

La dialogía como un acto de interpretación arquitectónica

Dialogy as an act of architectural interpretation

Fernando Espósito-Galarce

fernando.esposito@ead.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

RESUMEN – Este trabajo aborda la definición de dialogía como una forma de entender la relación entre el arquitecto y el lugar, a través de las variables que se ponen en juego al momento de proyectar. El propósito de la discusión es valorar la forma en la que el arquitecto, como autor de un proyecto arquitectónico, se dispone ante esas variables para descubrirlas y articularlas. En esa relación, la originalidad surge en la apertura del acto de proyectar a las variables históricas, físicas y sociales del contexto, pero, además, a las memorias, experiencias y percepciones del propio arquitecto. Se trata así de un sujeto-autor que se involucra y participa activamente en el reconocimiento del lugar del proyecto y todo lo que él contiene. La dialogía, por lo tanto, corresponde a una actitud en la que el arquitecto comprende el contexto a partir de ponerse en el lugar de un “otro” y, simultáneamente, reinterpreta desde su propia presencia y experiencias lo que contempla.

Palabras clave: dialogía, experiencia y arquitectura, memoria.

ABSTRACT – This paper addresses the definition of dialogy as a way of understanding the relationship between the architect and the place, through the variables that come into play in the process of design. The purpose of the discussion is to evaluate the attitude that the architect, as the author of an architectural project, takes to discover and articulate those variables. In this relationship, originality comes from opening the designing act to historical, physical and social variables of the context, but also to the architect’s memories, experiences and perceptions. The architect is, thus, a subject-author who engages and actively participates in the recognition of the project site and all that it contains. Dialogy, therefore, corresponds to an attitude in which the architect understands the context by putting himself in the place of the “other” and simultaneously interprets, based on his own presence and experience, what he contemplates.

Key words: dialogy, experience and architecture, memory.

La experiencia con el lugar como fundamento arquitectónico

En los análisis y críticas de arquitectura, el abordaje de las variables que participan en la relación entre arquitecto, lugar (contexto) y proyecto, y que influyen en la obra arquitectónica, muchas veces suele concentrarse en los componentes más físicos presentes en los resultados, es decir, en la obra misma.

Sin embargo, en la mayoría de los buenos ejemplos de arquitectura, es posible descubrir, en algún momento del desarrollo del proyecto, una actitud o disposición del arquitecto, previa a la construcción y uso de la obra, que explica, o al menos permite vislumbrar, el porqué de ese resultado excepcional.

Juhani Pallasmaa (2006) manifiesta que en la actualidad, en lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha ido adoptando la estrategia de la publicidad y de la persuasión instantánea, en la que se abandonan los criterios de diseño relacionados a los sentidos. Como consecuencia, los edificios se han convertido en productos-imagen, separados de la profundidad y

de la sinceridad existencial. Esta situación probablemente se encuentre ligada a la ausencia de aquella actitud o disposición del arquitecto, la que le permite abordar un proyecto a partir de un conocimiento más profundo de un determinado contexto en el que interviene, lo que lo aleja de la posibilidad de descubrirlo y experimentarlo realmente, para así poder configurar un proyecto más “sensible, profundo y sincero”.

Para Pallasmaa, la ausencia de esas sensibilidades se ve reflejada en que, a medida que la arquitectura pierde su plasticidad y sus lazos con la percepción corporal del ser humano, esta se aísla en la frialdad y la distancia de la espectacularidad para el sentido de la visión.

Con la pérdida de la tactilidad, las dimensiones y los detalles fabricados para el cuerpo humano, los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreal. El distanciamiento de la construcción de las realidades de la materia y del oficio convierte aún más las obras arquitectónicas en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción (Pallasmaa, 2006, p. 30).

Lo que Pallasmaa llama una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y la construcción tiene

su origen en la ausencia de una comprensión integral del lugar y su contexto. Este último queda determinado no tan sólo por los sujetos y objetos en él, además de la espacialidad y tiempo que lo caracterizan, sino que junto a ello está en juego la propia presencia del arquitecto, como un intérprete que establece relaciones entre esas variables. Por lo tanto, la noción de contexto involucra la presencia del habitante, del arquitecto y el lugar mismo como fundamento arquitectónico, en una relación abierta e interactiva, que se deja contaminar por las características de todos sus componentes e incluso por otras más externas, pero que participan de alguna forma en la definición de un determinado contexto.

Para Christian Norberg-Schulz, esa apertura e interacción es una de las propiedades básicas de la nueva espacialidad. Pero esta apertura no se manifiesta necesariamente a través de una arquitectura que adopta una serie de rasgos de otros lugares, sino más bien a través de una apertura virtual, cuya forma esté lista para la interacción, en lugar de ser cerrada y autosuficiente. Tal como lo afirma Norberg-Schulz, es obvio que esa nueva concepción del espacio está relacionada con un nuevo modo de vida (Norberg-Schulz, 2005, p. 20).

Por lo tanto, el camino para esa nueva espacialidad consiste en establecer vínculos espaciales con otros lugares, a través de una arquitectura pensada desde la experiencia del lugar y proyectarla con una “apertura” espacial, descubierta por el arquitecto en esa experiencia. Al transmitir la noción de contexto a la forma arquitectónica “abierta”, es la experiencia real con el contexto la que sale fortalecida, pues a través de ella se pueden establecer otros vínculos que cobran un nuevo sentido existencial para el habitante, y que a su vez reinterpreta la obra desde sus propias experiencias.

Se trata de una arquitectura vivida y, por lo tanto, de diferentes vivencias para cada sujeto, porque se sustentan en una serie de otras experiencias previas que conforman la memoria de cada individuo. Y en ese sentido, toda interpretación basada en la experiencia siempre tendrá el valor de ser abierta y original.

Si comprendemos la ciudad bajo esta noción de contexto basada en la experiencia vivida, esta “nunca podrá estar completa”, como dice Elisa Valero (2001), porque responde a las inquietudes, necesidades, anhelos, esperanzas y también a la memoria de sus habitantes, a un tiempo y lugar propios, de tal forma y en tal magnitud, que la ciudad como contexto cambia a la vez que sus habitantes cambian, y, por lo tanto, también las experiencias que se pueden tener con ella. Ese sentido de apertura para un arquitecto también es fundamental, pues sus propias experiencias también son variables, al estar determinadas

por el contexto existente y por la profundidad de su relación con él.

Se debe ser contemporáneo, insiste Valero (2001), y aprender de aquello que se ha heredado¹. Debemos aprender de nuestro entorno, de nuestras ciudades, de nuestro presente, pues él nos puede revelar muchos secretos si se está atento a las características de un lugar. Citando a Jacques Herzog (2000), Valero agrega que además debemos estar conscientes de las fuerzas que actúan en la época en que vivimos, pues el tiempo es también una realidad que es parte del proyecto.

Desde este punto de vista y atendiendo además a lo que Norberg-Schulz define como “nueva espacialidad”, es posible remirar la arquitectura moderna en su anhelo fundamental, que fue el de ayudar al ser humano a alcanzar un punto de vista existencial con su entorno, renovando su experiencia con el mundo vivido a través de esa nueva apertura.

Para Norberg-Schulz, esto surgió como consecuencia de una alienación general del hombre que se había desarrollado durante el siglo XIX. Este, al estar privado de símbolos significativos, ya no lograba identificarse con su entorno y, por lo tanto, perdió su sentido de pertenencia, haciendo de esa nueva concepción espacial moderna una promesa:

Para vencer este estado de alienación era necesario un nuevo arte, un arte que pudiese ofrecer al hombre un acceso emocional a “todo lo que no existía antes” y hacerle sentir libre gracias a la apertura y la movilidad. La arquitectura moderna forma parte de este nuevo arte (Norberg-Schulz, 2005, p. 23).

En la sociedad globalizada actual, es necesaria una reedición de aquellos principios para repensar nuestras ciudades. En ello, es importante también destacar la importancia del arquitecto como un articulador de la relación entre habitante y contexto, entre sociedad y lugar de vida, además de la imposible disociación entre arquitectura, contexto y su relación con otras disciplinas, sobre todo de las ciencias sociales.

Norberg-Schulz afirma que, durante mucho tiempo, se ha prestado una atención exclusiva a la función y la estructura, pero sin imágenes, ellas solo constituyen un simple “contenedor espacial”, lo que nos priva de lo que realmente constituye nuestro mundo cotidiano y de los recuerdos que relacionan nuestro entorno con la vida humana (Norberg-Schulz, 2005, p. 248).

Pero Norberg-Schulz va más allá, al afirmar que, aunque la arquitectura moderna surgió para salvar la brecha entre pensamiento y sentimiento, lográndolo al inicio, el éxito de ella en realidad nunca se aplicó del todo, pues rápidamente el nacimiento de la arquitectura

¹ Valero se refiere en sus dichos a una arquitectura heredada, a los edificios del pasado que constituyen el contexto presente, pero podemos asumir también que se trata de muchas otras características propias de un determinado contexto y no solamente de otras obras de arquitectura.

posmoderna vino a opacar los principios fundamentales de su predecesora, transformando el potencial liberador en una amenaza.

Hasta no hace mucho, nuestro potencial tecnológico parecía tener la posibilidad de ofrecer libertad y prosperidad para todos. Sin embargo, lo que era una promesa se convirtió en un peligro alarmante. La tecnología ya no parece un medio para lograr un fin, sino que se ha convertido en un fin en sí misma, e incluso amenaza en poner fin a todo (Norberg-Schulz, 2005, p. 248).

Hoy más que nunca existe la necesidad de una arquitectura “más significativa”, que reconozca los rasgos propios de cada lugar (Norberg-Schulz llama a esto regionalismo). Y aunque la “primera arquitectura moderna” se ocupó de las características generales de un nuevo contexto urbano, y tendió a hacerse “internacional”, luego quedó claro que una arquitectura pensada desde lo abierto no significaba que los lugares concretos tuvieran que perder su identidad y parecerse unos a otros.

Esto también lo comprendió Giedion, cuando reconoció que el arquitecto moderno debía asumir que la principal preocupación, antes de dibujar un solo plano, era conocer cuidadosamente, “casi podría decirse de forma reverencial”, los modos de vida de un lugar y la gente para quienes va a proyectar. Esto tiene como “fuerza motivadora el respeto a la individualidad y el deseo de satisfacer las necesidades emocionales y materiales” de un lugar.

Un mundo abierto es un mundo de interacción e intercambio, lo cual implica diversidad. En otras palabras, la vida está relacionada necesariamente con el carácter local y la visualización de cualquier mundo ha de incluir la expresión de ese carácter (Norberg-Schulz, 2005, p. 41).

De forma similar, para el arquitecto Juan Borchers (1968), la obra, al provenir de un ser humano común y corriente como otro cualquiera y que por efecto de su trabajo pretende imponer una disciplina vital a otros seres humanos como él, “abarca en su total naturaleza y por una duración prolongada” a esos seres humanos. El arquitecto, agrega Borchers, puede pretender imponer su gusto personal, proveniente de su subjetividad, pero a su vez eso lo obliga a una disciplina sobre sí mismo, que lo ayude a dejar de lado esa subjetividad y abrirse a lo que el contexto le revela, manteniendo su “naturaleza normal” como ser humano común y corriente. Para Borchers, esas dos tensiones no son fáciles de mantener en equilibrio en el arquitecto. Por un lado se trata de una persona común y corriente, como cualquiera, pero que debe liberarse de su subjetividad, pues crea una obra para otro que no es él. Pero, por otro lado, la obra la hace él, y es como una proyección de sí mismo y, por lo tanto, expresión personal y concreta. Por lo tanto, “para salir del impasse, la obra de arquitectura ha de ser expresión plástica que abarque al ser en su totalidad” (Borchers, 1968, p. 157).

Es esa autenticidad en la relación entre el arquitecto y contexto en sus múltiples variables (físicas, sociales, históricas), la que se pone en juego al momento de proyectar. Y si en la arquitectura moderna esa relación auténtica fue su propósito inicial, su anhelo y objetivo fundamental, finalmente esas respuestas terminaron por transformarse en una suerte de respuestas “tipológicas” carentes de autenticidad. Se transformaron en los dogmas y preceptos que la primera modernidad combatía, aunque se le reconoció, al menos en su fase funcionalista, el anhelo por hacer de la experiencia del ser humano en el nuevo mundo, una experiencia sensorial con la naturaleza, en la que la vida podía acontecer bajo esos nuevos órdenes.

Es en esa relación entre arquitecto, lugar y habitante, en la que el concepto de “dialogía” puede definir la actitud del arquitecto, para así enfrentar un determinado contexto de forma original.

La dialogía como relación entre arquitecto, lugar y habitante

El término dialogía es abordado desde la definición abierta por el filósofo Mijail Bajtín a mediados del siglo XX. Según ella, todo proceso creativo que relaciona a un autor-creador con el sujeto que recibe esa creación contiene varios elementos en interacción. Esa relación involucra aspectos físicos, que en el caso de la arquitectura corresponden a las variables como la ciudad, sus edificios, su geografía, clima, entre otros; por otro lado, involucra aspectos sociales asociados a los habitantes, como individuos y comunidad; y por otro, aspectos temporales que determinan la historia y memoria de un lugar. Es decir, se trata de un sistema complejo, variable y original.

En ese sentido, este sistema, como el propio Bajtín lo afirma, requiere de esa unidad, pues la contemplación estética y el acto ético no pueden entenderse como algo ajeno a la “unicidad concreta del lugar”, pues se trata de una acción que ocurre entre un “yo”, un “otro” y en un “lugar” y “tiempo” determinados.

El sobrante de mi visión con respecto al otro, determina cierta esfera de mi actividad excepcional, o sea el conjunto de aquellos actos internos y externos que tan solo yo puedo realizar con respecto al otro y que son absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar: son actos que completan al otro en los aspectos donde él mismo no puede completarse. Estos actos pueden ser infinitamente heterogéneos porque dependen de la heterogeneidad infinita de las situaciones vitales en las que tanto yo como el otro nos ubicamos en determinado momento (Bajtín, 1990, p. 29).

De esta forma, la actitud dialógica podemos entenderla como un proceso por el cual el arquitecto se deja “afectar” por el contexto antes de, él mismo, “afectarlo”.

Por lo tanto, es posible considerar que, cuando un arquitecto se enfrenta a un proyecto, existen factores de su propia personalidad que en alguna medida cobran

forma en él y se transmiten a la obra edificada y a su vez al lugar en donde este se sitúa. Estos factores transmitidos, por un lado, los constituyen las experiencias del propio arquitecto, y, por otro, todo aquello que, en el medio físico, histórico y social donde la obra se insertará, el arquitecto es capaz de observar, relacionar y reflejar en su proyecto, a partir de lo que percibe y de cómo es capaz de incorporar esa información y experiencias en su proyecto.

Esta disposición dialógica del acto de proyectar la podemos reconocer, por ejemplo, en Peter Zumthor. Este afirma que, para concentrarse en un determinado lugar para el cual se debe hacer un proyecto, hay que sondearlo, comprender su estructura, su historia, sus características sensoriales. En ese proceso de visualización empiezan a confluir imágenes de otros lugares conocidos que alguna vez han impresionado, sean estos lugares cotidianos o especiales, cuya forma el arquitecto lleva dentro como un símbolo de determinados “estados de ánimo” y cualidades. Sólo al dejar que en el lugar concreto se irradie “en espíritu” aquello semejante a él, emparentado o ajeno, surge esa imagen de lo local. Y agrega:

Surge así el fondo sobre lo que se ha de pintar; aparece la red de las diversas vías de acercamiento al lugar; lo que me posibilita la toma de decisiones en mis proyectos. Así es como me sumerjo en el lugar de mi proyecto y, al mismo tiempo, miro hacia fuera, al mundo de mis otros lugares (Zumthor, 2004, p. 36).

En esta forma de reconocimiento del contexto, el habitante debe ser un sujeto activo que motive al arquitecto al momento de proyectar, pues un arquitecto, además de descubrir las características del lugar a través de su propia experiencia, ver las experiencias de otros, interpretarlas y comprenderlas, debe también descubrir como esas variables del contexto son puestas en juego. Esa relación arquitecto-habitante-lugar a través del proyecto es una totalidad, en la que las diferentes experiencias en cada uno de los momentos de un proyecto, pasando luego por la construcción y hasta la obra habitada, poseen su propio tiempo y espacio.

De esta manera, los lugares pueden también ser entendidos como “residuos” de otros tiempos, que pueden hacerse elocuentes a través de las huellas que dejan impresas en el presente, pues estas se presentan en un juego de apertura y escondites a interpretaciones siempre nuevas, explica Evelina Calvi.

Proyectar significa entonces estar atento a esas señales y huellas de los lugares, interrogar el contexto e interrogarse a sí mismo acerca de los acontecimientos que se han producido y que se producen. Es abrirse al diálogo y dejarse contaminar por los lenguajes que ellos expresan, probando diferentes conexiones e hipótesis, atreviéndose a experimentar, anticipar, imaginar, pero en una relación comprometida con todo lo que conforma nuestro entorno (Calvi, 2003, p. 66).

En consecuencia, hay que considerar por una parte que si un proyecto se nutre únicamente de lo existente

y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, carecerá de su encuentro con el mundo, de la contemporaneidad; y si una obra de arquitectura, como dice Zumthor, no nos cuenta del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, carecerá de las proximidades sensoriales con el propio lugar, que es el peso específico de lo local (Zumthor, 2004, p. 36).

Es en ese peso específico del lugar de vida, y no solamente como huella y tradición, en donde el pasado y el presente de un contexto se funden. Es la experiencia en y con el lugar la que permite esa vinculación entre lo que el lugar ha sido y es, pero además con lo que para cada uno será.

Por lo tanto, si el proyecto de arquitectura es una respuesta al contexto, este se encuentra asociado a un conjunto de variables que provienen “de un cruce entre la experiencia vivida por el arquitecto/proyectista y las circunstancias físicas, históricas y sociales del contexto preexistente” [...] y de un conjunto de valores que dotan a los lugares arquitectónicos de una multiplicidad de significados” (Madeira da Silva, 2012, p. 4).

Memoria y dialogía: ponerse en el lugar de otros para comprender el lugar

Entender el acto de proyectar a partir de estas relaciones implica una proximidad con el contexto que requiere de la identificación y conocimiento “de un otro”. Incluso más, implica también una identificación “con ese otro”, en una suerte de revelación de la memoria de lo que acontece en un lugar. En esa memoria, muchas veces aquellos aspectos intangibles que permiten identificarse con el contexto abren el proyecto a particularidades que relacionan a arquitecto y habitante.

La posibilidad de distinguir ese acontecer conformado por sujetos, objetos y lugar, entendiéndolo como una memoria desplegada en ese acontecer y su influencia en la legibilidad del contexto, se basa en que muchas veces la acción del arquitecto requiere de un campo mucho mayor al aparente, porque el “verdadero bienestar” tiene un pasado (Bachelard, 2004, p. 35) al que el arquitecto debería acceder desde su condición de modelador de lugares, para incidir de buena forma en ese acontecer ya existente y los que puedan surgir.

La posibilidad de invención de un lugar depende en gran medida de esas memorias, pues de estas últimas, a su vez, depende la posibilidad de imaginar, de prever y anticipar esos lugares. Porque memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua, en una “comunidad del recuerdo y de la imagen” (Bachelard, 2004, p. 35).

Acceder a la memoria de un lugar significa para el arquitecto también acceder a la posibilidad de imaginar, a la posibilidad de crear desde una originalidad que se

manifiesta a partir de ese gesto de aproximación al contexto. Ese gesto permite retener, a través de una “impresión”, en su propia construcción de una memoria, aquello fundamental. Luego, ese gesto inicial se convierte en una “expresión” a través de un acto creativo, orientado hacia una nueva posibilidad de lugar, influida y coherente por aquella memoria previa.

Pero existe una dificultad para el arquitecto. Antes de la construcción de su propia memoria, se debe atender a esa memoria colectiva que revela el sentido del lugar. Porque si las memorias individuales ya son complejas, las memorias colectivas lo son más aún, enredadas en tramas de memorias singulares y comunes.

La memoria configura poderosamente la identidad, en un proceso que hacemos entre cada uno y los otros, al que no escapamos. Lo que diferencia la memoria de una caótica yuxtaposición de fragmentos es que la memoria tiene sentido, requiere e impone un orden, una organización. Por eso la memoria, tanto individual como colectiva, necesita sujetos y argumentos, etapas y desenlaces. En cierto modo, la memoria es una narración o relato. Pero este relato no se produce en el vacío. La memoria crea identidad e ilumina (Durán, 1998, p. 44).

Según lo anterior, es posible afirmar que la memoria no es solamente una serie de recuerdos inmóviles, que se pueden capturar o localizar en el tiempo como en un análisis más bien biográfico del espacio y su acontecer (como un registro o bitácora), sino que se trata de una comprensión de ese presente accediendo a una intimidad, en la que el propio arquitecto es parte.

Esa comprensión de la memoria permite acceder a una intimidad espacial, en la que los acontecimientos pasados se hacen presentes a través de la conformación de una memoria con lugar, o como dice Bachelard, “el espacio como contenedor de tiempo” (Bachelard, 2004, p. 38).

De esta forma, la impresión del arquitecto ante el contexto le permite otorgar un sentido a la legibilidad del mismo, imponer un orden, una organización, construyendo un argumento para hacer de esa memoria una especie de narración o relato que orientará los pasos de su proyecto, siempre basado en la reinterpretación del contexto, pues como nos indica Durán, recordando las palabras de Gadamer, el pasado no tiene sentido por sí mismo, salvo para mí y ahora, imponiendo así límites a las posibilidades de reinterpretación del contexto, los que están determinados también por mi propia reinterpretación (Durán, 1998, p. 45).

De esta forma, en la proximidad que alcanza el arquitecto con el contexto, esos límites impuestos por el pasado pueden abrirse hacia una flexibilidad surgida de la identificación de un contexto aparentemente menos visible, pero fundamental en la configuración histórica y física de un lugar, que, desde el momento en que se descubren, alcanzan una nueva validez, pues en ellas se incluye a sí mismo el propio arquitecto. En palabras de Bachelard, sería una suerte de “topoanálisis”, en el que

se redescubren y hacen presentes aquellos parajes de la vida íntima de cada uno en ese “teatro del pasado que es nuestra memoria” (Bachelard, 2004, p. 38).

Desde esa ubicación en la que el arquitecto dialoga con el lugar, en el que se redescubre a sí mismo en ese lugar y descubre a otros, es que se establecen nuevos órdenes reinterpretativos del contexto, a partir de esa memoria presente.

En esa capacidad de identificación de un “otro” y “con ese otro”, nos encontramos en una legibilidad del contexto desde una actitud dialógica, la que resulta relevante para el acto de proyectar.

El filósofo Charles Taylor evoca como rasgo general de la vida humana su carácter dialógico, pues a través de ese rasgo se va configurando la identidad. Ese rasgo dialógico agrega, estrecha los lazos posibles a través del contacto, la comunicación y la convivencia entre los sujetos que forman parte del contexto. Y es por eso que Taylor los considera parte de esa comunicación con carácter dialógico, pues tiene consecuencias en el modo de establecer las relaciones entre arquitecto, habitante y lugar, a través de las características singulares que entran en contacto y que influyen un proyecto.

Taylor se refiere de la siguiente manera al carácter dialógico de la vida humana:

El rasgo general de la vida humana que deseo evocar, es el de su carácter fundamentalmente dialógico. Nos convertimos en agentes humanos plenos, capaces de comprendernos a nosotros mismos y por ello de definir una identidad por medio de nuestra adquisición de ricos lenguajes de expresión humana (Taylor, 1994, p. 68).

Taylor hace referencia a la definición de la identidad como una consecuencia directa de la adquisición de diferentes lenguajes, a los que describe como “ricos lenguajes de expresión humana”, abriendo con ello la definición a atributos como las emociones, sentimientos y afectos, que son parte de esos lenguajes y que nos posibilitan la relación con el mundo. Así, el acto de proyectar es esencialmente dialógico, en mayor o menor medida, pero dialógico finalmente. La riqueza de esos lenguajes de expresión arquitectónica de rasgos dialógicos dependerá de cuán permeable al contexto sea el proceso y de la diversidad de estímulos que el arquitecto sea capaz de integrar.

Taylor, en su afán por revelar la complejidad de ese rasgo dialógico, insiste en que los lenguajes involucrados en esa relación con el contexto corresponden a una diversidad de formas que no solo involucran al individuo, sino a otros en relación a él. Esto último podríamos considerarlo el principal componente del rasgo dialógico del arquitecto: la relación con otros.

Para los fines de esta discusión, quiero tomar el lenguaje en su más alto sentido, que abarca no solo a las palabras sino también a otros modos de expresión por los que nos definimos a nosotros mismos, incluyendo los lenguajes del arte, del gesto, del amor

y similares. Pero a ello nos vemos inducidos en el intercambio con los otros. Nadie adquiere por sí mismo los lenguajes necesarios para la autodefinición. Se nos introduce en ellos por medio de los intercambios con los otros que tienen importancia para nosotros, aquellos a los que George Herbert llama “los otros significativos”. La génesis de la mente humana es en este sentido no monológica, y no constituye algo que cada cual logre por sí mismo, sino que es dialógica (Taylor, 1994, p. 68).

Taylor indica que, en esta forma de comprender el entorno que habitamos y creamos, se ha producido una nueva comprensión del arte, que va reconociendo la experiencia como una modeladora del sujeto en su relación con el medio y lo que es capaz de crear. Porque ese entorno no es solo una fuente de imitación directa desde el que se traspasan características hacia el objeto creado, sino que se le debe considerar como una fuente de experiencias miméticas. Taylor explica que el arte, al no tener ya que definirse por imitación, por mimesis de la realidad, este se comprende ahora más en función de la creación. Y esas dos ideas están siempre relacionadas, pues si además de aprender a “ser” por imitación o mimesis, nuestra “forma de ser” es original, y no se basa en nada preexistente, entonces lo que expresamos tampoco sería algo totalmente basado en la imitación de algo preexistente, sino una nueva creación.

Pensamos en la imaginación como en algo creativo [...] me descubro a mí mismo por medio de mi obra, por medio de lo que creo. Mi autodescubrimiento pasa por la creación, por la realización de algo original y nuevo [...] y por medio de ello y sólo de ello, me convierto en aquello que soy y que guardo en mi interior. El autodescubrimiento requiere poesis, creación. (Taylor, 1994, p. 95).

A primera vista resulta algo paradójico concebir la originalidad artística a partir de dos dimensiones fundamentalmente: la mimesis o imitación de la realidad y, por otro lado, la creación, entendidas como dos componentes independientes en el proceso creativo, como dice Taylor. Pero si las revisamos desde el rasgo dialógico de la vida humana, es decir, un proceso de aprendizaje y maduración de los diferentes lenguajes de expresión, estas no son componentes que se enfrentan, por el contrario, son complementarios: La mimesis, entendida como la capacidad de imitación original y conformadora de una base desde la que un creador se permite activar esos lenguajes (la experiencia con el mundo, una impresión), y la creatividad, como el proceso de autodescubrimiento en el propio acto de crear (reacción, una expresión).

Taylor, en este sentido, agrega algo que resulta fundamental en la relación entre un arquitecto y el contexto, diciendo que si algunas de las cosas a las que damos más valor nos son accesibles solo en relación a lo que se ama, entonces eso se convierte en algo interior a nuestra identidad (Taylor, 1994, p. 70). De esta forma, lo que hacemos en esa construcción de nuestra identidad a partir de la relación con ese otro es actuar dialógicamente,

comprender el contexto a partir de ponerse en el lugar de ese otro, en un proceso creativo de autodescubrimiento y reinterpretación del contexto habitado.

Tenemos, por lo tanto, ese autodescubrimiento por medio de la creación de la propia obra autónomamente, que de todas formas ya es fruto de una experiencia dialógica, al concebirse a partir de un propósito fuera de uno mismo y de las experiencias de vida y aprendizaje. Esto ocurre por medio de una interacción con el mundo, conformada por una originalidad nacida de la acción de imitación a partir de las experiencias con el contexto y por otra desde un acto creativo de autodescubrimiento ante ese contexto. Y, por otra parte, tenemos esa capacidad de interiorización de “lo otro” y “los otros”, como los determinantes de ese autodescubrimiento esencial, haciendo del sujeto y el contexto una dimensión apropiada.

Según Taylor, contrariamente al argumento anterior, en el que ese rasgo dialógico de una actitud abierta al contexto es la posibilidad de originalidad, existiría para algunos un peligro en esa actitud de apertura inclusiva de ese “otro”. En nuestra sociedad, a algunas personas esto les significa una limitación, de la que sería un logro poder liberarse. Define esto como algo similar al impulso del eremita por llevar una vida alejada de otros, o utilizando un ejemplo más familiar a nuestra cultura, el caso del “artista solitario”. Pero desde otro punto de vista, esto también puede considerarse como un tipo de actitud dialógica. Taylor lo explica de la siguiente manera:

En el caso del eremita el interlocutor es Dios. En el caso del artista solitario, la obra misma se dirige a un público futuro, acaso todavía por crear, gracias a la obra en sí. La misma forma de una obra de arte muestra su carácter de cosa dirigida. Pero sin menoscabo de cómo nos sentimos respecto a ello, la formación y el sostén de nuestra identidad en ausencia de un esfuerzo heroico por romper nuestra existencia corriente, siguen siendo dialógicos a lo largo de nuestras vidas (Taylor, 1994, p. 70).

De esta manera, Taylor explica que en un acto individual creativo, aún en soledad, siempre existirá una inevitable acción dialógica creativa con alguna dimensión de “otredad”.

Memoria y dialogía en la interpretación del lugar

Como ya se dijo, para Zumthor, por ejemplo, en el campo de la arquitectura, la dialogía se trataría de una forma de concentrarse en el lugar para el cual se debe hacer un proyecto. Ello implica comprender su estructura, su historia, sus características “sensoriales”.

A esas experiencias de vida, Zumthor las llama “sus otros lugares” y están conformados por todas y cada una de las experiencias que permiten la revelación de esa “esencia” del lugar presente. Esa serie de experiencias que determinan las reacciones del arquitecto ante el contexto a

intervenir se hacen presentes a través de esa nueva puesta en juego de las experiencias vividas anteriormente.

Esa “puesta en juego” o “despliegue de la memoria” de aquellas experiencias vitales surge como una suerte de reactivación de los sentidos, en un estado de reinterpretación de esas experiencias. En otras palabras, se trataría de una “evocación” de las experiencias a través de la memoria para hacerlas “presentes”, entendiendo la palabra presente como tiempo y a la vez como presencia.

El propósito de esta discusión es el de darnos cuenta de que cualquier acción en el espacio tiene implicancias en el como esos modos de reaccionar se nos revelan en la vida a partir de lo que hacemos o dejamos de hacer y de cómo lo hacemos. Y esas reacciones propias del arquitecto, al determinar lo que es capaz de proyectar, alcanzan y determinan las reacciones de otros cuando lo que proyecta se materializa como lugar.

Para un arquitecto, aquella memoria a la que recurre como una fuente de experiencias, renovándolas en una reinterpretación del presente y en una puesta en juego de sus impresiones, puede significar una fuente de autenticidad al momento de enfrentarse a un nuevo proyecto.

En este palacio (la memoria), separadas y clasificadas por especies, encuéntrase guardadas todas las sensaciones que han penetrado, cada una por su propia entrada: así la luz y todos los colores y las formas de los cuerpos, por los ojos; por los oídos, los sonidos de todo género; los olores todos, por el conducto de la nariz; el conjunto de los sabores, por la puerta de la boca, y por la sensibilidad difusa por todo el cuerpo, lo que es duro y lo que es blando, lo que es caliente o frío, suave o áspero, pesado o ligero, sea exterior o interior al cuerpo. Todas estas cosas las recoge la memoria, para evocarlas de nuevo cuando sea menester (San Agustín in Montes de Oca, 1977, p. 158).

Resulta interesante, en la descripción de la memoria por parte de San Agustín, el hecho de que describa tan claramente como “sensaciones” las experiencias físicas de la persona, y más aún, el hecho de que las defina como algo que penetra a nuestro cuerpo a través de los sentidos, como si fueran cosas que se van almacenando.

San Agustín, a propósito del papel que el cuerpo juega en esa conformación de la memoria, afirma:

Allí me encuentro también a mí mismo, me acuerdo de mí, de lo que he hecho, cuándo y dónde lo he hecho, y que impresión sentía en el momento de hacerlo. Allí están todas las cosas que me acuerdo haber experimentado o creído. De esa misma abundante reserva saco igualmente, por semejanza con las cosas de que he tenido experiencia o con aquellas que, conforme a esta experiencia, haya nuevas y nuevas imágenes. Las cotejo yo mismo con la trama del pasado y voy, de ahí, tejiendo la del porvenir, hechos, acontecimientos, esperanzas. Y todo esto lo pienso y repienso como si fuese presente (San Agustín in Montes de Oca, 1977, p. 159).

La interacción con el contexto, con el fragmento de mundo en el que se intervendrá con un proyecto y

las experiencias de vida previas en las que se vinculan espacio, tiempo, cuerpo y mente, permite conformar un conjunto de valores a los que se accede permanentemente a través de la memoria para la configuración de una idea madura, compleja y completa de una posibilidad de lugar.

El lugar-ciudad desde la experiencia dialógica

Ahora bien, si lo que entendemos como contexto y lugar es la ciudad, podemos decir que el arquitecto actúa en ella reconociendo, o al menos aproximándose “dialógicamente”, en alguna medida, a aquellos sujetos y objetos que la conforman. Desde esta perspectiva dialógica, la tarea del arquitecto es descubrirlos para comprenderlos.

Durán afirma que, en esa relación “cognoscitiva” con la ciudad, esta se revela de una forma analítica y sintética a la vez. La primera (analítica) conlleva la diferenciación, el reconocimiento y la memorización de los componentes, y así, a medida que se conoce, la ciudad se diferencia en sectores y elementos para cada uno de forma diferente. La segunda (sintética) conlleva la fusión, la integración y armonización de las partes en un todo único, y es en esa unicidad en donde el arquitecto también adquiere un determinado grado de proximidad a través de la interpretación de la ciudad, lo que le permite adquirir desde su propia “diferenciación, reconocimiento y memorización” la posibilidad de “fusionar, integrar y armonizar” múltiples percepciones.

De esta forma, la identidad de la ciudad (su imagen) se hace dinámica, interactiva, cambiante. Los que tienen capacidad de percibirlo potencian la imagen y el tipo de conocimiento que desean, el que se ajusta a sus fines. Pero la imagen de la ciudad es inevitablemente múltiple, reflejo de las experiencias múltiples que los sujetos tienen de ella (Durán, 1998, p. 93).

La dialogía, entonces, se trata de la capacidad del arquitecto de acceder a esas multiplicidades, que le permitan interpretar correctamente la ciudad y lo que en ella ocurre.

Además, la ciudad no trata a todos por igual, insiste Ángeles Durán, y por lo tanto las reacciones tampoco son homogéneas. Los agentes, disciplinas y/o factores que intervienen en la construcción de la ciudad deben estar conscientes de esta heterogeneidad de estímulos y reacciones con que las “otras” personas perciben el espacio urbano y arquitectónico.

Con respecto a esta actitud consciente y sensible hacia un “otro”, en relación a ese gesto ético y estético, Mijail Bajtín precisa lo siguiente a propósito de esa actitud de aproximación dialógica a partir del acto de observar y sondear el contexto.

Cuando observo a un hombre íntegro, que se encuentra afuera y frente a mi persona, nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden. Es que en cada momento dado, por más cerca que se ubique frente a mí el otro, que es contemplado por

mi, siempre voy a ver y a saber algo que él, desde su lugar y frente a mí, no puede ver: las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada (cabeza, cara y su expresión, el mundo tras sus espaldas, toda una serie de objetos y relaciones que me son accesibles a mí e inaccesibles a él). Cuando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas. Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes, se puede adoptar una postura más adecuada, pero para eliminar la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, que se vuelvan una misma persona (Bajtín, 1990, p. 28).

Bajtín no solo hace referencia aquí al hecho particular de adquirir una postura adecuada frente a aquello que constituye el campo o contexto para lo cual un creador descubre aquellos aspectos que forman parte de esa comprensión del medio, sino que avanza sobre la idea de que existe un gesto de comprensión, llamémosle absoluta, en la que el observador se funde con ese otro.

Ese fundirse con el otro mencionado por Bajtín, en el campo de la arquitectura, es interesante asumirlo como actitud creativa, pues significa que de alguna forma el arquitecto, por momentos, adquiere ese estado de interpretación de ese otro, asumiendo su lugar, su condición espacial, intentando comprenderlo, al menos en su interioridad, en su imaginación, lo que incide en las acciones que definen su proyecto.

En otras palabras, el arquitecto es arquitecto y habitante a la vez del mundo que contempla, que observa, pero además se anticipa “estéticamente” desde esa reinterpretación “ética”, al internalizar el contexto a partir de ponerse en el lugar del otro. Bajtín continúa diciendo en relación a este aspecto:

La contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos de la unidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el sujeto de este acto y de la contemplación artística. El sobrante de mi visión con respecto al otro, determina cierta esfera de mi actividad excepcional, o sea el conjunto de aquellos actos internos y externos que tan solo yo puedo realizar con respecto al otro y que son absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar: son actos que completan al otro en los aspectos donde él mismo no puede completarse. Estos actos pueden ser infinitamente heterogéneos porque dependen de la heterogeneidad infinita de las situaciones vitales en las que tanto yo como el otro nos ubicamos en determinado momento (Bajtín, 1990, p. 29).

De esta forma, Bajtín vincula la acción creativa con el acto de contemplación. La primera, una acción que expresa aquello que en el acto de contemplar es la impresión que hace el entorno en el observador. La relación entre ese acto, que Bajtín denomina como “ético”, que incide finalmente en el proyecto creado, y lo contemplado, determina ese “sobrante de visión” respecto de otro, “completándolo estéticamente” en su existencia física en el mundo. Ese tipo de contemplación es activa y productiva y no supera los límites del otro, sino que solo une y ordena la realidad en que existe. Son acciones contemplativas que vienen a ser consecuencia del excedente de la visión externa e

interna del otro, y su esencia es estética. Es una especie de desdoblamiento estético.

Es indispensable que el excedente de mi visión complete el horizonte del otro contemplado sin perder su carácter propio. Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar, y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de mi visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo; debo enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo, del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y sentimiento (Bajtín, 1990, p. 30).

A partir de lo anterior, resulta importante destacar que la dialogía no solo podemos entenderla aquí como un diálogo entre las variables que conforman el campo de interacción o contexto contemplado como individuo, lugar, edificio, entre otras, y el sistema que conforman, sino que es posible comprenderla además como una actitud “ante” ese contexto, y más aún, “en” ese contexto, entendiendo también al arquitecto como un protagonista.

Si pudiera definirse en pocas palabras esta actitud, podría entenderse nuevamente como: “comprender el contexto a partir de ponerse en el lugar del otro”. Esto es radicalmente opuesto a un proceso monológico y cerrado de análisis de los componentes del lugar, en los que la interacción del propio creador, autor o arquitecto, no interfiere en el sistema de relaciones. Para el arquitecto, ponerse en el lugar de otro es comprender el contexto desde una actitud que pone en juego las variables, poniéndose en juego él mismo en esa comprensión del lugar. De esta forma, podemos incorporar otra definición, o más bien otra característica de la dialogía: su dinamismo.

La dialogía es una noción dinámica; la dialogía establece relaciones entre enunciados (voces) individuales o colectivas. Lo dialógico concierne ante todo la interacción entre los sujetos parlantes, y los cambios discursivos, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Supone, asimismo, una articulación que incorpora las “voces” del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad. Revela, en definitiva, la orientación social del enunciado. En cuanto que determina la “pluralidad” y la “otredad” (Zavala, 1991, p. 49).

En este sentido, esta interacción dialógica se da en un campo heterogéneo, pues la capacidad de reconocimiento de una realidad involucra no solo factores materiales y concretos, sino que factores de una profundidad mayor en un campo menos visible u oculto, en el cuál el propio “sujeto creador” debe ser capaz de leer recogiendo gestos, miradas, relaciones físicas, de su propia experiencia vivida. Él es quien sintetiza la realidad en una interpretación de la misma para llevarlas al proyecto. Así, es posible alcanzar una coherencia con el propio contexto y las relaciones puestas en valor, desde una visión global del acontecer en el que una obra de arquitectura existirá, en una relación de proximidad con el contexto de la que el arquitecto también es parte.

En palabras de la filósofa Iris Zavala, el mundo dialógico es un mundo de intercambios verbales (aunque en el contexto arquitectónico naturalmente podemos distinguir intercambios no solo verbales, pues se dan en el espacio), donde no existe ni la primera ni la última palabra.

No existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito (Estética, pág. 32). Ni siquiera los significados pasados son estables, porque no están concluidos, agotados para siempre, ni terminados: no existe nada muerto (Zavala, 1991, p. 53).

Por lo tanto, se trata de una especie de desdoblamiento del arquitecto, que para poder observar, reconocer, interpretar y proyectar, por una parte es un arquitecto autor-creador, que pertenece a la obra y enfrenta el contexto como tal, y por otra, de un arquitecto-autor-real, que pertenece a la vida en la que esta creación se desarrolla y experimenta el contexto como tal, junto a otros (Bajtín, 1990, p. 18).

Es esta doble presencia la que determina la posibilidad de acceder a ese “excedente de visión” que el actuar dialógicamente otorga. Con todo esto, no estamos hablando aquí de unas capacidades o talentos superiores del arquitecto, respecto de otras personas. No se trata de reconocerle un don especial, sino, por el contrario, insistir en que el proyecto, al tener implicancias éticas y estéticas, requiere de un arquitecto capaz de conocer lo que le rodea, dialogar con aquello que lo conforma y actuar guiado por sus descubrimientos y percepciones.

En ese sentido, Zavala se refiere a la dialogía como un enorme diálogo que se multiplica y a la vez es multiplicador a través del espacio y del tiempo. Lo que propone la dialogía viene a ser un principio metodológico como una forma de dialogar con la alteridad, con “el otro”, con “lo otro”, asimilándolos como relaciones de tiempos y lugares que a través de la propia experiencia son reinterpretados y apropiados (Zavala, 1991, p. 54).

Pero aquella característica de diálogo que Zavala le otorga a la dialogía tiene sus distinguos. Las relaciones dialógicas no deben suponerse como similares a la dialéctica y al diálogo. Estos, según los estudios de Zavala acerca de Bajtín, hacen desaparecer una heterogeneidad de voces, separándolas, eliminándolas, anulándolas de la diversidad emocional y, por lo tanto, de la diversidad de respuestas ante las mismas.

La dialogía, en cambio, supone la “explosión del sujeto”, “la pluralidad del sujeto múltiple” y la “necesidad del otro” (Zavala, 1991, p. 55). Es una tensión entre el contexto que enfrentan al “yo” con el contexto en cada manifestación interna y externa, en cada gesto de impresión y expresión.

Esto ocurre porque cada uno de nosotros posee una forma original de “ser humano”, tenemos nuestra “propia medida”. Se está destinado a vivir de una forma propia, única y no a imitación de la de nadie más. Ser fiel

a esa individualidad significa serlo a esa posibilidad de originalidad. Eso es algo que solamente cada cual puede descubrir y expresar y, en ese gesto, alcanzar la verdad de aquella forma única o, como lo nombra Charles Taylor, “alcanzar el trasfondo del ideal moderno de autenticidad” (Taylor, 1994, p. 64).

En el arquitecto esto es alcanzar esa autodefinición para trasladar esa originalidad al proyecto; es también descubrir aquella forma original en ese otro, destinatario de sus acciones, a partir de su propia acción de autodescubrimiento; una interpretación de aquella autenticidad ajena para poder proyectar. Allí se unen arquitecto, proyecto y habitante en una forma que les es auténticamente propia, incorporando en esa relación, en palabras de Zavala, el contenido conceptual y el entramado espiritual de la dialogía que estructura lo que para Bajtín es la nueva imagen del ser humano como naturaleza dialógica de la conciencia, basada en la alteridad y pluralidad, y la naturaleza dialógica de la vida humana como sociabilidad (Zavala, 1991, p. 41). Para Bajtín:

El hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo. El hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro [...]. Ningún nirvana es posible para una sola conciencia. Una sola conciencia es contradictio in adjecto. La conciencia es múltiple en su estancia. Pluralia tantum. (Estética, 328) (Bajtín in Zavala, 1991, p. 41).

Dialogía: Una forma de proyectar con autenticidad y responsabilidad

Lo que se pone en juego finalmente, a través de la dialogía, es la originalidad arquitectónica, pero entendida desde la autenticidad y la responsabilidad del arquitecto ante lo que proyecta.

En relación a la “autenticidad”, Taylor plantea que la primera preocupación ante su ausencia la constituye el individualismo, cuyo lado más oscuro supone centrarse en el “yo”, lo que estrecha las vidas, las empobrece y las hace perder interés por los demás y por la sociedad. Taylor se refiere al individualismo como una “fuente de preocupación”, aunque indica que el individualismo también designa lo que muchos han considerado uno de los logros más admirables de la civilización moderna, si es entendida como una relación de oposición entre la libertad moderna y los horizontes morales restrictivos del pasado.

Vivimos en un mundo en el que las personas tienen derecho a elegir por sí mismas su propia regla de vida. [...] Muy pocos desean renunciar a este logro. En realidad piensan que está aún incompleto, que las disposiciones económicas, los modelos de vida familiar o las nociones tradicionales de jerarquía todavía restringen demasiado nuestra libertad de ser nosotros mismos. La libertad moderna se logró cuando conseguimos escapar de horizontes morales del pasado. La gente solía considerarse como parte de un orden mayor. La libertad moderna sobrevino con el descrédito de dichos órdenes (Taylor, 1994, p. 38).

Bajo esta noción de individualismo que describe Taylor, en que determinados ordenes preexistentes definen el contexto, el rasgo dialógico no puede darse si se le considera como una limitación. No puede darse si a esas características preexistentes del contexto se les entiende como factores que provocan una falta de libertad, o si la relación con el contexto es entendida como una dificultad para ser uno mismo, considerando a los otros y el lugar solamente como usuarios de una creación arquitectónica. Si el lugar, los sujetos y su relación con el arquitecto, como autor, no son entendidos como fundamento activo de su propia individualidad y como fuente de originalidad, el rasgo dialógico deja de existir, cediendo terreno a una actitud monológica, que evita o minimiza las relaciones con lo externo a uno mismo. Por el contrario, el individualismo, la conformación o definición de un “yo”, debe ser entendido como “autenticidad” desde ese rasgo dialógico, lo que anima a una apertura de las fronteras de ese “yo”, para asimilarlo como posibilidad inclusiva y de una interacción siempre abierta a esos ordenes preexistentes.

A esos órdenes, que inciden en la comprensión del espacio urbano, Taylor atribuye el sentido de la vida social y, por lo tanto, de los lugares habitados. A esos órdenes mayores que anteriormente decíamos fueron superados paulatinamente por la sociedad moderna en busca del individualismo, al que Taylor interpreta desde una perspectiva dialógica como constituyentes de autenticidad, se atribuye otro rasgo positivo, y es el hecho de que, junto con los límites que imponían esos órdenes, ellos también daban sentido al mundo y a las actividades de la vida social.

Las cosas que nos rodean no eran tan solo materias primas o instrumentos potenciales para nuestros proyectos, sino que tenían el significado que les otorgaba su lugar en la cadena del ser. Al descrédito de esos órdenes se le ha denominado “desencantamiento” del mundo. Con ello las cosas perdieron parte de su magia (Taylor, 1994, p. 38).

Claramente Taylor, junto con valorar esos órdenes, también atribuye a su desaparición la pérdida de sentido de las actividades y lugares al no ser considerados como fundamento de un pensamiento creativo, en este caso, de la proyección arquitectónica como lugar de preexistencias.

Una segunda preocupación importante para Taylor la constituye el dominio de lo que él llama la “razón instrumental”, entendida como una clase de racionalidad cuando se calcula la aplicación más “económica” de los medios de los que se dispone ante un fin. Es decir, la eficiencia máxima, la mejor relación entre costo y rendimiento de los recursos. Taylor afirma que, una vez que las criaturas que nos rodean pierden el significado que correspondía a su lugar en la cadena del ser, están abiertas a que se las trate como materias primas o instrumentos de nuestros proyectos.

El temor se cifra en que aquellas cosas que deberían determinarse por medio de otros criterios se decidan en términos de eficiencia o de análisis coste-beneficio y que los fines in-

dependientes que deberían ir guiando nuestras vidas se vean eclipsados por la exigencia de obtener el máximo rendimiento (Taylor, 1994, p. 40).

Es evidente el riesgo de entender aquello que conforma el contexto como “materias primas” o “instrumentos de nuestros proyectos”, pues se trataría de un uso irracional de nuestro entorno cuyo propósito y fundamento se basa exclusivamente en el objeto proyectado y creado.

El proyecto dialógicamente concebido busca permeabilizar el proceso creativo a aquello inesperado que la propia interacción, diálogo, experiencia y observación de nuestro entorno revelan, para así quedar “ante y dentro” de lo contemplado. Es buscar aquello que Zavala define como la “explosión del sujeto”, “la pluralidad del sujeto múltiple” y la “necesidad del otro”, como fuente de originalidad.

Bajo esta visión de originalidad entendida desde el concepto de autenticidad y racionalidad definido por Taylor, existiría una voz interior que indica que es lo correcto a la hora de actuar. Estar en contacto con los “sentimientos morales”, en palabras de Taylor, tendría una importancia fundamental en cuanto es el medio para la finalidad de un actuar correcto.

Ese contacto es el que debe adquirir un significado moral independiente y crucial en cada cual. El actuar correctamente es el modo de responder de cada uno a los demás individualmente y como sociedad.

Bajo estos términos, existiría una responsabilidad individual que Taylor define como una autorresponsabilidad. Ante la libertad de degradarse o elevarse, y en el caso de quién tiene la posibilidad de tocar a otros con sus actos y obras, como el arquitecto, se puede hablar de degradar o elevar a otros en la redefinición de los lugares de vida.

Esa autorresponsabilidad descansaría entonces en la interioridad de cada individuo, dependiendo de ella que el actuar de cada uno esté más o menos cercano de las valoraciones éticas de una sociedad y de decidirse por determinados patrones morales variables, los que dependen del grado de profundidad con el que las acciones estéticas que redefinen un lugar tengan su fundamento en la experiencia dialógica que funde a arquitecto, lugar y habitante durante el acto de proyectar.

Pero si esto no ocurriese del todo, si ese reconocimiento del contexto y “excedente de visión” no aconteciera realmente, no significa que las acciones del arquitecto sean “malas o buenas”, correctas o incorrectas, sino que solo podría desprenderse de aquello que las variables puestas en juego, anticipadamente, en realidad no fueron puestas en juego y que, mínimamente, solo fueron reconocidas sin asumirlas, pues, como lo expresa Han Jonas, solamente sabemos “qué está en juego” cuando “está en juego”, no antes (Jonas, 2004a, p. 16). Solo en ese momento podemos saber si somos defensores de una ética del respeto por “lo otro”.

Sinopsis

La actitud del arquitecto como alguien con la capacidad de intervenir espacialmente, con la capacidad de afectar a otros con su proyecto y de afectar el lugar, no puede dejar de considerar que antes de todo debe tener una lectura global del medio. En esa lectura, es su propia presencia la que posibilita estar “ante y en” un determinado contexto. Ese debiese ser el punto de partida del proyecto arquitectónico, pues en la comunicación directa o indirecta con aquello que será fundamento y propósito de sus acciones (lugar y habitante) se encuentra también la posibilidad de una originalidad, basada en la autenticidad y la responsabilidad con aquello externo y ajeno a él, pero también consigo mismo, con su memorias, percepciones, impresiones y expresiones. Cuando esa sinceridad es parte de su actuar, la articulación entre territorio y sociedad resulta fortalecida, pues surge de la reinterpretación que involucra la vida del propio arquitecto en relación a la de otros.

Se trata entonces de un arquitecto-habitante, que dialógicamente establece una relación de proximidad física, estética y de intimidad ética a través del acto de proyectar.

Referencias

- BACHELARD, G. 2004. *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 281 p.
- BAJTIN, M. 1990. *Estética de la creación verbal*. México DF, Editorial Siglo XXI, 400 p.

- BORCHERS, J. 1968. *Institución arquitectónica*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 222 p.
- CALVI, E. 2003. Proyecto y relato: arquitectura como narración. In: J. MONTAÑOLA (ed.), *Arquitectonics: arquitectura y hermenéutica*. Barcelona, Ediciones UPC, p. 53-70.
- DURÁN, M.A. 1998. *La ciudad compartida: afecto, usos y costumbres*. Madrid, Ediciones Consejo Superior, Colegios de Arquitectos, 206 p.
- HERZOG & DE MEURON. 2000. Entrevista por Alejandro Zaera Polo. In: *El Croquis 60 + 84 Herzog & de Meuron 1981*. Madrid, edit. El Croquis, 415 p.
- JONAS, H. 2004. *El principio de responsabilidad*. 2ª ed., Editorial Herder, Barcelona, 400 p.
- MADEIRA DA SILVA, T. 2012. A consciência histórica na interpretação do lugar arquitetônico. *Arquiteturarevista*, 8(1):3-7. <http://dx.doi.org/10.4013/arq.2012.81.01>
- MONTES DE OCA, F. 1977. *San Agustín: Las Confesiones*. México DF, Editorial Porrúa,
- NORBERG-SCHULZ, C. 2005. *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial Reberté, 283 p.
- PALLASMAA, J. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 76 p.
- TAYLOR, Ch. 1994. *Ética de la autenticidad*. Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 152 p.
- VALERO, E. 2001. La ciudad viva. In: J. MONTAÑOLA (ed.), *Arquitectonics: arquitectura y contexto*. Barcelona, Ediciones UPC, p. 81-86.
- ZAVALA, I. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtín: una poética dialógica*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 280 p.
- ZUMTHOR, P. 2004. *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 67 p.

Submitido: 18/09/2012

Aceito: 01/05/2013

Fernando Espósito-Galarce

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Escuela de Arquitectura y Diseño

Av. Brasil, 2950, casilla 4059, Valparaíso, V región, Chile.