y editada en 2005, firmada por los profesores Rodríguez y Mariño.

1.1.2.b.iv.a. La investigación científica en el proceso de Diseño Arquitectónico

La de Briceño, titulada: La investigación científica en el proceso de Diseño Arquitectónico, toma partido por afirmar que “...sí existe *investigación en el proceso de diseño*, sólo que no se cumple con los requisitos que se le exigen a un proceso de *investigación científica...*”(2). Afirmación que denota una clara postura acerca de un paradigma de ciencia al cual somete el concepto de investigación. Briceño argumenta sobre la importancia del método para la producción de ciencia (3), plantea que el arquitecto sólo aborda alguna actividad investigativa si le «...surge una *insatisfacción con los conocimientos y la prácticas previas.*» (4) Y postula esa “*insatisfacción*” como fundamento

para todo nuevo diseño. Observa que «...en arquitectura esa *insatisfacción* se encuentra *muy poco explicitada...*» (4) y afirma al respecto:

«Este hecho es muy importante, pues uno puede decir que no hay investigación científica si no se está expresamente en relación con la tradición, y si no hay pregunta que responder que denoten la *insatisfacción* con los saberes previos. Muchas veces esta insatisfacción se encuentra en estado implícito, muchas veces ni siquiera es claramente conocida por el arquitecto, sino más bien sentida, y esto es válido como punto de partida de una inquietud investigativa, pero absolutamente insuficiente. Procurar de manera rigurosa explicitar la *insatisfacción* es indispensable y útil para la investigación en arquitectura, es la única manera de avanzar en los conocimientos. Desde el punto de vista de la tradición científica este aspecto es lo que se ha llamado el problema, el qué de la investigación y en arquitectura, como en cualquier otra área del conocimiento, es el punto más difícil y más importante de resolver.» (5-6)

En esa línea discursiva, luego de hacer énfasis en cuestionar los saberes previos como base para formular el problema de una investigación y las preguntas derivadas de ese problema, orientadas hacia la resolución del mismo, Briceño señala la importancia de la hipótesis como vínculo imprescindible entre las preguntas y las “operaciones investigativas”. (7) Además, destaca que todos los pasos dados «deben ser registrados sistemáticamente» (8) y dice:

«En general tengo la impresión de que en arquitectura hay mucha actividad y muy poco registro de las operaciones, pareciera que el registro se va quedando en la mente del individuo, sin ninguna constancia externa capaz de ser conocida y contrastada por terceros, lo cual le quita toda científicidad posible, pues este carácter social de los saberes es fundamental en el trabajo científico.» (8)

Briceño finaliza ratificando la equivalencia entre el diseño y la investigación, en tanto procesos racionales, pero advirtiendo sobre la necesidad de cumplir con procedimientos que «...eliminen la imprecisión, alejen la idea de la inspiración como fuente de la superación de los errores y acerquen la confianza en los procedimientos racionales... (...) en resumen, procedimientos que lo hagan un proceso científico.» (10) Allende la ausencia de garantías y el hecho de que el camino de la ciencia igualmente estará sembrado de errores.

En síntesis, el Prof. Briceño argumenta a favor de la necesidad de que el arquitecto siga el **protocolo científico tradicional**, para que su saber pueda ser valorado como **ciencia**.

1.1.2.b.iv.b. Investigación y Docencia

El ensayo de Lasala, titulado: Investigación y Docencia, se orienta a definir posibles temas para acometer la investigación en arquitectura –con lo cual no restringe el debate sólo al diseño–; de los cuales pueden entreverse, de entrada, tres. Él dice:

«Para intentar aproximarse a la definición de una temática de investigación en arquitectura, puede entre otras posibilidades, tomarse como punto de partida, o bien conceptos extraídos de qué es lo que se entiende por hacer arquitectura, o bien, las ideas, los pensamientos y los valores en general, que subyacen en el entendimiento de quienes día a día y año tras año dedican en forma persistente la parte más valiosa de su energía intelectual al quehacer de la arquitectura y de la enseñanza de la arquitectura.» (2)

Me interesa sobremanera destacar como muy importante, y con mucho énfasis, lo que el Prof. Lasala dice acerca del **vínculo entre teoría y práctica de la arquitectura**, sobretodo, según leo e interpreto, a favor de una teoría de la arquitectura desde la que me pueda sentir realizado, comprendido y representado:

«...hacer arquitectura implica introducir modificaciones en una determinada realidad físico-ambiental con el propósito de satisfacer las exigencias generadas por una determinada realidad social... (...)...solamente a través de la posesión de una adecuada capacidad de pensamiento y de una efectiva capacidad de comunicación es posible utilizar recursos materiales para modificar la realidad físico-ambiental y así poder satisfacer los requerimientos de espacio habitable planteados por la realidad social. (3) (...)...lo que pareciera imprescindible es lograr mantener simultáneamente y en interacción fecunda, una plataforma teórica sólidamente sustentada y una visión de la realidad caracterizada por la sensibilidad y agudeza necesarias para detectar, ubicar y relacionar los valores presentes en las situaciones surgidas de la práctica diaria, de manera tal que no sea siempre fácil distinguir cuál es el origen de cuál, si la teoría de la práctica o lo contrario. (...) no se pretende avanzar desde una determinada manera de ver y entender la arquitectura. Se intenta señalar más bien la posibilidad de extraer, procesar y refinar aquellos fundamentos teóricos que de alguna manera están presentes en mayor o menor grado y con mayor o menor conciencia de su existencia, en la base de toda actividad práctica profesional y docente, para iniciar así un proceso de registro y confrontación de ellos que pueda conducir al conocimiento, desarrollo y evolución de una teoría de la arquitectura que nos sea propia. / Una teoría de la arquitectura que arrancando de lo que en realidad somos y hacemos, pueda a partir del conocimiento y comprensión de nuestra propia esencia y nuestra propia circunstancia, abrir rutas francas hacia la profundización, maduración y enriquecimiento de nuestra arquitectura.» (4-5)

Mas, todo ese énfasis adquiere su máxima significación y posibilidad desde el quehacer docente. Para el profesor Lasala está en la docencia uno de los campos más intensos y fértiles para la investigación en arquitectura:

«[todos los profesores]... transmiten, a conciencia o sin saberlo, de manera intensa o en forma casi imperceptible, de modo explícito o a través de un mensaje subliminal, su propia axiología, la que más tarde o más temprano dejará su fruto, nutritivo o venenoso, fruto que se pondrá de manifiesto a través de las realizaciones de los que fueron sus alumnos. / Y es que un docente, un verdadero docente, lo es cuando su actividad como profesor es en sí misma un proyecto de investigación. Un verdadero docente se plantea cada período y ante cada grupo de estudiantes un conjunto de objetivos de enseñanza-aprendizaje. Para ello parte de determinadas hipótesis, diseña una estrategia y la lleva a cabo a lo largo del curso. A medida que lo hace va evaluando y verificando el grado de acierto de las hipótesis iniciales hasta que al final de cada período, cuando menos, ese docente está en capacidad de realizar una evaluación de las hipótesis y estrategias planteadas al comienzo, situación esta que se da en forma más consciente o menos consciente, deliberadamente o automáticamente y de tal resultado destila una esencia, extrae unas verdades, que a su vez se va a volver a reciclar incorporándolas a la siguiente experiencia docente, que entendida de esta forma será también una experiencia de investigación.» (6) (...) «Un docente únicamente lo es si su actividad conlleva una actitud de investigación constante orientada cuando menos al desarrollo de dos líneas simultáneas. La primera orientada a revertirse directamente sobre la calidad de la enseñanza que imparte. Y la segunda destinada a rescatar, aflorar a la conciencia y a hacer explícitos los contenidos teóricos en los que el profesor fundamenta su práctica docente y su entendimiento del mundo de la arquitectura.» (8)

Sobre esas dos líneas de acción investigativa del docente, el profesor Lasala amplía, una vez más, en reconocimiento de la importancia de una teoría de la arquitectura:

«Uno de ellos está obviamente referido al contenido pedagógico del curso y puede conducir a aproximarse a una mejor manera de enseñar, a una mejor manera de alcanzar los objetivos docentes o en todo caso a una mejor manera de definirlos y plantearlos. / El otro subconjunto, posiblemente más importante, permitiría tal como se ha mencionado, destilar una especie de esencia conceptual y esbozar un sistema de valores a partir de los cuales ir construyendo una teoría de la arquitectura erigida sobre lo que verdaderamente somos, pensamos y hacemos, para así hacer posible la transformación consciente y responsable de nuestra manera de ser, nuestra manera de pensar y nuestra manera de hacer arquitectura. Ir construyendo una teoría, de cuya ausencia derivan gran parte de nuestros males, una teoría que al surgir de nuestra verdadera realidad, nos sirva efectivamente, nos sirva para ver y entender la realidad desde adentro y hacia adentro de lo que realmente somos.» (6-7)

Concluye Lasala destacando la importancia y necesidad de lograr la mayor amplitud temática en cuanto a investigación en arquitectura y reiterando su valoración por la teoría:

«Cuento más rica y variada sea la temática que pueda tener la investigación en arquitectura, más completo tenderá a ser el concepto que tengamos de ella. (...) Sin embargo también es bueno tomar conciencia de que hay una teoría real existente y actuante que es la que subyace en la práctica docente que se realiza a diario y que la temática de investigación muy bien podría estar referida a conocer, analizar y evaluar esa teoría actuante y que al menos parte de esa temática podría estar estructurada a manera de suerte de cedazo con el que cernir la arena que amasamos cada día para sí retener las pepititas de oro que quedarán de esa labor. Se trata de hacer visibles los valores que están en el origen y en la raíz de lo que hacemos. Se trata de sacar a la superficie y el substrato teórico que anima nuestra práctica y hacerlo consciente para así poder incidir sobre la misma práctica por una parte y fundamentalmente sobre la teoría misma por la otra.» (9) (...) En conclusión, pareciera recomendable escoger la temática de investigación en arquitectura de la más amplia gama posible, dando especial importancia a las motivaciones individuales y a las circunstancias y oportunidades que son las que pueden definir en buena parte el grado de viabilidad y las posibilidades de éxito de cada investigación, pero es preciso también tomar conciencia de que la presencia en nuestra escuela de tan variado y rico espectro de valores que a diario se producen en el cotidiano quehacer de sus profesores, muy bien puede merecer que a la hora de establecer prioridades, nos detengamos a considerarlos como materia prima de un extenso programa de investigación capaz de contribuir permanentemente a conocer y entender mejor lo que somos para despejar horizontes hacia lo que podemos llegar a ser.» (Lasala, 1985: 10)

Interpreto de lo dicho por el Prof. Lasala que, de manera tácita, aboga tanto por una apertura temática como por una apertura procedimental, aunque él no pueda afirmarlo así. Es tan clara y tan fuerte la presencia del paradigma de la ciencia convencional en su discurso (el cual se me hace visible a través de los vocablos: destilar, extraer, procesar, refinar, cernir –todas actividades que aluden a lo empírico– buscando esencias, verdades, “pepititas de oro”) que entra en tensión con la solicitud de amplitud temática. La amplitud temática es de por sí un cuestionamiento a una determinada concepción científica y, en ese sentido, a la epistemología y metodología que conllevan. Derivado de lo anterior, es necesario entonces interpretar que su concepción de teoría conlleva la noción de control y dominio del proceso de diseño y, aunque no esté en sus intenciones explícitas, dirige hacia una comprensión específica sobre el saber hacer arquitectura.

Una nota especial necesito hacer del uso del término **programa de investigación** que Lasala emplea al final de su ensayo. Este concepto, derivado de la propuesta principal en filosofía de la ciencia hiciera, iniciando la década de los setenta, Imre Lakatos, filósofo húngaro, conocida como *falsacionismo metodológico refinado*. Según ese autor, «*las unidades básicas para el análisis epistemológico ya no son las teorías, ni mucho menos su*

confrontación con la experiencia, sino las sucesiones de teorías, es decir, los programas de investigación científica.» (Echeverría, 1989: 131)¹⁹ Esto tiene destacada importancia porque implica una estrecha relación entre las nociones de *ciencia* y *progreso*, así como también conlleva el reconocimiento de que la demarcación entre *ciencia* y *no ciencia* depende exclusivamente de las novedades empíricas engendradas por las teorías contrastadas, que por la falsación o confirmación experimental de las hipótesis de una u otra. (Ibid.: 132)

En síntesis, Lasala valora la necesidad de investigar, lo privilegia y reconoce desde la labor docente, hace énfasis en la amplitud temática y exalta la necesidad de formular una teoría de la arquitectura que intensifique la práctica profesional y la enseñanza de “una arquitectura nuestra”. Para Lasala, la investigación sucede con apego al **protocolo de la ciencia convencional**.

1.1.2.b.iv.c. La investigación científica y la investigación proyectual en arquitectura

La de Jiménez Rodríguez y Mariño, titulada originalmente: La investigación científica y la investigación proyectual en arquitectura, fue retitulada como La investigación proyectual en arquitectura.

Ya de entrada, la diferencia de títulos refleja un cambio sumamente importante. En la versión original, los autores argumentaban dos posibles enfoque de investigación en arquitectura, uno considerado como propiamente científico y otro al que ellos denominaron investigación proyectual. Esa argumentación persiste en la versión editada 20 años después con pocos pero significativos cambios, uno de los cuales fue el título, con el que evidentemente intentaron sugerir un nuevo énfasis y un ajuste de su posición paradigmática.

Al igual que Lasala, amplían su exposición a la relación ciencia y arquitectura, y no restringiéndolo al diseño. En ese orden de ideas, identifican aspectos de la arquitectura que pueden ser comprendidos como objetos de estudio, ante los cuales el investigador

¹⁹ Subrayado por mí.

puede sostener la posición de un observador no participante y externo al objeto, los autores definen temas y campos para la **investigación científica de la arquitectura**.

Ellos proponen las siguientes “áreas temáticas” o, mejor, modos de aproximarse a la investigación en arquitectura: a) investigación sobre aspectos conceptuales de la arquitectura; b) investigación sobre el modo de enseñar a hacer arquitectura; c) investigación de la arquitectura en tanto producción artística (en la “búsqueda”, haciendo arquitectura). Estas variantes temáticas de la investigación en arquitectura las reflejan en el siguiente cuadro:

Dominio/nivel cognoscitivo		ABSTRACTO	CONCRETO
OBJETOS	Sobre aspectos conceptuales	Sobre arquitectura Hecha	
PROCESOS	Sobre el modo de enseñar	A través de Hacer arquitectura	

(Rodríguez y Mariño, 2005: 196)

Salvo en el caso en el que el objeto y el proceso de investigación se encuentra en el modo de **investigar haciendo arquitectura**, todos los otros modos pueden ser correspondientes a la **investigación científica de la arquitectura**, según los autores. Ellos afirman:

«Por el contrario, la investigación que se realiza “haciendo arquitectura” se caracteriza por presentar un objeto de investigación no formalmente definido y explícito o implícito en el proceso de indagación, cuyo conocimiento está contenido en sus resultados y se materializa en la obra arquitectónica, permaneciendo en estado subyacente e intransmisible hasta tanto sea formalizado teóricamente».

A partir del anterior razonamiento cabe proponer para la arquitectura dos modos de aproximarse a su conocimiento: **la investigación científica y la que hemos dado en llamar investigación proyectual**. (...) Siempre es posible, independientemente de las características del objeto en sí, definir en qué condiciones un elemento material, un comportamiento, una idea, pueden constituirse en objeto de investigación científica.

Desde este punto de vista, es evidente que la arquitectura como objeto de investigación puede ser abordada perfectamente desde la perspectiva del conocimiento científico, independientemente de que en su constitución como realidad intervengan aspectos de orden más o menos subjetivo, susceptibles de una mayor o menor dificultad en cuanto a su definición como objeto de investigación.

Pensamos que esto es posible incluso en aquellos aspectos que perteneciendo al mundo del sujeto, como las sensaciones, la percepción, la valoración estética, constituyen hechos tan reales como los pertenecientes a los hechos objetivos del mundo físico.

La exigencia de objetividad respecto a la definición del objeto de investigación, no quiere decir que el objeto a investigar tenga que pertenecer al conjunto de las realidades de tipo físicas, y, por tanto, objetivas. Puede ser objeto de investigación científica una realidad perteneciente al mundo del sujeto, por tanto, subjetiva, siempre y cuando se definan en forma objetiva las condiciones en que se asume.» (Rodríguez y Mariño, 2005: 196)

A mi entender, esta diferenciación es sumamente importante por lo siguiente: está reconocida esa tensión de la que vengo hablando entre arquitectura y ciencia, de un modo tácito. El arquitecto, en tanto sujeto cognoscente, siempre ha podido investigar desde el paradigma de la ciencia convencional; tal y como dicen los autores, “siempre es posible” que ello acontezca de esa manera. Lo que ellos no dicen de manera explícita sino implícita en la proposición de la investigación proyectual, es que el arquitecto no se ha sentido ni se siente suficientemente **satisfecho** (parafraseando a Briceño) con el corsé metodológico del protocolo de la ciencia convencional. ¿Por qué?, –creo que todo mi trabajo es una aproximación muy gruesa a responder eso– tal vez porque, y parafraseando a Lasala esta vez, es porque en la concepción epistémica que “lo científico” implica se aprisiona la “esencia” del ser *arquitecto*.

Ya desde un encuadre “cientificante” de investigación en arquitectura, enumeran tres –ahora sí, propiamente dicho– **áreas temáticas**: a) el estudio del ambiente físico construido; b) el estudio del hacer arquitectónico vinculado al proceso del diseño como proceso que engloba la actividad típica del arquitecto y c) el estudio de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura y diseño arquitectónico. (Rodríguez y Mariño, 2005: 197) Luego de eso, también enumeran tres **campos culturales** relativos a la producción arquitectónica, que dan contexto y pertinencia a cada una de las áreas temáticas: a) el campo de la producción arquitectónica profesional-académica; b) el campo de la producción arquitectónica popular y c) el campo de la producción arquitectónica profesional-comercial. (Rodríguez y Mariño, 2005: 198)

Finalmente, y lo más importante para este trabajo, proponen un modo de entender la **investigación proyectual en arquitectura**. Dada la importancia de este punto para lo que he hecho, por favor, excúseme de transcribir la siguiente cita, a pesar de su extensión:

«Creemos que es lícito y necesario introducir la definición de una investigación distinta a la investigación arquitectónica de carácter científico, que hemos denominado investigación proyectual, a la que podemos caracterizar como aquella realizada por arquitectos durante y mediante el ejercicio de modelación y representación del objeto arquitectónico.

Insistimos en que la unicidad existente entre el objeto de prefiguración del artefacto y el proceso de proyectación seguido por el arquitecto puede resultar en la producción de conocimiento. Si así ocurre, el momento de prefiguración es también el momento de la investigación.

La dificultad de formularse la tesis de que así ocurre es establecer cómo se produce esa concurrencia de eventos en el proceso de proyectación, cómo se identifica, cómo se registra y cómo se formaliza ese conocimiento en términos de abstracción teórica.

Este modo de crear conocimiento surge de problemas que se derivan, implícita o explícitamente, de aspectos prácticos y teóricos de la arquitectura y en los cuales los resultados se traducen directamente en obras arquitectónicas que buscan, a través de la misma solución artística, resolver los aspectos que definen dicha búsqueda a través del propio proceso de diseño arquitectónico.

Plantear esta forma particular de proceder en el ejercicio de la práctica proyectual como forma de investigación y no como pura y simple práctica, distinta por lo tanto de aquellas investigaciones fundamentadas en aspectos teóricos, trae como consecuencia tener que demostrar la inconsistencia de una consideración excluyente de los términos de teoría y práctica arquitectónica desde el punto de vista cognoscitivo.

Primero, porque desde el punto cognoscitivo teoría y práctica son aspectos indisociables, existiendo por lo tanto un “conocimiento práctico” y un “conocimiento teórico” que, además, de complementarse son concurrentes y cuya mejor expresión está contenida en el sentido griego **TEXE**, entendida como “sacar a la luz” las fuerzas o virtudes (*Dynamis*) que están ocultas en la naturaleza (*Fysis*), teniendo por lo tanto, valor práctico y epistemológico, síntesis de un principio de conocimiento (*Eros*) y un principio de producción-creación (*Poiesis*). Es precisamente esta articulación lo que da lugar a la generación de conocimiento.

Segundo, porque existiendo en la práctica arquitectónica componentes científicos y tecnológicos, así como, componentes estéticos y simbólicos asociados a una determinada intencionalidad cultural, es posible hablar de la calidad artística de esta producción, lo cual nos permite asociar investigación proyectual con las características de lo que se conoce como investigación artística.

Desde este punto de vista, la práctica arquitectónica caracterizada como investigación proyectual, deja de obedecer solamente a finalidades práctico-utilitarias. Por estar dotada de contenido estético no es simple “reproducción fenomenológica” de la realidad, en tanto esta es incapaz de trascender el nivel de las simples apariencias, y en consecuencia, incapaz de proporcionar un conocimiento también válido de la realidad, en este caso de la realidad arquitectónica.

En cuanto realidad estética, la obra arquitectónica no está necesariamente al servicio de un enmascaramiento, de un ocultamiento de la realidad misma. Y si bien, como posibilidad de un determinado conocimiento, no deviene en conocimiento teórico sino artístico, en nuestro caso, podríamos decir simplemente arquitectónico: tiene su propio

fuero, su propia lógica, que enfrentada a la realidad y polemizando con ella, no la pierde de vista²⁰

Como dice Kosik, toda obra de arte muestra un doble carácter e indisoluble unidad: “es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra sino precisamente en la obra”.²¹

Desde este punto de vista la investigación proyectual crea una realidad que no existe fuera ni antes del proyecto sino precisamente en él, y a través del cual se produce la sedimentación histórica de la experiencia arquitectónica.

Se trata de un “conocimiento de la realidad arquitectónica” que se presenta en forma “arquitectónica”, a través de obras que poseen una evidencia sensible que, asociada a la problemática práctica y teoría de la arquitectura, le permiten constituir un sistema: el sistema que encuadra la experiencia arquitectónica como parte de la experiencia estética de la realidad y que a lo largo de la historia constituye un componente fundamental de la experiencia global de la realidad.» (Rodríguez y Mariño, 2005: 202-203)

Reconociendo la posibilidad de una **diferencia epistemológica** entre ciencia y arquitectura, lo cual no significa imposibilidad de articulación o relación, y omitiendo el hecho de que ellos refieren más a “la obra arquitectónica”, lo cual interpreto como la edificación ya realizada, en vez de al **proyectar arquitectónico**, que es hacia donde propongo dirigir la cuestión al hablar de investigación proyectual arquitectónica; dirijo mi atención hacia los fundamentos de la investigación proyectual como un programa de investigación vigente en la EACRV-FAU-UCV y los esfuerzos de la MDA por desarrollarlo.

1.1.2.c.- La Maestría de Diseño Arquitectónico

En 1997 se abre la primera cohorte de la Maestría en Diseño Arquitectónico. En la exposición de motivos del documento de creación académica de este programa, su coordinador, el Prof. Azier Calvo, destacaba la misión que se aspiraba cumplir:

«Insertada dentro del Sector de Conocimientos que mayor peso tiene dentro del esquema curricular del pregrado, el que cuenta con el mayor número de profesores adscritos y el que motoriza e impulsa la más numerosa y variada cantidad de discusiones, experiencias, indagaciones y respuestas dentro del quehacer proyectual, la Maestría abre la oportunidad de complementar y profundizar las particulares connotaciones que tiene dicha

²⁰ SILVA, Ludovico. (1970) Belleza y Revolución. Caracas, p. 148-149

²¹ KOSIK, Karel. (1979) Dialéctica de lo concreto. Mexico: Grijalbo, p. 143

dinámica con el desarrollo de concretas líneas de investigación y la formación de investigadores.

Se intenta, por tanto, consolidar una incipiente pero ya marcada preocupación dentro del Sector Diseño por ubicar tanto espacial como temporalmente la práctica proyectual y sus correspondientes resultados. Para ello no sólo se profundizará en la biunívoca relación que existe entre el acto de proyectar y la actividad investigativa, pudiéndose sentar las bases para determinar con toda rigurosidad cuándo, cómo y por qué el proyecto de arquitectura puede ser considerado como investigación, sino también en las implicaciones que tiene el realizar dicha actividad en un período de tiempo específico (la contemporaneidad), una región (territorio, lugar, zona, país) determinada (Latinoamérica-Venezuela) y, en consecuencia, bajo la influencia de ciertos patrones culturales. (...) ...aunque incorpora como importante ingrediente la actividad proyectual y su correspondiente dosis instrumental, la Maestría se orienta fundamentalmente hacia profesionales y docentes preocupados por incrementar su formación teórica y mejorar su capacidad crítica e investigativa. (4)

Además entonces de propender a una «...formación de alto nivel en Diseño Arquitectónico y en trabajos de investigación que se desprendan de la actividad proyectual...», (4) el objetivo y centro conceptual de la MDA se ubicaba en la «...reflexión sobre el acto de proyectar y en especial sobre el proyecto de arquitectura...», (4) persiguiendo un enfoque formativo del pensamiento, respecto del diseño arquitectónico, más que instrumental.

En cuanto al carácter y naturaleza de los conocimientos que la MDA procuraba producir, destacaba la importancia de una teorización culturalmente situada, dinámica y pertinente y, esto llama poderosamente mi atención, puntualizaba entre sus metas la siguiente:

«Vincular la arquitectura, una vez reconocida su especificidad disciplinar, con otras áreas del conocimiento tras la búsqueda de aportes que enriquezcan su interpretación y comprensión.» (5)

Vinculación de la arquitectura con otros saberes y reconocimiento de la especificidad disciplinar de la arquitectura. He aquí de nuevo la tensión genética de nuestra Escuela: ¿Qué clase de saber es la arquitectura? y ¿en cuál o a cuál de los saberes conocidos se inscribe o adscribe?

Al referirse a la “investigación en la Maestría”, el documento citado la califica de “un vasto terreno investigativo” y la describe en consonancia con su objetivo: «...*las exploraciones que ella impulsará profundizarán en torno a la reflexión sobre el acto de proyectar y en especial sobre aquellos componentes de la proyectación arquitectónica que tienden a convertirla en un producto cultural.* (...) *la atención se centrará sobre la producción arquitectónica contemporánea en general y latinoamericana y venezolana en particular.*» (7)

Las líneas fundadoras declaradas por la MDA eran tres: a) la(s) relación(es) arquitectura-identidad²²; b) el peso que cobra la noción de *entorno*, en una concepción contextualista de la arquitectura; y c) el desarrollo de la Habilidad de Diseño Espacial²³. Todas ellas a ser trabajadas “dentro del Taller de Proyectos”.

La apertura y curso cotidiano de la MDA se vio atravesada por importantes controversias, lo cual la llevó casi a su desaparición sin haber egresado ninguno de sus estudiantes inscritos. Efectivamente, para ese mismo año, el Prof. Calvo solicitó a distintas personas relacionadas con la Maestría –algunos de ellos cursantes– sendos ensayos acerca de la investigación en arquitectura. De los documentos disponibles²⁴, quiero destacar tres: a) el del Prof. Carlos Pou, quien en ese momento era cursante activo de la MDA; b) el del Prof. Igor Albornett, quien se desempeñaba como investigador adscrito al Instituto de Urbanismo de la FAU y c) el de la Prof. Dyna Gutián, quien era profesora en el programa académico de la MDA.

Los tres ensayos dan cuenta de que el debate entre arquitectura y ciencia, entre diseñar e investigar, resurge con nitidez y fuerza. Lo cual interpreto como una cuestión irresoluta.

²² La cual tiene hoy día un producto de referencia primordial, la tesis doctoral de mi tutor, el Prof. Azier Calvo, titulada: *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica* (2007).

²³ «*Inscrita dentro de la labor investigativa que desde 1984 viene desarrollando dentro del Sector Diseño el Laboratorio de Experimentación Espacial (hoy Centro de Estudios del Espacio Arquitectónico), basada en la incorporación que hace el del Prof. Isaac Abadí de la Habilidad de Diseño Espacial (HDE) a las cinco habilidades y destrezas que según Broadbent (1973) todo arquitecto debe poseer (Habilidad Analítica, Habilidad Creativa, Habilidad Crítica, Habilidad Espacial y Habilidad Comunicacional).*» (Ob. cit.: 7)

²⁴ Recopilados y muy gentilmente facilitados por la Prof. Yuraima Martín, por su trabajo de investigación en curso titulado: *¿Investigar proyectando? Una mirada a la producción de conocimiento en los talleres de diseño de la FAU-UCV.*

Sólo quiero destacar que Pou (1997), en su ensayo titulado: Texto, lenguaje y ciencia. Una propuesta de interpretación desde la naturaleza experimentalista del proyecto arquitectónico, consideraba que «...construir a la Arquitectura como una ciencia es un problema imposible, fútil e ideológico» (2), cuestiona y manifiesta su desacuerdo con la idea de convertir al **proceso de proyecto** en **objeto de estudio** o en **texto** (infiero: *discurso*) (3), llama **simulacros científicos** a los intentos de Christopher Alexander y de Peter Eisenman y los equivale o compara a **estilos históricos** (3), piensa que sólo se trata de una manipulación ideológica con apariencia de científica, cuyo fin es legitimar «...resultados expresivos que (...) se desvinculen de los códigos que pertenecen al estatuto cultural y social» (3), lo cual le supone una ruptura entre *proyecto arquitectónico* y la *significación del hecho arquitectónico*. Pou termina su ensayo de la siguiente manera, apoyándose en el agudo e insistente cuestionamiento que el Prof. Oscar Tenreiro viene sosteniendo, desde hace varios años, contra la crítica arquitectónica entendida como exégesis conceptual y discursiva:

«El fenómeno arquitectónico no se puede explicar, sólo se puede describir con las limitaciones que el lenguaje verbal impone. Por eso sólo será posible hablar de una teoría de los hechos arquitectónicos, y no de una teoría del proyecto.²⁵ Los esfuerzos por predecir desde la teoría los conocimientos que se derivan del proyecto, han sido vanos e infructuosos. Estas mismas líneas no pueden eludir una cierta carga de desaliento por intentar explicar lo que en el ejercicio diario es una convicción respaldada por los hechos. (...) La arquitectura es objeto real, es el hecho construido mismo; sin embargo, en el ámbito del discurso arquitectónico un proyecto es una realidad virtual, una potencialidad no demostrada, y no supone en rigor, la presencia de arquitectura o artefacto: La autonomía del plan, en este caso proyecto arquitectónico, coloca en situación de suspense las posibilidades existenciales del artefacto. Esto plantea que los intentos por describir la arquitectura en base a (sic) la actividad proyectual, deben ser entendidos sólo en la medida que el proyecto se vincula a la arquitectura en su noción de “verdad”, donde asimilamos la noción de “verdad” al de “correspondencia” russelliana comprendida por “la rigurosa especularidad entre lenguaje y mundo, y la identidad de estructura entre proposición verdadera y hecho denotado”. En ese sentido toda divergencia de la materialidad del proyecto con la “verdad” que postula la materialidad de la cosa, no se incluye en una poética descriptiva de la arquitectura, sino en cualquier otro tipo de especulación fuera del ámbito de la disciplina.» (Pou, 1997: 16)

²⁵ Pou se apoya en un texto del Prof. Oscar Tenreiro, titulado: Sobre la naturaleza de la Crítica. Creo que se refiere a su trabajo de ascenso del año 1996, titulado: Interpelando a la crítica.

Por su parte, Albornett (1997) en su ensayo titulado: Investigación y proyecto arquitectónico: ¿bajo qué condiciones se podría hablar de investigación científica en Arquitectura? Algunos lineamientos epistemológicos para un dimensionamiento del debate, procura identificar las posturas que tratan la posibilidad de comprender la investigación en arquitectura a través del proyectar. (1) Hace una revisión epistemológica de la noción de ciencia, por una parte, y de la noción de proyecto en arquitectura, por la otra. (1-5) Cuestiona como retórica hueca la argumentación que, al no poder responder satisfactoriamente sobre los cuestionamientos de la relación ciencia y arquitectura, postula que *arquitectura* es sólo *arquitectura* como base para negar toda posible vinculación y acudir a la noción positivista de la “caja negra” para distraerse del problema. (6) Apoyándose en autores como Christopher Alexander (1966 y 1977), Edgar Morin (1977) y Jean Louis Lemoigne (1994 y 1995), entre otros autores, desarrolla argumentos a favor de pensar a la arquitectura como una de las *nuevas ciencias del ingenio*, que, así como la ingeniería y la informática, requerirían de una concepción más amplia que la heredada del positivismo. Apunta a identificar el “**proyecto de diseño**” como la actividad que define al arquitecto y argumenta que es con base en ese identificador que debe ser formulada una epistemología apropiada para la arquitectura. (7-10) Termina posicionándose en una concepción construcción y abierta del proceso de producción de conocimientos en arquitectura y transcribo el siguiente fragmento, el cual suscribo casi completamente:

«...No creo que haya borrones y cuentas nuevas en nuestras formas de concebir y concebirnos. Creo que somos producto de varias formas de construir ese conocimiento, incluida la positivista. Admito que los fundamentos positivistas tiene una coherencia interna que se hace difícil de omitir a la hora de enfrentar un proceso de investigación en Arquitectura. Sin embargo, sus fallas en la consideración del diseño como concepto tabú a sus métodos de investigación, nos llevan a buscar del lado del constructivismo, concepciones específicas de las esferas de lo artificial y humano que satisfagan nuestra concepción del pensamiento arquitectónico y sus lógicas.

Creo que el ingenio singular de Leonardo da Vinci es un ejemplo y modelo a estudiar, de cómo el uso de la racionalidad Obstinada (sic) y rigurosa en las artes de la Arquitectura, la ingeniería, la cocina y la pintura (sin deslindar terrenos científicos o no), puede constituirse una forma clara y concreta de abordar el problema del proyecto en los términos más globales del pensamiento humano. Creo que al abordarlo así, como una questión general del pensamiento, tendremos más oportunidades de comprenderlo y reinventarlo, que de forma parcelaria y ocultista, como algo de lo que somos simplemente medios de concretización, no dueños. Creo sobretodo en la necesidad de promover el debate más allá de nuestro claustro académico, más allá de nuestra parcela disciplinaria, porque sólo en la diversidad

de enfoques se puede hilvanar una visión sólida y robusta de lo posible de la investigación como proceso de diseño, y del diseño de la investigación.» (Albornett, 1997: 13)

Sobre el ensayo de la profesora Dyna Guitián permítaseme, por favor, hacer una pausa breve, ya que lo trataré en el segmento que acompaña a estas mismas notas y que he titulado: "Un programa de investigación en Arquitectura".

A pesar de toda la oposición que sufrió la MDA, especialmente desde varios de los profesores de las Unidades de Diseño y del área de Historia de la arquitectura, de la EACRV; entre 2002 y 2004 egresaron los primeros cinco magister del programa: Alejandro Haiiek (2002) con el trabajo titulado: Anatomía artificial: prototipos experimentales para una arquitectura de adaptación; Francisco Martín (2003) con el trabajo titulado: El proyecto como objeto de proyecto : sentidos de una doble operación; Alfredo Caraballo (2004) con el trabajo titulado: Genérico-local: mirada sobre la naturaleza de la esfera pública contemporánea; Roberto Puchetti (2004) con el trabajo titulado: Memoria y lugar interacción y propuesta: proyecto arquitectónico en el borde Sur de la Ciudad Universitaria de Caracas como detalle del territorio y Maximiliano Rengifo (2004) con el trabajo titulado: Pendientes habitables: relieves operativos. Proyecto en el sector Santa Inés en Caracas como detalle del territorio.

Actualmente la MDA continúa sumergida en la misma crisis.

1.1.2.d.- ¿Hacer arquitectura o investigar?

La vigencia del debate y, sobretodo, de la definición y desarrollo de la investigación proyectual en arquitectura, está vigente e intensa.

En lo que sería la II Jornada de Investigación de la EACRV, celebrada en 2008, el Prof. de Teoría de la Arquitectura, Luis Polito, presentó una ponencia sobre la relación entre ciencia y arquitectura titulada: Arquitectura, proyecto e investigación; que es necesariamente una investigación indiscutiblemente vinculada a mi trabajo. La diferencia aparente estriba en que yo lo abordo tratando de practicar la investigación proyectual arquitectónica mientras que Polito está construyendo los antecedentes y significados actuales de tal relación. La diferencia de fondo radica en que Polito considera que este

debate es básicamente inútil y distrae del único y verdadero objetivo que debería ocupar nuestro tiempo y energías: **hacer arquitectura**. Visto así, su enfoque y el mío están mutuamente en las antípodas de uno y otro.

Lo que me inquieta de su posición es que cuando él aboga por el hacer arquitectura en vez de predicar sobre ella, no queda claro a qué se refiere. Me explico: cuando Polito exalta el “hacer arquitectura” pareciera estar diciendo que sólo es posible apreciarla, constatarla y hablar de ella a través de las edificaciones realizadas. Es decir, arquitectura es lo que está edificado. Si a través del proyecto no hay arquitectura, entonces la mayoría de los arquitectos en Venezuela, sobre todo los que hemos decidido hacer carrera académica, entre los que él está incluido, estamos “fritos”: no “hacemos arquitectura” y, si no “hacemos arquitectura”, será posiblemente lógico deducir que no “somos arquitectos”. Esta línea de pensamiento es una de mis más profundas *insatisfacciones*.

Si, por el contrario, a través del proyectar-diseñar puedo afirmar que hago arquitectura, entonces será necesario aceptar que el discurso teórico tiene que desarrollarse, exponerse, sistematizarse, registrarse y contrastarse. He ahí un camino para vincularse con la ciencia. El problema para mí radica en cómo no perder la naturaleza del ser arquitecto en el proceso.

En su ponencia, Polito hace una aguda crítica al documento de Rodríguez y Mariño, pues se pregunta por las implicaciones epistemológicas de todos sus argumentos, los cuales interpreta como insuficientes.

En la exploración inicial de argumentos que para Polito significa su ponencia, dice que se propone indagar sobre las relaciones entre el **pensar** (conocer) y el **hacer**; que tratará en su estudio de decidir si son actividades que se autoexcluyen o si, por el contrario, son indisociables (7-8):

«*La relación entre el pensar y hacer arquitectura, o entre teoría y práctica, es un tema vasto y siempre presente. Sin embargo, nuestra preocupación y nuestro objeto de estudio se enfoca en el quehacer contemporáneo. Una de las razones de tal decisión es que el problema, hoy, se revela urgente y problemático. Por otra parte, creemos que las búsquedas actuales de integración entre investigación y el proyecto, dejan de lado a un componente fundamental: a la propia arquitectura. Y aquí aparece una hipótesis fundamental de nuestro trabajo: mientras no se incluya a la arquitectura misma, a las manifestaciones del proyecto y sus consecuencias éticas, políticas y culturales, la vieja discusión entre el investigar y el*

hacer se encuentra en un callejón sin salida, atada por las pretensiones de modelos de actuación e investigación que se recrean en su propia coherencia epistemológica, dejando de lado el objetivo fundamental: la arquitectura real y construida, preferiblemente de calidad, y, ella sí, integrada.» (17)

Desde esa consideración, y a través de una revisión histórica del conjunto de la Weissenhof expuesto en el MOMA (1932), los CIAM, el GATEPAC y la Bauhaus, Polito afirma que «...todas estas experiencias revelan la existencia de un plan común, de un paradigma sólido en el que una pregunta como las que nos hacemos con este trabajo no tenía cabida, por la sencilla razón de que el problema no existía.» (17-19)

Cuando se aproxima a evaluar la situación en Venezuela, y teniendo como referencia el ensayo del Prof. Eduardo Castillo (2005), Polito dice:

«... lo que se puede constatar en la actualidad es que el arquitecto contemporáneo se encuentra sin asideros sólidos. Las respuestas se tratan de encontrar en otras disciplinas, en los vanos intentos por cargar de discursos teóricos a la práctica de la arquitectura, en la validación de métodos, o en la pretendida integración entre las actividades de la investigación y el diseño. Resulta inquietante constatar que en todas estas búsquedas diversas lo que ha quedado desdibujado es la propia arquitectura. Aun entendiendo que el artículo del profesor Eduardo Castillo se ubica en el ámbito académico, creemos que resulta revelador la ausencia absoluta de referencias a la propia arquitectura, en su dimensión práctica y en su construcción real.» (20) (...) La misma ausencia se encuentra en el artículo de la profesora Carmen Dyna Guitian. Aquí, el propósito de integración entre investigación y diseño debe conducir a la “biografía proyectual”, un *instrumento metodológico absolutamente individual* que permite hacer “coincidir al diseñador y al teórico” (Guitian, 1998: 12-13), con el único objetivo de conseguir un “modelo propio”. (21)

He ahí, entonces, la crítica de Polito a la propuesta de la investigación proyectual arquitectónica. La represento con más intensidad al transcribir los párrafos finales de su ponencia:

«Terminaremos compartiendo unas palabras que leímos hace ya algunos años. Nos impactaron profundamente. Tienen que ver con Alvar Aalto, con cuyas palabras se da inicio a este texto. La idea es de Gordon Best, y la encontramos en el ensayo titulado “Método e intención en el diseño arquitectónico”. Leamos:

La diferencia más notable entre el diseño de Aalto y el de Alexander es que el primero genera una gran parte de su información sobre el problema mediante la codificación, mientras que Alexander no emplea a codificar hasta que su descripción del problema es completa. (Broadbent et. alt., 1971: 339-341).

Ya entonces, e igual ahora, advertimos un tremendo problema en esta apreciación, porque la diferencia más tangible e importante entre el diseño y la arquitectura de Aalto y

Alexander es que el primero fue un gran arquitecto, porque hizo una gran arquitectura. La recordamos y la recordaremos: Paimio, Mairea, Säynätsalo... De Alexander, recordamos sus libros, importantes y útiles, pero ninguna obra arquitectónica relevante.

Para la propia arquitectura, estas diferencias no deben ser olvidadas. Las posibles investigaciones, métodos y formas de proyecto no pueden estar por encima de la propia arquitectura.» (23-24)

¿Pensar la Arquitectura es no hacer Arquitectura?

Sin embargo, quiero quedarme con la idea de la reflexión que Polito anota en su ponencia bajo el título “Ciencia y arquitectura: ¿los mismos métodos?” Él cita al arquitecto brasileño Joao Rodolfo Stroeter (1997):

«En arquitectura, el método tradicional de proyectar, y el más utilizado es el dibujo... mediante una técnica semejante a la de ensayo y error, la solución se modifica y perfecciona hasta alcanzar un nivel considerado como satisfactorio. En rigor, un proyecto de arquitectura nunca se termina... la tendencia del autor es la de alterar continuamente el proyecto en un proceso sin fin... Esto no sucede, dadas las restricciones de orden práctico.» (8)

Es en el desarrollo de las ideas que Polito trabaja a partir de esta consideración, que su trabajo y el mío pueden encontrar un puente cierto de comunicación, vinculación y extensión.

1.1.2.e.- Un programa de investigación en Arquitectura

En su ensayo de 1997, titulado: El oficio del arquitecto: conciencia discursiva de una práctica, el cual fue reescrito y publicado en la revista Tecnología y Construcción en 1998 bajo el título: La Biografía Proyectual: ¿Una posibilidad de encuentro entre investigación y diseño arquitectónico?, la profesora Dyna Gutián propuso el concepto de biografía proyectual:

«*La proposición de la biografía proyectual hace coincidir al diseñador y al teórico en la medida en que se explica una manera de relacionar la creación y la razón sin que se*

escindan en procesos irreconciliables, sino por el contrario se complementen de manera dialéctica. Es un método que permite pasar de la conciencia práctica a la discursiva.» (Gutián, 1997: 14)

Los momentos primordiales de un **programa de investigación** que ella denominó **biografía proyectual**, tendría entonces como premisa **hacer coincidir al diseñador y al teórico a partir de alcanzar explicaciones que relacionen la creación con la razón**, cito:

«La biografía proyectual es el momento para dilucidar cómo se produce el conocimiento en el proceso de producción de representaciones en la proyectación arquitectónica y cómo las ha producido el diseñador. El investigador tiene que reconstruir su historia como diseñador, detectando los componentes claves del modelo que ha pretendido seguir y haciendo un análisis crítico del modelo asumido, en término de estereotipo, tipo o arquetipo para proceder a explicitar lo que serían los fundamentos de un modelo propio.

El momento para investigar: a partir de un tema determinado, siguiendo las pautas de la biografía proyectual, elucidar el proceso de investigación.

El primer momento de investigación y diseño: primera aproximación al objeto de estudio/objeto de prefiguración arquitectónica.

El segundo momento de investigación: la construcción de la representación.» (Gutián, 1997: 16)

Esta es la propuesta que seguí en mi trabajo. Yo traté de hacer de mí el ensayo vivo de este procedimiento en lo que sería la reconstrucción de mi historia como diseñador y la definición del momento para investigar. Creo que no seguí los otros dos momentos descritos por Gutián según su prescripción, pero me aproximé. En todo caso, intenté asumir lo que ella propuso como reto:

«*El reto de plantearse la relación entre la investigación y el diseño no es tanto si es posible o no investigar en el interior del proceso de proyectación, (como si el problema fuese a dilucidar cuál es el carácter de la acción, prefigurar realidades espaciales y obtener conocimiento sistematizado) el reto, insisto, es llegar a descubrir cómo es ese doble carácter del proceso de proyectación y por qué medios se explicita, se registra, se fundamenta y se produce la construcción de la abstracción para la producción teórica.» (Gutián, 1997: 15)*

1.1.2.f.- La investigación proyectual hoy en la FAU-UCV

Mi opinión es que la investigación proyectual en la FAU-UCV sigue siendo una aspiración metodológica de la MDA, restringida a su cada vez más reducido ámbito de

acción, porque no ha logrado formularse de tal modo que los arquitectos practicantes se reconozcan en ella y a través de ella como un proceso consustanciado con su práctica, orientado a la recreación y creación de sus conocimientos, de modo sistemático, contrastable y validable.

En todo caso, en el folleto de la segunda convocatoria a cursar la MDA (2004-2005), en la que he actuado como cursante, la presentación del programa señalaba lo siguiente: “*La Maestría aspira a constituirse en el ámbito de formación del más alto nivel en Diseño Arquitectónico y en investigación acerca de la actividad proyectual...*”. Entre sus objetivos, el segundo era: “*Replantear los términos de la relación entre proyecto de arquitectura y procesos de transformación físicos*”. Con estos dos fragmentos reflejaba, muy en entrelíneas, el concepto de *investigación proyectual*.

De manera más específica, en la introducción del programa del primer Seminario de Investigación y Diseño se esbozaba el concepto de *investigación proyectual* de la siguiente manera:

«*Las exigencias del trabajo final de grado de la Maestría en Diseño Arquitectónico se centran en demostrar la capacidad para relacionar las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico en el proceso de proyectación arquitectónica, es decir, demostrar la capacidad para realizar investigación proyectual.*»²⁶

Con estas dos citas destaco lo que consideré el asunto estructurador de mi formación durante la MDA: aproximarme a comprender el concepto de *investigación proyectual en arquitectura* y reflexionar sobre mi actuación desde, hacia y a través de él; de

²⁶ Curso del segundo trimestre del plan de la MDA_II; correspondiente al periodo lectivo enero-abril de 2005 y dirigido por la Dra. Soc. Carmen Dyna Gutián. El subrayado es mío. Nótese que la expresión “*en el proceso de proyectación arquitectónica*” podría ser leído con cierta ambigüedad. La interpreto como **contexto** del estudio de la relación y propongo la siguiente redacción: “...demostrar la capacidad para relacionar las operaciones propias de la producción del conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico, **durante** el proceso de proyectación arquitectónica...”

acuerdo con mi búsqueda de “integrar sólidamente” mi espíritu de arquitecto con el de académico.²⁷

Con este punto considero terminado este registro del estado de la investigación proyectual arquitectónica en la EACRV-FAU-UCV. Quiero dejar constancia de que fue escrito a posteriori del desarrollo del resto del trabajo, como un esfuerzo por hacer visible y comprensible para un lector, lo que yo, en tanto persona inmersa en la realidad de la FAU-UCV y preocupado por el tema de la investigación proyectual arquitectónica en la MDA, de manera exploratoria, abierta y no sistemáticamente registrada, salvo en la memoria de mis experiencias vitales, comprendí y teóricamente usé para actuar en mi biografía proyectual.

1.1.3.- *El tema es el saber hacer de un arquitecto como investigación proyectual*

Al observar sistemáticamente cómo relaciono “*las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico en el proceso de proyectación arquitectónica*”, he discurrido a través de construcciones teóricas acerca de cómo procedo al proyectar-diseñar y de cómo hago, en última instancia, lo que se espera de mí como arquitecto. Ello, durante un momento determinado y comparando un número finito de casos de proyecto-diseño (editopías) realizados por mí.

Se ha tratado entonces de reflexionar y documentar, en un momento acotado, acerca de mi **saber hacer de arquitecto** que, al producirse como análisis de la relación entre una posible transformación de mis conocimientos y mi proceso de proyectar-diseñar, ha supuesto la realización de una investigación proyectual arquitectónica.

²⁷ Al arquitecto que “integra sólidamente” su ser “demiúrgico” con el ser “profesional-académico”, es al que nombro como **editopólogo**. Concepto en desarrollo para mi tesis doctoral.

1.1.4.- El problema es saber cómo hago

El esbozo hecho acerca de la investigación proyectual me aproxima a una reflexión sistemática acerca de mi quehacer como arquitecto. Puedo plantearme que ello es necesario en virtud del cuestionable estado en que considero se halla el ser arquitecto en Venezuela. He esbozado una concepción de la Arquitectura y un modo de conocer la realidad arquitectónicamente, fundado en la hipótesis de que la actividad de proyectar-diseñar es un acto de investigación. Considerando esto como un punto de inflexión en mi devenir de arquitecto, asumo **el problema de estudiar e interpretar cómo relaciono “las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico en el proceso de proyectación arquitectónica”**.

Despliego esa inquietud así: ¿Qué creo saber hacer y qué sé que hago? ¿Qué relación hay entre lo que creo que sé y lo que hago?

Saber qué hago. ¿Cómo puedo saber que sé lo que hago? ¿Qué puedo decir acerca de los tipos de conocimientos que logro identificar en mi quehacer?

¿Cuáles son “*las operaciones propias de la producción de conocimiento*”? ¿Cuáles son “*las operaciones propias del diseño arquitectónico*”? ¿Hay operaciones “impropias” de la producción de conocimiento y del diseño arquitectónico? ¿Cómo “*el proceso de proyectación arquitectónica*”, en tanto contexto, determina o incide en ambos tipos de operaciones? ¿Qué relaciones se podrían identificar entre ambos tipos de operaciones?

Más específicamente: ¿cómo describo mi quehacer arquitectónico en función de lo anterior? ¿Qué proyecto o proyectos he tenido en la mente cuando he proyectado-diseñado en los distintos momentos que estudio? ¿Cómo identificarlos, definirlos y caracterizarlos? ¿Qué crítica me formulo al reconocerlos?

¿Y cómo se da en la práctica ese proceso de autoconciencia? ¿Qué método sigo para reconocer mis intensiones teóricas y mis estrategias proyectuales? ¿Qué dificultades identifico?

¿Hasta dónde puedo hacer público mi proceso de proyectar-diseñar?

¿Podría de ese modo definir una diferencia que planteo entre un *arquitecto practicante* y *arquitecto profesional*?

1.1.5.- Por intuiciones que pretenden mostrarse como *hipótesis* impertinentes

No soy el que he sido, ni tampoco el que habré de ser.

No soy el que he sido antes, durante y justo al término de la Maestría de Diseño Arquitectónico (MDA) que cursé en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (FAU-UCV); ni tampoco el que habré de ser, luego de terminar el Trabajo Final de Grado (TFG) de dicha maestría.

La estructura del orden mental que poseo, en muchos sentidos equivalente a la que *el yo que cada uno de nosotros es* también posee, se transforma en algún grado con las experiencias vividas, con las preguntas que durante ese vivir he sido capaz de formularme e intentar responder. Aún más cuando esas preguntas se dirigen a *pensar el pensar* desde el que acontecen.

Trabajo desde una concepción de ciencia que no es la clásica o convencional, que debe mucho a las ciencias sociales y que concibe al conocimiento como un discurso construido y en permanente transformación. Desde esa concepción –que declaro en mis notas para aproximar mi posición metodológica para este trabajo– no cabe la concepción de hipótesis en el sentido de una respuesta provisoria respecto de algún problema que deba ser confirmada o verificada. Sin embargo, esta investigación se funda en intuiciones – como tantas lo han hecho–, así que lo que aquí podría comprenderse como el sucedáneo de una hipótesis es el enunciado de una intuición que, a través de preguntar y discurrir sobre sí misma, construye argumentos para fundar alguna posibilidad para razonablemente creerla, en algún sentido, válida y útil.

Expongo esa intuición o hipótesis así:

Aunque pienso que el *proceso de proyectar-diseñar arquitectónico* no es necesariamente lineal (como tampoco lo ha sido el de esta investigación), puede ser un campo “observable” introspectivamente en el transcurso del *proceso* para registrar y

predicar, desde ahí, sobre las cualidades e intensidades de los fundamentos o fragmentos teóricos que soportan dicho proceso, detectar y comentar los referentes a los que digo acudir e interpretar los bocetos y dibujos arquitectónicos realizados para entrever las razones que sustentan sus transformaciones y/o enunciados, comparándolas con aquellos.²⁸

Dicho de otra manera:

Puedo pensar sobre mi pensar durante el proyectar-diseñar arquitectónico, discurrir sobre él y registrarlo sistemáticamente para exponerlo a una conversación crítica e, incluso, aproximar un modo de registrar ese proceso de reflexión introspectiva de un arquitecto durante su proyectar y considerar esto como una investigación proyectual arquitectónica.

Considerando al proyecto como saber qué se hará y al diseño como *publicar lo que se hará*, y considerando también que el diseño se manifiesta en los dibujos arquitectónicos, mientras que el proyecto se manifiesta en los bocetos arquitectónicos; he asumido que estoy desplegando mi saber hacer de arquitecto de manera crítica y transformable al procurar un registro sincrónico de tres tipos de actividades: a) la de elaboración de documentos gráficos, b) la de escritura de enunciados, inquietudes y pensamientos en general y c) la de análisis hermenéutico de ambas y su relación.

²⁸ A medida que fui elaborando la investigación, por un momento intenté registrar lo que consideraba eran preguntas e “hipótesis” (entendidas estas como respuestas provisorias) que me formulaba para continuar; para ello, las fui clasificando como macro, derivada, subordinada e instrumental, estableciendo una relación de mayor a menor entre estas categorías, reconociendo en ellas grados de abstracción o de particularidad. Ver el anexo N° 3, titulado *Sistema de preguntas e hipótesis*. No incluyo todas aquí, sino la versión final que hice de la que allá anoté como “hipótesis macro o principal” y que es la que aquí reseño y destaco.

1.1.6.- Declaración de los objetivos de este trabajo

Objetivo general:

Estudiar e interpretar sistemáticamente **cómo pienso que relaciono las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico durante el proceso de proyectación arquitectónica**, es decir, **cómo pienso que puedo aproximarme a producir *investigación proyectual***.

Objetivos específicos

1. Proponer un modo de producir investigación proyectual, entendida esta como el análisis de la relación entre las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico durante el proceso de proyectación arquitectónica.
2. Realizar un registro sincrónico de tres tipos de actividades: a) la de elaboración de documentos gráficos, b) la de escritura de enunciados, inquietudes y pensamientos en general y c) la de análisis e interpretación de ambas y de sus relaciones.
3. Discurrir acerca de cómo acontece el proceso de *proyectar-diseñar* desde una aproximación metodológica que se desarrolle como *reflexión introspectiva*.
4. Construir argumentos a favor de la *reflexión introspectiva* como un posible método de investigación proyectual en arquitectura.
5. Anotar construcciones teóricas (juicios razonados de intención teórica) acerca de cómo pienso que procedo durante mi *proyectar-diseñar arquitectónico* y qué conceptos parecen claves en ese proceso.

1.2.- APUNTES PARA DELINEAR UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

Comprendo el investigar como la construcción sistemática de un discurso que intente explicar aquello que se considere un problema, derivando en una construcción teórica, esto es, un discurso pretendidamente prescriptivo acerca de qué debe atenderse, cómo debe considerarse y cómo proceder para transformar la realidad particular de ese problema acotado y en relación con otras realidades. Digo pretendidamente prescriptivo, porque considero que en arquitectura toda teoría es más bien una perspectiva.²⁹

La profesora Dyna Gutián lo propone así:

«*La investigación es una forma de práctica discursiva cuyo más alto nivel de producción se expresa en la capacidad de elaborar un constructo teórico, abstracción de las múltiples experiencias concretas de la práctica social reflexiva, posible de ser sometida a confrontación en futuras experiencias como proceso de validación de los resultados de investigaciones anteriores y, por ende, la posibilidad de avanzar en la elaboración de nuevas hipótesis que permitan el avance del programa de investigación que se pretende desarrollar.*» (Gutián, 1997: 15)

La idea de **programa de investigación** al que ella refiere se basa en la consideración de las teorías como totalidades estructurales sin límites que prescriban las posibilidades de su desarrollo (Chalmers, 1976: 114); consideración surgida al analizar las teorías desde un enfoque historicista y al observar que el significado de los conceptos está en buena parte vinculado al papel que desempeñen en una teoría coherentemente estructurada. Así comprendida, toda teoría es una realidad discursivamente construida.

Desde un enfoque construccionalista la realidad es una construcción mental humana, subjetiva, generada en la interacción social y llena de significados compartidos a través de la comunicación, por lo que no es única sino múltiple (Wiesenfeld, 1994: 259). En el caso de una obra arquitectónica, por ejemplo, hemos construido la relación entre unos principios ordenadores (realidad pensable) y una materia transformada (realidad sensible), sujeta a

²⁹ Esta definición que empleo de investigación, en un sentido general, está en deuda con los aportes que recibí en cursos de Investigación cualitativa, filosofía de la ciencia y formulación de proyectos de investigación; así como también de mis lecturas, siempre insuficientes e incompletas, de las referencias bibliográficas que sobre metodología de la investigación he consultado, aunque no citado.

esos principios³⁰. Así comprendida, la Arquitectura es un saber situado en la conjunción de fenómenos racionales-sociales-artificiales (*la realidad construida*) y fenómenos empírico-físico-naturales (*lo real percibido*).

Cabe aquí una nota sobre la diferencia y relación entre lo **real** y la **realidad** que leí en Sarquis, la cual considero relativamente útil para referenciar e intentar precisar mi discurso:

«...entender a la realidad como una producción humana –individual y social–, a partir de un real que puede ser atrapable en su dimensión social mensurable, pero que no por ello agota la explicación del mismo, sino incorpora su cambiante dimensión imaginaria. Esto nos posibilita visualizar y comprender que, al menos en la realidad que hemos construido, es un compósitum de múltiples estructuras, algunas poseedoras de una gran estabilidad y otras más cambiantes, que hacen posible la vida en sociedad, con capacidad de generar estructuras simbólicas de significados compartidos, que suelen ser resistentes a los cambios; pero es allí donde debemos incidir para que las mismas posibiliten absorber el acontecimiento, el evento inesperado, que no puede ser conceptualizado por los saberes existentes y para el cual el pensamiento más experto debe, (sic) crear las categorías para acceder a su comprensión.

No obstante, esta realidad, que se construye y reconstruye permanentemente y donde los media, en estos tiempos, cumplen un rol directriz coaccionante, posee una dimensión simbólica normativa, como mediación eficaz entre el real y la realidad que opera sobre los habitantes y hablantes, dando sentido a las cosas que hacen, e induciendo comportamientos y discursos. No obstante esta mediación, encarnada en general en los saberes particulares, nos da cuenta parcialmente –en el recorte preciso que el saber ha hecho– de esta realidad fabricada, (aunque negando su dimensión artificial, convencional y parcial) que nos permite la convivencia pacífica de los participantes de la sociedad. Pero la necesidad de comprender todo el real, nos angustia y estamos siempre intentando cerrar esa brecha entre lo que sabemos y lo que ignoramos –según Foucault entre las palabras y las cosas–; pero esto no implica que la mediación sea inútil y como tal deba ser desterrada para vivir permanentemente en la vida auténtica –en términos de Heidegger– para construir una realidad más cercana al real y menos engañadora; esta mediación es necesaria para acercarnos a comprender en parte ese real inaferrable. El arte, no promete la explicación acabada del real, sino que se presenta como una parcialidad y una ficción o realidad fabricada, y da cuenta en mayor medida de ese mundo real que pretendemos conocer.

Si para conocer lo que es, nos enfrentamos con estas dificultades o complejidades, cuanto más si pensamos en crear un real con su realidad y conocerlo, algo que poco antes era lo que todavía no es.» (2006: 129-130)³¹

³⁰ La filósofa Sylviane Agacinsky dice que en la arquitectura se puso a «...la *tectura* bajo la autoridad de la *arké*...». (1992: 9).

³¹ Subrayados míos, negrillas de Sarquis.

Investigar puede ser comprendido entonces como la mediación entre un real conocido y una realidad cognoscible, que se manifiesta como el discurrir de la producción de un constructo teórico socializable.

Por otra parte, lo que convierte al investigar en una forma de producción de conocimiento es la sistematicidad de su **método** durante ese discurrir. Al respecto de este concepto, aproximo una definición general ofrecida por la profesora Rebeca Landeau:

«*El método puede considerarse como un medio para aplicar, de manera lógica, un procedimiento a una determinada acción con el propósito de abordar circunstancias de validez formal y, tal vez, reales, así como comprobar la actuación de un hecho en el cual se trabaja»* (2007: 11)

El atenuado significado de relación causa-efecto que se deja entrever a través de la palabra **comprobación**, lo contrasto con la definición más abierta que reseña el profesor Euclides Sánchez:

«*En la IC el método se entiende como el conjunto de pasos en interacción a través de los cuales se desarrolla la investigación. Estos pasos, según Maxwell (1996) son cuatro: a) el establecimiento de relaciones con el grupo o entorno en el que se llevará a cabo la investigación, b) la toma de decisiones sobre la escogencia de los sujetos, denominado también muestreo de los participantes, c) la elaboración y/o selección de los procedimientos de recolección de datos y d) la elaboración y/o selección de los procedimientos que se emplearán para su análisis. Schwandt (1990), coincide en cierto modo con la anterior definición al señalar que el método representa un conjunto de procedimientos por medio de los cuales se elaboran respuestas para los problemas de la investigación, pero extiende la definición hasta incluir los procedimientos con los que se evalúa la adecuación de esas respuestas a las preguntas formuladas.»* (2000: 107)

Importa entonces razonar cómo se procede y qué acciones específicas habrán de hacerse para elaborar **respuestas** a las preguntas que originan la investigación, permitiendo que tales respuestas o proposiciones puedan ser valoradas de acuerdo a unos determinados fines y alcances. Ello significa que es necesario justificar el método a emplear basándolo en unos principios, es decir, en una comprensión o enfoque que me permita razonar por qué pienso que debo proceder de una manera y no de otra. Dicho en otras palabras:

«*El término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En las ciencias sociales se aplica a la manera de realizar la investigación. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra*

metodología. Reducidos a sus rasgos esenciales, los debates sobre metodología tratan sobre supuestos y propósitos, sobre teoría y perspectiva.» (Taylor y Bogdan, 1984: 15)

Aunque la anterior definición me resulta clara, la complemento con la del DFH, ya que relaciona el concepto de metodología con el de epistemología:

«Metodología: (del griego *μετά*, metá, hacia, y *όδος*, odós, camino, con el sentido de «camino que se sigue», o manera de hacer algo) En general, la ciencia del método, o el estudio teórico de los métodos que se usan en las diversas ciencias. Más propiamente, reflexión de segundo grado (esto es, no sobre el objeto que tratamos, sino sobre el modo como tratamos a este objeto) sobre los procedimientos de la investigación científica. Se la ha considerado parte de la lógica o de la epistemología; en realidad se aproxima mucho a esta última, así como a la filosofía de la ciencia o a la teoría de la ciencia, pero puede distinguirse de ellas por un enfoque más centrado sobre las técnicas y los procedimientos de investigación que sobre los problemas lógicos y epistemológicos.»³²

Se entiende entonces que la declaración de una postura metodológica depende radicalmente de la episteme o campo epistemológico desde el que manifiesta³³, o del paradigma al que se inscribe. En este orden de ideas, antes de declarar una postura metodológica, intentaré exponer las ideas desde las que digo actuar.

1.2.1.- Sobre algunas consideraciones epistemológicas determinantes para este trabajo

La aproximación metodológica en los medios académicos está razonada y comprobadamente enmarcada en un sistema protocolar proveniente de una ideología hegemónica de lo que es ciencia. Miguel Martínez Miguélez expone que ello genera lo que él denomina una **inercia mental**, lo que impide explorar otros modos de producción de conocimiento:

³² Subrayado mío.

³³ Ferrater explica la noción de episteme con base en las ideas de Foucault, y acota que desde esta concepción se trata de una «...estructura subyacente y, con ello, inconsciente...», destaca que así comprendida, la «episteme no es una creación humana sino el lugar en el cual el hombre queda instalado y dese el cual conoce...» y señala también que el estudio de la episteme no es una *historia* sino una *arqueología*. (DFF: 1039). Esta noción se confronta a la idea de *paradigma* considerada en Kuhn (1962), de la cual escribiré más adelante, y con la que la idea de episteme guarda ciertas analogías pero se oponen desde «la posible *inteligibilidad*» de aquello de lo que se habla., según nos explica Ferrater.

«En los últimos tiempos, a menudo se ha denunciado (Martínez cita a: Kuhn, 1978; Polanyi, 1969; Feyerabend, 1975, 1978; Weimer, 1979; Maslow, 1982) el nivel de asfixia y sofocación creativa, y la esterilidad intelectual que produce en los medios académicos la imposición de una normativa metodológica, la cual todo lo reduce a caminar por donde ya se caminó, a explorar como antes se exploró, a pensar como antes se pensó y, en resumidas cuentas, a no hacer nada que antes no se haya hecho, cortándole, de esta manera, las alas y el vuelo a la mejor imaginación creativa y al pensamiento original y productivo. Ante esta situación, se debiera tener siempre presente que no se puede disponer de un camino seguro y cierto para ir a un lugar que todavía se desconoce, o –como dice San Juan de la Cruz– “para llegar al punto que no conoces, debes tomar un camino que tampoco conoces.» (Martínez, 1997: 49)³⁴

A partir del desarrollo de ese estado del arte de producir conocimientos, Martínez argumenta a favor de la constitución y asunción de una *nueva racionalidad* y el *paradigma emergente* que surgiría desde ella.

1.2.1.a.- Criterios epistemológicos de una *nueva racionalidad*

Para la descripción general de lo que él llamó una *nueva racionalidad*, Martínez enumera una serie de **postulados** que son claves para avanzar en su comprensión, desarrollo y posibilidades como modos alternativos de producción de saber; esboza el problema de la **autorreferencia**, que aparece cuando un proceso de producción de conocimientos no pareciese vincularse a una tradición epistemológica; orienta hacia la comprensión de la realidad desde una **ontología polisistémica** y, con ello, deriva hacia la noción de **inter y multidisciplinariedad**, como vías imprescindibles para la producción de conocimientos basado en esta otra concepción científica. Aunque larga, permítaseme incluir aquí la siguiente cita que amplían un poco mi sucinta descripción:

«...la epistemología actual ha ido logrando una serie de metas que pueden formar ya un conjunto de postulados irrenunciables, como los siguientes: toda observación es relativa al punto de vista del observador (Martínez cita a: Einstein, 1905; ver Bronowski, 1979, p. 249); toda observación se hace desde una teoría (Martínez cita a: Hanson, 1977); toda observación afecta al fenómeno observado (Martínez cita a: Heisenberg, 1958); no existen hechos, sólo interpretaciones (Nietzsche, 1972); estamos condenados al significado (Martínez cita a: Merleau-Ponty, 1975); ningún lenguaje consistente puede contener los medios necesarios para definir su propia semántica

³⁴ Subrayado por mí.

(Martínez cita a: Tarski, 1956); ninguna ciencia está capacitada para demostrar científicamente su propia base (Martínez cita a: Descartes, 1974); ningún sistema matemático puede probar los axiomas en que se basa (Martínez cita a: Gödel, en Bronowski, 1978, p. 85); la pregunta ¿qué es la ciencia? no tiene una respuesta científica (Martínez cita a: Morin, 1983). Estas ideas matrices conforman una plataforma y una base lógica conceptual para asentar todo proceso racional con pretensión "científica", pero coliden con los parámetros de la racionalidad científica clásica tradicional.

En tiempos pasados se había creído que el problema de la auto-referencia era único de las ciencias humanas. Ahora sabemos que también existe en la física y en la matemática, es más, que está implícito en todo proceso consciente y racional y, por lo tanto, en todo proceso del conocimiento humano; es decir, que, en ciertos momentos, tenemos que examinar nuestros anteojos y que, quizás, tengamos que limpiarlos, para no tener que "barrer los monstruos matemáticos", como aconseja Lakatos (Martínez cita a: Lakatos, 1981, 1994).

La naturaleza es un todo polisistémico que se rebela cuando es reducido a sus elementos. Y se rebela, precisamente, porque, así, reducido, pierde las cualidades emergentes del "todo" y la acción de éstas sobre cada una de las partes.

Este "todo polisistémico", que constituye la naturaleza global, nos obliga, incluso, a dar un paso más en esta dirección. Nos obliga a adoptar una metodología interdisciplinaria para poder captar la riqueza de la interacción entre los diferentes subsistemas que estudian las disciplinas particulares. No se trata simplemente de sumar varias disciplinas, agrupando sus esfuerzos para la solución de un determinado problema, es decir, no se trata de usar una cierta multidisciplinariedad, como se hace frecuentemente. La interdisciplinariedad exige respetar la interacción entre los objetos de estudio de las diferentes disciplinas y lograr la integración de sus aportes respectivos en un todo coherente y lógico. Esto implica, para cada disciplina, la revisión, reformulación y redefinición de sus propias estructuras lógicas individuales, que fueron establecidas aislada e independientemente del sistema global con el que interactúan. Es decir, que sus conclusiones particulares ni siquiera serían "verdad" en sentido pleno.»³⁵

Podríamos, incluso, ir más allá y afirmar que la mente humana, en su actividad normal y cotidiana, sigue las líneas matrices de esta lógica dialéctica. En efecto, en toda toma de decisiones, la mente estudia, analiza, compara, evalúa y pondera los pro y los contra, las ventajas y desventajas de cada opción o alternativa, y su decisión es tanto más sabia cuantos más hayan sido los ángulos y perspectivas bajo los cuales fue analizado el problema en cuestión. Sin embargo, como puntualiza J.M. Salazar, "la ciencia se desarrolla a través de un cuestionamiento constante, el cual se agudiza en ciertos momentos que son preludio de cambios importantes" (1979, p. 31). Lo que se necesita, por consiguiente, es elevar su nivel de rigurosidad, sistematicidad y criticidad.» (Martínez, 1999: 11)

1.2.1.b.- Un paradigma emergente

Basado en esa nueva concepción de la "objetividad científica", descrita desde lo que él llama una diferente teoría de la racionalidad que "brota de la dinámica y dialéctica

³⁵ Subrayados por mí.

histórica de la vida humana", Martínez destaca cinco principios que darían forma al **paradigma emergente** que él identifica, lo cito:

«La **tendencia al orden de los sistemas abiertos**... (...)...nos pone ante el hecho cotidiano de la **emergencia de lo nuevo** y de lo imprevisto, como fuentes de una nueva coherencia.

La **ontología sistémica** y su consiguiente metodología interdisciplinaria cambian radicalmente la conceptualización de toda entidad. (...) El acto humano se define por la red de relaciones que lo liga al todo. El acto en sí no es algo humano: lo que lo hace humano es la intención que lo anima, el significado que tiene para un actor, el propósito que alberga, la meta que persigue; en una palabra, la función que desempeña en la estructura de su personalidad. El **método hermenéutico** (con su posible conflicto de las interpretaciones) llega a ser, así, el método por excelencia para la comprensión del comportamiento humano.

El **conocimiento personal** supera la imagen simplista que tenían los antiguos y la misma orientación positivista de un proceso tan complejo como es el proceso cognoscitivo, y resalta la dialéctica que se da entre el objeto y el sujeto y, sobre todo, el papel decisivo que juegan la cultura, la ideología y los valores del sujeto en la conceptualización y teorización de las realidades complejas.

La **metacomunicación** y la **autorreferencia** nos ponen frente a una riqueza y dotación del espíritu humano que parecen ilimitados por su capacidad crítica y cuestionadora, aun de sus propias bases y fundamentos, por su poder creador, por su habilidad para ascender a un segundo y tercer niveles de conocimiento y por su aptitud para comunicar a sus semejantes el fruto de ese conocimiento.

A su vez, el **principio de complementariedad** (...) es producido por la actividad cognitiva individual –trata de integrar en forma coherente y lógica las percepciones de varios observadores, con sus filosofías, enfoques y métodos, consciente de que todo conocimiento es relativo a la matriz epistémica de que parte y, por eso mismo, ofrece un valioso aporte para una interpretación más rica y más completa de la realidad que, a su vez, será una visión interdisciplinaria.» (Martínez, 1997: 156-157; énfasis por Martínez)

Para mí, estas ideas han sido profundamente determinantes, pues hicieron aparecer inquietudes que aún siguen sumergidas en mi ignorancia. Pero la tensión me mueve y en este trabajo aparecen tímidos intentos por pensar *mi pensar de arquitecto* desde ella.

1.2.1.c.- Conocimiento personal

El DFH reseña que Sócrates:

«...En un momento indeterminado de su vida cambia su interés inicial por las teorías sobre la naturaleza, en la que, al parecer, no ve principio de finalidad alguna, por el interés por un conocimiento de sí mismo y del hombre en general, siguiendo el oráculo que la Pitia

de Delfos pronuncia a instancias de su amigo Querefonte, que le pregunta por el más sabio de los hombres.» (DFH: Sócrates)

De ahí que, según el método que desarrolló, desde la ironía de declararse ignorante ante sus interlocutores, él afirmaba: «...sólo sé que no sé nada...», y mediante un razonamiento inductivo, a través del diálogo, junto a quien le acompañaba a conversar, deshilvanaba los argumentos en torno a un tema, hasta traer a la luz aquellas ideas que «...ya estaban en la mente de sus interlocutores pero sin que éstos lo supieran...». Por ello, el conocimiento mayor que una persona podía adquirir, estaba orientado a evidenciar «...la ignorancia que se ignora a sí misma y se reviste con los ropajes de un falso saber o de un saber parcial.» Por ello, dice el DFH, puede considerarse el método socrático como una aplicación de la máxima que estaba escrita en el frontón del templo de Delfos: «**conócete a ti mismo**». (DFH; método socrático)

Esta preocupación está en el centro esencial de todas mis consideraciones: ¿cómo puedo llegar a creer que conozco algo si no sé desde qué principios puedo estar conociendo? Toda mi investigación pasaba necesariamente por la encrucijada de preguntarme *¿qué conozco acerca de la Arquitectura?* Pero ello no lo entendí como un mero desplegar conceptos y relaciones, porque según lo que hasta ahora he anotado, tenía razones para dudar de lo que he creído conocer. Se ha vuelto una obsesión para mí, entonces, intentar sentir que comprendo lo que digo, cuando emito un concepto o pronuncio un enunciado en relación con la arquitectura.

Fue en mis estudios de Investigación Cualitativa donde encontré una ranura por la cual abordar este trabajo desde una razonable indagación de mi propio conocer. Llegó a mí la obra de Martínez y ahí hallé una exposición sobre el asunto del **conocimiento personal**, el cual es explicado por Martínez con base en la obra Personal Knowledge de Michael Polanyi (1958). Permítaseme, por favor, incluir esta larga cita, por demás primordial para comprender mi posición como investigador:

«[el **conocimiento personal**]...constituye por sí solo un cambio hacia un nuevo paradigma... (Martínez, 1997: 143) (...) ...epistemológicamente: el sujeto da la forma, moldea o estructura el objeto percibido de acuerdo con sus características idiosincrásicas. (ibid.: 144) (...) [según Kant]... la mente humana es un participante activo y formativo de lo que ella

conoce. La mente **construye** su objeto informando la materia amorfía por medio de formas personales o categorías y como si le inyectara sus propias leyes. El intelecto es, entonces, de por sí, un constitutivo de su mundo. (...) en toda observación preexisten unos factores estructurantes del pensamiento, una realidad mental fundante o constituyente, un trasfondo y horizonte previo, en los cuales se inserta, que son los que le dan un sentido. Los mecanismos psicofisiológicos tienen una tendencia natural a funcionar con bloques de información. El dato o la señal que viene de la apariencia del objeto, de las palabras de un interlocutor o de nuestra memoria **activa ese bloque de conocimientos**, y esta adscripción del signo o dato en una clase de experiencia o categoría, le da el "significado", pues lo integra en su estructura o contexto. (Ibid.: 145) (...) Tendríamos, por tanto, dos polos. Por un lado se encuentra el polo de la componente "externa" del conocimiento, es decir, la tendencia que tiene una realidad exterior a imponernos una determinada "buena forma", en el sentido de la psicología de la Gestalt; esta tendencia se revela en la conciencia primordial que tenemos acerca de que estamos en un mundo determinado, y no en la conciencia de que lo estamos construyendo nosotros. Por el otro, preexiste el hecho de que nuestra mente no es virgen como la de un niño, sino que ya está estructurada con una serie de presupuestos aceptados tácitamente, convive con una filosofía implícita, posee un marco de referencia y una estructura teórica para muchas cosas, alberga una gran variedad de necesidades, valores, intereses, deseos, fines, propósitos y miedos, en cuyo seno se inserta el "dato" o señal que viene del exterior. Por todo ello, el conocimiento será el resultado de una dialéctica o de un diálogo entre estos dos componentes: objeto y sujeto. (Ibid.: 146) (...) Sin embargo, es conveniente advertir que en este diálogo entre el sujeto y el objeto, donde interactúan dialécticamente el polo de la componente "externa" (el objeto: con sus características y peculiaridades propias) y el polo de la componente "interna" (el sujeto: con sus factores culturales y psicológicos personales), puede darse una **diferencia muy notable** en la conceptualización o categorización resultante que se haga del objeto. En la medida en que el objeto percibido pertenezca a los niveles inferiores de organización (física, química, biología, etc.) la componente "exterior" jugará un papel preponderante y, por esto, será más fácil lograr un mayor consenso entre diferentes sujetos o investigadores; en la medida, en cambio, en que ese objeto de estudio corresponda a niveles superiores de organización (psicología, sociología, política, etc.), donde las posibilidades de relacionar sus elementos crece indefinidamente, la componente "interna" será determinante en la estructuración del concepto, el modelo o la teoría que resultará del proceso cognoscitivo; de aquí, que la amplitud del consenso sea, en este caso, inferior. Así, por ejemplo, el concepto de "silla" estará básicamente determinado por las "imágenes físicas" que nos vienen del exterior, mientras que el concepto de "buen gobierno" entrarán, sobre todo, los factores estructurantes culturales, ideológicos y psicológicos personales del sujeto.» (Ibid.: 147; énfasis por Martínez)³⁶

³⁶ Subrayados por mí.

1.2.1.d.- Autorreferencia

Sucede que al abordar una investigación desde y hacia el conocimiento personal aparece la posibilidad de que sea cuestionada como un trabajo *autorreferencial*. Desde una concepción tradicional de ciencia esto es inaceptable. Pero en mi caso, desde lo que vengo exponiendo a través de estas anotaciones, le encuentro una coherencia razonable.

Claro, estoy hablando del problema de la autorreferencia desde el nivel personal, quizás naturalmente comprensible, pero la autorreferencia como problema adquiere su mayor nivel de importancia cuando se trata de la ciencia que se justifica a sí misma desde unos principios que han de pertenecer más al acto de creer que al de conocer.

Eso es lo que interpreto de la explicación que Martínez ofrece en su libro. Una vez más, apelo a la amabilidad del lector para permitirme incluir esta otra cita, bastante larga sin duda, pero igualmente importante para no justificar yo con mis palabras un asunto tan delicado como el que estoy reseñando en estas notas. Cito:

«El papel activo de la mente autoconsciente (...) consiste precisamente en que se ubica en el nivel más alto de la jerarquía de controles, desde el cual el "yo" ejerce una función maestra, superior, interpretativa, autocrítica y controladora de toda actividad cerebral.

El ser humano tiene, a través del lenguaje, entre su riqueza y dotación, la capacidad de referirse a sí mismo. Las ciencias humanas deben hacer eso frecuentemente. De una manera particular, la filosofía y la epistemología operan, por su propia naturaleza, dentro del campo de la autorreferencia. No es posible una filosofía sin el regreso del pensamiento sobre sí mismo. Las ciencias naturales hacen esto sólo de vez en cuando, al dar un paso fuera del sistema en el que operan; las ciencias del hombre, en cambio, y en particular, la filosofía, lo hacen constantemente, porque la autorreferencia está dentro de su propio método.

Las ciencias humanas se negarían a sí mismas si eliminaran la autorreferencia, es decir, si evadieran el análisis y el estudio de las facultades cognoscitivas del hombre y el examen crítico de sus propios fundamentos. Pero ese estudio crea un problema aparentemente muy serio y que parece insoluble. Un problema que pareciera similar (falsa analogía) al del ojo que se mira y se examina a sí mismo. Si está sano se percibirá correctamente, pero si no lo está, formará una imagen aún más distorsionada de la ya distorsionada realidad ocular. (...) Efectivamente no tenemos un ojo autocrítico; por eso recurrimos a la creencia.

(...) Jean Piaget ha querido solucionar la antinomia crucial al tratar de conciliar la lógica –aspecto formal del conocimiento científico– con la psicogénesis de las conductas cognitivas. En ese sentido, el conocimiento no sería el descubrimiento de estructuras predeterminadas en el sujeto o en el objeto, sino la construcción de estructuras nuevas en la misma interacción sujeto-objeto.

En efecto, en el análisis del conocimiento, la creencia descrita anteriormente puede ser mucho más que una creencia simple y llana; puede ser intuición y evidencia apoyadas en el proceso de autorreferencia.

(...) Veamos más de cerca los diferentes niveles de la autorreferencia. Si, después de realizar un mal negocio, reflexionando, yo digo: "me engañaron", es porque mi mente analiza **ahora** el proceso que siguió **entonces** y del cual fue víctima. (Este sería un **primer nivel** de autorreferencia). Si, en cambio, en otro negocio, que todavía no ha sido cerrado, yo pienso: "me están engañando", es porque mi mente analiza el proceso que **está siguiendo en ese momento**, y dialoga críticamente con sus elementos, sopesando y evaluando su propio proceder. (Este sería un **segundo nivel**). Por último, si yo –o el lector de estas páginas– reflexionando sobre lo que estamos haciendo en este momento, pensamos: "¡qué maravillosa es nuestra mente, que puede analizarse a sí misma y revisar críticamente sus propios procesos!", es porque nos ubicamos en un **tercer nivel** de autorreferencia.

Al cobrar conciencia de esta extraordinaria dotación humana, percibimos también que la autolimitación que nos imponen las antinomias y paradojas del proceso cognoscitivo humano, aun cuando siga siendo una limitación, es crítica y por tanto sólo parcial, es decir, no desemboca en un relativismo radical.

En conclusión, la capacidad, la dotación y los poderes de nuestra mente, a través de la autorreferencia, pueden superar exitosamente las dificultades que le presentan toda antinomia o paradoja por compleja y enredada que sea. Pareciera que nuestra mente opera de manera similar a la araña, la cual **puede** quedar enredada en su propia tela, pero también puede manejarla con cuidado, utilizarla para sus propios fines vitales y jamás quedar atrapada en la misma.

(...) El lenguaje estructura el orden sociocultural partiendo de la matriz epistémica compartida con la comunidad en que se vive.

(...) Quizás el enredo que nos formamos con la autorreferencia, al pensar cómo pensamos lo que estamos pensando, sea parecido al de aquel ciempiés que siempre movió armónicamente sus "cien" pies, excepto el día que quiso saber cómo lo hacía, momento en que se enredó todo. Es probable que sea más fácil comprender el "todo funcionando bien", que un proceso en particular, especialmente cuando ese proceso es un proceso básico que se autoimplica, ya que podemos pensar sin conocer las leyes o la naturaleza del pensamiento, como podemos conocer sin saber qué leyes rigen el proceso del conocimiento." (Martínez, 1997: 150-152; énfasis por Martínez)

La maravillosa capacidad de nuestra mente para que, a través del lenguaje, *el yo que cada uno de nosotros* es pueda ponerse de manifiesto ante todos y ante sí, lo considero crucial a la luz del principio de que todo conocimiento está condicionado por la estructura de pensamientos, valores, emociones, etc. en la que *el yo de cada uno de nosotros* se realiza.

Así entendido, creo que puedo intentar que se comprenda la importancia que le he dado en este trabajo el hecho de tratar de **explicarme**, esto es, abrir esa "caja negra" que se supone es mi mente y dejar un testimonio –inexorablemente parcial y tal vez

contradictorio– del estado actual de su estructura, para que, en el desarrollo de mis futuras actividades dentro del programa de la investigación proyectual, ellas puedan ser valoradas o cuestionadas en función de ponerla en relación con el testimonio que representa este TFG. Para mí equivale a trazar desde mi mente un sistema de coordenadas desde el cual referir mi futuro actuar, no para obligarme a mantener un riel metodológico y filosófico, sino para quizás poder reflejar los vericuetos, ires y venires de mi pensamiento discursivo, bien en la práctica de la crítica arquitectónica, o en mi ejercicio docente, tanto como, ojalá y siempre dialécticamente activo con mi pensamiento pragmático, en el proyectar-diseñar como arquitecto.

1.2.1.e.- Investigación-acción-participativa y autoobservación

El tema del conocimiento personal y de la autorreferencia se cruza, imbrica o une indisolublemente, con la posición que tome el investigador en el acto de observar. Desde las ciencias sociales es pertinente ahora anotar una de las modalidades en que se ha registrado la **posición del investigador**, desde la técnica de la **Investigación-participación-acción**, una de cuyas variantes específicas –y ciertamente problemáticas– es la de la **autoobservación**.

Valles cita *Participatory Action Research* (White, 1991)³⁷ y *Teoría de la observación* (Gutiérrez y Delgado, 1994)³⁸ para definir y estudiar las técnicas cualitativas de **observación** y **participación**, empleadas por los investigadores sociales. Parte por distinguir tres ejes para la comprensión del concepto de observación:

- I. El de la distinción entre **observación científica** y **observación común**: la observación cotidiana torna en científica al basarse en (Valles cita a Ruiz, 1989): a) orientación y enfoque hacia un objetivo concreto de investigación formulado de antemano; b) planificación sistemática en fases, aspectos, lugares, personas; c) controlando el

³⁷ Whyte WF, Greenwood DJ, Lazes P. *Participatory action research: through practice to science in social research*. En: Whyte WF, editor. *Participatory action research*. Newbury Park (CA): Sage; 1991.

³⁸ Gutiérrez, J. y Delgado, J. M. (1994a): "Teoría de la observación", en J.M. Delgado & J. Gutiérrez (coords.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis; pp. 141-173.

sesgo del observador, relacionándola y ajustándola a teorías sociales y d) sometiéndola a controles de veracidad, de objetividad, de fiabilidad y precisión.

- II. El de la distinción entre las técnicas *aproximación directa* y *aproximación indirecta*, de la observación científica como método de conocimiento: teniendo a la 'observación', en sentido restringido, como técnica directa y a la experimentación, encuesta, entrevista y documentación como técnicas indirectas. La diferencia se basa en la búsqueda de *realismo* (observación directa) o en la *reconstrucción del significado* a partir de los sujetos estudiados (observación indirecta). El fundamento epistémico de ambas es el mismo, y la diferencia es de grado.
- III. El de la distinción de la *posición del observador en la observación directa*: categorizadas como *exógena* y *endógena*. La primera es propiamente la *observación participante* (OP) y la segunda es definida como *autoobservación* (AO), entendida esta como "...un procedimiento de aprendizaje/conocimiento inverso del realizado en la observación participante: en lugar de aprender a ser un nativo de una cultura extraña (en lugar de ser un observador externo que pretende un estado de observador participante), el nativo aprende a ser un observador de su propia cultura..." (Valles cita a Delgado).

Aprender a ser un observador de mi propia cultura. Este es un dilema. Mas lo cierto es que la posición del observador que se mira a sí mismo es una posibilidad. Al respecto Valles anota:

«Los antropólogos que tratan con cultura distintas a las suyas han reconocido y utilizado la técnica por necesidad. Los psicólogos experimentales que ensayan sus instrumentos consigo mismos... están practicando una forma de observación participante con un propósito similar al del antropólogo. El sociólogo que limita su trabajo a su propia cultura está explotando constantemente su experiencia personal como base de conocimiento »(Valles cita a Vidich, 1955: 146)³⁹

Así que es posible y es menester identificar que esa posibilidad tiene arraigo o encuentra vías para desplegarse desde la concepción construcionista o cualitativista del

³⁹ Sin más datos de referencia.

conocimiento. Hay libertad de acción y necesario es identificar la aproximación para contextualizar la producción del conocimiento:

«*La preferencia, e incluso identificación personal, del investigador social con una metodología (sea esta del tipo cualitativo, o cuantitativo) no resulta tan insólita como pueda creerse.*» (Valles, 1999: 148)

«*Las observaciones cuantitativas, conducidas en situaciones diseñadas deliberadamente para asegurar la estandarización y el control, difieren marcadamente de las observaciones enmarcadas por el paradigma cualitativo. La observación cualitativa es fundamentalmente naturalista en esencia: ocurre en el contexto natural de ocurrencia, entre los actores que estuviesen participando naturalmente en la interacción, y sigue el curso natural de la vida cotidiana. Como tal, tiene la ventaja de meter al observador en la complejidad fenomenológica del mundo, donde puede ser testigo de las conexiones, correlaciones y causas tal y como se desenvuelven. Los observadores cualitativos no están atados, así, por categorías predeterminadas de medición o respuesta, sino que están libres para buscar los conceptos o categorías que tengan significados para los sujetos.*» (Valles cita a Adler & Adler, 1994: 148)⁴⁰

«...toda observación es selectiva...» (Valles, 1999: 148)

Asumir la autoobservación como posición del investigador sólo cabe desde la comprensión de lo que significa el **observador participante**. Valles anota los siguientes rasgos fundamentales que caracterizan este modo de actuación:

«1) **Propósito doble**: implicarse en actividades concernientes a la situación social a estudio, y observar a fondo dicha situación. 2) **Atención incrementada**, estado de mayor alerta. 3) **Observación de ángulo abierto**, ampliada por el propósito añadido de estudiar los aspectos culturales tácitos de una situación social. 4) **Experiencia desde dentro y desde fuera de escena**, desde la doble condición de miembro y extraño. 5) **Introspección aplicada**. Explotación de la introspección natural como instrumento de investigación social. 6) **Registro sistemático de actividades**, observaciones, introspecciones.» (Valles, 1999: 150)

Pero no sólo eso, la autoobservación puede estar comprendida desde la modalidad más específica aun que es la **observación-participación-acción**. Cito:

⁴⁰ Adler, P. A y Adler, P. (1994): "Observational techniques", en N. K. Denzin & Lincoln: Handbook of qualitative research. Thousand Oaks, CA: Sage; pp. 377-392.

«[Participación activa] ...participar (activamente) no equivale sólo a presenciar lo que ocurre, supone implicarse en la actividad estudiada. (...) [en el ejemplo de] ... “un sociólogo que frecuenta el bar de una barriada, descubre allí un movimiento social incipiente, y decide estudiar ese fenómeno, manifestando abiertamente a los demás sus intenciones”. (Valles cita a Schatzman y Strauss, 1973) [en esta exemplificación:] el continuo de la observación participación, se acaba pasando de la observación participante a la investigación-acción-participativa.» (Valles, 1999: 157)

«Según Spradley (1980: 61)⁴¹ “el nivel más alto de implicación para los etnógrafos se alcanza probablemente cuando estudian una situación en la que ellos ya son participantes ordinarios”. Esta definición no deja lugar a dudas para poder afirmar que la expresión “participación completa” de este autor equivale a lo que otros denominan “autoobservación” (Anguera, 1982; Gutiérrez y Delgado, 1994; Adler y Adler, 1994); o lo que Whyte (1984: 33) denominara “observación participante retrospectiva”. (...) A los aprendices de etnógrafo que se sientan atraídos por la autoobservación, Spradley les hace la siguiente advertencia:

“Cuanto más se sabe de una situación como participante ordinario, más difícil es estudiarla como etnógrafo... Cuanto menos familiarizado estés con una situación social, más capaz eres de ver las reglas culturales tácitas en funcionamiento” (Spradley, 1980: 61-62)

La advertencia queda anotada aquí también, pero con el propósito de matizarla, de quitarle gravedad. Lo que este autor, y otros antes que él, insisten una y otra vez es en la necesidad de un cierto distanciamiento, para que la observación resulte equilibrada. El equilibrio (entre proximidad y lejanía) se persigue con el fin de poder ver el árbol y el bosque. Este conocido símil ayuda, pero a la vez simplifica en exceso, pues transmite la idea del logro de la objetividad a través de la distancia física. El distanciamiento intelectual (posible aunque se haya hecho participante ordinario) traduce mejor el fondo de la advertencia que aquí se anota para el sociólogo y el politólogo.» (Valles, 1999: 158)

Dos obras me han inspirado para insistir en tomar la posición del investigador-participante-activo: la del psicólogo social Euclides Sánchez (2000), titulada Todos con la “Esperanza”. Continuidad de la participación comunitaria y la del sacerdote salesiano Alejandro Moreno (1993), El aro y la trama. Espíteme, modernidad y pueblo. Si bien yo estoy muy lejos aún de lograr un trabajo que equilibre como ellos lo han hecho esa *distancia intelectual* desde su indudable compromiso y acción con las comunidades con las que han convivido y trabajado, parto de apoyarme en su experiencia para creer que sí es posible obtener algún resultado útil al intentarlo –más allá de lo útil que pueda ser detectar las razones por las que mi trabajo fracase al contrastarlo con el de ellos.

⁴¹ Sin más datos de referencia.

La otra obra crucial para mí sobre este asunto es la de Dana Cuff. (1991) Architecture: the story of practice. Nuevamente, sin llegar a comparar mi trabajo con el de ella, llamó mucho mi atención el rol de *investigador-participante-activo* que ella asumió para estudiar el fenómeno de la producción de la Arquitectura como práctica social. Ella, inicialmente socióloga graduada, emprendió estudios para licenciarse como arquitecta. Desarrolló un estudio que le tomó diez años, durante los cuales se transformó de “*observadora que aprendía a ser nativa en una cultura extraña*” a “*nativa que había aprendido a observar la cultura en la que iba ya no siendo*”. Ella pasó del *observador participante exógeno* al *endógeno*, pero además, *activa* y en *autoobservación*. En su libro da muestra de ese *equilibrio en la observación-acción* al que sugiere orientarse Valles. Ella logra transmitir variedad en su *distanciamiento intelectual* ante los hechos de la vida en los que se iba convirtiendo a la arquitectura y su actuación dentro de la profesión misma.

1.2.1.f.- Necesidad y sentido del discurso construcionista

Y es que el discurso para transmitir *lo conocido* acerca de un fenómeno social amerita demostrar el cambio paradigmático que le soporta. La investigadora Yvona Lincoln lo expone claramente en la siguiente cita que, por su importancia para exponer las razones de mi posicionamiento metodológico, he traducido y copiado en toda su extensión:

«Discurso. Lentamente pero con seguridad, me di cuenta –y otros se han dado cuenta también– que el discurso de la ciencia soporta y refuerza una forma de mirar el mundo que es antitético a la investigación naturalística o construcionista. Es también, entre paréntesis, destructora de la dignidad y la intermediación humana. El lenguaje de la ciencia, descrito por Firestone (1987) como una “aplanada, enfriada”, forma de discurso neutralizado, es en sí misma un modelo de desapego y presumida objetividad. Separa al cognoscente de *lo cognoscible* y *lo conocido*, encuadrando a la ciencia dentro del dominio de una supuesta imparcialidad. Su muy remota y pasiva voz hinca una barrera imposible de atravesar, entre el *investigador* y *lo investigado*, para asegurarle una efectividad a sus estrategias de validación que estas no podrían alcanzar por sí mismas. Popkewitz reseñó esto en el prefacio de su obra titulada *Paradigma e ideología en la Investigación educacional* (1984, pp. vii-viii) cuando observó que una:

dimensión social de la investigación... es la ubicación social y cultural de nuestras actividades de investigación. Podemos pensar las ciencias sociales como dialectos de un idioma que proporcionan ficciones heurísticas para suponer que el mundo es de una forma u otra. Esas ficciones o teorías están

hechas para mostrarse neutrales según las convenciones de la ciencia la cual descontextualiza el lenguaje y hace ver al conocimiento como trascendente. (énfasis añadido por Lincoln)

Popkewitz observó que lingüistas y antropólogos lo han sabido desde hace algún tiempo, pero que ignorábamos en estudios científicos (particularmente en las ciencias sociales) como creación histórica: que "adoptar un lenguaje para estructurar la realidad es dar orden a los modos en los cuales esa realidad será cambiada... Los lenguajes de la ciencia contienen pensamientos, ideas y valores, tanto como 'meras' descripciones." (Popkewitz, 1984: pp. 52-53).

Para actuar del mismo modo que lo hiciera Lobachevskian con el discurso que tratamos con los axiomas iniciales de la investigación naturalística (Lincoln & Guba, 1985), podemos dar un vuelco a los supuestos del discurso tratando de entender lo que una inversión de las reglas podría significar. Por ejemplo, dejando atrás un lenguaje que refleje un intencionado dualismo sujeto-objeto, podríamos lograr un lenguaje que demuestre conectividades. Dejando atrás una objetividad (sin sentido), podríamos orientarnos hacia un lenguaje que refleje interactividad e intensidad en la interacción. En vez de un indiscutido lenguaje de lo "hecho", podríamos comenzar a usar un lenguaje y formas lingüísticas que reflejen la naturaleza dialéctica y problemática de la existencia humana, un lenguaje que muestre poder, persuasión, prejuicios, valores, conflicto, construcción y reconstrucción. Podríamos tratar de evitar el distanciamiento de la ciencia convencional mediante la adopción de un lenguaje que demuestre compromiso emocional y social de parte del investigador. Podríamos encontrar una forma para nuestro trabajo que evite el tono desapasionado de la ciencia tradicional, convencional, a favor de un lenguaje de energía y pasión. Podríamos, en pocas palabras, abandonar el rol de observador desapasionado a favor del rol de un apasionado participante.

El tono de nuestras investigaciones cambiará radicalmente. Tampoco deberíamos estar avergonzados, como yo lo he estado, de ser llamados "apasionados" o "polémicos" o "argumentativos". Todas esas etiquetas, ahora yo lo entiendo, reflejan el creciente compromiso y la pasión que encuentro en mi trabajo. Debería reflejar el compromiso y la pasión por investigar experimentado por otros construcciónistas. Nos hemos engañado a nosotros mismos pretendiendo que el discurso construcciónista se pareciese al discurso de otra ciencia, así los otros y yo estábamos equivocados. Disponer los argumentos de la ciencia del paradigma emergente en los ropajes de la ciencia convencional es cometer una injusticia contra la investigación del nuevo paradigma. No podemos apenas cambiar las formas y procesos; debemos modificar la forma en la cual discutimos esas nuevas formas y relaciones. El discurso construcciónista debe ser recontextualizado del tal manera que se haga evidente que la ciencia y el conocimiento no son trascendentales sino, en cambio, son otro conjunto de "ficciones heurísticas" para rehacer los significados de nuestro mundo.

El lenguaje de investigación concebido como un "secuestro" (Reinharz, 1978), o de fuerza y violencia (Elsea, 1986), necesita ser reemplazado con el lenguaje de la confianza, la solidaridad, la cooperación, el de la enseñanza y el aprendizaje –la investigación concebida como un "acto amable" (Reinharz, 1978) o como "vecindad con el prójimo" desde el concepto de comunidad. La dimensiones morales de los emprendimientos de investigación social están en la necesidad de adelantarse en este lenguaje.

Parafraseando un contemporáneo comercial de televisión, "¡Este no es el discurso científico de tu padre!" Así que necesitamos saber más acerca de ello. Y aún no hemos

comenzado a pensar en ese lenguaje o en lo que podríamos estar de acuerdo que debería ser. (Lincoln, 1990: 85-86)⁴²

Con base en todo lo anterior me atrevo a afirmar que toda teoría es una **ficción heurística** con la que nos representamos y actuamos en una parte de la realidad del mundo.

Por ello, reitero, lo que estoy investigando parte por conocer primero mi propia aproximación epistemológica, para asumir razonablemente una metodología mediante la cual podría aspirar a realizar ciertas construcciones teóricas que expondrían al debate público, en la medida de mis límites, las anclas que sostienen mi pensamiento sujeto a una

⁴² Traducida y subrayada por mí. A continuación transcribo el texto original en inglés, para que el lector pueda contrastar, por sí mismo, mi traducción e interpretación: «*Discourse. Slowly but surely, it has dawned on me –as it has dawned on others– that the discourse of science supports and reinforces a way of looking at the world that is antithetical to naturalistic or constructivist inquiry. It is also, parenthetically, destructive of human dignity and agency. The language of science, described by Firestone (1987) as a “stripped-down, cooled-out”, value-neutral form of discourse, is itself a model of detachment and presumed objectivity. It separates the knower from the known and places science squarely in the domain of distanced disinterestedness. Its very remoteness and passive voice place a barrier between researcher and researched that strategies for ensuring validity could not achieve alone. Popkewitz noted this in the preface to his *Paradigm and Ideology in Educational Research* (1984, pp. vii-viii) when he observed that one*

social dimension of research... is the social and cultural location of our research activities. We can think of social science as dialects of language which provide heuristic fictions for supposing the world is this way or that way. These fictions or theories are made to seem neutral by the conventions of science which decontextualizes language and makes knowledge seem transcendent. (emphases added)

Popkewitz goes on to observe what linguists and anthropologists have known for some time, but what we ignored in studies of science (particularly social science) as a historical creation: that “to adopt a language for structuring existence is to give organization to the ways in which the existence is to be changed... The languages of science contain thought, ideas, and values, as well as ‘mere’ descriptions”. (Popkewitz, 1984: pp. 52-53).

To play the same Lobachevskian game with discourse that we played with the earlier axioms of naturalistic inquiry (Lincoln & Guba, 1985), we can turn the assumptions of discourse upside down trying to understand what a reversal of rules might mean. For instance, leaving behind a language that reflects an intended subject-object dualism, we could search for a language that displays connectedness. Leaving behind a (meaningless) objectivity, we could aim for a language that reflects intense interaction and interactivity. Rather than an uncontested language of “fact”, we could begin using a language and linguistic forms that reflect the dialectical and problematic nature of human existence, a language that shows power, persuasion, arenas of bias, values, conflict, construction, and reconstruction. We could try to avoid the distancing of conventional science by adopting a language that demonstrates emotional and social commitment on the part of the inquirer. We could find a form for our work that avoids the dispassionate tone of traditional, conventional science in favor of the language of energy and passion. We could, in short, abandon the role of dispassionate observer in favor of the role of passionate participant. (enfasis de Lincoln)

The tone of our inquiries will change radically. Nor should we be, as I have been, ashamed to be called “passionate” or “polemic” or “argumentative”. All of those labels, I now understand, reflect the increasing involvement and passion I find in my work. They should reflect the involvement with and commitment to inquiry experienced by other constructivists. We have deluded ourselves that the discourse of constructivism could resemble the discourse of other science, and I and others were wrong. To array the arguments of emergent-paradigm science in the raiments of conventional science is to do new-paradigm inquiry and injustice. We cannot just change the forms and interactions; we have to alter the way in which we discuss those new forms and relationships. The discourse of constructivist inquiry must be recontextualized in such a way as to make it apparent that science and knowledge are not transcendent but, instead, another set of “heuristic fictions” for meaning-making in our world.

The language of the “rape model” of research (Reinharz, 1978), or of force and violence (Elsea, 1986), needs to be replaced with the language of trust, sharing, cooperation, teaching, and learning –a “lover model” of research (Reinharz, 1978) or the “neighborly” concept of community (Savage, 1988). The moral dimensions of social research enterprises are of necessity brought to the fore in this language.

To paraphrase a contemporary television ad, “This is not your father’s scientific discourse!” But we do need to know more about it. And we haven’t begun to think about such a language or what we might agree it should look like.» (Lincoln, 1990: 85-86)

gravedad disciplinar y, también, quizás, entrever la potencia o debilidad de su vuelo creativo, propositivo, cognoscitivo desde y hacia la Arquitectura.

Anotado todo lo anterior, paso a continuación a declarar cómo digo que visualicé y abordé esta investigación.

1.2.2.- Sobre la metodología con la que he enfocado esta investigación

Parto de considerar que apenas alcancé a conocer las percepciones que tengo de un real; que nunca logré aprehender a ese objeto hacia el cual se dirigen mis sentidos.

Percibir es construir realidades mentales que significan al real cuando mis sentidos han reaccionado, produciendo imágenes en mí, ante el acto de relacionarse mi cuerpo y mi mente con ese real.

Las imágenes son formas de pensamiento y al discurrir entre ellas, con ellas y hacia ellas, interpretadas, surge un discurso, un pensar manifestándose.

En la conciencia de ese discurrir, provenido en lenguaje al comunicar, al establecer una común unión entre *el yo que piensa* y *el mundo que aprehendo*, se despliega el pensar, un hacer que lleva al cuerpo a actuar, a otro hacer; y de ese modo ocurre una manifestación sensible, devuelta hacia ese mundo en el cual, por el acontecimiento de nuestra relación, el yo deja de ser quien era, al haberse transformado *el pensamiento en sí* y ese mundo dejó de ser el que era, al haberse transformado *el pensar del yo* en el mundo y hacia ese mundo.

El yo que soy es siempre *un yo social*, un *nosotros* irrenunciable en el silencio.

Así comprendido, sucede una miríada de realidades desde el mismo instante en el que *un yo* siente y piensa, piensa y siente, piensa y piensa. Y desde cada una de esas realidades se sucede *un real*, y otro, en acto o en potencia, bien sean dados, creados o recreados, a ese y por ese *yo que discurre*, frente al y dentro del mundo.

Así describo el modo en que concibo y procedo al investigar.

Enunciado según los términos que la epistemología ha ido construyendo para explicar cómo se producen conocimientos, estoy en la necesidad de declarar que, aunque suene incongruente, y hasta donde me es posible identificarlo en este momento, mi metodología consiste en una **aproximación fenomenológica-hermenéutica-construcionista**.

Es una *aproximación*, porque asume que nunca alcanzará a aprehender a lo cognoscible en su totalidad; sólo algunas de sus partes, sumamente inconexas. Toma de la concepción *fenomenológica* el sentido de que sólo se puede conocer percepciones de lo cognoscible. Toma de la concepción *hermenéutica* el principio de que pueden ser interpretados los significados de esas percepciones. Y toma de la concepción *construcionista*, que toda realidad es un fenómeno mental que construye y reconstruye los significados de esas percepciones, socializadas por demás, y que es desde esas realidades, múltiples y proteiformes, que se posibilita y acontece la transformación del mundo.

Para contrastar las referencias que hasta aquí he trabajado y en las cuales me apoyo para describir y declarar la metodología en la que me ubico y desde la que digo proceder, con otras que no están necesariamente referenciadas en este, por favor, consultese el punto que he titulado “*¿Qué decimos cuando digo conocer?*” en los horizontes de pensamiento, pues mi estudio sobre el conocer amplía el contexto cognoscitivo en el cual se han fundado estas líneas.

Ahora bien, para el caso específico de la metodología con que concebí este trabajo: ¿quién conoce?, ¿qué es lo cognoscible?, ¿cuál es el real?, ¿cuál la realidad originante?

1.2.3.- Sobre los alcances y límites de esta investigación

¿Quién conoce en este trabajo?

Como investigador asumí la técnica de *investigador-actor-participante*, según las orientaciones sugeridas por Valles (1999).

Como he comentado, en mis motivaciones está ser también productor de un *proyecto arquitectónico*.

La interpretación que hago de esa posibilidad en cuanto a la posición del investigador se corresponde en mi caso a la **autoobservación**. Evidentemente en la práctica social en la que estoy inmerso es la del proyectista que se “autopropone” trabajos y reflexiona sobre ellos, contrastándola con su historia proyectual. En este sentido sucede la **reflexión**, mas al querer meditar además sobre cómo se relaciona el proceso de proyectar con el propio proceso cognoscitivo, entonces también sucede como **introspección**. Es decir, me he puesto en la posición más riesgosa para cualquier investigador, según informa la literatura correspondiente; pero es en definitiva el partido, la posición que asumí.

Aclaro, creo que conscientemente no pretendo conocer al «yo último» o “esencial” que soy. No busco una respuesta a ¿qué es el yo o el alma? Aunque el riesgo que he tomado me lleva al borde de ello, es lo que Kant advierte que sucedería como un *paralogismo*. El Diccionario de Filosofía Herder (DFH) lo explica así:

«Razonamiento formalmente erróneo que, a diferencia del sofisma o de la falacia no requiere voluntariedad de engañar. Su apariencia de validez induce a error.» (paralogismo)

«Se incurre en paralogismos de la psicología cuando se cree que es posible conocer de un modo objetivo el propio yo, el alma: como sustancia pensante, simple, una e idéntica a sí misma (persona o espíritu). Podemos conocernos a nosotros mismos en cuanto objetos empíricos, en cuanto somos conscientes de nuestros propios actos de conciencia; pero, en todos estos casos, nos conocemos como objeto, pero no como sujeto. Sabemos que nuestros pensamientos exigen (analíticamente) un sujeto (el yo trascendental) que es su condición lógica indispensable; pero no podemos pretender que, conociendo nuestros pensamientos, conozcamos también (sintéticamente) el yo simple, el sujeto de los pensamientos. De la misma manera, sabemos que todos nuestros pensamientos exigen (analíticamente) un yo idéntico a sí mismo, que unifica la diversidad de los contenidos de la conciencia; pero conocer éstos y la exigencia de unidad que suponen, no es conocer (sintéticamente) ese yo que ha de ser idéntico a sí mismo. Kant resume todos los paralogismos que pueden hacerse en psicología racional en un razonamiento sofístico sobre la sustancia, donde se observa que el término medio, «lo que puede ser pensado como sujeto», se toma en dos sentidos distintos. La conclusión es que el hombre no puede conocer su propia realidad última; de aquello a que se refiere la idea «yo», o «alma», no podemos tener un verdadero concepto.» (dialéctica trascendental)

En última instancia, ya he anotado que **nuestro conocimiento comienza y termina con lo que vivimos**. De lo que hemos vivido, recordamos rumbos posibles; de lo que vivimos, con fortunas e infortunios, con nuestros aciertos y desaciertos, hacemos el rumbo; y de lo que imaginamos y pensamos vivido y por vivir, predecimos el rumbo que habremos de transitar.

¿Qué es lo cognoscible a construir en este trabajo?

Según la posición que he asumido: *el actuar del actor*. La naturaleza de este trabajo es incursionar en esa aparente soledad que en mí somos siendo, a través de ciertos artefactos arquitectónicos.

Tal vez pueda considerarse inútil esta indagación desde una concepción más clásica de la ciencia. Pero su aparente inutilidad no supone imposibilidad de conversación: *¿cómo pensamos y decimos que procedemos?* Esa es la pregunta a compartir entre los discursos de quienes, arriesgándose también a una reflexión introspectiva propia, podamos conversar buscando nuevas asociaciones o interpretaciones que, se nos ha dicho, están prohibidas o son infériles. En ese sentido, cuando me topo con la frase “ése debate ya está cancelado” o “ése tema ha sido superado”, se intensifica en mí una necesidad de confrontarlo por experiencia propia.

¿Cuál es el real que he aproximado para este trabajo?

El hecho de que soy capaz de producir proyectos y diseños arquitectónicos y el hecho de que mientras estoy “diseñando” puedo intentar hacerme consciente de lo que pienso, cómo lo pienso y por qué lo pienso.

Una situación que he detectado en mi proceso de proyecto-diseño me hizo reflexionar: mientras estoy sumergido en un trabajo de escritura, mi capacidad de imaginar lugares pareciera desaparecer. Por otra parte, cuando estoy proyectando-diseñando, mi capacidad para escribir casi se anula. Ello se intensifica según el tipo de música que escuche en cada ocasión. Todo esto está relacionado con los estudios neurocientíficos del

pensamiento (Martínez, 1997) pero que no abordé por no sentirme preparado para ello. Mas el hecho es que puedo pensar lo que pienso y de ese proceso quise, intuitivamente, dejar un testimonio que aspiraría a contrastar en futuros estudios.

¿Cuál sería la realidad originante?

Como he procurado exponer la relación que observo entre mi producción de conocimientos y la producción de proyecto arquitectónico que realicé, procedí desde dos enfoques: uno, caracterizado por una visión **retrospectiva**, que trató de reconocer las diferencias entre lo realizado con anterioridad a la formulación de este proyecto de TFG; otro, caracterizado por una visión **perspectiva**, durante la propia realización del cuerpo principal del TFG. De la comparación entre ambas miradas he expresado una reflexión que podría intentar una visión **prospectiva** y, en ese sentido, proponerse como posible discurso teórico para trabajos futuros.

La temporalidad propuesta no ha significado que el trabajo pretendiese ser historicista y, por esa vía, buscar legitimidad en lo hecho ni legitimar lo hecho. Considero que el sesgo temporal fue necesario para construir aquello respecto desde lo cual generar comparaciones que me permitieran observar operaciones o conceptos persistentes, circunstanciales, anómalos, arbitrarios, etc.

La mirada retrospectiva se dirigió hacia tres casos de mi práctica proyectual, asociados a tres momentos distintos de esta y a tres paisajes diferentes.

Si el paisaje es tan determinante como digo que lo es, y la influencia de la MDA ha marcado una diferencia como pienso que ha sucedido; supuse que en los tres casos podían ser enunciados tres proyectos distintos y comprendidos como transformación progresiva del *saber hacer* que he realizado. Esto actuó como una hipótesis derivada de la hipótesis macro de la investigación.

Pero esa visión era insuficiente, a mi entender, pues había una separación de hecho entre el objeto estudiado y el sujeto que investiga. Entiendo la visión **retrospectiva** como un contexto de referencia respecto del cual observar las relaciones entre las operaciones de

producción de conocimientos y las operaciones de proyecto-diseño asincrónicamente (pasado-presente). Al contrario, mi mayor interés ha sido intentar observar esa relación sincrónicamente (presente-presente), sumergido en plena acción como sujeto generador y como sujeto investigador, simultáneamente, del objeto de estudio, que es, no está de más reiterarlo, un modo de desarrollar una investigación proyectual en sí vista desde mi propia capacidad de realizarla.

Por otra parte, la reflexión y la urgencia por la acción parecían estar reñidas, en un tenso umbral de mutua anulación. Ello ha sido, también, otra suposición que problematizó la investigación. Decir qué haré al proyectar-diseñar es distinto a proyectar-diseñar de hecho; no pocas veces he observado que entre el hacer que dice y el hacer que dibuja hay un abismo incomprensible. En otros casos la sensación de “automatismo” me ha producido serias dudas sobre lo que he creído saber hacer.

Esa reflexión trata sobre la autoobservación (Valles, 1999) o la autorreferencia (Martínez, 1997); lo que Sarquis denomina *técnica en acto* y al respecto también advierte:

«Sobre ella es imposible predicar, sólo cabe gozarla o padecerla (...) Si bien el proyectar no es un acto, sino una sucesión de actos, es posible identificar dos tipos de momentos en todas las fases del proceso: uno es un impulso a proponer algo y el otro posterior reflexivo de lo hecho, donde el creador dialoga con su propio interlocutor imaginario acerca de dicha propuesta. Es en este micro momento cuando la concepción general incide y orienta el momento propositivo subsiguiente, hacia la finalidad propuesta: obtener un conocimiento, y en este caso atender a la innovación de las variables expuestas. En cambio, si se trata del aprendizaje de la tehné proyectual, las variables están allí para ser aprendidas; si en cambio se trata de hacer una obra, el trabajar con todas las dimensiones de la realidad condiciona el objetivo perseguido.» (Sarquis, 2006: 60)

Teniendo ello en cuenta, para actuar en la visión **perspectiva** me propuse realizar tres ejercicios de proyectos “en taller”, quiero decir con esto que **no se correspondieron a un encargo, a un planteamiento tutelado o a un problema concreto que me dispusiera a realizar en un sitio específico**. Esta sería la realidad originante.

Si yo imaginaba que “el taller” era un espacio aséptico, cerrado y de ambiente controlado, estaría diciendo que esos “ejercicios de proyecto” eran abstracciones de variables controladas y por ello me hubiese parado en un modo de producir conocimiento que he creído que no practico, al menos de manera consciente y predominante. Ello se hubiese aproximado hacia una forma del *observador participante exógeno* (Valles, 1999).

Al contrario, desde una concepción cualitativa o naturalística (Valles, ibíd.) pienso al “taller” como un espacio abierto, sujeto a los vaivenes de la intemperie y al que pueden llegar visitantes inesperados. Así entendido, la producción de conocimientos se acerca más a lo que creo practicar: una construcción que se va haciendo con todo lo que va aconteciendo durante nuestro tránsito existencial y en el que el proyecto es un “estado de abierto” que orienta sin legislar.

¿Qué quisiera lograr?

Un autorretrato: exponer públicamente el discurrir de mi pensamiento mientras proyecto arquitectónicamente.

1.2.4.- Sobre el método de esta investigación

Esta investigación se montó sobre una estructura que es una combinación libre y de interpretación muy personal entre la pauta de solicitud de financiamientos ante el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela (CDCH), modelado por una concepción tradicional de ciencia, en sentido amplio, y el protocolo de formulación de proyectos de investigación fundados en metodologías cualitativas (IC).

Dicho así, es claro que no parto de perseguir “pureza metodológica alguna”; actúo de manera ecléctica –cosa siempre cuestionable, sin duda– pero que se corresponde con mi actitud de *construir con lo que voy alcanzando y viviendo*. Sé que esto puede parecer poco serio y sin solidez, desde ciertas concepciones. No busco ganármelas de entrada, ni por someterme sin reflexión a procedimientos normados ni por apelar a principios de autoridad que no necesariamente comprendo del todo; aunque no puedo escapar ni de una ni de otra cosa. Apunto a exponer públicamente mi pensamiento tal cual es, lo más fehacientemente que me sea posible. Algo interesante puede haber ahí para alguien, aunque sea el sólo hecho de ser ejemplo de un equívoco y un horror. Desde sus posibilidades de ser recibida, en mayor o menor medida, busco confrontarme a las críticas.

Mientras que la pauta del CDCH pone el énfasis en cuatro grupos de información para estructurar un proyecto de investigación, a saber: primero, *justificación y antecedentes*; segundo, *objetivos y metas*; tercero, *metodologías* y, cuarto, *recursos*; el protocolo de la Investigación Cualitativa (IC) desglosa la justificación y antecedentes en dos contextos o referentes: conceptual y personal, desde los cuales se formula el tópico de la investigación que deriva en el planteamiento de un problema, no necesariamente expuesto a través de una hipótesis. La IC también desglosa la metodología, concebida como hermenéutica-dialéctica, según los actores que participan en la investigación, el contexto temporal-espacial en la que se realiza, orienta la recolección y análisis de los datos, prevé las formas de evaluación de la investigación y, finalmente, expone un plan provisional de trabajo que, se entiende, podrá ser transformado completamente según ocurran eventos que así lo exijan o favorezcan.

Del modelo del CDCH he tomado la *nitidez con que se propone una investigación* al tratar de responder a tres cuestiones básicas: ¿por qué y con referencia a cuál realidad se plantea la investigación?, ¿qué se aspira lograr con la investigación? y ¿cómo se piensa que se logrará? Del modelo de la IC asumo un *estado de apertura* al intentar responder esas cuestiones, centrando la conciencia sobre el hecho de que la investigación está sujeta a unas circunstancias espaciales y temporales, a las posibilidades y límites del sujeto que la realiza en interacción con otros actores, reales o ideales, y a los recursos materiales y procedimentales con los que se cuenta; por lo cual, en función de esa atmósfera personal, conceptual, material y técnica en permanente estado de transformación, sólo es posible lograr unas construcciones cuyo valor depende de la capacidad con que nos permitan continuar ensayando exploraciones y prácticas propositivas venideras.

Las actividades específicas que han hecho posible esta investigación y le otorgan su sentido han sido, en primer término, el trabajo de anotaciones y estudio de reflexiones en torno a experiencias y conceptos, basados en la recopilación y organización de un material considerado fuente primaria, el cual está compuesto de los documentos elaborados por mí para proyectar-diseñar distintos casos de edificaciones realizados en diversas circunstancias.

¿En qué consiste el método empleado?

El trabajo se ha concebido como una **exploración abierta**, generadora de proposiciones provisorias y transformables durante procesos de investigación emergentes o futuros.

Digo que se trata de una exploración abierta porque no previsualizo –ni puedo hacerlo– un sendero único de acción de mi pensamiento. Lo único que pareciera estar claro es mi necesidad de que se contextualice al hecho de poder actuar como proyectista mientras investigo.

Más específicamente, el trabajo también se ha tratado de hacer intersubjetivas mis **reflexiones introspectivas**, producidas durante este proceso de aproximación a una *investigación proyectual*.

La reflexión introspectiva no supone un trabajo psicoanalítico en estricto sentido. No estoy formado ni asesorado para ello y no sabría cómo vincularlo a esta investigación aún. Es una reflexión introspectiva en tanto procura dejar testimonio de mi proceso de pensamiento durante el proyectar; decir qué pienso mientras proyecto y reflexionar sobre el proceso de esa interacción.

Ello se mostrará como un discurso que tratará de evidenciar algunas construcciones teóricas que puedan ayudar a reconstruir los fundamentos de mi capacidad crítica y proyectual de la Arquitectura.

Las fases del método abarcan:

1. El reconocimiento de un contexto.
2. La selección de casos de proyectos.
3. La construcción de la información.
4. El análisis hermenéutico de la información.
5. Las posibilidades para una evaluación.

1.2.4.b.- El reconocimiento del contexto desde el cual he trabajado

La noción de contexto de la investigación la abordo desde una concepción cognoscitiva-espacial-temporal.

Como ya expliqué en los alcances, traté de abordar una compresión diacrónica y sincrónica del proceso de investigación, a partir de reseñar sus momentos desde tres visiones: retrospectiva, perspectiva y prospectiva.

En todo caso, las tres acontecen en un mismo lapso: luego de haber terminado la escolaridad de la maestría, hasta esta fecha: seis años, entre 2005 y 2011.

Durante ese tiempo he estado actuando como profesor de Diseño Arquitectónico, Coordinador Docente de la Escuela de Arquitectura y no he tenido encargos de libre ejercicio de la profesión en los últimos cuatro años. Mi vida personal ha estado serena y mi vida académica ha estado signada por mucho estrés burocrático y controversias.

Espacialmente se circunscribe a los ámbitos de la FAU-UCV y de mi estudio personal, ambos en Caracas, Venezuela; por lo que salvo en contadas salidas de la ciudad por razones familiares y de la actividad de libre ejercicio entre 2006 y 2008, la investigación acontece en un pequeño fragmento del paisaje caraqueño.

Cognoscitivamente, el trabajo se perfiló como tal entre 2008 y 2010. Su contexto se corresponde a la reflexión sobre la teoría de la arquitectura en Venezuela, al quehacer arquitectónico de mi país y a una aproximación a los problemas epistemológicos en un sentido amplio para dirigirme, luego de la maestría, hacia la formulación de mi tesis doctoral. El ensayo en esta ocasión necesitaba transitar por la exploración personal, para abrir horizontes en la próxima etapa; lo que quiere decir que esta investigación no es un trabajo cerrado en sí mismo, sino una fase más de un programa de investigación que se ha venido construyendo de manera emergente y que tiene su origen más visible en mi trabajo de ascenso a la categoría de instructor (Ob. cit.). Su característica principal y que quisiera poder proyectar hacia la tesis doctoral es que **me implique como investigador y proyectista sincrónicamente**; por lo que el concepto de **investigación proyectual** ha sido el contexto que he considerado más pertinente a mis objetivos, antes que los estudios sobre **metodología del diseño** se han desarrollado desde hace varios años.

1.2.4.c.- La selección de casos de proyectos

A continuación expongo mis anotaciones acerca de la selección de los casos que observé. Téngase en cuenta que la mayor información sobre los casos estudiados está presentada en formato digital e incluidos en el **DVD** adherido a la contraportada del tomo II, de anexos.

Como expliqué, establecí un principio de comparación a partir de interpretar los proyectos entre un grupo de casos de **editopías realizadas** previas al TFG y un nuevo grupo de casos de **editopías específicas** para el TFG que denomino **ejercicios de proyecto** o **ejercicios editopológicos**. El primer grupo lo consideré un campo de referencia respecto del cual predico lo acontecido durante el segundo grupo.

Para el primer grupo seleccioné tres trabajos realizados en paisajes y momentos claramente diferentes, escogidos del total de trabajos que incluyo en mi currículo (ver anexos N° 1, 2 y el **DVD**):

1. 2003, **Plaza-cancha** en Angostura.
2. 2005, **Plaza de la poesía** en Caracas
3. 2006, **Ciudad Médica** en Barcelona

Para el segundo grupo anuncié sólo un título como guía de lo que para el momento de esbozar el TFG creía que podría hacer:

1. **Desde el espejo del baño: la ciudad como patio**
2. **Desde las ruinas circulares: la memoria como laberinto**
3. **Desde una mesa en Caracas: el recorrido de los cantos cardinales**

Claramente eran anticipaciones de lo que haría y, en mi modo de actuar, bocetos.

1.2.4.d.- La construcción de la información

Recopilé todos los documentos gráficos y escritos que poseía acerca de los tres casos de estudio previos al nuevo evento de proyectar-diseñar⁴³. Esa recopilación la convertí en **presentaciones digitalizadas**⁴⁴, ordenadas según los tipos de documentos registrados, y contentivas de unas fichas analíticas por las cuales identifiqué los proyectos, los argumentos teóricos y las estrategias proyectuales que abordé. A esas presentaciones digitalizadas las he denominado: **fichas editopológicas**.

Así documenté mis **concepciones previas**; las cuales comparé con las nuevas **unidades de información** que, simultáneamente, construí durante el proyectar-diseñar. Llamo unidades de información a todos los documentos: dibujos, anotaciones, fotografías, imágenes, etc. que produje durante los ejercicios de proyecto.

En términos efectivos se han solapado las visiones, retrospectiva y perspectiva, de la investigación proyectual que he realizado. Esto lo he considerado una dificultad y no un fracaso o contradicción, pues han quedado registradas en documentos diferenciados: la visión retrospectiva en **presentaciones digitalizadas** y la visión perspectiva en un **cuaderno de proyectos y/o diario de la investigación**.

A medida que avancé en ese proceso, determiné **conceptos** claves y formulé unas **categorías** de estudio y análisis. Estuve atento a las asociaciones que entre ellos hacía. Registré cronológicamente mi proceso de pensamiento durante el trabajo proyectual y los pensamientos que sucedían mientras no estaba en ello. Finalmente redacté un papel de trabajo que ha expuesto los proyectos formulados, los argumentos teóricos asumidos, los modos y métodos en que procedí y, la comparación entre ambos momentos representados en los grupos de casos.

Las **unidades de información** fueron construidas a partir de:

1. Elaboración de documentos gráficos, en forma de **cuaderno de proyectos y presentaciones digitalizadas**.

⁴³ De hecho, el que tuviese disponible la mayor cantidad de información ya digitalizada fue una de las razones para escoger los 3 casos.

⁴⁴ Por favor, verlas en el **DVD anexo**, antes de iniciar la lectura del capítulo 3.

2. Escritura de enunciados, inquietudes y pensamientos, en forma de **diario de investigación**⁴⁵.
3. Análisis simultáneo de ambas y de las relaciones entre ambas, en forma de **cuadros o fichas analíticas**.

La construcción de cada unidad de información se hizo efectiva mediante las siguientes actividades:

1. Dibujos y anotaciones.
2. Registro fotográfico propio y anotaciones.
3. Observación y lectura de documentos y anotaciones.
4. Digitalización (registro con escáner o dibujo CAD) de documentos originales.

En todo caso, debo aclarar que **mi metodología de análisis ha sido emergente**: quiero decir con esto que no partí de una estructura previa nítidamente concebida a través de la cual fuese observando todo. Parte de mis preocupaciones siempre ha sido **cómo seleccionar** –según cuáles criterios hacerlo– **un instrumental teórico**, si cabe la expresión, para analizar una determinada realidad, en particular, cuando de mi propio proceso proyectual y cognoscitivo se trata.

Toda vez que la selección de los casos estuvo justificada o fue arbitraria según lo que logro explicar con anterioridad, lo único que tuve claro con sobrada anticipación es que debía organizar los documentos relativos a ello. La sola organización suponía ya una estructura teórica, que se puso de manifiesto de manera “automática” o “intuitiva”. Las fichas digitales fueron el instrumento de trabajo. La siguiente lista da cuenta de la estructura de mi metodología de estudio inicial:

- a. Identificación del caso,
- b. Registro e información básica del entorno,
- c. Enunciado de los referentes asociables,

⁴⁵ El cuaderno de proyectos y el diario de investigación coincidieron físicamente en un mismo volumen, aunque muchas de las anotaciones las hice también en un archivo de OneNote, en otro de Word y en una libreta de bolsillo. Como se ve, no logré sostener una disciplina rígida sobre los medios de registro, por lo que, al final, tuve que reunir mucho material disperso, aunque cronológicamente identificado.

- d. Exposición cronológica de los bocetos,
- e. Exposición categorizada de los documentos finales,
- f. Selección de las piezas del registro que estimaba necesarias para fichar e interpretar,
- g. Análisis del proyecto o construcciones teóricas y, finalmente,
- h. Epílogo (no conclusión).

Este esquema indicaba, en principio, lo siguiente:

1. Manifestaba conciencia de estar estudiando un abordaje teórico a través de una determinada realidad, por ello diferencio caso de objeto de estudio. Con esto reitero el partido de asumir que lo arquitectónico es un tipo de discurso.
2. El entorno es una información primordial para la interpretación y comprensión de lo edificado, en tanto discurso edificado.
3. Lo edificado proviene de una relación con la tradición y/o la contemporaneidad disciplinar y es posible entreverlo en sus elementos constitutivos.
4. Los bocetos y dibujos son la exposición más elocuente del discurrir del pensamiento durante el proyectar-diseñar y es la fuente primaria de estudio, puesta en sincronía con la interpretación del entorno y de las relaciones con la tradición disciplinar.

Durante la elaboración de las fichas editopológicas fui generando cambios que se hacen especialmente evidentes al comparar el contenido de la ficha correspondiente a la Plaza-Cancha con las otras dos. Es interesante observar que aun cuando se trataba de una mirada retrospectiva, posterior a la experiencia adquirida durante la maestría, no sentí la necesidad de ordenar con mayor detalle la información. Al respecto, dejo anotada la estructura de orden que apliqué a las otras dos fichas, que incluso elaboré con ciertas diferencias entre ellas:

Categoría de información	Plaza de la Poesía	Clínica oncológica
Ficha editópica (datos básicos): informar	<ul style="list-style-type: none"> a. Ubicación b. Motivo c. Encargo d. Periodo e. Relación editópica (edificable : parcela) 	<ul style="list-style-type: none"> (igual que en Plaza-Cancha) a. Ubicación b. Motivo c. Encargo d. Cliente e. Periodo f. Relación editópica (edificable : parcela) g. Colaboradores

Categoría de información	Plaza de la Poesía	Clínica oncológica
Paisaje entorno (registro) describir : datar : inspirar	<ul style="list-style-type: none"> a. El territorio b. El paisaje c. La avenida en el paisaje d. La avenida e. Entorno del sitio f. Aceras g. Topofilia h. Tectónica i. Perfil urbano j. Paisajes k. Vecindades l. Hitos en el paisaje 	<ul style="list-style-type: none"> a. Ubicación b. Bordes c. Relieve d. Planimetría e. Variables urbanas f. Paisaje g. Texturas y colores h. Vegetación i. Cultura
Referencias (estudiar) buscar : analizar : inspirar	<ul style="list-style-type: none"> a. Elementos arquitectónicos genéricos y (igual que en Plaza de la Poesía) derivados b. Dialéctica entre lugar y objeto arquitectónico c. Tensión entre centralidad y axialidad d. Sinergia de patio y corredor e. Tectónica de la tensión f. Entidad referencial ordenadora g. Habitar h. Dialéctica entre ciudad y paisaje i. Materialidad j. Topofilia k. Espacialidad (multidimensional) l. Utilidad 	
Protoeditopías (bocetos) imaginar : preguntar	Organización cronológica de bocetos (igual que en Plaza-Cancha)	Organización cronológica de bocetos (igual que en Plaza-Cancha)
Anteditopías (dibujos arquitectónicos) precisar : proponer: resolver	<ul style="list-style-type: none"> (igual que en Plaza-Cancha) a. Plantas b. Secciones c. Alzados d. Perspectivas 	<ul style="list-style-type: none"> a. Programa b. Emplazamiento c. Conjunto d. Áreas verdes e. Componentes f. Plantas g. Secciones h. Perspectivas
Fichaje hermenéutico (interpretación) seleccionar : explicar	Selección de documentos claves para el análisis (igual que en Plaza-Cancha)	Selección de documentos claves para el análisis (igual que en Plaza-Cancha)

Categoría de información	Plaza de la Poesía	Clínica oncológica
Construcciones teóricas (teoremas) teorizar : argumentar	a. Palabras claves b. Análisis del proyecto i. Origen del proyecto ii. Aproximación proyectual iii. Proyecto iv. Estrategia proyectual v. Referencias claves para la estrategia proyectual vi. Tácticas proyectuales vii. Técnicas proyectuales	a. Palabras claves b. Análisis del proyecto i. Origen del proyecto ii. Aproximación proyectual iii. Proyecto iv. Estrategia proyectual v. Referencias claves para la estrategia proyectual vi. Tácticas proyectuales vii. Técnicas proyectuales
Epílogo resumir	Reflexión-síntesis final (igual que en Plaza-Cancha)	Reflexión-síntesis final (igual que en Plaza-Cancha)

1.2.4.e.- El análisis hermenéutico de la información (análisis del proyecto)

El análisis debía ser una actividad que aconteciera simultáneamente con el proyectar-diseñar, y de la cual debía quedar registro en las unidades de información. Ello no impediría que continuara, luego de haber detenido el proceso proyectual. Durante el mismo, procuraba la determinación de **conceptos** y la construcción de **categorías**, a partir de comparar, reflexionar y conversar analíticamente las anotaciones y los papeles de trabajos realizados.

El caso es que en realidad surgió un primer esquema de análisis, a partir del objetivo parcial de elaborar las fichas editopológicas. Ese esquema se fue modificando a medida que realicé la totalidad del estudio de los tres casos y se contrastó con los ejercicios de proyectos intentados.

El análisis proyectual, entonces, se trató de un **proceso hermenéutico** sobre **dos tipos genéricos de documentos: textual y gráfico**; abordados simultáneamente con un enfoque filológico-discursivo y espaciomorfológico.

Para producirlo, seguí tres pasos: a) titular cada uno de los documentos contenidos en la ficha editopológica; b) selección de documentos imprescindible y c) interpretación de los documentos seleccionados. De la selección de documentos integré el **fichaje**

hermenéutico. Este consistió, como ya dije, en seleccionar un grupo de documentos que consideraba claves, tratando de responderme dos preguntas ¿qué documentos considero imprescindibles para explicar el proyecto?, ¿qué documentos representan más apropiadamente el proyecto? Aunque podrían parecer dos preguntas redundantes, creo que no lo eran: la primera refiere al número mínimo de argumentos necesarios para explicarme y la segunda se aproxima más bien a la búsqueda del boceto clave, el dibujo que yo interpreto como la razón de todo el proceso proyectual ulterior. Hecha la selección, procedí a escribir un texto que desarrollara mis impresiones acerca de cada uno de los documentos ahí incluidos. Me permití hacerlo con libertad de tonos: a veces es más teórico, a veces es más poético. En todos los casos, anoté unas palabras que consideraba claves, asociadas al texto y al documento interpretado.

Cuantifiqué y organicé las **palabras claves** según categorías que enumero más adelante, teniendo en cuenta que esas palabras precedieron a la estructura del análisis del proyecto y de ellas escogí las tres más repetidas para cada caso, las cuales incluí en la tabla resumen del anexo N° 7. Las categorías en las que organicé las palabras claves fueron las siguientes:

- a. **Concepción metarquitectónica:** conceptos esenciales, previos al pensar arquitectónico; de ellos parecieran depender todos los demás sentidos y significados que puedan ser construidos para saber pensar (hacer teórico) lo arquitectónico; por ejemplo: habitar, espacio, cultura.
- b. **Concepción arquitectónica:** conceptos básicos; palabras denotativas de conceptos que, basados en concepciones metarquitectónicas, refieren a elementos y acciones primordiales para saber hacer (hacer poético-técnico) lo arquitectónico; ejemplo: suelo, proyectar, edificar.
- c. **Relaciones espaciales:** caso de *concepto relacional*; son conceptos que denotan relaciones comprensibles espacialmente y con las cuales se constituyen las concepciones subsiguientes. Estas son, por ejemplo: adentro, afuera, continente, etc.
- d. **Concepción formal:** un caso de *concepto diferencial*, esto es, conceptos que denotan una “entidad ideal” implicando un orden espacial base; ejemplo: volumen, estructura, línea, centro, etc.
- e. **Relaciones formales:** otro caso de *concepto relacional*; agrupa conceptos que enuncian la forma de relación entre entidades arquitectónicas distintas; ejemplo: articulación, junta, continuidad, etc.

- f. **Relaciones topológico-arquitectónicas:** caso de concepto *relacional* que incluye términos y expresiones que enuncian y/o sintetizan específicamente la relación entre entidades arquitectónicas comprendidas en términos de lugar, es decir, como continentes y contenidos; ejemplo: casa en calle, calle en ciudad, etc.
- g. **Relaciones fenomenológico-arquitectónicas:** caso de concepto *relacional* que incluye términos y expresiones que enuncian y/o sintetizan específicamente la recepción de entidades arquitectónicas comprendidas desde la percepción de quien habita y le otorga sentidos y significados que podrían coincidir o no con los de quien proyecta; ejemplo: topofilia, poética del edificar, terredad.
- h. **Concepción estética:** caso de concepto *diferencial* que reúne conceptos que enuncian un principio de valoración o propiamente un valor adjudicado a una entidad arquitectónica; ejemplo: racionalidad, sencillez, armonía, tectonicidad.
- i. **Relaciones de vecindad:** caso de concepto *relacional* que incluye conceptos que enuncian la escala y el modo del habitar; ejemplo: pública, colectiva, social, familiar, íntima, sagrado, político, doméstico.
- j. **Cualidades tectónicas:** caso de conceptos *sintéticos*, según los que se califican los principios ordenadores de la materia con la que se constituye una entidad arquitectónica; ejemplo: textura, color, tensión, materialidad.
- k. **Tipos arquitectónicos:** caso de conceptos *sintéticos*, manifestados como toponimias genéricas, que refieren a estancias ideales al conjugar conceptos esenciales (metarquitectónicos, arquitectónicos y formales) con básicos, diferenciales y relacionales; por ejemplo: patio, avenida, calle, corredor, etc.
- l. **Materia:** caso de concepto *diferencial* que define entidades sensibles: material, mampostería, muro de roca, piedra, etc.
- m. **Referencias directas:** o conceptos *referenciales*, cuando una entidad particular es convertida en modelo: Caracas, Villa Radiante, etc.

Ese conjunto de categorías y los conceptos ordenandos en él suponen ya un estadio teórico. Como materia dispuesta caóticamente, ellos están presentes en mi mente y he ido organizándolos progresivamente, una y otra vez, de una manera que aún no puedo describir con satisfactoria claridad, con la precisión que desearía. Lo que pienso es que ese conjunto de conceptos son recursos que dan consistencia a las acciones que suceden durante el proyectar-diseñar; pues ellos podrían ser comprendidos como un sistema teórico, mostrando sus partes (conceptos) y las relaciones entre estas.

Lo que he llamado el **Análisis del proyecto**, es la forma en que despliego algo que sucede sintéticamente en la práctica. Los elementos de la estructura del **Análisis del**

proyecto para las construcciones teóricas de las **fichas editopológicas** terminó enunciada así:

1. Origen del proyecto
2. Aproximación proyectual
3. Proyecto
4. Estrategia proyectual
5. Referencias claves para la estrategia proyectual
6. Tácticas proyectuales
7. Técnicas proyectuales

A continuación explico muy brevemente a qué se refiere cada punto:

Origen del proyecto

Expone la razón que da origen a todo el proceso proyectual, entendida como finalidad extradisciplinar (basada en el acto del encargo profesional, por ejemplo) o intradisciplinar (basada en estudios o investigaciones). Dicho de otro modo, trata sobre el objetivo último del proyecto, su finalidad, es decir, el motivo por el cual procede el proyectar.

Aproximación proyectual

Proyectar es concebir el proyecto, construir filosóficamente los argumentos que definen el proyecto arquitectónico; para ello, todo se inicia desde el trabajo de contemplar la realidad, observarla y registrarla, volverla progresivamente información o dato, (cuantitativo, cualitativo o fenoménico). En otras palabras, la aproximación proyectual consiste en el reconocimiento crítico de la realidad, incluyendo dentro de esta al programa, es decir, lo que es solicitado hacer, independientemente pero a la vez relacionada con el origen desde el cual proviene esa solicitud.

Proyecto

Si bien trato este tópico desde una concepción más filosófica en el punto 2.3.2, de tal modo que es desde aquella que se explica lo que aquí diré, adelanto el tema para mantenerlo en relación con lo que vengo explicando sobre este componente del análisis.

En términos sumamente generales entiendo por proyecto **lo que debería ser, lo que podría ser; lo que ha de lograrse al hacer**; en su **significación** más trascendental.

El proyecto sólo puede ser formulado como **macropropuesta** o respuesta **esencial, ontológica**, quizás, más bien, propuesta confrontada a lo que se haya determinado como problema primordial y/o sintético, holístico, de la realidad conocida. Supone o implica el cambio de esa realidad, ya sea por sustitución o por transformación, sea absoluta, parcial, o en el grado que sea. Nunca supondrá mantener la realidad tal cual es, ya que esto sería la negación definitiva de un proyecto: decir que lo que será, ha de ser igual a lo que es y a lo que ha sido, niega toda temporalidad.

Un proyecto es arquitectónico cuando persigue la transformación de la realidad comprendida como lugar **habitável**, el mundo como lugar del habitar. El proyecto arquitectónico se realiza, a través del diseño, en **editopía**. Un proyecto es urbano cuando la escala de esa transformación es la ciudad o una parte sumamente representativa de esta. En última instancia, en nuestra actualidad, todo proyecto arquitectónico es urbano, porque siempre, ya sea por exceso o por defecto, implica a la ciudad. Y todo proyecto urbano tiene en lo arquitectónico, la sustancia real de sus posibilidades fácticas, materiales.

Para un arquitecto, el proyecto es razón, sentido y objetivo verdadero que guía el trabajo de *diseñar*. Implica qué y por qué; otorga estrategia al diseñar. Es pensar qué se debe hacer en un sentido filosófico-arquitectónico, con fundamentos meta-arquitectónicos. Un proyecto es arquitectónico cuando persigue la transformación de la realidad comprendida como lugar habitable, el mundo como lugar del habitar. Para un arquitecto, **proyectar** es construir filosóficamente los argumentos que definen el **proyecto arquitectónico** y actuar para que ese proyecto se realice en el diseño de un lugar habitable

que implica la prescripción de cómo se hará la transformación topológica de una parte de la realidad del mundo.⁴⁶

Estrategia proyectual⁴⁷

Estrategia, según el DRAE, es arte de dirigir las operaciones militares; arte, traza para dirigir un asunto y, desde una concepción matemática, «en un proceso regulable, conjunto de reglas que aseguran una decisión óptima en cada momento». En otras palabras, estrategia refiere al **qué**. Así que entiendo la **estrategia proyectual** como lo que debe y/o puede hacerse para lograr el proyecto; lo que determinará el logro del hacer; el pensamiento-acción-macro determinante para el logro del proyecto.⁴⁸

Referencias claves para la estrategia proyectual

Expone por enumeración las **obras claves** que, explícita o implícitamente, están presentes en el **imaginario** de quien proyecta. El término obra alude primero a cualquier realización de la arquitectura, en tanto campo cultural, incluyendo ahí lo urbano en sentido

⁴⁶ Nótese que el concepto no implica la acción durante el edificar, pues considero que este es un momento claramente diferente que, en un sentido plenamente ideal, debería atenerse a lo prescrito en los diseños. Durante el edificar, lo que correspondería es el concepto: **gerencia de edificación** para denotar la gestión de obras de arquitectura y urbanismo, concebidas *editopológicamente*. Por otra parte reitero el uso filosóficamente diferenciado que hago de los términos **construir** y **edificar**. En el argot actual de la industria asociada a la arquitectura y la ingeniería, construir se refiere a la gestión de obras concebidas desde la ingeniería como disciplina base, lo que a mi juicio debería ser nombrado con precisión como **edificar**, entendiendo que ninguna obra que transforme el relieve de la tierra puede ser comprendido como algo ajeno a la arquitectura: un puente y una torre de electricidad son arquitectura. Me ha preocupado siempre el dejo despectivo con el que los arquitectos nos referimos del construir, en Venezuela al menos pero creo que en toda Latinoamérica también sucede: cuando una edificación carece de valor para nosotros decimos “eso es mera construcción”; “hay arquitectura y construcción”; por muchas razones, no puedo pensar esos conceptos de manera disociada en ningún momento. Para mí construir equivale a pensar y edificar a escribir. Para mí, algo escrito puede ser banal, vulgar o poético; pero nunca denigraría del escribir como acto, pues es una realidad maravillosa, un prodigo del ser.

⁴⁷ A pesar de mis esfuerzos por anular de mis expresiones todo vocabulario que tenga una etimología asociada a lo militar, llego a un límite en el que no puedo lograrlo pues la palabra que intento quizás ya expresa lo que necesito, a pesar de mí. Es el caso de los vocablos: **estrategia** y **táctica**. Difíciles de precisar, pues tanto el diccionario como el uso cotidiano tiende a confundirlas.

⁴⁸ Rafael Moneo emplea el término **estrategia proyectual** para referirse a «...mecanismos, procedimientos, paradigmas y artilugios formales que aparecen con recurrente insistencia en la obra de los arquitectos actuales...», entendiendo les son válidos para «configurar lo construido», comprendidos en la práctica como: *mecanismos formales, despliegue de formas, caligrafía arquitectónica y materiales empleados*. (2004: 2-3). A esto me refiero en este trabajo con el término **manía proyectual**, ya que entiendo la estrategia (así como también las tácticas y técnicas) en un sentido más abstracto, aunque siempre, espacialmente formuladas.

pleno; luego, refiere a cualquier otra realización, física, de imaginación o pensamiento, respecto de la cual el proyecto construya fuente o fundamentos.

Tácticas proyectuales

Táctica, también siguiendo al DRAE, proviene del griego *taktikí* que significaba «arte de disponer y maniobrar las tropas»; entendiéndola actualmente como arte que enseña a poner en orden las cosas, método o sistema para ejecutar o conseguir algo, habilidad o tacto para aplicar ese sistema y, desde un enfoque militar, arte de disponer, mover y emplear la fuerza bélica para el combate. En otras palabras, táctica refiere al *cómo*. Entiendo la **táctica proyectual** como aquello que necesariamente ha de hacerse para lograr la estrategia proyectual; cómo se piensa el hacer, lo que equivaldría a enunciar principios de diseño. Diseñar el conjunto de tareas y/o actividades que prevén y prescriben la realizabilidad de un producto que representa/expresa el proyecto.

Técnicas proyectuales

Atiende al cómo se hace operativa y sistemáticamente para llevar a cabo cada una de las tácticas proyectuales (operaciones de diseño). No es propiamente diseñar, sino la concepción tecnológica sobre la cual ésta se soporta. En ese sentido, **diseñar** debe ser entendido como el hacer técnico que convierte al proyecto arquitectónico en **editopía**.

...

Por ejemplo: cuando establecemos que los lugares arquitectónicos deben representar un sentido elevado de democracia y de respeto por los derechos humanos, otorgándole igualdad de posibilidades a todas las personas para vivir la experiencia de

habitarlos, definimos un **proyecto arquitectónico**⁴⁹. En consecuencia, para lograrlo acudimos a la accesibilidad y movilidad plena para todas las personas, como **estrategia proyectual**. Esto se vuelve un principio de diseño cuando afirmamos: diseño para todos; es decir, nuestra **táctica proyectual** es el reconocimiento de las realidades biocorporales de las personas que, imaginemos y/o pensemos, deseen habitar el lugar a concebir; incluyendo ahí a personas teniendo en cuenta su edad, género, condición física, etc. y generando las condiciones físicas para que pueda realizarse el habitar. Finalmente, desarrollamos **técnicas proyectuales** de estudio y de representación de todos los casos que vamos identificando, mediante las cuales se van determinando rangos de acción y condiciones, se elaboran gráficos y normas, se establecen condiciones mínimas que satisfagan el principio de diseño, etc. y que podemos enunciar sintéticamente, en este ejemplo, como *biometría* (en tanto estudio de la persona) y *ergonomía* (en tanto saber corresponder las condiciones ambientales para producir bienestar a la persona)⁵⁰.

1.2.4.f.- Las posibilidades para una evaluación

La validación de este trabajo TFG sólo podrá aproximarse a través de sucesivos actos de arbitraje. Para ello, entrego junto a este informe que resume todo lo hecho, toda la información que he producido, digitalizada y catalogada, en un DVD anexo, a fin de que los árbitros puedan consultar los documentos que he utilizado, realizado, etc.

En la introducción afirmé que el arquitecto que intento ser no concibe la indagación como medio para “descubrir una verdad” sino para construir, primero en un sentido personal y luego, tal vez, en un sentido social, **coherencia en el proyectar y cohesión en el diseñar**. ¿Cómo determinar en esto una medida?, o ¿cómo determino un indicador de logro al respecto? Aún no lo sé. Por lo pronto, sólo lo entiendo como una aproximación

⁴⁹ Es un proyecto arquitectónico porque apunta a predecir las características ideales de los lugares arquitectónicos que habrán de ser diseñados en pro de su edificabilidad. Considero que no se trata de un “deseo”, según la crítica que Helio Piñón hace sobre la “idealización del proyecto” (2001: 76-80) en tanto no alude «...al estado animico de quien proyecta...» sino a la razón que devendrá en forma.

⁵⁰ La confusión cotidiana sobre estos aspectos, por ejemplo, lleva a igualar la técnica de representación y estudio del relieve de un terreno (topografía) con la táctica de prever su transformación en terrazas y rampas (modificar el relieve) según las cuales habrán de moverse las masas de tierra (banqueo).

predominantemente subjetiva y cualitativa, que sucede al comparar objetivos-enunciados con proyecto-diseñado.

Insisto en que no planteo en ningún modo que lo que aquí desarrollo se presente como una legitimación de mí como arquitecto, o legitimación de una cierta calidad de lo que he proyectado-diseñado. No concibo esta investigación como la determinación de un juicio aprobativo o exaltante de los posibles valores de lo que he realizado.

Lo que sí he intentado y desearía haber logrado es aproximar un modo útil –aun necesariamente mejorable, lejos de acercarse a lo perfectible– de cómo reflexionar sobre el trabajo propio, sincrónica y asincrónicamente; evidenciando fragmentos de construcciones teóricas que en algún grado, mínimo por demás, aporte un cierto elemento de interés en los esfuerzos por ordenar, quizás sistematizar, el discurso teórico de un arquitecto contemporáneo, intensificando sus contenidos, fluidez y libertad.

Creo que la posible utilidad de lo que he hecho está más en cómo lo he intentado hacer que lo que contiene en sí. Aunque me he puesto como conejillo de indias de mi propia indagación, aquí no importa *el yo que soy*, sino lo que puedo compartir a partir de hacerlo.

Ante la posible réplica de que no es posible debatir ningún aspecto de lo que este trabajo persigue porque “*al indagarme a mí mismo estoy cerrando la posibilidad de que alguien más opine, ya que nadie sabrá más de mí que yo mismo*” creo que puedo replicar, con base a las anotaciones que hice de Martínez (1997), que la sola posibilidad de conversar es ya un fruto importantísimo en los procesos de construcción de conocimientos. Para que pueda suceder, una conversación no necesita de un objeto exógeno al yo que cada uno de nosotros es, porque los cosmos de realidades que en cada uno de nosotros está condensado en su yo, se traman a través de nuestras facultades de lenguaje y, aún mucho más, cuando compartimos idioma, paisaje, cultura y sociedad.

2. APUNTES NECESARIOS PARA CONSTRUIR ALGUNAS PROPOSICIONES PROYECTUALES⁵¹

Para formular y diseñar esta investigación problematice parte de la realidad que observo a través de, al menos, tres campos referenciales, extendidos desde y hacia tres horizontes concéntricos que represento en sendos grupos de apuntes:

1. **Horizontes de pensamiento**: apuntes para representar un *campo conceptual*,
2. **Horizontes de experiencia**: apuntes para representar un *campo personal*,
3. **Horizontes de comprensión**: apuntes para representar un *campo de análisis*.

Es de hacer notar que estos tres campos se unen y desarrollan a partir de un *centro epistemológico o paradigmático*, declarado en mis apuntes sobre la metodología de este trabajo, desde el cual me he propuesto actuar y respecto al cual concibo que los horizontes que ahora presentaré, se ordenan.

Estos tres grupos de apuntes no los presento como estructura a la cual ceñirme o como sistema teórico que me propongo aplicar para comprobar su utilidad, verdad, verosimilitud, etc. Son la declaración de un partido, la exposición de un “sistema de coordenadas de referencia” que pueden permitirle conocer al lector –y tal vez a mí mismo– la magnitud e intensidad de mis contradicciones. Al igual que un sistema de coordenadas, este conjunto de apuntes no representa la realidad en sí misma, sino uno de los tantos instrumentos o medios que fabricamos para acercarnos a una inteligibilidad de lo real, que acontece de modo autónomo a aquel sistema. Estos horizontes pueden representar en una cierta medida al actor que dice investigar en este trabajo, por lo que sus elaboraciones y reflexiones adquieren sentido a partir de aquellos, en primer término para el actor que soy y luego para el lector que me observa y juzga y que, indefectiblemente, posee su propio sistema de referencias, es otro sistema de coordenadas que colisiona, se interseca o se superpone al que expongo. La intersubjetividad requiere el esfuerzo de explicarnos y es lo que con estos horizontes pretendo ofrecer.

⁵¹ Reconozco que quizás algunos de los temas aquí esbozados no parecen tener vinculación directa con los casos de estudio (al menos, no simultáneamente con los tres); sin embargo, me aventuro a exponerlos para dejar constancia de que considero que sí tienen mucha relación aunque aún no logre expresarla. Sé que es un aspecto que amerita más reflexión.

2.1.- HORIZONTES DE PENSAMIENTO

Este campo trata un conjunto de conceptos que forman el centro o núcleo de los otros dos campos. Esto es así porque estaría declarando la forma en que entiendo unos conceptos que en mi pensamiento actúan como *metateoría* de todo lo que trato de construir como discurso y como proyecto-diseño. El concepto más esencial de este conjunto y desde el cual organizo todos los demás es el *hacer*: es esta la manifestación de nuestro *saber ser* en el mundo. Así expresado, el *hacer* está vinculado al *saber* –pues lo contiene–, al cual exploro antes de abordar propiamente al *hacer*, procurando fijar algunas consideraciones para poder acercarme a una comprensión de los procesos de producción de conocimientos. Hecho eso, destaco luego que el *hacer* acontece en distintos modos: *poesía, teoría, práctica y técnica* que, para los fines de este trabajo, acoto la mirada sobre los tres primeros. Particularmente hago énfasis en una comprensión reflexiva de la práctica: la *práctica reflexiva*, que vendría a ser la expresión que procura representar de modo sintético la relación entre teoría y práctica, tópico primordial de este trabajo. Todo ello adquiere su sentido último a través de una determinada comprensión de la arquitectura, la cual preciso al afirmar que *Arquitectura es un modo de Cultura* y advierto que *por la investigación proyectual sólo puedo acercarme a conocer la realidad arquitectónicamente construida a través de lo edificable*, es decir, de lo que ha sido, en algún grado, *proyectado-diseñado con el fin de edificar*.

2.1.1.- ¿Qué decimos cuando digo *conocer*?⁵²

Este conjunto de anotaciones resultaron de la exigencia de un trabajo en un curso de introducción sobre Filosofía de la Ciencia. Dicho curso ofreció una visión histórica general sobre cómo ha sido pensada la ciencia y sus fines, lo cual implicó el esbozo de los problemas considerados como sustanciales, a saber: verdad y demarcación, la idea de progreso científico, la estructura de la ciencia y la formación de conceptos científicos. Ese

⁵² Este tema fue publicado como un artículo de mi autoría: *Apuntes para construir una definición acerca del conocimiento en arquitectura. Mapas de lo aprehendido*. Revista: Tecnología y Construcción, Vol. 19, Nº 1. Caracas: IDEC-FAU-UCV / IFAD-LUZ, 2003. p.p. 29-42.

curso se desarrolló claramente posicionado en un horizonte cercano a las ideas más clásicas sobre la ciencia. Para explicar eso mejor debo decir, por ejemplo, que se privilegió finalmente la “*concepción estructural de las teorías*” o “*nuevo estructuralismo*”, representada por Suppes-Sneed-Stegmüller (Echeverría, 1989: 141), mientras que la obra La estructura de las revoluciones científicas (1962) de Tomas Kuhn no se consideraba “seria” y sobre la teoría anarquista del conocimiento, de Paul Feyerabend (Chalmers, 1976: 212) se guardó un discreto silencio⁵³.

Ya he advertido con insistencia que todo lo que digo, juzgado desde cierta postura ontológica⁵⁴, está irremediablemente contaminado o es impertinente e inútil. Lo cierto es que no estudié este tema desde una posición pretendidamente objetiva, neutra o vacía de sentidos. Los comentarios que acerca de un papel de trabajo me hiciera la profesora Dyna Gutián, encendieron la necesidad de explicarme algo tan aparentemente obvio y cotidiano como suponía que era *el conocimiento*. El hecho es que antes de yo poder disponer de textos y orientación tutelar al respecto, mi pensamiento se hallaba generando proposiciones y relaciones. Por eso inicio las respuestas a la pregunta “*¿qué es esa cosa llamada conocimiento?*” con una reflexión propia al respecto y titulo este punto del trabajo en plural, reconociendo que todo lo que digo está en absoluta deuda con una multitud de autores y personas.

Así que he tratado de revisar en mí lo que como arquitecto pienso que es el conocimiento; dicho de otro modo, he tratado de comprender si lo concibo de una manera diferente o no al entorno socio-cultural e histórico al que pertenezco. Por lo tanto, provengo de un proceso activo, abierto, inconcluso y a la vez procurando realizar su registro. Lo que implica que no hay nada “limpio”, “puro”, sino profusamente “contaminado” y es desde esa azarosa hibridación de donde surgirán las cualidades y defectos de mi propuesta.

⁵³ No es objetivo de este texto cuestionar el enfoque del curso, pero esta reseña sirve para contrastar la orientación pretendida por mí.

⁵⁴ «Según la concepción inductivista de la ciencia, (...) la ciencia está formada por enunciados observacionales públicos, y no por las experiencias subjetivas privadas de los observadores individuales.» (Chalmers, 1976: 46). «La validez de los enunciados observacionales, cuando se obtienen de manera correcta, no dependen del gusto, la opinión, las esperanzas o las expectativas del observador. » (Chalmers, 1976: 23).

Todo lo que digo está en deuda con una multitud de autores y personas. **Porque no concibo una soledad absoluta, como arquitecto no estoy verdaderamente solo; siempre estará en deuda con las voces que me habitan.** Esas voces suceden dentro de nosotros en la pulsión del lenguaje que nos conforma:

«*El hombre es hechura del lenguaje* [dice el poeta venezolano Rafael Cadenas] éste le sirve no sólo como medio principal de comunicación, para pensar y expresar sus ideas y sentimientos, sino que también lo forma. *Está unido en lo más hondo a su ser; es parte suya esencial, propia, constitutiva*» (Cadenas, 1994: 24).

El lenguaje es impronta de lo vivido, lo humano por acción del pensamiento. El pensar se realiza por el lenguaje. El lenguaje es el cuerpo del pensamiento y ambos, inseparables, son el universo cultural que se ha fraguado siglo a siglo desde que los ojos humanos crean y recrean la presencia del mundo y su efímera presencia en él. Por tal razón el ser humano no puede renunciar a comunicar. Toda acción humana *dice*, esto es, expone lo pensado, explícita o implícitamente. Por el lenguaje decidimos, escogemos, sepáramos, unimos, abarcamos, creamos, deshacemos; gritamos o silenciamos. Llegamos a la felicidad o a la muerte.

La cultura es una conversación perenne iniciada desde muy remota edad (Gadamer, 1981:10), en ella estamos sumergidos y de ella nos hacemos. Esa conversación se hace y deshace gracias al lenguaje: esa realidad absolutamente indisociable de nuestro ser, por el que conocemos y al cual, al quererlo conocer, casi petrificamos; luego rescatado por la reflexión y la literatura para renovar nuestra capacidad de entendimiento y pertenencia del mundo. Ese proceso de aprehensión del mundo, hecho inevitablemente desde el lenguaje, es el discurso.

El discurso es una práctica social, contextualizada y temporal.⁵⁵ Entender que pertenezco a un discurso que puedo transformar y recrear comienza a ayudarme a entender conceptos que de otro modo seguirían siendo casi inaccesibles para mí, como por ejemplo, el concepto de “lenguaje” en la Arquitectura. Ahora me atrevo a argumentar

⁵⁵ Las investigadoras Calsamiglia y Tusón afirman: «*el discurso es una práctica social (...) una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social*». (1999: p.15).

que *lo arquitectónico es una forma de lenguaje* y los modos en que se hace son discursos creados por un colectivo determinado en un tiempo y lugar definidos, dejando testimonio de su singular concepción del mundo.

El escritor e investigador venezolano Luis Barrera Linares advierte que:

«Comunicativamente, las sociedades humanas se agrupan bajo la orientación de las formas discursivas que (re)producen y a través de las cuales conciben y le dan forma al mundo. Convengamos para entendernos que, en ese mismo sentido, el lenguaje permite al hombre diseñar cognoscitivamente dos tipos diferentes de universos: el universo físico y el universo conceptual. (...) al organizar tales universos mentalmente, a fin de materializarlos lingüísticamente, lo hacemos a través de un ‘ordenamiento’ que resultará diferente, de acuerdo con la configuración interna que le damos y el propósito que nos mueve a comunicar algo» (Barrera, 2000: 11).

Es así como parte de considerar que el estudio de la producción discursiva de una determinada comunidad, se apoya en el estudio de un determinado conjunto de discursos que dicha comunidad denomina *conocimientos*.

2.1.1.a.- ¿Qué es esa cosa llamada *conocimiento*?

Cuando se concibió un muro de rocas por vez primera, ¿cómo ocurrió?, ¿cómo se proyectó el muro como arreglo de rocas superpuestas? Tal vez sólo después de aprehender la roca, de manipularla sin ninguna pre-intención, de observar su comportamiento al asociarla con otras rocas, sólo entonces, se pudo producir la proyección del muro. Aun suponiendo que no hubiese nada en el ambiente alrededor del primer hombre que le sirviera de fuente para la idea de muro, su realización sólo hubo de ser posible para ese hombre a partir de la limitada existencia de la roca. Pero, ¿en qué momento comienza a “existir” la roca? ¿Cómo esa roca se recreó en un ladrillo?

No sé cómo responder, pero tal vez el **conocimiento** sea como esa roca o ese ladrillo: *un trozo de mundo artificializado con el que construimos otro mundo de artificios*.

Para darle sustrato a esa afirmación o descartarla, dentro de mis posibilidades actuales, he recurrido a los diccionarios, compendios elaborados para resguardar los límites y contenidos dados a las palabras. En primer lugar, a los de mi idioma: el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) al centro, flanqueado por el Diccionario Clave (DC), que en ocasiones da pistas más amplias en una pesquisa etimológica, y por un

modesto diccionario-manual de latín-español (DSL); en segundo lugar, a dos diccionarios especializados: el Diccionario de Filosofía Herder (DFH) y el Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora (DFM). También me he apoyado, para el desarrollo de este tema, en los libros de Alan Chalmers (1976, ¿Qué es esa cosa llamada ciencia?) y de Javier Echeverría (1989, Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX), principalmente, aunque he consultado otros que reseño en las referencias no citadas. Complemento esta breve revisión con los apuntes que he tomado acerca del *construcciónismo* en mis clases de Metodología cualitativa y en los libros de Miguel Martínez Miguélez (1991, La investigación cualitativa etnográfica en educación y 1993, El paradigma emergente) y de Euclides Sánchez (2000, Todos con la "Esperanza". Continuidad de la participación comunitaria); de tal modo que abarco el ámbito general de una forma de lenguaje y dos apretadas síntesis paradigmáticas.

2.1.1.b.- ¿Cuál es el concepto de paradigma?

Es oportuno comentar aquí el concepto de **paradigma**, por ser fundamental para comprender el desarrollo de las ideas expuestas en seguida. Al respecto, acerca la definición que Egon Guba acota en su sentido más genérico: «*una serie de creencias básicas que guía la acción, ya sea en la cotidianidad de la vida como en lo relativo a una investigación disciplinada*» (Guba, 1990: 17)⁵⁶. Todos los paradigmas que guían una investigación disciplinada, de acuerdo con este autor, pueden ser caracterizados por las respuestas que sus exponentes dan a las siguientes tres preguntas básicas:

1. En lo **ontológico**: ¿cuál es la naturaleza de “lo conocible”? o bien, ¿cuál es la naturaleza de “la realidad”? Equivale a la pregunta *¿qué es el objeto?*
2. En lo **epistemológico**: ¿cuál es la naturaleza de la relación entre el que conoce (investigador) y lo conocido (o conocible)? Dicho de otro modo, *¿cómo me relaciono con el objeto para conocerlo?*
3. En lo **metodológico**: *¿cómo debería el investigador acercarse al encuentro del conocimiento?*, o mejor ¿cuál es el sistema teórico que orienta al investigador acerca de la manera de proceder para conocer el objeto? A este respecto conviene señalar que el método no es la metodología, un método puede pertenecer a distintas metodologías.

Para concluir esta anotación, el autor señala:

⁵⁶ (trad. HZ)

«Las respuestas dadas son los términos que, como grupos, pueden ser adoptados por los sistemas de creencias básicas o paradigmas. Ellas son los puntos de inicio o supuestos que determinan lo que es investigar y cómo debe llevarse a cabo su práctica. No pueden ser probadas o refutadas en un sentido fundamental; si así fuese no habría dudas acerca de cómo actuar en la investigación. Pero esos sistemas de creencias son **construcciones humanas** y por consiguiente, portadores de todos los errores y carencias que inevitablemente acompañan al esfuerzo humano» (ibid.: 18).

2.1.1.c.- ¿Qué es el conocimiento, en castellano?

El Diccionario de la lengua española (DRAE), en la primera acepción, dice que el **conocimiento** es «acción y efecto de conocer»; es decir, con esta palabra se designa tanto el proceso como su resultado. En una segunda acepción señala: «entendimiento, inteligencia, razón natural». Por entendimiento apunta que es «la potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga e induce y deduce otras de las que ya conoce». No tomaré el camino del alma para este trabajo, así que me dirijo al acto de concebir las cosas y lo que hago con ellas: establecer relaciones, determinar valores y emplearlas para predecir (me atrevo a encerrar dentro de este término los actos de inducir [causar] y deducir [extraer], por cuanto los asocio con un momento ubicado siempre en un futuro, respecto a mi relación con las cosas). Siguiendo al diccionario, sobre la palabra **conocer** leo: «Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas». Averiguar, por su parte, es «inquirir la verdad hasta descubrirla». Aquí me detengo. Si yo actúo para entender las cosas, vale decir, primero concebirlas y luego manipularlas, ¿cómo es que puedo actuar para “descubrir” la verdad? o, dicho de otro modo, ¿cómo puedo aceptar que las cosas preexisten, son verdaderas, y yo quito de encima de ellas lo que las mantiene ocultas a mí en contraste a la acción de concebirlas y recrearlas? Para explicarme esto, necesito acudir a lo que le he escuchado decir al Doctor en filosofía, profesor Nelson Tepedino, en un ciclo de conferencias que el año 2002 organizó el Museo de Artes Visuales “Alejandro Otero”. Él comparaba los modos de concebir el mundo entre occidente y oriente, específicamente entre los griegos y los semitas. Refería que los primeros se apoyaban en el sentido de la vista, entendido además como un principio activo, por lo cual la pregunta de *¿qué son las cosas?* es equivalente a *¿cómo veo la esencia de las cosas?*, y esto involucra una noción de dominio que es inherente a la ciencia, razón que explica su extensión y prevalencia. Al contrario, los

semitas estaban atentos a *¿qué dice Yavé?*, *¿cómo escucho la palabra divina?*, por lo cual su percepción del mundo reside en el sentido del oído, y esto conlleva una noción de pasividad que puede ser interpretada como sabiduría. En consecuencia, bajo las definiciones elaboradas en el DRAE subyace, claramente, esa concepción occidental del mundo, fundada en lo visual y, por tanto, preocupada por *dominar lo observable*, entendido como cosa que preexiste.

2.1.1.d.- ¿Qué es el conocimiento, en la “ciencia normal”?

En los párrafos acogidos por este subtítulo se resume un conjunto muy amplio de planteamientos que, siguiendo a Thomas S. Kuhn (1962), podríamos convenir en denominarlo “ciencia normal”. Para él, quien expone en términos historicistas el desarrollo de la actividad científica, ese término designa lo siguiente:

«...investigación basada firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior (...) esas realizaciones son relatadas, aunque raramente en su forma original, por los libros de texto científicos, [los cuales] exponen el cuerpo de la teoría aceptada, ilustran muchas o todas sus aplicaciones apropiadas y comparan estas con experimentos y observaciones de condición ejemplar.» (Kuhn, 1962: 33).

En el Diccionario de Filosofía Herder (DFH)⁵⁷ podemos leer que enmarcados por lo que se ha dado por llamar **teoría del conocimiento**, se distinguen tres conceptos: **conocer**-**conocimiento**, **creer**-**creencia** y **saber**.

Permítaseme darle el siguiente orden a la lectura: veamos qué nos dice sobre el **creer**, luego sobre **saber** y dejemos al cierre de este apartado lo que motiva en parte la producción de esta sección del trabajo, **conocer** y el **conocimiento**.

2.1.1.d.i. Creer

El DFH presenta el **creer** como lo opuesto al saber, definiendo este último a partir de sus diferencias con el primero. Se lee en el diccionario: «*Podemos creer sin saber, pero no*

⁵⁷ Entradas: conocimiento, creer/saber, saber, creencia, teoría del conocimiento.

podemos saber sin creer, de modo que, cuando sabemos, también creemos» (creer/saber). Sin embargo, no se da definición alguna sobre el creer, sino sobre el producto de esa acción: «*La creencia es un elemento subjetivo del conocer, y podemos creer sin razones o sin estar justificados a ello...*» (*ibid.*) También dice que la creencia es: «*Actitud o estado psicológico por el que nos adherimos a la verdad de un enunciado. No hay una relación directa entre nuestra creencia y la verdad de un enunciado; la creencia es una actitud subjetiva que puede basarse en razones, mientras que la verdad es una propiedad del enunciado, que puede demostrarse*» (*creencia*). Aquí considero necesario hacer una breve consideración acerca del concepto de *enunciado*, intentando una síntesis de las lecturas hechas tanto a los diccionarios como a las obras ya citadas de Chalmers y Echeverría.

Todo el quehacer de la “ciencia normal” en especial –y quizás de toda ciencia– se basa en la producción, relación y valoración de *enunciados*. Para los positivistas (s. XIX), luego para los integrantes del Círculo de Viena (1922-1940) y, con ciertos matices, para los movimientos herederos (positivismo lógico, neopositivismo y filosofía analítica), el enunciado es la exposición de una experiencia perceptiva que actuará como fundamento de una hipótesis; en ese sentido es *observacional* y *protocolar*. Esto apunta hacia dos valores sustanciales de *lo científico*: producir enunciados *universales* –o dicho en un término muy genérico, *leyes*– y por el empleo de esas leyes poder disponer de la capacidad de *predecir*. La *ley* supone una representación de *lo observable* que no depende ni del lugar ni del tiempo y, en virtud de ello, su capacidad para *predecir* lo que ocurrirá –o lo que ha de ser– resulta inalienable e inalterable. *Lo observable* tiene como condición esencial ser una preexistencia y quien observa puede hacerlo sin modificar las propiedades de lo que es observado. Sobre esa relación entre el enunciado y su consecuencia se basa la necesidad de *verdad* que hubo de instaurarse como norte de buena parte del hacer científico. Ciertamente, durante el s. XX el requisito de *verificabilidad* se transformó primero al de *traducibilidad* (de un lenguaje empírico a otro lógico-matemático y viceversa), luego a los de *falsabilidad* y *verosimilitud*, para permanecer hasta la actualidad en el de *probabilidad*; pero aún hoy subyace la necesidad de enjuiciar al enunciado según su apego a algún concepto de verdad, de hecho, el DFH afirma que un enunciado consiste en un «*conjunto de signos, construido según reglas sintácticas y*

susceptible de ser verdadero o falso» (*enunciado*). Para cerrar estas anotaciones, convoco la definición de Chalmers acerca de los **enunciados**:

«...son entidades públicas, formuladas en un lenguaje público, que conlleva teorías con diversos grados de generalidad y complejidad. (...) una teoría de algún tipo debe preceder a todos los enunciados (...) y los enunciados son tan falibles como las teorías que presuponen. (...) Para establecer la validez de un enunciado (...) es necesario apelar a la teoría y cuanto más firmemente se haya de establecer la validez, mayor será el conocimiento teórico que se emplee» (Chalmers, Ob. cit.: 47, 50).

Retomando la lectura acerca del concepto de creencia, tres cosas centran mi atención: primero, lo definen como “*un elemento*” inasible, subjetivo, de algo supuestamente asible, el conocer. De esta forma, el conocer está “compuesto” de manera dual: por algo *tangible* y por algo *intangible*. Lo segundo es la separación definitiva del creer respecto al razonar y al justificar, por lo tanto, concebido como una acción independiente. En tercer lugar aparece, nuevamente, el problema de la verdad como pieza clave en la valoración de una creencia. A partir de estas afirmaciones, me atrevo a interpretar el creer como un estadio inicial del saber y del conocimiento, adscrito a la intuición.

2.1.1.d.ii. Saber

Sobre **saber**, el DFH apunta que proviene del latín *scire*, de donde procede *scientia*, ciencia. Lo define y explica a continuación:

«*Sinónimo de conocimiento, cuando se entiende éste como ‘saber proposicional’ o un ‘saber que’*. Conocer, en este caso, consiste en saber que un enunciado es verdadero (o falso). Cuando decimos que ‘alguien (S) sabe que p’ pretendemos normalmente decir que ‘S cree que p’, ‘es verdad que p’ y ‘S tiene razones para creer que p’. Cuando se cumplen todas estas condiciones, entendemos que ‘S sabe que p’. Sin embargo, el saber humano, la misma ciencia incluida, puede entenderse mejor como una creencia racional» (*saber*).

Dicho “en lenguaje ordinario”, saber algo exige creer en ello, que sea verdad y que se tengan razones para creerlo, además de que ninguna de esas razones sea falsa. Pero, no es propiamente un sinónimo de conocimiento (dentro de la línea de argumentos que desarrolla el DFH) sino un estadio superior del conocimiento, pues lo define como resultado de un «proceso *indirecto, mediato e inferencial*, esto es, apoyado en razones» y no en

percepciones. Por lo tanto, saber es «*un conocimiento por conceptos e ideas*», es decir, conocimiento de las representaciones de los objetos del mundo y de los mundos y objetos concebidos por la mente humana.

Desde la familiaridad etimológica entre saber y ciencia por una parte, y desde el valor que el ser humano le otorga a las creaciones de su pensamiento resguardadas en la noción de saber; puedo explicarme el incommensurable aprecio que la “ciencia normal” elaboró en torno a sí durante el siglo veinte. Aquí considero pertinente incorporar una cita del DFH acerca de lo que es la **ciencia**:

«*Es la actividad humana productora de conocimiento científico. (...) tiene como objetivo la constitución y fundamentación de un cuerpo sistemático del saber (...) se distingue de otras [actividades] similares por sus características específicas: el conocimiento del que trata es un conocimiento racional, que se refiere al mundo material o naturaleza, cuyas regularidades quiere explicar y predecir; obtenido mediante un método experimental, del cual forman parte la observación, la experimentación y las inferencias de los hechos observados; es sistemático porque se organiza mediante hipótesis, leyes y teorías, y es un conocimiento objetivo y público, porque busca ser reconocido por todos como verdadero o, por lo menos, ser aceptado por consenso universal.* Así entendido, el concepto de ciencia debería aplicarse exclusivamente a las denominadas ciencias empíricas (...) [pero las ciencias formales] son también ciencias en el pleno sentido de la palabra porque, si bien no se refieren a hechos de la naturaleza, son también un conocimiento universal, sistemático y metódico, proporcionan los instrumentos de cálculo e inferencia, necesarios para el método y la sistematización de las ciencias empíricas y, además, también mantienen alguna relación con la naturaleza, de la cual constituyen modelos o formas para pensarla. (...) Las características básicas de que goza la ciencia son las mismas que se atribuyen al conocimiento científico, ya que, en definitiva, son una sola y misma cosa (uno es el resultado de la actividad y la otra es la actividad humana que lo produce), y sólo a ellos se aplica la noción de episteme, tal como se denominaba al verdadero saber entre los griegos, por oposición a la mera opinión, que se consideraba conocimiento impropio o saber infundado. Pero debe reducirse a su justa medida el valor de verdad de la ciencia. Y, así, la filosofía de la ciencia resalta el aspecto de provisionalidad del conocimiento científico e insiste en que la ciencia es sobre todo aquella actividad racional que consiste en proponer teorías provisionales, a modo de conjeturas audaces, a partir de los problemas que surgen de nuestra adaptación al medio, para someterlas a la prueba del experimento, contrastándolas con los hechos, a fin de descubrir su posible falsedad. De aquí que lo que caracteriza al desarrollo de la ciencia no sea precisamente la acumulación de conocimientos, sino la "indagación de la verdad persistente y temerariamente crítica"». (ciencia)⁵⁸

⁵⁸ Los subrayados son míos.

La ciencia, entonces, es ese “cuerpo sistemático” de hipótesis, leyes y teorías, que tiene como fin explicar y predecir el mundo, que se obtiene por acción y producto de un método definido, que se presenta como objetivo, público y se establece al ser reconocido como verdadero o universalmente aceptado. La realidad del mundo es concebida o como una presencia extática que sólo debe ser correctamente descubierta, o como un complejo e inasible suceder de experiencias, de las que sólo se puede inferir un patrón de orden provisional. Por la primera concepción, la ciencia es una acumulación de conocimientos, basada en la verdad alcanzada; por la segunda, la ciencia es la producción crítica, provisoria y transformable, de interpretaciones racionales e instrumentales acerca del mundo y nuestras experiencias de él.

Pero, sea lo que sea que haga o diga la ciencia, desde mi interpretación, aún se mueve por la más íntima esperanza de que exista *la verdad*. La crítica central a Karl Popper, sobre cuya proposición teórica entreleo que se apoya esa «*justa medida del valor de verdad*» a la que se refiere el DFH y por la cual aparece la noción de «*possible falsedad*», reside en que todo enunciado, sobre el cual elaborar la demostración de falsedad de una proposición teórica o experimental, es falible y en consecuencia «*no se pueden conseguir falsaciones de teorías que sean concluyentes y simples*» (Chalmers, Ob. cit.: 90). Dicho de otro modo, determinar la verdad o la falsedad de un enunciado, en sentido absoluto, nunca será posible; pues siempre habrá de servirse de la formulación de otros enunciados, que resultan de observaciones (condicionadas a los límites de la percepción) y/o de las teorías subyacentes. Así entendido, podríamos referirnos de la ciencia como un palimpsesto de discursos que sostenemos sobre la realidad del mundo en tanto procuramos adaptarnos y comprendernos en él.

2.1.1.d.iii. Conocer

El DFH, inicia la definición del **conocimiento** desde un enfoque psicológico, lo describe como producto «*del proceso psicológico por el cual la mente humana capta un objeto*» (*conocimiento*). Así, ese objeto queda finalmente convertido en una representación, fruto de la conversión a intangible de lo tangible, como sustituto de *lo real*. Esa expresión

parte de la premisa de que existen dos “cosas” claramente discernibles una de otra: *la mente humana* y algo preciso y contundente que llamamos *objeto*.

En otra parte el DFH expone que, de acuerdo con la **teoría del conocimiento**, se le atribuye al filósofo e historiador de filosofía alemán Johan Hessen la descripción fenomenológica del acto de conocer:

«...una relación entre un sujeto y un objeto, siendo esta dualidad una característica esencial del conocimiento. Esta relación, que también es una correlación, porque no hay lo uno sin lo otro y, además la presencia de uno supone la del otro, se entiende como una apropiación o captación que el sujeto hace del objeto mediante la producción de una imagen del mismo, o de una representación mental del objeto, debido a una determinación o modificación que el objeto causa en el sujeto. Esta modificación no es más que la percepción del objeto, en la cual el sujeto que conoce no está meramente pasivo y receptor, sino receptor y espontáneo.» (conocimiento, teoría del)⁵⁹

2.1.1.d.iv. Gnoseología, teoría del conocimiento, filosofía de la ciencia, epistemología

Desde el campo del saber de la filosofía, los estudios dirigidos a comprender lo relativo a los procesos del conocimiento humano, en el sentido más amplio, generó el subcampo de la **gnoseología** o **teoría del conocimiento**. Cuando ese estudio se dirigió hacia la ciencia, abarcando desde los aspectos más tradicionales de la filosofía (valores humanos) relacionándolos con ella, con el sabio y la sociedad, pasando por la especulación desde los resultados obtenidos por el quehacer científico –con base en la amplitud lógica de la filosofía– hasta aproximarse al análisis del lenguaje que le era propio, apareció la **filosofía de la ciencia**; y en la medida en que se orientó con más exactitud hacia estas cuestiones del análisis del lenguaje científico, intentando separarse de la filosofía, produciendo reflexiones sobre el método de la ciencia, entendido como razonamiento aplicado, pudo comenzar a distinguirse –aunque siempre difícil y problemáticamente– la **epistemología**.⁶⁰

Desde ese panorama, a partir de la teoría del conocimiento, toda reflexión sobre el proceso de conocimiento humano atiende, de manera crítica, los siguientes aspectos:

a. Posibilidad del conocimiento

⁵⁹ Los subrayados son míos.

⁶⁰ Síntesis basada en apuntes tomados en clases de epistemología del Prof. Wolfgang Gil (FACES-UCV, 2011-1) y su lectura guiada del capítulo 2 del libro titulado La epistemología, de Robert Blanché (1973: 13-27).

- b. Origen del conocimiento
- c. Esencia del conocimiento
- d. Clases de conocimientos
- e. El criterio de verdad (o valoración) del conocimiento

A continuación desarrollo algunas anotaciones hechas sobre cada uno de los aspectos enumerados, siempre siguiendo lo ofrecido por el DFH:

Sobre la posibilidad del conocimiento:

La condición sustancial es asumir que existen dos entes: el sujeto, que dispone de las facultades psicobiológicas para conocer y el objeto, que es trascendente al sujeto y puede ser conocido. Es necesario asumir también que el conocimiento, tanto como acción y como resultado del proceso de conocer, “acontece en” la mente (que es “una parte constitutiva del alma”, o el espíritu, o el Yo) y la mente se concibe como consustancial al cerebro (parte o lugar de nuestro cuerpo, por lo tanto, espacio).

Sobre el origen del conocimiento:

De acuerdo con la descripción de Hessen (1925), se conoce porque se percibe, es decir, porque ocurre un contacto directo, inmediato y consciente con el objeto conocible a través de las facultades sensoriales de nuestro cuerpo, justificado entonces por el hecho de nuestra experiencia. Esto implica una oposición contundente al concepto de saber que es un *conocimiento desde y entre las ideas*. Se conocen cosas; se saben *idealizaciones* a las que la ciencia les exige ser *verdades o proposiciones verdaderas*.

La condición para que el conocimiento se dé, es que ocurra la *abstracción*, es decir, la acción mental de “despojar” al objeto de cualidades que le son propias, o dejando de “mirar” esas cualidades para precisar el enfoque sobre uno o varios aspectos de lo que pueda ser definido como *su realidad*. Pero esto es sólo pertinente en el caso del objeto percibido y entonces se conviene en hablar de *conocimiento de origen empírico*. Pero, puesto en términos sólo de la percepción, el acto de conocer no nos diferenciaría en nada respecto a los animales (si consideramos permisible emplear el mismo término para

designar la acción que ocurre entre nosotros y las cosas, y entre ellos y las cosas); pues estaríamos hablando sólo de un acto biológico.

Ahora bien, si el objeto cognoscible debe ser trascendente al sujeto, ¿cómo puede el sujeto conocerse a sí mismo? Si hablamos sólo del cuerpo, la respuesta es engañosamente sencilla; pero el problema más hermoso e importante reside en *conocer el Yo*. En la Antigüedad el saber se perseguía a partir de la contemplación, “*una visión directa y hacia fuera*” (Marías, 1952: 13). Esa posición ofició un cambio radical con San Agustín, quien, sustentado en el cristianismo, volcó la mente sobre sí mismo mediante la reflexión que, convertida en *introspección*, permitió al hombre la posibilidad de acercarse a su *interioridad*, a su *intimidad*, a la invención del “*hombre interior*” (ibíd.). El hombre moderno no se satisfizo con esa aproximación fundada en lo religioso, así que Descartes la renovó desde el *idealismo*, “*identificando al ser humano con el ser pensante*”: “*je ne suis qu'une chose qui pense*”. Cosa que medita, ser reducido a razón; el mundo, a partir de entonces, fue, apenas, una idea poseída por quien lo piensa al percibirlo y ambos, pensante y pensado, hombre y mundo, *res cogitas* y *res extensa*, se hallaron separadas por un abismo metafísico.

El *hombre interior*, dicho de otro modo, dejó de ser intuición, creencia, fe; para sólo concebirse como *razón*, y todo lo que ha surgido desde la más profunda oscuridad de su ser, con la aspiración de iluminar el mundo exterior, convino en nombrarlo como *lo racional*. Así, por ejemplo, en la siguiente cita de Vitruvio: «*La proporción se define como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda la obra en su conjunto*» (Vitruvio, 1997: 131) tenemos un ejemplo de enunciado que se ha constituido de razones que no pueden ser atribuidas simplemente a la experiencia de la observación y que a su vez es conocimiento imprescindible para construir otros conocimientos (v. g. algunas teorías sobre la proporción). Es un *conocimiento de origen racional*, cuyas características son la vocación de universalidad, necesidad, y naturaleza deductiva, lo que quiere decir que de él se infieren verdades innatas, verdades iniciales, incuestionables o que, por lo menos, se asumen como tal. Son las *verdades a priori*, con referencia a Kant, por las cuales el espíritu humano aporta la posibilidad del conocimiento, que precede a toda experiencia posible, al

ordenar el mundo caótico a partir de la sensación, las nociones del espacio y del tiempo y someterlas a los primeros principios indemostrables que tradicionalmente rigen la actividad del pensar, a saber: el de identidad (*todo ser es idéntico a sí mismo*), el de no contradicción (*una cosa no puede ser ella misma y su contrario, en el mismo aspecto y en el mismo momento*) y el del tercero excluido (*todo enunciado es verdadero o falso*). En resumen, si aceptamos lo expuesto hasta ahora, debemos convenir en que el acto primigenio del conocer surge de la mente humana y conlleva una estructura de orden por la cual discurre toda experiencia posible. Así, cerrando con Kant este punto, es necesario aceptar que la razón y la experiencia juntas son necesarias para explicar el conocimiento: «*los conceptos sin las intuiciones son vacíos, las intuiciones sin los conceptos son ciegas*».

Sobre la esencia del conocimiento:

En distintas formas ya se ha apuntado que el conocimiento es la apropiación o captación de un objeto, convirtiéndolo en una imagen mental, juicio o noema, idea o concepto, representación intangible de la realidad. Pero esa definición abre nuevamente el problema de la experiencia como condición para que exista el conocimiento, sustentada en la relación diádica sujeto-objeto. Dicho de un modo más consustanciado con la razón: el conocimiento es *una creencia verdadera justificada*. El problema de *lo verdadero* ha exigido –y continuará haciéndolo– gran esfuerzo. La noción de *justificación* puede ser remitida a la *estructura de orden* que anotamos al final del párrafo anterior y que debemos significar como una especie de “red mental” mediante la cual el hombre se relaciona con el mundo y lo atrapa. Sobre la creencia quiero insistir; porque sea cual sea el origen que acerca del conocimiento concibamos, funda a éste en lo subjetivo, en lo intuitivo; y es desde allí donde surge esa *estructura de orden* por la cual, siguiendo la proposición kantiana, el sujeto determina al objeto. Popper opuso a ese modelo conceptual, el del *conocimiento objetivo* o *conocimiento sin sujeto cognosciente*, el cual, según entiendo, prevaleció en el quehacer científico del último siglo.

Sobre las clases de conocimiento:

A este respecto, la tarea central de la gnoseología ha consistido en cercar el sentido adscrito a la expresión: *el conocimiento es la representación mental de un objeto*. Dos

sistemas de pensamiento han intentado responder: *el realismo*, ingenuo o crítico y *el antirrealismo*, que abarca al idealismo y al fenomenismo. El *realismo* concibe la existencia *a priori* de las cosas, aunque no sean conocidas. En su versión ingenua, no hay distinción entre el objeto conocido y el objeto real; mientras que en su versión crítica es preciso demarcar las cualidades objetivas de las subjetivas acerca del objeto conocible. Por esta vía se alienta con fuerza *la objetividad*.

El *antirrealismo* se opone a la concepción anterior, por lo tanto parte del predominio de lo subjetivo, pero lo ha hecho desde el desarrollo de dos tendencias a saber: el *idealismo*, cuya proposición básica es que no existe nada que la propia mente no produzca y contenga (ideas, percepciones, objetos ideales, etc.) y su expresión más radical es alcanzada en el solipsismo, caracterizado por sostener ese principio con un tono escéptico; esto es visto por la “ciencia normal” como un riesgoso acercamiento a la “locura”. El *fenomenismo* postula, por su parte, la imposibilidad de conocer los objetos, cuya existencia acepta, pues para el hombre sólo es posible la acción del conocer sobre las apariencias o fenómenos acerca de aquellos.

Sobre el criterio de verdad:

Que prefiero anotar como **valoración**: la necesidad de establecer juicios, tomar decisiones, le ha exigido al hombre intentar responder acerca del valor (de *verdad*) acreditable a un conocimiento. Conocer ha sido en mucho la determinación de si un enunciado es verdadero o falso. Para ello, ha sido necesario proponer y desarrollar teorías acerca de la verdad que han oscilado entre conceptos como los de coherencia, pragmática, verificabilidad, falsabilidad, verosimilitud y probabilidad.

Frente a los problemas epistemológicos de si el conocimiento es o no es representación de un objeto y si al serlo, se corresponde o no con la realidad; la filosofía analítica abrió camino para sustituirlos por la atención sobre *el lenguaje*, esto es, el estudio del sentido y fuente de las palabras que empleamos para referirnos acerca de las cosas. Para un miembro del Círculo de Viena, como Carnap (1932), ello requería diferenciar el *lenguaje material* (cotidiano) del *lenguaje fiscalista* (científico), y en este último distinguía entre *lenguaje protocolar* (para enunciados base) y *lenguaje de sistema* (para la

formulación de teorías). Sobre el modelo de lenguaje *fisicalista*, Otto Neurath (1932) proponía sustituir las nociones de “*significado*” y “*verificación*” por las de “*correcto*” o “*incorrecto*”, pues partía de afirmar que «...los enunciados se comparan con enunciados, no con ‘vivencias’, ni con el ‘mundo’...»⁶¹, y en ese sentido lo que importaba era la búsqueda constante de *correlaciones*. Ese argumento de Neurath tal vez pueda leerse como antecedente del “*nuevo estructuralismo*”, uno de cuyos autores, J. D. Sneed (1971) se desplazó del problema de la verificación, para orientarse al de la *teoridicidad*. En este sentido desarrolló un modelo formal para definir la estructura de una teoría científica a partir de un *núcleo teórico* y el *dominio de las aplicaciones propuestas*.⁶² Hasta donde puedo entender, esa atención sobre el lenguaje condujo, en principio, a dos vertientes: la primera, el desarrollo de la *lingüística* y la segunda, el desarrollo de “*lenguajes formales*” como la *lógica analítica*. En ambos casos, el lenguaje es estudiado como “*objeto que preexiste*”, además de ser pensado como un conjunto de piezas ensambladas según una estructura concreta; por tanto, no interesa el cuerpo de sentidos que conlleva una palabra sino la función de hueso o cartílago que cumple en aquella estructura. De ese modo, los problemas epistemológicos ya apuntados siguen siendo pertinentes.

2.1.1.d.v. Una reflexión antes de continuar.

Desde la teoría del conocimiento revisada, a mi juicio, el problema del conocimiento ha radicado en el intento de establecer un universo paralelo; una suerte de recreación perfecta, palmo a palmo, del universo en la oscuridad del cráneo humano⁶³. La facultad del hombre para intentarlo y aspirar a lograrlo ha sido *la abstracción*. Pero así, el conocimiento, como representación psicológica de la realidad, permanece en pugna con su esencia intangible; pues el conocimiento es *nada* concebido con aptitudes de cosa *material*. El fin último es saber, es decir, *construir muros de conocimientos trabados*, con los que el hombre se provee de un lugar para habitar que le es seguro y que posee; no es el mundo que le fue dado y del cual fue expulsado, sino *el paraíso* creado por su propia mano. Esto

⁶¹ A este respecto consultense los artículos de Rudolf Carnap y Otto Neurath recopilados en: Ayer, 1959.

⁶² Al respecto, consultese el capítulo 6, “*La concepción estructural de las teorías científicas*” en: Echeverría, 1989.

⁶³ Para una imagen al respecto, véase la crítica implícita en el cuento de Borges titulado *Del rigor en la ciencia* (1960: 847)

es el sentido profundo de la necesidad de aprehensión que ha significado el conocimiento y por el cual entraña las condiciones de *control* y *verdad*, *predictibilidad* y *objetividad*, de las que he hablado.

Esa recreación humana del mundo alcanzó, por ejemplo, en el personaje borgesiano *Ireneo Funes* una imagen estremecedora:

«[Funes] *Había aprendido sin esfuerzo, el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos*» (Borges, 1944: 55).

Ante eso, el profesor de teoría e historia de la arquitectura, Henry Vicente, dice: «*La memoria deja de ser una mediadora ante el universo, un límite, y se transforma en una 'inmediatez', una asunción de la 'cosa'. (...) Así, en la observación directa, sin intermediarios, del mundo, radica el súbito olvido de dicho mundo.*» (Vicente, 1994: 170)

La realidad concebida así, separada de nosotros o nosotros fuera de ella (Bunge, 1958: 9), sufre la paradoja de los mapas, que son *representaciones intencionadas* (Vicente, ibíd.), objetos fabulosos y útiles por su genio de omisión. Todas las formas del conocimiento humano, todos los estudios a que ha sido sometido en su historia, no son sino una inmensa y muy diversa rapsodia de *mapas* que, en su hechura, el hombre se ha esforzado por otorgarle un sentido de unidad, verdad y no contradicción.

2.1.1.e.- ¿Qué es el conocimiento, en el construcccionismo social?

De acuerdo con Kuhn, los paradigmas se establecen cuando permiten que una comunidad científica tenga más éxito que otras para enfrentar y resolver los problemas críticos que profesionalmente se plantean. Dice Kuhn:

«*La ciencia normal consiste en la realización de esa promesa [de éxito], una realización lograda mediante la ampliación del conocimiento de aquellos hechos que el paradigma revela como particularmente reveladores, aumentando la extensión del acoplamiento entre esos hechos y las predicciones del paradigma y por medio de la ulterior articulación del paradigma mismo*» (Chalmers, Ob. cit.: 52).

Aunque no forma parte de la obra de Kuhn, su proposición la asocio a los conceptos de *tradición* y *autoridad* que trabaja Hans-Georg Gadamer⁶⁴.

Tradición, en el sentido que Gadamer reivindicó y potenció en la palabra, significa la formación de la memoria del ser en cuanto devenido. Dicho de otra manera: la *incorporación* de “*la pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado*”, adoptadas en libertad y por voluntad propia, reconociendo el fundamento de su validez y alcanzando por ello autoridad. Así se reconoce en lo extraño lo propio y se torna familiar, presente; este “*es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino el retorno a sí mismo desde el ser otro*”. Por lo tanto, la tradición no se realiza por una capacidad de permanencia basada en lo que ha sido dado *a priori*, sino que requiere ser comprendida, afirmada, asumida y cultivada, lo cual supone transformación perenne y re-creada. Por otra parte, la noción de autoridad definida por Gadamer consiste en un acto de reconocimiento y conocimiento construido sobre la razón –por lo tanto no supone una abdicación de esta ni un acto de sumisión– aceptando que es un atributo proteiforme adquirido por una persona y no un simple otorgamiento inmutable.

Si superpongo a Gadamer y a Kuhn como en capas de papel croquis, la afirmación de éste se refuerza con los conceptos de aquél, advirtiendo que la autoridad científica se ha rigidizado con el tiempo. Aquellas realizaciones pasadas que se reconocen como base para el quehacer científico predominante, son las que Martínez señala como *reduccionismo* (Martínez, 1993: 139), Echeverría denomina como *la concepción heredada* (Ob. cit.: cap. 2) y Chalmers califica como *inductivismo* (ingenuo o sofisticado) (Ob. cit.: cap. 1 a 3). Martínez, por su parte, explica que esa teoría se funda en una concepción *mecanicista* del mundo, basada en «...la teoría matemática de Newton, en la filosofía racionalista de Descartes y en la metodología inductiva de Bacon...» (ibid.); mientras que Echeverría y Chalmers complementan esa exposición apuntando hacia el movimiento denominado *positivismo lógico* y por el cual se caracterizaban las ideas desarrolladas por el grupo de filósofos, científicos y matemáticos, que se reunieron bajo el nombre *Círculo de Viena*, entre la

⁶⁴ Consultese: Gadamer, 1960: Capítulos I.1.2.a, pp. 38-48 y II.9.2.a, pp. 344-353

segunda y tercera década del siglo veinte. La fuerza socio-cultural de ese movimiento fue de tal magnitud e importancia, que todas las características que popularmente se manejan hoy día acerca de la ciencia, están directamente vinculadas a las de aquél. Cabe señalar, al margen, que ese movimiento es heredero, con actitud crítica, del *positivismo*, el cual surgió durante el siglo XIX y puede ser entendido como un rechazo al *romanticismo*; se caracterizó por un ataque severo contra la metafísica y una exaltación casi religiosa de la razón y la verdad.

La crítica de Popper (1934/1959) a la búsqueda de la verdad y su proposición de lo falsable como recurso para el desarrollo científico; la investigación histórica de Kuhn (1962), su polémica inserción del concepto de paradigma y su tesis de que la ciencia progresó por revoluciones que suponen el abandono y reemplazo de unas teorías científicas por otras, soportado en las características sociológicas de la comunidad de científicos que expone esas teorías; el esfuerzo de Imre Lakatos (1974) por dotar a la ciencia de una estructura metodológica que la explique desde una visión historicista-lógica; la crítica radical de Paul Feyerabend (1975) contra las metodologías científicas convertidas en reglas, su tesis sobre la incommensurabilidad de las teorías –lo que implica una postura relativista–, su rechazo a aceptar la superioridad de la ciencia respecto a otras formas de conocimiento y su defensa por una libertad creativa del investigador; abrieron grietas en la hegemónica presencia de la “ciencia normal”, que en su afán por demarcarse, negaba las posibilidades de conocimiento en otras áreas del saber humano, especialmente en lo que se acostumbra a llamar ciencias humanas. Todo ello sumado al desarrollo de la filosofía hermenéutica por parte de Hans Georg Gadamer, el estructuralismo y luego el postestructuralismo como conjunto, además del desconstrucciónismo, constituyen las fuentes, más visibles para mí, de la formación del paradigma construcciónista.

El *socioconstrucciónismo* o *construcción social* (Ibáñez, 1996: 96), *paradigma constructivista* (Guba, Ob. cit.: 25) o simplemente **construcciónismo** (Wiesenfeld, 1994), es el paradigma conformado por las siguientes proposiciones, de acuerdo con la investigadora Yvonna Lincoln (1999: 77-79):

En lo ontológico

El construccionismo es **relativista**. Se fundamenta en el axioma de que la realidad es una construcción social, en ese sentido, «se admite la existencia de múltiples criterios que orientan la interpretación de los fenómenos y que dan origen a una pluralidad de perspectivas» (Sánchez, 2000: 100); por ello, la comprende como un conjunto de constructos holísticos y simbólicos que son, simultáneamente, intra- e interpersonalmente de naturaleza conflictiva, dialéctica y además, de acuerdo con Wiesenfeld, de carácter provisional (1994: 259). Así, la realidad construccionista es absolutamente dependiente de su contexto y tiempo. La incesante dinámica del ser, como individuo y como sociedad, forma y transforma permanentemente sus construcciones y la historicidad de sus construcciones, y eso sólo puede mantenerse en tanto esa dinámica no cese. Por otra parte, advierte Ibáñez que:

«...hablar de la producción simbólica de la realidad no significa hablar de una realidad carente de efectos materiales (...) ni construimos representaciones ni representamos construcciones, sino que construimos activamente los objetos que constituyen nuestra realidad. (...) las construcciones no se realizan dentro de nuestra cabeza mediante un proceso de pensamiento puramente abstracto (...) Nuestras producciones discursivas y nuestras construcciones 'mentales' se asientan sobre un conjunto de operaciones que están relacionadas con nuestras acciones, con nuestras prácticas, con nuestras producciones culturales y de todo tipo.» (Ibáñez, Ob. cit.: 100 y 141). ⁶⁵

En lo epistemológico

El construccionismo es **subjetivista** e **interactivo**. En virtud de su proposición ontológica, el construccionismo reconoce que la fuente de la realidad es subjetiva. La relación dualista (objeto-sujeto), de casta positivista, se rompe para dar paso a una relación monista, que parte de que el objeto estudiado está consustanciado con las personas que lo producen y la interacción entre el que conoce y lo conocible es necesariamente intersubjetiva y dialéctica, se transforman mutuamente, pero además, ambos se transforman en la medida que producen el conocimiento, que a su vez se

⁶⁵ El subrayado es mío.

transforma y los transforma. Por ello, el conocimiento es construido y desconstruído en virtud del contexto en el que se produce, en el tiempo en que ocurre y a partir de las personas participantes y las redes sociales en las que y entre las que interactúan. En palabras de Wiesenfeld, «*epistemológicamente, el construccionismo (...) niega la neutralidad del investigador o investigadora, reivindicando más bien su participación en el proceso de investigación.*» (Wiesenfeld, Ob. cit.). Para complementar este punto es necesario destacar el papel que desempeña el lenguaje, para ello me apoyo nuevamente en Ibáñez:

«*No podemos aprehender objeto alguno y comunicar acerca de él, sin construirlo a través de categorías del lenguaje, a través de las categorías que median nuestra forma de pensar sobre la realidad. Las personas viven, no en un mundo de representaciones, sino en un mundo de producciones discursivas y esto implica una gran diferencia. (...) Si los seres humanos son conceptualizados como hacedores discursivos, como animales hablantes, también se les conceptualiza necesariamente como constructores de realidades, porque el discurso, siguiendo a Foucault, es, precisamente, una práctica que construye sistémicamente al objeto del cual habla.*» (Ibáñez, Ob. cit.: 137). ⁶⁶

En lo metodológico

El construccionismo es **hermenéutico** y **dialéctico**. La propuesta básica es crear conocimiento ideográfico, porque lo reconoce absolutamente consustanciado con el contexto y tiempo en que se produce. Ese conocimiento se expone usualmente en la forma de patrones teóricos o tramas de mutua y admisible influencia expresadas como hipótesis actuantes o producciones discursivas. Exige que la investigación ocurra en el contexto donde se está produciendo el conocimiento, de tal forma que el proceso dicte los métodos por los cuales habrá de ser representado, siempre en modo holístico, y donde el investigador debe actuar como un hermeneuta para discernir los significados implícitos en el actuar humano, donde el otro debe ser igualmente reconocido como hermeneuta. El diseño de la investigación, así entendido, es emergente y no preconfeccionado, pues no puede ser totalmente articulado hasta que la investigación se considere completada y durante su realización permanece abierta a recibir la influencia de los coparticipantes, las construcciones que se van elaborando y las circunstancias que van actuando sobre ella.

⁶⁶ El subrayado es mío.

Parafraseando a Wiesenfeld (1994), se promueven los métodos cualitativos y para ello se recurre a dos aspectos, el hermenéutico, porque se intenta representar las construcciones de la manera más precisa posible y el dialéctico, porque esas construcciones se comparan y contrastan entre sí y con la que el investigador debe producir. Así, la teoría es el resultado de la investigación y no el corsé dentro del cual debe discurrir. Por último, es necesario destacar que la metodología promovida por el construcciónismo atiende a tres valores fundamentales: a) la diversidad: pues interesa el conocimiento de todas las versiones acerca de la realidad creada; b) el contexto: pues únicamente en función de éste se alcanza el conocimiento de las versiones construidas y c) el fortalecimiento o potenciación: que atiende a las acciones que pueden propiciarse a partir de las versiones e implica: respeto al participante; reconocimiento de la historicidad del fenómeno y de la investigación; constitución de una relación simétrica investigador-investigado y, finalmente, cultivo de la dialéctica, manifestada en la conversación, entendida esta como arte de compartir versiones que transforman a los participantes en lugar del arte de convencer y dominar al contrario.

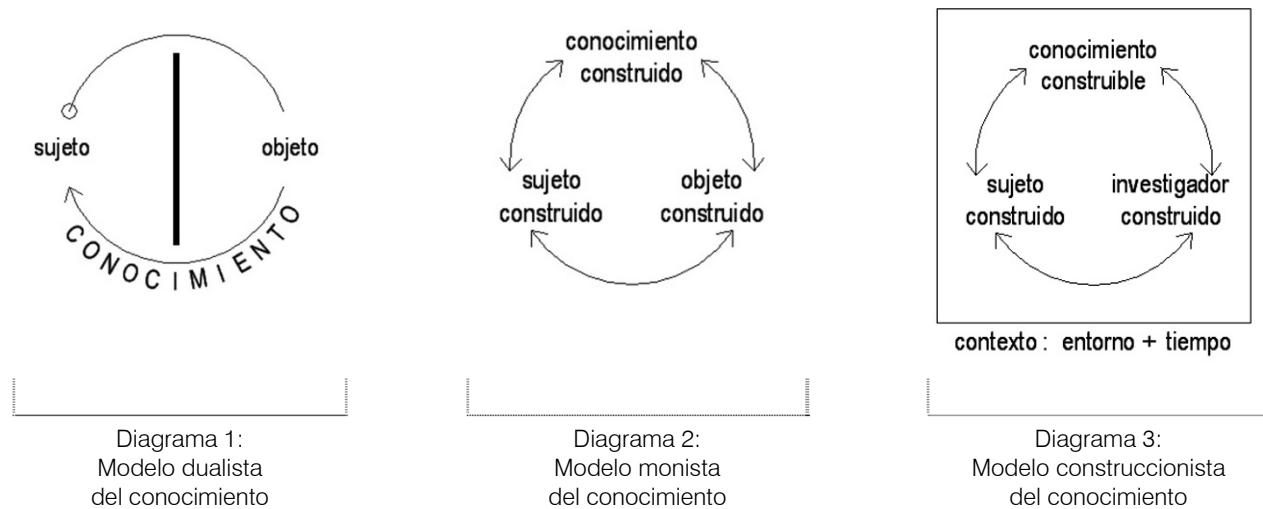
Intentando una síntesis

El conocimiento para el construcciónismo es una producción discursiva de un grupo humano determinado que actúa en un contexto definido y en un tiempo histórico propio. El origen del conocimiento es, por tanto, subjetivo y sólo se puede alcanzar a partir de actos de interpretación y conversación entre los actores que lo producen. El conocimiento así entendido es una construcción que transforma y se transforma, siempre, en el tiempo presente de quienes devienen como artífices de aquél.

2.1.1.f.- Confrontación de valores

A partir de la afirmación de Ibáñez construimos activamente los objetos que constituyen nuestra realidad (1996:141), el conocer supera la definición de actos para dominar lo observable –entendido como cosa que preexiste– o leyes para predecir el futuro y pasa a designar, exclusivamente, el acto de crear una representación que nos es útil, como una roca, para construir algo siempre más complejo, es decir, con implicaciones

materiales y espirituales, éticas y estéticas. Dicho de otro modo, ya no puede ser entendido como el proceso psicológico por el cual la mente humana capta un objeto y produce una representación, evidenciando una concepción dualista y estática del fenómeno (Diagrama 1)⁶⁷, sino por el contrario, lo conocible es lo construido que, al intentar conocerlo, es transformado y nos transforma, no quedando intacto en el proceso, pues también sufre transformación en el tiempo y es absolutamente dependiente del contexto en el cual ocurre la producción de ese conocimiento y de quiénes participan en él (Diagramas 2 y 3).



El acto primigenio del conocer sucede en la mente humana y conlleva una estructura de orden por la cual discurre toda experiencia, toda vivencia posible. Una manera construcción de diferenciar los conceptos implicados, se basaría en un acto de comparación contextual e histórica en lugar de su correspondencia con alguna noción de verdad. En ese sentido, el creer es un estadio inicial del conocimiento y del saber, adscrito a la intuición (a la cual buena parte del desarrollo científico clásico se empeñó en ocultar, disuadir o velar) y que supone la soledad y el silencio del individuo en un modo físico (que en la concepción construcción nunca está solo –la soledad no existe– pues siempre contendrá las voces de la cultura en la cual él ha sido construido); el conocer, por su parte,

⁶⁷ Todas las ilustraciones han sido elaboradas por mí.

es la construcción en tiempo presente y socialmente dinámica; mientras que el saber es la teoría provisional construida y en permanente construcción y desconstrucción. Así, lo humano es la creación perenne de orden, estructura proteiforme que se manifiesta en el soporte físico de los signos y los símbolos, concatenados o relacionados, intangibles o materiales, siempre en transformación, frutos de un lugar y un instante; que en suma, da cuerpo a los diversos lenguajes a través de los cuales el ser humano construye discursos, es decir, expresa su infinita capacidad de concebir y recrear el mundo.

Estas reflexiones me obligan a poner en discusión el valor de *lo universal* sobre *lo particular*. Creo que el sentido de lo universal es un valor creado por el pensamiento humano, a partir de su poderosa capacidad para la abstracción. Abstraer es renunciar a algo, es separar y mirar particularmente, independientemente. Abstraer es desconstruir la roca para convertirla nuevamente en lenguaje. Se ha vivido con la fe de que lo universal puede explicar el cosmos en todos sus confines, puede permitirle al ser humano controlar todos los fenómenos y en virtud de ello, alcanzar, igualar a Dios. Dios, para quienes no han comulgado con la palabra o con la creencia de su existencia, fue sustituido por la creencia en un orden superior desde el cual se explicaría todo. A ese orden supremo es al que el hombre ha montado cacería durante siglos, sintiendo que se acercaba cada vez más a su presa; que la imaginó siempre astuta, ágil, escurridiza. «*La ciencia* –escribe Alessandro Baricco– es extraña, un extraño animal que busca su guarida en los lugares más absurdos, y funciona según planes meticulosos que desde afuera sólo se pueden considerar inescrutables y hasta cómicos, a veces, por parecerse tanto a un vacío vagabundeo, cuando la verdad es que son geométricos senderos de cacería, trampas esparcidas con arte sapiencial, y estratégicas batallas frente a las cuales uno queda estupefacto...» (Baricco, 1993: 36). Pero lo humano es: imaginación, interpretación, discurso, acción.

¿Qué sucedería si actuásemos sin esa fe en el orden? El pasaje bíblico de *La torre de Babel* sería para mí una respuesta.⁶⁸ En la creación, primero fue el lenguaje: del verbo divino surge el hecho y el objeto, «...hubo luz». El verbo también creó el «árbol de la vida» y

⁶⁸ Consultese: *Génesis*. 1, 1-3; *Génesis*. 2, 9 y 16-17. También: *La Torre de Babel*, *Génesis*. 11, 1-9.

el «árbol de la ciencia del bien y del mal»; de aquí extraigo tres aspectos: primero, la vida se distinguió de la ciencia, fueron separadas. Segundo, la ciencia se ocuparía de discernir los opuestos, las diferencias. Tercero, ambas, vida y ciencia, poseen la imagen de un árbol, lo que significa una estructura que se aferra a la tierra, se yergue hacia el cielo y desde su centro, convertido en eje vertical, brotan formas que lo presentan como un ser complejo, compuesto de innumerables partes. El hombre no puede crear un árbol, pero gracias a que posee lenguaje crea una ciudad, con una torre que le confiere eje y centro, origen y desarrollo. Cuando ese lenguaje queda destrozado, confundido, el hombre se dispersa y cesa de construir. Desde entonces, la búsqueda por atrapar el orden del mundo a través de su conversión en conocimiento, le ha resultado al hombre en la difícil tarea de reconstruir la unidad de su lenguaje.

El conocer, entonces, ha sido la quimera humana por aprehender su *otredad*, sea ello el mundo o el sí mismo. Y así, el conocimiento no es más que el mapa resultante de ese intento, la representación de lo que el deseo humano crea gracias a su voluntad de hacer, a su anhelo por poseer, a su necesidad de protección. Al acto de conocer es lo que el hombre ha nombrado ciencia y, en ella, ha querido encriptar el fenómeno de su deseo: contener el mundo en su cráneo, ser Dios.⁶⁹

Sea Dios o no, el ser humano, para justificar su vida, debe crear diferencias tramadas por un orden. La paradoja es que ese orden es humano y por tanto, mutable y efímero. Frente a una montaña, el hombre expone sólo su *intensidad vital*. ¿Cuántos millones de años dice el hombre que tiene la Tierra orbitando en torno al sol? ¿Cuántos millones de años dice el hombre que ha requerido una montaña para emerger desde las profundidades del océano? El tiempo es una creación del hombre que le ha roído las entrañas. Porque el tiempo es la única explicación que el hombre ha creído encontrar al hecho de estar aquí, siempre estar aquí y siempre, además, ser diferente. Porque el hombre está hecho de movilidad, indetención, y necesita creer que ello ocurre en “algo”

⁶⁹ Consultese: Hawking, 1988: 223. Este autor concluye afirmando lo siguiente: “*No obstante, si descubrimos una teoría completa, con el tiempo habrá de ser, en sus líneas maestras, comprensible para todos y no únicamente para unos pocos científicos. Entonces todos, filósofos, científicos y la gente corriente, seremos capaces de tomar parte en la discusión de por qué existe el universo y por qué existimos nosotros. Si encontrásemos una respuesta a esto, sería el triunfo definitivo de la razón humana, porque entonces conoceríamos el pensamiento de Dios.*”

que ha nombrado *tiempo*. Por eso la mejor metáfora es el río, pero el río es agua en movimiento y por ese movimiento, *diferencia*. Siempre diferencia. El tiempo es el espacio entre diferencias, entonces, es nada. O tal vez la nada sea el tiempo, porque es desde la nada que podemos reflejarnos. Soy el que aquí escribe, soy el que aquí lee lo que ha sido escrito, soy el que aquí hablará de lo que escribí y leí. ¿Es eso el tiempo: la suma de unas huellas: la presencia de un papel maltrecho por restos de rocas y una voz que se deshace casi al mismo instante en que aparece? El ser humano ve ruinas y nada, porque el ser humano está hecho de memoria y olvido.

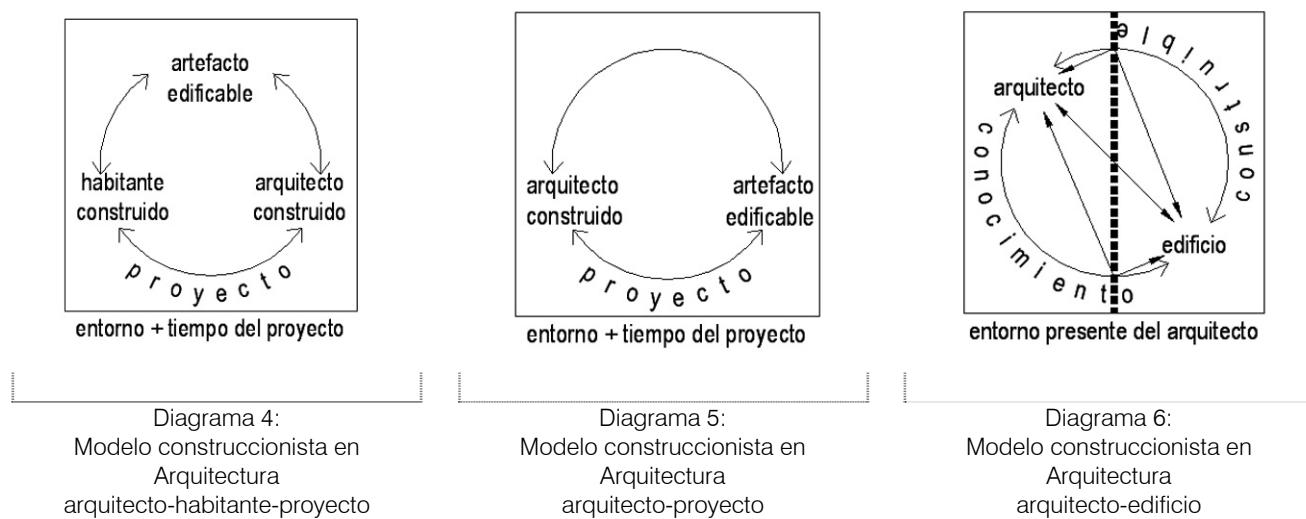
2.1.1.g.- ¿Qué puede conocer el arquitecto?

Sea cual sea el origen de la Arquitectura, ésta se inició como un acto de interpretación, un rito de habitación que se desarrolló como lenguaje y se transformó luego en acción constructiva. El sólo hecho de que ese enfoque epistemológico emergente se haya nombrado como *construcionismo* debe incitar a una profunda reflexión en el arquitecto. Construir es crear un ser, una totalidad, a partir de la reunión, la articulación, la asociación de partes absolutamente disímiles y dispersas; bajo un significado de orden y por medio de una proposición estructural; ocurre en un contexto definido y en un tiempo determinado y siempre cambiante. Ese orden lo confiere sólo el lenguaje y el objeto creado desde ese lenguaje es un discurso. El objeto arquitectónico es un discurso construido con materia construida, enraizado a una tradición y transformador de ella. Por eso, cuando pienso en Arquitectura, tengo que trabajar con una superposición del objeto material y del sujeto que respira, vale decir, de lo construido y de sus constructores: lo arquitectónico es una producción humana habitada por personas, por tanto trasciende de su condición de cosa para adquirir un sentido de vida, convirtiéndose así en otra dimensión de lo humano. Una dimensión política, fruto de la conciencia pública del hombre que se reúne en comunidad a partir de una dimensión religiosa del ser que decide habitar en comunión.⁷⁰ Visto así, lo arquitectónico es un lenguaje construido a partir de las construcciones

⁷⁰ Estas ideas no sólo están en deuda con todo lo ya expuesto, sino además con la obra de Robin Dripps: *The first house* (1997: cap. 1: The Origin of Dwelling, pp. 3-18).

precedentes de la otredad, un lugar creado para resguardar un rito de habitación, un discurso que es una recreación del cosmos. Por ello, interpreto los distintos momentos de la arquitectura como la concatenación de distintos discursos en el tiempo: el clásico, el medieval, el románico, el gótico, el humanista, el barroco, el pragmático, el racionalista, el purista, el moderno. El inconcluso.

Esos discursos están escritos en y con la materia, son legibles por quien habita o por quien habitará, pero para llegar a serlo, han pasado siempre por tres procesos: el primigenio, el de la conversación entre personas; luego el de imaginación conversada, por una o más personas y, finalmente, el de la objetualización, la edificabilidad conversada del artefacto arquitectónico. Cada uno de esos procesos significa contextos diferentes para el arquitecto.



El modelo construcionista para el fenómeno del conocimiento (Diagrama 3) traducido al quehacer arquitectónico requiere de distinguir esos contextos referidos. Hasta ahora me permito distinguir dos: el *contexto-tiempo del proyecto* (Diagramas 4 y 5) y el *contexto presente del arquitecto* (Diag.6). El primero es simétrico en su efecto al que pudiera definirse como contexto-tiempo de la edificación, con la salvedad que los actores son mucho más numerosos y de muy diferentes grados de incidencia, lo cual ameritaría una observación más atenta a la que mi saber y experiencia me permiten hasta el momento. Estando en el proyecto, cierto es que participan otros actores, pero en esta ocasión me interesa destacar

la necesaria relación del arquitecto con el futuro habitante de un artefacto arquitectónico a edificar. El modelo construcciónista tiene la posibilidad de darse a plenitud, si el arquitecto rompe los vestigios positivistas que aún privan en su formación; estos se manifiestan, entre otras cosas, en un modelo de relación en la cual el arquitecto asume que sabe cómo habrán de ser los espacios que el habitante necesita y que a la vez éste ignora. Si el arquitecto se asume como un intérprete, por ejemplo, una de las consecuencias del resultado sería la imposibilidad de adjudicar la autoría de la obra exclusivamente a él, pues requiere de exponer la consubstanciación de su proceso con el imaginario del habitante, enmarcados por las circunstancias y el momento en que se lleva a cabo el proyecto. Otra consecuencia, por ejemplo, consistiría en la dificultad para clasificar la obra dentro de una corriente estética “pura”, lo cual le exigiría una crítica profunda, basada en los significados y no en los amagos formales. Si el arquitecto debe trabajar “en soledad” (Diagramas 5), pues no conoce a quien habitará, entonces actuará como un escritor o un pintor, imaginando su habitante ideal –que creo, siempre será él– pero el modelo construcciónista no se pone en riesgo, porque el autor se desdobra en creador-ejecutante, habitantes-receptores y críticos-receptores, convocando todas las voces de la tradición cultural en la que está inmerso.

Finalmente, el modelo se hace necesaria y extrañamente híbrido cuando ocurre la experiencia vital de conocer un edificio (Diagramas 6), sea porque el arquitecto puede habitarlo, o recibe las representaciones sobre el mismo (planos, fotos, textos, etc.), sin embargo, prefiero atenerme a la experiencia del *estar allí*.

Como si se tratara de un texto, hay una separación física evidente-aparente, además de que el contexto en que el edificio fue proyectado y construido es absolutamente distinto al del arquitecto que quiere conocer. Sin embargo, él se apropiará de todo el conocimiento construido que le sea posible para trazar muy distintas miradas y aproximaciones hacia el edificio. Por ese proceso múltiple y disímil, y por el diálogo que se establece así entre la cosa y el hombre, ocurre la transformación de ambos: el arquitecto ejerce la libertad y el derecho de interpretar, despojar, asociar y recrear la realidad construida frente a él y, al concluir, al asentarse el polvo de la fábrica y cesar el ruido de la

acción, se refleja la luz que brota de sus ojos iluminando el nuevo objeto conocible: el artefacto arquitectónico, aquello que a través del proyecto de lo edificable se realiza en edificio.

2.1.1.h.- Conocer como proceso y método

Para este estudio he de abordar el tópico de producción de conocimientos desde la concepción de proceso que crea, origina, procura algo, –en este caso, *conocimiento* de algo: conocer cómo hago para conocer y qué relación tiene ese proceso con el proceso proyectual arquitectónico que realizo–.

Por **proceso** entiendo una serie de fases sucesivas hacia algo, lo que implica que sucede una transformación de algo, un cambio que acontece en un tiempo. Cuando ese proceso puede ser descrito como una operación artificial, esto es, basado en un saber hacer, en alguna medida observable, cíclico y condicionado por sus principios, fines y resultados, entonces refiere a la noción de **método**.

Sin pretender ser exhaustivo, desde la aproximación que he hecho hacia el conocer, creo que puedo decir que un arqueo básico de la literatura especializada da cuenta de numerosos y muy variados “métodos” de producción de conocimiento: axiomático, baconiano, científico, cualitativo, cuantitativo, dialéctico, duda metódica, empirista, escolástico, estudio de caso, etimológico, etnográfico, experimental, fenomenológico, filológico, galileano, hermenéutico, hipotético-deductivo, historias de vida, inductivo, investigación-acción, racional, resolutivo-compositivo, socrático, trascendental, transaccional. No pocos de ellos presentan variantes significativas, como por ejemplo, el dialéctico, que puede ser entendido desde un idealismo o desde un materialismo. También, no todos son estrictamente métodos sino concepciones de método, ciencias de las que se deriva un método o incluso fundamentos que posibilitan un método; sólo que para lograr tal precisión es necesario aproximarse desde la teoría del conocimiento sobre el grado de descripción de los elementos paradigmáticos que los sustentan; asunto que abordaré a continuación, de la manera más concisa que me sea posible.

En ese sentido, teniendo en cuenta mis enormes limitaciones en el campo disciplinar de la gnoseología pero acercándome desde las anotaciones hechas y apoyado en la distinción que hice entre proceso y método, me atrevo a proponer una diferenciación entre **procesos que posibilitan la producción de conocimientos y métodos de producción de conocimientos**.

2.1.1.h.i. Procesos que posibilitan la producción de conocimiento

Tenga el lector en cuenta, ante todo, la muy breve y atrevida síntesis que sobre la teoría del conocimiento apunto en los párrafos siguientes, para precisar qué es conocer y cómo se produce (con base en lo ya anotado en el desarrollo de la primera parte de esta sección del trabajo):

- a. **Posibilidades del conocimiento:** referida a aquellas condiciones primeras por las cuales puede acontecer el conocimiento, a saber: las facultades ontopsicobiológicas del ser humano (sujeto cognoscente), la existencia de un real (objeto cognoscible) con respecto al cual el ser humano entra en una determinada relación, condicionada o no por una realidad (condiciones socio-espacio-temporales) en la que se arraiga la posibilidad de conocer y un agente o motor que activa la relación entre sujeto y objeto. (Ver anexo 20.1)
- b. **Origen del conocimiento:** comprendido desde cuál medio (los sentidos o la mente) y cuál acción (sentir, intuir, pensar, etc.) acontece el conocer.
- c. **Esencia del conocimiento:** entendido como capacidad y alcance del conocer. Como capacidad, oscilando entre sensibilidad y entendimiento. Como alcance, definida en función de su formalización epistemológica y la idea que comprende. Desde una aproximación epistemológica es necesario distinguir si es formalmente aceptable (sensación, memoria, autoconciencia, razón), cuestionable (intuición) o inaceptable (autoridad/opinión, fe/creencia). Como idea, requiere distinguir si se comprende al conocimiento como una realidad objetiva (concreta o abstracta), aprehensible y transmisible; o como una irrealidad subjetiva (perceptual o ideal), percibida, representada, creada o construida.
- d. **Clases de conocimiento:** definido a partir de sus fines, productos y logros. En cuanto a sus fines, requiere determinar qué se pretende lograr con el conocimiento en un sentido último: predecir, conjeturar, interpretar, explicar, corroborar, contrastar, demostrar, verificar, dominar, resolver, conmover, etc. En cuanto a sus productos, prever si serán percepciones, experiencias, ideas, conceptos, discursos, construcciones, recuerdos, imágenes, obras, acciones, etc. En cuanto a sus logros, saber qué se alcanza: poesía, teoría, práctica, técnica o sabiduría.
- e. **Valoración del conocimiento:** comprendido en tres sentidos: autenticidad, valor y trascendencia. Como autenticidad, requiere determinar si el conocimiento ha sido logrado de manera íntegra, correspondiéndose a los fundamentos que lo originan y en relación a los logros que se persiguen. En tanto valor, definirlo como verdad,

validez, eficacia, verosimilitud, pertinencia, etc. En tanto trascendencia, si es particular o universal, local o global, individual o social.

A partir de ello, podría afirmarse que **percibir** y **entender** son las dos actividades primordiales de la mente que sintetizan la producción de conocimientos en nosotros, por lo cual en algún momento podemos decir que conocemos algo. Tanto cada una en sí, como en conjunto, son constituidas por el **pensar**, sentido general con el que referimos una variedad de acciones de nuestra mente luego de haberse iniciado el proceso hacia el conocer. Sobre este proceso, en términos sumamente genéricos, digamos que hay un momento A, por ejemplo leer, que nos pone como sujetos en relación con un objeto x; pensar ocurre como un momento B, desde el cual todo acontecimiento tiene base en nuestra mente, independientemente del momento A; y podemos distinguir un momento C, por el cual se pone de manifiesto lo pensado, se hace evidente o compatible. El objeto de ese momento A puede ser un real concreto (un algo fuera de nuestro cuerpo), una sensación (un real sensible, algo proveniente de nuestro cuerpo, salvo de la mente) o un pensamiento (un real abstracto, algo sucediendo en nuestra mente). Sobre el momento C haré un esbozo en el punto siguiente. Del momento B anoto los siguientes procesos parciales o acciones por las cuales, ya sea que las consideremos independientes entre sí, interactivas u holísticamente, comprendo que ocurre el pensar⁷¹:

- a. **captar**: capacidad de construir en la mente sensaciones, al recibir en la mente los datos sensoriales, convertidos en tales por los sentidos a partir de un estímulo.
- b. **conceptualizar**: representar algo de manera general y abstracta.
- c. **deducir**: desde un principio, inferir premisas.
- d. **demostrar**: exponer las relaciones necesarias para un razonamiento.
- e. **dialogar**: formulación alternada de proposiciones sobre un asunto; confrontar razonamientos.
- f. **discernir**: capacidad para analizar, comparar y diferenciar objetos, imágenes o conceptos.
- g. **dudar**: capacidad para formular preguntas, cuestionar el estado de algo.
- h. **enunciar**: capacidad para asociar signos y/o conceptos, de acuerdo a unas formas sintácticas, susceptible de ser valorado. (DFH)

⁷¹ He extraido de las lecturas hechas esta serie de palabras claves que identifico como procesos o acciones por las que sucede el pensar. Las definiciones son síntesis o paráfrasis de las definiciones dadas en los diccionarios con los que he trabajado.

- i. **imaginar**: capacidad de construir imágenes mentales, ya sea de modo perceptible/sensible o intuible.
- j. **inducir**: desde particularidades, inferir un principio.
- k. **inferir**: discurrir; operación mental por la que de un algo conocido se pasa a otro no conocido.
- l. **intuir**: conocimiento inmediato de algo; «*percibir íntima e instantáneamente una idea o verdad, tal como si se la tuviera a la vista*» (DRAE).
- m. **percatar**: capacidad de construir intuiciones y conceptos; tener conciencia de los actos mentales; saber que se piensa.
- n. **razonar**: inferencia o conjunto de estas, expresado como secuencia de enunciados comprendidos como premisas, en relación con uno último comprendido como conclusión.
- o. **recordar**: tener en la mente; «*capacidad de retener el pasado en la conciencia y revivirlo o reproducirlo mentalmente reconociéndolo como pasado.*» (DFH)
- p. **sintetizar**: capacidad de unificar o conciliar cosas diversas; capacidad de convertir el resultado final de esa unificación en un concepto.
- q. **valorar**: capacidad para significar una síntesis, como por ejemplo, afirmar o negar algo.

Esos procesos mentales parciales posibilitan el proceso general del pensar hacia la producción de conocimientos. Como la producción de conocimientos puede no suceder sólo por un proceso puramente mental, –o incluso, si se tratase sólo de un proceso de tal naturaleza–, cabe esperar siempre que se ponga de manifiesto de tal manera que sea evidente tanto para quienes producen el conocimiento como para quienes lo perciban o reciban su influencia. Es el momento C al que me refería y corresponde ahora a lo que apuntaré como métodos.

2.1.1.h.ii. Métodos de producción de conocimiento

Si bien la combinación de los distintos aspectos anotados sobre la teoría del conocimiento es primordial para definir los métodos y, comprensiblemente, se generan tantos métodos como concepciones puedan ser formuladas y socializadas en función del éxito que tengan respecto del universo con el cual pretendan relacionarse; teniendo en cuenta que se caracterizan también por la preponderancia que se le asigne a una o varias de las acciones mentales antes enumeradas; se hace muy difícil una descripción pormenorizada de todos los procesos posibles de producción de conocimientos, de tal forma que pueda ser creíble explicar cómo actúo en dicho proceso y luego poder

precisarme entre ellos (refiriéndome a la relación con el proceso proyectual). Así que a los fines del objetivo de este trabajo sólo puedo esbozar algunos pocos modelos que parezcan actuar como piezas caracterizadoras de familias de métodos más amplias; respecto de los cuales, entonces, pueda aproximar –casi aventurar– una descripción de mi propio proceder proyectual.

Vale advertir que trato de limitarme a enunciar y describir brevemente métodos y no metodologías. Como ya anoté, un método puede ser desempeñado en varias metodologías. La metodología puede ser comprendida de dos maneras: la primera, muy general, como estudio de métodos, lo cual convierte a este fragmento del TFG en una breve metodología; la segunda y más precisa, como la descripción de los conceptos que fundamentan el método o los métodos que pueden ser empleados y la explicación de ello, las relaciones pertinentes y los límites previstos de la acción.

Los métodos de producción de conocimiento, considerados como modelos referenciales para el análisis de la relación conocer-proyectar como objetivo primordial de este trabajo, son los que expongo brevemente a continuación y, entendiendo que una imagen es poderosamente sintética, los diagramas que complementan estas líneas pueden observarse en las correspondientes secciones de los anexos (del 20.3 al 20.8 y en el DVD)⁷².

- a. **Método empírico-inductivo-hipotético-comprobativo:** como lo describe el enunciado que indico, es un método fundado en la acción empírica como motor del proceso de conocimiento; experiencias vividas desde las cuales, mediante sucesivas y sistematizadas observaciones, se hace evidente un problema ante el cual se producen inferencias formalizadas, que se proponen como principios que rigen la realidad de los hechos observados, apuntando hacia la resolución de dicho problema. De la relación entre observaciones e inducción se formulan hipótesis, afirmaciones provisionales que deben ser comprobadas mediante experimentos rigurosamente diseñados y controlados, que refutarán o no la hipótesis propuesta.

⁷² Todas las síntesis que sobre los métodos redacto para este punto, están basadas en mis lecturas de los Diccionarios de Filosofía, tanto el Herder como el de José Ferrater Mora; en el libro Lineamientos de Filosofía del Prof. Massimo Desiato; en textos del Prof. Miguel Martínez Miguélez; en lo que creo haber aprendido del Prof. Euclides Sánchez en sus clases de metodología cualitativa; en una breve conferencia del filósofo Julián Marías sobre Husserl y la fenomenología (disponible en internet) y en la tesis doctoral del Prof. Jorge Sarquis. Por favor, véanse en las referencias bibliográficas.

Independientemente de la ideología cognoscitiva que actúe según este método, para este trabajo, se entiende que el objetivo último de este método es descubrir una verdad para dominar la realidad (bien sea porque se confirma la verdad del principio, tal como persigue la concepción heredada de ciencia, basada en el inductivismo ingenuo; o se confirme la falsedad de dicho principio, tal como propugna el falsacionismo, lo cual entendemos como otro modo de buscar la misma verdad).

- b. **Método racional-deductivo-hipotético-demostrativo:** en un claro paralelismo “inverso” con el anterior, este método se funda en la detención de principios ideales, supracognoscitivos, desde los cuales ha de ser comprendida toda realidad. Mientras que el empírico va de lo particular a lo universal, este parte de una comprensión de lo universal, abstracto e ideal, para dirigirse hacia el conocimiento de lo particular, concreto o real. Por vía de inferencias llega igualmente a proponer una hipótesis, como nudo clave del proceso de conocimiento, tratando también de resolver un problema. Si bien este método puede fundirse con el anterior y acudir a la experimentación como vehículo para lograr sus fines, es más bien característico de ciencias formales como la matemática; así que acude más a un proceso de demostración del principio, toda vez que ha sido asumido como posible verdad y lo que se requiere es hacerlo visible, verificable, confirmable. Así que la hipótesis es el inicio de esa demostración y, mediante la validez de los procesos de formalización de los razonamientos, pretende alcanzar una confirmación de esa verdad que le fue revelada. En este caso es más importante el saber por el saber que el dominio de una realidad, lo cual no está excluido de sus fines subordinados. Lo fundamental de este método, entonces, es que asume el origen y la esencia del conocimiento en los procesos mentales, basándolos en ideas y razones; lo que visto en contraste con el anterior, los hechos y las vivencias pasan a segundo o tercer plano, cuando no quedan definitivamente excluidas.
- c. **Método científico clásico o general:** este es una síntesis de ambos procedimientos, pues ambos tienen la misma estructura: desde unas realidades, captadas, sentidas o pensadas, se concibe un problema ante el cual, mediante procesos mentales de inferencias formalizadas, se formula una hipótesis, esto es, una explicación o propuesta de razonamiento que resuelva el problema enfrentado. Este aspecto es muy importante porque, sea cual sea la dirección del proceso, tiene asidero esencial en la razón, en la producción de *discursos razonados*. Como lo que se persigue es asegurarse de si esa hipótesis puede ser considerada verdadera o falsa, correcta o incorrecta, válida o inválida, se requiere de activar un siguiente proceso que permita alcanzar dicho objetivo, ya sea por experiencias, por percepciones o por razonamientos que despejen toda duda posible. En términos muy generales, esta estructura no desaparece del todo en las siguientes concepciones metódicas, aunque cada una caracteriza un énfasis sumamente significativo que la coloca en un sitio específico dentro de la producción de conocimientos.

d. **Método dialéctico general actual:** si bien a la dialéctica me cuesta entenderla propiamente como un método, y haciéndome eco de la dificultad declarada por la literatura especializada para acotarla y precisarla, dado el complejo desarrollo de interpretaciones que ha tenido históricamente, la aproximo a este apartado del trabajo primero como un proceso y luego como un método en sí. Como proceso, porque su origen y desarrollo está muy vinculado con la acción mental de **dialogar**, una de las formas esenciales en que acontece el pensamiento y la manifestación de éste. Como ya lo señalé, esa acción, en tanto se concibe fundada en la razón, consiste en la formulación alternada de proposiciones sobre un asunto; implica compartir, intercambiar, confrontar razonamientos.⁷³ Dice Ferrater que para Schleiermacher “*la dialéctica contiene los principios del filosofar*”, y puede ser entendida como un camino que se bifurca en una parte formal y otra trascendental; «...*la dialéctica es de esta suerte aquello que conduce continuamente el pensamiento a su fin único sin llegar jamás a él, pues el conocimiento absoluto trasciende de toda dialéctica.*» (869). Aunque tratada peyorativamente por Aristóteles y Kant, entre otros, su epítome clásico pareciera ser el método socrático-platónico, efectivamente popularizado como la construcción de una síntesis derivada de la confrontación de una *tesis* y su *antítesis*⁷⁴, es decir, la realización de un sentido de unidad a partir de la confrontación de diferencias (¿inferencias divergentes?, contrarias, no contradictorias). Así entendida, desde Hegel, la dialéctica es una lógica que posee tres aspectos esenciales: a) uno abstracto o individual, b) el dialéctico o negativo-racional y c) el especulativo o positivo-racional. Permitaseme aquí citar a Ferrater para enfocar la idea:

«*Lo más importante es que “estos tres aspectos no constituyen tres partes de la Lógica, sino que son momentos de todo lo lógico-real”*⁷⁵. Así, lo que tiene realidad dialéctica es lo que tiene posibilidad de **no ser abstracto**. La dialéctica es, en suma, lo que hace posible el despliegue y, por consiguiente, la maduración y realización de la realidad. Sólo en este sentido se puede decir que, para Hegel, la realidad es dialéctica. Más lo que importa en esta dialéctica de lo real es menos el movimiento interno de la realidad que el hecho de que esta realidad alcance necesariamente su plenitud en virtud de ese su interno movimiento. (...) Por lo tanto, es la “**realidad realizada**” lo que interesa a Hegel y no sólo el movimiento dialéctico que la realiza. No sólo está, pues, en la base de la dialéctica de Hegel una ontología de lo real, sino que, además, y sobre todo, tal ontología está basada en una voluntad de salvación de la realidad misma en lo que tenga de real, es decir, para seguir empleando el vocabulario de Hegel, en lo que tenga de positivo-racional o de “especulativa”. Su dialéctica opera mediante tríadas, de las cuales indicamos a continuación las principales:

⁷³ **Confrontar**, dicho aquí en el sentido de poner frente a frente, ante la vista de unos y otros, lo que se piensa; más cercano a *conversar* que a *convencer*; no empleo entonces aquí el término *confrontar* según el uso habitual que le implicamos: sinónimo de pelear, de intentar vencer con la ayuda de su autovencimiento, al interlocutor.

⁷⁴ Términos que insistentemente aclaran los diccionarios se deben a Fichte más que a Hegel, aunque la concepción está en el fundamento de la filosofía de éste.

⁷⁵ Ferrater cita a Hegel.

La Idea se articula en la tríada (1) Ser, (2) Esencia y (3) Concepto. El Ser, en la tríada (A) Cualidad, (B) Cantidad y (C) Medida. La Cualidad, en (a) Ser indeterminado, (b) Ser determinado y (c) Ser para sí. El Ser indeterminado, en (α) Ser puro, (β) Nada y (γ) Devenir. El ser determinado en (x) Esto, (y) Otro y (z) Cambio. El Ser para sí en (f) Uno, (g) Repulsión y (h) Atracción. La Esencia en (A) Reflexión de sí, (B) Apariencia y (C) Realidad. La Reflexión de sí, en (a) Apariencia, (b) Determinaciones reflexivas y (c) Razón. El Concepto, en (A) Concepto subjetivo, (B) Concepto objetivo y (C) Idea. Y la Idea, en (a) Vida, (b) Conocimiento y (c) Idea absoluta.» (870).

Más que una estructura formal de pensamiento, que es lo primariamente comprensible desde esa organización triádica de sucesivas proposiciones que se contrarían mutuamente en un inicio y se resuelven luego a través de una nueva proposición que primero las une y después junto a ella, se crea una nueva concepción que contiene a las tres; destaco el hecho de que ese proceso mental adquiere significación o se salva como conocimiento en la medida en que no renuncia a vincularse con la realidad sino, al contrario, sumerge en ella las máximas posibilidades de su desarrollo. Así, la vida humana íntegra se expone como una dinámica incesante, fundada en la crítica, es decir, en la capacidad de dudar y luego de sintetizar, ejerciéndose como praxis del ser que, existiendo, asciende hacia lo inteligible. Es en este sentido que construí el diagrama que intenta representar a la dialéctica como método: representando una estructura formal de relaciones entre razonamientos que diferenciándose se integran; siempre sujetos a una realidad comprendida en términos de espacio y tiempo, de lugar y movimiento, desplegándose en las dimensiones del ser y del saber hacer. Es un método fundado en la razón como origen y desarrollo del conocimiento, donde el razonar mismo es problema y proceso; persigue, como ya sugerí, alcanzar lo inteligible. Aclaro que no la presento como un modelo que signifique “otro tipo de lógica”, sino como un desarrollo intenso de las posibilidades del acto de razonar, es decir, de pensar, y que resulta imprescindible para acercarse a la comprensión que hago de los siguientes dos métodos.

- e. **Método fenomenológico-hermenéutico:** a partir de plantearse que no pueden ser conocidas las cosas en sí mismas por acción directa de un capturar, de un aprehender que trae al objeto hacia el sujeto y lo internaliza; sino que sólo podemos conocer lo que percibimos, nuestras percepciones al estar en el mundo, y nuestro pensar mismo desplegado desde esas percepciones; entonces nos acercamos al método fenomenológico, según el cual, sólo podemos conocer los fenómenos de nuestra percepción y pensamiento. Método desarrollado desde ciencias del espíritu, acude ciertamente a la razón como vehículo del conocer, pero incorpora a la intuición como medio válido de conocimiento que requiere ser abierta para ir desde la percepción inmanente al ser humano, hasta la comprensión de las realidades trascendentales mediante el pensamiento, en búsqueda de las esencias. Destaco su vinculación con la hermenéutica, (aunque se presentan normalmente como métodos relativamente independientes, debido a que esta última tiene sus raíces en la gramática, la filología y la escolástica), por cuanto el método hermenéutico se basa «...en un previo conocimiento de los datos (históricos, filológicos, etc.) de la realidad que se trata de comprender, pero que a la vez da sentido a los citados datos por medio de un proceso inevitablemente circular, muy típico de la comprensión.» (Ferrater cita a Dilthey: 1623). Mas, al poner de relieve la dimensión ontológica como asunto central de la hermenéutica, tal como hicieron Heidegger, Gadamer y Ricoeur,

se funde con la fenomenología, al ser comprendida como el modo de pensar “originariamente” esencial de esta, y de todo lo “dicho” en un “decir”; al ser también el estudio de las condiciones por las cuales acontece la comprensión, las relaciones que la sustentan y por las cuales esta «...sustituye el mundo natural del cuerpo y de la cosa por el mundo cultural de símbolo y del sujeto, por un mundo del lenguaje... El mundo del lenguaje es el mundo de la vida cultural.» (Ferrater cita a Ricoeur, a través de Ihde, 1625).

Julián Marías (1999) explica que la fenomenología es un método “puramente descriptivo” de “los objetos ideales”, a los cuales se alcanza por implicación y complicación, es decir, por pensar los conceptos en los que se “hallan implícitas” las esencias y “con los que se unen para explicarse”.

A partir de una descripción exhaustiva e intensa de lo percibido desde el mundo vital, procurando separarla de toda teoría o juicio que regule tal descripción (cosa que resulta vivencialmente imposible y por ello requiere de distintos y sucesivos actos y niveles de discernimientos), ha de accederse a una “intuición de las esencias”; que serán llevadas en un movimiento siempre ascendente hacia el diálogo a través de la hermenéutica, para alcanzar el pensar del pensar, el pensamiento de lo pensado, y aproximarse de ese modo a la comprensión en la que se fija un horizonte cultural en ese mundo vital al que se pertenece.

- f. **Método construcciónista-cualitativo:** dado que los fundamentos de este método ya fueron anotados en puntos anteriores, sólo reitero algunas ideas: a partir de comprender que no hay una sola sino múltiples realidades, desde las cuales el conocimiento es una comprensión construida fenomenológica, hermenéutica y dialécticamente, por personas que actúan y transaccionan a través de su subjetividad/relatividad, el método construcciónista-cualitativo explora y genera producciones discursivas de grupos humanos que interaccionan en un contexto definido y en un tiempo histórico propio. El construcciónismo:

«Considera que la realidad es total; es una construcción mental, ya que es producto de la mente humana y por tanto subjetiva; y es social, ya que se construye en la interacción social y está llena de significados compartidos a través de la comunicación. De este modo la realidad no es única sino múltiple. (...) reconoce la naturaleza simbólica de la realidad social (...) Este proceso tiene dos aspectos: el hermenéutico, que busca representar las construcciones individuales de la manera más precisa posible, y el dialéctico, que consiste en comparar esas construcciones, incluyendo las del investigador o investigadora y contrastarlas entre sí. (...) La teoría es el resultado de la investigación y no su precursora. (...) A través de este procedimiento no se pretende predecir ni controlar la realidad ni transformarla, sino reconstruir el mundo a nivel mental, de allí que lo que debe transformarse es la mente y no la realidad. (...) El construcciónismo no enfatiza la naturaleza ideológica de la realidad, sino que ésta será real en la medida en que exista en nuestras mentes y el

cambio se plantea a nivel de la construcción de la realidad...» (Wiesenfeld, 1994: 259-260). ⁷⁶

2.1.1.i.- Una provisoria (in)precisión: (mi) excentricidad epistemológica

El desarrollo de este componente de los horizontes de pensamiento, dedicado al conocer, me pone en evidencia desde una pretensión y una contradicción.

Antes, debo reiterar lo siguiente: extiendo la mirada hacia todos los conceptos que creo que he podido comprender y que asocio en el discurrir de mi pensamiento hacia los objetivos que me ocupan. Pero por razones necesariamente protocolares, este campo sobre el conocimiento no es la declaración de mi posición como investigador en la ocasión de este trabajo; cosa que sí hice en la primera de las anotaciones sobre la aproximación metodológica que caracterizó a esta investigación que se presenta como Trabajo Final de Grado para la MDA.

Aclarado lo anterior, quiero destacar que en el campo conceptual de este esbozo sobre la teoría del conocimiento he optado por tratar de situar simbólicamente al construcciónismo como centro, mediante una operación de contraste que discursivamente expresa admiración por esa propuesta epistemológica.

Esa acción da cuenta de que ello es más un deseo intenso que un hecho efectivo en mí: quiero declararme y actuar como construcciónista (he aquí la pretensión), pero no logro resolver del todo –o no satisfactoriamente aún– cómo podría proceder una investigación cualitativa si no se formula como un diálogo entre actores; es decir, ¿cabe la *introspección* como un método de la investigación construcciónista-cualitativa? (en esta aparente soledad desde la que actúo y escribo se expone mi contradicción). Desde el punto de vista de **dirigirse hacia el conocimiento y transformación de las construcciones mentales que originan realidades**, pareciera no haber conflicto, en principio; pues lo concibo como un objetivo que no excluye al individuo como actor-agente-receptor de esa

⁷⁶ Subrayado por mí.

pesquisa; ya que, aunque ese individuo se muestre en soledad, ha sido construido y existe socialmente. El problema surge desde dos enfoques metodológicos: ¿cómo puede un investigador dirigirse hacia su yo? y ¿cómo y cuándo se socializa o se evidencia la socialización de esa indagación?

Hasta ahora, la respuesta que he logrado aproximar es la del hacer. Al hacer, el ser se pone de manifiesto en el mundo y lo hecho por el ser es un fenómeno interpretable, incluso por el propio ser que hace.

Es muy importante destacar aquí, entonces cómo pienso que puede ser tolerable y avanzar allende la incongruencia metodológica en la que incurro: pienso en una ontología construcionista articulada con una metodología fenomenológica-hermenéutica. La clave está en pensar que no busco esencias, que es lo que caracterizaría a la fenomenología en su sentido más exacto, sino *construcciones intensamente realizadas en el pensamiento*. Mi objetivo primero sería identificarlas, para luego, según logre analizarlas, descontruirlas y explicarlas; articularlas con otras, con otro orden y hasta, incluso, recrearlas como nuevas construcciones.

Por eso me pienso de manera metodológicamente excéntrica: entre el construcionismo como centro epistemológico y la fenomenología hermenéutica como mi posición actual más próxima hacia la indagación del yo.

Anotado todo lo anterior, paso entonces a desarrollar cómo pienso que *el ser se manifiesta en el mundo a través del hacer*.

2.1.2.- *¿Qué decimos cuando digo soy lo que hago?*⁷⁷

Soy arquitecto.

Esa afirmación poco puede interesar si no reconociera la tensión que hay entre “lo hecho” y el significado de afirmarlo desde un supuesto. Surge la pregunta: ¿qué quiero decir cuando digo “soy arquitecto”?

Analizar esa expresión exige atender los términos que la constituyen: ese verbo que indica en tiempo presente la existencia de un sujeto implícito, junto a un sustantivo que predica apenas una cualidad de ese extraño sujeto oculto. Por eso: *¿quién soy?* *¿No es ésta aun una pregunta esencial en cada uno de nosotros?* *¿Cuán consciente estamos al intentar una respuesta?* *¿Hasta dónde las palabras ayudan a comprendernos?* Luego *¿al decir “soy arquitecto”, en cierta forma, no estoy respondiendo “soy lo que hago”?* Dicho de otro modo: del conjunto de cualidades, circunstancias y accidentes que me constituyen, *¿qué digo cuando convierto la definición arquitecto en continente de todo lo que puedo pensar que soy?* He de reconocer que coloco sobre mí la “clasificación” que una determinada comunidad ha construido en función de lo que dice “hacer”. *¿Qué implica eso?* *¿De qué se constituye el “hacer” resguardado en esa “clasificación”?*⁷⁸

«*Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado*» (Heidegger, 1927:14). El “verdadero” preguntar “ve a través” de sí desde el primer momento en todas las direcciones, es decir, hacia “*aquello que se pregunta*” y hacia “*aquello a que se pregunta*”. Desde el paradigma *construcción* la pregunta misma se (re)produce a medida que sucede la observación, la conversación, la interpretación. Reitero lo dicho: la soledad intelectual no existe, uno siempre estará en deuda con las voces que le habitan; la cultura es una conversación perenne iniciada desde muy remota edad, en ella estamos sumergidos y de ella nos hacemos.

⁷⁷ Este tema fue publicado como un artículo de mi autoría: *¿Qué decimos cuando digo “hacer”?* Anotaciones para una reflexión acerca de los conceptos poesía, teoría, práctica y técnica. En revista digital: *A parte rei*, Nº 55. Enero, 2008 (por favor, véase en referencias bibliográficas).

⁷⁸ Confronto cierto prejuicio que impera, especialmente entre algunos profesores de diseño arquitectónico, acerca de un cierto “desprecio” por el trabajo teórico, sobreestimando el ejercicio del “oficio” para referirse a la “calidad de ser” de un arquitecto. Y también viceversa. En todo caso, esta reflexión me exige ampliar estudios sobre fundamentos filosóficos que puedan estar implícitos, por ejemplo, en relación con ciertas concepciones antropológicas.

Advierto que he intentado apoyarme sobre los trabajos que acerca del ser desarrollara Heidegger, al cual he estudiado –muy insuficientemente aún– a través de su obra primordial El Ser y el Tiempo (1927) y de sus ensayos: Hölderlin y la esencia de la poesía (1936), El habla (1950) y Edificar, morar y pensar (1951)⁷⁹.

Ruego al lector dispense mi atrevimiento por pretender brevedad al anotar lo siguiente: Heidegger afirma que la realidad humana integra en sí su condición óntica y ontológica, pues el hombre es el único ente privilegiado a quien importa y requiere la comprensión de su ser. Sólo de él surge la pregunta por el ser y hacia él se dirige esa misma pregunta. Dice el autor:

«Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí”» (1927:17). «El ser ahí es un ente que no se limita a ponerse delante de otros entes. Es, antes bien, un ente ónticamente señalado porque en su ser le va este su ser. A esta constitución del ser del “ser ahí” es inherente, pues, tener el “ser ahí”, en su “ser relativamente a este su ser”, una “relación de ser”. (...) La comprensión del ser es ella misma una “determinación de ser” del “ser ahí”⁸⁰ (ibid.: 21-22).

Según nos informa el DFH, Heidegger acomete la pregunta por el sentido del ser e intenta responderla desde el «análisis de la existencia fáctica del “ser-ahí” (DFH, existencia). La existencia supera el sentido tradicional de *existentia*, es decir, “ser ante los ojos”, entendiéndose más bien como “posibilidad de ser”, esto es «*lo que se decide ser en cada caso; el “quién”, no meramente el “qué”*» (ibid.). Dicho en otras palabras, el autor no concibe la existencia como el “ser ante los ojos”, modo en el cual han sido concebidos los entes *intramundanos* –entre los que la metafísica tradicional ha incluido a la persona–, sino del análisis del peculiar modo de ser del ser ahí. Por tanto, existir es un concepto exclusivo del ser ahí, de lo que se deduce, en consecuencia, la imposibilidad de afirmar la existencia de los entes intramundanos. Así, la existencia es un concepto referencial que se pone en evidencia a partir del *análisis existenciario del ser* desde una fenomenología del “ser ahí”.

Intentando una síntesis: el ser acontece desde una indisociable conjunción de sus condiciones óntica y ontológica, por lo cual no puede ser comprendido como una

⁷⁹ Este texto es permanentemente clave en todo mi discurrir.

⁸⁰ Subrayado por mí.

acumulación de categorías fundadas exclusivamente en la concepción óntica sino que es necesario conocerlo desde la fenomenología plena de su existencia. Para Heidegger ser humano es *ser en el mundo*, con *los otros* y *ante las cosas*, en un *estado de abierto temporalio*, es decir, encontrándose en su facticidad, comprendiéndose como proyecto y realizándose desde el instante siempre presente del habla; el *ser en el mundo* que se olvida en la inauténtica cotidianidad de su lenguaje deja caer su existencia y sólo puede salvarla gracias al *cuidado* de sí curando su lenguaje, encargándose permanentemente de su *haber sido* y de su *poder ser* para acercarse digna y elevadamente a la única posibilidad cierta del *ser ahí*: su *ya no ser*, es decir, *la muerte*.⁸¹

Volviendo al *hacer*: para intentar responder las preguntas propuestas exploró, comparo, anoto y reconstruyo los posibles significados del concepto registrados tanto en distintos diccionarios como en ensayos de autores, que encontré referidos en las lecturas y que consideré pertinentes, a medida que avanzaba en la construcción de este trabajo. No ofrezco, entonces, la presentación de un producto cerrado ni exhaustivamente tratado, mucho menos un discurso con alguna pretensión de verdad, por muy provisoria que ella pueda intentar aparecer y por muy convincente que intente manifestarse para disimular el humano miedo a la incertidumbre que al cabo de toda conversación, vale aquí decir lectura, como un difícil silencio, nos ocupa.

2.1.2.a.- ¿Qué decimos cuando digo *hacer*?

A cada picotazo del águila, a cada trozo de entraña que el ave furiosa le arrancaba, Prometeo sufría y restauraba su sacrificio. Luego del desamparo y desnudez a los que fueron sometidos los “hombres de bronce” por el descuidado hermano del titán – Epimeteo, “el imprudente”, “el que aprende sólo del acontecimiento”–; y ante el rechazo y los catastróficos designios de Zeus hacia esos mortales, esos “seres que yacen bajo los fresnos como frutos caídos”, Prometeo, “el prudente”, “el providente”, “el que prevé con

⁸¹ Un desarrollo un poco más amplio de mis anotaciones sobre el *ser* están recogidas en mi trabajo titulado: Ser arquitecto. Argumentos para fundar una línea de investigación en Arquitectura (2002). En este segmento he incluido un extracto muy sucinto de aquellas.

antelación”, dispuso sus poderes a favor de la progenie del fresno y en contra del Olímpico, entregándole a ellos el fuego que había robado a éste. De su condena ya sabemos: amarrado a una columna con especiales cadenas en la cima del Cáucaso, el águila enviada por Zeus devoraba el hígado inmortal del titán; lo destrozado durante el día se regeneraba en la noche; suplicio eterno para que los hombres no contaran de nuevo, nunca, con un aliado tan sagaz. A los hombres les fue dado un castigo doble: la pervivencia de Epimeteo entre ellos y Pandora, “la ricamente dotada”, “la que da todo”, la primera mujer, obra de los dioses y enviada para que por causa de su curiosidad se desplegaran las desgracias –según los textos.

Hijo de titanes, dios rival de Zeus, benefactor de la humanidad, el mito de Prometeo simboliza la escisión mística del mundo: deidades y humanos enfrentados. Su ofrenda está fundada en una rivalidad, en una provocación y también, si se quiere ver así, en una imprudencia. Él comete la desmesura de enfrentar su condición de dios al enfrentar a sus pares. El águila, símbolo de altura y poder guerrero de lo elevado, roe las vísceras del titán que actuó “impulsivamente”. El hígado es asociable a los sentidos figurados de valentía, coraje, ira, por lo cual el castigo pretende debilitar estos sentidos o, en otras palabras, posibles manifestaciones de lo “visceral” o lo “irracional”.

Ante esa proposición de raigambre teogónica, habría que traer una más cercana a la tradición filosófica: *el paso del mito al logos*⁸². Tal vez pudiera interpretarse el mito de Prometeo como un símbolo que anticipaba todo el proceso por el cual se originarían la filosofía y la ciencia a partir de la transformación del pensamiento mítico y religioso. Acerca de ese proceso, situado en la antigua Grecia, el DFH señala:

La conjunción de los factores sociales (el fin de la monarquía micénica y los cambios sociales correspondientes; la ausencia de castas sacerdotales entre los griegos del siglo VI a.C.; el afán sistematizador de Hesíodo y la influencia de los saberes de otros pueblos, juntamente con la misma situación geográfica de Jonia en un cruce de civilizaciones) es la que permite entender este “paso del mito al logos”, en el que jugó también un papel importante el desarrollo de una escritura alfábética (...) Como fruto de estos procesos surgió,

⁸² Logos (del griego λόγος, que proviene del verbo λέγειν, *legein*, que originariamente significaba hablar, decir, narrar, dar sentido, recoger o reunir). Se traduce habitualmente como razón, aunque también significa discurso, verbo, palabra. Consultese DFH, *mito al logos, el paso del: 2-3/3.*

según J. P. Vernant, un pensamiento que excluye la presencia de dioses como explicación de la naturaleza, y la presencia de un pensamiento abstracto que se constituirá en el fundamento de la inteligibilidad de los procesos naturales sometidos al cambio: el *λόγος* (logos) (...) El primer elemento dependió de su relación con el mito cosmogónico griego racionalizado; para entender y explicar el segundo, hay que recurrir, según Vernant, al proceso histórico de la constitución de la polis griega como elemento determinante de la aparición de la racionalidad: "la razón griega –dice– aparece como hija de la ciudad". A su vez, en ambos procesos jugaron un papel destacado la transmisión del saber mediante la palabra escrita y no ya meramente por tradición oral (mito al logos, el paso del).

Como metáfora, Prometeo representa el espíritu de iniciativa y la capacidad de indagación y aprendizaje de la humanidad, manifestado también como una consecuente independencia y relativa desconfianza hacia las divinidades. Su ofrenda fue el *fuego*, símbolo de la luz del sol en las manos del hombre, de las habilidades y de la capacidad humana para transformar a voluntad la naturaleza. Al respecto dice Bachelard: «*El fuego no recibe entonces su verdadero ser sino al final de un proceso en el cual se convierte en luz, y sólo cuando en los tormentos de la llama se ha desembarazado de toda su materialidad*» (1975: 64).

El mito de Prometeo puede ser interpretado también como una moral: todo proceder no-racional del humano le ocasiona consecuencias graves, desgracias desproporcionadas, sobre todo cuando ese actuar no-racional orienta los fines de su saber y proceder.

Una interpretación equivalente fue debatida al inicio de la segunda década del siglo XX, entre John Burdon Sanderson Haldane (1892-1964) y Bertrand Russell (1872-1970). Ambos autores escribieron sendos ensayos titulados Dedalus, or Science and Future (1923) e Icarus or the Future of Science (1924), respectivamente. El primero ofrecía una «*entusiasta descripción de los beneficios de la ciencia y, en consecuencia, del brillante futuro que le aguarda a la humanidad entregada al proceso industrial y a las reformas sociales*»⁸³ (Russell, 1924: 7). Pero Russell es escéptico y argumenta que la ciencia no es ni buena ni mala, no asegura progreso ni felicidad, no reemplaza la virtud:

⁸³ Comentario de Juan Nuño, quien prologó la edición venezolana del ensayo de Russell.

«La ciencia no le ha proporcionado al hombre más autocontrol, más bondad o más dominio para abandonar sus pasiones a la hora de tener que tomar decisiones. Lo que ha hecho ha sido proporcionar a la sociedad más poder para complacerse en sus pasiones colectivas, pero, al hacerse más orgánica la sociedad, ha disminuido el papel que desempeñan en ella las pasiones individuales. Las pasiones colectivas de los hombres en su mayoría son malignas; con mucho, las más poderosas son el odio y la rivalidad con otros grupos humanos. Por lo tanto, todo cuanto en la actualidad le proporcione al hombre poder para complacerse en sus pasiones colectivas es perjudicial.» (ibid. : 54)⁸⁴

Así la ciencia: Dédalo elaboraría y daría a la humanidad, Ícaro, un instrumento con el cual adquirir un poder, pero la imprudencia de la humanidad al acercarse demasiado al resplandor que le ofreciese la ciencia en su positiva idea de futuro, le haría caer irremediablemente al abismo de su propia destrucción.

Desde estas imágenes de la mitología griega me aproximo al *hacer* como problema: se “aprehende” algo (el fuego, la ciencia, el conocimiento, la cosa) y con ello se “actúa” en el mundo, hacia el mundo y a través de él. ¿En qué consiste ese actuar? ¿Qué lo caracteriza? ¿Cuándo y por qué acontece? Además, ¿esas calificaciones del actuar en “racional” o “no-racional”, correcto o incorrecto, guardan entre sí alguna relación?

Hacer es un vocablo polisémico: en el DRAE se registran 47 acepciones. Al castellano nos ha llegado desde la voz latina *făcĕre*, derivada de *făcio* (DCE: 861, Vol. 2) que significa producir algo, ya sea referido a lo material o físico, como a lo intelectual, sensible o moral (DSL: 196). De *făcio* también se deriva *făcĕs*, cara, rostro, fisonomía, forma exterior, aspecto general de una cosa (ibid.: 195). Hacer es crear algo, darle el primer “ser”, su presencia (DRAE). Colocar ante los ojos. Implica pensar, imaginar, desear, decidir, fabricar, componer, causar. Traer a la realidad: realizar. Es acción humana, quiero decir, el vehículo por el cual el ser humano trama y destrama el mundo. Supone conciencia, intención, voluntad, acción y cambio. Así, es posible afirmar que el pensamiento (o la irracionalidad) que antecede a la acción, la acción misma y su consecuencia o producto, como conjunto, están reunidos en la voz *hacer*.

⁸⁴ Si bien estoy de acuerdo con esta afirmación, no ocurre lo mismo con la proposición de Russell para enfrentar la situación: él pensaba que sólo un gobierno supranacional garantizaría la paz, el progreso correcto y la felicidad, aunque para lograr instaurar su poder tuviese que hacerlo a la fuerza, pasando por la crueldad y el despotismo en un tiempo inicial.

En los diccionarios de filosofía no se anota el verbo *hacer*; los vocablos más cercanos son: *praxis*, *práctica*, *acción* y *técnica*. Los leí como variaciones del hacer e insistí en las preguntas: ¿qué los separa?, ¿qué los une?, ¿son excluyentes? Tres aspectos he considerado para desarrollar el tema: primero, quién hace; segundo, qué se hace, y tercero, cómo se piensa el hacer.

2.1.2.a.i. ¿Quién hace?

Más allá de las raíces etimológicas que puedan relacionar o no los vocablos *hacedor*, *practicante*, *oficiante* o *técnico*, me interesa colocar en el centro la palabra *demiurgo*. Por esta vía, genero una respuesta de acuerdo al enunciado de algunos conceptos. He de complementar esta mirada con una exposición referida a la antropología.

El demiurgo

Demiurgo, según el DFH, proviene del griego *demiourgós* (de *démos*, pueblo y *érgon*, trabajo). Antiguamente con este término se identificaba a todo trabajador o artesano; aún sigue usándose pero con el significado de *creador* o *artífice*. Este sentido actual de *demiurgo* como *creador* se debe al uso que Platón le asignó al vocablo, pues con él caracterizó mitológicamente una concepción inteligible del universo. Para el ateniense, demiurgo era el:

«artífice del universo, el dios ordenador de mundo, que propiamente no crea, sino que, como hacían los dioses de las cosmogonías, impone el orden a partir del caos. El artífice o el obrero no crea los materiales con que obra, sino que los dispone para un buen fin; del mismo modo, el demiurgo platónico no crea de la nada, sino que dispone de un material preexistente, la materia y el receptáculo, y con ellos él, “la más perfecta y mejor de las causas”, construye el universo a semejanza de las ideas (paradeígma); por esto el universo ha de ser forzosamente bello y bueno» (DFH, demiurgo).

En ese sentido, el demiurgo procede copiando un “modelo”, que en la construcción filosófica de Platón está dado por las ideas. Esa copia del modelo es un “receptáculo”, un espacio determinado por el conjunto de la materia informe y por los elementos materiales (aire, tierra, fuego y agua), transformables unos en otros. Al dar *orden*, el demiurgo da *forma* (esto es también, da geometría) a las cualidades primarias (solidez, extensión, figura,

apariencia, movimiento o reposo y número), que son propias de las cosas según este enfoque, mientras que las cualidades secundarias (gusto, color, sabor, sonido, calor, etc.) sólo se hallan en el sujeto que recibe pasivamente la acción de una influencia que las cosas ejercen a través de las primeras. Lo creado por el demiurgo, entonces, se constituye a partir de tres conceptos: la idea, lo diferente a la idea y la relación entre ambas.

Me importa aquí destacar lo siguiente: el demiurgo conoce la idea, actúa sobre el caos creando un orden, con lo cual genera o produce una *alteridad de la idea*. El demiurgo no ha creado ni la idea ni lo que constituye al caos; ambos, idea y caos, “le son dados”. El demiurgo sí crea el orden, que se manifiesta al transformar el caos en mundo. Este modelo de relaciones conceptuales recibe una modificación sustancial cuando, desde una posición construcciónista, apunto sobre el problema de “conocer la idea” o de “crear un orden”. Nada de ello ocurre fuera de lo que nuestra estructura *existencial* provee: existe la persona en el mundo, frente a la presencia de las cosas y, sobretodo, junto a quienes existen con la persona, los otros en el mundo, deviniendo y creando tiempo presente por su encontrarse y comprenderse a través de sus discursos, realizados en habla o en otras cosas. Esa pertenencia de unos y otros en el mundo conforma la tradición, lo que se trae; por lo cual *lo dado* es también *lo socialmente construido* y es reconstruido siempre en el instante del existir.

Me interesa especialmente el término demiurgo, más que los vocablos alternativos de hacedor, artesano, ejecutante, técnico, etcétera, porque, antes o junto al saber *cómo hacer*, está el *qué hacer*, es decir, no esconde, antes bien, implica y exige la conciencia de una formulación ontológica por la cual se acude a una determinada metodología. Y ese modelo es, en todo caso, una construcción conceptual, por tanto, discursiva. El artesano, el *faber* o *artifex*, conoce la *tekhné*, o el *ars*, que, como explica Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980), en Grecia, en Roma, en la Edad Media e incluso hasta el Renacimiento, con estos vocablos se:

«significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, (...) para mandar (...) para medir (...) para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes (...) Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas. (...) Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte

para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte. En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes. (...) Platón había escrito que “el arte no es un trabajo irracional» (1976: 39).

Canon o regla, lo que hay que seguir, copiar o reproducir, alude claramente a un instrumento fijo, preciso, respecto al cual se compara lo que se hace, y en virtud de la semejanza lograda se juzga. La pregunta es ¿quién crea el instrumento?, ¿qué sentidos le han dado origen?

Si dios es unidad, demonio⁸⁵ es lo contrario, lo fragmentado. El suponer que se construye un sentido de unidad, acerca el concepto de demiurgo al de dios. Cuando se entiende el orden como una correlación entre partes por la regencia de una razón, no es posible identificar orden con unidad, pues supone necesariamente el reconocimiento y la discriminación de los fragmentos o partes, nunca su disolución. Por esta vía el demiurgo que crea orden se acerca al demonio.

Sea dios o demonio, quiero concebir al ser humano como un *espíritu demiurgo*⁸⁶, aprendiz y constructor activo de sus horizontes culturales, consciente crítico de ellos y deseoso de superarlos por otros más amplios y nobles. Un ser en el mundo cuidadoso de construir felicidad a través de su hacer, caracterizado éste por reunir lo tangible con lo intangible.

El homo

La visión antropológica me resulta interesante porque pienso, allende las teorías evolucionistas, los nombres que los investigadores han dado al ser humano en distintos

⁸⁵ En griego, demonio (*daimónion*) era un genio, una divinidad inferior que actuaba directamente sobre las personas. La creencia en esa deidad supone la imposición de un designio sobre la voluntad humana, por lo que se torna en un principio teleológico, es decir, le impone un fin al actuar del ser humano.

⁸⁶ En la filosofía antigua espíritu se denominaba *nous*, *pneuma* y *psykhé* (a los que se añade *logos*, y en la filosofía romana *mens*, *animus*, *ratio*, *intellexus*, *anima*) y representaba lo inmaterial como parte constituyente e indivisible del ser junto al cuerpo. La filosofía escolástica y el cristianismo tornaron el espíritu en *alma* (doctrina dependiente de la concepción platónica de la idea) y le despojaron de toda corporeidad, cuya perfección suprema es el Dios judeocristiano, nombrado también “Espíritu Santo”. La ilustración y el idealismo alemán recuperan el concepto de espíritu como algo exclusivamente humano.

momentos de su temporalidad denotan lo que han considerado sustancial en la construcción de su ser *ahí*, justificado, claro, por los hallazgos de la paleo-antropología.

En este sentido y siempre apoyados en el DFH, apuntamos ante todo el concepto de *hominización*, vocablo con el que se denota el proceso por el cual la humanidad ha devenido y deviene en su ser. Es un término generado desde la concepción evolucionista, por el cual se pretende superar toda concepción *fijista*⁸⁷ acerca del origen del ser humano. Hominización alude al:

«Conjunto de procesos biogenéticos y evolutivos que han permitido el surgimiento del actual homo sapiens sapiens a partir de un grupo de primates homínidos de la era terciaria. El proceso de hominización se caracteriza por importantes transformaciones somáticas, de las cuales las más importantes son: 1) el bipedismo (...) 2) aumento notable de la capacidad craneal (...) 3) esqueleto facial pequeño; 4) aparición de un aparato fonador y desarrollo de las áreas cerebrales de Broca y de Wernicke, directamente relacionadas con el desarrollo del lenguaje. Estas transformaciones permitieron la independización funcional del cerebro y de las manos y, la conjunción de ambos (que metafórica y analógicamente podríamos considerar que simbolizan la conjunción de la teoría y la práctica), es la base fundamental de la hominización, que supone también transformaciones psíquicas y adquisición de habilidades: manejo y fabricación de instrumentos, desarrollo del lenguaje, del pensamiento, en suma, de la cultura» (DFH, hominización)⁸⁸.

No hay acuerdo entre los paleoantropólogos sobre los antecedentes del género *homo*, término con el cual se identifica a la humanidad que abarca un período de aproximadamente dos millones y medio de años respecto a nuestra actualidad. Independientemente de las definiciones de ese enlace, el desarrollo del género actual es expuesto como sigue:

«La humanidad actual es el homo sapiens sapiens, especie del género homo. Éste habría comprendido tres especies: el homo sapiens, el homo erectus y el homo habilis, que habrían existido hace unos dos millones y medio de años (y sería el primer homo faber), y que habrían surgido inicialmente en el continente africano. El homo sapiens, procedente del homo erectus, habría aparecido hace unos 300.000 años» (Ibíd.)

⁸⁷ «Concepción biológica especulativa que sostiene que las especies animales y vegetales fueron creadas por Dios, probablemente antes de la creación del hombre, y se han perpetuado a lo largo de las generaciones siguientes» (DFH, *fijismo*).

⁸⁸ Subrayados por mí.

Visto así, el hombre que piensa proviene del hombre que anda erguido y éste, a su vez, del hombre *hábil*. Se considera que el *homo habilis* fue el primer fabricante de útiles y organizador de su hábitat. En consecuencia, esa habilidad está determinada por el *hacer*. De hecho, con el término *homo faber* se ha entendido especialmente al hombre fabricante de utensilios:

«En la tradición filosófica [homo faber] se refiere a la definición formulada por Bergson del hombre (dentro del contexto de su distinción entre instinto e inteligencia), en cuanto supuso que la capacidad de fabricar instrumentos es una característica esencial del ser humano. Para Bergson el homo sapiens surge de la reflexión del homo faber sobre la fabricación de instrumentos y sobre la capacidad técnica. No obstante, la noción de homo faber no es solamente técnica, sino que ya es propiamente moral, puesto que se funda en una diferencia de naturaleza entre el hombre y el animal» (homo faber).

Esta afirmación implicaría, entre otras cosas, que el saber ocurre necesariamente luego de la experiencia de vivir un determinado *hacer*: el hombre sapiente sucede al hombre fabricante.

2.1.2.a.ii. ¿Qué se hace?

Permítaseme traer aquí la clasificación de los saberes⁸⁹ formulada por Aristóteles, siguiendo siempre el DFH:

1. El saber *poiético* o *productivo*: es el saber que conduce a la creación de un objeto físico; implica fabricar y se corresponde con las labores de los artesanos y con la técnica.
2. El saber *práctico*: es el saber actuar, es decir, el que guía la acción humana y la acción es su propio fin: actuar bien o mal individualmente (ética) o colectivamente (política). No crea ningún objeto.
3. El saber *teórico* o *contemplativo*: es el saber desinteresado, quiere decir, que no lo motiva ningún otro fin más que “la felicidad alcanzada gracias al conocimiento”. Mientras el saber teórico versa sobre lo necesario (a través de la física, las matemáticas y la filosofía), las otras formas de saber tratan de lo posible o contingente. Equivale a la ciencia y a la filosofía.

Otra anotación importante tiene que ver con la definición de *tekhné* en la Antigüedad griega, concepto ya referido. Para los griegos, en líneas generales, el arte o *tekhné* era

⁸⁹ Según apuntes que tomé en los cursos del profesor Enrique González Ordosgoity, se habla de la *Historia mundial del pensamiento* y esa área de estudio propone cuatro clases de saber a través de: a) la razón que demuestra, la **filosofía**; b) la razón que comprueba, la **ciencia**; c) la razón de fe, en la **religión**; y d) la razón sensible, por el **arte**.

siempre «una producción realizada con destrezas» (Tatarkiewicz, 1976: 111). Según Tatarkiewicz, en el quehacer “artístico” griego, desde el punto de vista estético, importaba la *simetría*, entendida como orden cósmico que determinaba las proporciones conocidas más que observadas; mientras que, desde el punto de vista de la creatividad, rigió la idea de que el artista imita la realidad y su única preocupación era buscar cánones a los que, una vez descubiertos, se les habría de guardar culto:

«No valoraban la originalidad en el arte, sino sólo la perfección integral: una vez obtenido esto, había que repetirlo sin ningún tipo de cambios o desviaciones [porque] la producción artística se entendía como algo rutinario. Los griegos sostenían que sólo aparecían en ella tres factores: material, trabajo y forma. Los materiales utilizados en tales producciones son regalos de la naturaleza; el trabajo no difiere del de un operario; y la forma es, o al menos debería ser, única y eterna» (Ibíd:123).

En ese sentido, la *tekhné* exigía no sólo capacidades físicas, sino también habilidades intelectuales, pues era necesario entender la artesanía que se pretendía desempeñar:

«Por tanto –dice Tatarkiewicz–, aunque el arte comprendía también las artesanías del carpintero y del tejedor [además de la del pintor, el escultor y el músico, entre otras], los griegos lo clasificaron como una actividad intelectual. Lo distinguieron, por supuesto, del conocimiento y de la teoría, pero insistieron, sin embargo, en que se basaba en el conocimiento, formando parte él mismo en cierto modo del conocimiento» (Ibíd: 109).

Por esa distinción entre destrezas intelectuales y físicas, los griegos formularon una separación de las *tekhnés* según participaran de una u otra condición: *artes liberales*, para las primeras, y *artes serviles* o *vulgares*, las segundas. La Edad Media heredó y mantuvo esta concepción, sólo que llamaron *artes mecánicas* a las vulgares. Las *artes liberales* eran: «Gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música (...) (entendiendo la música como teoría de la armonía, como musicología)» (Ibíd: 42). Las *artes vulgares* o *mecánicas* fueron clasificadas en el siglo XII por Radulf de Campo Lugo y por Hugo de San Víctor, entre otros. El primero propuso la siguiente lista:

«Ars victuaria, que servía para alimentar a la gente; lanificaria, que servía para vestirle; architectura, que les daba cobijo; suffragatoria, que les suministraba medios de transporte; medicinaria, que curaba de enfermedades; negotiatoria, que era el arte de intercambiar mercancías; y militaria o arte de defenderse del enemigo. La lista de Hugo incluía las

siguientes artes mecánicas: lanifium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatraica» (*Ibíd.*).

Estas clasificaciones de las artes mecánicas atendían a un criterio de *utilidad*, por ello ni la pintura ni la escultura están siquiera consideradas como arte o *tekhné*, a pesar de implicar un esfuerzo físico.

Apoyado fundamentalmente en una explicación socioeconómica, Tatarkiewicz ubica el inicio de la distinción entre artesanías, artes y ciencia en el Renacimiento, momento en el cual comienza a aparecer el concepto de *Belleza* como argumento para la diferenciación. En todo caso, el concepto “Bellas Artes”, más cercano a nuestra actualidad, apareció a mitad del siglo XVIII en un tratado de arquitectura que François Blondel publicó en 1765; y ya desde entonces «no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes» (*Ibíd.*: 9). Se incluyeron en esta denominación: la pintura, escultura, música, poesía y danza, además de la arquitectura y la elocuencia. Aun más, ya para el siglo XIX bastaba con sólo decir “arte”, pues esta expresión llamaba a aquel único concepto. Mucho más específico aun fue el significado dado a la expresión cuando en el siglo XIX se crearon la *Escuela de Bellas Artes* y la *Sociedad para el Estímulo de las Bellas Artes*, pues pasó a designar exclusivamente a las “artes visuales” o “artes del diseño”.

La evolución o transformación del concepto de arte, por supuesto, no concluye allí⁹⁰, pero de esta sinopsis histórica me interesa sobremanera destacar las diferencias fundacionales entre *técnica*, *práctica*, *teoría* y *poesía*, cuyos ecos aún resuenan vigorosamente en nuestro pensamiento.

⁹⁰ El concepto moderno de arte, es decir, el que se desarrolló desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el cual además del criterio de belleza (que se ha transformado y vuelto aún más ambiguo) considera el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad, el efecto sobre el receptor y el propósito no-comercial. (Tatarkiewicz, Ob. cit: 54).

2.1.2.a.ii.a. La poesía

Del griego *póiesis*, se traduce por producción, también por creación y poesía. Sin embargo, hay notables y muy importantes diferencias entre sus significados en el tiempo. En síntesis, la producción a la que se refiere no es originalmente en un sentido físico riguroso; como acto de creación su esencia no era intelectual y designaba por igual la actividad y el resultado de lo que hacían los poetas (*poietés*). El estudio de la formación del actual concepto de arte, separado de las artesanías, oficios, técnicas y ciencia lo hace Tatarkiewicz observando la relación que hubo históricamente entre la poesía y el arte, entendido este último según el concepto griego de *tekhné*. El estudio de dicha relación supone el análisis de la vinculación entre la intuición y el conocimiento.

Los griegos diferenciaban la poesía de la *tekhné*, al punto de considerarlas antítesis:

«No se trata de una producción en el sentido material, ni se rige completamente por leyes. No se trata del producto de unas reglas generales, sino de ideas individuales; tampoco de la rutina, sino de la creatividad; ni de las destrezas, sino de la inspiración. Un arquitecto sabe de las medidas de las obras que construirán con éxito; puede ofrecer sus proporciones con la ayuda de datos numéricos precisos de los que puede depender. Pero un poeta no puede hacer referencia a ningún tipo de normas o teorías para llevar a cabo su trabajo; puede contar sólo con la ayuda de Apolo y las Musas. La rutina producida por la experiencia de las generaciones pasadas significaba la trama y urdimbre del arte, pero comprendían que esto sería fatal en el caso de la poesía» (Tatarkiewicz, Ob. Cit.: 113).

Una importante actitud se alude aquí: lo que participa de una tradición ha de considerarse de modo muy diferente de aquello que no lo hace.

Sin embargo, ello no significa que en el caso de la sociedad griega los poetas fuesen rechazados. Al contrario, llegaron a ser considerados profetas, vates o privilegiados de los dioses, pues veían en la poesía un factor espiritual de un nivel muy superior respecto a otras *tekhnés*, cuya procedencia sólo podían concebirla desde lo divino. De hecho, ser ejecutante de un arte vulgar les hacía subvalorar al que lo ejecutaba aun cuando apreciaran la obra:

«El oficio del escultor se clasificaba junto al del carpintero en la categoría más inferior: la razón de esto era que ambos dominios de la producción requerían de un esfuerzo físico –cosa que los griegos consideraron siempre como algo degradado. (...) “Sucede a menudo que una obra nos produzca placer, pero que menospreciamos a su productor”,

escribía Plutarco en su vida de Pericles, y la mayoría de los griegos de la época clásica fueron sin duda partidarios de esta idea» (ibid.).

Aunque Tatarkiewicz no lo menciona, esta idea debe entenderse arraigada en la condición social de esclavitud que formaba parte del mundo griego. Como resultado, entonces, había una valorización divergente entre el realizador y su obra, así como divergían las ideas de *tekhné* y belleza, y consecuentemente una separación entre poesía y *tekhné*.

Además de esa condición de vaticinio o profecía, los griegos identificaban en la poesía propiedades metafísicas: influencia en la vida espiritual, de modo irracional por supuesto, a tal punto que fascinaba, embrujaba y seducía a las mentes. Dicha propiedad le era reconocida como atributo de las palabras, por las que los poetas se acercan a «los filósofos, oradores, eruditos y a otros que utilizan también las palabras para influir en las vidas espirituales de otras personas» (ibid: 114). Por ello, consideraban a la poesía como un «conocimiento del tipo más elevado» (ibid: 115). Se acercaba a la filosofía aunque con la distinción de que se refería a un conocimiento “intuitivo e irracional”; diferenciándose, como ya se ha dicho, del conocimiento técnico, empírico y racional que caracterizaba propiamente a las artes griegas. La poesía «intentaba expresar la esencia del ser, mientras que el arte se limitaba a los fenómenos e intereses de la vida» (ibid.).

Aquí aparece el problema de la producción del objeto. Según Tatarkiewicz «la Antigüedad, utilizando categorías más simples que nosotros, entendía la relación que el hombre mantiene con los objetos sólo de dos maneras: o bien producimos los objetos o los comprendemos» (ibid.). Ello los llevó a pensar que la poesía estaba más cercana a la cognición y, en consecuencia, a la filosofía, por cuanto no produce objetos –objetos físicos, tangibles, claro está. Tres miradas se encontraron sobre este problema, la de Platón, la de Aristóteles y la del helenismo, siempre de acuerdo con la exposición que ofrece el filósofo y esteta polaco de cuyo estudio he tomado provecho. Dicha relación se funda en la convicción de que es a través de la percepción que ocurre el conocimiento de lo existente, entendida unas veces como puramente fisiológica, otras como puramente psicológica, otras sensorial y otras más inclinadas a lo racionalista. Sólo que el fenómeno de la *tekhné*

no podía ser plenamente comprendido desde esa única perspectiva, por ello desarrollaron tres modelos teóricos de la experiencia sensible: la “*apate*” o ilusión, la “*katharsis*” o liberación y la “*mímesis*” o imitación.

La teoría *apatética* o ilusionista afirmaba que un arte como el teatro creaba una ilusión o apariencia que inducía al espectador a aceptarla como realidad; por extensión el arte adquiere visos de magia y encantamiento –en ello vuelve a tocar a la poesía–, hasta el punto de hacerse muy conocida la expresión de que «*la tragedia es aquella obra peculiar en la que quien engaña es más honesto que quien no engaña, mientras que la persona engañada es más sabia que la que no lo ha sido*» (ibid: 126).

La teoría *catártica* se apoyaba en la convicción de que el arte, la música y la poesía, creaban «*unas emociones violentas y extrañas en la mente, produciendo un choque en el que la emoción y la imaginación superan a la razón*» (ibid: 126-127). La experiencia artística provocaba, en consecuencia, una descarga de emociones.

La teoría *mimética*, por su parte, se apoyaba en la «*observación de que la producción humana en algunas de sus divisiones no añade nada a la realidad, sino que crea ἐιδωλα, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones*» (ibid: 127). Estas creaciones eran imitación de las cosas reales, de ahí la condición de mimitismo que se impuso, pero la característica sustancial que esta teoría proponía era la de que la *tekhné* producía cosas irreales, lo que implica que no necesariamente era imitación y mucho menos simple copia de la realidad.

La conjunción de estas tres teorías constituía la concepción griega de la poesía inicialmente: producción de creaciones verbales irreales, producción de ilusiones en las mentes de quienes oían o recibían la obra, y producción de un choque emocional en ellos.

Sin embargo, como dije, tres miradas se encuentran y se separan sobre la producción de la poesía:

Platón consideró la existencia de dos clases de poesía: «*Una poesía que surge del arrebato poético (μανία) y otra poesía cuya composición se realiza a través de una destreza (τέχνε) literaria. “Maníaca” o “arrebatada”, la poesía forma parte de las funciones más elevadas del hombre, pero el verso técnico equivale simplemente a las funciones de*

los oficios manuales». La primera noción aparece en el Fedro y la otra en la República, según acota Tatarkiewicz. Como la belleza de un poema logrado depende de ese “arrebato” o inspiración, la fuente de esa belleza, en el pensamiento de Platón, sólo proviene de los dioses –lo cual coincide con la creencia general de su tiempo– y, en consecuencia, el poeta es tan sólo un intérprete de los dioses (Tatarkiewicz cita el Ion para argumentarlo, Ob. cit: 130). Para Platón –a través de la voz de *Diotima* en El Banquete–, el poeta, como intérprete de los dioses, sería equivalente a un “genio”, el que está entre lo divino y lo mortal: «*La divinidad no se pone en contacto con el hombre, sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo comercio y todo diálogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño. Así, el hombre sabio, con relación a tales conocimientos, es un hombre “genial”, y el que lo es en otra cosa cualquiera, bien en las artes o en los oficios, un simple menestral*» (202d / 203a). Así, también para Platón la poesía es cognición. En tanto es *inspirada*, se trata de una cognición *a priori* determinada por una existencia ideal, mientras que la poesía *técnica* era tan sólo cognición para simplemente reproducir la realidad sensorial. Como ya sabemos, la realidad sensorial para el ateniense es imperfecta y degradada, diametralmente separada de la *idea*, que es elevada e inalcanzable. De esta forma la poesía y la *tekhné* permanecen separadas.

Aristóteles, por su parte, se opone a esa concepción de dos poesías, rechazando la versión vaticinadora, divina o “arrebatada” y privilegiando la versión humana, técnica e imitativa. Tatarkiewicz toma una cita de la Poética, en la cual el Estagirita afirma: «*El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas*» (ibid: 133). La fundamentación intelectual para esa concepción se arraiga en la aversión que aquél manifestaba hacia los conceptos no-racionales, verbigracia, “la interpretación de lo divino”; además de que «*el modo de describir que más se adecuaba a su mente, y que él prefería, era describirlos en categorías técnicas como actividades y productos, aplicando estas categorías a los fenómenos naturales, y todavía más a la poesía*» (ibid: 134). Se fundó certeramente en la teoría mimética y consideraba que la satisfacción que estas obras producían en el receptor consistía en el descubrimiento de la realidad reproducida en ellas. Sin embargo, también se percató de que el ritmo y la armonía producían un placer que le era esencial a la experiencia sensible de la *tekhné*, independientemente de la percepción

de la realidad subyacente o representada. No resolvió esa desconexión, nos cuenta Tatarkiewicz, además de que incluyó la teoría catártica en su concepto sobre la tragedia, de tal forma que forzaba la distancia respecto a la mimesis. En todo caso, Aristóteles reúne a la poesía y la *tekhné* por considerar a la primera como una clase perteneciente al género de la segunda.

Durante el **helenismo**, período post-aristotélico, dice Tatarkiewicz que «*Grecia se caracterizó por un cambio de mentalidad, por una búsqueda febril de elementos espirituales creativos y divinos –esta búsqueda llegaba tan lejos que los percibía allí incluso donde antes sólo habían sido observados un trabajo manual, una técnica y una rutina de lo más vulgares*» (ibid: 135). Vale la pena no perder de vista el contexto sociocultural en el que esta afirmación puede cobrar sentido.

El helenismo fue un período signado por la figura de Alejandro Magno (356 a.C.–323 a.C.), quien durante el proceso de formación de su imperio llegó a concebir el ejercicio de su poder casi como una teocracia, pensándose como un dios vivo y creando en torno a él un mito que incorporaba temas dionisíacos y ritos persas. Esa monarquía absoluta, de derecho divino, transformó el funcionamiento y la importancia de las *poleis*: la ciudad helenística era una ciudad de súbditos regidos por funcionarios de una capital lejana. El ciudadano ya no participó de la vida pública de la ciudad y su interés se halló centrado en su propia autarquía; la filosofía pasó a ser sólo una forma de vida orientada a la felicidad del individuo. Atenas dejó de ser el centro del saber; Pérgamo, Rodas y muy especialmente el Museo de Alejandría le sustituyeron. La ciencia griega experimentó su mayor auge y su inmediata decadencia. Se desarrolló un sincretismo religioso a través del cual el cristianismo se abría espacio y con la llegada de la dominación romana apareció y se instauró un eclecticismo filosófico⁹¹.

El cambio ocurrido entonces durante este período, según Tatarkiewicz, consistió en una reformulación de la unión entre poesía y *tekhné*: a diferencia de la relación establecida por Aristóteles, en la cual acercaba la primera a la segunda –lo que dentro de la

⁹¹ Consultese el DFH, *helenismo*.

concepción griega general significaba una degradación–, ahora se impregnaba a algunas de las manifestaciones de la *tekhné* (la pintura especialmente) de la sabiduría e inspiración que caracterizaba a los poetas. Ese cambio no fue general: Cicerón diferenciaba a los artesanos vulgares (*opifices*) de los hombres eminentes (*optimis studiis excellentes*), y entre estos últimos incluía a los poetas; también llamaba sórdido la *tekhné* de los arquitectos. Anota Tatarkiewicz: «*La única diferencia que Vitruvio pensaba que existía entre la arquitectura y fabricar sandalias eran las grandes dificultades que presentaba la primera*» (ibid: 137). Pero, en todo caso, sí ocurrió una nueva comprensión del trabajo productor de objetos y ahora sí aparecen los rasgos que anuncian lo que sería luego la diferenciación del *arte* respecto de la *tekhné*. En palabras del autor polaco:

- 1) Es un *trabajo espiritual* y no puramente manual y material.
- 2) Es, por lo tanto, un *trabajo individual* y no un oficio manual rutinario.
- 3) Es un *trabajo creativo* en el que la imaginación se libera de los modelos naturales y no imita ya simplemente la realidad.
- 4) Es de *inspiración divina* y no el producto de un carácter puramente terrenal.
- 5) Llega hasta la *esencia del ser* y no se queda sólo en los fenómenos sensoriales.

En la Edad Media, con la fuerte presencia del cristianismo, la concepción helénica retornó a la de la Grecia arcaica. El espíritu cristiano no podía permitirse sentir la belleza a partir de la experiencia sensible de obras realizadas por las imperfectas manos humanas. La única y verdadera belleza debía ser *suprasensual* y sólo en Dios y su creación podría ser hallada. De ahí que el concepto de *belleza* alcanzó de nuevo el valor de idea con que Platón la identificaba. Para los escolásticos, el concepto de arte se derivó de la obra de Aristóteles, específicamente de su Física, metafísica y retórica. “Arte” retornó a ser la producción mecánica de algo con arreglo a unas normas precisas. «*Artifex significaba en la Edad Media el productor de cualquier tipo de objeto, cuya forma había pensado anteriormente*» (ibid: 142). Las artesanías y el conocimiento retornaron a fundirse con el concepto de arte, y éste se guiaba por las reglas y nunca por originalidad alguna; de tal suerte que se entendió de nuevo perteneciente a un orden intelectual y «*constituía el hábito de una mente práctica*» (ibid.). La poesía quedó excluida de nuevo de todo concepto de arte o *tekhné*, fuese éste liberal o mecánico, y se concebía más bien como una oración o

confesión. No así la poética, que era entendida como arte de hablar y escribir, la cual debía, como todas las artes medievales, ser práctica y sobria.

El Renacimiento inaugura la edad moderna fundiendo los conceptos de belleza con el de arte, ahora retomado éste desde el enfoque helenístico, por lo cual se inicia definitivamente el desarrollo de separación entre arte, artesanías y ciencia.

Me importa mucho no perder la siguiente consideración: en su concepción fundacional, la *poesía* era entendida y valorada como lo que no podía ser explicado acudiendo a los recursos que nos provee la razón y el conocimiento; esto es especialmente cierto en cuanto a la verdadera esencia de su producción: influir, afectar el espíritu del que la recibía, más allá de que tuviese que recurrir al habla y a la escritura, es decir, a ciertas operaciones técnicas para realizarse físicamente. A esta comprensión se acercaron algunas de las manifestaciones de la *tekhné* que comenzaron a ser nombradas como *ars*, especialmente todas aquellas en las que la noción de *utilidad* no era determinante. Lo útil debe ser entendido aquí como fin práctico contingente, lo que interesa por su beneficio inmediato, su provecho efectivo, verbigracia: alimentarse, vestirse, defenderse, cobijarse. Por ello la arquitectura tardó tanto en llegar a ser considerada como *arte*: sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI es cuando comienza a acercarse a este concepto, por ser entendida como *arti del disegno*, esto es, por su recurso al *dibujo* y es apenas, desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando definitivamente se la incorpora al concepto entonces formulado de *Bellas Artes*. Debe entenderse entonces que sólo cuando el pensamiento y la creatividad humana agrietan la sólida construcción de las restricciones y necesidades con las cuales se acude al *hacer*, se supera una profunda escisión entre la *realidad íntima* y la *realidad compartida*, esto es, lo que existe como construcción en mí y lo que participo de construir con los otros para que aparezca.

2.1.2.a.ii.b. La teoría

Ferrater Mora ofrece una explicación amplia y muy esclarecedora acerca del origen de esta palabra:

«El verbo griego *θεωρέω* [*θεωρέιν*] significaba “mirar”, “observar” –lo que hacía el espectador en los juegos y festivales públicos–. Este espectador no intervenía en tales

juegos y festivales; su actividad era “teórica”. Los griegos llamaban *θεωρός* al “observador”, o “embajador”, que una Ciudad-Estado enviaba a los juegos, o al oráculo. La *θεωρία* es la acción de mirar, ver, observar. Es también la función del *θεωρός*, así como el conjunto de los *θεωροί*. Los *θεωροί* formaban una “procesión”. Cuando el mirar, ver u observar se entendían “mentalmente”, el verbo *θεωρέω* significaba “considerar” o “contemplar”» (DFF: 3221, vol. 4).

De aquí interpreto lo siguiente: si lo que acontece, juego, fiesta o ceremonia, es lo que se *hace*, esto es, lo que se produce o se realiza, el que mira no participa en ello, *no hace*, está al margen, fuera de la actividad o del *hacer*. ¿“No hace”? El que está fuera observa, y en tanto observa, física y “mentalmente”, piensa, y porque piensa, imagina, reflexiona y valora lo que acontece. Reflexionar es reflejar, especular, transformar y volver a mostrar lo que se ha visto para que sea observado de nuevo. Imaginar es creación pura. Valorar es empatía, aceptación, confrontación. Todo ello de manera íntima o compartida. **La teoría es un hacer invisible que se muestra como un no-hacer de lo visible.** La teoría es el hacer puro de la razón, es la construcción intangible pero contundente de la razón, del *logos*, del discurso.

El sentido filosófico originalmente dado al vocablo griego *teoría*, entonces, era el de contemplación, así como el del fruto de esa contemplación vivida. Aristóteles la definía como la actividad del primer motor, para él «la más alta teoría es el pensar del pensar. La “vida teórica” o la contemplación es la finalidad del hombre virtuoso; mediante ella se alcanza la felicidad de acuerdo con la virtud» (ibid: 3222). Platón y Aristóteles se encuentran en la alta consideración que ya desde Sócrates se tenía para con la razón; sin embargo, es Aristóteles quien, como hemos visto, apuntala definitivamente una valoración de muy elevado nivel para con la teoría.

Pienso que en el mundo griego antiguo la teoría y la poesía son hermanas muy distintas que se miran, frente a frente, paradas en distintas orillas de un mismo río. Ambas provienen de la más completa intimidad de la persona, se construyen gracias al habla, al discurso y son valoradas muy en alto, a causa de su intangibilidad; explicada la una por la facultad humana del pensamiento, mientras que la otra se justificaba con argumentos

suprahumanos. Las dos son productoras de lo invisible que construye al mundo, aunque ellas se construyen de la vivencia de ese mismo mundo.

Precisamente, esa relación entre la teoría y la realidad, por vía de la praxis, ha sido tan debatida y elaborada históricamente como vimos que lo ha sido la poesía respecto a la técnica.

El campo del estudio y conocimiento de las construcciones teóricas es la epistemología. Desde este enfoque, teoría es, en términos muy generales, todo «*enunciado que aporta un conocimiento que está más allá de los datos o hechos que se perciben de una forma inmediata; conjetura o hipótesis meramente especulativa que nada tiene que ver con la práctica, con la observación o con la verificación*» (DFH, teoría). Así que, ante todo, es un fenómeno proveniente del lenguaje. Desde el desarrollo de las ciencias empíricas en la edad moderna, teoría es sinónimo de *teoría científica*, exponiendo la casi total identificación con la que se entendieron las nociones de ciencia y empirismo. Como tal, se hace referencia a:

«...conjunto de enunciados –hipótesis y leyes confirmadas– sobre un aspecto de la realidad, que establecen entre sí relaciones de deducibilidad y cuyas últimas afirmaciones son enunciados de observación, y cuyo concepto se relaciona intrínsecamente con los de ley e hipótesis» (ibid.)

En la actualidad se ha extendido la aceptación del principio de que todo conocimiento es teórico y todo hacer práctico conlleva una construcción teórica *a priori*, con lo cual queda acotada la concepción reduccionista del empirismo, pero sin que ello implique una primacía absoluta de lo teórico sobre la realidad: la teoría es un discurso con el cual construimos la realidad que nos ha construido y que nos construye.

Todavía quiero anotar tres aspectos sobre el concepto de teoría: primero, una definición según la manera en que es asumida; segundo, una imagen insistente para describirla; y por último, la reiteración de una postura ontológica respecto a la misma.

Ferrater, comentando sobre las dificultades de definición entre teoría y ley científica acerca una concepción flexible de la teoría: «*Es un cuerpo coherente de conocimientos sobre un dominio de objetos; cuando este cuerpo de conocimiento es formalizado, se*

origina una teoría axiomática» (ibid: 3222). El axioma es el enunciado que no se cuestiona y se toma como verdadero, equivale a un ladrillo en la fabricación de una pared. El axioma es, entonces, una construcción teórica incuestionable. El axioma es una tesis férreamente aceptada. Una tesis es una afirmación sobre algo, la acción de poner algo para que sea mirado, observado. Una tesis es una afirmación que se expone públicamente para probar y comprobar su fortaleza. Si resiste, se convierte en axioma. Si no, se regresa a la pregunta originante y se formula una nueva hipótesis, una afirmación que subyace, que permanece debajo, “oculta”, hasta que se le construya progresivamente su posibilidad de **resistir a la intemperie de lo público**. Por otra parte, esa expresión de la relación entre un dominio de objetos y el axioma, tiene ecos de las concepciones de Kuhn, Lakatos y Sneed. En realidad las tres representan la evolución de un pensamiento acerca de la estructura de una teoría. La primera se refería al paradigma y a las aplicaciones paradigmáticas; la segunda hablaba de un núcleo teórico o núcleo fuerte, rodeado por un cinturón de protección formado por un conjunto de hipótesis auxiliares y teorías derivadas; la última desarrolla, analíticamente y lógicamente, la forma generada por Lakatos y se plantea, básicamente, como un núcleo teórico matemáticamente estructurado y complejo, además de un conjunto de aplicaciones propuestas.

La imagen persistente, entonces, es la de un núcleo profusamente construido para impedir su destrucción, rodeado de distintas capas de construcciones teóricas que lo amplían y protegen. La imagen me resulta persistente, tal vez por deformación disciplinar, pero me evoca al átomo, al sistema planetario, a las células, a una esfera. Todas estas concepciones se caracterizan por la idea de centro, de centralidad, de contención hacia ese centro, de centrípeto. El punto. La unidad indivisible desde la que todo se inicia. Lo contenido por ese punto imaginario es la más angustiosa necesidad humana: la certeza. El juicio sintético, *a priori* o *a posteriori*. El axioma indestructible a partir del cual nuestra razón puede construir. Otra imagen, sin embargo, amplía aquella: la metáfora de Popper que define a la teoría como una fina red con la cual tratamos de atrapar el mundo. En ese atrapar, la red tiende a cerrarse y nos retorna a la imagen de núcleo, centro del que ya no es posible escapar.

Acerca del debate sobre la naturaleza de la teoría en las ciencias naturales y la teoría en las ciencias sociales, Ferrater señala: «*En las últimas, el que produce, o abraza, una teoría es al mismo tiempo el objeto de la teoría, de modo que el tipo de teoría que produce, o abraza, incide sobre los resultados que cabe esperar de la teoría*» (3223). Pues bien, esa incidencia está permanentemente en todo quehacer científico, en tanto aceptemos que todo hacer está profusamente impregnado de teoría; de tal suerte que la ascética neutralidad es imposible (dejo aquí un axioma que debe ser empleado con inteligencia y corrección, intento que no quisiera dejar ausente en este trabajo).

Finalmente, al relacionarse la *teoría* con *la realidad*, surge la *realidad pensada* o lo *concreto pensado*, que regenera a la teoría. Esta relación y su fruto es la *práctica*, que sólo se agota cuando no ocurre una reflexión del sujeto que las asume y enfrenta. Por otra parte, lo pensado siempre se compone de lo vivido; en el *idealismo* siempre hay un rasgo de *materialismo*. De esta manera, es pertinente preguntarse ¿cuánto de pensado hay en lo vivido y cuánto de lo vivido hay en lo pensado?

Bien sea porque provienen de concepciones, ideas, categorías; o de interpretaciones de obras, hechos, acontecimientos; ordenadas en sistemas que predicen sobre la realidad contemplada o vivida, los arquitectos producimos **construcciones teóricas**, bien porque provienen de una pulsión epistemológica o de una pulsión metodológica sobre y hacia esa realidad. Siguiendo esta idea, que debe mucho a Jorge Sarquis y se muestra como una incompetente paráfrasis de un fragmento de su tesis, son **ficciones** porque sólo pueden ser comprendidas como *representaciones de una determinada realidad*, a saber, relatos sobre un objeto de conocimiento que nos ocupa y nos abarca: el universo de las construcciones humanas devenidas en edificación que nombramos arquitectura.⁹²

⁹² «Los relatos de un objeto de conocimiento, desde teorías, concepciones, ideas, categorías, conceptos, que estructuren sistemas, suelen ser validadas desde la filosofía, la estética, en fin, la teoría y en cambio aquellas construidas a partir de interpretaciones de obras, hechos,

Sarquis habla del hacer teórico como la producción de una **ficción epistemológica**, denominación que él emplea para:

«...evitar la creencia reinante hasta hace poco tiempo de que es posible –mediante una ‘rigurosa’ epistemología– obtener un saber exacto que puede captar el real y construir realidades ajustadas perfectamente al mismo. Nuestra teoría rechaza la idea de una verdad ajustada a un real, que pueda obtenerse o sustentarse desde un supuesto saber de los absolutos; por lo tanto, si bien creemos en la utilidad de un conocimiento sistematizado de los componentes en juego en la disciplina, éste es siempre una realidad construida a partir de un real incognoscible en su totalidad, pero útil de todas formas, en las parcialidades que pueden conocerse, a sabiendas que será provisoria y fragmentaria.» (Sarquis, 2006: 334)

Como expliqué antes, hoy se acepta el principio de que todo conocimiento es teórico y todo hacer práctico conlleva una construcción teórica *a priori*, por ello comprendo y coincido con Sarquis cuando afirma que «...no existen tareas carentes de teorías y menos aún en relación pacífica con su práctica.» (Ibíd.: 31) Y aunque en la actualidad es difícil la definición de lo que es y abarca una teoría propia de la arquitectura, « (...) es claro que no se trata de una teoría científica particular que formula leyes objetivas y de necesario cumplimiento.» (Ibíd.) Para la arquitectura, dice:

«(...) una teoría hoy –al menos desde esta postura– debe reconocer la existencia de un conjunto de componentes en pugna desde un espacio de fricción. Entre ellos las finalidades externas o condiciones de posibilidad heterónomas (sic) y las internas o condiciones –irrenunciables– de posibilidad de una existencia autónoma, que se expresan de manera diferente según sea la concepción teórica de la arquitectura. O una concepción comprometida con la cultura y la sociedad...» (Ibíd.: 32)

«Planteamos la teoría de la arquitectura como una cuestión sobre la que es necesario discutir las condiciones de posibilidad de su existencia y vigencia después de caída la teoría clásica de la arquitectura e incluso el debate sobre la vigencia de una teoría moderna de la arquitectura. Esta teoría nos dará además la posibilidad de comprender a la arquitectura como un lenguaje que hace sistema o como una pura expresión individual. En el primer caso tendremos la posibilidad de hacer un sistema que enseña por formas y contenidos, en el segundo por actitudes y comportamientos del autor...» (Sarquis, 2004: 30)

«Nuestra teoría de la arquitectura: Entiende la arquitectura como una de las disciplinas o mediaciones simbólicas normativas que construyen realidades a partir del real que le rodea para afirmarlo o negarlo mediante propuestas que creen un nuevo sentido incorporado a la obra. De todas formas una teoría de la arquitectura no puede ser ya

sucesos, acontecimientos, suelen ser valorados por historiadores. Ambos, en rigor, pueden leerse como suplementarios donde cada uno da cuenta –desde lógicas diferentes– de aspectos que el otro ignora –y la mayoría de las veces condena– y que son imprescindibles para estar más cerca de la comprensión del problema. Muchas veces se presentan como opuestos y uno intenta legitimarse a expensas de ignorar y devaluar al otro.» (Sarquis, 2004: 304)

preceptiva y por ello deberá conjugar un conocimiento epistémico de la disciplina (su historia, sus integrantes, sus componentes, sus métodos de producción, de consagración, etc.) y elevarse a un juicio de comprensión lindante con la sophía⁹³ postulada por Aristóteles.» (Sarquis, 2004: 30-31)

Como sugería en la introducción, concibo a la poesía y a la teoría como expresiones distintas de un mismo fenómeno: *la comprensión*. Por la poesía, creo que comprendo al sentir; por la teoría, creo que comprendo al pensar. Desde ambas puedo participar de un hacer: conmover y/o explicar. En medio de ambas está e incluso ambas son y se hacen posibles por el lenguaje: esa prodigiosa facultad humana para comunicarse. Cuando hablo o escribo, aparece la palabra provenida del aire, de la roca triturada sobre el papel. Cuando imagino edificar, aparece la estancia, el edificio, la ciudad, el paisaje, provenidos de la roca proyectándose en suelo, pared, techo, continente.

Por eso no me atrevo a decir que hago teoría o poesía. En particular, el fin de este trabajo es contemplar las teorías que me mueven. Mal puedo hablar de La Teoría. No debo decir que estoy haciendo teoría. Por ello me aproximo a este trabajo desde la idea de Sarquis de estar participando tan solo de una **ficción epistemológica**; reconocerme en un rincón de la cual, apenas, sólo estoy intentando ordenar mis precarias **construcciones teóricas**, es decir, pensamientos por los cuales puedo decir que participo de un saber disciplinar que ha construido en mí el sistema de un lenguaje hecho de formas dotadas de contenidos y de cómo practico ese lenguaje, afirmando, negando o recreando lo que en mí, una vez, fue construido para domesticar mi anhelo de edificar.

2.1.2.a.ii.c. La práctica

El DFH señala que práctica, entendida como “actividad práctica”, es decir, lo contrario a la “actividad teórica”, proviene del griego *πρᾶξις*, *praxis*, sustantivo del verbo griego *práttein*, que significa acción o realización de algo. Muy específicamente, los griegos orientaban el sentido de este vocablo hacia una “acción moral”; «*por ello Aristóteles*

⁹³ Subrayado por mí.

distinguía entre ποίησις y πρᾶξις, y consideraba que mientras la póiesis pertenece al ámbito de la técnica, y tiene un fin exterior a sí misma, la praxis pertenece al dominio de la φρόνησις (phrónesis, sabiduría y prudencia), y no tiene un fin exterior a sí misma» (praxis). Por esta vía se puede anotar lo siguiente: la práctica se refiere a la acción y a su resultado, al cómo proceder o cómo actuar orientado hacia un hacer que no es un objeto. Como concepto próximo a la sabiduría y a la prudencia, supone ciencia y juicio, esto es, razón, conocimiento y actitud crítica para valorar la corrección, pertinencia y modo de ese hacer, de ese actuar.

En un sentido más coloquial, usamos práctica para referirnos a lo beneficioso que resulta un hacer (esto es juzgar) y la experiencia y destreza en el hacer (esto se acerca al saber). En este último sentido roza los vocablos rutina y cotidianidad.

En sentidos más especializados, la praxis o práctica derivó en tres nuevos conceptos: la filosofía de la praxis, el pragmatismo y la pragmática.

Filosofía de la praxis fue una expresión creada por el pensador marxista Antonio Gramsci (1891-1937) para referirse al marxismo. Con ella hacía énfasis en que «*su interés por el marxismo se centraba en sus aspectos práctico-sociales*», pues particularmente destacaba la noción de praxis propuesta por Marx, para quien esa noción era «*fundamento de toda teorización*». Así, Gramsci señalaba «*la gran importancia dada por Marx a la unión dialéctica de la teoría social con la práctica emancipatoria*» (DFH: *praxis, filosofía de la*). Porque, según el modelo del *materialismo histórico*, formulado por Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), la praxis es la actividad humana fundamental, «*material y social de transformación de la naturaleza, la sociedad y del hombre mismo (...)* De forma que, en lugar de oponer la praxis a la teoría, considera que la praxis es la (...) génesis de todo conocimiento» (DFH: *praxis*). Esta concepción del desarrollo de la sociedad y la historia se sustenta en la definición de una realidad económica, conformada por una estructura consistente en la interrelación de fuerzas productivas, relaciones de producción y modos de producción; y una superestructura, integrada por todas las instituciones soportadas sobre la “base real” que provee la referida estructura. Me interesa poner de relieve el término *fuerza productiva*. Según explica el DFH, en este materialismo esa noción es la que

caracteriza exactamente al hombre, y se entiende como la capacidad de éste de actuar en pro de satisfacer todas sus necesidades “humanas”, biológicas, vitales, intelectuales, es decir, todas las necesidades posibles de ser manifestadas por una persona. Para lograrlo, el humano ha de transformar el ambiente en que se encuentra; ese ambiente es la realidad antes descrita: histórico-social-económica. Porque el hombre, en la concepción marxista «*es un ser histórico que se construye a sí mismo satisfaciendo, en el medio que le rodea sus propias necesidades*» (ibid.). De ahí que la actividad práctica del hombre, según el materialismo histórico, sea el trabajo. De acuerdo con esta concepción, es posible interpretar práctica como *trabajo*: la realización de una acción por la cual se recibe un beneficio cierto, efectivo, concreto o material.

Ese recibir algo caracteriza a la práctica, por lo que su hacer no es ciertamente desinteresado. Por la acción práctica se recibe dinero, un objeto o conocimiento. Sea lo que sea que se reciba, se espera de él que nos provea de *bien*.

Esa interpretación que hago no procede en absoluto de una concepción perteneciente al *pragmatismo*, aunque pudiera leerse emparentada con él. El *pragmatismo* es una corriente filosófica que emergió en Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su impulsor más destacado fue Charles Sanders Peirce (1839-1914). Al respecto, el DFH explica que este filósofo formuló un método para otorgar significado a los conceptos, tendente a eliminar lo metafísico, según «*el principio de que el interés e importancia de un concepto reside únicamente en los efectos directos que consideramos pueda tener en la conducta humana*». Esta proposición se generalizó en la búsqueda de sentido no sólo de los términos, sino también de las grandes cuestiones metafísicas, y se configuró como una teoría sobre la verdad; en este sentido, los seguidores de esta línea filosófica afirmaban que «*más que un acuerdo o concordancia con la realidad, la verdad consiste en lo que es ventajoso para el pensamiento, o en la consecución de una relación satisfactoria con la realidad; la ventaja y la satisfacción se refieren a lo útil, o a lo práctico; “verdadero” es una clase de “bueno” (pragmatismo)*». La relatividad implícita en esa afirmación fue criticada e intentada de corregir por parte de John Dewey (1859-1952), psicólogo y pedagogo americano que analizó el concepto de lo “verdadero en la práctica”,

considerando los requisitos de una investigación científica. Su concepción del pragmatismo derivó en lo que él llamó instrumentalismo:

«*El conocimiento es un proceso de investigación en el cual las ideas son los instrumentos; de ellas no decimos propiamente que sean verdaderas o falsas en sí mismas, sino que los medios de que nos valemos para investigar cuáles de nuestras creencias sirven para resolver nuestros problemas, son de índole variada; el término de la investigación no es la verdad o la certeza absoluta, sino una "afirmabilidad garantizada", esto es, un prudente juicio práctico que se apoya en el conjunto de afirmaciones que desarrolla metódicamente la empresa (comunidad) científica»* (ibid.).

En resumen, podría aceptarse que la interpretación propuesta sobre la práctica como trabajo, coincide con lo que podría leerse como extracto último del concepto de pragmatismo: de la acción se alcanza, se recibe un bien.

El vocablo *pragmática* proviene del griego *πραγματικός*, que significa “relativo a los hechos”. Muy específicamente, con el término pragmática se alude a una disciplina que estudia el uso del lenguaje y el lenguaje en el uso, a diferencia del modelo de estudio de la lingüística, que se acerca al lenguaje como sistema lingüístico, esto es, un mecanismo de palabras. Se fundamenta en la noción *acto de habla*, formulada por John Langshaw Austin (1911-1960) a partir de 1955, según la cual «*la función del lenguaje en la comunicación no es meramente descriptiva, sino que al hablar realizamos actos*» (DFH, *pragmática*). En este modelo, la unidad de análisis es el enunciado, esto es, la frase estudiada en sí y en conjunto con la información que procede de la situación en que ocurre. Cuando lo que se estudia no es una frase en su situación, sino un conjunto amplio de frases en su situación y contexto, entonces nos encontramos con el análisis del discurso. Por cierto, no es un problema de “escala” del estudio, sino de comprensión ontológica de lo estudiado: mecanicista u holística. El concepto de práctica subyacente es, entonces, el del hacer ontológico, temporal y contextualmente determinado.

La práctica es el hacer que conlleva la teoría. La teoría es el hacer que predice la práctica. La práctica es un hacer comprendido holísticamente, es decir, fundamentado en quién hace, cuándo se hace y en qué contexto se hace. Y de ese hacer se espera recibir un *bien*, una aproximación a la *felicidad*. Tiene su origen en un discurso poético, o teórico, o en ambos. La práctica, propiamente dicha, es una acción extrovertida del ser ahí y conduce

a la técnica. Cuando se produce un sentido introvertido de esa acción del ser ahí, y desde la técnica se nutren la teoría y la poesía, hablamos de **reflexión**.

La práctica no es un mero hacer por hacer. Es acción en discurso, fundamentado en un estado de conciencia del ser *ahí*.

2.1.2.a.ii.d. La técnica

Como ya se dijo *tekhné* en griego significaba “saber hacer”. Ese hacer estaba dirigido por el dominio de conocimientos y destrezas, en función de un conjunto de reglas, cánones o procedimientos para producir un objeto. Estaba muy especialmente orientado a la producción de algo, de un objeto que podríamos llamar “artificial”, acercando la distinción aristotélica entre lo natural y lo artificial, siendo esto último aquello que está mediatizado por la actividad humana para alterar las potencialidades naturales. Por la condición de producir un objeto con un fin o interés determinado, la *tekhné* se distingue de la teoría, según la clasificación de saberes que Aristóteles propuso. También, por el dominio y adscripción de conocimientos razonados, la *tekhné* se distingue de la poesía propiamente hablando, aunque formara parte de ésta. Como ya se dijo, en la acción de crear algo, la *tekhné* es *póiesis*, pero, en tanto ese crear deriva de la razón humana, es muy específicamente *tekhné*.

Según vimos también, por el sistema socio-cultural de valores de la antigua Grecia, toda acción productiva que conllevara esfuerzo físico era valorado como degradante, tanto ética como epistemológicamente. Desde que en el Renacimiento se inicia el desarrollo de conceptos que abrieran los primigenios conceptos de artes liberales y artes vulgares o mecánicas, propugnando la definición de los campos de saber e influencia de la ciencia, de los oficios y de las artes, el concepto de técnica fue adquiriendo progresivamente su constitución actual. Ello fue posible en tanto ciencia y técnica se configuraron como sistema de saber que incidió en la formación de fuerzas productivas cada vez mayores; y por la otra, a medida que arte y técnica se fueron despojando de las necesidades de culto y se fueron secularizando.

En la edad moderna, dos sentidos caracterizan entonces al vocablo *técnica*. Primero, como sustantivo, designa las destrezas y procedimientos para producir un objeto, con arreglo a unas normas claramente establecidas y codificadas. Segundo, como adjetivo, designa la acción propiamente dicha, el modo en el que esa acción debe ser realizada para producir un objeto. El caso es que de esa arcaica valoración griega a la que nos hemos referido, se derivó lo que el DFH califica de un “gran malentendido” que ha viciado toda reflexión sobre la técnica: *«La idea de que es necesario (o posible) separar la esfera de las actividades específicamente humanas y morales, que poseen un fin en sí mismas, de la esfera de los instrumentos y las técnicas, desprovistas de finalidad propia. (...) tal separación es falaz, ya que la actividad humana en su conjunto no puede desgajarse de los medios y las técnicas, y la técnica misma forma parte de la cultura, entendida como forma de apropiación de la naturaleza. Por ello, en la actualidad, el término técnica ya no se refiere solamente a lo que es un medio, y su significado es ya bien distinto del que tenía en la antigüedad o en la Edad Media, de manera que la pregunta misma “¿qué es la técnica?” es propiamente una pregunta filosófica, que ha engendrado la filosofía de la tecnología»* (técnica: 1/3).

En resumen, la técnica ha sido caracterizada como la acción productiva de lo artificial, motivada por un interés y un fin. Si se le entiende según su relación con la teoría, hay que distinguir tres clases de técnicas: las meramente empíricas, que proceden por simple imitación de una acción sin acudir a ningún conocimiento elaborado, como la siembra de conuco por ejemplo; las que se evalúan según su eficacia y rendimiento, soportadas por conocimientos y procedimientos bien descritos, como las artesanías; y las que transforman la estructura económica de una sociedad, basadas en el conocimiento y proceder científico. Si se considera la técnica en virtud de su racionalidad, se habla de técnica, llanamente, para referirse a la que depende de una racionalidad, mientras que se habla de *ritos* a las técnicas que se soportan en lo mágico-religioso. Por último, de acuerdo a su fin, se califican según el objeto que producen: cognoscitivo, artístico, etcétera (técnicas docentes o técnicas fotográficas, por ejemplo), o según su capacidad para mediar entre el hombre y la naturaleza, lo cual se vincula a las ideas de máquina e instrumento.

Antes de cerrar este punto es necesario comentar lo siguiente: en el concepto de técnica está igualmente involucrada la noción de trabajo, de manera mucho más evidente que la expuesta en el concepto de práctica. Decía que por la práctica se espera recibir un bien. Por la técnica importa ese *algo* por el cual es posible esperar recibir un *bien*. Por la técnica importa crear algo que ha de ser dado y que permite la retribución con el bien. Por la técnica se ofrece un bien. Pero para hacer ese algo y poder ofrecerlo ha de acudirse a la práctica, es decir, a la “acción para” crear el bien. Esa acción comporta, como vimos, una teoría, y el crear requiere, en algún grado, de la poesía.

Ahora es posible entender por qué la técnica ocupa este lugar en el *hacer*, porque por la técnica se crea lo que ha de ser ofrecido y ese crear exige la indisociable unión de la poesía, la teoría y la práctica.

2.1.2.a.iii. ¿Cómo se piensa el *hacer*?

Dije que concebía a la teoría y a la poesía como dos “hermanas” que se miran frente a frente, desde orillas opuestas de un mismo río. Ambas desean reunirse y pretenden cruzarlo. La teoría dice conocer el río y busca el lugar que considera más seguro para intentarlo. La poesía dice estar inspirada y construye un puente. Ambas cruzan simultáneamente y se descubren de nuevo separadas. Pero el puente sigue allí luego de haber sido hecho. Se reúnen y se abrazan en el medio de él. La poesía se siente alegre. La teoría siente miedo porque considera siempre precaria la estabilidad de la construcción. Ahora se unen para consolidar la obra que les ofrece la posibilidad de ser cercanas.

La teoría y la poesía se transforman en técnica, y viceversa, por vía de la práctica. La teoría concibe el *qué* como consecuencia, la poesía lo entiende como origen. Ambas se traman en el *porqué*: crear y vivir una realidad en la realidad. Esa realidad creada o producida sólo se realiza a través del *cómo* que provee la técnica. La poesía dice el *qué*; la teoría lo explica; la práctica pregunta y responde *por qué he de hacer, por qué hago, por qué he hecho* y la técnica relata el *cómo*. Todas están así mutuamente vinculadas y dependen indivisiblemente de un quién, un dónde y un cuándo.

Concebir de este modo el hacer y su relación con la realidad permite pensar en una *filosofía del hacer* y estudiar con otra mirada los distintos enfoques filosóficos que acerca de la técnica se han formulado. El DFH distingue tres etapas: el escepticismo antiguo, el optimismo del Renacimiento y la Ilustración, y la ambigüedad o desasosiego romántico.

La actitud escéptica antigua

Fundada en la discriminación que los griegos tenían entre la teoría y la *tekhné*; esa desigualdad pone en duda el hacer técnico y de menor valía que el teórico:

«Así, la técnica sería una expresión de la desconfianza hacia la naturaleza; sería la búsqueda de la satisfacción de necesidades vanas que envilecen al ser humano y lo apartan de lo trascendente; o alimentarían una seducción por objetos de entidad degradada (el objeto técnico, o sea el artefacto, se considera de menor entidad que el objeto natural)» (DFH: técnica, filosofía de la)

El optimismo del Renacimiento y la Ilustración

Formulado por Francis Bacon (1561-1626), exalta la vida activa frente a la contemplación, la *praxis* frente a la *theoria*, lo que, en consecuencia, reivindica la técnica. «Trata de promover la idea del hombre como amo de la naturaleza –incluso como creador junto a Dios–, y para ese destino el dominio técnico es necesario» (ibid.). Ese enfoque se basa en un pragmatismo epistemológico, el cual consiste en «la primacía de los métodos inductivos [y] en una concepción que subraya igual entidad ontológica para los objetos naturales y para los objetos técnicos» (ibid.). Como resultado:

«...la naturaleza es reconducida al modelo técnico; de este modo la máquina se convierte en la gran metáfora que preside la concepción de la propia naturaleza. La sustitución de la idea del *homo sapiens* por la del *homo faber* sería una indicación paralela a la de esta transformación centrada en la primacía de la máquina, hasta el punto que el propio hombre será concebido como máquina (...) El optimismo ilustrado entiende que en esa actividad se cumple el designio humano, y la Revolución industrial será su consecuencia» (ibid.).

Así se ha invertido completamente la relación y la técnica se torna hegemónica.

La reacción romántica

Es de sublevación contra el reduccionismo mecanicista, presentando una concepción de tipo orgánico; ataca el primado de la racionalidad apelando a los valores de la imaginación y el sentimiento. Los efectos de la Revolución industrial, en forma de miseria

social, le proveen de argumentos para exponer los límites de la técnica. En 1818 se publica la muy conocida obra de Mary W. Shelley titulada Frankenstein o el moderno Prometeo. «*Las consecuencias aberrantes no son de la ciencia en cuanto tal, lo son del “científico” que, en un momento crucial de su empresa, dejó de actuar como tal y se convirtió en un ser irracional, prisionero de los más antiguos y a científicos terrores, de aquellos prejuicios que creía estar combatiendo*»⁹⁴. Porque, en definitiva, el problema de todo hacer, más que en lo hecho en sí, reside en quién hace, es decir, en el ser humano mismo; y pienso que esto ha de leerse más como problema específico de la práctica que de la técnica. El problema implícito en la novela de Shelley es, en definitiva, el problema del ser humano que ha de juzgar sus acciones y que debe decidir para actuar. Expone la ruptura de los absolutos que sostenían (y que aún, parcialmente, intentan sostener) a la humanidad: unidad, verdad, orden. La conciencia romántica, heredera de la conciencia moderna, su extensión, se enfrenta al íntimo sufrimiento de la fragmentación del ser, a su identificación monstruosa de partes rudamente articuladas, que busca infructuosamente la restitución de su propia unidad. Una fragmentación irreconciliable entre lo creado y el que ha creado. «*Debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha*», dice el monstruo al científico, y este último le replica: «...somos enemigos...».

Esas tres miradas aún son perceptibles en el contemporáneo discurso filosófico sobre la técnica. Al respecto el DFH señala dos tradiciones de la actual filosofía de la técnica. Una, que designa como *ingenieril*, la cual «*consiste en un análisis más bien internalista de las condiciones, factores, métodos y finalidades del desarrollo tecnológico. Su intención es claramente laudatoria y optimista*» (DFH, *filosofía de la técnica*). Y la otra, tradición, es designada como *crítica* o *externalista*, representada por José Ortega y Gasset y Martin Heidegger. Del primero, el DFH destaca la obra Meditación de la técnica (1939) y del segundo La pregunta por la técnica (1954). El diccionario explica que Gasset:

«...abordó el problema de la técnica desde una perspectiva antropológica, señalando que gracias a la relación que se establece entre el hombre y la técnica se puede descubrir la verdadera y auténtica constitución del ser humano, ya que la vida del hombre, a

⁹⁴ Comentarios de la editora, Isabel Burdiel, en la edición de CÁTEDRA de 1999.

diferencia de los otros animales, no coincide con sus meras necesidades orgánicas. (...) la actividad humana puede desarrollarse para superar el mero "estar" y conseguir el "bienestar"» (ibid.).

Para Heidegger, la ciencia y la técnica de Occidente han generado el olvido del ser, por intentar poseer al ente, ello:

«...ha conducido al hombre a dejarse atrapar por las cosas, lo que ha provocado una concepción del mundo como un objeto que debe ser explotado y dominado. En este sentido, dice Heidegger, la técnica es la plena culminación de la metafísica basada en el mencionado olvido del ser» (ibid.).

El mismo diccionario destaca lo afirmado por Lewis Mumford:

«Desde la revolución neolítica (caracterizada por un gran despliegue de la técnica) hasta nuestros días, la técnica fundamental, matriz de todas las otras, ha sido la técnica político-burocrática (a la que determinados desarrollos actuales de la cibernetica y las computadoras no son ajenos), que ha permitido el desarrollo de los grandes imperios (desde los neolíticos, hasta los coloniales o postcoloniales, pasando por el imperio romano)» (DFH, técnica).

La técnica del tiempo moderno fundada en el programa baconiano de dominar la naturaleza:

«...se asocia a las estructuras sociales y a las relaciones de producción, de forma que, además de permitir el dominio de la naturaleza, permiten también el dominio de unos hombres sobre otros. Por ello no es de extrañar que muchos de los avances técnicos fundamentales, desde el desarrollo de las catapultas, hasta los misiles, se hayan efectuado a raíz de necesidades militares. En este sentido, es preciso notar que la misma técnica nunca es plenamente neutral, política y socialmente, sino que, como señalaba Marx, en la medida en que surge en el seno de unas determinadas relaciones de producción, está al servicio de una determinada estructura social» (ibid.).

Los avances técnicos a lo largo de la historia han conllevado mitos y miedos. La vida de Víctor Frankenstein, dominada por el monstruo que creó, es una clara metáfora al respecto. Pero lo que está ciertamente en el fondo de esos temores es el problema del uso social de la técnica, su característica condición de instrumento del poder:

«Desde la inicial condena eclesiástica contra la primera máquina moderna –el reloj mecánico–, que usurpaba a Dios el control del tiempo, hasta las apocalípticas invectivas de

Spengler contra la técnica que mata el alma humana y es señal de decadencia espiritual, pasando por las destrucciones de máquinas por parte de los obreros en el siglo XIX, lo que está verdaderamente en juego es el control social de la técnica» (ibid.).

Las dagas de porcelana que usaron los secuestradores de los aviones que impactaron contra las Torres Gemelas de Nueva York exponen la lucha por la supervivencia de una cultura frente a otra, a partir de la premisa de que toda convivencia resulta imposible porque siempre implicará una cierta transformación, un *ya no ser más*.

2.1.2.b.- *Soy lo que hago*

Al decir *soy lo que hago*, discurso: *el ser hace*, hace porque es y en su hacer el ser también se hace. El ser *hace el ser*. Lo hecho por el ser deviene del ser y es así extensión del ser. Lo hecho es *lo otro*, lo devenido del ser: *la otredad*.

Hemos creado el hacer como un concepto complejo. Le hemos dado realidad sólo a través de sus frutos y consecuencias, entendidas éstas como cosas presentes en el mundo; cosas ocasionalmente útiles para nuestro habitar y morar, es decir, para nuestro estar y transcurrir. Casi hemos olvidado que el hacer brota del silencio y de la oscuridad, que desde el desconocido instante en que algo comienza a revelarse en nuestra más absoluta intimidad, acontece el hacer. Olvidamos también que ese silencio y oscuridad a los que me refiero serían semejantes a la sensación de nadar sumergidos en el fondo de un río, casi a ras de su sedimentado y siempre cambiante lecho. Estar en ese medio que casi nos asfixia o nos arrastra, nos pierde o mata, es la realidad, hecha de todas las voces que nos rodean, que nos han precedido, que somos. Olvidamos que nuestro hacer es tomar decisión ante esa nuestra realidad, luchando contra su corriente, hundiéndonos más para aferrarnos a su lecho, dejarnos llevar, arrastrarnos transversalmente, llegar a la superficie y quedarnos en ella, en fin, tomar una decisión de vida. Decisión que es, por demás, absolutamente íntima y silenciosa. Hacer o morir. Morir sin vivir o morir haciendo. De eso trata el hacer: vivir. Y ese vivir, existir o ser en el mundo brota, se origina, tiene su *arké* en la epifanía vital de la palabra. En ese efímero momento acontece la creación de la

primera (in)existencia desde la cual deviene toda realidad. Porque la realidad no es lo que está allí sin el ser, sino todo aquello en donde el ser está y es a su vez creación y herencia.

Cuatro son los modos del hacer: la *poesía*, la *teoría*, la *práctica* y la *técnica*. El saber es el hacer (in)existente, es decir, el hacer que acontece en la intimidad del ser. El hacer es la manifestación del saber del ser en el mundo. El *hacer poético* es el hacer que no se explica, que commueve, que oculta su origen en el silencio y la oscuridad, es la voz de los divinos. El *hacer teórico* es el hacer que no toca, el hacer que no mueve al cuerpo; es el hacer (in)visible, que muestra sus partes y articulaciones como conjunto autosoportante y soportante; es transparente, declarado, expuesto a la intemperie de lo público, sobrevive por su coherencia (la interdependencia de sus partes) y por su realizabilidad, esto es, la capacidad de convertirse en espejo de la realidad e instrumento para realizar, crear realidad. El *hacer práctico* es el ser en acción, durante su acción; ocurre por la intención del ser y su intención, surge del hacer teórico y del poético, a su vez los recrea, los transforma; persigue el logro del Bien y la Belleza; es el hacer práctico el que trae el ser al mundo; es el hacer que mueve al cuerpo. El *hacer técnico* es la acción del ser; es el hacer que convierte al mundo en residencia del ser, presenta lo producido por acción del ser en el mundo, su plena manifestación; crea la ilusión de que el mundo es creación del ser o dominio suyo; es el cuerpo en movimiento; ofrece lo Bueno y lo Bello.

Todo lo hecho por el ser es un artefacto: obra hecha con arte. El arte es la realización del ser a través de su hacer. El hacer ha recibido su nombre del modo que parece predominar en el artefacto: arte, si predomina lo poético; ciencia, si predomina lo teórico; profesión, si predomina el hacer práctico; tecnología, disciplina o artesanía, si predomina el hacer técnico. Decir “obra hecha con arte” es decir: hechura a través de la cual el ser se manifiesta en el mundo. Todo hacer produce artefactos: una pintura, un texto, un sonido; una imagen, una idea, un cigarrillo encendido; un zapato, un plato, una conversación. Hemos nombrado cada artefacto. Nombramos el mundo: odisea, hipotenusa, aleph, silencio.

Todo artefacto es una presencia en el mundo; conforma, participa de la realidad. Todo artefacto es, a su vez, artefacto de artefactos. A través de ellos el ser ejerce la

facultad de su existencia, el origen de su existir: el lenguaje; la fuerza que lo crea, crea al mundo y lo une y lo reúne a él. El lenguaje es la esencia, la fuente, el *elán* vital, la sustancia, el primer motor, el aliento de vida. Por el lenguaje el ser es. Gracias al lenguaje el ser es *demiурgo*: da orden a lo creado y, al ordenar, crea y recrea.

Dar orden a lo creado es construir y esto sólo puede hacerlo el ser gracias al poder del lenguaje. El lenguaje del ser es su poder, simultánea e indivisiblemente, poético-teórico-práctico-técnico. A esto nombro *pensar*. Cuando el lenguaje transmuta en construcción lo nombramos habla, idioma, arquitectura, música, pintura, agricultura, matemática. Pensar es construir, construir es pensar. Pensar o construir sólo acontece por el poder del lenguaje: pensar y lenguaje son las facetas indivisibles del origen del ser. Todo lo hecho por el ser deviene discurso: hechura de lenguaje.

Hemos caído en el equívoco de suponer que cualquier obra humana pertenece exclusivamente a una de estas cuatro concepciones: poesía, teoría, práctica o técnica. También hemos intentado pensar el ser y el hacer separados, en vez de íntegramente.

El ser es en el mundo, realiza y se realiza, a través de –y gracias a– su hacer.

2.1.2.c.- Consideraciones acerca de la relación Teoría-Práctica y el concepto Práctica reflexiva

Si el concepto del *hacer* es el sustrato a partir del cual comienzo a reestructurar todos los conceptos que pienso relacionados con esta investigación, la noción de *práctica reflexiva* pareciera ser clave para acercarme muy especialmente a la idea de *investigación proyectual*, ya sea porque desde sus supuestos construya refuerzos o confrontación.

Sarquis hace una muy importante observación al respecto de la formación teórica, dirigida a comprender el proceso en el caso de los arquitectos, la cual transcribo, a pesar de su extensión, por considerarla extremadamente valiosa para el objetivo que me he propuesto y porque sitúa el valor de la reflexión sobre la práctica en la producción teórica que intento:

«Muchas veces se insiste –y con razón– que los arquitectos no tienen teorías y en rigor es cierto si hablamos de teorías conscientes y en sentido fuerte del término. Pero en nuestro caso la palabra teoría debe leerse como teorización o como concepción de la arquitectura. En este sentido, las reflexiones sobre las condiciones de formación de la teoría, quedan expresadas con toda claridad en Gilles Ferry⁹⁵ y se complementan con la idea de Khun de “Tensión Esencial” como el modo en que se instauran las nuevas teorías en cualquier campo. Ferry plantea que todos los saberes tienen al mismo tiempo dimensiones teóricas y prácticas; y que en todo hacer hay un proceso de transformación, tanto en los objetos concretos como en los objetos simbólicos. Propone un esquema para analizar los distintos momentos de la conformación de los diversos niveles, desde el puro hacer a la teorización de mayor nivel de abstracción y generalidad (...)

Define un **primer nivel**: de la práctica o nivel del hacer (...) Aquí el operador no guarda ninguna distancia con el objeto, es decir con relación a su práctica. Es pura producción empírica; sería el hacer obras sin reflexión teórica y por lo tanto sin la búsqueda consciente de un sentido o significado.

El **segundo nivel**: se produce en el momento –muy posterior– en que se realiza un discurso sobre el hacer, que intenta responder a la pregunta del cómo hacer y que surge por disputa de los hacedores, que poseen distintas maneras de hacer. Es decir, es un discurso empírico que formula indicaciones, como si fueran recetas de cocina. Se ha producido un distanciamiento con el hacer: en el momento en que formuló las recomendaciones (aunque breves), dejó de lado la acción. Este segundo grado de la escala se identifica con un nivel técnico, donde el técnico no es un simple practicante, sino que posee y domina un saber. Se presenta como el primer nivel de conocimiento, nivel de conocimiento técnico.

Existe un **tercer nivel**: a través del por qué hacer. Y en este nivel se incorporan nuevas variables que intervendrán en el hacer. Es decir, ya no se trata sólo del cómo hacer, sino además del para qué hacer y qué hacer. Lo define como nivel praxiológico, es decir, se refiere a la praxis (que no es sólo la práctica) “la praxis es la puesta en obra de diferentes operaciones en un contexto dado que es necesario analizar y en el que tomar decisiones referentes al plan de ejecución de lo que se hace”. Es decir, que la gran diferencia está en que frente a un problema (transformar un programa en proyecto) no sólo se precisará de una capacidad técnica sino que se debe preguntar sobre la significación de la demanda e interpretarla. Al realizar toda esta operación, se estará en el nivel praxiológico. Y en este nivel ya podemos, según el autor, empezar a hablar de la teoría, va a aparecer una mediación (con textos, obras, discusión con colegas, etc.) que implica una reflexión teórica. Y en este nivel G. Ferry cita a Schon⁹⁶ y al práctico reflexivo, como aquel que pone de manifiesto esta capacidad de pensar la práctica.

Finalmente define un **cuarto nivel**: lo hace a partir de decir que aquí se produce un corrimiento que va más allá de la acción: el nivel científico. Su objetivo es conocer y entender cómo funciona un sistema y cómo funcionan los actores de ese sistema y no pensar.

⁹⁵ Sarquis cita a FERRY, Gilles (1997) *Pedagogía de la formación*, en la colección *Formador de Formadores*. Serie *Los documentos* Nº 6. Buenos Aires: Novedades educativas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Cap. 3. Explica que ese material está citado por el Arquitecto y psicólogo Álvaro San Sebastián, del cual la Arq. Myriam Mahiques hace una breve referencia en su blog: THOUGHTS ON ARCHITECTURE AND URBANISM, post del 26/01/10 titulado: *Discusión Sobre la Evaluación en los Proyectos de Diseño* (<http://myriammahiques.blogspot.com/2010/01/discusion-sobre-la-evaluacion-en-los.html>) y ahí reseña la siguiente nota bibliográfica indicada por Sarquis: SAN SEBASTIÁN, Álvaro (1994) “La Formación de los Arquitectos”. Área de Formación, Centro Poiesis, Serie Difusión 8. Buenos Aires: SICYT, FADU.

⁹⁶ Sarquis cita a SCHÖN, Donald (1983) *The Reflective Practitioner. How professionals think in action* (en español fue editado por Paidós con el título *La formación de profesionales reflexivos*.)

necesariamente, en una mejor acción posible. Este cuarto nivel presenta un compromiso entre práctica y acción de otro nivel, lo que Bachelard llama la práctica de la teoría.

Este nivel de la práctica teórica es el momento que trata, finalmente, de iluminar nuestra propuesta; de comprender cómo funciona el sistema y sus actores, cuáles son sus Unidades de Análisis (los proyectos realizados y los experimentales y académicos) la Variables a tener en cuenta en los distintos tipos de intervenciones, (red vial, tejido de la construcción del hábitat, espacios verdes) y los indicadores para evaluar –parametrizando series en función de estos indicadores– cada una de estas variables y la totalidad del proyecto. Por último, los conocimientos que es dable esperar de ellos, deben ser discriminados por los pares, expertos o usuarios de las futuras obras. Cuando esta teoría está instalada comienza a ejercer influencia su carácter hegemónico para indicar qué hacer y se produce la ruptura.» (Sarquis, 2006: 34-35)

Él afirma que *es por la investigación que se producen conocimientos* (Sarquis, 2004: 32), *y que el proyecto es el instrumento de investigación* (2006: 37); ideas que trataré un poco más en el punto 2.3.3.c dedicado a una exposición sobre la propuesta de Investigación proyectual que hace el investigador y docente de la arquitectura argentino, cuyo trabajo vengo siguiendo.

2.1.3.- Arquitectura es un modo de Cultura

Abordo también estas anotaciones desde una concepción de la Arquitectura según la cual esta es el culto de la producción humana orientada hacia el universo de artefactos fundados en una *topología del habitar*, es decir, en el orden espacial de la realidad del ser en el mundo. Dicho de otro modo, la Arquitectura es la cultura edilicia de una sociedad; la memoria que todos los seres cuidan de aquellos artefactos arquitectónicos que han albergado mejor el habitar de los mortales. Cuando digo *cultura edilicia* o *memoria*, extiendo la significación del término para abarcar, simultáneamente, al hacer arquitectónico intangible, comprensible como conocimiento, tanto como los hechos arquitectónicos concretos, sujetos de una topofilia que los enaltece o los derriba.

La arquitecta Yuraima Martín, en su trabajo de ascenso dedicado a estudiar lugares arquitectónicos autoconstruidos desde una perspectiva hermenéutica y dialógica, acude a una *concepción estructural de la cultura*, dependiente e inseparable de la noción de contexto:

«Caracterizamos esta concepción definiendo el análisis cultural como el estudio de las formas simbólicas –es decir, las acciones con significado, objetos y expresiones de varios tipos– en relación con contextos y procesos histórica y socialmente estructurados dentro y por medio de los cuales estas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas». (Thompson, 1990: 136; citado por Martín, 2002: 28)⁹⁷.

Por lo tanto, **toda posible comprensión de algún fenómeno cultural estará siempre referida a la determinación de un entorno, una temporalidad y unas personas que dan realidad a dicho fenómeno**. Es así como ha de leerse la definición de cultura propuesta por el filósofo y sociólogo Enrique González Ordosgoitti. Para él cultura es:

«...las diferentes maneras como el hombre y/o los hombres se representan a sí mismos y a la comunidad las condiciones objetivas y subjetivas de su existencia en un momento histórico determinado. (...) ...estas representaciones que los hombres hacen de su vida real, se conforman a partir no sólo de las condiciones objetivas de su existencia, sino de las formas subjetivas con que el hombre o las comunidades se piensan a sí mismos» (González, 1991: 128; citado por Martín, 2002: 29)⁹⁸.

Ambas concepciones son coincidentes con la propuesta del antropólogo Clifford Geertz, para quien la cultura es una noción esencialmente semiótica:

«Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones» (Geertz, 1992: 20). «Lo que procuramos es conversar (...) una cuestión bastante más difícil (...) de lo que generalmente se reconoce. (...) Considerada la cuestión de esta manera, la finalidad de la antropología consiste en ampliar el universo del discurso humano. (...) Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos estos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa» (Ob. cit.: 27)⁹⁹

Por ello, parafraseando también a Hans-Georg Gadamer, comprendo la cultura como una conversación perenne iniciada desde muy remota edad; en ella estamos

⁹⁷ THOMPSON, J. B. (1990). Ideology and Modern Culture. U. K. : Cambridge Polity Press.

⁹⁸ GONZÁLEZ O., Enrique A. (1991) "Instructivo para la realización de la monografía de la investigación exploratoria acerca de una manifestación cultural residencial popular y/o no popular, criolla y/o étnica, tradicional y/o moderna de Venezuela". Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Filosofía.

⁹⁹ Subrayados míos.

sumergidos y de ella nos hacemos. Esa conversación se hace y deshace gracias al lenguaje.

Así, considero que no puedo trabajar para conocer la Arquitectura, en tanto cultura, de manera directa sino sólo de manera indirecta, a través de los hechos que la constituyen como tal, es decir, como manifestación cultural de una sociedad o de todo el ser social de la humanidad; porque la Arquitectura propiamente dicha es una particular representación construida a partir de lo hecho. Sólo puedo conocer, trabajar y transformar los hechos arquitectónicos directamente, casi con mis propias manos y la plenitud de mis sentidos. Puedo discutir y actuar sobre un *suelo*; acerca de todo lo que me es dado hacer con él, para él y hacia él; en tanto lo concibo simultáneamente como materia y concepto, cabe decir, *conceptomateria*¹⁰⁰. A través de esa realidad hecha, que en este caso he llamado suelo, sé de la Arquitectura, la pienso y la presiento; mas ella permanece inasible, inconforme, extraña de mí.

En consecuencia, mi aproximación cognoscitiva a la Arquitectura es *fenomenológica* y *hermenéutica*. La Arquitectura no es una divinidad, una verdad eterna y universal, una idea platónica o verdadera realidad superior intangible e invisible que se me impone; salvo por ser tradición, construcción humana. En tanto sea humano, es transformable y cognoscible. Por ello puedo percibir y analizar la Arquitectura a través de ciertos hechos: *los artefactos arquitectónicos*, es decir, lo hecho por acción del saber hacer del arquitecto. Manifiesto, en consecuencia, un principio epistemológico clave para mí: *como arquitecto, me aproximo a conocer la realidad arquitectónicamente construida a través de lo edificable y de lo edificado*.¹⁰¹

¹⁰⁰ Esta expresión estaría en deuda con la noción aristotélica de que toda realidad es un compuesto de *forma* y *materia*. Sin embargo, durante mis lecturas he entrado en serios conflictos con el concepto *forma*, al considerarlo limitante y engañoso para la práctica arquitectónica. He querido basar más mis argumentos sobre una interpretación del concepto *orden* como “creación pura” del pensamiento construido, que se manifiesta en *conceptos*, es decir, actos de lenguaje.

¹⁰¹ Vale aquí una aclaratoria: para mí construir es un acto inteligible por excelencia. Me distancio así del uso coloquial que damos a ese vocablo. Construir es ordenar partes para crear otra cosa en función de la unión adecuada de ellas; en tanto lo que importa es dar orden, entonces lo comprendo como acción del pensamiento ante todo y exclusivamente. Cuando esa acción adquiere sustratos materiales tangibles, el vocablo que se precisa es fabricar. Si el acto de fabricar conlleva la noción de habitar, entonces entiendo el edificar. Dicho de otro modo: edificar es dotar de orden e inteligibilidad a un conjunto (construir) material (fabricar) con el fin de crear un artefacto para el habitar del ser humano.

Así, entonces, a partir de considerar a la Arquitectura como una de las tantas manifestaciones de la Cultura de una determinada sociedad; llego también a considerar que el fenómeno de la Arquitectura tiene al menos tres realidades en interacción: la de los **actores que imaginan lo edificable** y los **actores que edifican** (juntos, como fenómeno de construcción-producción), la de los **actores que habitan lo edificado** (como fenómeno de promoción-recepción) y **lo edificado** (como mundo producido-habitado) en el cual se realiza y experimenta activamente y en toda su plenitud la Arquitectura.

2.1.4.- Me aproximo a conocer la realidad arquitectónicamente construida a través de lo edificable

Edificar es dotar de orden e inteligibilidad a un conjunto material con el fin de crear un artefacto para el habitar del ser humano. Ese artefacto que produce el edificar se caracteriza por un pensar y por un imaginar del arquitecto que, en algún grado entre la máxima abstracción inteligible y la tangibilidad más concreta, transforma la realidad del mundo para recolocar a un ser *ahí*¹⁰²: un ser que está entre *suelos, paredes y techos*. Esta tríada genérica de cosas, junto al ser ahí, constituyen la cuaternidad originante de todo lo edificable y, en consecuencia, de toda la cultura edilicia de una sociedad, es decir, Arquitectura.

Hecha la distinción entre las realidades que por su interacción generan la Arquitectura, cabe la precisión de que trabajo primordialmente desde el campo de **los actores que imaginan lo edificable**, el cual es el de la arquitectura entendida como disciplina y/o profesión y a la que denomino específicamente **editopología**.

Editopología es un neologismo formado desde las voces griegas *aedes* y *topos*, actuando desde una raíz compuesta a la que se une el sufijo derivado de *logos*. De la primera, *aedes*, que aludía al hogar y al templo a la diosa del fuego, se formó la voz latina *aedificare* y de ahí *edificar*. La segunda es el concepto aristotélico para tratar una de las

¹⁰² Queda claro que este concepto proviene de la filosofía de Martin Heidegger. Al respecto, incluyo la bibliografía que he trabajado paulatinamente para comprender sus proposiciones sobre la existencia humana.

posibles interpretaciones del concepto de espacio, la cual es *locus* o *lugar*. Así, la raíz es **edítopos**, y con ella aludo a **lugar edificable** o, más exactamente, a **lugar arquitectónico imaginado-pensado**. Esa voz, **edítopos**, al unirla con el sufijo *-logía* denota: **estudio de lugar edificable**; lo que también connota: **estudio de lugares arquitectónicos** o **estudio de artefactos arquitectónicos**.¹⁰³ **Editopología** es saber *proyectar-diseñar lo edificable*.

El **edítopos** es la razón de lo edificable. **Edítopos** es el pensamiento-acción orientado hacia la producción de estancias o lugares arquitectónicos, fundado en la conjunción de, en principio, las siguientes nociones: *habitar*; *orden*; *espacio relativo*; *topos*; *topología del habitar*; *lugar como realidad física*; *lugar como identidad*; *lugar como propiedad*; *lugar psicológico y *genius loci**.

Así, pienso que el saber hacer del arquitecto es un saber que edifica; que está ontológicamente fundado en una *topología del habitar*; que epistemológicamente es una *editopología* y, metodológicamente, es una investigación proyectual concebida y realizada a través del **proyectar-diseñar edítopos** para producir **editopías**, es decir, **lugares arquitectónicos precisa y rigurosamente edificables en un paisaje determinado**.

En tanto “creador” o “demiurgo”, el arquitecto es efectivamente eso: el primer *tekton*, el primer hachero o artesano, el primer hacedor. Esa condición de “primero” puede leerse además con cierta connotación de *idea* o *forma*, casi de “*motor originante*”; a partir del cual unas realidades específicas adquieren la posibilidad de ser realizables y, eventualmente, realizadas.

En el momento en que el arquitecto funda su poder creador, demiúrgico, en sus facultades analíticas, se constituye el *ser profesional*: aquel que actúa con fe y razón en lo que puede hacer; labora libre, perseverante, metódica y voluntariamente para realizarlo y cultiva una tradición al hacerlo su oficio en este mundo –lo cual incluye el ejercicio de la

¹⁰³ *Editopología* podría leerse como equivalente a “análisis de la Arquitectura”, expresión esta que, por ejemplo, da título a un libro que es referencia directa para mi labor, cuyo autor es el arquitecto británico Simon Unwin (1997). Sin embargo no me conformo con ella y presento el neologismo, lo cual es parte del desarrollo de mi futura Tesis Doctoral, de la cual este trabajo es un avance.

vocación docente. Al arquitecto en tanto ser *profesional* lo denomino *editopólogo*.¹⁰⁴ Es éste el que, según el curso de mis pensamientos, construye para la Arquitectura una Academia.

Mucho se afirma –y casi lo comparto– que el conocimiento arquitectónico proviene de la *práctica*. La práctica es uno de los cuatro modos en los que concibo al hacer y para mí siempre es indisoluble de los otros tres, que son: poesía, teoría y técnica. Dirigir nuestras facultades analíticas hacia la práctica que nos constituye es lo que, hasta donde puedo entender, ha sido esencial en mis estudios durante la Maestría de Diseño Arquitectónico.

Pienso que el conocimiento arquitectónico puede ser: *conocimiento de lo edificable* (del proyectar-diseñar), *de lo edificado* (como historia, como crítica y como sociología del habitar) y *del edificar* (en tanto, teoría de esta acción y no la acción en sí). De estos tipos de conocimiento, específicos de la Arquitectura, el que se produce por acción del proyectar-diseñar¹⁰⁵ del arquitecto, el de lo edificable¹⁰⁶, es el centro de mis observaciones.

2.2.- HORIZONTES DE EXPERIENCIA

A partir de entender los horizontes de pensamiento como un campo desde el que se soportan la experiencia y la comprensión, a partir de relacionar los conceptos claves de *Conocer, Hacer, Arquitectura y Edificar*; trato a continuación de exponer las percepciones

¹⁰⁴ Evidentemente, para mí, *ser profesional* no sólo es *ser practicante*. Un *arquitecto practicante* puede haberse formado tanto académica como empíricamente (v. g. Le Corbusier). Más aun, considero que un “constructor espontáneo” –es decir, un buen maestro de obras o albañil popular– es un arquitecto practicante, aunque para ejercer su oficio no emplee la documentación sistematizada de su proyectar-diseñar.

¹⁰⁵ Proyectar y diseñar son acciones diferentes e interdependientes. Proyectar es argumentar, preguntar, proponer, imaginar, buscar, orientar, formalizar : Diseñar (etimológicamente *dibujar*) es darle “realizabilidad” a lo proyectado, hacerlo visible, tangible, acercarlo para compartirlo, mostrarlo, figurar; exponerlo en su totalidad, con cada una de sus partes. Proyectar es acción del pensamiento en el pensamiento, a través del lenguaje, hacia lo realizable. Diseñar es acción del pensamiento en la realidad, a través de la materia/cuerpo, hacia lo realizable. Todo proyecto requiere de una acción en la realidad, por mínima que sea, para manifestarse. Todo diseño conlleva un proyecto, porque toda acción humana, por más súbita, instintiva o efímera que sea, supone alguna clase de pensamiento, incluso el más tenue, tácito, convencional o emergente. Si pienso tan rápido que no me percato que pienso, ¿no pienso?

¹⁰⁶ Porque siempre se mantiene en una condición de prever el futuro o del presente-futuro. Incluso hacer historia de la Arquitectura es hacer historia del pensamiento proyectado en un momento determinado, puesto de manifiesto y testimoniado por un edificio. Cabe la advertencia de que no uso el vocablo *edificio* como coloquialmente lo usamos en Venezuela; no aludo sólo a la torre (bien sea de apartamentos u oficinas) sino a todo lugar arquitectónico, con lo cual incluyo en ese concepto a los lugares públicos: plazas, aceras, calles, parques, etc; por cuanto todo sitio arquitectónicamente transformado ha sido edificado para darle realidad. Cabe también la precisión de que importa lo edificable, en tanto *topología del habitar*.

que tengo, en tanto vivencias, del hecho de ser arquitecto en un país en el que cada vez más pareciera imposible serlo, sobre todo, cuando además busco un equilibrio entre la conciencia de mi hacer práctico y la de mi hacer teórico. La reflexión surgida de considerar a *la teoría de la arquitectura como un problema en Venezuela*, se pone en perspectiva, ineludiblemente, con tratar de representar mi relación con el paisaje en el que voy siendo al preguntarme: *¿qué hace un arquitecto en Caracas?*

2.2.1.- **La Teoría de la arquitectura como problema en Venezuela.**

En Venezuela, la producción arquitectónica ha estado caracterizada por una muy diferenciada valoración de la práctica del oficio del arquitecto, respecto a la dedicación y cultivo de la teoría que pueda sustentar tal práctica.

De hecho, el arquitecto venezolano ha sido claramente formado con una orientación fundada en la premisa de que *arquitectura* es *Arte*, exaltando la importancia de esta actividad más como un saber poético, indiscutiblemente creativo, fuertemente personalista, con predominio de lo intuitivo y empírico e imaginado desde un constante enfrentamiento con un mundo que no puede reconocer su “genialidad” y “esplendor”.

A ello se ha unido la construcción de una suerte de mitología, fundada en logros indiscutibles ciertamente, acerca de la “heroicidad” de los arquitectos que laboraron en el país durante la década de los cincuenta; lo cual ha producido, por una parte, que el arquitecto en Venezuela o se conciba incapaz de superar o igualar aquellos logros, o se conciba extraordinariamente dotado e incomprendido, siempre marcado por el anhelo heroico.

También agrego a esa caracterización el hecho de una formación que tácitamente, en su intimidad reniega de los protocolos, de las sistematizaciones que coloquen al arquitecto en diálogo con investigadores de cualquier otra área del saber humano; dado que el arquitecto en Venezuela se piensa excepcional y considera ajeno a su oficio la construcción de sistemas de comunicación entre su saber específico y el de otras ciencias.

De tal suerte entonces que el arquitecto venezolano ha hecho muy poco por documentar, representar, investigar y sistematizar los principios y desarrollo de las versiones de teoría arquitectónica que, sin duda alguna para mí, están implícitas en su cotidiano proceder. Además, lucha contra deficiencias formativas claves: pobre entrenamiento para el trabajo en equipo, desprecio por la negociación como actividad indispensable en el proceso de proyecto-diseño arquitectónico y dificultades para comprender la acción de razones económicas en dicho proceso –para nombrar sólo las más evidentes en la práctica profesional.

Desde otro punto de vista, la arquitectura tiene cuando mucho siglo y medio de actividad en Venezuela, como expliqué al inicio. Previo a ello, la Arquitectura del país ha sido hecha desde el anonimato o desde el aporte de ingenieros militares, matemáticos, ingenieros o anónimos constructores empíricos. El profesor de Historia de la Arquitectura en la FAU-UCV Manuel López Villa comenta:

«La noción del arquitecto y su obra es difícilmente aplicable en la arquitectura colonial [venezolana] durante la mayor parte de los tres siglos de dominación hispana: se ha llamado a la producción edilicia de este periodo arquitectura anónima. Si bien muchas edificaciones deben su construcción a los conocimientos de algunos maestros alarifes, monjes, albañiles y misioneros constructores, no puede hablarse de arquitectura colonial en Venezuela como un fenómeno de creatividad de arquitectos individuales, con una continuidad de producción que permita superar el valor meramente documental de tales atribuciones. La práctica de la arquitectura se reducía a la repetición simplificada de los modelos europeos sin que llegara a formarse una cultura profesional, ni siquiera con la actuación de los alarifes: predominaría esta tendencia hacia la simplificación de los modelos y la negación de cualquier proceso de elaboración teórica o de invención intelectual. En Venezuela, como en el resto de América Latina en general, no llegó a desarrollarse aquel rasgo renacentista del reconocimiento social del arquitecto como intelectual...» (2003: I, 396).

«En la arquitectura la influencia de la Ilustración se observó en la actuación de los ingenieros militares al servicio del estado español. Para 1811 el cuerpo de ingenieros de Venezuela constaba de quince personas distribuidas en los principales puertos y ciudades centrales de Venezuela. Los primeros intentos de fundar escuelas de matemáticas o de estudios políticos provienen de ellos: en 1760 se estableció una Academia de Geometría y Fortificación que duró ocho años, y la Academia de Matemáticas estaba en funciones en los primeros años del siglo XIX, aunque se desconocen sus programas y métodos de estudio» (Ibíd.: I, 568).

Sin embargo, históricamente la Academia de Matemáticas habría de ser considerada efectivamente como la primera institución que trataba en su programa

docente, entre otros conocimientos, los relativos a la arquitectura. Para el siglo XIX, Venezuela –y especialmente las clases dirigentes asentadas en Caracas– se dota con esfuerzo de una infraestructura territorial y arquitectónica en correspondencia con el desarrollo mundial. Leamos a López nuevamente:

«En conformidad con ese afán de desarrollo, se intentó estimular los estudios de ingeniería y de arquitectura. Sobre los estudios de ingeniería el debate se centró acerca de su orientación pragmática, técnico-humanista o crítica; fue así desde la Academia de Matemáticas (1831), hasta la Escuela de Ingeniería (1895), pasando por la Facultad de Ciencias Exactas (1874), y por su asimilación a la Facultad de Filosofía (1883). Sobre los estudios de arquitectura, la problemática se desarrolló alrededor de la misma existencia, negada por aquellos que entendían al arquitecto como ornamentador de monumentos. Entre 1869 y 1877 se promulgaron numerosos decretos que incorporaban o no la enseñanza de la arquitectura dentro del instituto de Bellas Artes o, desde 1879, se adscribía al Ministerio de Instrucción; finalmente, en 1887, se consolida la Academia de Bellas Artes incluyendo la arquitectura, institución de gran influencia hasta los primeros años del siglo XX. (...) La fundación de la Academia de Matemáticas de Caracas, la primera escuela politécnica en Venezuela (...) [ocurre] Tras el decreto de creación de la cátedra de Matemáticas en la Universidad Central de 1827 (...) y se propone como director a uno de sus principales impulsores, Juan Manuel Cajigal (1803-0856), recién llegado al país (1829), tras estudiar matemática e ingeniería en España y Francia. (...) El programa docente inicial de la Academia de Matemáticas se basaba primordialmente en la visión científica del mundo natural, en la importancia del análisis matemático como método y en la aplicabilidad de la geometría y la física a actividades productivas como la agricultura, la agrimensura, la construcción de barcos, los trabajos del geógrafo, del arquitecto y del pintor, e, inclusive, la anatomía. (...) Estructurados sus estudios en tres bienios, la Academia otorgaba los títulos de 'Agrimensor del Estado' al aprobar el primero, de 'Ingeniero Civil' al culminar el segundo y de 'Ingeniero Militar' al finalizar los seis años» (ibid.: II, 164-165).

Interesa destacar de esta reseña las dificultades habidas para clasificar a la arquitectura dentro de un sistema de saberes, optando finalmente por adscribirla a la Academia de Bellas Artes de acuerdo con una notable «*integración de la arquitectura con la escultura*» (ibid.: II, 171).

Dice López que luego de que en 1874 se creara el Ministerio de Obras Públicas, durante el septenio de Guzmán Blanco, para asumir las tareas del plan de dotación de infraestructura territorial y actualización edilicia de Caracas, comienzan a destacarse los roles del ingeniero y del arquitecto en la sociedad venezolana como representantes de las ciencias y de las artes. Sin embargo, el ejercicio de la arquitectura estaba en manos de ingenieros-arquitectos quienes practicaban «*sin que se produjera una clara división entre*

constructor de obras públicas y artífice de monumentos» (ibid.). Entre estas personas, destacan a Luciano Urdaneta, Esteban Ricard, Jesús Muñoz Tébar y Juan Hurtado Manrique.

Es en las tres primeras décadas del siglo XX que comienzan a destacarse personalidades reconocidas como arquitectos específicamente: Alejandro Chataign, Carlos Guinand Sandoz, Luis Malaussena, Luis Eduardo Chataing, Cipriano Domínguez, Gustavo Wallis, Willy Ossot, Manuel Mujica Millán y Carlos Raúl Villanueva. Pero no será sino hasta 1941 (hace 70 años) cuando se crea la Escuela de Arquitectura adscrita a la Facultad de Ingeniería y sólo en 1953 (hace apenas 58 años) cuando se instituye la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

Un predominio de bases pseudopositivistas y clara vocación pragmática, unida a un espíritu romanticista y heroico a la vez, sumado a una construcción prescindible de su existencia, entre otras consideraciones, explica a mi juicio la muy irrelevante importancia del rol social que cumple el arquitecto contemporáneo en nuestro país.

En la práctica docente de la arquitectura, en consecuencia, sigue prevaleciendo el modelo medieval de maestro-discípulo, unido a un culto sobredimensionado del maestro y fundado en una muy cuestionable dispersión y confusión teórica; apropiadas, dicho sea de paso, para cierta cultura social venezolana que antepone la emoción personal a casi toda razón posible en determinadas circunstancias de toma de decisiones.

Desde otro sentido, si la producción editorial relativa a una determinada actividad es una de las posibles medidas de su producción como manifestación cultural, habría que señalar que la producción editorial dedicada a la Arquitectura se caracteriza por ser relativamente baja en número y tiraje, sufrir interrupciones en su periodicidad y lograr poco alcance en el público lector local y aun menos en el internacional. Por ello, la enseñanza de la arquitectura en Venezuela acude a una producción editorial predominantemente importada; la cual está necesariamente formulada con relación a modelos extraños –de interés internacional ciertamente– que, salvo la realidad Latinoamericana, en muy pocos casos se asocian explícitamente a nuestra producción, experiencia y realidad local.

Claro está que la mirada aquí expuesta está hecha en trazos muy gruesos, aún muy personales aunque sustentados en una observación exploratoria atenta. Pienso que es necesaria la exposición de un sistema de conceptos bien enunciados, claramente debatidos y reflexionados con relación a nuestra propia experiencia sin menoscabo de su reflejo en la tradición arquitectónica mundial.

Una afirmación muy vigente es decir que en la actualidad no hay una teoría dominante en arquitectura. En tanto comunidad culta, entre los arquitectos debe haber un sistema teórico; como sociedad de comunidades cultas, los distintos grupos de arquitectos pugnan por promover sus construcciones teóricas respecto a las otras, por lo tanto, alguna debe ser dominante y considerada “más exitosa”, en algún lugar, en algún momento y respecto a una determinada sociedad.

En resumen, considero que la arquitectura venezolana adolece de un problema fundado en una actitud acrítica e irreflexiva sobre el *saber hacer* del arquitecto. Opino que ese problema pone en crisis a los arquitectos y arquitectas venezolanos y se caracteriza por:

- Una idea de control total sobre la obra (a pesar de que la realidad de los hechos nos ha demostrado persistente y dolorosamente lo contrario).
- Paradigmática linealidad en los procesos de proyectos (en un medio en el que la improvisación es medular).
- Paradigmática concepción del arquitecto como solitario héroe, amenazado mesías o genial e incomprendido artista.
- Pretendido acabamiento o cierre de la obra-proyecto (en un país donde todo el mundo quiere tener su platabanda para fabricarse un piso más en el futuro, crearle un anexo a la casa para alojar al familiar sin posibilidades de adquirir su propio inmueble, cambiar toda la distribución interna apenas se tengan los recursos).
- Incomprensión sobre la responsabilidad civil del arquitecto, basado en incomprensión propia y ajena sobre el rol que el arquitecto debe cumplir en una sociedad de ciudadanos.
- Dificultades metodológicas para anticipar efectos, recoger voces y proposiciones extra arquitectónicas, prevenir situaciones y calcular inversiones asertivamente.

- Pobre desarrollo de un vocabulario disciplinar claro, preciso, estable y traducible, para lograr la mayor intersubjetividad posible con pares de otras profesiones y comitentes.

2.2.2.- ¿Qué hace un arquitecto en Caracas?

Todas las anteriores consideraciones son reflejo de mis vivencias profesionales y académicas. Con esas reflexiones como marco, participé de un seminario en la MDA, guiado por el Dr. Horacio Torrent, que nos proponía estudiar la noción de *paisajes activados*. De ahí surgió la pregunta que da inicio a los siguientes momentos de mis reflexiones:

2.2.2.a.- Entre poemas, a través del paisaje, una caminata.

Caracas es una ciudad que se rehace quincena tras quincena, en la que nada pareciera acercarse a la eternidad, a la memoria compartida entre generaciones; en la que la nostalgia se ahoga todos los jueves por la noche, entre *lounges* plenos de *chill out*, cócteles y sudor; entre areperas y madrugadas. Ciudad en la que el tacto corrobora a cada dos pasos, con cada giro de la mirada, en cada cruce de esquina, que recordar es mentir.

Entre aquí y allá todos estamos: un adentro continuo nos entrega a otro adentro contiguo. Abrir los brazos, estirar las piernas, atisbar una sonrisa y *voilà*, formamos otro lugar al pensado, pensamos otro lugar al sentido, sentimos otro lugar al que tenemos, y así vamos perdiendo y recibiendo los otros lugares que somos. [1]¹⁰⁷

Entre aquí y allá todo sucede; todo ha sucedido. Aquí la ventana y el bullicio, allá la cumbre nublada. (Afuera es siempre una ilusión). [2]

Abajo el suelo, tallado, fragmentado, horadado; erigido y arruinado, vuelto a erigir, surcado; sobre él regamos memorias y deseos, indolencias y pronombres, aventuras y sangres. Rodilla en tierra hincamos miedo y amoríos. El cielo nos recuerda nuestra

¹⁰⁷ Todas las fotografías son de Hernán Zamora, en Caracas, 2005.

estatura. Abajo el suelo, arriba el cielo, al frente la montaña deshaciéndose en nubes sobre nosotros. Y nosotros ¿en dónde estamos? [3]

Tal vez queriendo alcanzar lo que fuimos. Venciendo afanosamente las extensiones que nos procuramos para sobrevivir. Espacio y espada tienen igual raíz. Aquí el umbral, allá la torre de control conectando voces y miradas a través de satélites. Entre nosotros y ellos, un café y el mundo, en geométrica deriva por el universo. [4]

Hacemos y rehacemos cavernas, queremos una que se adapte a nuestra rutinaria y atávica insatisfacción. Al cabo nos cansamos de tanta insistencia y nos burlamos de lo que hemos sido anhelando volver a serlo. [5]

¿Cómo habremos de cuidarnos de nosotros mismos? [6]

Fetichistas, modelamos la tierra para crearnos nuevos ídolos al sol. Tótem tras tótem nos embelesamos bajo sus sombras. El juego es sabio, siempre lo ha sido. El vacío reúne. [7]

Todo está señalado: hacia arriba el cosmos, hecho plaza, nación, llanura o sábana. El centro, ya lo sabíamos, está fuera y a la derecha de nosotros, aunque nos empeñemos en creer lo contrario. Tenemos el mundo por delante y no hay oportunidades para evitarlo. Todo lo visible es, en cierta manera, violación. Mientras tanto, alineamos lo que mal sabemos en un pretil, intentado averiguar cuánto resistimos a la intemperie de nosotros mismos. Con nuestro andar, recreamos relieves. [8-10]

¿Cabe alguna palabra sobre el andamio que cuelga a ras de la luz? La piel de las montañas nos inquieta. En su base el estilo reciente; en su cornisa una corporación vencida que aún lucha por soportarse erguida, vigilante y, tras de ella, un pasado que de tanta abstracción ya no cuenta. [11]

De nuevo el vacío reúne ordenados fetiches sobre el suelo. ¿Ordenados? [12]

De adentro hacia afuera caemos, con todas nuestras letras, desde una pluma, al vacío de una taza roja posada sobre aquella torre, ahora pequeña, de antigua luz eléctrica. [13]

Líneas sobre planos de vidrio no tocan las palabras que se arquean contra el cielo. Durante la noche, la caja es silencio. De día, una sombra anclada al suelo, bajo una geografía muy lejana, evoca. [14]

El fracaso es esférico y rueda sobre nosotros desde toda posible pendiente. [15]

Así tornamos pretensión y pasado. Ruina y multitud. Afuera es adentro. Adentro es adentro. Quizás alguna ventana nos salve. [16]

La ventana en que, desde adentro, unidos, volvamos a mirar el suelo tallando al cielo, resguardando los matices de un nombre que ha de mirar otras constelaciones, tan distantes, que nuestros ojos, débiles y distorsionados, ya no alcanzarán. En bicicleta, en torno a la mesa, hallará hogar otro adentro. [17]

Y seguirán las sábanas meciéndose bajo el sol, entre todos los que buscan y hacen lentamente su ventana. [18]

Para ver otro río, otro valle, otro territorio; a cada mañana, a cada tarde, al ir y venir con el morral repleto de palabras, utensilios y semillas. [19]

Para mirar y volver a mirar la línea, el cielo, la esfera, la taza y la invisible curvatura del espacio al rozar con la esperanza de ser, al fin, ciudadanos. [20]

¿Imaginas ahora la montaña? ¿Ves el río? Aquí abajo gritos y amagos, risas y abrazos se ofrecen a granel entre los libros, mientras alguien desbroza silencios y quietud. Arriba, nadie, feliz, aguarda. Desde adentro, asombros y fulgor, horrores y certezas, porque nuestros horizontes son siempre una contradicción. [21]

2.2.2.b.- Caracas, Venezuela: ¿moderna o hiperactiva?

«La nueva Caracas que comenzó a edificarse a partir de 1945 es hija –no sabemos todavía si amorosa o cruel– de las palas mecánicas. (...) En estos años –de 1945 a 1957– los caraqueños sepultaron con los áticos de yeso y el papel de tapicería de sus antiguas casas todos los recuerdos de un pasado remoto o inmediato; enviaron al olvido las añoranzas de simples o sentimentales de un viejo estilo de existencia que apenas había evolucionado, sin mudanza radical, desde el tiempo de nuestros padres. Se fue haciendo de la ciudad una especie de vasto –a veces caótico– resumen de las más variadas ciudades del mundo: hay pedazos de Los Ángeles, de San Pablo, de Casablanca, de Johanesburgo, de Jakarta. Hay

casas a lo Le Corbusier, a lo Niemeyer, a lo Gio Ponti. Hay una especial, violenta y discutida policromía que reviste de los colores más cálidos los bloques de apartamentos. Se identifica la mano de obra y el estilo peculiar de cada grupo de inmigrantes en ciertos detalles ornamentales: los buenos artesonados de madera de que gustan los constructores vascos; ciertos frisos de ladrillo contrastando con el muro blanco en las 'masías' catalanas y levantinas; los coloreados y casi abusivos mármoles de los genoveses. Hay otros edificios que parecen, con sus bandas verticales pintarrajeadas, enormes cordones. Nos dan ganas de ejecutar en ellos trozos de ópera o alegres tarantelas». (Picón Salas, 1957: 47-48).

«Nos cubrimos del polvo de las demoliciones; somos caballeros condecorados por el escombro, para que comience a levantarse –acaso más feliz– la Caracas del siglo XXI. (...) Y el retrato más peculiar de un caraqueño sería el del hombre que, sentado a su mesa de ingeniero, contempla desde la ventana 'funcional' el paisaje de estructuras arquitectónicas inconclusas que tienen de fondo el perfil de un caterpillar». (Ibíd.: 52).

En la década de los cincuenta, Caracas era una ciudad hecha a punta de fe en un origen por venir, la promesa de un progreso que nos pertenecería allende los mares, un Paraíso Terrenal hecho con nuestras propias manos. Aquí en Caracas arquitectos, ingenieros y empresarios de la construcción asumieron con cada poro de su piel esa 'pasión mesiánica' a la que aluden Colin Rowe y Fred Koetter en el texto titulado "Utopía: ¿decadencia y caída?"

Caracas fue campo y laboratorio ideal para lo bueno, lo malo y, sobretodo, lo imprevisto de la utopía arcádica de la modernidad, donde el 'nuevo hombre' – sobreviviente– hallase sosiego y crecimiento. Al igual que sus fuentes europeas, siempre tan queridas y emuladas por Caracas, aquí también vivimos la decadencia y caída de la utopía reactiva; de esa maquinaria social que ofrecía el reino mesiánico, la salvación moral y biológica de la especie humana, a la vuelta de una llave en un edificio radiante, futurista, pero peligrosamente totalitario y reductivo de la realidad.

Leamos lo que a propósito escribía José Ignacio Cabrujas, treinta y un años más tarde que Picón Salas:

«Vivo en una ciudad nueva, siempre nueva, siempre reciente, pero que sólo puede conocerse a través de una nueva arqueología» (95). «Es la arqueología de lo que he presenciado y no existe» (96). «Para vivir esta ciudad no necesitamos de ningún monumento que tenga a bien la gentileza de recordarnos su historia. La historia, la única historia posible, somos nosotros, y la ciudad comienza y recomienza un martes cualquiera como el pajarraco de los romanos, después de una nueva resurrección. (...) Lo que me parece perturbador es

no saber dónde quedo yo, en medio de una arquitectura que ni siquiera ha tenido la posibilidad de acompañar a una generación. (...) ...provengo de un pueblo de grandes 'derrumbadores', un pueblo demoliciónista que hizo del escombro un emblema. Ese es el paisaje que he visto, por no decir que en el fondo, mis ojos no han visto ningún paisaje. (...) Caracas es una ilusión de inconformes, y asumirla de otra manera es, sencillamente, creer que vivimos en otra parte y en lo que hemos fabricado, mientras tanto y por si acaso. (...) A veces cierta retórica, cierta versión apolínea, mediante la cual una ciudad es un deber, nos lleva a una amarga queja de cuatrocientos años de provisionalidad.» (Cabrujas, 1988: 96-97).

Así, coinciden los dos escritores en que la ciudad está siempre a medio hacer, sobre sus ruinas, tolerando tanto ripio, tanta maltrecha presencia gracias a una imagen ideal. La pregunta es cuál. ¿Cuál es ese modelo o modelos de ciudad que tanto Cabrujas como Picón tácitamente reclamaban? Creo que no cuesta mucho decirlo: París, Praga, Londres, Berlín, Roma. Alguna de las grandes ciudades son ideales perennes en una ciudad hecha a imagen y semejanza del *american way of live*, el modo de vida de nuestros entonces socios petroleros, según el cual, la inversión especulativa lograba aquí sus mayores réditos.

Mientras se hacía la Ciudad Universitaria de Caracas, modelo latinoamericano del ideal de ciudad moderna por excelencia, junto a Brasilia, se hacía también el Sistema de La Nacionalidad, de Luis Malaussena, apoyado en una estética academicista combinada con elementos Art-Decó y, simultáneamente, la inversión privada erigía los pequeños bloques residenciales a lo largo de una Avenida Victoria, que celebraba el triunfo de los aliados y ornaba sólo sus fachadas hacia la avenida con una curiosísima mezcla de modernidad 'bastarda' junto a los recuerdo de añoradas ciudades por maestros de obras y artesanos calificados –en su mayoría italianos, españoles y portugueses– que pisaron esta tierra gracias a una política de inmigración selectiva. Así todo el relieve se transformaba, frente a una montaña que también cruzaron torres eléctricas, un teleférico y fue coronada con un modernísimo hotel en honor a Humboldt. Pero, paradójicamente, se hace cada vez menos pública, menos ciudadana:

«La naturaleza seguía siendo nuestra única constancia, el resto es sol... (...) la ciudad que aún no hemos terminado de construir y mucho menos de disfrutar, se encierra en sí misma y renuncia a la fachada. Es una ciudad privada. Las casas se enorgullecen por dentro e ignoran al paseante. (...) Caracas es la perfecta negación de lo peatonal» (ibid.: 102-103).

Pero la naturaleza, sabia y antigua, como escribió Virgilio, permanece aún. Con obstinada resignación caminamos esta ciudad áspera al paso, inhóspita al sosiego. Ciudad de aceras quebradas, calles ahuecadas por invisibles bombardeos de desidia y negligencia municipal; invasiones de toda clase, arbitrariedades de toda especie.

Tal vez sea el espíritu Caribe que aún resiste y late diariamente en nuestras arterias. Quizás sea eso lo que nos impulsa a combatir con soberbia rebeldía toda norma. Toda regla, en Venezuela, pareciera estar hecha para ser violada. Vivimos aún a la sombra del estereotipo de tradicionales personajes de viejos y ya casi olvidados cuentos: un *Tío tigre* siempre engañado por un *Tío conejo* vivo, certero, retado permanentemente a no dejarse comer y vencer a su enorme y feroz contrincante. Y es que en Venezuela, a pesar de nuestro buen humor y espíritu abierto y solidario, tenemos construido al otro, siempre, como un potencial ‘tigre’ que sólo espera el momento oportuno para darnos el zarpazo; ante lo cual, ‘pegar primero’ es no entregarse, por sumisión o ignorancia, a los designios de ese otro que puede ser vecino, comunidad, patrón o ‘gobiernero’. En este estado permanente de alerta, de suspicacia, incertidumbre e imprevisión vivimos: hacemos, mal que bien, ciudad. Cabrujas, de nuevo:

«La ciudad que hemos construido es un eterno regreso al futuro. Algo nos espera. Algo que intuimos como un logro, como una certeza, como el sitio donde seremos capaces de reconocernos, al modo platónico de la caverna. (...) Todo lo que hemos levantado, nos pareció en algún momento cierto, pero sólo con la certeza del parecido. En el fondo somos la literatura de una ciudad que debe existir a trocitos en el resto del planeta». (ibid.: 106).

Así, Caracas, Venezuela [21], es el paisaje que contemplamos cuando una valla de cerveza cubrió por completo la fachada de la Torre El Mundo en Plaza Venezuela.

Sobre un suelo que tallamos y tallamos, maltratando y recuperando a la vez aromas y verdor de tierras húmedas; entre ires y venires agobiados e improvisados a través de olores a fritangas; entre por igual coloridas arengas y sombrillas; vamos realizando y olvidando al mismo tiempo nuestras obras; vamos ignorando y descuidando nuestra luz; vamos cerrando el país con arbitrariedades y avaricia; anhelando nuevas narraciones que nos alivien de tanta abstracción, de tanta razón indómita, de tanta impropia precisión, de

tanto castigo divino hecho trabajo y sudor; ocultando el horizonte, aunque este tenga el espesor de una siempre verde montaña y, por encima de todo, deseando disfrutar de la vida en el cuerpo de una mujer hecha cielo, sol, frescor y espuma, aunque esto sólo ocurra durante los brevísimos segundos en que somos secuestrados visualmente por una valla que nos dice, con soberbia y petulancia, que los lugares de nuestra ciudad a duras penas logran sobrevivir ofreciéndose al mejor postor.

2.3.- HORIZONTES DE ESTUDIO

Siguiendo la aproximación propuesta a través de campos concéntricos desde los cuales profilo unos horizontes de fundación paradigmática, metateoría y experiencia, me acerco ahora al que expone los conceptos más próximos a los productos de mi práctica, es decir, los conceptos desde los cuales quiero creer que lo que produzco como arquitecto puede y debería ser fundado en pro de alcanzar sus sentidos, logros y debilidades, es decir, suceder idealmente: *el paisaje* como máxima expresión del entorno o continente en el cual se realiza el edificar, *el proyecto* como motor del edificar y *la investigación proyectual* como energía que permite que el edificar adquiera correspondencia plena con la vida humana, la vida de todos los seres que junto al ser humano están en el mundo y con el ambiente en el que esta vida plena se despliega, pliega y repliega *ad infinitum*.

2.3.1.- *El paisaje: precarios apuntes para construir editopías.*

2.3.1.a.- Palabras sobre la mesa para construir un paisaje

La voz **paisaje** es un nombre sustantivo que en castellano ha sido compuesto desde la raíz formada por el también sustantivo **país** y el sufijo **-aje**. Nos indica el DRAE que **paisaje** denota «parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar; espacio natural admirable por su aspecto artístico y/o pintura o dibujo que representa ese espacio natural.» Acerca de **país**, nos informa que proviene del francés **pays**, y con ese vocablo referimos a «nación, región, provincia o territorio; paisaje, [en tanto dibujo o

pintura]» y, –curiosamente–, al «papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico.»¹⁰⁸ El sufijo ~aje, en nuestro idioma, puede asociar tanto una acción como a su efecto (v. g. *abordaje*), a un lugar (*hospedaje*) o también a un conjunto (*ramaje*). Es interesante considerar, entonces, cómo la palabra *país*, en tanto realidad, deviene en otra, *paisaje*, desde una acción o efecto, por referencia a un lugar y/o por conformación de un conjunto. ¿De cuál acción, de cuál lugar y/o de cuál conjunto proviene *el paisaje*?

Desde el idioma francés y del italiano la configuración es similar: **paisaje** es **paysage** y **paesaggio**; en este último la raíz es **paese**, que significa también **país**¹⁰⁹. Etimológicamente, **paese** proviene del latín **pagénsis**¹¹⁰, campiña o territorio, distrito, o incluso sólo el pueblo, el castillo, que sirve como el centro; en tanto **campiña**, refiere al suelo fuera de la ciudad, tierras de cultivo, bienes, recursos. *Pagénsis* viene del sustantivo latino **pagus**, villa, burgo, pueblo, aldea o lugarejo (DSL: 114); que también en la antigüedad de la península ibérica y provenzal dió **pages**, para referirse al agricultor, villano, aldeano, poblador. *Pagus* proviene del verbo **pango**¹¹¹ que significa fijar, clavar en tierra, hincar, plantar; componer, determinar, acordar, pactar. A esta palabra se asocia también **pax**, paz.

Informan los diccionarios que en griego antiguo la palabra equivalente a *país* era **χώρα**: *cora*¹¹², con la que también se aludía a región, tierra, terreno o territorio. **Khôra** sigue siendo una palabra muy rica en significados; desde un punto de vista que me atrevo a indicar como fonético, –y quizás de manera inadecuada pero muy sugerente–, la encuentro asociada a las voces latinas **côra**, **côräm** y **côr**. La primera significa pupila, abertura circular del iris por el que recibimos la luz en los ojos, “niña del ojo”; también vinculada con la voz griega **kôrê**. La segunda, **côräm**, es una preposición que significa “en presencia de”, “a la vista de”, por lo que podríamos considerarla aproximadamente sinónimo de ante, delante o incluso enfrente. La tercera es en italiano **cuore**¹¹³, en castellano: corazón. **Core** (Κόρα)

¹⁰⁸ Subrayados por mí.

¹⁰⁹ Consultas hechas en italiano, latín y griego desde el sitio web: <http://www.dizionario-italiano.it/>

¹¹⁰ Consultese igualmente el diccionario etimológico del italiano: <http://www.etimo.it/>

¹¹¹ Algunas de sus conjugaciones dan: *pangis*, *pangére*, *panxi*, *pégi*, *pactum*, *pactum*; proviene del gr. πήγνυμι (pegnymi), palo, congelado.

¹¹² También escrito en las siguientes formas: *chora*, *kora* o *khôra*

¹¹³ El nominativo singular *cor* y su genitivo *cordis*, están realmente asociado al griego coloquial *kêr*, *kêar* y *kardia*.

según el Diccionario de Mitología, significaba también “doncella” y era otro de los modos en que se refieren a *Perséfone*, la hija de *Deméter*, «*diosa maternal de la Tierra (...) divinidad de la tierra cultivada*, es esencialmente *la diosa del trigo*». (DMGR: 114)

Mujer joven, hija, virgen, **doncella** es el femenino de **doncel**, el joven que aún no ha sido armado caballero; los asocio a la idea de pureza; provienen ambos del catalanismo **donzell**, una variante del latín vulgar **domnicellus**, diminutivo de **dominus**, que significa *monarca, patrón, señor, rey*. **Dominus** proviene del verbo en latín **dōmo** y éste del verbo griego antiguo **damáō**: domar, vencer; y derivado en el sustantivo **dōmus** (del gr. **dómos**): casa, morada, residencia.

Paisaje también es enunciado en latín como **tōp̄ia**, es decir, **escena**, venida del teatro griego: **skené**; o también: **ōrum**, comienzos, empresas, designios, proyectos, derivado de **ordiōr**, verbo que significa empezar, comenzar, principiar. **País** es también dicho en latín como **rēgio, plāga y ōra**. **Plāga** es extensión de tierra, espacio, comarca, región. **Ōra** es extremidad de una cosa, borde, margen, extremo o límite; proviene de **ōs**, que refiere a boca (del hombre o de los animales), lenguaje, palabra, entrada, abertura, cara, presencia. **Rēgio** o **regionis** alude a línea recta, dirección, límites, confines, frontera, zona, territorio, lugar, zona del cielo, posición geográfica, punto cardinal; proviene de **rēgo**, mandar, dirigir, guiar, gobernar, conducir, ejercer poder, administrar, marcar los límites, regir, reinar.

El Diccionario de Autoridades (DRAE, 1737) registra la expresión “*todo el mundo es país*” (traducida del latín *ubique idem*) indicando que es una «*frase que se usa para disculpar el vicio o defecto, que se pone a algún determinado lugar, no siendo particular en él, sino común a todas partes*»; lo que en una frase muy popular en España equivale a “en todas partes se cuecen habas”.

Es así como he desplegado hasta aquí la palabra **paisaje**: abriendo desde ella todo un fluir de ideas que provienen desde un no sé cuándo, a través de un caleidoscopio de **país** y la silenciosa presencia, un íntimo rumor de miles y miles de miles, de miles de **paisanos**.

2.3.1.b.- Paisajes entre líneas

Pero todo lo hecho es aún insuficiente. Apenas desde ahí intento acercarme a leer la definición inicial que la Prof. Dyna Gutián nos aproxima:

«Podemos decir que una primera definición de paisaje es naturaleza socialmente mediada, por lo tanto su definición lo ubica de inmediato en la relación sociedad naturaleza. Ahora bien, el paisaje se ha convertido en un término de múltiples y, en ocasiones, contradictorios significados, depende del punto de vista del que se parta. Lo que parece inherente, cualquiera sea la definición, es que resulta un contrasentido hablar de paisaje natural y parece una reiteración hablar de paisaje cultural.»¹¹⁴ (Gutián, 2007: 3)

Paisaje es, entonces, ambiente geográficamente representado, culturalmente concebido; es tanto eso, como territorio, ciudad, fragmento de ciudad o estancia, arquitectónicamente experimentado, percibido, idealizado. Su raíz tiene que ver con la tierra en que acontece el fenómeno que nombramos paisaje, el lugar de esa tierra en que nos pensamos y a la extensión que le demarcamos, es decir, su conversión a territorio y el reconocimiento de aquello que lo diferencia de eso otro mayor que nombramos naturaleza, en la cual socialmente nos sucedemos.

Pienso que desde esa concepción de nosotros como centro de ese territorio se produce la comprensión del paisaje como *el afuera* desde el cual *el adentro* adquiere sentido; pero considerando, dialéctica y simultáneamente, que *afuera es otro adentro en el que, circunstancial, provisionalmente, no estamos*.

Pensamos al paisaje como lugar o continente. Sin embargo, sería sólo una descripción de orden espacial y, por tanto, muy abstracta aunque básica. Es decir, en un sentido espacial, paisaje es *topos*; pero, en un sentido fenomenológico, el paisaje se despliega en múltiples dimensiones cognoscitivas –como traté de sugerir desde la aproximación etimológica que construí. Con eso quiero decir que pienso al paisaje en un eje conceptual que abarca, desde lo más abstracto hasta lo más concreto o, dicho de otro modo, desde lo más inteligible hasta lo más sensible, los siguientes términos: **espacio**,

¹¹⁴ Subrayados por mí.

lugar, lugar arquitectónico y territorio.¹¹⁵ Así, el paisaje es un tipo de lugar arquitectónico cuya escala se aproxima a la del territorio, incluyéndolo en la construcción sostenida de un trascendental sentido de unidad, como al que se refiere el filósofo de la cultura, el sociólogo alemán Georg Simmel. Él dice:

«Nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente: esto es el paisaje. (Simmel, 1913: 265) (...) El hecho espiritual con el que el hombre conforma un círculo de fenómenos en el marco de la categoría “paisaje” me parece ser éste: una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente, comprendida entre fronteras que no existen para el sentimiento del Uno divino, de la totalidad de la naturaleza, que habita debajo, en otro estrato. (Ibíd.: 267) (...) [Desde nosotros, en tanto centro.] ...se desprenden innumerables batallas y escisiones en lo social y en lo técnico, en lo espiritual y en lo moral, la misma forma, frente a la naturaleza, crea la reconciliante riqueza del paisaje que es algo individual, cerrado, satisfecho-en-sí y que, con ello, permanece arraigado, libre de contradicciones, al todo de la naturaleza y su unidad. Pero no hay que negar el hecho de que el “paisaje” sólo surge en la medida en que la vida palpita en la visión y en el sentimiento se separa de la unicidad de la naturaleza en general, y que lo creado con esto se abre de nuevo a un estrato completamente nuevo de imágenes particulares transportadas, por así decirlo, desde sí hacia aquella vida-total, recogiendo en sus inquebrantables límites lo ilimitado. (Ibíd.: 269) (...) El paisaje, decíamos, surge en la medida en que una sucesión de manifestaciones naturales extendida sobre la corteza terrestre es compendiada en un tipo peculiar de unidad, una unidad distinta de la que abarca el campo visual del sabio que piensa causalmente, de la del adorador de la naturaleza que siente religiosamente, de la del campesino o del estratega que están orientadas teleológicamente. El portador más importante de esta unidad es, en efecto, aquello que se denomina el “sentimiento” del paisaje (...) el sentimiento del paisaje atraviesa todos sus elementos particulares, a menudo sin que se pueda hacer responsable a un elemento en particular de este sentimiento... (Ibíd.: 276) (...) la unidad que lleva a cabo el paisaje como tal y el sentimiento que nos sale al encuentro a partir de éste y con el que lo abarcamos, son sólo la descomposición posterior de uno y el mismo estado anímico. (...) Sólo que por sentimiento no debe entenderse aquí ninguno de los conceptos abstractos bajo los cuales subsumimos, por mor de la designabilidad, lo general de sentimientos muy diversos: llamamos al paisaje sereno o serio, heroico o monótono, excitado o melancólico, y en esta medida hacemos fluir su sentimiento inmediatamente propio a un estrato que también anímicamente es en verdad secundario y que sólo conserva de la vida originaria un eco no específico. Antes bien, el sentimiento aquí mentado de un paisaje es absolutamente sólo el sentimiento de precisamente este paisaje y nunca puede ser el de otro paisaje, a pesar de que se pueda aprehender a ambos bajo el concepto general de, por ejemplo, lo melancólico.» (Ibíd.: 277-280)

¹¹⁵ Con esto también quiero afirmar que considero insuficiente la concepción pseudoantropológica con la que los arquitectos utilizamos el concepto de *lugar* y lo contraponemos, en una dualidad –infértil, en mi opinión–, al concepto de *espacio*. De este modo, además, sugiero una respuesta a las interrogantes que se hace Gutián: «*Nos restan interrogantes por resolver, ¿cuál es la diferencia entre lugar y paisaje? ¿Son sinónimos? ¿Un concepto incluye al otro? ¿Cuál es el concepto incluyente y cuál el incluido?*» (2007: 9)

Sentido de unidad que es *sentimiento*, el particular sentimiento que dura el instante de la percepción de una realidad que nos abarca incommensurablemente y el instante en que dura cada evocación que de ella hacemos, cada recuerdo en la que la recreamos, cada pensamiento mediante el cual la reconstruimos. El territorio devenido en memoria; la vida en el territorio, trocada en sensación y experiencia.

Realidad indivisible entre *mundo construido* y *mundo de vida*¹¹⁶ (Gutián, 2000: 211) el paisaje es, reiteramos: «*área, tal como la percibe la población, el carácter de la cual es resultado de la interacción de factores naturales y/o humanos*».¹¹⁷ Dicho así, coinciden los autores en afirmar –no perder de vista– que paisaje es, en primer término, espacio; espacio que requiere a la vez de todas las capas de significación que seamos capaces de asociarle para representar su compleja realidad fenoménica.

Abogando por una comprensión del paisaje que no se petrifique en el “paisajismo pictórico”, el artista catalán Lluís Sabadell Artigas ha escrito un Manifiesto contra el paisaje.¹¹⁸ Su radical posición se explica en lo que él afirma contra lo que define como “visualismo”:

«...el paisaje remite directamente a la cultura del visualismo... el visualismo es a lo visual lo que el esteticismo a lo estético y el culturalismo a lo cultural, a saber: una visión superficial y por ello vacía y hueca cuyo único resultado es ensombrecer y enturbiar el verdadero sentido de las cosas generando sólo un ruido indescifrable. En referencia al paisaje es ver sólo la importancia de lo visual obviando otros tipos de relaciones -biológicas, emocionales, etc. lo que llamaremos relaciones ecosistémicas- y por ello se pasa de lo estético al esteticismo.»¹¹⁹ (Ob. cit).

¹¹⁶ Ella incluso afirma lo siguiente: «*Leyendo a Simmel entendemos cómo el paisaje puede ser un constructo de la filosofía, de la ciencia, del arte, de la religión y hasta del sentido común. No es de extrañar que la voz paisaje esté vinculada a la percepción sensible del hombre y, por ende, al arte; pero tampoco es de extrañar que esté vinculada a las formas de sistematización que ofrece el conocimiento científico así como tampoco es de extrañar que se vincule con los modos de otorgar valor a una determinada composición de elementos de la naturaleza, del arte, de los artificios, de la historia y de los modos cómo se produce la vida social.*» (Gutián, 2007: 4)

¹¹⁷ Definición inscrita en el Convenio Europeo del Paisaje, reseñado por el Observatorio del Paisaje en el glosario de su sitio en Internet: <http://www.catpaisatge.net/esp/glossari.php?id=39>

¹¹⁸ <http://www.sabadellartiga.com/artwork/archives/1606>. Ver Anexo Nº 14.

¹¹⁹ Coincidí parcialmente con su preocupación, guardando razonable distancia con respecto al tono y el efecto tremendista que me produce su discurso, el cual es del tipo que pareciera exigir como conclusión la “eliminación” de aquello que es cuestionado, en este caso: el concepto de paisaje.

(«...soy del tamaño de lo que veo / y no del tamaño de mi altura» escribió Alberto Caeiro; verso que siempre ha significado para mí que nos representamos en los horizontes de la realidad que alcanzamos a percibir, imaginar y pensar y no en la exacta magnitud de lo real.)

Es interesante observar cómo el manifiesto pierde completa conciencia acerca de lo que el paisaje como concepto abarca, –en pro de un efecto retórico, claro está–, especialmente de la esencial conciencia del paisaje como espacio del vivir; curiosamente, mientras reclama una mayor atención sobre esa específica condición del paisaje. Es una perspectiva que, en mi opinión, un arquitecto –el arquitecto que trato de ser– no debería perder.

También llamó mi atención una propuesta de instalación que él titula Post-Paisaje (Meta-Media-Percepción)¹²⁰. En ella coloca en una sala una pantalla que refleja de manera permanente, en tiempo real, una planta situada en el mismo espacio; formando parte del conjunto hay una luz de neón conectada a un oscilómetro que aumenta y disminuye la intensidad lumínica periódicamente y cuatro radio-CD que reproducen de manera cíclica un grupo de sonidos que se convierten en una polifonía, a veces armoniosa, a veces descompasada, perceptible desde sus cuatro ubicaciones en la sala y que puede ser pausada a voluntad de los espectadores mientras transitan el lugar. El artista afirma que:

«...no hay grabación, no hay memoria, tan sólo percepción (...) dos tipos de percepciones, la objetiva de la cámara de vídeo que es fija, pero que está modificada por la oscilación de la luz del neón, y la del espectador que al recorrer el espacio de la instalación percibe los sonidos, la luz y los objetos de manera cambiante cada vez.»

Sin embargo, hay paisaje: ese conjunto real, en su escala, y fuera del ser que percibe, con su memoria impactada pos las realidades que acontecen excitando su pensamiento y sensaciones, impulsando la duda de lo que está viviendo y grabándolo entre su deseo y el olvido –es decir, haciéndolo recuerdo– es paisaje. Porque, como afirma Simmel:

¹²⁰ <http://www.sabadellartiga.com/artwork/archives/1187>

«Precisamente esto, lo que el artista hace: delimitar un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo y que la ha anudado de nuevo en el propio punto central, precisamente esto hacemos nosotros en menor medida, menos fundamental, de forma fragmentaria y de contornos inseguros, tan pronto como en el lugar de una pradera y una casa y un arroyo y el paso de las nubes, [o en una sala de exposición, percibiendo una instalación] contemplamos [creamos] el “paisaje.”» (Simmel, 1913: 270)

Lo que intenta hacer el artista, lo que intentamos cada uno de nosotros al levantar la cámara y cliquear en ella, ante lo que nos acoge sucediéndonos, es tratar de impedir que la vida continúe su indetenible fluir alrededor de nuestros cuerpos, oponiendo nuestras manos contra el olvido que se nos avecina, y haciendo de ese instante otro cuerpo más: un ente que sabemos fotografía, cuadro, dibujo, plano, texto o medida, pero que nombramos paisaje, es decir, alma del lugar en el que hemos estado durante un efímero momento de nosotros y en el que ya no seremos más.

Es por ello que afirmo que durante su hacer el arquitecto ha de relacionarse, bien o mal, antes o después, con un *paisaje*. Y reitero que esto es una declaración a priori de cómo concibo y practico mi profesión: desde el *paisaje* en el que estoy. Porque pienso que *todo intento de ser está vinculado al mundo en el que ha de pensarse y realizarse la existencia*.

Operativamente utilizo la noción de *paisaje* como una manera de referirme al lugar arquitectónico de mayor escala en relación con la editopía en proceso de proyecto. Al concebirlo como lugar arquitectónico, el *paisaje* no es algo estático ni tampoco dado, que recibimos de modo “pasivo”, sino que se intensifica la posibilidad de comprenderlo como una construcción sociocultural dinámica, que transformamos y que nos transforma. En consecuencia, no sólo percibimos el *paisaje* sino que también lo proyectamos.

Entre las posibles aproximaciones a la comprensión del *paisaje* como proyecto, estudiamos la propuesta de Manuel Gausa sobre paisajes activados; sólo que para tratar de entenderla hicimos asociación con la propuesta del arquitecto español Federico Soriano sobre nuevos modos de comprensión del espacio y, por tanto, de proyección arquitectónica.

Soriano argumenta que actualmente los arquitectos continuamos operando a partir de un concepto espacial heredado directamente de los pioneros del Movimiento Moderno: la *planta libre*. Mas, junto a ello, identifica acciones que apuntan hacia una oportunidad para renovar y ampliar el alcance de dicho concepto, proponiendo dos nuevas categorías: la *planta anamórfica* y la *planta profunda*¹²¹.

El objetivo de Soriano, a mi entender, es proponer un desarrollo del concepto espacial alcanzado en la planta libre, el cual consistía en una concepción subjetiva de la realidad del espacio: *el espacio es relativo*¹²², hacia una concepción del espacio claramente dependiente de las formulaciones teóricas provenientes de la topología matemática¹²³, la cual formula el concepto de *espacio topológico*¹²⁴, para el caso de la planta anamórfica, o

¹²¹ Ver anexo Nº 15

¹²² El profesor Enrique González Ordosgoiti explica que esta concepción se consolida durante la polémica en la que Leibniz (1646-1716) defendía la noción de Espacio Relativo contra la del Espacio Absoluto de Newton: «*Yo considero al Espacio como algo puramente relativo, del mismo modo que el tiempo, o sea como un orden de las coexistencias, tal como el tiempo es un orden de las sucesiones. Ya que el Espacio señala en términos de posibilidad un orden de cosas que existen al mismo tiempo, en cuanto existen en conjunto, sin entrar en sus modos de existir*» (III Letre a' Clarke, 4, Op., ed. Erdmann, p.752) (Abbagnano, 1987: 436; citado por González). Dicha posición la reforzaba Leibniz al negar la materialidad del espacio, afirmando que este no es una sustancia sino una relación: «*Contra ello manifestó Leibniz su opinión famosa: el espacio no es un absoluto, no es una sustancia, no es un accidente de substancias, sino una relación. Sólo las mónadas son sustancias; el espacio no puede ser sustancia. Como relación, el espacio es un orden: el orden de coexistencia (o más rigurosamente, el orden de los fenómenos coexistentes). El espacio no es real sino ideal. Mientras Clarke (1675-1729) mantenía que el espacio es real, que no se halla limitado por los cuerpos sino que existe igualmente dentro de los cuerpos y sin ellos ("Cuarta respuesta a Leibniz en la "Correspondencia Leibniz-Clarke"), Leibniz sostenía (y repetía) que el espacio es un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad; que no hay espacio real fuera del universo material; que el espacio es en sí mismo una cosa ideal, lo mismo que el tiempo (Respuesta la citada 'Cuarta respuesta')*» (Ferrater, 1994: 1.084; citado por González). [p. 88-89]

¹²³ «*Rama de las matemáticas que estudia las propiedades de las figuras geométricas o los espacios que no se ven alteradas por transformaciones continuas, biyectivas y de inversa continua (homeomorfismos). Es decir, en topología está permitido doblar, estirar, encoger, retorcer... los objetos pero siempre que se haga sin romper ni separar lo que estaba unido ("la transformación debe ser continua") ni pegar lo que estaba separado ("la inversa también debe ser continua"). Por ejemplo, en topología un triángulo es lo mismo que un cuadrado, ya que podemos transformar uno en otro de forma continua, sin romper ni pegar. Pero una circunferencia no es lo mismo que un segmento (ya que habría que partirla por algún punto). Pocos de los conceptos habituales de la geometría, como <ángulo>, <línea recta>, <área>, ... tienen sentido en topología. Por ejemplo, una circunferencia divide a un plano que la contiene en dos regiones, una interior y otra exterior a la circunferencia. Un punto exterior no se puede conectar a uno interior con una trayectoria continua en el plano sin cortar a la circunferencia. Si se deforma el plano, éste deja de ser una superficie plana o lisa y la circunferencia se convierte en una curva arrugada; sin embargo, mantiene la propiedad de dividir a la superficie en una región interior y otra exterior. Es evidente que la rectitud y las medidas lineales y angulares son algunas de las propiedades que no se mantienen si el plano se distorsiona*». Ver: <http://enciclopediauniversal.com/wiki/Topología>

¹²⁴ «*El espacio topológico es la noción de base de la topología elemental, dominio que sólo depende de la teoría de los conjuntos (no está construido a partir de otra cosa), y que tiene consecuencias importantes en el campo del análisis porque permite definir rigurosamente la continuidad y los límites*». Ver: http://enciclopediauniversal.com/wiki/Espacio_topológico

del **espacio como campo**¹²⁵, para el caso de la planta profunda. Esta proposición, dicho sea de paso, coincide con la de Manuel Gausa, quien en su ensayo *Arquitectura es ahora geografía* desarrolla una apasionada argumentación a favor de asumir ambas concepciones, la del espacio topológico y la de campo, para reinterpretar las nociones de lugar y entorno en arquitectura como **paisajes activados** en contra de la permanencia teórica y operativa de la noción de 'objeto arquitectónico':

«El interés de las nuevas propuestas sería el de ofertar (...) relaciones híbridas que harían de los lugares iniciales 'protoarquitecturas' y de las arquitecturas insólitas 'protolugares' produciéndose, así, una rica retroalimentación formal: las arquitecturas funcionarían como 'paisajes', los 'paisajes' como arquitecturas. Concebir arquitectura como 'paisajes' sería, pues, romper las fronteras entre territorio y ciudad, escenario y escena, observación y acción. Entre figura y fondo. (...) El proyecto habría de ser asumido (...) como un 'campo de relaciones' (asumiendo esa capacidad relacional del paisaje como espacio abierto pero también como 'escenario narrativo', 'panorama o espectáculo' de/en un territorio). (23) (...) La noción de campo referida al lugar (...) sugeriría, pues, una nueva condición más abierta, y abstracta, más flexible y receptiva ('reactiva') (...) Hablar, entonces tan solo, de 'edificios' o de 'edificaciones' (en su sentido habitual [de objeto] no reflejaría esa extraña situación de intercambio en una arquitectura que se definiría entonces, a su vez, como ese "entorno reactivo": un campo de fuerzas dentro de otro campo de fuerzas, ambos entendidos como lugares intermedios entre espacios y territorios, entre agentes y disciplinas,

¹²⁵ Albert Einstein (1879-1955) se atrevió a renunciar a lo que poseía y ello dio como fruto la inexistencia del espacio y la relatividad del tiempo: ambos dejaron de ser el marco dual y fijo con el que se construía el universo estable que ya era "conocido". Dos productos generaron esa nueva cosmología: la teoría de la relatividad especial (1905-1907) y la teoría general de la relatividad (1915). Resumo lo leído a Hawking:

La teoría de la relatividad especial parte de suponer que el espacio y el tiempo no son absolutos sino relativos al movimiento del observador, lo cual produce dilatación o contracción de las dimensiones o intervalos; supone también que lo único absoluto o constante es la velocidad de la luz, la cual no puede ser superada por ningún otro objeto; que los sucesos sólo pueden ser simultáneos dentro de un mismo sistema físico inercial y que la masa y la energía son equivalentes de tal forma, que la energía adquirida por un objeto en su movimiento incrementa su masa. La consecuencia de esta teoría fue la indivisibilidad de los conceptos espacio y tiempo, dando lugar a un nuevo concepto llamado *espacio-tiempo*. Ello significa que para explicar cualquier suceso, deben considerarse simultáneamente sus coordenadas en el espacio y el instante específico de tiempo en que ocurre, de allí, las *cuatro dimensiones o continuo cuatridimensional*. Esto es lo que da origen a la idea de **campo**.

La teoría general de la relatividad es la que propiamente supone un nuevo modelo de cosmología. «*Einstein hizo la sugerencia revolucionaria de que la gravedad no es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio-tiempo no sea plano, como previamente se había supuesto: el espacio-tiempo está curvado, o "deformado" por la distribución de masa y energía en él presente. Los cuerpos como la Tierra no están forzados a moverse en órbitas curvas por una fuerza llamada gravedad; en vez de esto, ellos siguen la trayectoria más parecida a una línea recta en un espacio curvo, es decir, lo que se conoce como una geodésica. (...) La masa del Sol curva el espacio-tiempo de tal modo que, a pesar de que la Tierra sigue un camino recto en el espacio cuatridimensional, nos parece que se mueve en una órbita circular en el espacio tridimensional. (...) Los rayos de luz también deben seguir geodésicas en el espacio-tiempo (...) significa que la luz ya no parece viajar en líneas rectas en el espacio [pues] debería ser desviada por los campos gravitatorios.*» (Hawking, 1988: 51-53). A partir de aquí, la imagen de un universo inalterable y estático dio paso a una de un universo dinámico y en expansión, que puede haber comenzado y podría terminar en un tiempo finito.

entre condiciones y solicitudes, entre clases y casos; paisajes ambiguos en geografías ambiguas a su vez, asociados a relaciones básicas de fluctuación topológica, de mallado y enlace, de enroscamiento o revesa, de quiebro o fractura». (25)

Soy esencialmente receptivo con la proposición de Soriano y siento un especial entusiasmo por la de Gausa, pero guardando discretas distancias. Sobre todo al leer a Gausa, en su emocionada defensa de la diversidad, la hibridación, adaptación a lo imprevisible y dinamismo, no dejo de preguntarme sobre la pertinencia de esas preocupaciones, de esos argumentos para el quehacer arquitectónico latinoamericano actual y, muy específicamente claro está, para el de Venezuela.

Todos estos precarios apuntes que intentan cuajar en este ensayo, son la explicación de un estado de conciencia (tal vez de inconsciencia) respecto del paisaje en el que soy: **Caracas**.

2.3.1.c.- Paisajes construidos desde el alféizar de una pregunta

¿De cuál acción; de cuál lugar; de cuál conjunto proviene *el paisaje*?

Creo que de un pensar y un sentir, de un imaginar y un proyectar que nos convoca; de la tierra que alcanzan nuestros ojos y el cansancio de nuestra fe; de todo lo que mi dios, o el tuyo, o quién sabe, ha regado desde el caos al cosmos y lo ha ofrecido a la desnuda planta de nuestros pies mientras fluye, sobre los pliegues de un cuerpo arrobadó de nada y todo, la insistencia de nuestra ingenua y culpable conversación.

...

Cuando digo *paisaje*, digo *el país en el que soy*, el país en el que me comprendo, el país en el que he sido traído al habitar de mis padres, al resguardo de la tierra en que ocurrimos, a ras del aliento de Dios.

Cuando digo *paisaje* digo que intento hacer en mí ese trozo del mundo en el que me hallo; digo de mi esfuerzo por aprehenderlo en un solo acto de mis sentidos, traerlo a mi conciencia, hacerlo razón.

Cuando digo paisaje me sitúo en el mundo, me atengo a su intemperie. Trato de abarcarlo en la palma de mis manos para recrearlo, pertenecerle, sembrarme ahí.

...

Pero el paisaje no es el país, sólo mi intento de ser en él. El vano intento de durar en un trozo de la Tierra cuyos horizontes apenas pueden alcanzar mis ojos; un trozo de tierra que cuando el cansancio de mi cuerpo abarcase ya sería otro, así como otro habría de ser yo. Un trozo de tierra imposible de acotar sin extrañarlo, perderlo, desnaturalizarlo. Un trozo que no puedo desprender de su todo sin volverlo nada. Y un todo ante el que mi soledad es impotente; ante el que sólo he de resignarme a ser casi nada, en ese rípido de vaga plenitud en el que me conformo.

El paisaje es un suspiro, un inatrapable instante en el que atisbo, columbro mi habitar (y el suyo, y el nuestro).

A veces, al igual que todos los que habitamos, he intentado aprehender ese instante en un poema, en un dibujo, en una melodía; también en un preciso estudio –hechos por otros o por mí. Y el paisaje se hace en mí, como en todos, una sensación, una memoria, un dato; quizás debiera mejor decir: los paisajes se hacen sensaciones, recuerdos, datos; inefables, intangibles, innumerables. Porque el paisaje es una realidad magna, exacta y continente, tangible y transformable, desde la que una miríada de paisajes es hechura de accidentes, artefactos, fracturas y sentimientos.

...

El paisaje es, – ¿finalmente? –, a la vez, – sí, a la vez –, impulso de comprender y duradera comprensión:

Sea aquí la tierra, sea allá el mar que nos aguarda y nos contempla. Sea sobre nosotros el cielo. Sea aquí en la tierra donde estamos parados, la ciudad. Ahí en su centro, en uno de sus centros, el centro que somos y nos convoca. Sean en torno a la ciudad los coros de la tierra; la rugosa y fértil piel de la tierra que nos acoge y nos ofrece. Ahí nos cultivamos, cuidamos de ella y su ambrosía; la genialidad de su hambre nos sostiene. Aquí nos establecemos, residimos, moramos; fundamos casa, paz y nos regimos. Es aquél muy

lejano borde de arena la orilla de sus labios, desde ahí hasta allí, en la sombra de nuestra comarca, el cuerpo de la tierra extendido hacia nosotros para bendecirnos, fundarnos, hacernos padres, hijos, padres, abrir sus confines hasta más allá de lo que nuestras pupilas reciben, hoy y mañana, y siempre quizás en el mañana hasta que de nuestro hoy sólo quede un puño de sal en el aire; continuar en su regazo de nuevo hasta nuestros centros, hasta el único centro en el que somos, ahí donde el cielo se derrama sobre ella dentro de la casa de la diosa que guarda el fuego y la semilla de una granada, la roja semilla del amor que nos condena y multiplica, en iris, luz y espejo, al influjo de la voz de un dios que nos nombra, que hace de nosotros palabra o corazón.

Sea allá la otra tierra. Sea aquí la nuestra hecha paisaje, matriz que día a día nos alumbría al mundo hechos ciudad, plazas, calles, templos, casas; cocinas, besos, sueños; gritos, deslaves, abrazos, conversas; oficios; promesas, presagios; un yo, otro yo, miles de yo en el rincón de un dormitorio, sobre una cama, es decir, en el mundo, y una ventana, quizás dos, abierta de nuevo hacia allá, donde la tierra nos presencia bajo el cielo y nos engendra horizontes de él, pálidos horizontes fluyendo hacia sus pliegues heridos, allanados, edificados, replegados por nuestras manos insomnes, ateridas de siempre, de tal vez, de entonces.

2.3.2.- El Proyectar-Diseñar arquitectónico es un modo de investigar

«*El proyecto es un atisbo del mundo, una teoría... (...) El diseño, por su parte, es un gran catálogo de recursos para hacer real un proyecto (...) Proyectar es el cómo pensar: más aún es el por qué y el para qué pensar en un problema y una solución. Por ello el proyecto es siempre una estrategia: considera las reglas de transición, las regularidades probabilísticas, el azar y el ruido; en tanto que el diseño es un programa: reglas, límites –más o menos definidos– preceptos y normas*». (Martín, 2002: 222; citado por Gutián, 2005: 1).

El arquitecto imagina *artefactos arquitectónicos* que comunica a otros. Convertir lo imaginado en enunciado es *proyectar* y transmutar éste a posibilidad material es *diseñar*.

Entre lo poéticamente imaginado y la edificación habitada median las manos del arquitecto guiadas por su pensamiento. Esa mediación es su saber hacer o técnica, en este caso, dialéctica: *proyectar-diseñar*. Sólo por el diseñar el proyecto se manifiesta en la realidad como *artefacto edificable*.

El arquitecto habla por intermedio de su *imaginación de lugares edificables*, para lo cual el proyectar es la técnica que emplea para darle *realizabilidad* concreta a su creación del mundo. De ahí que el proyecto sea en sí la exposición del discurso del arquitecto. Y es en el discurso donde se debe hallar el origen y devenir del artefacto arquitectónico.

Proyectar es la técnica para justificar, exponer los argumentos que un artefacto edificado habrá de conllevar; es la conciencia de los motivos e intenciones de la práctica que soporta a la técnica. El diseñar es la técnica para otorgarle realizabilidad al proyecto, el saber hacer por el cual se prevé la realización del artefacto arquitectónico. Lo que caracteriza al proyectar es un perenne y presente *a futuro*; al diseñar, un permanente *ya*. No hay diseñar sin proyectar, ni viceversa. Un diseñar que no manifieste conciencia y coherencia hacia el proyectar que lo alienta, corre siempre el riesgo de ser una frivolidad. Y un proyectar que no se realice a través del diseñar, es una hipótesis permanente cuando no una quimera.

El proyecto ocurre según tres concepciones ontológicas, expresadas en el proyectar: comprensión, pertinencia y libertad.

El proyecto es la comprensión que de su “poder ser” alcanza el ser humano, quien no es una realidad que proyecta, sino un permanente *proyectarse*; no es tampoco una simple anticipación de lo posible, sino un “poder ser” comprendido y, como consecuencia, posible.

El proyecto como pertinencia se apoya en la concepción de la vida como “programa vital”. Ferrater Mora lo explica así:

«Mientras que Heidegger entiende el proyecto dentro del marco ya entendido de la “comprensión”, Ortega lo entiende como manifestación de la “autodecisión” (...) Así, el proyecto no es “hacer cualquier cosa mientras uno se haga a sí mismo” porque uno no se hace a sí mismo haciendo cualquier cosa, sino justamente la que hay que hacer» (DFF: 2725, vol. 3).

La concepción del proyecto como libertad se debe a Jean-Paul Sartre: «*Hay un “proyecto inicial” que está constantemente abierto a toda modificación, de modo que se trata, en rigor, de un proyecto que es siempre, por decirlo así, “preproyecto”. El proyecto no está nunca “constituido”, porque, si tal ocurriera, dejaría de ser proyectado; el proyecto es tal sólo porque es conciencia de libertad absoluta*» (ibid.).

Comprender e intuir equivalen a una hipótesis, es decir, una tesis que no está suficientemente construida para soportar la intemperie de lo público. A través del diseñar y de la pertinencia se construye una argumentación que pretende convertir lo intuido en diseñado, la hipótesis en tesis, la imaginación de lo posible en lo posible imaginado. Saber que ese proceso no se termina sino que se detiene abruptamente, por obligación o por cansancio, es necesario para asumir la libertad en el proyecto, su permanente estado de “haciéndose”.

Comprensión e intuición de sí, conocimiento de lo pertinente en su momento y lugar, junto a la libertad para preguntar y responder, para construir y reconstruir, constituye una autobiografía del que proyecta, una exposición del ser y sus circunstancias. La profesora Dyna Gutián lo nombra como **biografía proyectual** y formula así el concepto:

«*Método para reconocer e interpretar el recorrido proposicional y cognoscitivo del [arquitecto] para elucidar sus condiciones para la construcción de un modelo propio. Este método requiere una **introspección** en todo el proceso formativo [y durante el desempeño de su] oficio, reconocer los modelos transitados y, sobre todo, ser capaz de reconstruir los constructos básicos que subyacen en la actividad propositiva del [arquitecto]*» (1998:12)¹²⁶.

Sobre este proceso del proyectar, me interesa incorporar la noción de “*constructividad*” del proyecto, que interpreto a partir de una cita que, de Massimo Cacciari, hace Manuel Martín Hernández en su libro La invención de la Arquitectura. Según ese concepto de *constructividad* lo que se destaca de un proyecto es la capacidad para “*construir a partir de entidades dadas*”. Dice Martín: «*El objetivo es “construir un orden que excluya la ley”, a base de elecciones sucesivas (“en el encuentro de lo arbitrario con el*

¹²⁶ Subrayados por mí.

contexto") en un mundo de indeterminación "donde se encuentran el sujeto y el objeto"» (1997: 61).

Esas "entidades dadas", según interpreto la referencia a Cacciari, son "fragmentos de conocimiento", representaciones creadas desde y sobre una determinada realidad. El proyecto necesita de esos fragmentos, se vale de ellos para desprender el producto de su naturaleza incorpórea, transformándola hasta entregarla a nuestro espacio cartesiano de cada día. Al manejar esos "fragmentos", el proyecto los pone en crisis, los critica, interroga. Al intentar responder genera una teoría, una afirmación proyectada que alcanza su "realizabilidad" a través del diseño. Esas re-afirmaciones, en una suerte de palimpsesto, reconstruyen los fragmentos, se presentan como nuevos fragmentos, como "nueva realidad". Todo ello ocurre discursivamente. Todo ello es, al momento de dudar, preguntar y responder, una investigación.

2.3.3.- *La investigación proyectual es un modo de producción y transformación de Teoría de la arquitectura.*

Toda vez que entiendo a la editopología como un momento muy específico de la Arquitectura, realizado por un grupo acotado de los actores de esta; a la vez que concibo que el proyectar-diseñar arquitectónico es esencialmente un tipo de proceso de investigación, me encuentro en la necesidad de definir y mostrar dicho proceso. Si bien considero que este es el asunto central de mi TFG, expongo brevemente las tres perspectivas desde las cuales me aproximo, observando que no son del todo convergentes ni divergentes:

1. La sugerida por el Prof. Edgar Aponte durante los cursos que dictó en la MDA.
2. La sugerida por la Prof. Dyna Gutián en los seminarios de Investigación y Diseño que ofrece en la MDA.
3. La planteada por el Prof. Jorge Sarquis, director del Centro Poiesis (Centro de Investigaciones Interdisciplinarias, adscrito a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina).

2.3.3.a.- La investigación proyectual, según interpreto al Prof. Edgar Aponte

En las dos ocasiones en que recibimos el beneficio del trabajo docente del Prof. Edgar Aponte, él nos solicitó, a grandes rasgos, lo siguiente:

1. Construir un imaginario,
2. Reconocer nuestra actividad proyectual desde ese imaginario,
3. Esforzarnos en ser sincrónicos entre los trabajos de informar, proyectar-diseñar y analizar.

La perspectiva del Prof. Aponte equivaldría a la del arquitecto practicante. Su énfasis se dirige a la acción de proyectar-diseñar de manera radical, primigenia y ordenadora de todo el proceso de la investigación proyectual. De hecho, interpreto su enfoque según este enunciado: *entre el proyectar-diseñar cabalmente realizado y la investigación proyectual no hay diferencias*. Dicho de otro modo: *la investigación proyectual es proyectar-diseñar consciente, metodológica y críticamente (que es como siempre se debe proyectar-diseñar)*.

En mi registro de su exposición, una consecuencia metódica del enunciado anterior sería: *los bocetos y dibujos son el recurso y tránsito de la investigación, por tanto, el análisis ocurre en segundo plano y siempre siguiendo a la producción de aquellos*. Para Aponte, **el boceto es hipótesis, y el tránsito de bocetos a dibujos arquitectónicos equivaldría al tránsito de hipótesis a tesis**. En términos esquemáticos, diríamos que el proceso es una cadena de eventos desarrollada a partir de la **relación dialéctica entre dibujar-criticar**, manteniendo siempre ese orden.

Otra característica del enfoque del Prof. Aponte tiene que ver con su natural confrontación a los protocolos de investigación, a favor de una intensa valorización de una **creatividad crítica**. Él no expone por escrito su plan, pues intenta propiciar el máximo “estado de abierto” del proceso proyectual. Según él: **todo es, siempre, transformable**.

Ese axioma se aplica también, por supuesto y muy especialmente, a los conocimientos del arquitecto, los cuales se producen por la conciencia del hacer en acción. El imaginario es la documentación “virtual” de las intenciones teóricas y de las

estrategias proyectuales del arquitecto, en el que a cada imagen referencial corresponde una premisa teórica, una relación o una operación que es interpretable, útil y cambiante. Supongo que es como un sistema de antecedentes fluidos, marco teórico desensamblado o **campo conceptual inestable**. Y ello, antes que ser entendido como una calificación negativa o despectiva de mi parte, es por el contrario un reconocimiento a una toma de partido indiscutible por la **innovación**, finalidad irrenunciable en la concepción del Prof. Aponte.

En síntesis diría que el conocimiento para Aponte es un **estado de conciencia dinámico y “entrópico”**, más que una acumulación compartimentalizada de enunciados.¹²⁷

2.3.3.b.- La investigación proyectual, según interpreto a la Prof. Dyna Gutián

El enfoque de la Prof. Gutián es más permeable a mi temperamento. La oportunidad de escucharla y leer sus concepciones ha sido de considerable importancia en el curso de mis estudios.

Para explicar el abordaje de la investigación proyectual, la Prof. Gutián acuñó el término *biografía proyectual* (Ob. cit.). Lo comprendo coincidente con el concepto de imaginario planteado por Aponte y supone un estado de conciencia muy intenso acerca de los referentes, argumentos, significados y estrategias que el arquitecto manifiesta, no sólo para sustentar su propia producción proyectual sino también –y esto es de crucial importancia en el enfoque de Gutián– para desarrollar una propia vigilancia epistemológica sobre los “**constructos básicos que subyacen en la actividad propositiva**” de dicho arquitecto, cosa que ella sugiere indagar desde una **introspección**..

La perspectiva de Gutián se refleja en la del investigador académico y expresa una valoración crítica a favor de los protocolos de trabajo. Ello incide en que ella no proponga un esquema de procedimiento en el que la actividad proyectual –dependiente de los

¹²⁷ Pienso que el Aponte se funda en la concepción del pensamiento complejo o multidimensional de Edgar Morin y es asociable, creo, a ciertas orientaciones recientes de la filosofía del lenguaje concebidas desde la relación Pensamiento-Realidad.

bocetos y dibujos- se distinga con total nitidez de las otras actividades asociables a la investigación, verbigracia: la construcción del objeto de estudio, el planteamiento de problema, la formulación de objetivos, hipótesis y el análisis del estado del arte previo a todos ellos. Dicho sea de paso, que este último concepto es clave en su discurso. En consecuencia, desde el enfoque de Gutián, **el análisis precede a la acción proyectual**.

Este proceso, aparentemente más lineal y, desde la perspectiva *aponteana*, quizás rígido, plano o estable, resulta de mucho interés para mí pues parte de la premisa de que **observar es también proyectar**. Me explico: el modo y dirección en que sucede toda observación corresponde al constructo social que soy, por tanto, al reconocer un fragmento de realidad, ya sea para exaltarlo o reprobarlo, estoy anunciando tanto el horizonte cultural desde el cual actúo como las transformaciones a las que sometería el mundo que soy capaz de percibir y criticar.

Para cerrar esta representación que hago de la propuesta de Gutián acerca de cómo comprender la investigación proyectual, expongo un conjunto de ideas expresadas por ella, que me resultan orientadoras e incluso son principios de acción de este trabajo: ¹²⁸

- “*La investigación evidencia procesos operativos, modos de construir reflexiones, modos de construir discursos*”.
- “*Fin de la investigación: exponer procesos*”.
- “*La Arquitectura no puede ser definida ni como ciencia ni como arte*”.
- “*Nuestro centro de atención está en el proceso de producción de conocimiento durante la producción del proyecto, no postfacto*”.
- “*La arquitectura no es una ciencia física, su proceso de producción de conocimientos atraviesa el subjetivismo interactivo*”.
- “*El proceso de producción de significados-significantes, durante el proceso de proyecto arquitectónico, exige una metodología hermenéutica*”.
- “*Las ideas no tiene significados por sí mismas, sino a través de los actores sociales que las producen. Esto es vital para la producción del proyecto en arquitectura*”.
- “*Si cada proyecto es único, lo que uno puede hacer es profundizar dentro del proyecto. Generalizar dentro del caso particular. Inferencia clínica. La meta es el análisis del discurso social. La teoría consecuente no es predictiva, lo que interesa es el otorgamiento de significados al hecho arquitectónico por parte de los actores*”.
- “*En arquitectura y en ciencias sociales tiene sentido la hipótesis como interpretación, no como demostración (sometida a experimento)*”.

¹²⁸ Apuntes propios tomados durante el curso Investigación y Diseño, de la Prof. Dyna Gutián entre enero y abril de 2005, en la MDA-FAU-UCV.

2.3.3.c.- La investigación proyectual, según interpreto al Prof. Jorge Sarquis

El Dr. Jorge Sarquis, en la introducción de su tesis doctoral, presenta una proposición para definir la Arquitectura; cito:

«*Que la arquitectura deriva de la práctica social de la construcción del hábitat desde tiempos remotos y que el saber particular que se constituye en la Grecia anterior al helenismo (mil años antes de Cristo aproximadamente) lo hace por diferencia con ella, implica entender que todo lo que se construye no es Arquitectura (muy buena, buena, regular o mala), sino que todo lo que se construye es construcción y que parte de ella es además arquitectura cuando se alcanzan valores, significados y aportes a la cultura. Esta práctica social como saber particular no fue generada por seres privilegiados o especialmente dotados con las capacidades de producir arte, sino que la comprendemos como una práctica particular –como la medicina, la abogacía, el periodismo, la carpintería– cargada de responsabilidades para mejorar la calidad de vida del hombre, construyendo con arte ámbitos para la vida social.*» (Sarquis, 2004: 15-16)¹²⁹

La Arquitectura así entendida es una reducción y, a la vez, un acto de exclusión de buena parte del universo que le precede y al que necesariamente se inscribe. Nos dice Sarquis que esa oposición entre **Arquitectura** y **construcción** alcanzó una muy alta intensidad en la arquitectura moderna, acaso como una invención disciplinar sin soporte real, como problema, en la sociedad.

En todo caso, para acotar su trabajo doctoral, el Prof. Sarquis ha empleado instrumentalmente esa oposición, pues su objetivo era claro: exponer definición, alcances, ubicación disciplinar y estructura paradigmática de la **Investigación Proyectual** en Arquitectura, Diseño y Urbanismo (IP), actividad que él concibe como «...un procedimiento prefigurador de las formas de la arquitectura y de los diseños al que apostamos como posibilidad de rescate del saber disciplinar...», saber afectado por «...la instauración de un momento caracterizado por la puesta en crisis de todos los valores y las reglas de la disciplina, para conseguir la forma arquitectónica.» (íd.: 55).

¹²⁹ Subrayados y negrillas por mí.

En otro documento, disponible en el sitio web del Centro Poiesis, para precisar cuáles son las teorías de la arquitectura desde las que «...es posible que se produzcan IP...», el Prof. Sarquis reescribe la afirmación inicial:

«...la arquitectura es un fenómeno o práctica social y epistémica que nace como diferencia de la construcción espontánea para dar cobijo al hombre frente a la naturaleza, en la Grecia pre-helénica. La idea de arché que la constituye no es sólo ley y orden sino también excelencia y diferencia con dicha construcción espontánea.» (Sarquis, 2008: 2)¹³⁰

Aquí es más explícita la acotación: excluye las “construcciones espontáneas” de la definición instrumental de Arquitectura que emplea para formular IP, asunto que, aunque creo comprender, me deja inquieto.

El caso es que se diagnostica una crisis del saber disciplinar de la arquitectura, ante lo cual se toma partido por la IP como un recurso para atender y superar tal crisis. Para precisar el modelo metodológico de la IP se acota el universo de actuación al ámbito de lo disciplinar, tomando al proyectar como medio para la producción de conocimientos que renueven el quehacer teórico, práctico y productivo de los arquitectos. Al hacer esto, no puedo dejar de inferir que, contrario a lo que persigue la IP, la mirada de los arquitectos tenderá a acortar sus horizontes antes que expandirlos. Me pregunto: ¿es necesaria tal precisión del universo de observación para el investigador proyectual?

En todo caso, reconozco la propuesta del Dr. Sarquis como un modelo posible y propicio para la producción de conocimientos en arquitectura.

Para realizar esta aproximación, he procedido hermenéuticamente durante la lectura de dos documentos base, escritos ambos por el Dr. Sarquis: los tomos I y II de su tesis doctoral titulada Itinerarios del proyecto. Ficción epistemológica y ficción de lo real. La Investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura y un texto disponible en el sitio web del Centro Poiesis, centro de investigación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

¹³⁰ Ídem.

A continuación presento un resumen comentado de la noción de Arquitectura declarada por Sarquis para su trabajo y luego represento su modelo de Investigación Proyectual, atendiendo básicamente a tres aspectos: cómo la concibe, cuál es la estructura básica de su protocolo y cómo se define un conocimiento en arquitectura para que pueda ser reconocido y producido por la IP.

2.3.3.c.i. Hacia una comprensión epistemológica de la Arquitectura

Permítaseme transcribir lo que Sarquis dice entender por Arquitectura:

«Intentaremos definir la Arquitectura, –conscientes de la doble dificultad dada por el contenido del tema y por la incompletud (sic) de toda definición– por lo que creemos que es, o mejor, lo que viene siendo y por qué no, lo que deseamos que sea. Se basa en una definida concepción de la Arquitectura que la entiende como una **práctica social multidimensional** –Teórica, Metodológica y Técnica– construida en la historia y que en la actualidad y en nuestro medio **posee unas características diferenciales** respecto a otros momentos y otros lugares de Occidente. Se apoya en una **historia institucional** que nace en la Grecia Clásica y se consolida en el humanismo del siglo XV; posee tres **campos de actuación** –Formación, Investigación y Profesión–, donde despliegan su acción los arquitectos y donde se cumplen ciertos **Fines** externos e internos a la disciplina, que son también parte de la **Institución**.

La Arquitectura como **disciplina**, en este contexto **crea realidades a partir del real existente donde le toca actuar**. O sea, **recorta algunos materiales del mundo real** –especialmente los comportamientos humanos en la convivencia, sus aspiraciones, sus deseos, sus expectativas– y desde allí **imaginar o leer las formas de habitar**, tanto en sus discursos imaginarios, así como en sus prácticas sociales efectivas. (...) Sus partes componentes (...) se articulan mediante ciertas reglas, lo que le permiten elevarse desde niveles de menor complejidad y significación a otros de mayor jerarquía y compromiso. Es decir, configuran un compósitum de múltiples estructuras, articuladas de maneras diversas en cada circunstancia, agregando con Tafuri: “la arquitectura demuestra que la base misma de su existencia consiste en el equilibrio inestable entre un núcleo de valores y significados permanentes y la metamorfosis que éstos experimentan en el tiempo histórico”. Mantenemos la idea de la arquitectura como el **arte de construir con arte ámbitos significativos para la vida del hombre en sociedad**¹³¹ (...) pero es un arte que **pretende resolver cuestiones del habitar**, por lo tanto **requiere del apoyo de las ciencias humanas y sociales** que son los saberes pertinentes que predicen sobre lo que es el hombre en la vida social. Los ámbitos que se

¹³¹ Sarquis cita aquí al historiador de la Arquitectura Francisco Liernur, de cuya cita extraigo el siguiente fragmento: «*De modo que Arquitectura será para nosotros una serie de pericias técnicas, conceptos y definiciones teóricas, estrategias de ideación, reglas compositivas, jerarquías organizativas. En otras palabras: un preciso conjunto de valores. Dentro de estos límites tendrá sentido referirse a la edilicia popular o a la arquitectura de origen árabe en España, pero no solamente será anacrónico y esencialista sino que carecerá de sentido aludir a una Arquitectura americana prehispánica.*» (Ob. cit., 29) Negrillas por mí.

construyan deben ser significativos para el hombre, por lo tanto reconocemos una **dimensión comunicativa**, pese a todas las crisis de significado que invaden el tiempo presente. Todo esto nos coloca en una concepción de la arquitectura que no sólo admite sino que **exige una dimensión investigativa de todos sus componentes**, para establecer en qué medida y de qué manera pueden ingresar al proyecto. Nuestra concepción sostiene que la arquitectura tiene dos sujetos protagonistas fundantes: **el destinatario de la obra y motorizador de la misma**, que no sólo debería jugarse en el momento del habitar sino en el proceso proyectual del cual no siempre logra participar eficientemente, y **el autor arquitecto** cuyo papel central se juega en **el proyecto.**» (2004: 27-29)¹³²

La concepción ontológica de arquitectura que Sarquis precisa como adecuada para situar la IP podría sintetizarse así: *la arquitectura es consecuencia de una práctica social hipercompleja, de la cual se diferencia e institucionaliza en saber disciplinar actuando como lenguaje, cuya manifestación más concreta sucede a través de sus productos reconfiguradores e integradores del hábitat.*

La Arquitectura es un hecho generado de una causa. La causa es la diferenciación de procesos de producción y valores de un conjunto de productos provenientes de la práctica social de la construcción de lugares para el habitar humano. Adquiere entidad al institucionalizarse. Se instituye como saber al aislar sus procesos, métodos, fines, imaginarios, significados, valores y socialización. Se manifiesta a través de sus hechos concretos. Existe a través de los hechos concretos que transforman el hábitat.

Así entendida, la Arquitectura es un fenómeno de múltiples dimensiones, de entre las cuales Sarquis propone mirar con atención la del **saber disciplinar** pues es ahí que, en su acción como **lenguaje**, residen las posibilidades y límites de la IP. Cito:

«...la arquitectura es un fenómeno global que se percibe, se disfruta y se vive con el cuerpo (sensibilidad) y la mente (intelecto), de sus habitantes en un sólo acto, pero que **admite y exige una lectura y producción especializada**, que al sólo efecto de esta situación se la divide en múltiples estructuras entrelazadas que la constituyen como un lenguaje. Esas estructuras se pueden sintetizar en cinco clases con sus variables e indicadores específicos, cuya cualidad es poseer información determinada e indeterminada al mismo tiempo que merecerán atención especial y son, a saber: [la estructura de los campos, la estructura de las dimensiones epistémicas, la estructura de los fines, la estructura de los componentes y la estructura del contexto]» (Sarquis, 2008: 3)

¹³² Negrillas por mí.

Esas estructuras sintéticas que él advierte, están a su vez compuestas cada una por lo que anota como variables y que comprendo como subcategorías. Entendida entonces la Arquitectura como un hecho proveniente de una causa y productora de efectos subordinados a ella, para explicar su constitución prefiero emplear la noción de *sistema multidimensional*, graduado en distintos órdenes, caracterizado por múltiples nodos en interacción, que parecieran estar fijos y discernibles, –semejantes a partes interrelacionadas como al pensar una estructura–, pero concebidas y enunciadas como *comprensiones provisionas*, transformables en sí mismas y en sus interacciones directas, indirectas y holísticas. En esta descripción sistémica, ciertamente, aparece la concepción esencial de *lenguaje*, asunto en el que coincido con Sarquis.

Ese sistema multidimensional se compone de las siguientes dimensiones ontogeneradoras, dimensiones inordinadas y hechos interactuantes (superponiendo una interpretación personal a la categorización que Sarquis explica). Propongo el diagrama N° 1 para enunciar las **dimensiones ontogenéticas de la Arquitectura**, representando lo que interpreto de él:

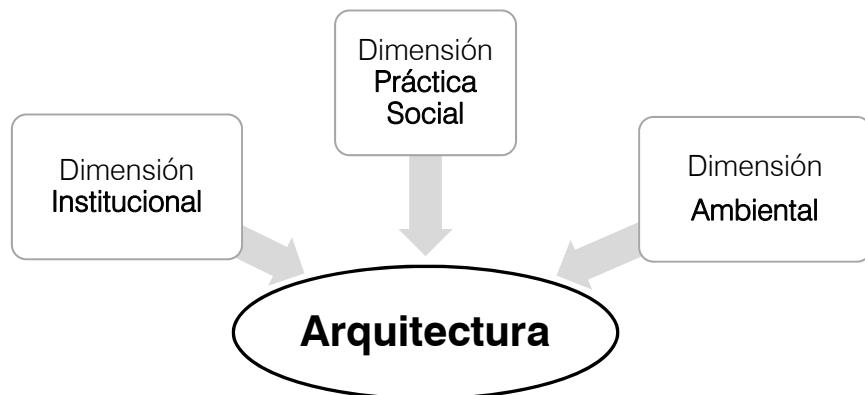


Diagrama 1: Dimensiones ontogenéticas de la Arquitectura

También propongo el diagrama N° 2, siguiendo con el estudio, para representar especialmente la **dimensión institucional** de la Arquitectura:

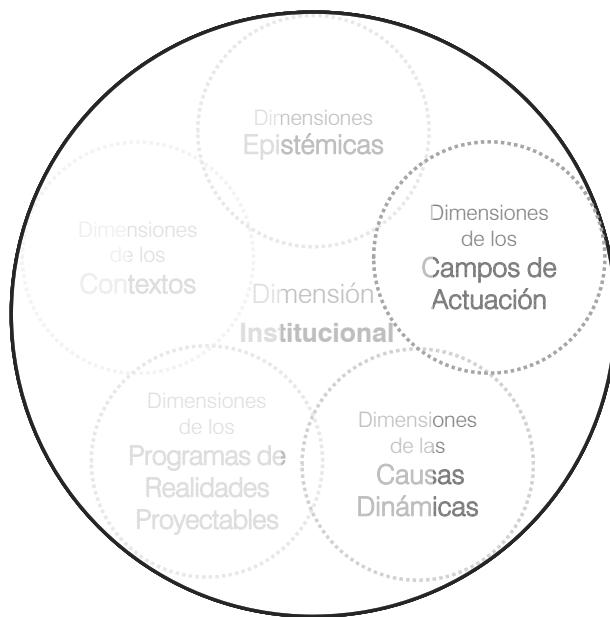


Diagrama 2: Dimensiones inordinadas a la **dimensión ontogenética Institucional**

Para representar el sistema multidimensional en que comprendo la Arquitectura a partir de Sarquis, permítaseme hacerlo mediante la forma de una lista desplegada:

1. **Dimensión de la práctica social**¹³³

- 1.1. Habitar construcciones espontáneas
- 1.2. Habitar construcciones institucionalizadas

2. **Dimensión institucional**¹³⁴

- 2.1. Dimensiones epistémicas¹³⁵
 - 2.1.1. La teoría (*theorie; nous, episteme, sophía*)

¹³³ Aunque Sarquis no la define como una dimensión, considero esencial incluirla en el esquema como *causa primordial* de todas las otras causas, efectos, entidades y relaciones.

¹³⁴ Sarquis habla de la Arquitectura como saber disciplinar; esto lo interpreto como *institución*, parafraseando su explicación de la Arquitectura como una realidad provenida de un ensayo de secesión que hacen unos artífices, devueltos arquitectos, del universo de todo lo edificado por el ser humano. En ella comprendo contenidas las *causas potenciadoras* de la Arquitectura.

¹³⁵ Ver Sarquis, 2006: Tomo I, Sección Primera, Capítulo 1º, pp.15-64; especialmente los cuadros de las pp.29 y 58.

- 2.1.2. La práctica (*praxis; phrónesis*)
- 2.1.3. La técnica (*poiesis; techné*)
- 2.2. Dimensión de los **campos de actuación**¹³⁶
 - 2.2.1. La formación
 - 2.2.2. La investigación
 - 2.2.3. La profesión
- 2.3. Dimensión de las **causas dinámicas (actores, fines, lógicas y fases)**¹³⁷
 - 2.3.1. Los **actores**
 - 2.3.1.A. El comitente
 - 2.3.1.B. El arquitecto (o el taller de arquitectura)
 - 2.3.1.C. El producto (proyecto u obra)
 - 2.3.1.D. El habitante (usuario o destinatario incognoscible)
 - 2.3.1.E. La academia¹³⁸
 - 2.3.1.F. La crítica
 - 2.3.2. Los **fines**
 - 2.3.2.A. Externos (exigidos por la sociedad a la disciplina)
 - A.a. Cultura global
 - A.b. Cultura local
 - 2.3.2.B. Internos (exigidos por el desarrollo del saber disciplinar)
 - B.a. de la disciplina hacia el arquitecto (estado del arte)
 - i. Paradigmas éticos
 - ii. Paradigmas Estéticos
 - B.b. del arquitecto hacia la disciplina
 - i. Horizontes culturales
 - ii. Biografía proyectual¹³⁹

¹³⁶ Ibídem: Tomo I, Sección Primera, Capítulo 3º, pp.101-124; especialmente los cuadros de las pp.122 y 123. Es importante recordar que el concepto de *campo* implica la unión indisociable *espacio-tiempo*.

¹³⁷ Ibídem: Tomo I, Sección Primera, Capítulo 3º, pp.67-96; especialmente los cuadros de las pp.79, 81, 83, 84, 94 y 95. Sarquis no usa el término *causas dinámicas*, pero lo propongo por considerar que asocia y enuncia la intensidad y variabilidad con la que este conjunto de causas inciden en la producción de la Arquitectura, en indudable relación de dependencia y roce entre sí y con las otras causas que condicionan, determinan y posibilitan la Arquitectura, desde las otras dimensiones ontogenéticas e inordinadas. Propongo este esquema como una muy apretada síntesis de mi lectura a este difícil capítulo.

¹³⁸ Incluyo a la academia y la crítica, aunque Sarquis no las explica en este punto, pues pienso que juegan un rol subordinado a los cuatro primeros, ciertamente, pero determinantes en el sostenimiento de la diferenciación originaria, desde la perspectiva ontogenética que de la Arquitectura ha propuesto el autor.

2.3.2.C. Mixtos (estrategias indeterminadas)

2.3.3. Lógicas del emprendimiento arquitectónico¹⁴⁰

2.3.4. Fases del emprendimiento arquitectónico¹⁴¹

2.4. Dimensión de los **programas de realidades proyectables**

2.4.1. Teorías del **proyecto**

2.4.2. Teorías de las **estrategias proyectuales**

2.4.2.A. **Programas complejos**

A.a. Utilitas

A.b. Firmitas

A.c. Venustas

2.4.2.B. **Realidades significantes**

B.a. Lo real

B.b. Lo simbólico

B.c. Lo imaginario

2.4.3. Teorías de las **técnicas instrumentales**

2.4.4. **Poiesis arquitectónica**

2.5. Dimensión de los **contextos**

2.5.1. Temporal (historia de la Arquitectura)

2.5.2. Espacial

2.5.2.A. Urbano (lugar o entorno)

A.a. No-lugar

A.b. Altropía¹⁴²

¹³⁹ Como ya expliqué, se trata del concepto sugerido por la Prof. Dyna Gutián para «reconstruir los constructos básicos que subyacen en la actividad propositiva del [arquitecto]» (1998:12).

¹⁴⁰ Anotadas del diagrama titulado por Sarquis: *Estructura del emprendimiento arquitectónico. Lógica de representación de componentes*. Las **lógicas** son: de la enseñanza, del aprendizaje, de incumbencias jurídicas, del deseo, de referencias de trabajo, de la construcción de los programas, de la construcción de los proyectos, de la interpretación de las propuestas, de la licitación para construir, de la producción empresaria, de los sistemas de uso, de la crítica disciplinar, del sistema de relaciones obra-sujeto-crítica y de la crítica cultural.

¹⁴¹ Anotadas del diagrama titulado por Sarquis: *Estructura del emprendimiento arquitectónico*. Las **fases** son: encargo, construcción de información y datos, construcción del programa, gestiones legales para el proyectar, construcción del proyecto, evaluación del proyecto, licitación para edificar, gestiones legales para el edificar, proceso de edificación, gestiones legales para el habitar, habitación concreta de la obra, crítica de la obra, determinaciones últimas sobre la existencia de la obra.

¹⁴² Al respecto consúltense el trabajo del Arq. José Ignacio Vielma: «Con el término altropía se propone designar a todo otro lugar que, al ser inhabitable y accidental, se opone a ser clasificado dentro de las categorías clásicas de la crítica del espacio urbano. Opuesta al lugar y al no-lugar, diferente a la atropía y la distropía, la altropía se manifiesta persistentemente como una diferencia permanentemente otra, a través de la dificultad de ser adscrita a los modelos conceptuales actuales. La altropía se presenta como un intersticio vacío, una indeterminación física y conceptual capaz de criticar la práctica de la arquitectura y el urbanismo desde su condición de espacio concreto sujeto a la experiencia.» (Vielma, 2008: 5)

A.c. Distopía

2.5.2.B. Rural (lugar o entorno)

2.5.2.C. Atopía

2.5.2.D. Editopía¹⁴³

2.5.2.E. Utopía

3. Dimensión del Ambiente

3.1. Teorías del hábitat y del habitar

3.2. Las formas del hábitat y del habitar

3.3. Impacto de las concreciones de la Arquitectura

3.3.1. en la disciplina

3.3.2. en la sociedad

3.3.3. en el ambiente

Hasta aquí entiendo la necesidad de Sarquis de intentar definir la Arquitectura de tal modo que la caracteriza intensamente como *saber disciplinar*, pues lo que está construyendo, la Investigación Proyectual, debe estar fundada desde ahí y, desde ahí, extender su influencia hacia todas las otras dimensiones de la Arquitectura. Comprendo que debe estar así fundada debido a su naturaleza, la producción de conocimientos, acción nuclear del saber disciplinar. Para explicar la IP él identifica unas características de los concomimientos producidos a través de ella y describe un protocolo a seguir para lograr tal producción.

Sin embargo –y a riesgo de errar, según la advertencia que hace Liernur– no comprendo y en consecuencia no estoy aún de acuerdo con la proposición de entender la Arquitectura como una práctica social que basa su institucionalidad en la construcción de unos valores significantes que impiden reconocer como tal a un *shabono yanonami* o a una *pirámide azteca*, por dar sólo dos ejemplos prehispánicos que, se sabe, son

¹⁴³ Defino **editopía** como: *lugar arquitectónico imaginado, pensado, prescrito y edificable* (una obra completamente documentada que ha sido creada-proyectada-diseñada, íntegramente, para ser edificada en un lugar urbano o rural concreto; lo que en el argot cotidiano de los arquitectos se enuncia como *el proyecto*).

representaciones sociales intensas; o a las viviendas espontáneas de los barrios de Caracas, que también lo son.

2.3.3.c.ii. La ficción epistemológica de un itinerario hacia la Investigación Proyectual

El Prof. Sarquis presenta una definición de arquitectura que actúa como campo conceptual desde el cual justifica, formula y ordena a la Investigación Proyectual (IP). Él describe en qué ámbitos de la arquitectura es posible investigar; centra al proyectar y al proyecto como vehículo para la producción de conocimientos y al universo de producción de formas espaciales significativas destinadas al habitar del ser humano como su objeto central de conocimiento; formula un protocolo de trabajo; ofrece un sistema de fichaje para el manejo de datos; enuncia las tareas posibles según los momentos del proyectar/proyecto y advierte, con insistencia, que la IP no es un método para determinar la calidad o belleza de la arquitectura sino su **validez y eficacia**.

La base esencial de toda Investigación está en la capacidad reflexiva del artífice, para el caso el arquitecto, a partir de la cual produce teorías que desarrollan su saber práctico-técnico. Téngase en cuenta la muy importante observación que Sarquis ofrece al respecto de la formación teórica, basado en el análisis que sobre este tópico hace el pedagogo francés Gilles Ferry, dirigida a comprender el proceso de producción de conocimientos en el caso de los arquitectos (y que cité en el punto 2.1.5, sobre la *Práctica reflexiva*, en este trabajo).

Según eso, como expliqué, él afirma que *es por la investigación que se producen conocimientos* (Sarquis, 2004: 32), actividad que no es exclusiva ni en modos ni en actores de lo que ha sido dado en llamar científico: «*La diferencia entre la arquitectura y la ciencia es que ésta sólo pretende generar conocimientos, mientras que la arquitectura es mucho más que eso: implica el habitar, la producción simbólica para conocer el mundo y además producir conocimientos disciplinares*» (ídem). También afirma que para el arquitecto que actúa desde el campo de la Investigación *el proyectar –lo más específico de la arquitectura como disciplina* (ibid.: 37) – *es un instrumento de investigación, la herramienta principal para la*

producción de conocimientos (2006: 37); Sarquis desarrolla la idea de que la investigación proyectual correspondería a un nuevo nivel en la producción de teoría en arquitectura (el científico definido por Ferry), mediante la cual podría superarse paulatinamente el hegemonic predominio que actualmente detenta *el proyecto como dispositivo instrumental* –o *dispositivo prefigurador* de la arquitectura del hábitat (55)– (correspondiente al nivel *praxiológico* antes explicado), a través del estado de “tensión esencial” entre la práctica y la teoría, señalado por Khun, expuesto por la tensión que se produce entre los objetos que se incorporan al sistema teórico desde la pura experiencia y las teorías existentes que no logran explicarlo. Sarquis se explica:

«El procedimiento proyectual es reconocido por nuestra hipótesis como lo más específico de la disciplina, aunque su razón de ser sea la construcción de las obras de arquitectura.

La proyectualidad está condicionada por una realidad que exige abrir la disciplina a la comprensión de las finalidades externas, con la ayuda de otros saberes no sólo de carácter técnico, sino sociales y humanísticos. Las finalidades internas –intradisciplinares– tienen con el arte su ligadura más potente y una larga tradición en ello; en cambio las externas sólo pueden hacerlo en la medida en que se lo planteen como un proceso de investigación, que debe entrar, en ese “espacio de fricción” mencionado, para ser trascendido en la forma final.

Es posible rastrear y reconocer entonces en el momento actual, aquellas lógicas ordenadoras o estrategias del procedimiento que venimos señalando y que con toda intención hemos evitado denominar “proyecto” para remarcar que éste es un modo y momento específico de la modernidad y que si bien es aún hegemonic, existen sobrados indicios para pensar que se ha incorporado un “modus operandi” de carácter transdisciplinario que denominamos *Investigación Proyectual*.» (2004: 36)¹⁴⁴

Es importante destacar que Sarquis distingue al proyecto como **dispositivo prefigurador** de otro que podríamos denominar **dispositivo investigador-configurador**; y entiende a éste como el articulador imprescindible entre la formación y la profesión, siendo el medio específico de acción para el *arquitecto-autor-proyectista-investigador proyectual* (que propongo pensar como **editopólogo**) y que se caracteriza por tres condiciones básicas, enunciadas aquí de manera sucinta: a) explica una concepción teórica y metodológica; b) reconoce y esclarece los fines externos iniciales de modo inter y

¹⁴⁴ Todos los subrayados han sido hechos por mí.

transdisciplinario, los fines internos, y las hipótesis proyectuales derivadas de la relación entre ambos géneros de fines; y c) sucede por acción del **editopólogo** (arquitecto autor proyectista investigador proyectual) quien está en conocimiento de las operaciones, lógicas, fases, actores, momentos del dispositivo –propositivo y crítico– lo que le permite distinguir hechos que afecten a los fines de la razón instrumental. (2006: 56)

La definición que nos propone Sarquis acerca de la Investigación Proyectual es la siguiente:¹⁴⁵

«La Investigación Proyectual es una **manera especial de realizar proyectos** con el **objetivo** de **obtener conocimientos disciplinares**. Se caracteriza por encausar el procedimiento proyectual atendiendo a aspectos que no atienden los proyectos profesionales o formativos tradicionales. Fija un punto fundante en dos actores que, en nuestra teoría de la arquitectura, son protagonistas fundamentales: **el proyectista** como creador imprescindible de la **forma arquitectónica** y la **sociedad encarnada en el usuario** como **receptor re-creador** de esa forma, mediante un **habitar que trasciende el mero uso** y va hacia un **habitar creativo**.

Entendemos por Investigación Proyectual a los **procedimientos** que en base a determinadas teorías, metodologías y técnicas, son **configuradoras de formas espaciales significativas e innovadoras, con capacidad de enriquecer los conocimientos disciplinares para la producción arquitectónica**. Esta innovación se puede producir en cualquiera de las dimensiones citadas, o en los componentes de los Programas Complejos: usos, construcciones, formas; o en los campos de actuación: Formación, Investigación o Profesión.» (2004: 38)¹⁴⁶

Siguiendo siempre a Sarquis, coincido en que el esquema básico de toda investigación consta de dos momentos esenciales: *reflexión y creación* (2006: 118), –que en rigor deberían ser tres, si se incluye la *recepción o crítica* de lo creado, sólo que éste podría considerarse incluso como inicio de la reflexión–. Según el modo en que se realice el proceso *reflexivo-creativo* como unidad de acción, se tiene *ciencia* (en el sentido más amplio del término) o *arte* (en un sentido moderno): bien porque hace explícito, es decir, explica todo su proceso y predica sobre sus productos, en el caso de la ciencia o, en el caso del arte, no está en el deber de explicar sus procesos y sólo asume obligación de ofrecer el producto realizado. Toda vez que la IP se desarrolla a través del proyectar

¹⁴⁵ Compárese este texto con el disponible en: <http://www.centropoiesis.org/investigacion.htm>

¹⁴⁶ Negrillas por mí.

arquitectónico, su protocolo de trabajo corresponde a los **ciclos macro del proyectar** (Ibíd.: 224): *previo, preproyectual, proyectual y postproyectual*. De acuerdo con la concepción de la IP según Sarquis, la reflexión es una actividad continua durante los tres ciclos y la creación correspondería más intensa –pero no exclusivamente– al ciclo proyectual. Desgloso ahora los componentes protocolares de la IP que él indica (2004: 38), representándolos en una lista desplegada, ordenada según los ciclos y fases que acota:

1. **Ciclo previo:** depende de las condiciones previas de la Arquitectura.
2. **Ciclo preproyectual:** tiene como objetivo la construcción de los Programas Complejos.
 - 2.1. Momento configurador del proyecto:
 - 2.1.a. Esclarecimiento de los **fines externos macro**: pregunta por el sentido y pertinencia de la obra (el por qué y el para qué del encargo, además de sus condiciones de factibilidad).
 - 2.1.b. Esclarecimiento de la **fines externos micro**: conocimiento exhaustivo del usuario, en su doble dimensión: según datos básicos “objetivos”, consensuados y no discutibles, además de las significaciones sociales simbólicas e imaginarias (sssi).
 - 2.1.c. Explicitar las teorías de la arquitectura y del proyecto desde las cuales se proyectará (**fines internos macro**).
 - 2.1.d. Esbozar los horizontes culturales y biografía proyectual desde los cuales se piensa actuar (**fines internos micro**).
 - 2.2. Preparación de los **Programas Complejos** (identificar problemas a investigar).
 - 2.3. Exposición de los Programas Complejos.
3. **Ciclo proyectual**
 - 3.1. Gestación poiética de los **Proyectos Preliminares**.
 - 3.2. Exposición de los Proyectos Preliminares.
 - 3.3. Construcción del **proyecto**.
 - 3.4. Documentación del proyecto.
4. **Ciclo postproyectual:** tiene como objetivo la evaluación del proyecto.
 - 4.1. Supervisión del proceso de edificación.
 - 4.2. Entrevistas con los usuarios-habitantes.
 - 4.3. Evaluación de la recepción y conocimientos producidos.

4.4. Evaluación y crítica de la obra.

Conviene aquí destacar lo relativo a los **Programas Complejos**, dado que es en ellos donde, según entiendo, Sarquis considera que reside la mayor potencialidad de logros de la Investigación Proyectual. Él los explica así:

«Llamamos *Programas Complejos* al conjunto de elementos que fijan las condiciones que debe cumplir el proyecto, en la mayor cantidad de aspectos posibles. En principio, hablamos de usos, actividades o deseos; los conocidos en la disciplina como programas de necesidades o de usos a albergar. En nuestro caso, no se refieren sólo a las actividades o funciones, sino también al programa tecnológico productivo y al lingüístico formal, a los que adjetivamos como complejos por atender a los tres polos vitruvianos y las modificaciones que imponen el tiempo histórico y el lugar.

(...) El **programa de usos** se proyecta a partir de describir qué tipos de espacios (sin caer en la convención de tamaños, medidas o denominaciones como dormitorio, comedor, plaza, etc.) y qué organizaciones y relaciones son necesarias para cubrir los rasgos de los *imaginarios* y realizar los tipos de actividades que de ellos emergen en los rasgos señalados.

El **programa tectónico**, a partir de una teoría de la arquitectura se deriva las concepciones de la técnica y la tecnología. En la obra, se explicitarán cuáles serán las características de este programa tectónico, que requiere discutirse previamente al programa definitivo. No debemos olvidar que la tectónica es la expresión que la arquitectura realiza con los materiales físicos que elabora. La diferencia práctica con el programa formal es que aquí debemos hablar de *pequeñas distancias* para apreciar las calidades de los materiales, en cambio en la forma se requieren mayores distancias para apreciarlas.

El **programa formal espacial**, que los usuarios y los arquitectos imaginan a través de los referentes y metáforas espaciales, que darán satisfacción a las necesidades formales de ambos, resumida en un *programa formal*, comienza a trabajarse desde las mismas encuestas. Podemos hablar aquí de verdaderas *improntas formales*, o *atmósferas*, que el arquitecto chequea con el usuario y le “enseña”, en el doble sentido del término, para que elija cuáles le parece que cubren en mayor medida sus *expectativas*» (2006: 184)

Sarquis precisa que la finalidad intrínseca de la IP es generar conocimientos, «...no hacer obras, ni formar arquitectos, aunque en muchos casos haciendo obras y formando arquitectos se producen conocimientos pero no se realizan, ni se verifican con las pautas y protocolos establecidos –u otros– para asegurar la verificación de los conocimientos producidos...» (2008: 1), por lo que todo proyectar, por ser creativo, produce conocimientos; sólo que hasta tanto no sistematice las formas de reconocerlos, compartirlos, aplicarlos y/o reproducirlos, no es posible afirmar que un proyectar, por el sólo hecho de suceder, es rigurosamente investigación proyectual; es decir, **no todo proyectar es investigación**

proyectual. Así que el campo de acción acotado y preciso para la IP es propiamente el de la Investigación, en tanto hace de la producción de conocimientos en Arquitectura su objeto de estudio; aunque las relaciones con los otros dos campos se alternan entre la generación y la aplicación de dichos conocimientos. Por ello, afirma Sarquis, que la «...dimensión de la arquitectura que puede ser investigada con propiedad y pertinencia es el de la **metodología proyectual**, que a su vez se divide en tres campos...» (ibid.: 8): el de las **teorías del proyecto**, el de las **metodologías del proyecto** y el de las **técnicas del proyecto de arquitectura**.

En esta muy apretada síntesis del modelo de Investigación Proyectual descrito por Sarquis, termino anotando cómo define el conocimiento y qué dice acerca de su validez. Acerca del **conocimiento en arquitectura**, Sarquis expone:

«...un conocimiento en arquitectura es un constructo constituido por formas espaciales materializadas y significativas, como parte o totalidad, destinadas a la habitabilidad del hombre en algún lugar de la tierra, para dar cuenta de una finalidad externa o interna.

Se genera este artefacto inspirado y requerido por el existente que le rodea mediante una creación o invención con el arte y las técnicas disponibles en su momento histórico y lugar.

Al mismo tiempo que plantea y/o resuelve un problema y lo ponen en el mundo para su socialización, revela esos rasgos del mundo real que se habían mantenido ocultos o invisibles y que fueron las causas profundas de su aparición. Pero esta aparición se genera atendiendo a una serie de condiciones a priori que encarnan un sujeto sin cuya presencia y participaciones es imposible que emerjan y serán también los que establezcan las condiciones de posibilidad de su comprensión y utilización...» (2004: 35)

[En otras palabras]: «Un conocimiento en arquitectura generado por la IP es un constructo complejo con un significado central y una utilidad precisa pero abierto a otros usos prácticos (utilitarios o simbólicos-ornamentales) y cuya posibilidad de integración a una obra sea visible y directa (o invisible e indirecta) y convoque a la imaginación del autor del proyecto a utilizarlo con los principios constructivos de su techné proyectual. Puede referirse a cualquiera de las estructuras con sus variables o indicadores de la arquitectura los que podemos visualizar respondiendo a la siguiente pregunta clave ¿En qué medida el dispositivo proyecto puede aportar conocimiento en cada una de las partes citadas? (2008: 6)¹⁴⁷

¹⁴⁷ Negrillas y subrayados míos. Sarquis define como *Variables* a las subcategorías o dimensiones subordinadas, de lo que anoto como **dimensiones inordinadas**. *Indicadores* serían las concreciones asociadas a cada subdimensión. Reconozco mi resistencia a emplear los términos de variables e indicadores por referirme a una cuantificación que considero necesario moderar.

El proyecto aportará conocimiento, parafraseando al autor, cuando sea **válido** si se corresponde con los principios teóricos-argumentativos que le sustentan y sea **eficaz** si es de utilidad práctica, en cada uno de los campos en los que aparece.

Permítaseme concluir este fragmento con las palabras que Sarquis anotó en la contraportada de uno de sus libros y que me resulta imposible superarlas, por su precisión y belleza:

«Por último, pensar “la Investigación Proyectual” como forma de generar conocimientos en los dominios de la arquitectura es la manera de investigar utilizando al proyecto como herramienta privilegiada.

Esto es saber hacer o fabricar “realidades” a partir del mundo real que se interpreta con reglas y materiales de la arquitectura, intencionados por el creador del proyecto.

Esta epistemología, este saber teórico, no podrá verificarse sino en la acción concreta, en el hacer en acto. Y al hacerlo comprobará que este saber, pretendidamente sólido, se lo advierte como una ficción, una realidad construida. Se propone como una ficción epistemológica, no porque no sea verdad, sino porque es una de las muchas verdades posibles de la arquitectura y en su recorrido traicionará siempre, y antes que nada, a sí misma.»

3. ANÁLISIS DE ACTOS DE PROYECTO ARQUITECTÓNICO (PRODUCCIONES EDITOPOLÓGICAS)

Como expliqué en el punto 1.2.4 sobre las consideraciones metodológicas de este trabajo, me aproximo a la construcción de estas reflexiones fichando e interpretando los documentos disponibles que tengo sobre tres de los proyectos arquitectónicos que he realizado. A partir de observarlos hermenéuticamente, los analicé elaborando las anotaciones que denominé **construcciones de pretensión teórica**.

3.1.- EN TRES PAISAJES, TRES MOMENTOS... ¿TRES PROYECTOS?

Actué observando los trabajos realizados desde una mirada retrospectiva para reflexionar sobre lo hecho; sobre la experiencia proyectual acumulada hasta ahora.

Desde tres *paisajes* cercanos, que siento propios y reconocibles en mi memoria, acoté un mínimo universo de lugares reales desde los cuales recrear una mirada que buscaba su reflejo en *proyectos*, es decir, en algunas de las sombras de lo que he creído ser.

Pregunté por el proyectar desde los proyectos que han sido, devenidos en editopías o en la posibilidad de ellas. ¿Qué digo haber hecho entonces? ¿Qué digo hacer? ¿Qué digo que haré en la próxima oportunidad en que pueda proyectar?

Veamos.

3.1.1.- Ante mis ojos: tres lugares arquitectónicos edificables en tres paisajes

Los párrafos que presento a continuación son un resumen de las construcciones teóricas que hice de cada uno de los proyectos arquitectónicos que he estudiado para este trabajo. Están referidos, en primer lugar, a los apuntes derivados de las respectivas **fichas editopológicas** que elaboré (por lo cual, sugiero verlas primero –esas fichas, construidas como documentos digitales, están incluidas en el **DVD** que forma parte de este trabajo y, además, incluí una transcripción de la sección de esas fichas, denominada

fichaje hermenéutico, en los documentos anexos a este informe). En segundo término, la información presentada en estos párrafos también remite a la tabla que hice para comparar los aspectos del análisis (también incluida en anexos).

3.1.1.a.- Año 1 a.MDA: Plaza-cancha en Angostura

Este trabajo alcanzó la realización de proyecto arquitectónico completamente diseñado (editopía). Se originó por un encargo de utilidad, propiedad y gestión pública, con base en las ideas de un concurso en el cual participé en 1993.

La aproximación proyectual se basó primero en el reconocimiento crítico del entorno-sitio y, en segundo término, en el reconocimiento crítico del programa solicitado.

Enunció el proyecto arquitectónico como una propuesta para exaltar el espacio público en el que se fragua la ciudadanía, pensado desde la inocencia, el ocio amable y la conversación, como fuentes esenciales de una convivencia ciudadana y basado en el principio conceptual de que *el afuera es un adentro ideal*.

La estrategia proyectual arquitectónica pretendía recrear un fragmento de las Galerías del Paseo Orinoco en otra calle del Centro Histórico de Ciudad Bolívar y en la creación de una plaza de sombra que favoreciera los usos deportivos y de manifestaciones culturales festivas.

Las referencias claves para acometer la estrategia proyectual fueron la casa Kouri (finales del s. XVIII), en Ciudad Bolívar y la Plaza de servicios de Carbonorca, en Ciudad Guayana, del Arq. Jorge Rigamonti (1988).

Las tácticas proyectuales para alcanzar la estrategia abarcaron: determinar las magnitudes y posición en el terreno del espacio de mayor jerarquía conceptual; trabajar los bordes del proyecto articulándolos con los bordes del entorno; caracterizar los espacios propuestos.

3.1.1.b.- Años de la MDA: Plaza de la poesía en Caracas

Este trabajo alcanzó la realización de preanteproyecto arquitectónico (proeditopía). Se originó como un ejercicio de proyecto, libre, sin predeterminación de sitio, programa y/o fines extraacadémicos.

La aproximación proyectual se basó primero en un reconocimiento crítico del entorno, pasando luego a la selección de un sitio particular de trabajo; seguido de la recuperación crítica de algunas ideas dibujadas con anterioridad como antecedentes a esta reflexión y que implican una autorreferencia; además del reconocimiento crítico de referencias libres a otros proyectos u obras de la cultura arquitectónica general.

El proyecto arquitectónico se expone como una propuesta para representar una idealización de vida ciudadana consciente del paisaje en el cual acontece, pensado como un lugar para la ciudadanía imaginado desde la esperanza, simbolizada en *un patio como poesía*.

La estrategia proyectual arquitectónica pretendía lograr dos cosas: preservar la condición actual del sitio como espacio abierto a la avenida y emplazar ahí un patio en una plaza-parque, que simbolice a la poesía, al borde de una avenida en la que pareciera difícil encontrarse con ella.

Las referencias claves para acometer la estrategia proyectual fueron:

1. Plaza de la Candelaria-Urdaneta, Caracas (cerca de 1952, sdda).
2. Villa Radiante (Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes), Le Corbusier, 1922.
3. Parque André Citroën, Paris, Patrick Berger, 1992.
4. Residencia de estudiantes, Cd. Univ. de Caracas, C. R. Villanueva, 1949.
5. Casa del poeta José Antonio Ramos Sucre, Cumaná (sdda, sf).
6. Pabellón Alemán, Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe 1929/1986.

Las tácticas proyectuales para alcanzar la estrategia abarcó primordialmente el desarrollo de toda la propuesta a partir de la concepción y emplazamiento de un *patio sin casa* ordenador; respecto del cual se definieron y diferenciaron los bordes, especialmente y

en condición de plena abertura, el correspondiente a la avenida, preservando, muy especialmente, la percepción actual del sitio como vacío desde esta.

3.1.1.c.- Año 1 d.MDA: Clínica privada en Barcelona

Este trabajo también alcanzó la realización de proyecto arquitectónico completamente diseñado (editopía); sin embargo, el estudio se acota sólo al tiempo de producción del anteproyecto arquitectónico integral (anteditopía). Se originó por un encargo de utilidad pública, de gestión y propiedad privada, con fines de prestación de servicio de salud y beneficio comercial.

La aproximación proyectual se basó primero en el reconocimiento crítico simultáneo de normas hospitalarias y programa (de usos, flujos, equipos, relaciones espaciales y estancias); seguido del reconocimiento crítico del entorno-sitio.

El proyecto arquitectónico se expone como una propuesta de proporcionar espacios públicos en los que se promueva y represente un **bienestar** ciudadano, fundado en una comprensión de la salud como intensa plenitud de la vida, alcanzado a través de la realización de un lugar valorado por la racionalidad de sus formas, la presencia notable y adecuada de la luz natural y, sobretodo, por la intención de enriquecerlo ambientalmente por un armonioso y exuberante diseño del paisajismo.

La estrategia proyectual arquitectónica pretendía extender la percepción de continuidad del espacio público del entorno hacia el interior del conjunto, en el cual destacara la organización en torno a un patio abierto al cielo, que recreara la sensación de un parque, fresco y exuberante, en el corazón de la clínica.

Las referencias claves para acometer la estrategia proyectual fueron:

1. Residencia de estudiantes, Cd. Univ. de Caracas, C. R. Villanueva, 1949.
2. Instituto de Botánica, Cd. Univ. de Caracas, C. R. Villanueva, 1951-52.
3. Galerías del Paseo Orinoco, Ciudad Bolívar (siglo XVIII).
4. Edf. Don Matías, Maracaibo, J. H. Casas, 1956.
5. Instituto Salk de Estudios Biológicos, California, Louis I. Kahn, 1959-65.
6. Pabellón Alemán, Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929/1986.

Las tácticas proyectuales para alcanzar la estrategia abarcaron primordialmente, entre otras acciones correlativas a estas: la creación de un ensanche ajardinado de la avenida con la cual limita el sitio; el estudio de emplazamiento del conjunto racionalizando el impacto sobre el relieve y preservando en la mayor medida posible el ambiente del entorno natural; definiendo y situando *un patio ordenador que actuase como paisaje y se abriera al paisaje*.

3.1.2.- Dentro de mis ojos: intenciones y palabras

Es importante observar que, desde el inicio, en la estructura de la ficha editopológica ubique los referentes como si antecedieran realmente a los bocetos.

Eso no ocurre así en mi realidad proyectual: son simultáneos y, en la mayoría de los casos, **los referentes siguen al boceto** y no viceversa. ¿Por qué actúo así?

Pienso que **mi manera de abordar un proyecto es de forma y uso**. Quiero decir con ello que **primero intento ordenar**, producir “poéticamente” el orden y **luego actuar** desde él desplegando las realidades deseadas, la vida imaginada en las estancias que le sirven.¹⁴⁸

Ese producir “poéticamente” alude a la “intuición” que, en mi caso, creo que bien corresponde a decir “lo ya aprehendido” o “experimentado”; por tanto supone un cierto “automatismo” en la acción. ¿Podría decir que equivaldría a caminar o respirar?, es decir, a actos que una vez aprendidos pareciera que ya “no pensamos” al realizarlos. La forma no provendría de una “intuición absoluta” en realidad, ni tampoco como un “todo” preestablecido. Esa intuición a la que me refiero creo que es el **reconocimiento** que intento de **la forma del sitio-entorno**: de ahí provienen los primeros datos formales que no debo ignorar en mi acto de proyectar, antes bien, debo establecerlos como **rasgos primeros** de lo que propongo.

¹⁴⁸ Helio Piñón dice: “*la forma no sigue a la función, la contiene*”. Creo que he actuado, inconscientemente, desde ese principio.

Quizás puedo decir sin contradecirme flagrantemente que primero busco trazar las líneas del pentagrama para poder componer la música mirándolas a ellas. Evidentemente no soy músico, pues ello sería un sinsentido desde el punto de vista musical. Sin embargo está plenamente justificado desde el punto de vista arquitectónico, pues se trata de ordenar la materia, ajustada a una escala, dotándola de significados profundos.

Esas “líneas del pentagrama” que digo entrever cuando proyecto son dos, en la práctica: **las formas características del sitio-entorno y la modulación tectónico-estructural** desde la que parto, es decir, la concepción de un **sistema de soporte** que predominantemente es un **sistema aporticado** pues considero que ha sido el más **pertinente** en los casos de proyectos que he tenido que realizar durante mi vida, en los paisajes en los que he debido actuar. Así que **el sistema tectónico-estructural es el orden físico**.

El **orden propiamente tectónico** viene consustanciado con el **orden espacial**, esto es, según la jerarquía de los espacios y sus relaciones. Ahí es cuando el **patio** y el **corredor** aparecen. El lugar arquitectónico edificable que voy proyectando se conforma de dos clases de concepciones determinantes: las que provienen como datos de forma desde el sitio-entorno y las que se constituyen desde la intuición y la conciencia técnica (teoría técnica). Esto lo relaciono con lo que Sarquis llama los fines internos, pues son claramente disciplinares en ambos casos, mas son diferentes: los argumentos de forma del sitio-entorno son en realidad **datos paisajísticos** traídos por una mirar disciplinado y los de orden estructural-espacial son **datos poéticos**.

El **patio**, por una parte, es **paisaje atrapado**, contenido, el adentro existencial en el que fundamos nuestro habitar cósmico; el **corredor**, por otra parte, es símbolo permanente de **umbral entre** los espacios mayores: entre paisajes y estancias, entre el afuera y el adentro. Si no logra aparecer el corredor, la **fachada** se hace presente como una **superficie profunda**.

En los tres casos de editopías que he presentado, he observado e intentado comprender el paisaje; he hecho del sitio en el paisaje, un centro provisorio, en el que me coloco y descoloco mentalmente; en cada sitio he buscado primero la posición de un

patio, es decir, un paisaje hecho centro de otro paisaje; entre ambos, todo lo que ocurre es corredor. Creo que esta descripción es bastante representativa de los tres casos.

Sin embargo, quizás el caso de la plaza-cancha no pueda ser descrito desde esa misma claridad tipológica. Es cierto que la aproximación a él pasó por el mismo intento, hay un boceto inicial en el que dibujé la cancha como si fuese un patio con corredores. Estaba implícito que ese patio estaría montado sobre un basamento, para horizontalizar el abrupto relieve del sitio (orden tectónico espacial) y, visto en planta, pautado por la modulación de los automóviles (orden tectónico estructural), se ubicó como un centro henchido reduciendo los bordes, es decir, los posibles corredores a su mínimo espesor. Ahora cabe observar que en ese caso, el espacio de la calle actuaba, en relación a la cancha, como las estancias respecto al corredor en una casa de patio tradicional. El techar la cancha-plaza es haber convertido luego al patio en un macro-corredor que hizo, de todas las calles, patios. Porque la plaza-cancha no es el vacío destachado que definen los bordes de fachada, sino la estancia cubierta desde la cual se contempla el paisaje desde el que se proviene.

Ahora bien, en esos corredores ideales, los umbrales en los que acontece la vida entre el adentro íntimo y el adentro cósmico, la materia se ordena por el uso imaginado: esta es la forma que el vivir construye. Y es así, desde nuestra memoria del vivir y de la socialización de nuestras experiencias de vivir que, como arquitecto, traigo al uso como principio de orden. Acudo a la voluntad de usar el lugar cuando habitamos, eludo hasta la casi total negación –la que me posibilita mi conciencia– la noción de función: **el lugar arquitectónico se usa, no funciona**. El lugar arquitectónico no es una máquina, aunque sienta también fascinación por esas realidades construidas que parecieran tener vida propia (nuestros cada vez más resplandecientes golems).

El hecho es que pienso que los referentes no anteceden explícitamente al boceto en el instante del proyecto, porque ya ellos son el proyecto durante el instante del dibujo que explora para proponer. Creo que el edítopos profundo en mi imaginación es uno formado por los referentes que he hecho explícitos en las tres fichas editopológicas que expliqué. No es de extrañar que varios de ellos se repitan notablemente. Sin embargo, si sólo me

remito a las referencias claves de las construcciones teóricas, es evidente la importancia de las Galerías del Paseo Orinoco, las Residencias de Estudiantes de la Ciudad Universitaria y el Pabellón Alemán en Barcelona. Respecto de este último, aunque no lo incluí en las referencias claves de la Plaza-Cancha, al momento de redactar esta reflexión me doy cuenta que está nítidamente presente en esa editopía también: toda la disposición de los elementos arquitectónicos ahí quiere emular los modos de articular superficies que caracterizan al pabellón. Así que, creo poder afirmar –si tiene sentido la expresión– el Pabellón Alemán de Barcelona pareciera ser el centro del paradigma arquitectónico desde el cual trabajo; lo que no necesariamente igualo a decir que intento emular “la arquitectura hecha por Mies van der Rohe”, pues creo que es una resonancia profunda y no un objetivo consciente.

3.1.3.- Detrás de mis ojos: intensidades y recurrencias

A continuación intento una síntesis de todo lo que digo observar como característico de mi saber hacer como arquitecto, interpretado desde los casos de editopías estudiadas.

Lo hago distinguiendo procesos, conceptos, proyectos, temas y manías. Con procesos quiero enunciar cómo concibo mi saber hacer proyectual en relación con procesos cognitivos. Los conceptos aluden a un mapa mental abierto, fundado en las palabras claves anotadas en las fichas editopológicas, categorizados según expliqué. Los proyectos anotados en cada caso sirven de materia base para construir el enunciado que sintetice lo que he intuido como el proyecto raíz de cada uno de aquellos. Los temas refieren a características espaciales predominantes mediante las cuales intento realizar el proyecto y las manías refieren a unas insistencias formales y conceptuales que no se articulan con el proyecto de manera suficientemente explícita, a mi entender.

3.1.3.a.- Procesos

Para referirme a la relación entre conocimiento y proyecto sugiero una representación del proceso que pienso ocurre entre ambos.

En los diagramas del Anexo Nº 22 muestro una interpretación en la que el conocimiento es una fuente que se convierte en proposición (diseño realizado) por medio del proyectar/proyectar.

Luego hay un diagrama en el que esa producción de proyecto guarda con respecto al conocimiento una relación dialéctica a través del proyectar/reflexionar. Son estas las acciones que generan la transformación de uno al otro. A partir de un conocimiento inicial, por acción del proyectar, se logra un proyecto inicial manifestado en un diseño inicial. Ese proyecto/diseño es cuestionado y a través del criticar se produce un conocimiento transformado que sirve de base para un nuevo proyectar que generará un proyecto transformado, manifestado en un diseño igualmente transformado. Ese ciclo se reproduce hasta tanto razones internas o externas al mismo lo detengan.

En el siguiente diagrama se indica que todo el proceso puede iniciarse por un impulso que determina una finalidad que, como ya indiqué, siguiendo a Sarquis, puede ser interna o externa al arquitecto. Otro aspecto es que en el origen del proyectar puede sucederse una transformación del conocimiento inicial por la observación del paisaje y del programa. Esta observación es ya un acto de proyecto, que no necesariamente se expone como tal pero que tiene una orientación y efectivamente modifica el conocimiento originante. El proceso es similar al explicado anteriormente, pero aquí se incorpora una causa de la crítica, indicando que esta puede provenir no sólo del impulso dado al proyectar sino también de una opinión o un impulso teórico externo al proceso.

Una conclusión provisoria de esta interpretación es que si partimos de afirmar que la investigación es la manera de producir conocimientos (entendiendo por producir no sólo crearlos *ex nihilo* sino también transformarlos) y observamos que el conocimiento también puede ser creado y transformado por la experiencia del proyectar y los diseños realizados reconocidos críticamente, entonces **es posible afirmar que al producir conocimientos investigar y proyectar pueden ser equivalentes**, no iguales ni lo mismo. En esto concuerdo con Sarquis.

3.1.3.b.- Conceptos

En principio señalo que puedo organizar los conceptos convocados por las palabras claves según campos que se relacionan de manera abierta y dinámica (ver anexo N° 19):

1. **Conceptos de un campo filosófico:** que aluden a concepciones metarquitectónicas.
2. **Conceptos de un campo teórico:** donde se integran conceptos básicos, conceptos diferenciales y conceptos relacionales, teniendo como núcleo al campo filosófico. Son estos los conceptos constituyentes de un nivel teórico firme.
3. **Conceptos de un campo praxiológico:** en el que hasta ahora identifico unos conceptos sintéticos que integran conceptos provenientes del campo teórico y median su aparición en los siguientes campos.
4. **Conceptos de un campo técnico:** en el que hasta ahora reconozco la aparición de referencias, directas e indirectas, que mediarían al núcleo constituido por los campos anteriores con otros ámbitos disciplinares y vivenciales.

Desde ese orden, puedo presentar las palabras claves más anotadas de la siguiente manera:

1. **Habitar** (11), campo filosófico, concepción metarquitectónica
2. **Paisaje** (15), campo teórico, concepción relacional
3. **Articulación** (12), campo teórico, concepción relacional
4. **Topofilia** (19), campo teórico, concepción relacional
5. **Memoria** (11), campo teórico, concepción relacional
6. **Patio** (11), campo praxiológico, concepción sintética

Creo que estos seis conceptos, ordenados de esta manera, son las claves de mi discurso arquitectónico.

3.1.3.c.- Proyectos

Como se anota en la tabla comparativa de los análisis editopológicos que he realizado, cada uno de los casos sugiere un proyecto:

1. Exaltar el espacio público en el que se fragua la ciudadanía: *...un lugar para la ciudadanía concebido desde la inocencia, el ocio amable y la conversación, basada en la concepción de que el afuera es un adentro ideal.*
2. Representar una idealización de vida ciudadana consciente del paisaje en el cual acontece: *...un lugar para la ciudadanía imaginado desde la esperanza, simbolizada en la poesía de un patio.*

3. Proporcionar espacios públicos en los que se promueva y represente un bienestar ciudadano, comprendiendo salud como intensa plenitud de la vida: *...un lugar para la ciudadanía imaginado desde el bienestar; expresado a través de racionalidad, luz natural y paisajismo.*

El concepto que podría considerarse común a los tres proyectos es el de **ciudadanía**, nombrado de tres maneras: «la ciudadanía», «vida ciudadana» y «bienestar ciudadano». No significan exactamente lo mismo: la primera tiende a una ontología, la segunda sugiere el devenir de ese ente y la tercera el estadio máximo de su realización. Sin embargo, permítaseme sostener el primero: *ciudadanía*. A este concepto se asocian los siguientes de manera directa: inocencia, amabilidad, conversación, esperanza, salud, vida y bienestar. A través de todos se alude a *quien es ciudadano*, es decir, a *quien habita*. Y en un sentido correcto debería señalarse a *quienes habitan*, pues la ciudadanía remite tanto al ser individual como al social. Las tres expresiones aluden a una entidad concreta, constituida por todas las personas que la encarnan y la actúan; una entidad ideal, referida a la duración de esa entidad concreta convertida en característica que identifica a quienes la encarnan y practican y, finalmente, a un estado alcanzado por quienes son y se reconocen como ciudadanos, es decir, personas que se realizan como tales mediante su habitar en el mundo.

En cuanto a los espacios en los que acontece la ciudadanía, se identifica lo siguiente: el **espacio público** y el **paisaje** como las concepciones espaciales macro; caracterizadas por la identificación circunstancial de **afuera**, es decir, la ciudadanía como realidad que se expresa en un afuera. Téngase en cuenta que comprendo el afuera como otro adentro, en este caso, el adentro por el cual ejercemos nuestras facultades de construir sociedad, el cual difiere del adentro en el que identificamos nuestra intimidad, nuestro ser de individuo; en ese sentido, el paisaje es el afuera que adquiere la connotación de un **adentro ideal** mientras que el patio, por ejemplo, alcanzaría la connotación de un **adentro particular**. Interesa hacer notar que no se precisa a la ciudad como realidad específica, sino a espacios dentro de ella o al campo en el que ella acontece; por lo que la ciudad no es el espacio que de manera directa causa y sostiene a

la ciudadanía sino la expresión espacial de esta, su consecuencia –si podemos expresarlo en estos términos–, fundada en la construcción de los **distintos afueras** que concebimos.

En definitiva, si pudiese expresar en una sola oración lo que considero es el proyecto en el que he insistido a través de los tres casos estudiados diría lo siguiente:

Concebir lo edificado en el paisaje como soporte espacial intenso del ser ciudadano.

3.1.3.d.- Temas

Entiendo por tema aquel principio esencial de orden entre los elementos, sujeto a la táctica proyectual y que particulariza al diseñar de un arquitecto. A partir de todo lo observado y descrito hasta aquí, pienso que hay dos temas destacados en mi hacer, que se fusionan:

1. La relación centro-bordes.
2. El horizonte, lo horizontal y la horizontalidad.

Respecto de la **relación centro-bordes** debo decir que observo que se pone de manifiesto en la insistente relación entre los espacios **patio y calle**. Insisto en describir la edificación como la **construcción de umbrales** entre esos dos espacios. El patio siempre conforma alguna clase de **centro** –por lo que reconozco que concibo distintos tipos de centro y de centralidad, aunque suene paradójico–. El paradigma del patio es una fusión entre la imagen del patio en la Casa de las Bodas de Plata en Pompeya, el primer patio de la Casa del Congreso de Angostura y el patio de una casa tradicional en Venezuela (como el de la casa del poeta José Antonio Ramos Sucre, en Cumaná). La calle es todavía una idealización más amplia y, por tanto, más ambigua, pues fusiona una de las calles internas al área del Centro Histórico de Ciudad Bolívar (como por ejemplo, la calle Igualdad, la Boyacá o la Carabobo), el Paseo Orinoco en la misma ciudad y la Avenida Libertador en Caracas. Así, como tema, busco desarrollar distintas intensidades en la relación entre esas dos clases de lugares idealizados: el que construye un sentido de arraigo respecto del que construye un sentido de temporalidad.

El otro tema destaca la relación entre una concepción espacial **ontológica**, una concepción de **relaciones** espaciales y una concepción de **cualidades** espaciales. Es una concepción espacial ontológica por cuanto el horizonte es la definición de una entidad ideal, producto de la imaginación humana, determinada por los límites de su capacidad sensible y que concibe el sitio de unión entre tierra y cielo, las dos realidades cósmicas que ordenan originariamente nuestra existencia. **El horizonte es la unión de las realidades que nos ordenan**. Lo horizontal es el desarrollo de esa unión en un sinnúmero de posibilidades, producto de nuestra capacidad de percibir diferencias y predicar sobre los vínculos entre las mismas, comenzando por dos que, nuevamente, originan y determinan nuestra existencia: latitud, representando la relación entre los sitios exactos del horizonte por donde nace y muere el sol; y la longitud, representando la relación entre el horizonte que se extiende ante nuestra vista y el que se oculta de ella, comprendiéndonos como mediación entre ambas. Lo horizontal es la relación entre las diferencias del horizonte respecto del cual, y entre las cuales, nos comprendemos y, a partir de esa relación, construimos múltiples horizontes. Finalmente, la horizontalidad es la descripción que hacemos del orden de una determinada realidad, al percibirla y construirla perteneciente a lo horizontal. La horizontalidad es la cualidad que predicamos de pertenencia a los horizontes. Paradigmas desde los cuales pienso estos conceptos son: el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona (la horizontalidad intensa y fluida); el Museo de Arte Kimbell en Fort Worth, Texas (la horizontalidad ordenadora); el Instituto Salk de Estudios Biológicos en la Jolla, California (la horizontalidad trascendental); la Villa Savoye en Poissy (la horizontalidad estratificada: la horizontalidad centrípeta-centrífuga, la horizontalidad contenida y continente, la horizontalidad trascendental); la planta baja de la FAU-UCV (la horizontalidad orgánica).

3.1.3.e.- Manías proyectuales

El DRAE indica que manía puede ser entendido como «*extravagancia, preocupación caprichosa por un tema o cosa determinada*», y también como «*afecto o deseo desordenado*.» En ese sentido, uso el término para reconocer ciertos aspectos, muy evidentes, que lucen arbitrarios o de origen inexplicable, pero que se repiten con insistencia

en cada uno de los casos y he desarrollado argumentos para emplearlos. Los enumero a continuación:

1. Patio y corredor (aproximación tipológica).
2. Composición tripartita (orden clásico).
3. Aleros extensos (aproximación racional-ambiental-historicista).
4. Gama cromática abierta (uso lúdico del color)
5. Tensión entre cuadrado, rectángulo y arco de circunferencia (aproximación racionalista, referencia al principio pitagórico de armonía)
6. Predominio de la luz natural (aproximación racionalista-ambiental)
7. Liberar paredes (planta libre; referencia a modernidad)
8. Articulación de esquinas (orden clásico)
9. Distinción entre espacios servidos y espacios servidores (referencia a orden kahniano).

3.2.- EN BÚSQUEDA DEL PAISAJE QUE NO HE DE SER

Desde la exploración inicial e intuitiva de mis trabajos para comenzar a formular el TFG y, muy específicamente, desde la selección de los casos que he estudiado aquí, llegué pronto a una afirmación que fue la que tomé como base para elaborar el componente de los ejercicios de proyecto que desarrollo en este punto.

De esa exploración inicial de los casos, concluí provisionalmente que pensaba que yo sólo basaba mi proyectar-diseñar en los argumentos del reconocimiento del **paisaje** (entorno-sitio) y del estudio de **usos** al habitar (programas). De hecho, parecía que todo lo explicaba con base a esas dos concepciones puestas en relación y creía que todo otro argumento estaba abierto para adaptar el proceso de diseño a las circunstancias que cada uno de ellos y la relación entre ambos exigiesen. De ese modo, pues, sintetizaba mi proceso de proyectar-diseñar.

En consecuencia, aun mucho antes de tener desarrollado todos los aspectos del punto anterior (3.1.3) me planteé la realización de tres **ejercicios de proyectos** que tuviesen como condición inicial el hecho de no haber seleccionado a priori un paisaje y no predeterminar un programa. Por lo menos, así lo creí.

Era casi insoportable para mí asumir que tendría que proyectar sin saber en qué lugar habría de hacerlo. Sentía que no me importaba si no tenía la condicionante del

programa. Eso fue lo que interpreté como aspecto clave de mi proceso proyectual al comparar los tres casos previos: el caso de la Plaza de la Poesía no partió de una petición de programa y, respecto al paisaje, sólo nos exigieron considerar “la ciudad como laboratorio”; por lo tanto, no había programa previo y la ciudad era un paisaje ideal, pero no el paisaje para mi proyectar. No sentí problema en esa oportunidad, pues me anclé en la búsqueda de ese paisaje: *la Caracas en la que voy siendo*. Pero, para los ejercicios de proyecto, me proponía actuar sin ni siquiera ese dato. ¿Podría pensarme como arquitecto sin saberme en relación con un paisaje?

A continuación explico lo que hice, cuándo y qué pienso al respecto.

3.2.1.- Desde el fondo de mis ojos: intentos e intensiones hacia tres proyectos

En esta sección desarrollo lo que en el punto 1.2.3 definí como visión **perspectiva** y que me propuse como **ejercicios editopológicos** que me permitiesen explorar qué podría reflexionar acerca de mi proceso de proyectar-diseñar si no contaba con *paisaje* y *usos* como datos predeterminados para la acción.

Al sentir que no podía simplemente decir que iba a hacer tres **ejercicios de proyectos**, me obligué a enunciarlos, redactándolos como títulos. Para mí un título es un acto intenso de síntesis, prácticamente un acto poético. El título como anticipación es, además, poesía en su estado más salvaje: la intuición mostrándome sus fauces. Así que claramente esos títulos que di a los ejercicios de proyecto fueron anticipaciones de lo que haría; en mi modo de actuar, bocetos y, por tanto, un acto primigenio de diseño en cuya más profunda interioridad palpita un proyecto.

Reescribo de nuevo los tres títulos o enunciados:

1. Desde el espejo del baño: la ciudad como patio
2. Desde las ruinas circulares: la memoria como laberinto
3. Desde una mesa en Caracas: el recorrido de los cantos cardinales

En los tres hay un espíritu literario prevaleciendo, una intención poética que sugiere espacios, imaginables desde obras de la literatura propia o que me han marcado definitivamente: *Desde el espejo del baño* es el título del poemario que escribí y que recibió un premio el año 2000; *Las ruinas circulares* es un cuento de Jorge Luis Borges (1944) y *La mesa y Caracas* son dos poemas de Eugenio Montejo (1978); *Cantos cardinales* es el título de mi último poemario publicado hasta ahora (2007).

También en los tres hay una anticipación de mis recursos proyectuales que se anunciaron como los más evidentes, reitero, en un acto intensamente intuitivo –hasta donde me es posible reconocer: *lo tipológico como estrategia formal* (el patio, el laberinto); *la topografía como valor espacial* (la memoria); *la relación espacio-tiempo como orden* (el recorrido) y *el paisaje como unidad* (Caracas, la ciudad).

Es claro también, ahora, que aunque me propuse no predeterminar un paisaje, éste estaba latente ahí y se manifestó como una contradicción que sólo ahora, al final del trabajo, es que creo parcialmente reconocer: aunque la referencia inicial es al poema de Montejo, el poema es en sí mismo *el paisaje*. Otro asunto que debo reconocer es que los tres títulos no son ingenuos, están vinculados a lo arquitectónico. ¿Podría yo decir que mi poesía no lo está? ¿Podría decir yo que cualquier cosa que haga, aunque yo mismo no me lo crea, está vinculada a la Arquitectura? A la primera pregunta debo responder que no, reconociendo también que no es el único ni central tema de mi poesía (afirmación que parece una perogrullada y pido excusas por eso). De la segunda pregunta, que quizás es impúdicamente retórica, sólo puedo decir que lo intento, pero que muchas veces siento que no me es absolutamente natural, lo que en no pocas ocasiones atenta contra lo que creo ha sido mi vocación original, aunque evidentemente no la única.

En todo caso, se trató de tres “abstracciones” que digo haber trabajado en “taller”. Reitero que esas abstracciones son expresiones intuitivas o poéticas de mis procesos de producción de conocimiento y de producción proyectual. En cierto sentido podrían ser comprendidas como **hipótesis**, que es el valor que asigno también a los **bocetos**. En mi caso, creo que **los bocetos son conceptos**, porque creo que trabajo de tal modo que **lo conceptual precede con fuerza a lo perceptual**.

3.2.2.- **Fuera de mis ojos: palabras proyectadas hacia otros paisajes**

Había decidido no proceder predeterminando paisajes ni usos (por lo menos, no en un sentido plenamente explícito). También había hecho los bocetos escritos, desde los que pensaba que algo se iniciaba.¹⁴⁹ En realidad, sí los pensé como hipótesis, lo que he hecho es caminar hacia ellos, viendo cómo transcurría ese caminar; pues todo el trabajo puede entenderse como un sistema interpretativo que explica un acto puramente poético.

Tardé mucho en arrancar esta parte del trabajo. Toda clase de complejos y excusas vinieron a apuntalar en mí el miedo a hacerlo. He sentido mucho miedo de hacer todo el TFG, pero en particular los ejercicios de proyecto me aterraron.

Como siempre, **traté de ser lineal en mis procedimientos**: una vez que terminara las fichas editológicas, entonces pretendía hacer primero el número uno, luego el dos y así. La realidad es que procedí con un desorden que, por vergüenza, casi no puedo describir.

Mucho tiempo pasó mi cuaderno de dibujos sin que trazara una línea. La hoja blanca se hizo dueña de mi imaginación.

Copué los bocetos escritos; copué los poemas, el cuento de Borges, los pegué en el cuaderno. Los leía y releía buscando en ellos el camino. Releía lo que había escrito cuando redacté el proyecto de este trabajo. Aunque traté de “arrancar a proyectar sin analizar”, no pude hacerlo. Y una frase, conversando, surgió: **cuando no hay lugar, la palabra es el primer lugar**.

Cuando no hay lugar, la palabra es el primer lugar.

Cuando no hay paisaje, las palabras son el paisaje de la creación.

Así que me encontré con otro paisaje: las palabras.

¹⁴⁹ Mi co-tutor, el Prof. José Humberto Gómez me sugirió que en realidad significan “hacia dónde voy”, esto es, el proyecto como anticipación y no como ímpetu, como un “desde”.

Todo comenzó a desprenderse, muy débilmente al principio, desde las palabras: tomé los títulos como el hilo que me ayudaría a encontrar una salida de ese laberinto en el que me convertí.

3.2.2.a.- Desde el espejo del baño¹⁵⁰: la ciudad como patio

El poema cuyo segundo verso da nombre al libro se inicia con los versos: «*Todas las mañanas me asomo a la ciudad / desde el espejo del baño*». Todo el poema es una tensión entre lo que se inicia y lo que termina: las mañanas son todas, muchas, pueden ser enumeradas porque nuestra conciencia las contempla, pero la noche, esa que prevemos en los reflejos que anuncian nuestro devenir, es decir, en todo lo que hacemos, la noche que nos enseñó Gerbasi: «*Venimos de la noche y hacia la noche vamos*», ésa sólo es una e inexorable.

En el poema, el inicio, es decir, la mañana y la ciudad están unidos; lo que transita hacia la noche es un yo que se va despojando, renunciando lentamente de sí; pero la ciudad es el anuncio de la vida que acontece, que insiste, la que recibe «*algún rastro de lluvia*» es decir, de vida que se aviene, que comienza, es el agua que hace fértil a la tierra y, por tanto, restos de sueño que persisten, que hacen palpituar la vida urbana.

La primera estrofa del poema es la esperanza, la íntima –¿podría ser de otra manera?– esperanza de continuar viviendo por alguna luminosa razón en la que la ciudad es fuente de esa esperanza, alcanzada, buscada desde el espejo, es decir, desde la contemplación de la más cruda intimidad. Porque ese yo que se contempla está hecho de ciudad, es decir, de una posible esperanza.

Ese anhelo por contemplar lo íntimo une los extremos: la ciudad y un patio, el patio que cada uno de nosotros, en su intimidad, puede ser. El patio es breve centro de la ciudad que nos conforma. ¿Cuál ciudad? La que nos nombra, la que nos ha sido dada, la que nos hace suyos siendo nuestro paisaje.

El patio es el corazón; un pecho vivo.

¹⁵⁰ Ver el poema (Texto referente Nº 1) en el anexo # 7

Mas, todo se inicia en el acto de mirar aun más adentro, desde el espejo: la ciudad buscada está adentro y ello supone una **perspectiva vital: de adentro hacia afuera**. Eso es un sentido de vida que me funda y que me ayuda sostener un aliento de esperanza, para creer cada mañana que es posible continuar. Ahora bien, ese adentro buscado es también el afuera que me ha hecho, porque el afuera, ya lo he dicho antes, es otro adentro: el adentro en el que somos: el paisaje.

Como si de un problema que necesita ser “resuelto” (lo cual dice mucho de cómo me enfrento¹⁵¹ al acto de proyectar-diseñar) en el primer croquis que hice desde este boceto escrito me preguntaba: «*¿cómo está la ciudad en un baño?*» y me respondía: «*la solución más obvia: una ventana*». Así que partí desde una obviedad (fui poco creativo al respecto), pero de esa perogrullada surgieron dos dibujos que me interesaron mucho: el primero, en el que esbozo la casa como un gran corredor abierto hacia un patio que está francamente abierto, a su vez, hacia la ciudad como paisaje y, el segundo, en el que la ventana es el espejo y se abre o cierra dejando entrever la ciudad.

El primero en realidad es el tercer croquis en la hoja en la que buscaba el proyecto. Ahí se hace evidente de nuevo mi insistencia por fundar mi proyectar en lo que interpreto del entorno: el primer croquis es un esquema, casi una primitiva tomografía, vista en planta, de Caracas. En una franja que debe ser descrita de norte a sur se observan dos tipos de líneas sinuosas, la de arriba (norte) levemente ondulada y, en consecuencia, casi recta, ordenadora, interpretable como un horizonte nítido; la de abajo (sur) muy sinuosa, casi con picos y simas profundas; entre ambas una retícula; por encima de la línea norte, un punto y un nombre: “El Humboldt”, dentro de la retícula, un micro rectángulo y otro nombre: “La Previsora” y, por debajo de la línea sur, un punto encerrado en un círculo y un llamado a una frase “un lugar para una casa”. Establecí así un paisaje.

El segundo dibujo es el esquema más básico posible de la planta de techos de una casa en medianera urbana; característica de cualquier centro de ciudad en Venezuela (y en otros tantos países). Mi experiencia vital remite muy especialmente a La Candelaria, La

¹⁵¹ Nótese que insisto en pensarla como una “confrontación”, lo cual significa un contrasentido.

Pastora y Angostura. El esquema muestra dos líneas paralelas denominadas medianeras y luego una “C”, hecha de un trapecio isósceles cuya base coincide con una de las medianeras y dos trapecios rectos, perpendiculares a las medianeras y cuyos lados oblicuos calzan con los dos lados oblicuos e iguales del primer trapecio. Así la forma descrita, rellena de líneas reforzando su condición de ser lo material, queda ubicada entre las dos líneas medianeras atrapando un vacío rectangular al que llamo “patio” entre ella y una de las líneas (por lo que podría interpretarse como parcial o circunstancialmente atrapado), mientras que a la figura llena la llamo “casa”. En definitiva: entre unos límites determinados, la casa es una realidad llena que contiene parcialmente un vacío al que llamo patio.

El tercer croquis describe aquella realidad llena que llamé casa, pero ahora los límites han cambiado: las dos medianeras están dibujadas perpendiculares al dibujo anterior y paralelas al croquis “tomográfico” de Caracas; intersecando a ambas se extiende una línea que denominé “calle”; de tal forma que la figura en “c” anterior queda paralela a la calle y, sus lados menores, paralelos a las medianeras, sin tocar ni a estas ni a la calle. El vacío anterior, denominado “patio”, sigue claramente delimitado por el perímetro de las franjas previas pero se añade una nueva línea independiente que lo cierra como figura y lo delimita ante el resto del vacío de la hoja en la que anoté “ciudad_paisaje”. El detalle es que a la figura que representa a la “casa” la subdividí internamente en dos franjas concéntricas al patio, de anchos desiguales. A la de menor ancho y contigua al patio, en la línea de perímetro con este, dibujé una serie de círculos que representan secciones de columnas vistas en planta; en consecuencia, aludo a un “corredor”. Pero, en todo caso, el dibujo hecho hasta este momento no explica la frase escrita al final: «*la casa es un gran corredor*».

El dibujo del espejo-ventana describe algo muy poco convencional (por lo menos para mi experiencia vital): la ventana del baño (líase también, el espejo) es panorámica y se abre por completo hacia la ciudad como paisaje pictórico. La posición del espejo-ventana es la usual en un baño, en el sentido más pragmático: sobre el tope del lavamanos. Es la vista sugerida en el esquema “tomográfico” del croquis antes descrito. No hay leyendas o anotaciones que así lo indiquen, pero quienes conozcan Caracas

sabrán que en el dibujo de ella se distinguen tres elementos claves: la silueta ondulada del Ávila, en su cima más alta un rectángulo que es asociable al hotel “Humboldt” y cerca del espejo, donde alguien se refleja, otra figura, “La Previsora”.

Mucho tiempo después hice dos dibujos más, asociados a este tema. Se trata de una perspectiva y una planta. La primera es muy difícil (por no decir que imposible) de asociarla a los dibujos anteriormente comentados. Se trata de un suelo, una pared y un árbol, ordenados ante un horizonte rectilíneo y alguien se haya parado bajo el árbol. La luz parece ser intensa y muy cercana al mediodía. En la pared, lisa, apenas se deja entrever una sombra al extremo más alejado de nuestra vista, quizás para una entrada. Este es, en definitiva, un ambiguo dibujo del patio o de la fachada de la casa. Pareciera no pertenecer a ninguno de los dos, sin embargo, ése es el espíritu de esa casa. La planta así pareciera sugerirlo.

La planta, a primera vista, pareciera ser la de una casa de patio y corredor convencional. Lo curioso ocurre cuando distinguimos que lo que está confinado por los muros de la casa son los retiros, los jardines perimetrales de los retiros. La casa es una planta completamente abierta en el corredor, es decir, todas las actividades de la casa, apenas sugeridas por los iconos del mobiliario, están dispuestas en el corredor. No dibujé el baño. No supe dónde ubicarlo; lo que interpreto como no saber dónde acontece la “asquerosa privacidad” a la que aludía Alberto Sato en una conferencia que una vez le escuché. El dibujo se completa con un rectángulo que alude al patio; un árbol situado en uno de los extremos, compensando la tensión entre simetría y asimetría intentada en la disposición de los accesos y el mobiliario, pues en el medio del tramo mayor del corredor, perfectamente ante la vista al paisaje, está la cocina-comedor, el lugar en el que en nuestra sociedad se hace familia. En los dos extremos, a ambos lados de la cocina, enfrentados uno a otro y en escorzo a la vista, la sala y el dormitorio, es decir, lo social y lo íntimo. Unas líneas representan curvas de nivel, aludiendo a un relieve abrupto. Nada lo indica, pero las dibujé pensando en un suelo que baja desde el patio hacia el norte; por lo que hay que interpretarlo como la casa abriéndose hacia el paisaje.

El dibujo termina con una pregunta: «*¿Puede el íntimo universo de la cama estar en el corredor?*»

3.2.2.b.- Desde las ruinas circulares¹⁵²: la memoria como laberinto

Permítaseme anotar estas líneas extraídas del cuento de Borges:

*Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro.
...la intolerable lucidez del insomnio se abatió contra él.
...soñó con un corazón que latía.*

Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego.

Resonaban insistentemente en mi memoria, alrededor de este trabajo.

Dije que me costó mucho iniciar los ejercicios de proyectos. Todo parecía muy claro, pero no debía intentar proyectar nada si no había hecho antes las fichas de las editopías precedentes. Las palabras fueron el hilo mediante el cual comencé a moverme por el laberinto; al principio, creyendo que saldría de él, luego me di cuenta que hay una cierta felicidad de estar en él.

El laberinto se abrió y fue este el ejercicio de proyecto con el que realmente inicié esta etapa, ya intensa y profusamente. Todo se hizo pregunta: ¿qué sabía yo de laberintos?, ¿por qué me fascinan?, ¿por qué me fascina la historia de Dédalo?, ¿cuál era el primer laberinto de la historia?, ¿cómo era el palacio de Cnossos?, ¿por qué es tan conocido y tan reproducido el laberinto de la Catedral de Chartres?, ¿qué relación podrían tener en mi mente con el Pabellón Arnhem (1966) de Aldo van Eyck?, ¿por qué los asociaba?

Lo primero que hice fue tratar de saber algo sobre el Palacio de Cnossos, sobre el mito del Minotauro, sobre los mitos construidos en torno al laberinto, imagen que, demás está decirlo, es una de las más trabajadas por Borges.

¹⁵² Ver el cuento (Texto referente Nº 2) en el anexo # 8

Luego, en la ansiedad por proyectar más que analizar, comencé a hacer dibujos, predominantemente perspectivas. Representaciones pretendidamente ingenuas, despojadas idealmente de todo lo que he creído saber. Aparecen unos dibujos que son muy reiterados por mí desde que comencé como profesor en la FAU: en un aparente desierto completamente llano, dibujo primero un suelo y después voy dibujando distintas variaciones de esas paredes. En todos los dibujos hay una imagen que representa a un hombre solo (en este caso, un minotauro), parado en o contemplando hacia el lugar que diseño. Siempre es un lugar muy básico, esencial, en el que trato de expresar la intensidad del sol y de las sombras arrojadas, la soledad de quien contempla. En lo más hondo de mi mente quisiera emular a De Chirico, pero eso sólo es una pose pretenciosa de mi parte.

Luego de esas perspectivas, intenté una serie de plantas, tratando de representar desde lo más elemental y progresivamente ir haciendo más compleja la cantidad y disposición de los elementos. Lo cierto es que antes y ahora el suelo es un cuadrado y los cambios se iban produciendo desde el **temor a un aburrimiento**, al miedo de estar “avanzando hacia el agua tibia”. Pensaba que podía hacer un sistema con esas piezas básicas para que, a modo de “Lego” (como tantos hemos hecho y recordado tantas veces) ensamblar algo mayor, un conjunto más interesante. El caso es que todo se ordena en un mismo nivel, no hay exploraciones de espacios a doble altura o más. Incluso aparece una axonometría a mano suelta que me recuerda en algo las casas patio de Mies (por supuesto, guardando las obvias y enormes distancias, pues mis dibujos apenas podrían ser considerados como un muy tímido remedio de aquellas).

Traté de sistematizar paso a paso cada decisión, explicarla, justificarla. Ello devino en detención. Me permití dibujar de nuevo sin tratar de razonar lo que hacía. Los dibujos de plantas de laberintos se producían lúdicamente, pero sin mayor interés.

Buscando de nuevo razones para actuar, recordé el patrón laberíntico de la Catedral de Chartres y, muy especialmente, el Pabellón Arnheim de Aldo van Eyck en el Kröller-Müller Museum de Holanda. De la observación de estas obras pasé por la idea de que si proyectaba un laberinto, lo haría de tal modo que quien lo recorriese pudiese percibir el centro, debido a la altura que tuviese un lugar ubicado en él. Una vez más, yo no podía

actuar si no precisaba el centro, si no disponía una orientación. Ello me llevó a considerar razones del ángulo visual del ojo humano y en el boceto que hice, el centro fue representado por el Tempietto de Bramante.

Acto seguido anoté esto en mi cuaderno:

«...¿Si rediseñara el Tempietto de Bramante?.

La memoria como laberinto, las ruinas circulares, soñar lo que otro ha soñado.

*“El consejo de “siempre doblar a la izquierda” me recordó que tal era el procedimiento para descubrir el patio central de ciertos laberintos.” Borges, el jardín de senderos que se bifurcan, Oveja negra, p.88*¹⁵³

“...nadie pensó que el libro y el laberinto eran un solo objeto”, p.92.

“...me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo no en el espacio...”, p.93

En ese instante sentí que se abrió un dique y dibujé un boceto, un esquema en planta de un lugar que tenía claramente demarcado un centro, una frontera y una zona media. En ese boceto ordené, a partir de un cuadrado, el patio del corredor “fantasmal” que imaginé para la Casa de la Poesía en la Avenida Libertador; dentro de ese patio se ubicaría el Tempietto, significando una memoria, un monumento. Para llegar al corredor habría que pasar por una zona que reproduciría la sensación espacial de recorrer el Pabellón Arnheim y entre este y la frontera, “el jardín de senderos que se bifurcan”, hecho del conjunto ordenado de todos los microlaberintos que antes trataba de imaginar. Todo ello, además de ser un recorrido por mi memoria, era una alegoría a la luz, a nuestro tránsito entre sombras y luz para alcanzar la verdadera: la contenida; **la luz adentro**. Representé eso con otros dos esquemas, uno en sección y otro, como una “tomografía” de la planta, dibujando las sombras y señalando con palabras los tipos de iluminación que imaginaba tendría cada estancia. La frontera comencé a detallarla en planta y sección como una pared atravesable, recordando los bordes del auditorio en el Teatro de arte dramático en Fort Wayne (1966-1973) de Kahn. Los bocetos se convirtieron en la posibilidad de un parque, que no supe dónde podría realizar.

¹⁵³ Título de un cuento de Jorge Luis Borges publicado en el libro Ficciones (1944); tomado de la edición hecha por la editorial indicada (1984).

Ahí entré en crisis, me detuve en seco: cómo podía estar imaginando algo tan socialmente inútil. Anoté lo siguiente:

«Mientras he estado haciendo estos dibujos surgió la idea de que podría convertirlo en un parque. Ese programa insiste porque, cuando trato de pensar en el sentido social al que debería volcar lo que hago (como si lo que hiciese sólo adquiere sentido si lo hago en el barrio, por la fuerte lucha que hay dentro de mí acerca de que el sentido de mis esfuerzos deben estar dirigidos a mejorar la calidad ambiental de nuestros barrios, en la creencia –en la convicción paradigmática– de que la calidad ambiental de nuestros barrios, en general, no está bien y que, lo que creo que puedo hacer como arquitecto y ciudadano, supone un bienestar mejorado respecto del bienestar que cada ciudadano de barrio trabaja empeñosamente en proveerse), tengo en mente que los alrededores de la Avenida Libertador, caracterizado por residencias y usos mixtos, dispone de muy pocos espacios de esparcimiento: las redomas no son propiamente plazas, las plazas son tratadas como espacios exclusivos de recreación pasiva, hay sólo un parque de bolsillo y no hay áreas deportivas públicas; no hay sedes comunales y los servicios públicos (policía, etc.) son más improvisaciones que lugares claramente dispuestos. Pienso en el terreno de la Alcaldía de Libertador, al sur del conjunto residencial Portal del Este (proyectado por Enrique Feldman)¹⁵⁴. Creo que ese terreno podría ser un lugar estupendo para desarrollarlo como parque, próximo a la Plaza de la Poesía. En fin, mientras dibujaba “la sombra que separa”, pensé que estaba haciendo unos habitáculos peligroso, urinales, sitios para indigentes. Mi ser caraqueño niega la posibilidad de un espacio sin otro argumento utilitario que sólo pasar por él. Caracas es una ciudad... iba a decir sin poesía, pero no es cierto; dura: de poesía dura.

La calificación de “dura” puede parecer maniquea, plana, simple. Quizás la idea de “ciudad en tensión” sea más pertinente.

Un amigo, que me hizo pensar en ello, me comentó que hay quienes argumentan que la única finalidad de la poesía es existir y me preguntó: ¿Puede pensarse en la Arquitectura como un fin en sí misma?, ¿puede la Arquitectura ser sólo para existir?

Creo que no, porque la Arquitectura no puede prescindir del habitar, en toda la plenitud de las significaciones de este concepto. Eso la convierte en un hecho para ser y no un ser en sí. ¿Puedo decir lo mismo de la Poesía? La pregunta merece más cuidado y reflexión. Tanto para la Poesía como para la Arquitectura. Eludir la posibilidad de un “falso problema”.

Luego traté de continuar, hice otros dibujos que traté de explicar en el texto que transcribo parcialmente a continuación:

*«Con rapidez, para no perder la imagen, dibujé.
Hallé mi laberinto.
Sé que ése es, aunque no sepa por qué...
La imagen quiere hacerse dibujo.
El proyecto quiere ser diseñado.*

¹⁵⁴ En el que actualmente una valla anuncia que ahí se edificarán “96 viviendas dignas”

*Chartres quiere estar ahí, a su manera, es decir, a través de mi mano.
Y Knossos también.
El orden exacto y el orden impreciso quieren ser unidos.
Orden y desorden en una sola realidad.
La simetría biaxial contra la agrupación indescriptible.
La voz de un maestro alertando contra la simetría.
Lo asimétrico es moderno.
No puedo ser moderno, aunque no lo recuerde y sueñe que sigo perdido en Knossos.
¿Dónde está Angostura?
La sección áurea ordenará lo asimétrico.
Lo asimétrico se someterá a un cuadrado porque ante la nada los horizontes parecen iguales.
Pero hay un sol, estoy en la tierra y fuera de mi laberinto.
Debo entrar en él, aunque no sepa que al hacerlo, en verdad, salgo.»*

Luego me puse a estudiar el Tempietto lo mejor que pude. Nunca había visto su sección. Comencé a diseñar mi propia versión de él. Predominó el estudio de secciones. Trabajé hasta que llegué a una que pude pensar básicamente en concreto armado. Fue entonces cuando hice un boceto de planta y me detuve cuando pude dibujarlo en el patio.

A los pocos días retomé el parque de los laberintos, comencé a proporcionar el conjunto, hasta que llegué a una propuesta que consideré satisfactoria en planta porque lograba la mayor variedad de áreas, trabajando a partir del microlaberinto como módulo.

Me sorprendió que luego de sentir que lo tenía imaginado, comencé a determinar el entorno.

Imaginé un paisaje para el parque de los laberintos.

Ya no pude continuar.

3.2.2.c.- Desde una mesa en Caracas: el recorrido de los cantos cardinales¹⁵⁵

«¿Qué puede una mesa sola / contra la redondez de la tierra?» Es para mí una frase de aceptación de la realidad y de resignación. Una resignación sin dolor, sin el drama de la pérdida, sino el que otorga el pleno conocimiento de los límites propios. La mesa es la realidad, la realidad de lo íntimo enfrentada a la incommensurable realidad del mundo. Siempre que lo leo viene a mi mente la escena final de la película basada en la novela de Antonio Skármeta, “El cartero”¹⁵⁶: Neruda, un hombre solo, parado al borde de un continente, frente a la inmensidad de un mar, solo, íngrimo, nada más con sus recuerdos. Nada más con sus palabras. Todo acontece en el mundo y un hombre solo es, apenas, el atisbo de una brevedad.

Eso es “La mesa” de Montejo. Mas esa mesa, esa íntima mesa está en Caracas, en la Caracas que él dibujo, y en la que yo siento que voy caminando tras él y, como él, buscándola:

...

*Los hombres corren detrás de sus voces
pero las voces van a la deriva
detrás de los taxis.
Más lejana que Tebas, Troya, Nínive
y los fragmentos de sus sueños,
Caracas, ¿dónde estuvo?
Perdí mi sombra y el tacto de sus piedras,
ya no se ve nada de mi infancia.
Puedo pasearme ahora por sus calles
a tientas, cada vez más solitario;
su espacio es real, impávido, concreto
sólo mi historia es falsa.*

Y también mi historia es mínima e insignificante, tanto como lo puede ser una mesa, una simple y ordinaria mesa colocada en el medio de alguna calle de esta ciudad que ya no nos pertenece.

¹⁵⁵ Ver el poema *La mesa* (Texto referente Nº 3) en el anexo # 9; el poema *Caracas* (Texto referente Nº 4) en el anexo # 10 y el poema *Cantos cardinales* (Texto referente Nº 5) en el anexo # 11

¹⁵⁶ El cartero (1994) dirigida por Michael Radford, basada en la novela Ardiente paciencia (1985), del escritor chileno Antonio Skármeta.

¿Y el proyecto?

Es un manifiesto existencial: es decir *creo en la vida*, también siguiendo a Montejo,¹⁵⁷ aunque esa vida se muestre con la anónima quietud de las piedras, como una nube que pasa llevándonos en ella como si fuésemos apenas una mínima palabra, como algo, casi nada, un silencio reverberando en el crujir de una ordinaria mesa detenida ante el universo.

Éste fue el ejercicio de proyecto que más tardó en aparecer. El que no sabía por dónde continuar, allende el título.

Hubo un primer amago, muy débil, en mi libreta de dibujos. Primero se leen mis anotaciones sobre lo que significan los cantos cardinales: el amor, al sur (desde donde vengo, ¿hacia donde voy?); la poesía, al norte (donde estoy); la muerte, al poniente (el futuro inexorable) y la vida, al naciente (la temporalidad plena). Ello se volvió un esquema que dibujé justo debajo de esas frases: se distinguen 3 figuras, un rectángulo muy alargado trazado horizontalmente en relación a quien observa la página, y dos cuadrados a ras de los extremos de dicho rectángulo, el de la izquierda, por encima de este y el de la derecha, por debajo. En el extremo derecho del rectángulo anoté una “E” (por Este), una O, indicando el Oeste, el Norte lo señalé por encima del cuadrado de la izquierda y el Sur debajo del otro. Dentro del rectángulo dice: “De Este a Oeste un corredor”. Una llamada al cuadrado Norte dice: Pabellón de Barcelona, Tempietto de Bramante, 4 vigas (de Solano Benítez) y Pabellón Arnheim. En el cuadrado al Sur, otra llamada señala: Schröder, Angostura, Patio, Villa Savoye. El esquema me recuerda muy débilmente la planta de la Casa 10 (1966) de John Hejduk.¹⁵⁸ Pero todo quedó hasta ahí, en un tenue intento por hacer mi propia versión de esa casa. Nada más continuó.

Hasta que, una vez más (y casi como una traición a mi esfuerzo), la propuesta resurgió de algo inesperado: la convocatoria a un festival de arte público: *Por el medio de la calle*, me inspiró. Apareció un entorno y un programa, luego que intuía lo que aspiraba a hacer, es decir, el boceto escrito.

¹⁵⁷ Ver el poema *Creo en la vida* (Texto referente N° 6) en el anexo # 20.

¹⁵⁸ Un dibujo que nunca me he cansado de ver una y otra vez, en el libro de CHING, Francis D.K. (1979) Arquitectura: forma, espacio y orden. New York: VAN NOSTRAND REINHOLD. Creo que este libro me marcó la vida, mucho más de lo que soy capaz de expresar y reconocer.

Escribí una idea, la titulé e hice dos dibujos, dos perspectivas; sin pasar por la planta, ni una sección ni ningún otro medio de representación. Dos perspectivas hechas a mano suelta. “Sin pensar”, en un solo acto de dibujo.

Lo conversé con mi esposa y lo presentamos. No fue aceptado.¹⁵⁹

Lo titulé: Piedra, palabra y mesa; un espacio de intimidad en medio de la calle. Lecturas de poesía en un lugar recreado.¹⁶⁰ El texto que escribí **antes de dibujar** fue este:

«En el medio de una calle se situará un cubo blanco, un templete o glorieta dentro del cual se dispondrá una mesa servida con panes, quesos, vino. Ahí, durante toda una tarde, estarán dos poetas leyendo al contrapunto sus textos y escuchando música, como si estuviesen compartiendo ese instante en la cocina de la casa de alguno de ellos.

A ese cubo blanco podrán acceder los visitantes y sentarse en torno a la mesa, disfrutar del convite y la lectura durante un momento, turnándose con otro grupo de personas según el ritmo que pautará un reloj de arena.

Para aproximarse al cubo, los paseantes dejarán tras de sí el asfalto de la calzada, caminarán por un piso hecho de pequeños cantos rodados sueltos, hasta llegar a un tosco piso de madera; tarima que será el suelo de esa estancia, cuyas paredes de tela blanca separarán visualmente el momento de la lectura de lo que acontezca en la calle y resguardarán la breve existencia de un espacio de intimidad posado en medio de una calle de Caracas.

Quienes se aproximen, atisbarán lo que sucede adentro; el blancor de la veladura, tornada en paredes que dejan entrever lo que será un recuerdo, y el presentimiento del instante vivido, suscitarán en ellos el deseo de entrar a un lugar donde, antes y después, todo será afuera.»

Es importante notar la tensión a la que apunta la propuesta: la calle, sinónimo de movimiento e inquietud indetenible, espacio eminentemente de tránsito e intercambio, será interrumpida por “un cubo blanco”, es decir, por un sitio estático, introvertido y pretendidamente puro. El lugar está definido por ese cubo con una mesa adentro. El tema está en que para llegar a esa mesa hay que sentir el cambio que nuestro caminar debe experimentar: de caminar sobre la calzada, a caminar sobre piedras sueltas y finalmente

¹⁵⁹ Luego entendí que esta propuesta no tenía nada que hacer en un festival dominado por la música y el movimiento; una verbena festiva, dinámica y nocturna, que nada tiene que ver con una contemplación fundada en la quietud, pues el festival exalta lo indetenible y da una oportunidad a vivir la aparente subversión de tomar y vivir la calle, en una suerte de rabietas de libertad, liberadora, cosa que en la Caracas actual, cotidianamente se siente que no se puede hacer.

¹⁶⁰ **Proyecto poético** para participar en el V Festival de arte y cultura al aire libre titulado *Por el medio de la calle 2010*, promovido por la Fundación Plátanoverde y Cultura Chacao; a efectuarse el sábado 26/06/10.

sobre tablones de madera: de la áspera superficie donde transitan los automóviles, a una superficie que nos produce una cierta sensación de inestabilidad al caminar y, por tanto, a cuidar nuestros pasos, para llegar a una superficie que nos remite al entrepiso de antiguas casas. Del vértigo de vivir, a la conciencia de estar vivos para alcanzar la memoria de lo que hemos sido y entonces, desde ahí, reunirnos a conversar sobre lo que imaginamos.

Es un recorrido, entonces, porque hay variaciones en los elementos arquitectónicos (el suelo) para alcanzar la estancia central (el cubo). Hay contraste de estancias, aunque las de tránsito parezcan débiles (tan débiles como los momentos de nuestra vida a partir de los cuales podríamos construir conciencia, experimentar la poesía). Y es el recorrido de los cantos cardinales porque estos son el amor, la poesía, la muerte y la vida. La fuerza de este recorrido arquitectónico no está en la magnitud y contundencia de los elementos que lo conforman, sino en la capacidad que tengamos (que quisiera poder tener) para convertir la experiencia más insignificante en un instante poético cuya resonancia en mi espíritu sea perdurable.

Por supuesto, el diseño es sumamente incompleto. Nada dice sobre los problemas acústicos; no esboza bien las proporciones de los eventos; cómo resuelve su provisionalidad; pero su centro es alcanzar un adentro que pretende ser percibido como separado de un afuera, es decir, otro adentro, extenso, en el que ineludiblemente se está; un yo que sólo adquiere la plenitud de su significado en relación al paisaje en el que es.

4. PRETENSIÓN TEÓRICA¹⁶¹

Como lo que he estado tratando de observar en este trabajo es la relación entre las operaciones propias de la producción de conocimiento y las operaciones propias del diseño arquitectónico en el proceso de **proyectación arquitectónica**, en mi caso como arquitecto, dedico este último capítulo a intentar comparar de manera explícita ambos procesos.

4.1.- ACERCA DEL PROCESO PROYECTUAL QUE DECLARÉ EN LAS FICHAS EDITOPOLÓGICAS

Como expliqué en la sección 1.6 sobre las consideraciones metodológicas para este trabajo, partí por observar mi proceso proyectual en tres momentos; los cuales registré en fichas analíticas según los esquemas que indiqué; recuerdo:

1. **Ficha editópica**: datos básicos; informar.
2. **Paisaje entorno**: registro; describir, datar, inspirar.
3. **Referencias**: estudiar; buscar, analizar, inspirar.
4. **Protoeditopías**: bocetos; imaginar, preguntar, explorar.
5. **Anteditopías**: dibujo arquitectónico; precisar, proponer, resolver.
6. **Fichaje hermenéutico**: interpretación; seleccionar, explicar.
7. **Construcciones**: teoremas; teorizar, argumentar.
8. **Epílogo**: resumen; sintetizar.

Si bien cuando produje el esquema de organización de la información ya conocía algo sobre la propuesta de Sarquis para la Investigación Proyectual, no tenía claro el protocolo que él explica. En todo caso, ni el esquema de mis fichas ni el protocolo de Sarquis se desprenden absolutamente de las fases que, con mayor o menor intensidad conceptual y con distintas formas de nombrarse, caracterizan los procesos proyectuales en nuestras academias y en la práctica profesional de la arquitectura en nuestro país (y hasta

¹⁶¹ En Venezuela, *pretención* es la cualidad de ser pretencioso; esto es, presuntuoso, pretender ser más de lo que se es, llenarse de orgullo; pretender pasar por muy elegante o lujoso; presumir en el sentido de vanagloriarse. Quizás he incurrido en ello, al tratar de aproximarme a un destello de teoría, al querer fungir como teórico, al querer producir o explicar teoría desde mis insuficientes reflexiones. Mas, ojalá el esfuerzo prevaleciese por encima de la apariencia. No quiero ser una suerte de Dionócrates ante el juicio del lector, sino alguien que se esmera por pensar lo mejor que le permiten sus límites, aspirando a acercarse a una cierta intensidad teórica, más que a una pura intención de hacerlo, es decir, una determinada voluntad hacia el fin de saber el arquitecto que creo ser. Por eso titulo este capítulo como **Pretensión teórica**; porque es un ir hacia la teoría, procurarla, intentar que ella sea una pulsión en el discurso, advertirla como una tensión que no cesa. En todo caso, aclaro que estoy consciente que el deseo de teorizar e incluso el esfuerzo por lograrlo no son la medida real del valor del discurso que ofrezco; el cual sólo ha de sostenerse por sí mismo, sin duda, ante todo escrutinio.

donde sé, en otros países del mundo). En ese sentido, el diagrama que propongo en el anexo 21.1 para describir el proceso proyectual en términos muy generales suele cumplirse en correspondencia a los tres ciclos indicados por Sarquis: a) ciclo pre-proyectual, b) ciclo proyectual y c) ciclo post-proyectual. Así, la estructura de mis fichas se corresponde a ello (ver anexo Nº 21.5):

1. **Ciclo pre-proyectual:** que abarca de manera implícita las condiciones previas y en mi caso incluye la Ficha editópica, el Paisaje entorno y las Referencias.
2. **Ciclo proyectual:** abarca en mi caso la producción de Protoeditopías y Anteditopías, que según el protocolo de Sarquis, corresponderían a la Gestación poético-técnica la primera y a Exposición crítica-desarrollo-documentación, la segunda.
3. **Ciclo post-proyectual:** integrado por el Fichaje hermenéutico, las Construcciones teóricas y el Epílogo (tanto como por este trabajo en sí).

Evidentemente, procedí a comparar casos de producción de editopías realizados en campos disímiles (profesional y académico), desde el campo de la investigación (actual). En los tres casos puedo afirmar que el proceso general de proyecto se cumple, aunque sin duda, se producen diferencias importantes en sus momentos intermedios y fines.

Los procesos proyectuales realizados desde el campo profesional no tuvieron ciclo post-proyectual alguno. El realizado durante el campo académico o de formación, devino en este trabajo.

Como expliqué en el capítulo Nº 3, en las fichas analíticas declaro el estudio de referentes antes del ciclo proyectual, pero no es cierto: sucede siguiendo a la producción de bocetos y no antecediéndola o, en el mejor de los casos, paralelo a ella. Lo que sí pareciera ocurrir como un estudio previo de cierto rigor es la elaboración del programa complejo en términos de *utilitas, firmitas y paisaje*; todo lo cual quiere decir que la *venustas* o está “absolutamente” abierta y/o estratégica (o suspicazmente) ni la declaro ni la cuestiono.

4.2.- ACERCA DEL PROCESO PROYECTUAL QUE SEGUÍ EN LOS EJERCICIOS PROYECTUALES

Es claro que habría que diferenciar los tres casos, pues no les dediqué la misma intensidad de trabajo. También es necesario acotar que como procesos proyectuales se quedan básicamente en lo que entiendo que Sarquis llama los “Proyectos preliminares”. Mucho pensé hasta dónde debía llevarlos; algo en mí deseaba imaginarlos y representarlos en todos sus detalles y algo también me decía que no debía, pues me desviaba del TFG. En esa tensión me paralicé bastante.

El caso es que si se observa la secuencia de dibujos y textos que incluyo en el CD anexo, sobre el ejercicio proyectual N° 2, *Desde las ruinas circulares: la memoria como laberinto*, creo que puedo afirmar lo siguiente:

1. El título es un boceto intuitivo, que alude a la pre-comprensión Heideggeriana y actuaría como Condición previa y Fines, en el sentido más amplio de estos términos, según el protocolo de Sarquis. (Esto aplica para los tres ejercicios)
2. Hay una etapa “pseudo-pre-proyectual” que podría acotarse entre la búsqueda de información sobre el Palacio de Crossos y el boceto sobre la fisiología de la visión humana. Esta etapa sería sumamente incompleta si se la juzga desde la totalidad del protocolo de Sarquis, pero creo que habría que entenderla como un caso sumamente acotado al caso de los **Fines Internos Micro**, de **Biografía Proyectual**.
3. Toda la secuencia de trabajo desde el boceto del *laberinto de la memoria* hasta la planta del *parque de la memoria* en su paisaje ideal, podría ser entendido como etapa propiamente proyectual, acotando que sólo pertenecería a la fase que Sarquis anotaría como “Proyectos preliminares”, diferenciando dos momentos en ella: uno, muy breve, de clara intensidad poética y otro, más duradero, de aproximación a un **rigor formal-tectónico**.
4. Es posible observar el desarrollo general de mi pensamiento durante ambas fases, (aunque no exhaustivamente) gracias al diario o cuaderno que llevé para ello, en el cual traté de registrar al máximo mi proceso de pensamiento manifestado a través de dibujos y anotaciones.

Sobre el ejercicio proyectual N° 1, *Desde el espejo del baño: la ciudad como patio*; debo reconocer que el trabajo apenas se expresa en dos momentos sumamente incompletos: uno “pre-proyectual” que no se registra más allá del poema y del boceto obvio; y otro que ocurre como proyectual muy preliminar, con los dos bocetos de la casa.

El ejercicio N° 3 es aun menos suficiente para exponer el proceso proyectual, pero sin embargo tiene un momento pre-proyectual en el diagrama y el texto-boceto que

antecede a los bocetos editopológicos propiamente dichos, que constituirían un momento proyectual súbito.

En todos estos casos, sin embargo, estoy forzando la explicación según la pauta de Sarquis. Creo que así como queda sugerido en su propia exposición de los distintos momentos del proceso, el trabajo creativo proyectual arrancó desde el mismo momento en que enuncié intuitivamente los títulos de los ejercicios y de ahí en adelante sólo aconteció un puro proceso propiamente proyectual que da cuenta de sus veces y reveses, en un estado de abierto absoluto, signado por la dificultad de haberse despojado de sus datos básicos iniciales y de dudar del sentido de su hechura.

4.3.- ACERCA DE LOS PROCESOS DE CONOCIMIENTO IDENTIFICADOS EN CADA VERSIÓN DE LOS PROCESOS PROYECTUALES EXPUESTOS

Mi método de trabajo en general podría ser descrito, si se me permitiese, como emergente e híbrido, aunque puesto en tensión al querer aproximarme al protocolo que Sarquis sugiere para la Investigación proyectual; el cual no podía aplicar directamente porque el estudio se focalizó en una zona no claramente definida entre lo que él pauta como Fines Internos Micro y los proyectos Preliminares. En todo caso, tiene sentido por cuanto, como investigación, aísla variables (en el decir de Sarquis) y, más propiamente, lo que perseguía era una aproximación fenomenológica-hermenéutica a mi proceder proyectual.

Precisando un poco más, creo que puedo afirmar que por la estructura de las fichas, pareciera que el proceso proyectual declarado por mí oscila entre el empírico-inductivo y el fenomenológico-hermenéutico. Actúo según el primer modo para el estudio del Paisaje y los Programas Complejos (usando la nomenclatura de Sarquis, aunque no estrictamente apegado a su protocolo) y de modo fenomenológico-hermenéutico para el momento post-proyectual.

Poco digo en ellas sobre el proceso de conocimiento asociado a mi proceso proyectual durante los tres casos analizados, previos al TFG, salvo que, como dije,

pareciera ser un híbrido casi indescriptible entre todos los métodos que he anotado: acudo a la memoria y a la hermenéutica para construir significados y buscar esencias, desde observaciones al paisaje o desde entrevistas con los posibles habitantes de la edificación (cuando he tenido oportunidad de entrevistarlos); trabajo de manera axiomática para formalizar, acusar rigor formal; de manera inductiva para imaginar la espacialización, pues trato de ir desde el espacio primordial hacia la constitución de una “sociedad de estancias”; creo que actúo de manera intuitiva-poética-fenomenológica para imaginar ese espacio primordial, el edítopos que guiará todo el proceso de proyecto y, finalmente, pareciera actuar desde un proceso de ciencia normal para tomar decisiones tectónicas concretas.

Al revisar los procesos cognoscitivos asociados a los proyectuales (anexos N° 22.4 y 22.5) creo que puedo destacar lo siguiente:

1. En términos muy generales podría decir que mi proceso propiamente proyectual abarca una fase de **exploración-intuición-racionalización**; otra fase de **momento poético intenso vinculado a la declaración de proyecto y visualización de un edítopos** y, una tercera fase, de **exploración-estudio-desarrollo**.
2. Los momentos de exploración pueden ser caracterizados por ciertos matices, según un fin al que se orientan: recordar, intuir, proponer, argumentar, comprender, componer, describir, desarrollar, justificar.
3. La primera fase que indico, de **exploración-intuición-racionalización**, se puede caracterizar por una inclinación hacia una clase de inducción-dialéctica, orientada hacia una construcción significativa de argumentos.
4. El **momento poético intenso vinculado a la declaración de proyecto y visualización de un edítopos** ocurre como una conjunción entre síntesis e intuición; que se posiciona como un axioma o como una esencia para la siguiente fase.
5. La fase de **exploración-estudio-desarrollo** sucede como un desplegarse del proyecto como esencia o como axioma, a través del diseño, constructivamente.
6. Tal vez mi aparente poca actividad en busca de referentes se deba a que tengo como paradigmas muy claros de mi imaginario arquitectónico un edítopos constituido por algunas obras de Arquitectura tradicional en Venezuela, algunas de Kahn, de Mies, Corbusier y Villanueva. Creo que no me cuestiono esa constitución paradigmática, lo cual me supone una mayor reflexión para comprender sus bondades y obstáculos en mi proceso proyectual.
7. El ejercicio proyectual del parque del laberinto me hace pensar que estéticamente busco una significación fundada en lo espacial, en tanto orden primigenio de lo arquitectónico, antes que en la expresividad aparente de las superficies o figuras adoptadas por el volumen.

4.4.- REFLEXIONES INTROSPECTIVAS

Entiendo por reflexiones introspectivas la exposición de los pensamientos que procuro identificar en mí, durante el curso de una actividad, para mantener un estado de conciencia sobre las intuiciones y razones que sustentan mi hacer; mas buscando reconocer principios, métodos, formas, paradigmas que en algún momento yo pueda potenciar o transformar. Es un intento por sostenerme, al menos, entre el estado praxiológico y el propiamente teórico, descritos por Ferry.¹⁶²

Tal vez lo académicamente útil de una reflexión introspectiva se halle en el enunciado de unos asuntos apropiables, superando las reflexiones estrictamente personales que, si bien inciden y condicionan todo hacer, parecen más difíciles e impertinentes de compartir, de sacar provecho instrumental de ellas por parte del otro al yo; de aspirar que, en algún grado, alcancen el valor de un conocimiento que pareciera ayudar a extender los horizontes del saber que intentamos cultivar.

Sin embargo, todo ese esfuerzo por registrar una racionalidad clara, coherente y pulcra, no es suficiente. Pensamientos injustificados se atraviesan entre esos esfuerzos creando sombras, sombras que no puedo disipar.

Más que un discurso completo en sí mismo, lo que sigue es un breve conjunto de anotaciones que han quedado reverberando en mi mente, a través de mis cuadernos, desde distintos momentos del proceso de este trabajo. Van desde reflexiones sobre lo operativo hasta lo insuficiente y poético:

1. Me doy cuenta que intento no dejar nada fuera del proceso proyectual, una vez que me hago consciente de ello; pretendo articularlo todo con todo, según vaya sucediendo. Me cuesta mucho borrar, siempre creo que debo agregar más, pues lo que hago siempre me parece insuficiente y muy plano. Interpreto esto como una búsqueda de complejidad y trascendencia que no necesariamente tiene que ser vista como algo positivo. Persiste la pregunta en espera de su respuesta: ¿por qué?
2. Trabajo básicamente empleando plantas y perspectivas. Acudo a las secciones casi en términos de bocetos predominantemente y casi no hago alzados de fachadas. Reniego de las fachadas. Domar el suelo y pertenecer al paisaje es lo que significa

¹⁶² Citado en Sarquis, 2004: 34-35; transscrito en el apartado 2.1.5 de este trabajo.

- para mí el uso predominante de aquellos dos sistemas de representación de un habitar que me presagia.
3. Llama mi atención, no sin vergüenza de mi propio ignorar, la ausencia que hay en mi discurso de temas tan pertinentes en la actualidad: el riesgo y la sustentabilidad.
 4. Desarrollo una explicación de los fines internos del arquitecto que soy, hacia la disciplina, expuestos como horizontes culturales y biografía proyectual, según la definición que de aquel concepto hago en el esquema que representa la concepción multidimensional de la Arquitectura, representada a partir de Sarquis.
 5. Como arquitecto mi trabajo esencial es primordialmente proveer **forma**. Este es el arké de lo arquitectónico, el centro al que se remiten todos los otros componentes que existen en lo arquitectónico. Forma en el sentido de **proveer y prever la forma del habitar que rige al edificar**. Es eso lo que me constituye como arquitecto.
 6. La forma es la construcción sintética de la estructura de orden de una realidad.¹⁶³
 7. Arquitectura es la provisión de forma que rige al edificar hacia lo edificado y así se otorga esencia al argumento que conjuga todos los significados por los cuales una sociedad (o grupo social, entendido como un fragmento de la sociedad u otra escala del ser social) se representa a sí misma a través del edificar.
 8. Proyecto desde *una parte originante* hacia *un todo complejo siempre incompleto*; articulando partes disímiles que sistemática o accidentalmente se van incorporando en la constitución de ese todo, aspirando a una comunión de relaciones y de sentidos.
 9. Creo que no puedo representar mis procesos cognoscitivos de una manera metodológicamente pura, sino perturbadoramente híbrida, casi anárquica. Si tienen un orden es quizás, no tener un orden simple sino sumamente complejo, difícil de describir. (A pesar de que trato de ser maniáticamente lineal). No puedo dejar de reconocer que en momentos soy dialécticamente deductivo-inductivo, fenomenológico-hermenéutico. Pretendo comprenderme como construcción-cualitativo pero mi propensión a la soledad me hace dudar seriamente de ello. Pareciera que de lo que más alejado estoy es de un proceder empírico, aunque sin renunciar a la observación como un recurso útil al proceso de conocimiento.
 10. Comprendo al boceto arquitectónico como una hipótesis espacialmente pura, en tanto inferencia visual, dibujada, no enunciada, orientada al habitar.
 11. Una hipótesis arquitectónica es un edítopos y este actúa como lógica, como razón del proceso proyectual.
 12. Sarquis hace explícito un **modelo metodológico esencial** para describir el hacer arquitectónico.
 13. Ese modelo metodológico esencial es una base posible para caracterizar distintos **modelos metodológicos conceptuales**, los cuales se basan en algún **principio paradigmático**: la tectónica, el entorno, la belleza, la expresividad, la utilidad, etc.
 14. Cada uno de esos modelos metodológicos conceptuales se convierte en disímiles **modelos metodológicos específicos**, según la **teorías auxiliares** a través de las cuales se desarrollan la **teorías bases**.
 15. Una determinada concepción tectónica, por ejemplo, como *teoría base*, puede ser desarrollada de manera diferente por *teorías auxiliares*, en tanto se privilegie,

¹⁶³ Esta idea está en deuda con lo expuesto por Helio Piñón en su libro *Teoría del Proyecto* (2006).

- digamos, la concepción estructural soportante respecto de la concepción de las superficies constituyentes o elementales.
16. La metodología como partido de la concepción paradigmática de la Arquitectura puede explicarse, según la lectura que hago de Sarquis, desde la naturaleza poética de la Arquitectura, su pulsión empírica. Lo metodológico pudiera entenderse como el primer estadio de reflexión teórica del arquitecto.
 17. Como todo paradigma, lo metodológico conlleva una epistemología y una ontología. Ambas son discursos que se desarrollan desde una exploración teórica a profundidad.
 18. En Arquitectura la teoría no es un hacer que primordialmente explica o prescribe, sino que impulsa y proyecta: es la anticipación de la anticipación; el proyecto del proyecto y por tanto *“nunca se traiciona a sí misma”*; porque está en *“permanente estado de abierto”* para transformarse durante el proceso de proyecto. El arquitecto que proyecta, piensa, hace teoría de cómo proceder; al proyectar, esa teoría cambia o se consolida (que es también cambiar) y por tanto, no es igual a la que le precedió.
 19. ¿Cómo juzgo todo esto? Evidentemente no está en mí validar ni certificar lo que he hecho. Este trabajo adquirirá la plenitud de sus posibles sentidos a través de la lectura de ojos ajenos. El trabajo ha consistido en describir lo mejor posible esta realidad que sucede a través de mí, procurando una comprensión que aún presiento muy difícil de alcanzar.
 20. ¿Qué clase de construcción soy?
 21. Cuando pienso en el trabajo que he hecho me resulta evidente que actúo no desde una realidad patente que describo e interpreto, sino de representaciones de realidades (concretas o imaginadas) por medio de fotografías, dibujos y escrituras. Así que creo que lo que en realidad estoy interpretando y conociendo son apenas palimpsestos, reflejos, realidades especulares provenidas de otras realidades que no alcanzo porque, por miedo o ignorancia (en mi caso es lo mismo) me alejo de ellas, refugiándome en la creencia de que algo puedo hacer, aunque esto que hago sea nada, ni siquiera una fugaz bocanada de aire en el mundo.
 22. Mi trabajo de maestría es el camino de una soledad. Una soledad que no se merece y, a la vez, una soledad que no merecería ser escuchada, aguardada, capturada en la desprevenida posibilidad de compartirse por la búsqueda de respuestas que nadie, a priori, le ha interrogado. Porque se trata de la soledad de un hombre que sabe lo que no puede hacer, lo que no es, lo que no será. Un hombre que de tanto creer haber sido, yerra. Y esto, la equivocación, es su único patrimonio, su obra más cuidada. Nada aquí tiene vocación de instrumento, sólo el hombre que se sabe competente en su incompletitud. Nada aquí es universo extendido, pues es, apenas, universo de una limitada memoria que arde en la oscuridad de un anhelo intenso, la llama de una diminuta vela en la galería más profunda de una caverna mortal. Un único e insoportable anhelo: *¿sé lo que hago?, ¿sé quién soy?* Tan sólo el silencioso croar de otra rana extraviada en la soledad de un hombre que recuerda la tristeza de un antiguo príncipe en Dinamarca.

4.5.- CONSTRUCCIONES TEORÉTICAS (INTENTANDO PROVISORIAS RESPUESTAS)

Esta sección intenta actuar como un resumen o, si se prefiere, como un juego equivalente de provisorios amagos de conclusiones. Utilizo las preguntas anotadas más como epígrafes sugerentes de un sentido que como un cuestionario propiamente dicho, a los que respondo, en todo caso, como en una conversación, con unos breves párrafos extraídos de distintas secciones del trabajo, pretendiendo resumir así mis inacabadas reflexiones.

¿Qué creo saber hacer y qué sé que hago? ¿Qué relación hay entre lo que creo que sé y lo que hago?

Como arquitecto actúo desde el protocolo convencional del proyectar, entendiéndolo como un proceso que va desde la recopilación de datos, identificación de las solicitudes y problemas que se infieren de esos datos, hacia la formulación de una hipótesis proyectual y el desarrollo último de una propuesta que luego de ser edificada sostenga su habitabilidad. He destacado sobremanera mi apego a una concepción del paisaje desde el cual proviene y hacia el cual se dirige todo mi pensamiento y actuación arquitectónica. Mi proceso proyectual se inicia y culmina en el entorno donde se emplaza lo edificable.

Sin embargo, mi proceder dista bastante de ser tan claramente lineal o metódico, como se sugiere entrelíneas y como yo mismo quisiera demostrar. Hay una enorme ansiedad por estar y perdurar en el momento poético-propositivo del proyectar; lo cual sucede en menoscabo de los procesos pre y post-proyectuales. Incluso, dentro del proceso propiamente proyectual, hay una predilección por el momento constructor de sentidos que por el momento de construcción del rigor formal.

En definitiva pienso que mi proceso proyectual dista mucho de ser coherente y conciso.

*¿Cómo puedo saber que sé lo que hago?
¿Qué puedo decir acerca de los tipos de conocimientos
que logro identificar en mi quehacer?*

Creo que es clave el registro pormenorizado del discurrir del pensamiento durante el proyecto. El diario de trabajo parece ser un instrumento útil, aunque no exclusivo para intentar registrar/representar ese discurrir.

Me pienso como un construccionista, apoyado en un proceder marcadamente fenomenológico-hermenéutico, sin ser puro en estos aspectos, pues hay trazas importantes de pensamiento axiomático y perceptual en mi discurso y actos, siempre sujeto a situaciones dialécticas.

Dependo sobremanera de la intuición y me pierdo entre los datos. Creo estar abierto a escuchar y reconocer la voz de quienes habitarán lo edificable que proyecto, en la medida que puedo acercarme a escuchar esas voces; pero mi tendencia a la soledad es contradictoria con esa declaración de intención.

¿Cuáles son "las operaciones propias de la producción de conocimiento"? ¿Cuáles son "las operaciones propias del diseño arquitectónico"? ¿Hay operaciones "impropias" de la producción de conocimiento y del diseño arquitectónico? ¿Cómo "el proceso de proyectación arquitectónica", en tanto contexto, determina o incide en ambos tipos de operaciones? ¿Qué relaciones se podrían identificar entre ambos tipos de operaciones?

Las operaciones propias de la producción de conocimiento son todas aquellas que logran convertir lo sensible, los recuerdos, la intuición y las creencias en razones explícitas, compatibles, socializables, consensuables, debatibles. Es decir, procesos que tengan a la razón como pivote de su dinámica. En ese sentido, las operaciones propias del diseño arquitectónico son aquellas que se basan en el proyectar arquitectónico como esencia, y esta se caracteriza, se esencia, a su vez por una razón espacial necesaria y primordial fundada en el habitar como origen y destino.

Operaciones impropias del conocer son las que se apoyan en meros principios de autoridad o petición de principios injustificados (provengan de donde provengan), en la pura fe o en la intuición esotérica, no explicada hacia una comprensión. Del proceso proyectual, son operaciones impropias todas las que no se basan en un proyectar cuya esencia sea una razón espacial primordial y el habitar como origen y destino.

¿Cómo describo mi quehacer arquitectónico en función de lo anterior? ¿Qué proyecto o proyectos he tenido en la mente cuando he proyectado-diseñado en los distintos momentos que estudio? ¿Cómo identificarlos, definirlos y caracterizarlos? ¿Qué crítica me formulo al reconocerlos?

El concepto que podría considerarse como persistente en todo mi proyectar es el de **ciudadanía**, al cual se asocian las siguientes interpretaciones de manera directa: inocencia, amabilidad, conversación, esperanza, salud, vida y bienestar. Siempre aludo a *quien es ciudadano*, es decir, a *quien habita en el paisaje de la ciudad*. Y en un sentido correcto debería señalar a *quienes habitan en el paisaje de la ciudad*, pues la ciudadanía remite tanto al ser individual como al social.

El **espacio público urbano** y el **paisaje** son las concepciones espaciales macro; caracterizadas por la identificación circunstancial del *afuera*, es decir, *la ciudadanía como realidad que se expresa en un afuera*. Teniéndose en cuenta que comprendo **el afuera como otro adentro**, en este caso, **el adentro por el cual ejercemos nuestras facultades de construir sociedad**, el cual difiere del adentro en el que identificamos nuestra intimidad, nuestro ser de individuo; en ese sentido, el paisaje es el afuera que adquiere la connotación de un adentro ideal, es decir, **el paisaje es un adentro ideal**; mientras que el **patio**, por ejemplo, alcanzaría la connotación de un **adentro particular**. La ciudad no es el espacio que de manera directa causa y sostiene a la ciudadanía sino la expresión espacial de esta, su consecuencia –si podemos expresarlo en estos términos–, fundada en la construcción de los **distintos adentros** que concebimos.

El proyecto en el que insisto es:

Concebir lo edificado en el paisaje como soporte espacial intenso del ser ciudadano.

Mi proceso proyectual arquitectónico, aun cuando proviene de un impulso aparentemente solitario, se piensa ontológicamente y apunta hacia un ser social ciudadano, abierto, expuesto, dialéctico, articulador, constructor y comprensivo.

Desde otra capa del pensamiento proyectual, es para mí un paradigma formal, estético y programático una concepción arquitectónica que resulta del cruce vivencial entre la Ciudad Universitaria de Caracas, la Villa Savoya, el Pabellón de Barcelona, la antigua Angostura, el Museo Kimbell, el Instituto Salk, la arquitectura colonial en Venezuela y la filosofía arquitectónica de Louis Kahn.

No he logrado describir cómo es ese paradigma arquitectónico que declaro, cuáles son sus características específicas y cómo identifico los aportes de todas las fuentes en su constitución.

Ello pareciera hacerme pasivo respecto de estudiar el estado actual de la producción arquitectónica internacional; la cual observo marcada por un vertiginoso afán de “singularidad”, “artisticidad” u “originalidad” que no comparto o que miro con mucha suspicacia. Mi preocupación y deseo de estudio está más dirigida hacia las generaciones de arquitectos más próximas a la que puedo pertenecer, en el ámbito venezolano sobretodo y, en menor grado, en el ámbito latinoamericano, al reconocer en ellas y ellos una valentía y una perseverancia que parecieran estar claramente decididas a ir hacia un futuro que, en la actualidad, a alguien como yo se le dificulta demasiado vislumbrar.

¿Y cómo se da en la práctica ese proceso de autoconciencia? ¿Qué método uso para reconocer mis intenciones teóricas y mis estrategias proyectuales? ¿Qué dificultades identifico?

La autoconciencia a la que apunto se va mostrando en la medida en que pueda disciplinar mi capacidad de llevar un registro cronológico-analítico, lo más acuciosos que me sea posible, de mi proceso de pensamiento al proyectar. Ello tiene como instrumento

primordial al cuaderno de bocetos/estudios; que no basta con que sea un dispositivo en el que libremente voy dibujando y escribiendo cosas, sino que debería lograr que se realice de mi parte como un diario de investigación meticuloso. Sobre ese instrumento, el método parte de fechar cada dibujo y anotación que se haga, así como asignar palabras claves a cada dibujo, para ayudar a orientar una interpretación diacrónica hacia el pensamiento que le dio origen y contrastarlo con la interpretación que pueda hacerse a la superficie gráfica tal cual se presenta. El objetivo del método es dejar testimonio del discurrir del pensamiento que va construyendo lo arquitectónico para poder exponer al debate público las razones que lo sustentan; razones que, como ya expuse, son primordialmente espaciales, tienen al habitar como origen y destino, y esencian al proyectar arquitectónico.

Aspiro a la construcción de una coherencia entre lo que digo que hago y lo que efectivamente hago; cosa de la que me siento sumamente distante.

En el fragor del trabajo que se ha encargado, bien sea profesional o académicamente, pareciera que este método es una dilación, un fardo difícil de llevar y que le quita espontaneidad, ligereza y movilidad al discurrir del pensamiento que proyecta lo arquitectónico. Hasta ahora pereciera que sólo es posible acotarlo a exploraciones proyectuales libres en el tiempo, como un poemario que nadie espera que sea terminado. Sin embargo, y he ahí una flagrante contradicción de mi parte, ello aísla a lo arquitectónico de sus *fines externos*.

¿Hasta dónde puedo hacer público mi proceso de proyectar-diseñar?

La necesidad de hacer público el proceso proyectual de un arquitecto reside en que es desde esa socialización que puede ser debatida y acordada la validez, pertinencia y efectividad de logros y procedimientos. En nuestro país, incluso, la presunción de sus logros es algo que debemos someter a un método que nos otorgue confianza. Es necesario hacerlo, por cuanto el porcentaje de obras proyectadas y no edificadas, en la vida útil de un arquitecto venezolano, me atrevería a decir que alcanza casi un 90% de su dedicación laboral. Obviamente hay excepciones, pero que esa pueda ser la media en la

actividad arquitectónica productiva del país, dice mucho del estado de su cultura arquitectónica general y de la situación económica específica. En todo caso, reconozco que el temor a confrontarse es enorme, por cuanto siempre se pone en riesgo la credibilidad personal, la reputación social y hasta las oportunidades de trabajo, sostenimiento y, casi, de supervivencia en lo arquitectónico.

¿Podría de ese modo definir una diferencia que planteo entre arquitecto y editopólogo?

Hoy día, creo que no me equivoco al afirmar que observo que la sociedad arquitectónica de Venezuela se piensa entre quienes conciben a la arquitectura como arte y quienes la conciben como oficio, disciplina o profesión. Dentro de ambas categorías podrían identificarse los que practican, de los que teorizan y los que practican reflexionando; dentro de cada uno de estos, a su vez, los que hacen crítica, los que hacen docencia, los que ofician y los que actúan en todos los modos.

Esa diferencia sugerida aportaría una variante más al estado actual de las cosas, lo que enriquecería y ampliaría la comprensión del fenómeno de ser *arquitecto*. Esto sucedería desde el aspecto posiblemente común a todas las variantes apuntadas: en todas sucede un proceso creativo fundado en un razonamiento espacial que tiene al proyectar arquitectónico como vehículo de su manifestación y al habitar como origen y destino de su potencia, realizado en el mundo vital por medio de lo edificable.

El editopólogo sería el que cultiva la reflexión metodológica del saber hacer del arquitecto.

4.6.- APUNTES FINALES SOBRE LA IDEA DE INVESTIGACIÓN PROYECTUAL EN ARQUITECTURA

En la premura por dar respuesta concreta, por vía del diseño, a un encargo o problema arquitectónico, pareciera que no se está meditando antes de actuar y que las

acciones se justifican a sí mismas en la medida en que se logran resolver los problemas parciales que el arquitecto va encontrando en su reto por prescribir la editopía.

Mi trabajo ha supuesto que sería posible considerar un método de indagación proyectual que pretenda trasladar lo personal a lo forense, a partir de recorrer el camino desde las labores del diseñar hasta el enunciado y la argumentación del proyecto, pasando por las técnicas proyectuales, las tácticas y estrategias, leídas en los cuadernos y documentos cronológicamente ordenados de producción editópica.

Sin embargo, para lograrlo, necesariamente ha de procederse asincrónicamente. El momento proyectual es sumamente breve, dinámico e intenso. Así que lo que procede es registrar su naturaleza en acto y predicar sobre ella a priori o posteriori (como ocurre en el método fenomenológico-hermenéutico). Lo interesante es señalar que la producción de conocimiento que se desea destacar es la que acontece durante el momento proyectual, sin menoscabo de reconocer que en los otros momentos también sucede producción de conocimientos; pero podríamos describirla como subordinada a aquella, de forma derivada o independiente. El centro de atención se dirige, entonces, a la duración del acto proyectual poético-propositivo que discurre, con muy diversas intensidades, desde buena parte del momento previo al proyectar, hasta antes del momento de la documentación final.

La hipótesis que he tratado de desarrollar es que es posible que durante un proceso proyectual, el arquitecto atento pueda ver emerger y transformarse, sincrónicamente, el proyecto (estado de abierto) en la medida en que pueda discriminar sus acciones, representadas en los documentos según el esquema de clasificación de los mismos que he traído desde esa observación asincrónica de la acción personal hacia lo forense.

Reconozco que el proceso no es lineal y ello ha de significar algo que aún no puedo enunciar, ni interpretar del todo.

Mi crítica a la propuesta de Sarquis sobre la Investigación Proyectual en Arquitectura tiene su centro en la definición de Arquitectura que el sostiene como imprescindible para comprender la naturaleza, límites y ámbito de la IP. ¿Nos sería dado pensar en la Investigación Proyectual trascendentalmente al origen y desarrollo histórico de la Arquitectura? ¿Cómo podríamos describir o simplemente enunciar una gradación que dé

cuenta del número, intensidad, entropía y sinergia de los valores significativos del edificar humano, sin hacerlo desde un recorte extractor del universo producido por ese edificar? En ese sentido, quizás insisto en pensar la Arquitectura desde la máxima amplitud que le podemos reconocer: como el universo de representaciones sociales que cuidan y transforman el habitar humano, esto es, un modo particular de cultura, que se pone de manifiesto en el mundo a través de la práctica social del *habitar-edificar* y se caracteriza por la transformación del *Ambiente*. Esta proposición parte del supuesto de que todo lo que hace el ser humano es *discurso* y, como tal, es incesante constructor de significados que son recibidos y valorados en maneras que están condicionadas por los actores y sus realidades espacio-temporales. A partir de ahí, la Investigación Proyectual se fundaría, no en una restricción de los horizontes cognoscitivos que la posibilitan, sino en un muy intenso y efectivo campo de generación y acción de procesos de producción de conocimientos que puede acontecer en todo el universo del edificar humano. Creo que el problema no está en reconocer la construcción de significados como carácter exclusivo de la arquitectura en tanto saber disciplinar, sino identificar a partir de cuál característica específica de la disciplina arquitectónica reconocer y proceder al estudio de la producción de conocimientos desde la Arquitectura entendida como máximo universo producido por el *habitar-edificar*.

Mi observación pone el acento en el hecho sustancial indicado por Sarquis para activar la Investigación Proyectual: **el proyectar arquitectónico**. Como vimos, esta actividad es una constante en todos los campos disciplinares identificados por Sarquis y, específicamente para la Investigación Proyectual, es la herramienta y el medio para la producción de conocimientos en arquitectura. Pero, más aun, lo sustancialmente específico del acto de proyectar-diseñar en arquitectura es **la producción de los documentos que prescriben la edificabilidad de un lugar arquitectónico** que existe antes en el papel, por acción de la imaginación y técnicas de representación que han cultivado históricamente los arquitectos, y que debe ser edificado en un proceso en el que el arquitecto ya no es un actor primordial. Así entendido, la naturaleza del trabajo del arquitecto académicamente formado es eminentemente teórica: formula teóricamente una realidad que sólo podrá ser experimentada de facto cuando alcance el mundo material de

la edificación en sí. Hasta entonces, sólo es dibujo y escritura, y en ello radica su innegable trascendencia.

Esa documentación exhaustiva del **lugar arquitectónico edificable** es lo que defino como **editopía**. Propongo que **es la editopía lo que pone de manifiesto con suma claridad al arquitecto como profesional formado** respecto del arquitecto como creador ingenuo o empírico. El arquitecto como creador es una posibilidad abierta a todos; el arquitecto como profesional, además de ser creador, es *constructor del saber hacer* que intensifica la experiencia de la Arquitectura como manifestación particular de la cultura.

4.6.1.- Consideraciones para una Investigación Proyectual Arquitectónica

Aunque he ido anotando mis ideas respecto a este punto, hago aquí un resumen de ellas:

10. La producción de conocimiento hacia la que se dirige la IPA es a la que acontece durante el momento proyectual, primordialmente en el ámbito de una investigación propiamente dicha, pero también dirigida hacia los campos tanto profesional como de formación.
11. Observar que la duración del *acto proyectual poético-propositivo* discurre, con muy diversas intensidades, desde buena parte del momento previo al proyectar, hasta antes del momento de la documentación final.
12. El foco de atención de la IPA no se dirige propiamente a la creatividad como fenómeno, sino hacia la comprensión de las estructuras de construcción de sentidos del proyectar devenidas en *éditos o lugares arquitectónicos pensados*.
13. Partir de la intuición de que esa estructura de sentidos tiene un razonamiento espacial-discursivo.
14. Describir cómo emerge y se transforma, sincrónicamente, el proyecto (estado de abierto) discriminando las acciones y razones que lo originan, representadas en los documentos del proceso, antes que en los documentos finales; aunque contrastándolos.
15. Identificar al proyectar-diseñar arquitectónico como el medio característico y específico de la disciplina arquitectónica, y proceder a través de él al estudio de la producción de conocimientos en la Arquitectura, entendida como máximo universo producido por el *habitar-edificar*.
16. Desarrollar al cuaderno de bocetos/estudios como instrumento primordial para la IP; entendiéndolo más que como un dispositivo en el que se discurre con absoluta libertad, como un diario de investigación meticulosamente elaborado; fechando cada dibujo y anotación que se haga, así como asignando palabras claves a cada dibujo, para ayudar a orientar las interpretaciones diacrónicas hacia el pensamiento

- que le dio origen y contrastarlo con las interpretaciones que puedan hacerse a la superficie gráfica tal cual se presenta.
- 17. El objetivo del método es dejar testimonio del discurrir del pensamiento que va construyendo lo arquitectónico para poder exponer al debate público las razones que lo sustentan.
 - 18. Concebir la razón arquitectónica como una razón primordialmente espacial, que tiene al habitar como origen y destino, y otorga esencia al proyectar arquitectónico.
 - 19. Así, el conocimiento que produce la IP para la Arquitectura (parafraseando con absoluta libertad a Sarquis) **construcciones teóricas complejas, transformables, sujetas a unos actores, a un momento y a un entorno; expresadas como formas espacialmente concebidas, discursivamente significativas y materialmente realizables, parcial o íntegramente, originadas por y destinadas al habitar del ser en el mundo.**

4.7.- POSIBLES HORIZONTES ABIERTOS

He querido finalmente dedicar este punto a vislumbrar el TFG hacia mi trabajo doctoral como perspectiva.

Creo que me mueve un impulso filosófico-epistemológico-metodológico. No sólo quiero aproximarme a lo arquitectónico desde una valoración de lo edificado y/o lo diseñado, sino esencialmente desde lo proyectado. Justo desde ahí es donde imagino que los conceptos de razón discursiva, razón espacial y saber hacer parecen constituirse en probables dimensiones de la comprensión que aspiro alcanzar hacia, desde y de la Arquitectura.

Hay tres vertientes de este trabajo que estoy considerando para desarrollar como culminación en mi tesis doctoral:

1. La vertiente **filosófica-epistemológica-metodológica**: en la que continúe el desarrollo de la **editopología** como una propuesta constituida por las tres dimensiones cognoscitivas ya referidas, e inscrita dentro de la Investigación Proyectual, acotada al ámbito específico del proceso proyectual, entendido este como el proceso de producción arquitectónica que acontece entre la determinación de los fines, atraviesa los programas complejos y alcanza hasta el instante previo a la documentación final de lo edificable; estudiado en cualquiera de los tres campos de realización de lo arquitectónico.
2. La vertiente **introspectiva**: en la que continúe el desarrollo de los ejercicios proyectuales aquí esbozados, registre la aparición de otros independientes o derivados de ellos, proponiéndome ratificar lo hasta aquí estudiado acerca de la

Investigación Proyectual entendida como relación entre procesos de conocimiento y procesos proyectuales. Aspiraría a registrar algún cambio que pudiese suceder en mis protocolos declarados, aemerger algún protocolo implícito y a “medir” (si cabe esa expresión) la transformación de mi propio razonar arquitectónico.

3. La vertiente **replicante-contrastante**: según la cual, a través de un seminario-taller de proyectos, aproxírmarme al proceso proyectual de otros actores y dialogar sobre ello; dando cuenta al final de las coincidencias y diferencias construidas.

Debo confesar que las dos primeras me apetecen más que la tercera, porque me suponen activo como escritor y como arquitecto simultáneamente. La tercera me pide ser relativamente pasivo y primordialmente observador-crítico ante el proceso de otros (aunque nunca extraño ni transparente; tal como creo que practico la docencia); lo cual me deja con una importante sed creativa que aún no logro canalizar adecuadamente.

La primera vertiente tiene la dificultad de meterme en honduras aun mayores fuera de mi ámbito disciplinar inmediato, dirigiéndome hacia la filosofía y la gnoseología, ante lo cual siento enorme temor y respeto.

La segunda vertiente adolece del problema que seguramente marcó a este trabajo: la excesiva presencia del yo que soy durante el estudio.

La tercera vertiente me preocupa al hacer que la fuente primaria de investigación dependa de lo que otras personas estén dispuestas a suministrarme; cosa que de antemano me produce grandes incertidumbres.

Así que termino en esta encrucijada de tres caminos que se bifurcan desde donde provengo. El horizonte sigue siendo hermoso y lejano por igual, aunque desconozca que hay en él, qué me sucederá cuando lo alcance, qué habrá de sucederme en el transcurso de alcanzarlo.

Sólo sé que en ese entonces, espero, ya no seré yo.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁶⁴

REFERENCIAS CITADAS EN ESTE TRABAJO

Con referencia a la filosofía, la investigación, el conocimiento y el aprendizaje

- AGACINSKY, Sylviane (1992) Volumen. Filosofías y poéticas de la Arquitectura. Traducción: Víctor Goldstein. Buenos Aires: LA MARCA EDITORA. 2008.
- AGUDELO, Nubia (2004) *Las líneas de investigación y la formación de investigadores: una mirada desde la administración y sus procesos formativos*. En: Revista ieRed: Revista Electrónica de la Red de Investigación Educativa [en línea]. Vol.1, No.1 (Julio-Diciembre de 2004). Disponible en Internet: <http://revista.iered.org>.
- AYER, A.J. (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1993.
- CARNAP, Rudolf (1932) "La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje", en: AYER, A.J. (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1993
- CHALMERS, Alan F. (1976) ¿Qué es esa cosa llamada ciencia? Traducción: Eulalia Pérez Sedeño y Pilar López Márquez. D.F., México: SIGLO XXI, 21^a, 1998
- ECHÉVERRÍA, Javier (1989) Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX. Barcelona: BARCANOVA.
- FAYERABEND, Paul K. (1991) Diálogos sobre el conocimiento. Traducción: Jerónima García Bonafé. Madrid: CÁTEDRA
- GUBA, Egon G. (editor) (1990) The paradigm dialog. Newbury Park: SAGE Publications.
- HAWKING, Stephen W (1988) Historia del Tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros. Traducción: Miguel Ortúño. Caracas: GRIJALBO, 3^a, 1991
- HESSEN, Johan (1925) Teoría del conocimiento. (Sin datos del traductor). Bogotá: PANAMERICANA, 1989.
- IBÁÑEZ GRACIA, Tomás (1996) Fluctuaciones conceptuales en torno a la postmodernidad y la psicología. Caracas: Comisión de Estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
- _____. (1994) Psicología social construcciónista. Guadalajara: Universidad de Guadalajara
- KUHN, Thomas S (1962) La estructura de las revoluciones científicas. Traducción: Agustín Contin. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1998
- LANDEAU, Rebeca (2007) Elaboración de trabajos de investigación. Caracas: Alfa, 1^a.
- LINCOLN, Yvonna y GUBA, Egon (1985) Naturalistic Inquiry. Londres: Sage
- MARIAS, Julián (1999) Conferencia del curso "Los estilos de la Filosofía", (Madrid); edición de: Jean Lauand. (2000). Disponible en: <http://www.mercaba.org/Filosofia/husserl.htm> o en: <http://www.hottopos.com/4.htm>; sobre Jean Lauand, ver: http://jean_lauand.tripod.com/

¹⁶⁴ Incluye todas las fuentes consultadas y citadas, tanto del texto principal como de los anexos.

- MARTÍNEZ MIGUELEZ**, Miguel (1991) La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórico-práctico. México: TRILLAS. 3^a, 1998 (4^a reimpresión, 2002).
- MARTÍNEZ MIGUELEZ**, Miguel (1997) El paradigma emergente. Barcelona: GEDISA.
- MARTÍNEZ MIGUELEZ**, Miguel (1999) *Criterios para la superación del debate metodológico "cuantitativo/cualitativo"*. En: Revista interamericana de psicología. 33 (1), pp. 79-107. Disponible en Internet: <http://prof.usb.ve/miguelm/superaciondebate.html>
- NEURATH**, Otto (1931-32) "Sociología en fisicalismo", en: **AYER, A.J.** (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1993
- NEURATH**, Otto (1932-33) "Proposiciones protocolares, en: **AYER, A.J.** (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1993
- PUERTAS DE GARCÍA**, Milagros (2000) Diseño de líneas de investigación en las Instituciones Universitarias. Ensayo elaborado en: Maestría en Educación Superior, Mención Docencia Universitaria. Caracas: Universidad Fermín Toro. Disponible en Internet: <http://www.monografias.com/trabajos12/diselin/diselin.shtml>
- RUSSELL**, Bertrand. (1924) Ícaro o el futuro de la ciencia. Traducción: Juan Nuño. Caracas: MONTE ÁVILA, 1^a, 1987
- SÁNCHEZ**, Euclides (2000) Todos con la "Esperanza". Continuidad de la participación comunitaria. Caracas: Comisión de estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS**, Juana (s/f) El saber de la experiencia: metafísica y método en María Zambrano. Universidad Autónoma de Madrid. Artículo tomado de : <http://www.ahf-filosofia.es/biblio/biblio.htm>
- TAYLOR, S. J. y BODGAN, R.** (1984) Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Traducción: Jorge Piatigorsky. Barcelona: PAIDÓS, 1^a reimpresión en España, 1992.
- VALLES**, Miguel S. (1999) Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional. Madrid: SÍNTESIS, capítulos 5 al 9.
- WIESENFELD**, Esther (1994) "La Teoría Crítica y el Construcionismo: hacia una integración de paradigmas", en *Revista Interamericana de Psicología*. Vol. 28, Nº 2, pp. 251-264
- ZAMBRANO**, María (1939) Filosofía y poesía México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. 4^a, 1996 (2^a reimpresión, 2001)

Con referencia al discurso

- BARRERA LINARES**, Luis (2000) Discurso y literatura. Introducción a la narratología. Caracas: Comisión de estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
- CADENAS**, Rafael. (1994) En torno al lenguaje. Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, 5^a
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT**, Helena y **TUSÓN VALLS**, Amparo (1999) Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Barcelona: ARIEL. Capítulo 1: "El análisis del discurso"
- GADAMER**, Hans-Georg (1980) "Elogio de la Teoría", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: PENÍNSULA, 2000 (1^a edición en castellano: 1993)
- _____. (1981) "La cultura y la palabra", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: PENÍNSULA, 2000 (1^a edición en castellano: 1993)
- PAZ**, Octavio (1967) El arco y la lira. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2^a (ampliada y corregida de la 1^a, 1956); 1996 (décima reimpresión de la Tercera edición, 1972).

Con referencia al tema del ser-hacer

- HEIDEGGER, Martín (1927) El Ser y el Tiempo. Traducción: José Gaos. Bogotá: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2^a, 1995
- _____. (1936). Hoelderlin y la esencia de la poesía. Traducción y comentarios: Juan David García Bacca. Mérida: UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, 1^a, 1968
- _____. (1950) "El habla". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 15 pp. Traducción: Yves Zimmermann. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web:
http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/el_habla.htm
- _____. (1951.a) "Edificar, morar y pensar", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Traducción: Alberto Weibezahn Massiani. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, nº 1, pp. 64-80 Cotejado con la versión tomada de: *Heidegger en castellano*, 11 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Titulada: "Construir, habitar, pensar". Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm (Esta versión es la que he empleado para tomar las citas).
- _____. (1952) "¿Qué quiere decir pensar?" Tomado de: *Heidegger en castellano*, 9 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web:
http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/poeticamente_habita_hombre.htm
- HIRSCHBERGER, Johannes (1963) Historia de la filosofía. Traducción: Luis Martínez Gómez. Barcelona: HERDER, 9^a, 1977, 2 vol.
- MARIAS, Julián (1952) El tema del Hombre. Buenos Aires: ESPASA CALPE.
- PROUST, Marcel (1913). En busca del Tiempo perdido. 1. Por el camino de Swan (I). Traducción: Pedro Salinas. Bogotá: OVEJA NEGRA. 1982
- _____. (1913). En busca del Tiempo perdido. 1. Por el camino de Swan (II). Traducción: Pedro Salinas. Bogotá: OVEJA NEGRA. 1982
- _____. (1919). En busca del Tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor. Traducción: Pedro Salinas. Madrid: ALIANZA. 19^a, 1998
- _____. (1927). En busca del Tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado. Traducción: Consuelo Berges. Madrid: ALIANZA. 14^a, 1998
- TATARKEWICZ, Wladyslaw (1976) Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética. Traducción: Francisco Rodríguez Martín. Madrid: TECNOS, 6^a, 1997

Con referencia a la arquitectura en general

- ALDAY, Ignacio (1996) Aprendiendo de todas sus casas. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- BACHELARD, Gastón La llama de una vela. Traducción: Hugo Gola. Caracas: MONTE ÁVILA, 1975.
- _____. (1957) La poética del espacio. Traducción: Ernestina de Champourcin. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2^a edición, 1986.
- _____. (sin fecha de la edición en el idioma original) (1948, 1^a edición en español) La formación del espíritu científico. Traducción: José Babini. Buenos Aires: SIGLO XXI, 10^a edición en castellano, 1982.
- CALVO ALBIZU, Azier (2007) Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica. Caracas: EDICIONES FAU-UCV / CDCH.
- CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN (CID) (1980) Carlos Raúl Villanueva. Textos escogidos. Caracas: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
- CHING, Francis D.K. (1979) Arquitectura: forma, espacio y orden. New York: VAN NOSTRAND REINHOLD.
- COLIN, Rowe y KOETTER, Fred (1981) Ciudad collage. Traducción de: Esteve Riambau S. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1998, 2^a

- CORBUSIER**, Le (1959) "Si tuviese que enseñarles arquitectura" en **CORBUSIER**, Le (1957) Mensaje a los estudiantes de arquitectura. Traducción de: Nina de Kalada. Buenos Aires: INFINITO, 6^a, 1978 (artículo originalmente publicado en la revista *Architectural Design*, vol. 29, en febrero de 1959)
- CURTIS**, William (1981) La arquitectura moderna desde 1900. Traducción: Jorge Sainz. New York: PHAIDON, 3^a en español, 2006.
- DRIPPS**, Robin (1997) The first house. Myth, paradigm, and the task of architecture. Massachusetts: MIT PRESS.
- GASPARINI**, Graziano (1985) La arquitectura colonial en Venezuela. Caracas: ARMITANO, 3^a.
- KAHN**, Louis I. (1968?) "Architecture" en **LOBELL**, John. (compilador) (1979) Between silence and light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boulder, Colorado: SHAMBALA.
- LÓPEZ VILLA**, Manuel A. (2003) Arquitectura e historia. Curso de historia de la arquitectura. Caracas: CDCH-UCV, 2 Vols.
- MARTÍN FRECHILLA**, Juan José (2007) De vientos a tempestades. Universidad y política a propósito de la renovación académica en la Escuela de Arquitectura. Caracas: EDICIONES FAU-UCV.
- MONEO**, RAFAEL (2004). Inquietud teórica y estrategia proyectual, en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona: ACTAR.
- PIÓN**, Helio (2006) Teoría del proyecto. Barcelona: UPC.
- STROETER**, João Rodolfo (1994) Teorías sobre Arquitectura. Traducción: Santiago Calcagno. D. F. México: TRILLAS, 1999 (2^a reimpresión de la 1^a edición de 1994)

Con referencia al concepto de lugar y lugar en arquitectura

- VIELMA**, José Ignacio (2008) Altopía. Otros lugares. Crítica interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea. Caracas: EDICIONES FAU-UCV/EL NACIONAL.

Con referencia a los conceptos de paisaje, ciudad, sociedad, civilización y cultura

- GAUSA**, Manuel (2001). "Arquitectura es ahora geografía". En: Espai d'art contemporani de Castelló (ed.) Otras naturalezas urbanas. Valencia: GENERALITAT VALENCIANA, pp. 17-37.
- GONZÁLEZ O.**, Enrique A. (1998) Los sistemas de fiestas en Venezuela. Hacia una sociología de uso del tiempo extraordinario festivo en las sociedades Estado-Nación contemporáneas. Tomo I. Capítulo 6. "Tesis sobre la dimensión cultural en las sociedades estado-nación contemporáneas, especialmente en américa (aportes para una sociología ubicua)" Caracas: Trabajo de tesis doctoral. UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales. Copia del manuscrito, provista por el autor. pp. 70-71 y 81-91
- GUTIÁN**, Carmen Dyna (2007) Aproximaciones teóricas acerca del concepto de paisaje cultural. Inédito. Copia del mecanoscrito, provista por el autor.
- SIMMEL**, Georg (1913). *Filosofía del paisaje*. En: El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Traducción: Salvador Mas. Barcelona: PENÍNSULA. Pp.265-282.

Con referencia a Caracas

- ALCALDÍA DEL DTTO. METROPOLITANO DE CARACAS** (2002) Caracas siempre: un movimiento continuo. Territorio fraccionado en busca de integración. Caracas: SECRETARÍA DE PLANIFICACIÓN Y ORDENACIÓN URBANÍSTICA. Catálogo de la exposición homónima, realizada por la Alcaldía Mayor. Arq. Leopoldo Provenzali (dir.), Arq. Corina Herrera (coord. edit.). Textos de: Caraballo, Ciro; Hernández, Omar; Rivas, Pedro y Silva, Mónica.

- CABRUIAS**, José Ignacio (1988) "La ciudad escondida". En: **ARRÁIZ LUCCA**, Rafael (comp.). Cuatro lecturas de Caracas. Caracas: MONTE ÁVILA, 1999. pp. 87-108.
- GASPARINI**, Graziano y **POSANI**, Juan Pedro (1969) Caracas a través de su arquitectura. Caracas: ARMITANO, 2^a, 1998.
- MORALES TUCKER**, Alberto; **VALERY**, Rafael y **VALLMITJANA**, Marta (1990) Estudio de Caracas. Evolución del patrón urbano desde la fundación de la ciudad hasta el periodo petrolero. 1567/1936. Caracas: IU-FAU-UCV/PDVSA.
- PICÓN SALAS**, Mariano (1957) "Caracas". En: **ARRÁIZ LUCCA**, Rafael (comp.). Cuatro lecturas de Caracas. Caracas: MONTE ÁVILA, 1999. pp. 45-71.

Con referencia a la investigación proyectual

- AGACINSKI**, Sylviane (1992) Filosofías y poéticas de la Arquitectura. Traducción: Víctor Goldstein. Buenos Aires: LA MARCA. 2008
- ALBORNETT**, Igor (1997) Investigación y proyecto arquitectónico: ¿bajo qué condiciones se podría hablar de investigación científica en Arquitectura? Algunos lineamientos epistemológicos para un dimensionamiento del debate. Ensayo elaborado en: Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (14 páginas)
- ALEXANDER**, Christopher (1966) Ensayo sobre síntesis de la forma. Traducción: Enrique L. Revol. Buenos Aires: INFINTO, 1973, 3^a en castellano.
- ALEXANDER**, Christopher; Ishikawa, Sara y Silverstein, Murray (1977) Un lenguaje de patrones. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1980.
- BRICENO LEÓN**, Roberto (1985) La investigación científica en el proceso de Diseño Arquitectónico. Ponencia presentada en: I Jornadas de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (11 páginas)
- BROADBENT**, Geoffrey et al. (1971) Metodología del diseño arquitectónico. Traducción: Ana Persoff, Jorge Planas, Javier Sust y Dolores Ubera. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- CALVO ALBIZU**, Azier (1997) Programa de la Maestría en Diseño Arquitectónico. Caracas: Diseño-EACRV-FAU-UCV. Documento mecanoscrito inédito.
- CARABALLO**, Alfredo (2004) Arq. Maciá Pintó (Tutor Académico) Genérico-local: mirada sobre la naturaleza de la esfera pública contemporánea. Trabajo de grado para optar al MSc. de la MDA. Caracas: FAU-UCV.
- CASTILLO**, Eduardo (2005) Notas para la historia de una transformación de la FAU/UCV: a 33 años del carácter experimental de la Escuela de Arquitectura. En: **CALVO**, Azier (comp.) Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV. 1953-2003. Aportes para una memoria y cuenta. Caracas: Ediciones FAU-UCV, 2005; pp.25-29
- CUFF**, Dana (1991) Architecture: the story of practice. Cambridge: THE MIT PRESS.
- DURAND**, Jean N. (1819) Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura. Traducción: Manuel Blanco Lage, Alfonso Magaz Robin y Javier Giron Sierra. Madrid: PRONAOS, 1981.
- GONZÁLEZ O.**, Enrique A. (1991) "Instructivo para la realización de la monografía de la investigación exploratoria acerca de una manifestación cultural residencial popular y/o no popular, criolla y/o étnica, tradicional y/o moderna de Venezuela". Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Filosofía.
- GUTIÁN**, Carmen Dyna (1997) El oficio del arquitecto: conciencia discursiva de una práctica. Ensayo elaborado en: Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (19 páginas)
- GUTIÁN**, Carmen Dyna (1998) La Biografía Proyectual: ¿Una posibilidad de encuentro entre investigación y diseño arquitectónico. En: Tecnología y Construcción, vol. 14-2. Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, pp. 9-13

- GUTIÁN**, Carmen Dyna (2005) Programa del Seminario de Investigación y Diseño de la MDA-FAU-UCV. Periodo lectivo de enero-abril, 2005. Caracas. Fotocopia del mecanoscrito del autor, entregada a los participantes del curso.
- HAIK**, Alejandro (2002) Arq. Azier Calvo (Tutor Académico). Anatomía artificial : prototipos experimentales para una arquitectura de adaptación. Trabajo de grado para optar al MSc. de la MDA. Caracas: FAU-UCV.
- JIMÉNEZ**, Luis, **RODRÍGUEZ**, Álvaro y **MARIÑO**, Alfredo (1985) La investigación científica y la investigación proyectual en arquitectura. Ponencia presentada en: I Jornadas de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (10 páginas)
- LASALA**, Pablo (1985) Investigación y Docencia. Ponencia presentada en: I Jornadas de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (10 páginas)
- MARTÍN** D., Francisco José (2003) Arq. Maciá Pintó (Tutor Académico) El proyecto como objeto de proyecto : sentidos de una doble operación. Trabajo de grado para optar al MSc. de la MDA. Caracas: FAU-UCV.
- MARTÍN**, Yuraima (2002) Ánalisis y comprensión del lugar autoconstruido desde una perspectiva hermenéutica y dialógica. Trabajo de ascenso. Caracas: FAU-UCV
- MARTÍN**, Yuraima (2011) ¿Investigar proyectando? Una mirada a la producción de conocimiento en los talleres de diseño de la FAU-UCV. Proyecto de trabajo de ascenso para ascender a la categoría de Asociado. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. Caracas. (Borrador parcial de investigación en curso)
- POLITO**, Luis (2008) Arquitectura, proyecto e investigación. N° TPA-9. En: Memorias de la Semana Internacional de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Teoría y proyección arquitectónica. Caracas: Ediciones FAU-UCV.
- Pou**, Carlos (1997) Texto, lenguaje y ciencia. Una propuesta de interpretación desde la naturaleza experimental del proyecto arquitectónico. Ensayo elaborado en: Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (20 páginas)
- PUCHETTI** N., Roberto (2004) Arq. José Rosas Vera (Tutor Académico) Memoria y lugar interacción y propuesta : proyecto arquitectónico en el borde Sur de la Ciudad Universitaria de Caracas como detalle del territorio. Trabajo de grado para optar al MSc. de la MDA. Caracas: FAU-UCV.
- RENGIFO**, Maximiliano (2004) Arq. José Rosas Vera (Tutor Académico) Pendientes habitables: relieves operativos. Proyecto en el sector Santa Inés en caracas como detalle del territorio. Trabajo de grado para optar al MSc. de la MDA. Caracas: FAU-UCV.
- RODRÍGUEZ**, Álvaro y **MARIÑO**, Alfredo (2005) La investigación proyectual en arquitectura. En: **CALVO**, Azier (comp.) Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV. 1953-2003. Aportes para una memoria y cuenta. Caracas: Ediciones FAU-UCV, 2005; pp.194-203
- SARQUIS**, Jorge (2004) Itinerarios del proyecto. Tomo I. Ficción Epistemológica. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura. Buenos Aires: NOBUKO.
- SARQUIS**, Jorge (2004) Itinerarios del proyecto. Tomo II. Ficción de lo real. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura. Buenos Aires: NOBUKO.
- Sarquis**, Jorge (2008) Precisiones II. La investigación proyectual. Buenos Aires: mecanoscrito del autor, recibido por iméil el 06/03/08; contacto: <http://www.centropoiesis.org>. Versión actualizada de la ponencia que fuera presentada a las XIX Jornadas de Investigación, dedicadas a la “Investigación Proyectual” organizada por la SICYT de la FADU UBA, 2004. 15 páginas.
- SARQUIS**, Jorge (comp.) y otros (2006) Arquitectura y modos de habitar. Buenos Aires: NOBUKO. (Recopilación de artículos originalmente incluidos en la revista de la Sociedad Central de Arquitectos (Argentina) número 217, titulada “Modos de habitar” y publicada en julio de 2005).
- UNWIN**, Simon (1997) Ánalisis de la arquitectura. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2003. pp. 13-51.

Con referencia a la Literatura

- BARICCO, Alessandro (1993) Océano Mar. Traducción: Laura Cannas. Bogotá: NORMA, (1998).
- BORGES, Jorge Luis (1944) Las ruinas circulares, en Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie. Caracas: AYACUCHO; 1986; p. 23.
- BORGES, Jorge Luis (1960) Del rigor en la ciencia, en Obras completas. El hacedor. Buenos Aires: EMECÉ. 1974; p.847.
- BORGES, Jorge Luis (1975) El espejo y la máscara, en El libro de arena. Barcelona: PLAZA & JANÉS; 1984; pp. 68-73.
- BORGES, Jorge Luis (1981) Antología poética 1923-1977. Madrid: ALIANZA, 8^a, 1997.
- CADENAS, Rafael. (1999) Antología. Madrid: VISOR
- MAILLARD, Chantall (2001) Filosofía en los días críticos. Diarios. 1996-1998. Valencia: PRETEXTOS. Sección V, párrafo N° 264, p. 172.
- MONTEJO, Eugenio (1976) Algunas palabras. Caracas: MONTE ÁVILA. Dos Rembrandt, p. 47.
- MONTEJO, Eugenio (1978) Terredad. Caracas: MONTE ÁVILA. La mesa, p. 22.
- NERUDA, Pablo (1954) Odas elementales. Caracas: BRUGUERA, 2^a, 1980.
- SHELLEY, Mary W. (1818) Frankenstein o El moderno Prometeo. Traducción: María Engracia Pujals. Isabel Burdiel, editora. Madrid: CÁTEDRA, 1999, 2^a.
- VICENTE, Henry (1994). La representación del espacio en Borges. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. Caracas: USB; p. 170.

de referencia

Para citar las obras de referencia en el texto he empleado las siglas que forman la columna de la izquierda. Para las obras en papel, se indican el número de página y el número del volumen en caso de que corresponda, por ejemplo: (DFF : 2715, vol. 3) y la obra en CD-ROM se indica con la entrada, ejemplo: (DFH : caverna, mito de la)

- DAT ARNAU, Joaquín (2000) 72 voces para un diccionario de Arquitectura Teórica. Madrid: CELESTE.
- DSL BLANQUEZ FRAILE, Agustín (1984) Diccionario manual Latino-español y español-latino. Barcelona: SOPENA
- DP BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco et al. (1983) Diccionario de política. Traducción: Raúl Crisafio, Alfonso García, Miguel Martí, Mariano Martín y Jorge Tula. D.F México: SIGLO XXI. 14^a en español, 2005.
- DVA CHING, Francis D. K. (1995) Diccionario visual de arquitectura. Traducción: Carlos Sáez de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2006, 6^a reimpresión de la 1^a edición en español (1997).
- DS CIRLOT, Juan-Eduardo (1984?) Diccionario de símbolos. Barcelona: LABOR, 6^a, 1985
- DCE COROMINAS, Joan (1955-57) Diccionario crítico etimológico. Madrid: GREDOS, 1976, 4 vols.
- DFH CORTÉS M., Jordi y MARTÍNEZ R., Antoni (1996) Diccionario de filosofía en CD-ROM. Barcelona: Editorial HERDER.
- FC CRUZ, Manuel (2002) Filosofía contemporánea. Madrid: TAURUS.
- EE ESPASA CALPE (2005) Gran enciclopedia Espasa. Bogotá: PLANETA. Tomos 1-6.
- LF DESIATO, Massimo (1995) Lineamientos de filosofía. Caracas: UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO.

- DFFa **FERRATER MORA**, José (1970) Diccionario de filosofía abreviado. Buenos Aires: SUDAMERICANA, 12^a, 1982
- DFF _____ . (1979) Diccionario de filosofía. Madrid: ALIANZA, 1981, 4 vols.
- DMGR **GRIMAL**, Pierre (1951) Diccionario de mitología griega y romana. Traducción: Francisco Payarols. Barcelona: PAIDÓS. 8^a reimpresión de la 1^a edición castellana en esta editorial, 1997
- Martin**, Hervé (2003) Guide de l'Architecture moderne à Paris. Barcelona : Éditions Alternatives.
- HERNÁNDEZ DE LASALA**, Silvia (2006) En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas, Caracas: UCV-COPRED.
- GALERÍA DE ARTE NACIONAL** Carlos Raúl Villanueva, un moderno en suramérica, Catálogo de la exposición Nº 208, publicación Nº 199, Curaduría William Niño Araque y Cecilia Araujo. Caracas, Venezuela. Abril-Julio 2000
- HF **HIRSCHBERGER**, Johannes (1963) Historia de la filosofía, Traducción: Luis Martínez Gómez. Barcelona: HERDER, 9^a, 1977, 2 vol.
- DMAA **GAUSA**, Manuel et al. (2001) Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada, Barcelona: ACTAR.
- TA **LAMERS-SCHÜTZE**, Petra (dir.) Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad. Traducción: P. L. Green, Aquisgrán. Colonia: TASCHEN, 2003
- DC **MALDONADO G.**, Concepción (ed.) Clave. Diccionario de uso del español actual. Madrid: SM, 3^a, 1999
- DTL **PLATAS TASENDE**, Ana María (2000) Diccionario de términos literarios. Madrid: ESPASA CALPE.
- PENROSE**, Roger (2004) El camino a la realidad. Traducción: Javier García Sanz. Barcelona: RANDOM HOUSE MONDADORI, 2007.
- DTAC **BROTO**, Jordi; **CAMACHO**, Monika et al. (2001) Diccionario Técnico de Arquitectura y Construcción. Barcelona: MONSA, 2 vol.
- DRAE **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**. Diccionario de la lengua española. Madrid: ESPASA CALPE, 21^a, 1992, 2 vols.
- DRAEI **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**. Sitio oficial de la Real Academia Española en Internet. Madrid: 22^a. 2001: <http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/Home?ReadForm> ; <http://buscon.rae.es/drae/>
- DHV **FUNDACIÓN POLAR**. Diccionario Multimedia de Historia de Venezuela. Caracas, 2000, CD-ROM.
- BIB LA SANTA BIBLIA. Traducción: Evaristo Martín Nieto. Madrid: PAULINAS, 1970.

REFERENCIAS CONSULTADAS PERO NO CITADAS EN ESTE TRABAJO

- ALBO**, Daniel (1997) Proyecto arquitectónico e investigación. Ensayo elaborado en: Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (7 páginas)
- ALMANDOZ MARTE**, Arturo (1991) Atributos de ciudad. En: Filosofías de la ciudad. Caracas: EQUINOCCIO.
- ALMANDOZ**, Arturo (1989, 18 de marzo) "Habitar Urbano", en el diario Últimas Noticias, Caracas, Suplemento cultural Nº 1139, p.14.
- ARAVENA**, Alejandro y otros (2002) El lugar de la arquitectura. Santiago de Chile: ARQ.
- ARGAN**, Giulio (1965) Proyecto y destino. Traducción: Marco Negrón. Caracas: BIBLIOTECA UCV, 1969.
- ARNHEIM**, Rudolf (1977) La forma visual de la arquitectura. Traducción: Esther Labarta. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2^a, 2001 (1^a en castellano, 1978)
- AZARA**, Pedro (2005) Castillos en el aire. Mito y arquitectura en occidente. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- BAKER**, Geoffrey H. (1989) Ánalisis de la forma. (Traducción: Eulália Coma). Barcelona: GUSTAVO GILI, 2^a, 1998.

- BAR-HILLEL**, Yehoshua, **BUNGE**, Mario et al. (1978) El pensamiento científico. Traducción: Jesús Ezquerro y Miguel Ángel Quintanilla. Madrid: TECNOS/UNESCO. 1983.
- BEAUGRANDE**, Robert-Alain de (1997) “La saga del análisis del discurso”, en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997), El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: José María Lebrón. Barcelona: GEDISA, 2000, pp. 67-106
- BIELACZYC**, Katerine y **COLLINS**, Allan (1999) “Comunidades de aprendizaje en el aula: una reconceptualización de la práctica de la enseñanza”, en **REIGELUTH**, Charles M. (editor) (1999) Diseño de la instrucción. Teorías y modelos. Un nuevo paradigma de la teoría de la instrucción. Traducción: Rafael Llanori de Micheo Ernesto Alberola Blázquez. Madrid: SANTILLANA, 2000, 2 vols., vol. 1, pp. 279-304
- BLANCHÉ**, Robert (1973) La epistemología. Traducción: A. Giralt Pont. Barcelona: OIKOS-TAU.
- BLOOMER**, Kent C. y **MOORE**, Charles W. (1977) Cuerpo, memoria y arquitectura. Traducción: María Teresa Muñoz Jiménez. Madrid: BLUME. 1982.
- BOLLNOW**, Friedrich (1969) Hombre y espacio. Traducción: Jaime López de Alcántara y Martín. Barcelona: LABOR.
- BORGES**, Jorge Luis (1944) Funes el memorioso, en Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie. Caracas: AYACUCHO; 1986; p. 55.
- BROWNLEE**, David B. y **DE LONG**, David (1991) Louis I. Kahn: In the realm of architecture. New York: RIZZOLI y THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES
- BUNGE**, Mario (1960) La ciencia, su método y su filosofía. Buenos Aires: SIGLO VEINTE.
- BUNGE**, Mario (1972) Ética y ciencia. Buenos Aires: SIGLO VEINTE.
- BURDIEL**, Isabel (ed.) y **PUJALS**, María Engracia (trad.), (1999) “Frankenstein o la identidad monstruosa”, en **SHELLEY**, Mary W. (1818) Frankenstein o El moderno Prometeo. Madrid : CÁTEDRA
- CARTAY**, Rafael (2003) Fábrica de ciudadanos. La construcción de la sensibilidad urbana (Caracas 1870-1980). Caracas: FUNDACIÓN BIGOTT.
- CASTRO LEIVA**, Luis (1991) Filosofía de la ciudad. En: Filosofías de la ciudad. Caracas: EQUINOCCIO.
- Centro Poiesis**. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Director: Dr. Arq. Jorge Sarquis. Sitio en Internet. Descargado el 09/03/08. <http://www.centropoiesis.org/principal.htm>
- CLARCK**, Roger H. y **PAUSE**, Michael (1996) Arquitectura: temas de composición. Traducción: Santiago Castán. México: GUSTAVO GILI, 1997.
- CORBUSIER**, Le (1923) Hacia una arquitectura. Traducción de: Josefina Martínez Alinari. Barcelona: APÓSTROFE, 1998 (1^a reimpresión de la 2^a edición, 1978)
- DE LAS RIVAS**, Juan Luis (1992). El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana. Valladolid: UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.
- Eco**, Umberto (1977) Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Traducción: Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Buenos Aires: GEDISA. 3^a reimpresión, 1985.
- FERNÁNDEZ DE ROTA**, José (1992) Antropología simbólica del paisaje. En: González Alcantud, José y González de Molina, Manuel (eds.) La tierra. Mitos, ritos y realidades. Barcelona: ANTHROPOS-DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA, pp. 391-399.
- FICK**, Uwe (1998) An introduction to Qualitative Research. Londres: SAGE, 1998
- FRAMPTON**, Kenneth (1980) Historia crítica de la arquitectura moderna. Traducción: Jorge Sainz. Barcelona: GUSTAVO GILI, 10^a, 2000.
- GALÍ-IZARD**, Teresa (2005) Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- GARCÍA BACCA**, Juan (1967) Elementos de filosofía de las ciencias. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GASPARINI**, Graziano (1964?) Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales de Venezuela. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE). N° 1. Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA,

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, pp. 97-112.

- GASTÓN GUIRAO, Cristina (2005). Mies: el proyecto como revelación del lugar. Barcelona: FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS.
- GEERTZ, Clifford (1992) La interpretación de las culturas. Traducción: (). Barcelona: Gedisa, 1^a en inglés, 1973. Cap. 1. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. pp. 19-40.
- GUITIÁN, Carmen Dyna (1998) Biografía y sociedad. Una lectura desde la sociología del habitar. Tomo I. Capítulo IV: "El mundo, los actores y los escenarios", Sección IV.5: "El habitar". Caracas: Trabajo de tesis doctoral. UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales. Copia del manuscrito, provista por el autor. pp.165-176
- GUITIÁN, Carmen Dyna (2000) La arquitectura, patrimonio del mundo construido En: Tierra firme, vol. XVIII, N° 70, Año 18. Caracas: FUNDACIÓN TIERRA FIRME, pp. 205-215.
- HEIDEGGER, (1951.b) "...poéticamente habita el hombre...". Tomado de: Heidegger en castellano, 12 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/poeticamente_habita_hombre.htm
- _____. (1951.c) "La cosa". Tomado de: Heidegger en castellano, 13 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/la_cosa.htm
- JANZ, Bruce (desde 2003) Research on Place & Space. Orlando, Florida: UNIVERSITY OF CENTRAL FLORIDA. Recuperado durante octubre, 2005, del World Wide Web: <http://pegasus.cc.ucf.edu/~janzb/place/>
- JIMÉNEZ CORREA, Susana (2003) Investigación y proyecto arquitectónico. En: Revista científica Guillermo de Ockham. Vol. 6, 2; julio-diciembre. Cali: UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA. pp. 13-40.
- KAHN, Louis I. (1957) "La arquitectura y la meditada creación de espacios", (texto originalmente publicado en la revista Perspecta y compilado en NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J.G., 1981: pp. 61).
- KAHN, Louis I. (1998) Conversaciones con estudiantes. Traducción: Nadia Casabella, Diego Castillo y Sara Nadal. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2002
- KERÉNYI, Karl (1951) Los dioses de los griegos. Traducción: Jaime López-Sanz. Caracas: MONTE ÁVILA, 1997
- KIPNIS, Jeffrey (1993) "Towards a New Architecture: Folding", en: JENCKS, Charles y KROPP, Kart (ed.) (1997) Theories and Manifestoes of contemporary Architecture. Washington: Academy Press.
- KOSTOF, Spiro (1985) Historia de la arquitectura. Madrid: ALIANZA, 1996, 3 vols.
- KOSTOF, Spiro (coordinador) (1977) El Arquitecto: historia de una profesión. (Sin datos de la traducción) Madrid: CÁTEDRA, 1984
- KRUFT, Hanno-Walter (1985) Historia de la teoría de la arquitectura. Traducción: Pablo Diejner Ojeda. Madrid: ALIANZA. 1990. 2 Vols.
- LAWSON, Bryan (1980) How designers think. Oxford: BUTTERWORTH ARCHITECTURE. 2^a, 1990.
- LAWSON, Bryan (1994) Design in mind. Oxford: BUTTERWORTH ARCHITECTURE.
- LEATHERBARROW, David y MOSTAFAVI, Mohsen (2002) La superficie de la arquitectura. Traducción: Amaya Bozal. Madrid: AKAL. 2007.
- LEIBNIZ, Gottfried (1704) Nuevo tratado sobre el entendimiento humano. Traducción: Eduardo Ovejero y Maury. México: PORRÚA, 1991. pp. 53-382.
- LEIBNIZ, Gottfried (1714) Monadología. Traducción: Manuel Fuentes Benot. Barcelona: ORBIS, 1983. pp. 19-90.
- LELAND M., Roth (1993) Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1^a, 1999. pp. 1-5. Introducción.
- LEUPEN, Bernard et al. (1993) Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI. 1999
- LEUPEN, Bernard et al. (1993) Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI. 1999

- LEWIS, Roger K. (1985) ...Así que quieres ser arquitecto. Traducción: Rodolfo Piña Garcí y Manuel Rodríguez Viqueira. D.F México: LIMUSA. 2007.
- LINCOLN, YVONNA S (SIN FECHA DE LA EDICIÓN EN EL IDIOMA ORIGINAL) "THE MAKING OF A CONSTRUCTIVIST. A REMEMBRANCE OF TRANSFORMATIONS PAST", EN: GUBA, EGON G. (EDITOR) (1990) THE PARADIGM DIALOG. NEWBURY PARK: SAGE PUBLICATIONS. PP. 77-79
- LLOVET, Jordi (1979) Ideología y metodología del diseño. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- LLOVET, Jordi (1979) Ideología y metodología del diseño. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- LYNN, Greg (1993) "Architectural curvilinear: The Folded, the Pliant and the Supple", en: JENCKS, Charles y KROPP, Kart (ed.) (1997) Theories and Manifestoes of contemporary Architecture. Washington: Academy Press.
- MARTÍN JUEZ, Fernando (2002) Contribuciones para una antropología del diseño. Barcelona: GEDISA.
- MARTÍNEZ, Orlando (1997) Investigar Diseñando. Una idea para su investigación. Ensayo elaborado en: Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Versión mecanoscrita; inédita. (14 páginas)
- MITCHELL, William J. (1999). E-topía. Vida urbana, Jim; pero no la que nosotros conocemos. Traducción: Fernando Valderrama. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2001; pp. 49-75.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl (1964) Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela. Caracas: Lectura.
- MONCADA, Bernardo (2006) Por una investigación teórica en arquitectura. En revista digital: Estética. N° 009; enero-diciembre, 2006. Mérida: ULA. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20479>.
- MONTANER, Josep María (1999) Arquitectura y crítica. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- MONTANER, Joseph Maria (1997). Espacio y antiespacio, lugar y no lugar en la arquitectura moderna. En: La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2ª, 1998. pp. 25-58.
- MORENO OLMEDO, Alejandro (1993) El aro y la trama. Espíteme, modernidad y pueblo. Miami: CONVIVIUM PRESS. 2008.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP (1974). La arquitectura como lugar. Bogotá: ALFAOMEGA. 2001.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP (1990). Retórica y arquitectura. Madrid: BLUME.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP (2000). Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura. Barcelona: EDICIONS UPC.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP (2002). Arquitectura, modernidad y conocimiento. En la revista: Arquitectonics. Mind, land & society. N° 2. Barcelona: EDICIONES UPC.
- NESBITT, Kate (editor) (1996) Theorizing a new agenda for Architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995. New York: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS.
- NIÑO ARAQUE, Willian y GÓMEZ, Hannia (1992) Alcock. Obras y proyectos 1959-1992. Caracas: Editor A-GAN.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1967) Intenciones en arquitectura. Traducción: Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández V. Barcelona: GUSTAVO GILI. 1979 (1ª edición en castellano).
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1981) Genius loci. PaySage, ambiente, architecture. Traducción: Odile Seyler. Bruselas: MARDAGA.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (sin fecha de la edición en el idioma original) Existencia, espacio y arquitectura. Traducción: Adrian Margarit. Barcelona: BLUME. 1975 (1ª edición en castellano)
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1984) The concept of dwelling. On the way to figurative architecture. New York: RIZZOLI. 1985.
- NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J.G. (sin fecha de la edición en el idioma original) Louis I. Kahn, idea e imagen. Traducción de Ángel Sánchez Girón. Madrid: XARAIT, 1981
- PEREZ, Georges (1974) Especies de espacios. Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: MONTESINOS, 1999
- PÉREZ ORAMAS, Luis (1996) La década impensable. Caracas: MUSEO JACOBO BORGES.
- PÉREZ ORAMAS, Luis (1997) Mirar furtivo. Caracas: CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA
- PESSOA, Fernando/ CAEIRO, Alberto (1911-1912) El guardador de rebaños. Traducción: Joao Da Costa Lopes. Caracas: PANAPO,

(1992).

- PEVSNER, Nikolaus, FLEMING, John y HONOUR, Hugh (1975) Diccionario de arquitectura. Traducción: Marías, Fernando y Bustamante, Agustín. Madrid: ALIANZA, 2^a, 1996 (1990)
- PIANO, Renzo (2002) Conversación con Renzo Cassigoli. Traducción: Moisés Puente. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2005
- PLATÓN (385-391 a.C.) El Banquete o Del amor. Traducción: Luis Gil. Madrid: AGUILAR, 2^a, 1992
- POLITO, Luis (1992) Los primeros arquitectos egresados de la FAU proyectan sus propias casas. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- QUARONI, Ludovico (1977) Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura. Traducción: Ángel Sánchez Gijón. Madrid: XARAIT, 1980
- RAGLAN, FitzRoy R.S. (1964) El Templo y la Casa. Traducción: Leticia Halperin Donghi. Caracas: MONTE ÁVILA, 1969
- ROCA, Miguel Ángel (1990) Croquis-Dibujos-Procesos. Buenos Aires: CP67.
- RODRÍGUEZ, José Manuel (1998) La razón estructural. Caracas: EDICIONES FAU-UCV.
- ROMERO, Alexis (2008) Demolición de los días. Caracas: FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA. origen de ciudad, p. 5.
- ROSSI, Aldo. (1981) Autobiografía Científica. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2^a edición en castellano, 1998 (reimpresión de la 1^a edición, 1984)
- ROWE, Colin y KOETTER, Fred (1981). Ciudad Collage. Traducción: Esteve Riambau Sauri. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2^a edición en castellano, 1998 (reimpresión de la 1^a edición, 1981).
- RYBCZYNSKI, Witold (1986) La casa: Historia de una idea. Traducción: Fernando Santos Fontenla. Madrid: NEREA, 1989
- RYKWERTH, Joseph (1974) La casa de Adán en el Paraíso. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2^a, 1999
- SALVADORI, Mario y HELLER, Robert (1963). Estructura para arquitectos. Traducción: Silvia Cristina Milicay. Buenos Aires: CP67, 3^a , 1987/1996.
- SARQUIS, Jorge (comp.) y otros (2008) Hábitat para la emergencia social y ambiental: Villa El Monte, Quilmes. Coloquio. Buenos Aires: NOBUKO.
- SARQUIS, Jorge (comp.) y otros (2008) Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto. Buenos Aires: NOBUKO. (Ponencias presentadas en sendos coloquios homónimos al libro, realizados en la FADU-UBA, en 2001 y 2002).
- SARQUIS, Jorge (comp.) y otros (2010) Arquitectura y técnica. Buenos Aires: NOBUKO. (Recopilación de artículos originalmente incluidos en la revista de la Sociedad Central de Arquitectos (Argentina) número 225, titulada "La técnica y la arquitectura" y publicada en agosto de 2007).
- SARQUIS, Jorge (comp.) y otros (2010) Investigación y conocimiento. Filosofía, artes y ciencias. Arquitectura, diseño y urbanismo. Coloquio. Buenos Aires: NOBUKO. (Ponencias presentadas en el coloquio homónimos al libro, realizado en la FADU-UBA, en 2008).
- SARQUIS, Jorge y MARQUES, Eulalia (1970) Análisis de las metodologías del diseño. Madrid: MINISTERIO DE LA VIVIENDA.
- SATO, Alberto (1991) Caracas moderna, utopías y realidades. En: Filosofías de la ciudad. Caracas: EQUINOCCIO.
- SATO, Alberto (1996) Cinco oficinas de arquitectura: 1948-1958. Tesis de Maestría en Historia de la Arquitectura. Caracas: FAU-UCV. Mecanoscrito del autor.
- SATO, Alberto (1998) Asquerosa Privacidad. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- SATO, Alberto (1999) La materia de la materia. Seminario en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Artes. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- SBRIGLIO, Jacques (1996) Apartment Block 24 N.C. and Le Corbusier's home. París: FUNDACIÓN LE CORBUSIER.
- SCULLY, Vincent (1962) Louis I. Kahn. New York: BRAZILLER.
- SENNETT, Richard (1970) Vida urbana e identidad personal. Traducción: Josep Rovira. Barcelona: PENÍNSULA. 2001.

- SENNETT**, Richard (1977) El declive del hombre público. Traducción: Gerardo Di Masso. Barcelona: PENÍNSULA. 2002.
- SENNETT**, Richard (1990) *Las ciudades norteamericanas: Planta ortogonal y ética protestante*. En: Bifurcaciones [online]. núm. 1, 2004. World Wide Web document, URL: <www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm>. ISSN 0718-1132
- SOLÁ-MORALES**, Ignasi (1995) Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2^a, 1996
- SORIANO**, Federico (1996). "Hacia una definición de la planta profunda, de la planta anamórfica y de la planta fluctuante". En: *El Croquis*. N^o 81/82, Madrid: EL CROQUIS. pp. 4-13.
- STROETER**, João Rodolfo (2005) Arquitectura y forma. D. F. México: TRILLAS.
- SUDJIC**, Deyan (2005) La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo. Traducción: Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: ARIEL, 2007.
- VILLANUEVA**, Carlos Raúl (1965) *La arquitectura francesa*, en Textos Escogidos, Caracas: CID-FAU-UCV; 1980, p. 87.
- VILLANUEVA**, Carlos Raúl (1966) Caracas en tres tiempos, Caracas: FUNDACIÓN VILLANUEVA; 2000.
- VILLANUEVA**, Paulina (2000) Villanueva en Tres Casas. Caracas: FUNDACIÓN VILLANUEVA.
- VITRUVIO P.**, Marco L (s. I a.C.) Los diez libros de Arquitectura. Versión de: José Luis Oliver Domingo. Madrid: ALIANZA, 1997
- VODIČKA**, Félix () "La estética de la recepción de las obras literarias", en: **WARNING**, Rainer (editor) (1989), Estética de la recepción. Madrid: VISOR.
- VON MEISS**, Pierre (1986) Elements of architecture. From form to place. Londres: VAN NOSTRAND REINHOLD, 1^a edición en inglés 1990, 2^a reimpresión, 1992.
- ZABALBEASCOA**, Anatxu (1995) La Casa del Arquitecto. Barcelona: GUSTAVO GILI, 3^a, 1996
- ZÁTONYI**, Marta (2006) Gozar el Arte, gozar la Arquitectura. Asombros y soledades. Buenos Aires: INFINITO.
- ZEVI**, Bruno (1951) Saber ver la Arquitectura. Traducción: Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday. Buenos Aires: POSEIDÓN.
- ZEVI**, Bruno (1997) Leer, escribir, hablar arquitectura. Traducción: Roser Berdagué. Barcelona: APÓSTROFE. 1999.

Trabajos de investigación propios

ZAMORA, Hernán (2002) Ser arquitecto. Argumentos para fundar una línea de investigación en arquitectura. Trabajo de ascenso presentado para optar a la categoría de Asistente en el escalafón universitario. Caracas: FAU-UCV

Artículos propios en publicaciones arbitradas

ZAMORA, Hernán (2008) *Editopología: la producción de lo edificable. hacia una interpretación del saber hacer del arquitecto* (Resumen). En: Libro de resúmenes: 1er Encuentro nacional de Investigación en Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Maracaibo: Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad del Zulia. Febrero de 2008; p.63. (Publicación extensa en proceso).

_____. (2008) *¿Qué decimos cuando digo "hacer"? Anotaciones para una reflexión acerca de los conceptos poesía, teoría, práctica y técnica*. En revista digital: A parte rei, Nº 55. Enero, 2008. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hernan55.pdf>

_____. (2005) *Caracas entre dos esquinas. De Mercaderes a El Carmen, por la Avenida Baralt*. Revista: Conciencia Activa 21, Nº 9. Caracas: Fundación Conciencia Activa. Julio, 2005; pp. 159-171. ISSN: 1690-4710

_____. (2004) *Reflexiones desde el artefacto arquitectónico. Apostillas en torno a los conceptos edificar, lugar y habitar*. Revista: Tecnología y Construcción, Vol. 20, Nº 3. Caracas: IDEC-FAU-UCV / IFAD-LUZ, 2004; p.p. 29-42. ISSN: 0798-9601

_____. (2003) *Apuntes para construir una definición acerca del conocimiento en arquitectura. Mapas de lo aprehendido*. Revista: Tecnología y Construcción, Vol. 19, Nº 1. Caracas: IDEC-FAU-UCV / IFAD-LUZ, 2003. p.p. 29-42. ISSN: 0798-9601

_____. (2001) *Creatura de luz*. Revista: Portafolio, Vol. 2, Nº 4. Maracaibo: Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad del Zulia. Diciembre, 2001; p. 60A-73a. ISSN: 1317-2085.

_____. (2001) *Tránsfuga entre cavernas*. Revista: Argos, Nº 35. Caracas: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Simón Bolívar. 1980; pp. 79-106. ISSN:

Artículos propios en publicaciones no arbitradas

_____. (2001) *¿...Si tuviese que enseñar Arquitectura?*. Medio Informativo Nº 08. Caracas: Centro de Información y Documentación, FAU-UCV. Mayo, 2001; p. 3. ISBN: P0360