

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

Doctorado en Arquitectura

# **LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL EN ARQUITECTURA**

*ESTUDIADA A TRAVÉS DE LOS TRABAJOS DE GRADO DE LA MAESTRÍA DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO  
DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA*

**Tesis doctoral**

Tutor:  
Dr. Arq. **Azier Calvo Albizu**

Aspirante:  
Arq. **Hernán Zamora**

Ciudad Universitaria de Caracas; abril, 2012



**Universidad Central de Venezuela**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
Coordinación de Estudios de Postgrado  
Doctorado en Arquitectura

## **LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL EN ARQUITECTURA**

*ESTUDIADA A TRAVÉS DE LOS TRABAJOS DE GRADO DE LA MAESTRÍA DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO  
DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA*

Tesis Doctoral  
presentada ante la Universidad Central de Venezuela  
para optar al Grado Académico de  
Doctor en Arquitectura

Dr. Arq. **Azier Calvo Albizu**  
Tutor

MSc. Arq. **Hernán Zamora**  
Autor

Ciudad Universitaria de Caracas  
Abril, 2012

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
VICERRECTORADO ACADÉMICO  
Sistema de Información Científica, Humanística y Tecnológica (SICHT)

FECHA DE ENTREGA: \_\_\_\_\_

AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE LICENCIATURA, TRABAJO ESPECIAL DE GRADO, TRABAJO DE GRADO Y TESIS DOCTORAL DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Yo, Hernán Antonio Zamora Rapale, c.i. n° 6.441.686, autor de la tesis, La investigación proyectual en Arquitectura. Estudiada a través de los Trabajos de Grado de la Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Presentada para optar al Grado Académico de Doctor en Arquitectura; a través de este medio autorizo a la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva y/o a la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de esta tesis, a través de los servicios de información que ofrece la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

Sí autorizo

Autorizo después de 1 año

No autorizo

Firma del autor

\_\_\_\_\_  
MSc. Arq. **Hernán Zamora**  
C.I. N° 6.441.686  
e-mail: zamorahernan@gmail.com

En la Ciudad Universitaria de Caracas, a los dieciséis días del mes de abril de dos mil doce

**Nota:** En caso de no autorizarse la Escuela o Comisión de Estudios de Postgrado, publicará la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo, palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta:

**La investigación proyectual en Arquitectura**

**Universidad Central de Venezuela**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
Coordinación de Estudios de Postgrado  
Doctorado en Arquitectura

Autor: MSc. Arq. **Hernán Zamora**  
Tutor: Dr. Arq. **Azier Calvo Albizu**  
Fecha: Abril, 2012

**La investigación proyectual en Arquitectura**

*Estudiada a través de los Trabajos de Grado de la Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela*

**Sinopsis (300 palabras)**

A partir de considerar las propuestas de Jorge Sarquis (Argentina) y Susana Jiménez Correa (Colombia); se estudia el desarrollo que la noción de Investigación Proyectual ha tenido en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, desde la propuesta académica de la Maestría en Diseño Arquitectónico, oferta que ha procurado acotar y comprender al proyectar arquitectónico como un método especial de investigación. Se han estudiado desde un enfoque hermenéutico los trabajos de los egresados que hasta ahora ha tenido ese programa; se comprendió desde ellos en qué sentido y con referencia a cuáles límites es posible pensar que proyectar es investigar; se han destacado aspectos que se aprecian comunes y se ha elaborado una propuesta que comprende metodológicamente a la Investigación Proyectual en Arquitectura, para afianzarla como una episteme primordial en el programa académico de la Maestría en Diseño Arquitectónico.

**Palabras claves**

Arquitectura, Investigación, Proyecto, Investigación Proyectual, Teoría de la Arquitectura, Proyección, Proyecto Arquitectónico, Metodología, Epistemología, Proyectar, Diseñar, Diseño Arquitectónico, Ser arquitecto, Maestría de Diseño Arquitectónico, Método, Proceso Proyectual, Aprender investigando, Teoría del Proyecto, Proyecto de Arquitectura, Práctica reflexiva, Saber disciplinar, Episteme, Paisaje, Ser en el mundo, Mundo construido, Mundo de vida, Imaginario colectivo, Imaginario habitable, espacio habitable, lugar arquitectónico, Hacer, Conocer, Creación, Creatividad,

**Universidad Central de Venezuela**  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
Coordinación de Estudios de Postgrado  
Doctorado en Arquitectura

Author: MSc. Arq. **Hernán Zamora**  
Tutor: Dr. Arq. **Azier Calvo Albizu**  
Date: April, 2012

### **Architectural Design Research**

*Studied through the master's degree work of architectural design  
Faculty of Architecture and Urbanism at Central University of Venezuela*

#### **Abstract (300 words)**

At start consider the proposals of Jorge Sarquis (Argentina) and Susana Jimenez Correa (Colombia); examines the development of the notion of research project has been in the area of the school of architecture and urbanism of the University Central of Venezuela, from the academic proposal of master's degree in architectural design, offer it has sought to define and understand the architectural project as a special method of research. Has been studied from a hermeneutic approach the work of graduates so far has been that programme; understood from them in what sense and with reference to which limits it is possible to think that project is to investigate; highlighted aspects which are common and he has developed a proposal which includes methodologically to the research design in architecture, to consolidate it as a primary episteme in the academic program of the master of architectural design.

#### **Key words**

Architecture, research, project, research design, theory of architecture, design, architectural project, methodology, epistemology, project, design, architectural design, architect, master of architectural design, method, process design, learn research, theory of the project, project of architecture, reflective practice, know discipline, Episteme

## Agradecimientos

A mi tutor y amigo, Azier Calvo; sin cuya paciencia, confianza, oportuna orientación y apoyo nada hubiese podido yo lograr.

Sin duda alguna, a la FAU-UCV.

A Yuraima Martín y a Marisela Hernández, por tan estupendo seminario sobre la IPA.

A Ana Lasala, Ángela Capasso, Roberto Puchetti, Andrés Makowski, Alfredo Caraballo, Maximiliano Rengifo y Carlos Olaizola por facilitarme copias digitales de sus trabajos.

Al Prof. Servio Tulio Ferrer, quien generosamente me facilitó importantes libros sobre metodologías de diseño, de gran ayuda para este trabajo.

A la Prof. Susana Jiménez y, por su intermedio, a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Javeriana de Colombia, por la gran amabilidad de obsequiarme su libro, una inspiración.

Al comité de postgrados de la FAU por creer en mí. A las profesoras Iris Rosas y Florinda Amaya, así como también a todo su equipo de colaboradoras, en especial a la Arq. Ana Jansen y las señoras Fanny Peña y Marbelys Zárraga,

A Francisco Mustieles, por conversar conmigo sobre el proceso proyectual de Nómadas Taller de Arquitectura; sus proyectos y obras me orientan.

A María Alejandra Moleiro y, a través de ella, a la Fundación Espacio, por la inspiradora actividad que vienen realizando y por facilitarme la estupefactiva charla de Mauricio Rocha.

A mis compañeros hermanos del TAU+EPA: María Helena Hernández, María Alejandra Rosales, José Humberto Gómez, Alfredo Mariño, Gabriela Pulido, Yago Aznar y Hugo Trejo. En especial, a los estudiantes de nuestros talleres durante el período lectivo 2012-1, por su entusiasmo.

A Yoisy Rangel.

A Gustavo Izaguirre y Karla León, porque seguimos creyendo en una docencia integral.

A Francisco Martín quien, junto a Azier, sostiene el aliento fundador del hermano Taller X.

A Dyna Guitián, Esther Weisenfeld, Euclides Sánchez, Daniel Atilano, Orlando Marín y Lorenzo González Casas.

A Erica Sogbe.

A Henry Vicente Garrido

A Luis Eduardo Rodríguez y Pilar Campos.

A mi esposa, Jacqueline Goldberg, por su infinita paciencia para conmigo y su apoyo irrestricto.

Quiero agradecer muy especialmente a mi hijo, quien rezumó una paciente amabilidad ante tantos fines de semana grises por mi causa y me obsequió una sonrisa cuando, en medio de mis asombros y angustias, preguntó: *“¿hacer una tesis es buscar palabras que suenen inteligentes?”*

Ojalá que algunas –aunque sean pocas, entre tantas– amén de oírse así, –sonando, además, bellas– también lo sean.

*...a Jacqueline, a Santiago...*

*...a mis padres...*

*...y a quienes me han honrado con la posibilidad de  
acompañarlos en nuestro diario intento por  
ser arquitectos...*

*«La puesta en forma en el proyecto arquitectónico en general no es la traslación de una forma mimetizada sino la representación de un pensamiento elaborado. Todo proyecto, y el de la mirada restaurada también, es la visión subjetivada del cosmos. Proyectar es un peregrinaje por lo pensado, pensar el proyecto, es comentar la expresión dibujada. Por eso los documentos del proyecto se presentan ante el arquitecto como el recorrido que ha de realizar por un auténtico laberinto, tránsito entre la ficción –que acude por lo general a la alegoría– y la construcción, realidad de la técnica que no puede eludir la materia.»*

**Antonio Fernández Alba**

*«Busco la arquitectura subjetiva de puentes, columnas, catedrales creada en palabras nuevas con el abecedario de las formas fuertes.»*

**Eugenio Montejo**

*«y la literatura, ya sabemos está hecha por dioses pequeños e impacientes y a menudo rabiosos que adoran lo que existe y sin embargo viven de consagrar lo que no existe.»*

**Piedad Bonett**



## Contenido

– INTRODUCCIÓN.....	13
<b>1. HACIA UNA CONSTRUCCIÓN EN ESTUDIO.....</b>	<b>19</b>
1.1.- El camino hacia un preguntar .....	19
1.1.1.- La inconstante “verdad” nuestra de cada día .....	20
1.1.2.- La duda al enseñar: <i>¿qué es la Arquitectura?</i> .....	20
1.1.3.- La angustia perenne: <i>¿cómo piensa un arquitecto?</i> .....	21
1.1.4.- La primera línea: <i>entre el discurso del arquitecto y el espacio como problema</i> .....	21
1.1.5.- Una intuición: <i>“soy arquitecto”</i> .....	23
1.1.6.- En busca de una comprensión: <i>hacia un saber hacer del arquitecto</i> .....	27
1.2.- La pregunta abierta: <i>¿qué es y por qué Investigación Proyectual?</i> .....	30
1.2.1.- Lo que se desearía comprender: <i>la relación entre conocer y proyectar</i> .....	31
1.2.2.- El problema acotado: <i>la IP en la MDA.FAU.UCV</i> .....	31
1.2.3.- La pregunta precisa .....	32
1.3.- Un modelo para construir .....	33
1.3.1.- La línea de investigación.....	34
1.3.2.- Objetivo de esta investigación.....	35
1.3.3.- Identificación de la fuente primaria.....	36
1.3.4.- Enfoque metodológico.....	36
1.3.5.- Reconocimiento del contexto de la investigación.....	36
1.3.6.- Para una aproximación al objeto de estudio.....	37
1.3.7.- Método de trabajo.....	38
1.3.8.- Nota acerca de nuestra previsión para una contrastación de la validez.....	42
<b>2. LA PROBLEMATIZACIÓN ACOTADA .....</b>	<b>43</b>
2.1.1.- Temas entre los cuales ha de situarse nuestro preguntar .....	45
2.1.1.a.- La Arquitectura como un saber diferenciable.....	45
2.1.1.b.- La Arquitectura como una pragmática disciplinar .....	49
2.1.1.c.- La Arquitectura como manifestación de un ser existente.....	51
2.1.2.- Atmósfera conceptual desde la que nuestro preguntar intenta sus sentidos.....	56
2.1.2.a.- Episteme : el principio ordenador .....	57
2.1.2.a.i. La episteme: desde dos metáforas, un mismo sentido .....	58
2.1.2.a.i.a. La episteme como conocimiento a priori .....	66
2.1.2.a.i.b. La episteme como campo de archés .....	70
2.1.2.a.i.c. Entre conocer y saber, la episteme .....	81
2.1.2.a.ii. Teoría del conocimiento.....	83
2.1.2.a.ii.a. La fenomenología del conocimiento .....	83
2.1.2.a.ii.b. Los problemas de la teoría del conocimiento.....	84
2.1.2.a.ii.c. Posibilidades fenomenológicas del conocimiento.....	85
2.1.2.a.ii.d. Origen del conocimiento .....	91
2.1.2.a.ii.e. Constitución del conocimiento .....	92
2.1.2.a.ii.f. Formas del conocimiento humano.....	94
2.1.2.a.ii.g. Valoración del conocimiento .....	97
2.1.2.a.iii. Epistemología.....	99
2.1.2.a.iii.a. Método y metodología: apuntes sobre investigar.....	104

2.1.2.a.iii.b. Sobre la organización sistemática de los saberes.....	116
2.1.2.a.iii.c. Intentando situar el saber arquitectónico .....	121
2.1.2.b.- Hacer: el principio activador.....	124
2.1.2.b.i. ¿Quién <i>hace</i> ?.....	126
2.1.2.b.ii. ¿Qué se <i>hace</i> ? .....	129
2.1.2.b.ii.a. La poesía .....	131
2.1.2.b.ii.b. La teoría .....	137
2.1.2.b.ii.c. La práctica.....	141
2.1.2.b.ii.d. La técnica.....	144
2.1.2.b.iii. ¿Cómo se piensa el <i>hacer</i> ? .....	146
2.1.2.b.iv. ¿“ <i>Soy lo que hago</i> ”? .....	149
2.1.2.c.- Hacia una epistemología de la Arquitectura.....	151
2.1.2.c.i. Arquitectura: una definición necesaria y provisoria .....	152
2.1.2.c.i.a. Artefacto arquitectónico es lugar arquitectónico.....	155
2.1.2.c.i.b. Conocer la realidad arquitectónicamente construida a través de lo edificable .....	156
2.1.2.c.i.c. Arquitectura es la cultura edilicia de una sociedad.....	157
2.1.2.d.- Consideraciones en torno a la Teoría de la Arquitectura .....	160
2.1.2.e.- Apuntes para una metodología del proyectar arquitectónico .....	165
2.1.2.e.i. Proyectar-diseñar .....	167
2.1.2.e.ii. Concepciones ontológicas del proyectar .....	168
2.1.2.e.iii. Concepciones metodológicas del proyectar .....	169
2.1.3.- Situación epistemológica: giros, capas, trazos hacia una interpretación abierta.....	172
<b>3. ESBOZANDO EL CONTEXTO DEL ESTUDIO .....</b>	<b>177</b>
3.1.- La mesa de dibujo: La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV .....	180
3.1.1.- Para una historia de la Arquitectura en Venezuela: <i>adumbros</i> a mano suelta.....	181
3.1.1.a.- Imaginarios colectivos para pensarnos como ser en un mundo .....	186
3.1.1.a.i. El <i>fundamentalismo heroico</i> : entre la bonhomía del salvaje y la bulla del minero.....	187
3.1.1.a.ii. Entre los paisajes de la patria mítica y la patria forajida, <i>una ciudad</i> .....	195
3.1.1.b.- Imaginarios colectivos para representarnos desde los paisajes del ser .....	208
3.1.1.b.i. Entre el shabono y el bulevar, los paisajes .....	209
3.1.1.b.ii. Del cacique alarife al ciudadano arquitecto.....	212
3.1.2.- Hacia la Escuela de Arquitectura.....	217
3.1.2.a.- Momento predisciplinar.....	218
3.1.2.b.- Momento protodisciplinar .....	218
3.1.3.- Desde la Facultad de Arquitectura y Urbanismo .....	229
3.1.3.a.- Momento disciplinar de identificación y estabilización institucional .....	229
3.1.3.b.- Momento disciplinar de crisis epistemológica y cultural de la Arquitectura .....	236
3.1.3.c.- Momento disciplinar de reconstrucción .....	239
3.1.3.d.- Una tensión “genética”... ¿irresoluto o irresoluble?.....	241
3.1.4.- <i>Ser arquitecto</i> en Venezuela .....	243
3.1.4.a.- La Teoría de la arquitectura como problema en Venezuela .....	245
3.1.4.b.- Trazos para una Teoría de la Arquitectura en Venezuela .....	249

3.2.- La primera lámina de papel croquis: La Maestría en Diseño Arquitectónico .....	257
3.2.1.- Sobre el origen y contexto de la MDA.....	259
3.2.2.- Sobre los fundamentos conceptuales de la MDA.....	264
3.2.3.- Sobre el plan de estudios de la MDA.....	269
3.2.4.- Sobre la experiencia real de la MDA .....	277
3.2.5.- Síntesis crítica a la MDA.....	279
<b>4. DELINEANDO EL OBJETO DE ESTUDIO .....</b>	<b>281</b>
4.1.- El libro abierto: La investigación proyectual (IP) .....	281
4.1.1.- Un panorama amplio .....	282
4.1.1.a.- ¿Diseñar o investigar?.....	283
4.1.1.a.i. Las lecciones de Durand .....	284
4.1.1.a.ii. De la composición a las estrategias de Diseño .....	285
4.1.1.b.- El problema de los métodos (y las estrategias) de diseño .....	294
4.1.2.- Antecedentes en la FAU-UCV.....	296
4.1.2.a.- Roberto Briceño: La investigación científica y el proceso de Diseño Arquitectónico .....	296
4.1.2.b.- Pablo Lasala: Investigación y Docencia.....	297
4.1.2.c.- Rodríguez y Mariño: La investigación científica y la investigación proyectual.....	300
4.1.2.d.- Polito: ¿Hacer Arquitectura o investigar?.....	304
4.1.3.- Los horizontes dibujados.....	306
4.1.3.a.- Guitián: Un programa de investigación en Arquitectura.....	306
4.1.3.b.- Un debate desde la Maestría de Diseño Arquitectónico .....	309
4.1.4.- La IP en Latinoamérica: dos referencias .....	311
4.1.4.a.- La IP según Jiménez y Correal .....	311
4.1.4.b.- La IP según Sarquis.....	318
4.1.4.b.i.a. Hacia una comprensión epistemológica de la Arquitectura.....	319
4.1.4.b.i.b. La ficción epistemológica de un itinerario hacia la Investigación Proyectual.....	325
4.1.5.- La IP en la FAU-UCV entre 2004-2011 .....	331
4.1.5.a.- La IP según el Prof. Edgar Aponte .....	331
4.1.5.b.- La IP según la Prof. Dyna Guitián.....	333
4.1.5.c.- La IP desde la Trienal de Investigación FAU-2011.....	334
4.1.5.d.- La IPA según el Seminario AIPA .....	336
4.2.- Las imágenes sugerentes: los Trabajos de Grado de la MDA.....	339
4.2.1.- Primera cohorte.....	339
4.2.1.a.- Haiek: <i>la IPA como cartografía proyectual</i> .....	339
4.2.1.b.- Martín: <i>la IPA como proyecto de un proyectar</i> .....	357
4.2.1.c.- Caraballo: <i>la IPA como construcción de una matriz de conclusiones proyectuales</i> .....	370
4.2.1.d.- Puchetti: <i>la IPA como construcción de una conjetura proyectual</i> .....	386
4.2.1.a.- Rengifo: <i>la IPA como hipótesis arquitectónica</i> .....	395
4.2.1.- Segunda cohorte.....	408
4.2.1.a.- Capasso: <i>la IPA como experiencia sensible proyectual</i> .....	408
4.2.1.b.- Lasala: <i>la IPA como ensayo proyectual de premisas</i> .....	420
4.2.1.a.- Makowski: <i>la IPA como reflexión proyectual intensa</i> .....	431

4.2.1.- Cuarta Cohorte.....	452
4.2.1.a.- Olaizola: <i>la IPA como deriva y proyectación</i> .....	452
<b>5. CROQUIS FINAL PARA UN PROYECTO EN CONSTRUCCIÓN .....</b>	<b>471</b>
5.1.- La episteme de la IPA en los TFG-MDA-FAU-UCV (2004-2011) .....	471
5.1.1.- Variaciones de la IPA en la MDA .....	480
5.1.2.- La episteme de la IPA en la MDA .....	485
5.2.- Apuntes para reconsiderar la relación entre <i>proyectar e investigar en Arquitectura</i> .....	493
5.2.1.- Sobre la relación entre investigar y proyectar .....	493
5.2.2.- Sobre las características que consideramos necesarias de cumplir para vincular proyectar e investigar.....	495
5.2.3.- Sobre el proyectar arquitectónico como investigación .....	496
5.2.4.- Sobre las características epistemológicas necesarias para la Investigación Proyectual Arquitectónica.....	500
5.2.4.a.- Enfoque epistemológico adecuado para la IPA .....	500
5.2.4.a.i. El arquitecto como sujeto crítico .....	501
5.2.4.a.ii. Las realidades inquietantes .....	501
5.2.4.a.iii. Las relaciones.....	502
5.2.4.a.iv. El conocimiento arquitectónico .....	503
5.2.4.a.v. La valoración.....	503
5.2.4.b.- Esbozo de " <i>lo cuestionable</i> ", adecuado para la IPA .....	504
5.2.4.c.- Esbozo de " <i>lo previsible</i> ", adecuado para la IPA.....	505
5.2.4.d.- El <i>proyectar-diseñar</i> como método de investigación específico de la IPA .....	508
5.2.5.- La IPA dentro de un programa de investigación arquitectónica.....	509
5.3.- La Investigación Proyectual Arquitectónica (esquema para un modelo) .....	511
– BIBLIOGRAFÍA .....	513

## INTRODUCCIÓN

Una mañana de agosto de 1974 un hombre da un primer paso hacia el abismo. Siente la brisa fría y el ardor del vértigo que le atenaza. Sólo mira la línea. La recorre desde el extremo en que su pie se apoya y la sigue, lentamente, hasta el otro extremo, donde se sujeta al borde que le espera, el otro lado del vacío. Tan sólo un filamento es ese puente que, junto a sus compañeros, ha tendido ilegalmente durante la madrugada. Es sólo esa delgadísima superficie el suelo por el que habrá de transitar, realizarse en un acto único, exacto, absoluto: caminar por la cuerda floja, salvando el espacio que separaba a las Torres Gemelas en Nueva York, a una altura de más de cuatrocientos metros del suelo, donde atónitos y maravillados neoyorkinos contemplaban boquiabiertos la silueta de un hombre al caminar, bailar en el aire, sentarse en la nada, acostarse en ella, hablar con las nubes, con los pájaros, ofrendarles una reverencia. Había intuido que lo haría hace seis años, quizás más. Las torres eran apenas un dibujo en ese entonces, cuando un silente tremor ondulaba hacia el mayo francés y él, recién comenzaba a ser un alegre juglar callejero, un malabarista, mago, mimo, funambulista. Durante todo ese tiempo hubo de sumergirse en estudios, exploraciones, indagaciones, planificación, organización, bocetos, cálculos, ensayos, fabricación de modelos, entrenamientos, simulaciones y actuaciones preparatorias en la campiña, en Notre Dame, en Sydney. Todo ello había sido necesario para recrear un antiguo acto de artesano circense, para realizarse poéticamente en el arte de no caer desde un cable tensado sobre el abismo entre dos torres.<sup>1</sup>

La imagen de esa línea, trazada y tramada junto a otras, en el espacio que separa edificaciones –espacio y trama en los que se actúa con un propósito, motivado por una inspiración– representa aquí la **Investigación Proyectual en Arquitectura**.

Siendo, entre tantas otras cosas, poetas, los arquitectos también son como esos dioses pequeños, impacientes y frecuentemente malhumorados que imagina la escritora colombiana Piedad Bonnett: diminutos demiurgos que *adoran lo que existe y sin embargo viven de consagrar lo que no existe*, esas *formas fuertes* de las que habla el poeta venezolano Eugenio Montejo, hechas de palabras *arquitectónicamente* compuestas desde lo subjetivo y por las que sea posible morar, saber, edificar. En ello consiste el *comentar la expresión dibujada*; es a ello lo que refiere el

---

<sup>1</sup> Es la historia del funambulista Phillipe Petit, quien realizó esa hazaña el 7 de agosto de 1974. En 2007 publicó su historia en un libro titulado [Alcanzar las nubes](#) (Traducción de Mónica Sumoy Gete-Alonso, Barcelona: Alpha Decay) y la misma fue llevada al cine en 2008 por James Marsh bajo el título *Man on Wire* (New York: Magnolia Films).

arquitecto salmantino Antonio Fernández Alba, cuando nos dice que *pensar el proyecto* arquitectónico es realizar la *representación de un pensamiento elaborado*, una *visión subjetivada del cosmos*.<sup>2</sup> Proyectar es el peregrinar del pensamiento hacia lo edificable dibujado.

A partir de aproximarse a los estudios que sobre la noción de Investigación Proyectual han realizado Jorge Sarquis (Argentina) y Susana Jiménez (Colombia); esta tesis estudia el desarrollo que tal noción ha tenido en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, especialmente, desde la propuesta académica de la Maestría en Diseño Arquitectónico, oferta única en Venezuela que ha procurado acotar y comprender al *proyectar arquitectónico* como un método especial de investigación. En ese sentido, se han estudiado desde un enfoque hermenéutico los trabajos presentados por los egresados de las tres cohortes que hasta ahora ha tenido ese programa, aspirando a comprender en qué sentido y con referencia a cuáles límites es posible pensar que *proyectar es investigar*; se ha descrito el modo en que posiblemente cada uno de esos autores se ha aproximado a la noción objeto de este estudio, se han destacado los aspectos que se aprecian comunes y, desde ahí, se ha elaborado una propuesta que comprende metodológicamente a la Investigación Proyectual en Arquitectura.

La importancia que el concepto Investigación Proyectual tiene actualmente para la Arquitectura se explica desde lo que Fernando Diez ha llamado la crisis de autenticidad de la Arquitectura contemporánea. La propuesta de Sarquis avala a la Investigación Proyectual como un procedimiento pertinente a la Arquitectura para producir conocimientos, en el entendido de que esta es un campo de saber disciplinar específico. Otro tanto logra el estudio de Susana Jiménez en Colombia, para quien el proceso proyectual es clave en la renovación de las didácticas de la Arquitectura, según las exigencias de la realidad actual.

El concepto de Investigación proyectual en Arquitectura no debe confundirse con los estudios que sobre Metodología del Diseño se realizaron con gran intensidad entre las décadas 60 y 70, por cuanto estos perseguían un modo de predeterminar, dominar los procesos productivos-creativos de la Arquitectura y del Diseño en general, mientras que la IPA se propone como una metodología para la construcción de teorías de la arquitectura que fortalezcan los valores del saber disciplinar, los renueven o los transformen para adaptarlos a las circunstancias de los tiempos.

---

<sup>2</sup> Correal (2010: 68) cita a Fernández Alba, Antonio (1995) *Patrimonio y proyecto en Arquitectura*, en Revista Astrágalo, Nº 3, septiembre. Madrid: Instituto Español de Arquitectura, pp. 37-46.

El trabajo se inscribe en el área de Teoría y Proyección Arquitectónica de la FAU-UCV, así como tiende vínculos importantes con una aproximación epistemológica hacia la Arquitectura, en tanto saber disciplinar.

### **Sobre la estructura del trabajo**

Este trabajo ha sido compuesto en cinco capítulos que, como láminas de papel croquis, se han ido superponiendo uno a otro, representando en cada nueva lámina una figura que delinea un aspecto particular del proceso de investigación que se ha realizado. Como sucede al diseñar, según ese procedimiento, la nueva imagen se conecta o incluso repite algunos elementos de la figura que se aproxima desde el fondo, a través de la transparencia de la lámina superpuesta. Esos elementos por los que se articulan conceptualmente las sucesivas construcciones vienen dadas, como ya se ha dicho, por las trazas de interpretación que vinculan a cada nueva construcción con el concepto ordenador: la Investigación Proyectual en Arquitectura. La comprensión y descripción de ese concepto ha sido el proyecto que ha orientado, en lo posible, el diseño, es decir, el pensamiento que se muestra escrito en las páginas de este trabajo.

Como sucede con las láminas de papel croquis, pueden ser separadas para apreciar las composiciones realizadas sobre cada una como si fueran virtualmente independientes, incluso superponiéndolas en un orden distinto al aquí dado. Por ello, se ha elaborado una tabla de contenidos (devenida en índice) que se despliega de manera extensa, en el intento de que el lector pueda hacerse una prefiguración de los asuntos tratados en cada capítulo y así poder construir, con la temporalidad de su propia lectura, varias nuevas capas, sobre las aquí dadas, correspondientes a sus modos e intereses de recepción.

Como si fuese una pequeña hoja independiente, fijada con tirro en la pared frente a la cual trabajamos, está esta introducción, en la que a modo de iconos guías hemos apuntado, muy brevemente, el tema de cada capítulo; los cuales mostramos a continuación:

El capítulo 1, titulado *Hacia una construcción en estudio*, trata sobre toda la formulación del trabajo en términos de motivación, justificación, la construcción de la pregunta, la adscripción a la línea de investigación y la descripción metodológica del proceso de investigación.

El capítulo 2, titulado *La problematización acotada*, se presenta como una exposición ampliada de los conceptos y supuestos que están relacionados o que sirvieron de base para la construcción de la pregunta de investigación (y han sido, para bien o para mal, viento a favor –o en

contra- de este proceso). Se ha trabajado para situar el saber disciplinario de la Arquitectura en relación con un sistema de saberes; se ofrece un estudio base sobre los conceptos epistemología y metodología, así como también se dejan anotaciones sobre el hacer y el proyectar. En un cierto sentido, corresponde a una representación del sujeto que investiga.

El capítulo 3, titulado *Esbozando el contexto de estudio*, está dedicado a situar la investigación en Arquitectura, con el proceso de institucionalización de la formación del arquitecto en Venezuela, especialmente con respecto a la creación de la Escuela de Arquitectura y de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV en nuestro país; y aún más específicamente, con la oferta académica de la Maestría en Diseño Arquitectónico; visto también desde una perspectiva de lo que significa *ser arquitecto* en Venezuela actualmente y la relación entre ese estado de cosas y la academia.

El capítulo 4, titulado *Delineando el objeto de estudio* es propiamente el cuerpo del estudio específico; ahí no solo se da cuenta de lo que se ha logrado conocer hasta ahora sobre el estado del concepto Investigación Proyectual en Latinoamérica, sino que se delinea, con el mayor detenimiento que se ha podido, su desarrollo dentro de la FAU-UCV y se discute su importancia para la MDA, a través del análisis de los trabajos de los egresados de las tres cohortes que hasta ahora ha tenido este programa académico.

Aquí, es necesario un inciso: se consideró la posibilidad de que la sección numerada 4.2., titulada *Las imágenes sugerentes: los Trabajos de Grado de la MDA*, fuese situada en una sección de anexos al cuerpo principal del trabajo; debido a la irrupción de su contenido disyuntivo, caracterizado por la inclusión de numerosas y extensas citas de los Trabajos de Grado estudiados, en un recurso por traer a presencia del lector la voz de sus respectivos y originales autores. Se optó por dejarlo situado dentro del esquema de contenidos, para que se mantuviese visible su imprescindible rol de corpus de estudio; aunque en una lectura lineal del trabajo puede producir un aparente silencio del autor de esta tesis; silencio quizás demasiado prolongado, lo que podría interpretarse como una muy fuerte ruptura entre el discurso precedente y el último capítulo. En descargo de esa interpretación, y con base en el modo en que se ha compuesto el trabajo, se invita al lector a que, si así lo desea, pause la lectura de la sección 4.2. y avance hacia el quinto capítulo, reanudándola e interrumpiéndola en los momentos y con la frecuencia que luego estime necesarios.

El capítulo 5, titulado *Croquis final para un proyecto en construcción*, es la sección de interpretaciones finales y conclusiones del trabajo. En ese sentido, se compone de tres secciones:



la primera, donde se presentan las interpretaciones y síntesis derivadas directamente del estudio de los Trabajos de Grado de la MDA; la segunda, en la que se compendian consideraciones por las cuales se podría asumir epistemológicamente que el proyectar arquitectónico es un investigar y, la tercera, propone el esquema de un modelo para el abordaje de una Investigación Proyectual en Arquitectura. En conjunto, en este capítulo se discurre desde los aspectos comunes entre los trabajos estudiados que puedan ser comprendidos como partes descriptoras de una Investigación Proyectual en Arquitectura, hacia una comprensión de la Investigación Proyectual en Arquitectura como una metodología específicamente apropiada para investigar en Arquitectura, productora de Teorías de la Arquitectura, basada en asumir al **proyectar-diseñar arquitectónico** como el método primordial para dicho proceso de investigación.

### **Sobre la tesis lograda**

La tesis desarrollada señala que aun cuando el concepto de la IPA se ha presentado en el ámbito de la FAU-UCV desde 1985, siendo también una idea clave en la concepción y elaboración del programa académico de la MDA en 1996, no se formuló, desarrolló y mucho menos se implementó como metodología de investigación en nueve de los diez Trabajos de Grado que hasta la fecha de esta tesis se han presentado en dicho programa académico; los cuales, en todo caso, deben ser comprendidos como pioneros documentados del tema en el contexto de la FAU-UCV, por cuanto sí procuraron, de distintas maneras e intensidades, hacer del proyecto arquitectónico un argumento, producto y, menos frecuentemente, el medio para desarrollar investigaciones productoras de Teorías de la Arquitectura centradas en la práctica reflexiva del proyectar-diseñar arquitectónico.

*Ordenar para proyectar, proyectar para fabricar, practicar para proyectar, proyectar para representar un sentir, representar para proyectar un sentir, sentir para proyectar otro sentir, proyectar para controlar, proyectar para relacionar,* son los modos que esta tesis identifica el proyectar arquitectónico desde los Trabajos de Grado de la MDA en la FAU-UCV, en tanto comprende que **el proyectar es pensar**.

*Conceptualizar, innovar, representar el tiempo, plasticidad, control morfológico y espacialidad* son las epistemes arquitectónicas que esta tesis identifica en los Trabajos de Grado de la MDA en la FAU-UCV.

En cuanto a la episteme acerca de la IPA en la MDA, esta tesis afirma que se está en una etapa incipiente de su desarrollo como metodología (dentro del espacio académico en el cual se ha estudiado y en el cual hay suficientes antecedentes para pensar que podría iniciarse una etapa en la que puedan divulgarse sus características y posibilidades, lo que abriría una nueva fase de probable adecuación y crecimiento).

La tesis también destaca que actualmente las investigaciones de la MDA en la FAU-UCV suceden en una tensión entre un *proyectar* (que no se comprende como método ni actividad sino casi exclusivamente como producto poético o como efecto) y un *investigar* basado en un protocolo implícito según el cual toda estructura de investigación guarda no pocas semejanzas con lo que puede describirse, en términos muy generales, como “método científico”. Desde ahí, la tesis considera fundamentos epistemológicos que traducen, adecuan, reformulan elementos de aquél, o crea otros ad hoc con el horizonte de reconocer, actualizar y fortalecer el saber arquitectónico. En ese sentido, la tesis concluye con una propuesta de argumentación y formulación de la Investigación Proyectual en Arquitectura como metodología específica para la producción de Teorías de la Arquitectura que, como ya se destacó, se generan desde la práctica del proyectar-diseñar arquitectónico.

## 1. HACIA UNA CONSTRUCCIÓN EN ESTUDIO

Este es el capítulo dedicado a la exposición de motivos desde los cual se formó una inquietud que tornó en problema y pregunta. En consecuencia, también es el capítulo donde procuramos anunciar los temas; dejamos entrever los conceptos claves que darán sentido a esa inquietud, demarcarán sus límites, permitirán prever sus posibilidades; justificamos construir alguna respuesta y, para esto, es aquí donde acotamos los elementos metodológicos mediante los cuales intentamos tal esfuerzo.

### 1.1.- EL CAMINO HACIA UN PREGUNTAR

Ahora, cuando se escriben estas líneas, contemplamos el conjunto de trabajos realizados durante estos trece años de vida académica y pensamos que todas nuestras acciones representan una **inquietud** que ha devenido en trabajo de investigación.

Se originó sin que se supiese qué se estaba iniciando, cuánto transcurriría en ello y qué se lograría en determinados momentos del trayecto.

Lo que sí se sabe ahora es que nada ha sido terminando; este es el comienzo de otro nuevo ciclo. Sin estar plenamente conscientes de ello, pensamos que hemos actuado como sugiere Ortega y Gasset para filosofar:

*«Nos iremos aproximando en giros concéntricos, de radio cada vez más corto e intenso, deslizándonos por la espiral desde una mera exterioridad con aspecto abstracto, indiferente y frío hacia un centro de terrible intimidad, patético en sí mismo, aunque no en nuestro modo de tratarlo. Los grandes problemas filosóficos requieren de una táctica similar a la que los hebreos emplearon para tomar Jericó y sus rosas íntimas: sin ataque directo, circulando en torno lentamente, apretando la curva cada vez más y manteniendo vivo en el aire son de trompetas dramáticas. En el asedio ideológico, la melodía dramática consiste en mantener despierta la conciencia de los problemas, que son el drama ideal.»* (Ortega y Gasset, 1958: 17-18)<sup>3</sup>

Dibujamos ahora las primeras vueltas hacia nuestra *inquietud*, tratando de lograr su aliento, transformarla en una pregunta clave y, si se quiere ver así, un problema.

---

<sup>3</sup> En adelante, salvo indicación de lo contrario, todos los subrayados serán nuestros.

### 1.1.1.- La inconstante “verdad” nuestra de cada día

Hubo un tiempo en que toda lectura era revelación, calaba en nuestro espíritu como verdad última y su autor, siempre una ausencia, alcanzaba por nuestro pensamiento la intensidad de un vate.

Hoja tras hoja, libro tras libro, hallábamos efímeras *verdades* que nada llenaban sino, al contrario, hacían de nosotros un cada vez más profundo pozo de inquietud.

En ese estado de pasiva recepción no había conversación posible.

Un día nuestra actitud hizo crisis: la mirada dejó de dirigirse hacia afuera, se orientó hacia adentro y encontró un abismo. Ante ese vértigo de imposible comprensión comenzó a construirse un intento: puente hacia la nada o escalera hacia un cielo que ni siquiera alcanzábamos a contemplar con nuestros insuficientes ojos.

Desde ese entonces, nuestra ignorancia es *verdad*.

### 1.1.2.- La duda al enseñar: ¿qué es la Arquitectura?

Un día tuvimos que pararnos, solos, ante un grupo de muy jóvenes estudiantes que se iniciaban en esto que nos enseñaron a nombrar como *Arquitectura*.

Todo ejercicio parcial parecía infructuoso si no lográbamos mostrar a esas miradas un horizonte hacia el cual orientarse.

La práctica de una común didáctica tiende a evadir esa cuestión, exigiendo al estudiante que nos otorgue una confianza que aún no nos hemos ganado.

Por otra parte, la opción normal era enumerar la multitud de voces que, mucho antes que nosotros, han respondido a la pregunta *¿qué es la Arquitectura?* Mas, para nuestro espíritu era insuficiente: ¿basta colocar ante otros ojos, con pretendida acrítica actitud, una simple enumeración?, ¿puede enseñarse lo que aún no se comprende? Interrogado de otro modo: ¿desde dónde hablamos?, ¿con cuál de esa multitud de voces concordamos y por qué?, ¿de quién nos hacemos eco?, ¿qué respondemos porque comprendemos y no porque formamos partido político o religión?

En un papel en blanco comenzamos a dibujar un puente hecho de palabras.

Aún dibujamos.

### 1.1.3.- La angustia perenne: *¿cómo piensa un arquitecto?*

La incompreensión presentida venía de dos momentos disímiles y de una obligación.

El primer momento: uno de nosotros era estudiante de pregrado y ante un avance del diseño el profesor de entonces responde: –“*Está bien, porque estás pensando como arquitecto*”. Agradecemos sus palabras y nos dieron gran aliento, pero honestamente, no comprendimos cuánto abarcaban. *¿Qué significaba pensar como arquitecto?*

El segundo momento: otro de nosotros está en medio de una diatriba política, convocado a tomar partido por una decisión de diseño insuficientemente razonada y muy mal negociada con una comunidad. Nuestra honestidad se impuso y manifestamos nuestras dudas. Ante ello, uno de los líderes del partido a favor de *aprobar-sin-discusión-el-diseño* nos reclamaba: –“*Es que tú no piensas como arquitecto y por eso toda tu vida estarás en las sombras, por detrás de quienes sí lo hacen...*” El mismo argumento: *pensar como arquitecto*, para razonar, esta vez en contra, los valores de unas acciones.

La obligación: en el trabajo docente debe informarse a una institución quién está *pensando como arquitecto* y quién no. A esto lo llamamos *evaluación*. *Pensar como arquitecto* es la primera construcción que se espera logre un estudiante de Arquitectura. Para ello, hablamos de *conocimientos* que tienen que ser *construidos* e *integrados*; hasta lograr un modo de pensar que, ante nuestros domesticados ojos, se revela el arquitecto a través de sus *actos pensados*.

Pero es una angustia, fundada en nosotros como incompreensión y, a la vez, exigida como instrumento para calificar a otros: *¿qué significa pensar como arquitecto?*

Para nosotros, en la respuesta a esa cuestión se basa la profesión de dos maneras: el *ser arquitecto* y el *ser docente en la Arquitectura*.

### 1.1.4.- La primera línea: *entre el discurso del arquitecto y el espacio como problema*

Comenzó como un acto de fe: fuese lo que fuese aquello que creíamos comprender acerca de la Arquitectura, debía *manifestarse*.

Ese *manifiesto* no debía estar hecho sólo de palabras, sino que preferiblemente debía estar constituido de “*roca, sombra y geometría*”. Era nuestro modo de decir que debía estar *edificado*, ser *habitabile*, haber sido *proyectado*. Ahí apareció el primer obstáculo: *¿debía estar “edificado”?* Si sólo estaba “proyectado”, *¿no valía como manifiesto?* La dialéctica entre *lo edificado* y *lo “proyectado”*

fue considerada un problema mayor para pensar la Arquitectura. Si lo edificado signaba la posibilidad de estudiar y comprender ese manifiesto, ¿quedaría por fuera un arquitecto como John Hedjuck? ¿Cuánto se edifica de todo lo “proyectado” por un arquitecto? Según nuestra cuenta, la obra edificada de Louis I. Kahn no supera el 35% de todo lo “proyectado” por él (por sólo nombrar al arquitecto que consideramos más emblemático en nuestra *biografía proyectual*)<sup>4</sup>. Desde esta perspectiva, quizás en *lo no edificado*, en la obra que sólo estaba “proyectada”, se hallaba la parte más importante de ese manifiesto que deseábamos comprender.

Por otra parte, en tanto ese manifiesto hacía “evidente” la comprensión que un arquitecto tenía de la Arquitectura, era también una forma de expresarse quien así pensaba, comunicarse con otros. Ello nos hizo considerar el *autorretrato* como forma expresiva. De ese modo, asociamos *manifiesto* con *autorretrato* y ello, traído a la dialéctica entre lo “*proyectado*”-*edificado*, lo fijamos en el caso de *la casa del arquitecto*. Interpretábamos a Kahn considerado que el pensamiento precede a la acción, hasta tal punto que la determina:

*«La grandeza del arquitecto depende más de su capacidad de comprender qué es “la casa” que de su proyecto de “una casa”»* (Kahn, 1960: 64).

Luego llegó hasta nosotros, desde una voz orientadora de nuestros pasos<sup>5</sup>, la idea del *discurso*. Así nos acercamos a comprender que el discurso es un fenómeno por el cual *un yo*, individual o social, construye *representaciones* de sus realidades en un determinado campo de su existencia, y actúa desde, con y hacia esas representaciones bien sea para preservarlas o para transformarlas en otras diferentes. Esas representaciones son conocimiento. El hecho de hablar de *representaciones* nos enfrentó al problema de pensar la relación entre lo que pudiésemos nombrar como *lo real* y lo que pudiésemos concebir como *realidad*.

Así, pensamos que debíamos comprender el discurso por el cual se manifestaba un arquitecto. Nos preguntamos: ¿de qué modo *lo edificado* es un *discurso*? El obstáculo encontrado por este camino fue que todo el pensamiento sobre el discurso depende de la aproximación que se hace hacia él, en tanto *acto de habla*.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Basado en el listado de obras proyectadas y edificadas, incluido en Brownlee y DeLong (1991: 422-429).

<sup>5</sup> Prof. Dra. Soc. Carmen Dyna Guitián.

<sup>6</sup> Según el DFH, la noción de *acto de habla* fue formulada por John L. Austin (1955), al considerar que la función del lenguaje en la comunicación no es meramente descriptiva, sino que al hablar realizamos actos, utilizamos la lengua para *hacer* cosas (Dijk, 1997: 123). Desde el análisis del discurso, al enfocar el estudio del lenguaje como acción, además de considerar las formas abstractas de las oraciones según reglas sintácticas y las condiciones de sentido establecidas por la semántica, es de primordial importancia la dimensión social del habla que acontece por la personas en un contexto, esto es, deben cumplirse *condiciones de adecuación* y de *coherencia pragmática*. Por las condiciones de adecuación se consideran tanto la expresión o el sentido, como el contexto situacional del

Esa pregunta se cruzó con los estudios que hicimos acerca del *espacio* como problema, apoyados en lo explicado por otra voz que nos inspiró.<sup>7</sup> Más de doscientas tesis para aproximarnos a entender la noción de espacio nos hicieron caer en cuenta sobre la dificultad para comprenderlo. Ello unido al hecho de que *espacio* es el concepto sobre el cual descansa la definición moderna de Arquitectura, desde la que fuimos formados y actuamos, a pesar de su profusa problemática.<sup>8</sup>

A partir del cruce de ambos estudios, llegamos a pensar que un fenómeno de *habla* difiere en mucho de un fenómeno de *lo edificado* y, si bien el fenómeno de *lo "proyectado"* podríamos considerarlo un "articulador" entre ambos tipos de fenómenos, pensamos que podríamos distinguir una diferencia específica de *lo "proyectado"* considerándolo respecto de *lo edificado*, que considerándolo desde el habla; por el hecho de que pensamos *lo edificado* fundado *a priori* en el orden espacial de una realidad para luego devenir en lo temporal, al contrario que el habla, la cual pensamos primordialmente como un fenómeno arraigado en el orden temporal, devenido ocasional y complicadamente en lo espacial.

Toda vez que identificamos esa *prenoción*, como consecuencia de no habernos satisfecho las construcciones que asocian Semiótica con Arquitectura –por las cuales se trata de explicar a la segunda desde la primera, al considerar a la Arquitectura como un Lenguaje y sometiéndola a teorías traídas desde la lingüística–, volvimos a encontrarnos con nuestra angustia: *¿qué significa pensar como arquitecto?* Salvo que, ahora, creíamos entender que la respuesta debía estar construida desde una fundamentación en el *espacio* como *orden primordial de toda realidad "arquitectónicamente" pensada*.

### 1.1.5.- Una intuición: "soy arquitecto"

Dijo Martín Heidegger (1952)<sup>9</sup>:

*«... El hombre aprende en la medida en que su hacer y dejar de hacer los hace corresponder con aquello que, en cada momento, le es exhortado en lo esencial. A pensar aprendemos cuando atendemos a aquello que da que pensar.» (2/12)*

---

hablante (sus intenciones, sus conocimientos, sus opiniones, sus circunstancias, espaciotemporales, etc.) Las condiciones de coherencia pragmática consideran las *secuencias* de actos de habla tal como se concretan en los textos y la conversación. (Dijk, ob. cit.: 38-39)

<sup>7</sup> Prof. Dr. Soc. Enrique González Ordosgoitti.

<sup>8</sup> Consúltase al respecto la tesis doctoral del Prof. Alberto Sato (2006): «...*la noción de Espacio en arquitectura está determinada históricamente y es inseparable de la noción de Modernidad (...)* un origen posible de este término hunde sus raíces en el pensamiento filosófico-científico del siglo XVII, en particular desde las proposiciones leibnizianas, su polémica con Clarke, el discípulo de Newton, y su debate imaginario con Descartes, es decir, en los orígenes del pensamiento moderno.» (9)

<sup>9</sup> Pedimos excusas por lo extenso de la cita, difícil para nosotros, aunque intuimos su discurso en el nuestro de modo primordial.

« (...) Porque es verdad: lo dicho hasta ahora, y toda la dilucidación que sigue, no tiene nada que ver con la ciencia, y ello precisamente cuando la dilucidación podría ser un pensar. El fundamento de este estado de cosas está en que la ciencia no piensa. No piensa porque, según el modo de su proceder y de los medios de los que se vale, no puede pensar nunca; pensar, según el modo de los pensadores. El hecho de que la ciencia no pueda **pensar** no es una carencia sino una ventaja. Esta ventaja le asegura a la ciencia la posibilidad de introducirse en cada zona de objetos según el modo de la investigación y de instalarse en aquélla. La ciencia no piensa. Para el modo habitual de representarse las cosas, ésta es una proposición chocante. Dejemos a la proposición su carácter chocante, aun cuando le siga esta proposición: que la ciencia, como todo hacer y dejar de hacer del hombre, está encomendada al pensar. Ahora bien, la relación entre la ciencia y el pensar sólo es auténtica y fructífera si el abismo que hay entre las ciencias y el pensar se hace visible, y además como un abismo sobre el que no se puede tender ningún puente. Desde las ciencias al pensar no hay puente alguno sino sólo el salto. El lugar al que éste nos lleva no es sólo el otro lado sino una localidad completamente distinta. Lo que se abre con ella no se deja nunca demostrar, si demostrar significa esto: deducir proposiciones sobre un estado de cosas desde presupuestos adecuados y por medio de una cadena de conclusiones. Aquel que a lo que sólo se manifiesta en tanto que aparece desde sí ocultándose al mismo tiempo, aquel que esto sólo lo quiere demostrar y sólo lo quiere ver demostrado, éste en modo alguno juzgará según un módulo superior y riguroso de saber. Sólo **calcula** con un módulo, y además con un módulo inadecuado. Porque a lo que sólo da noticia de sí mismo apareciendo en su autoocultamiento, a esto sólo podemos corresponder señalándolo y, con ello, encomendándonos nosotros mismos a dejar aparecer lo que se muestra en su propio estado de desocultamiento. Este simple señalar es un rasgo fundamental del pensar, el camino hacia lo que, desde siempre y para siempre, **da** que pensar al hombre. Demostrar, es decir, deducir de presupuestos adecuados, se puede demostrar todo. Pero señalar, franquear el advenimiento por medio de una indicación, es algo que sólo puede hacerse con pocas cosas y con estas pocas cosas además raras veces.» (5/12)

«...pero entonces, ¿qué quiere decir «pensar»? (...)...hasta ahora no hemos entrado en la esencia propia del pensar para habitar allí. En este sentido todavía no estamos pensando propiamente. Pero esto dice precisamente lo siguiente: nosotros ya pensamos, sin embargo, a pesar de toda la Lógica, todavía no estamos familiarizados con el elemento en el que el pensar propiamente piensa. Por esto todavía no sabemos de un modo suficiente en qué elemento se mueve ya el pensar hasta ahora vigente en la medida en que es un pensar. Hasta hoy el rasgo fundamental del pensar ha sido la percepción. A la facultad de percibir se la llama la razón.» (9/12)

«Lo que el pensar percibe como percibir es lo presente en su presencia. De ella toma el pensar la medida para su esencia como percibir. En consecuencia, el pensar es aquella presentación de lo presente, la cual nos aporta lo presente en su presencia y con ello lo pone ante nosotros para que estemos ante lo presente y, dentro de los límites de él, podamos resistir este estar. En tanto que presentación, el pensar aporta lo presente llevándolo a la relación que tiene con nosotros, lo restablece refiriéndolo a nosotros. La presentación es por ello re-presentación.» (10/12)

«El rasgo fundamental del pensar es el representar. En el representar se despliega el percibir. El representar mismo es representación (poner-delante). Pero ¿por qué el pensar descansa en el percibir? ¿Por qué el percibir se despliega en el representar? ¿Por qué el representar es re-presentación?

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.» (11/12)

Dijo Ortega y Gasset:

«...no hay más verdad teórica rigurosa que las verdades fundadas en evidencia, y esto implica que para hablar de las cosas tenemos que exigir verlas, y por verlas entendemos que nos sean inmediatamente presentes, según el modo que su consistencia imponga. Por esto, en vez de visión, que es un término angosto, hablaremos de intuición. Intuición es la cosa menos mística y menos mágica del mundo: significa estrictamente aquel estado mental en que un objeto nos sea presente. Habrá, pues, intuición sensible, pero también intuición de lo insensible. (...) intuición querrá decir “presencia inmediata”... (...) Para reconocer con evidencia la verdad de nuestras proposiciones basta, por lo pronto, que todo lo pensado en ellas se encuentre en la intuición. (...) En rigor, la intuición contiene siempre más de lo que pensamos.» (Ob. cit.: 134-139)



Hasta donde creemos comprender, uno y otro autor se oponen. Para el alemán: en tanto no pensemos al ser que piensa, lo que *percibamos* y *representemos* ha de ser siempre insuficiente, pues **todo hacer sucede desde el ser**; para el español, en cambio, lo que se nos haga *inmediatamente presente* es una “verdad rigurosa”.<sup>10</sup> Ahora bien, esa *presencia inmediata* a la que Ortega refiere como *intuición*, la comprendemos como la *representación* a la que alude Heidegger. Ortega advierte que “*la intuición contiene siempre más de lo que pensamos*”, esto, colocándonos al lado de Heidegger, lo interpretamos como: al representar sigue oculto aquello que no nos es dado a pensar, pues el ser se manifiesta a través de la representación pero permanece oculto a nuestra comprensión. Pensar es aproximarnos cada vez más a la inacabable completitud de nuestra intuición, a “desocultar” (presenciar) al ser que está presente en lo representado.

Comprendemos, en consecuencia, esto: intuir es un estadio original del pensar.

Un día leímos, con religioso espíritu, lo siguiente:

*«La Arquitectura tiene existencia, pero no tiene presencia. Sólo una obra de arquitectura tiene presencia, y una obra de arquitectura se presenta como una ofrenda a la Arquitectura»* (Kahn, 1968?:48).

Otro día, sucedió en nosotros una duda: ¿el arquitecto recibe su nombre de lo arquitectónico o lo arquitectónico sólo es posible a causa de él?

Si respondíamos: *el arquitecto es porque existe Arquitectura*, entonces ello sólo podía entenderse tomando las palabras de Kahn como clave y acudir al concepto platónico de la idea: si la Arquitectura es la idea, lo arquitectónico es lo que se acerca a ella y el arquitecto sólo el mediador, un *демиurgo* entre la materia caótica que preexiste y la idea eterna de Arquitectura. En este sentido, él sólo adopta un orden (no creado por él) para que pueda propiciarse la transformación y los tres, idea, cosa y mediador, son independientes del resto del mundo, de la humanidad.

---

<sup>10</sup> Ortega explicó además que la *intuición* puede ser de dos modos, *adecuada* o *inadecuada*, según se corresponda o no con la naturaleza del fenómeno cognoscible; en consecuencia, es adecuada para lo sensible o lo ideal, e inadecuada para lo material. La intuición adecuada es *completa*, en el caso de lo sensible propiamente dicho e *incompleta* para el caso de las ideas y conceptos. Una intuición incompleta es rigurosamente aproximable, perfeccionable y no finita. En el caso de la intuición inadecuada, siempre incompleta, las sucesivas aproximaciones conforman la *experiencia* y, por inferencia de su discurso, las sucesivas intuiciones adecuadas incompletas se van constituyendo en *construcciones teóricas* de distintos grados de complejidad, es decir, teoremas y teorías.

Pero si, por el contrario, afirmábamos: *la Arquitectura es porque la hace el arquitecto*, se hizo indispensable hurgar los posibles sentidos involucrados en esta concepción. Nos aproximamos así a un fenómeno dialéctico que nos resultaba incomprensible sin su origen, para nosotros, preciso: *el ser humano que hace una cosa*. Tal “cosa humana” es cosa hecha con “arte”, esto es, lo que un ser humano hace desde todo su saber: desde su intuición, a través de sus destrezas, aspirando a unos fines, otorgando presencia física en el mundo e inmerso, además, en la temporalidad de una cultura.

Por ello pensamos que podríamos intentar comprender una representación de la Arquitectura si, en primer lugar, en algún grado, comprendiésemos una representación que construyéramos acerca del arquitecto y su pensar.

Ahora bien, algo parecía hacérsenos presente también de modo incuestionable: el hecho de que alguien, cumplidos una serie de ritos y deberes, fuese aceptado en una sociedad de iniciados en una profesión, titulado en ella y, por tanto, identificado desde ella.

Alguien así, cuando dice: “*soy arquitecto*”, no debería dudar de lo que dice. Mas, ¿cuánto se está diciendo en esa expresión? ¿Qué significa? Y si alguien puede afirmar tal cosa, ¿reconoce el significado de “*pensar como arquitecto*”?

¿Ha sido este un problema mal planteado? <sup>11</sup> ¿No hay entre esas dos expresiones: *ser arquitecto* y *pensar como arquitecto*, una contradicción, una falta de datos o una incomprensión, que es la base de todo problema?

Por vía de una abducción convertimos la intuición “*soy arquitecto*” en otra intuición: “*soy lo que hago*” y, por esta vía, estudiamos la relación entre *ser* y *hacer*. Nos esforzamos por comprender, en algún grado, ambos conceptos. Procuramos desarrollar nuestro pensamiento a través de ambas, obviamente, apoyados en multitudinarias voces entre las cuales, intentamos construir nuestra propia comprensión.

También por ese camino procuramos pensar la relación entre *lo realizado* y *lo proyectado* como *modos de hacer*. Intentamos comprender desde cuál de esos modos es el arquitecto y

---

<sup>11</sup> Desde la filosofía analítica un problema no está lógicamente bien planteado cuando no está orientado «...a obtener una respuesta, existente o meramente posible, que a su vez tenga sentido.» Nuestra pregunta se formula desde una concepción más bien metafísica; donde sí sería posible comprenderla como un problema “bien planteado” o pertinente. (DFH)

discurrimos para determinar *su pensar*, en tanto *hacer*. Hasta entonces, nuestro problema parecía haber sido comprender *lo pensado* entre *lo edificado en tanto realizado* y *lo “proyectado” en tanto realizable*, considerando ambos como *modos de hacer del arquitecto*.

#### 1.1.6.- En busca de una comprensión: *hacia un saber hacer del arquitecto*

“*Eso no es Arquitectura, apenas sólo construcción*”: es una frase muy común entre arquitectos para referirse a la baja estima que le otorgan a una edificación sometida a su juicio crítico. Variantes de ella aparecen durante una conversación cualquiera, profesional o académica, tanto como en discursos escritos. Tal expresión, apunta a una demarcación de lo que pueda ser relativamente considerado como *universo arquitectónico*, esto es, universo de fenómenos que reciben la valoración positiva de una parte de la sociedad, constituida por los arquitectos. Según esa frase, existe un universo de fenómenos definidos como construcción, una parte de los cuales, aparentemente muy reducida, puede ser valorada como Arquitectura.

Dice Sarquis:

«*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.*» (2004: 15-16)<sup>12</sup>

«*...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.*» (2008: 2)<sup>13</sup>

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. Esta manera de comprenderla es algo con lo que no estamos de acuerdo, porque supone, para nosotros, dos

---

<sup>12</sup> Subrayados y negrillas nuestras.

<sup>13</sup> Subrayados del autor, negrillas nuestras.

argumentos muy discutibles: a) que las “construcciones espontáneas” no conllevan alguna clase de “saber disciplinar” y b) “las meras construcciones” no son objeto de estudio, en ningún caso, de la “Arquitectura”.

Sarquis ha empleado instrumentalmente esa oposición entre “Arquitectura” y “construcción” para acotar su trabajo doctoral, pues su objetivo era claro: exponer definición, alcances, ubicación disciplinar y estructura paradigmática de lo que él ha desarrollado por **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.» (2004: 55)<sup>14</sup>*

Sin embargo, sucede otro problema a nuestro juicio: si investigar es producir conocimientos,<sup>15</sup> ¿qué se quiere decir con que la IP es “un procedimiento configurador de las formas”? ¿Qué quiere decir que la IP sea “redentora” de un saber disciplinar en crisis? Una crisis de “valores” y “reglas” ante los cuales, dado el rol salvador que él le adjudica a la IP ¿se trata de un “procedimiento” legitimador de las formas arquitectónicas?<sup>16</sup>

“Eso no es Arquitectura, apenas sólo construcción” sigue resonando como lapidaria frase de deslegitimación. Su aparente fuerza de juicio se basa en que “alguien” sabe con certeza la diferencia entre “Arquitectura” y “construcción”. Si ese alguien es arquitecto, cabe esperar que no haya ninguna duda al respecto. ¿Ninguna duda? Según cómo se defina “Arquitectura”, esa frase tiene algún sentido o carece por completo de él. Ante todo esto, ¿cuál es nuestra posición y por qué?

Volvemos a nuestro problema medular: si la Arquitectura existe como idea, ¿cómo podemos conocerla? Si la Arquitectura es lo que hace el arquitecto ¿en qué consiste ese *saber hacer* del arquitecto que la produce? Insistimos, ante esta disyuntiva son infructuosos nuestros esfuerzos al pensar la Arquitectura si ésta realmente fuese una *idea*, apenas podríamos señalarla

---

<sup>14</sup> Subrayados nuestros.

<sup>15</sup> Definición básica. En el sitio web del Centro Poiesis reseñan: «El objetivo de la Investigación Proyectual es la producción de conocimientos disciplinares, donde la innovación, basada en las nuevas formas de vida y habitar, juega un rol fundante. (...) La Investigación Proyectual existe como teoría, metodología y técnica de generación, recepción e interpretación de la producción arquitectónica desde 1986, es un desarrollo que ha realizado el Dr Arq Jorge Sarquis -a partir de avances aportados por J. Silveti en 1980- y su exposición se concreta con la publicación de su Tesis Doctoral en 2003.» Ver: <http://www.centropoiesis.com/elcentro-que-es-investigacion-proyectual.html>

<sup>16</sup> Enfoque que él niega en documentos posteriores, pero que está escrito en su tesis doctoral.

sin conocerla. Al contrario, si es producto de un *saber hacer*, pensando ese *saber* podemos conocer la Arquitectura.

Ahora bien, el *proyectar* es la noción clave con la que se nos ha formado para pensar el *hacer* del arquitecto. Por ello, intuimos la propuesta de la Investigación Proyectual (IP) como un posible camino hacia una comprensión del pensar y el hacer del arquitecto.

¿Ser arquitecto es saber proyectar?, ¿proyectar qué?, ¿qué clase de hacer es el proyectar? Si proyectar es un modo de pensar, ¿cómo piensa el arquitecto?, ¿en qué consiste su saber?, ¿qué conoce?, ¿cómo conoce?, ¿qué es un conocimiento arquitectónico? Por otra parte, efectivamente, ¿qué hace el arquitecto?, ¿en qué consiste ese hacer?, ¿qué relación hay entre conocer y hacer del arquitecto?

Esas preguntas se formaban lentamente en nosotros cuando se nos abrieron las puertas de la Maestría en Diseño Arquitectónico (MDA) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad Central de Venezuela (UCV).<sup>17</sup>

La MDA ofrecía formar al arquitecto en Investigación Proyectual (IP). Esta fue la primera vez que supimos del concepto y pensamos en él como camino.

A través de su programa pudimos acercarnos de nuevo al quehacer del arquitecto, sentimos que de nuevo estábamos pisando tierra en la Arquitectura.

Como siempre, tuvimos la opción de tomar una vía según la cual buscábamos las respuestas a nuestras preguntas en las voces que nos precedieron; pero nuestra desconfianza en nosotros mismos es inmensa e incesante. ¿Cómo podíamos asegurarnos de que la respuesta que “encontrábamos” era la respuesta que “buscábamos”? ¿Cómo era posible que sólo “buscáramos” y “encontráramos”? ¿Qué “hacíamos” realmente nosotros en medio de esa actividad? Además, ¿“producir conocimiento” se trataba de “encontrar” lo que no habíamos perdido, lo que no sabíamos que habíamos perdido? ¿Y cómo debíamos proceder? ¿Cómo podíamos sentirnos confiados y en paz con nuestro propio proceder –si ello fuese posible y si tuviese algún sentido?

Creímos que la IP sería un proceso por el que podríamos construirnos para respondernos. Pero no.

---

<sup>17</sup> En adelante nos referiremos a ella mediante estas siglas: MDA; significando siempre a la MDA.FAU.UCV

Sobre la IP se suscitaron en nosotros más interrogantes que certezas. Dudas que aún están insatisfechas, por nosotros mismos en primer lugar, y por la MDA como programa académico.

El hecho es que durante nuestro curso a través de ella nos aproximamos a pensar la IP como un modo de comprender y elaborar mejor la epistemología arquitectónica.

Nos planteamos cómo convertir a la IP en la puerta para acceder a la estancia donde intentar realizar después nuestras más difíciles respuestas.

Así describimos, en resumen, de dónde surgió y lo que ha venido siendo nuestro trabajo.

A continuación, ensayaremos enunciar con más claridad nuestro problema y la pregunta que nos guía.

## 1.2.- LA PREGUNTA ABIERTA: ¿QUÉ ES Y POR QUÉ INVESTIGACIÓN PROYECTUAL?

Explicamos en el punto anterior que la generación de nuestro problema de investigación se va construyendo a través de una serie de *inquietudes* que en distintos momentos reconocimos:

1. La duda al enseñar: *¿qué es Arquitectura?* La necesidad de construir nuestra postura crítica, intensamente reflexiva, ante el universo de respuestas dadas a esta cuestión
2. Nuestro intento por reflexionar acerca de qué significa *pensar como arquitecto*,<sup>18</sup> entendiéndolo como el deseo de comprender el *fenómeno del pensar del arquitecto*.
3. La tensión que vislumbramos entre dos fenómenos que consideramos claves para encauzar nuestro trabajo: *discurso* y *espacio*.
4. Nuestra reflexión introspectiva acerca de qué queremos decir cuando decimos "soy *arquitecto*". Dicho de otro modo: ¿qué puede significar para nosotros *ser arquitecto*?
5. Nuestra intensa crítica al enunciado: "*Arquitectura no es mera construcción*".

Todas esas cuestiones nos llevaban por caminos sumamente difíciles de trabajar, por cuanto daban aún más oxígeno a nuestra "obsesiva" predisposición a la curiosidad y reflexión de tendencia filosófica.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Esta pregunta no trata de inferir qué piensa un arquitecto particular en una determinada ocasión. Sabemos que ello no es posible de manera directa (pues no podemos entrar en el pensamiento de nadie) sino a través de los productos de su hacer. La pregunta se dirige a comprender cuál podría ser la razón que caracteriza el pensar del arquitecto, a diferencia de otros modos de pensar. Una respuesta aceptada es la de la *habilidad de diseño espacial* (Abadí: 1992). Nuestra inquietud va en este sentido, aunque no se siente plenamente satisfecha con esa concepción.

Desde la articulación de todas esas inquietudes, ¿cuál podría ser nuestro problema, enunciado, interrogado y factible de acometer?

### 1.2.1.- Lo que se desearía comprender: *la relación entre conocer y proyectar*

El hecho es que el tránsito por nuestras inquietudes nos trajo a preguntar por el *saber hacer del arquitecto*. Entendíamos por *saber* los *conocimientos construidos* que caracterizan al pensar del arquitecto y que se manifiestan a través de su *hacer*, es decir, a través de un acto evidente para nosotros: *proyectar-diseñar lo edificable*. Así, preguntar por el saber hacer del arquitecto devino en preguntar por *la relación entre conocer y proyectar*.

En la introducción del programa del Seminario de Investigación y Diseño se indicaba lo siguiente:

*«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.»<sup>20</sup>*

Así, preguntarnos por la **relación** entre **conocer** y **proyectar**, se transformó en *la relación entre los procesos de producción de conocimiento y los procesos de producción proyectual arquitectónica*, y entendimos que a esto la MDA lo señalaba como **Investigación Proyectual**.

### 1.2.2.- El problema acotado: *la IP en la MDA.FAU.UCV*

En un sentido muy general, la Investigación Proyectual vino a ser pensada por nosotros como un medio para comprender el saber hacer del arquitecto.

Sin embargo, no desaparecía una dificultad implícita: la IP como problema no puede ser considerada sin esbozar una descripción epistemológica lo suficientemente amplia desde la Arquitectura, para que permita incluir en ella el mayor número posible de los distintos grados de comprensión en que esta última puede ser pensada.

---

<sup>19</sup> Entendido esto como un reflexionar caracterizado por una *búsqueda de principios y conceptos trascendentes*. Muy problemático para nosotros, por cuanto reconocemos no estar suficientemente formados para emprender tal tarea o evitar sus posibles desviaciones.

<sup>20</sup> 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 Guitián. El subrayado es mío.

Ahora bien, nuestra aproximación a la IP está determinada por lo que recibimos de la oferta académica de la MDA. Es por ello que un aspecto esencial de nuestra problematización es comprender en primer término la definición de la IP desde ese contexto específico.

Para tratar de enunciar nuestro problema de manera más sucinta, pasamos por este grupo de preguntas:

1. ¿Qué debe entenderse por Investigación Proyectual?
2. ¿En qué modo puede pensarse la IP cuando se considera específicamente desde la Arquitectura?, dicho de otro modo: ¿cómo se sitúa la IP en relación con la Arquitectura?
3. ¿Qué se ha entendido y practicado por IP en la FAU-UCV, específicamente desde las experiencias de la Maestría en Diseño Arquitectónico?
4. ¿Qué sentido o pertinencia tiene seguir sosteniendo la noción de IP en Arquitectura (específicamente para la FAU-UCV)?

En un esfuerzo por sintetizar, enunciamos el problema que funda nuestro trabajo:

Para nosotros, hasta el momento y en nuestro contexto, no está suficientemente descrita y comprendida la Investigación Proyectual en Arquitectura, estudiada a partir de la relación entre conocer y proyectar.

### 1.2.3.- La pregunta precisa

¿Cuál es la episteme de la Investigación Proyectual en Arquitectura, acotada a los Trabajos de Grado elaborados por los egresados de las tres primeras cohortes (presentados entre 2002 y 2011) del Programa de la Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela?



### 1.3.- UN MODELO PARA CONSTRUIR

Al parecer, alcanzamos la definición de una de nuestras inquietudes, logramos enunciarla como problema y la representamos como pregunta, de una manera predominantemente *intuitiva*; por lo menos, estamos consciente de que así lo hemos expuesto, a juzgar por el despliegue de nuestro discurso hasta el punto anterior.

Lo cierto es que es resultado de nuestras lecturas, estudios, trabajos y, sobre todo, del impulso espiritual que nos concede nuestra vocación y labor docente, nuestro devenir como miembros de una Universidad en la que se dio espacio a la Arquitectura como saber. Esto no pretende ser una petición de principio o el reconocimiento a priori de una credibilidad, sino el preámbulo de una aclaratoria necesaria.

Entendemos que entre las recomendaciones para la elaboración del documento que ahora nos ocupa (este informe de tesis doctoral) se sugiere que la exposición de la problemática –desde y a través de la cual nuestras inquietudes se han venido construyendo–, se incluya en una sección precedente incluso a la formulación del problema y/o la pregunta. Ello debe ser así porque «*sin dudar no hay probar, no hay saber*», como dice Ortega y Gasset (1958: 160). Y, si bien ese saber tiene sus raíces en la admiración y la curiosidad (DFF: 3142), es sólo a través de un cuestionar lo conocido que ese dudar, el asombro o la inquietud, se hace inteligible. La duda se funda en la crítica racional de lo conocido. Mario Bunge (2000) lo explica así:<sup>21</sup>

*«...en la ciencia la duda es mucho más creadora que paralizadora: la duda estimula la investigación, la búsqueda de ideas que den razón de los hechos de un modo cada vez más adecuado... (5)*

*El método científico es un rasgo característico de la ciencia, tanto de la pura como de la aplicada: donde no hay método científico no hay ciencia. Pero no es ni infalible ni autosuficiente. El método científico es falible: puede perfeccionarse mediante la estimación de los resultados a los que lleva y mediante el análisis directo. Tampoco es autosuficiente: no puede operar en un vacío de conocimiento, sino que requiere de algún conocimiento previo que pueda reajustarse y elaborarse; y tiene que complementarse mediante métodos especiales adaptados a las peculiaridades de cada tema. (12)*

*Un fragmento de investigación científica consiste en el manejo de un conjunto de problemas suscitados por un análisis crítico de alguna parte del conocimiento o por un examen de una nueva experiencia a la luz de lo que ya se conoce o conjetura. (...)...el proceso creador de la ciencia arranca del reconocimiento de problemas y culmina con la construcción de teorías.... (141)*

*... la investigación, científica o no, consiste en hallar, formular problemas y luchar con ellos. No se trata simplemente de que la investigación comience por los problemas: la investigación consiste constantemente en tratar problemas. (...)... sólo el hombre inventa problemas nuevos: es el único ser problematizador, el único que puede sentir la necesidad y el gusto de añadir dificultades a las que ya le plantean el medio natural y el medio social. (145)»*

<sup>21</sup> Si bien no nos adscribimos al enfoque epistemológico de Bunge, tampoco podemos dejar de reconocer inquietudes nuestras en muchas de sus afirmaciones. Evidentemente, nuestra distancia se funda en, por ejemplo, una expresión suya tan radical como la que afirma que: «...donde no hay método científico no hay ciencia.» Pero ampliaremos un poco más nuestra posición en el punto donde tratamos de situar a la Arquitectura en un esquema general de saberes.

Sin embargo, hemos decidido alterar ligeramente ese protocolo de presentación, adelantando los aspectos de orden metodológico para, luego, dar continuidad discursiva a nuestra exposición temática problematizadora, la representación que proponemos del contexto de estudio y el trabajo de dilucidación de nuestro objeto de estudio y de los casos de estudio que hemos reconocido.

Veamos a continuación, entonces, a qué área y línea de investigación pensamos vinculado nuestro trabajo, el enunciado de nuestro objetivo de investigación, la identificación de la fuente primaria del caso de estudio, la declaración de nuestro enfoque metodológico, el acotamiento general del contexto en el que reconocemos nuestro estudio, la enumeración de los recursos documentales que nos ayudan a acotar nuestro objeto y caso de estudio, un sucinta descripción del método de trabajo que hemos seguido y cómo prevemos que sea posible contrastar y validar los posibles logros de nuestra labor.

### 1.3.1.- La línea de investigación

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:

*«...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 declaramos el campo del saber, la línea de investigación y las referencias más cercanas con las que este trabajo se vincula.

El ámbito general de nuestra investigación se traza entre una **epistemología** y una **metodología** del investigar. Dado que nos propusimos estudiar sobre las características de un modelo de construcción de conocimientos que tiene en el proyectar arquitectónico el medio para

lograrlo, esto es, identificar y describir la **Investigación Proyectual Arquitectónica**; en consecuencia, se aproxima a la epistemología, porque trata de identificar las características de lo que comprende a priori como un determinado tipo de conocimiento: el que se produce a través del proyectar arquitectónico y, también, se aproxima a la metodología, porque centramos nuestro estudio en las posibilidades y límites del proyectar arquitectónico como método de producción de conocimientos. Conscientes de nuestros límites, no decimos que estemos haciendo epistemología y metodología en un sentido pleno, pero desde lo que creemos comprender de ellas, y hacia ellas mismas, intenta desplegarse nuestro trabajo.

Situado en ese campo conceptual mayor que, por principio, mantiene una estrecha relación con la **filosofía** –y, dentro de esta, con la teoría general del conocimiento–, el trabajo se circunscribe 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 lo que se denomina **teorías del proyecto** –preferimos hablar del *proyectar*– y es en este espacio, aún extenso, donde se inscribe nuestra investigación.

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

Ahora bien, dentro de las posibles concepciones del proyectar, nuestro 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.

Ya precisada su adscripción, sólo resta decir que desde ahí traza no pocos vínculos con otra línea de investigación de la MDA que trata sobre las relaciones entre **Arquitectura e Identidad**.

### 1.3.2.- Objetivo de esta investigación

Enumerar y describir los rasgos que pueden caracterizar a una *Investigación Proyectual Arquitectónica*, a partir de interpretar los Trabajos de Grado elaborados por los egresados de las tres primeras cohortes (presentados entre 2002 y 2011) del Programa de la Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

### 1.3.3.- Identificación de la fuente primaria

Se considera que la fuente primaria de nuestro caso de estudio está conformada por el conjunto de los **Trabajos de Grado** elaborados por los egresados de las dos primeras y de la cuarta cohorte (presentados entre 2002 y 2011) del Programa de la Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.<sup>22</sup>

### 1.3.4.- Enfoque metodológico

Como este trabajo se plantea el estudio de un conjunto de textos para interpretar los rasgos comunes entre ellos acerca de un determinado concepto (en nuestro caso, cómo se entiende y realiza una IPA), nuestro enfoque es *hermenéutico*.

Es *hermenéutico*, por cuanto se propone lograr una interpretación de cada uno de los textos a estudiar, procurando entender los rasgos comunes entre ellos, que podrían ser comprendidos a su vez como los rasgos característicos del concepto en estudio.<sup>23</sup>

En un sentido bastante más amplio, nuestro trabajo se orienta hacia una *epistemología*, en tanto se trata de una reflexión sobre la producción de conocimientos en un área de saber (la Arquitectura); también hacia una *heurística*, por cuanto refiere al saber investigar, contextualizado a un área de saber particular y, aún en un sentido mucho más amplio, tiene una *pulsión filosófica*, por cuanto su deseo último es reflexionar intentando una comprensión sobre unas particulares realidades del *ser arquitecto*.

### 1.3.5.- Reconocimiento del contexto de la investigación

Como dijimos, la MDA presentó una oferta académica que sugería desarrollar investigaciones basadas en el proyecto arquitectónico, según una modalidad denominada Investigación Proyectual. En ese sentido, y en virtud de lo preciso de nuestra fuente primaria, consideramos que la oferta académica de la MDA es el contexto inmediato de nuestro objeto y caso de estudio. En ese sentido, el contexto mediato lo es la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela y la Arquitectura en Venezuela.

---

<sup>22</sup> Véase la lista de los trabajos y los datos correspondientes en la Bibliografía. Para el momento de realización de esta tesis no se había defendido ni aprobado trabajo alguno de la Tercera cohorte.

<sup>23</sup> Para una comprensión general de la hermenéutica, nos apoyamos en Beuchot, 1997 y 2007.

Ampliaremos lo relativo a este tema en el capítulo 3 de nuestro trabajo.

### 1.3.6.- Para una aproximación al objeto de estudio

Aparte de nuestra fuente primaria para los casos de estudio, la aproximación al concepto de Investigación Proyectual Arquitectónica, desde una perspectiva teórica, la hemos realizado apoyándonos en el siguiente grupo de documentos:

1. Los relativos a la oferta académica de la MDA, consistentes en una serie de artículos de prensa y material escrito en el archivo de la Coordinación de Postgrados de la FAU-UCV.<sup>24</sup>
2. Un conjunto de escritos relativos a la Investigación en Arquitectura producidos en la FAU en el marco de las primeras jornadas de investigación de la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva (FAU-UCV).<sup>25</sup>
3. Algunos documentos generados en el marco de la primera cohorte de la MDA, relacionados al debate sobre Investigar en Arquitectura.<sup>26</sup>
4. Algunas charlas y ponencias de la Bienal de Investigación FAU 2008 y de la Trienal de Investigación de la FAU 2011; disponibles a través del portal web de la FAU.
5. La tesis del Dr. Arq. Jorge Sarquis, profesor en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y director del Centro POIESIS sobre Investigación Proyectual.
6. Dos libros sobre investigación y proyecto arquitectónico: uno de la MSc. en historia y educación, Arq. Susana Jiménez Correa, profesora de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de San Buenaventura de Cali, y otro del MSc. en educación, Arq. Germán Correal, profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Colombia.<sup>27</sup>
7. Apuntes y conversaciones del Seminario titulado: *Aproximaciones a la Investigación Proyectual Arquitectónica*; ofertado por la Coordinación de Investigación de la FAU-UCV en el periodo octubre-diciembre 2011, dirigido por las profesoras Yuraima Martín y Marisela Hernández.

---

<sup>24</sup> No se incluyen aquí los programas específicos de las asignaturas de la MDA, debido a no estar disponibles para nuestro estudio en el lapso de nuestra investigación. Si bien esto puede restarle mayor exactitud al estudio, decidimos avanzar manteniendo la conciencia de que las posibles respuestas de nuestro trabajo tendrán necesariamente un carácter abierto y provisorio.

<sup>25</sup> Gentilmente facilitados a nosotros por la Prof. Yurayma Martín y el Prof. Azier Calvo.

<sup>26</sup> Gentilmente facilitados a nosotros por el Prof. Azier Calvo.

<sup>27</sup> Ambos libros resumen los trabajos de investigación en que ambos han participado, junto con otros colaboradores, sobre el proceso de *proyección como lógica y proceso de investigación*, desde el Grupo de Investigaciones de Estéticas Urbanas y Socialidades de la Facultad de Arquitectura de la UdSB-Cali y desde el Centro de Investigaciones de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura (CIFAR) de la UCC.

8. La charla del arquitecto mexicano Mauricio Rocha, en el ciclo de conferencias titulado *Arquitectura y Lugar*; efectuada el 07/09/11; ciclo organizado por la Fundación Espacio.<sup>28</sup>
9. Un documento mecanoscrito, elaborado por Nómadas, Taller de Arquitectura con sede en Maracaibo, Venezuela; titulado *Investigación Proyectual* (2009).<sup>29</sup>

Para contextualizar nuestro trabajo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela y respecto a la Arquitectura en Venezuela, en un sentido referencial, nos hemos apoyado en los siguientes trabajos:

1. El libro titulado De vientos a tempestades. Universidad y política a propósito de la renovación académica en la Escuela de Arquitectura, del Prof. Juan José Martín (2007).
2. El libro titulado Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica, del Prof. Azier Calvo (2007).
3. El libro titulado La Arquitectura en Venezuela, del Prof. Luis Polito (2004).
4. El libro titulado Arquitectura e historia. Curso de historia de la arquitectura, (capítulos relativos a Venezuela), del Prof. Manuel López (2003).
5. El libro titulado Caracas a través de su arquitectura, de los profesores Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani (1969)
6. Los foros del cuadragésimo aniversario de la Carrera de Arquitectura en la Universidad Simón Bolívar, en Caracas, Venezuela.<sup>30</sup>

### 1.3.7.- Método de trabajo

Al leer los trabajos de grado de la MDA procedimos cumpliendo con dos tipos de tareas básicas: a) una sucinta descripción analítica del trabajo estudiado y b) una breve reflexión que resumiera lo que creemos comprender acerca de él.

La descripción se formula en términos estructurales y no como resumen, dado que el objetivo es describir la *episteme* del autor acerca de la IPA sin entrar en el debate de los contenidos trabajados por él o ella. Entendemos por "términos estructurales" a la determinación de una serie

---

<sup>28</sup> <http://www.espacio.net.ve/index.php/16/08/2011/conferencias-arquitectura-y-lugar-2011/>. La Fundación Espacio gentilmente me facilitó la grabación de la charla del Arq. Rocha, cuya transcripción se incluyó en los anexos de este trabajo.

<sup>29</sup> Gentilmente facilitado para nuestro estudio por el Prof. Francisco Mustieles, integrante de Nómadas. Se incluye en los anexos.

<sup>30</sup> Disponibles en: <http://www.ustream.tv/channel/arquitectura-usb-40-a-%C3%B1os/videos>

de conceptos que, a modo de partes, se relacionan entre sí y con la totalidad de una obra que comprendemos como trabajo de investigación. Esa serie de conceptos, enumerados según el orden de nuestra interpretación, son:

1. Concepción metodológica.
2. Línea de investigación.
3. Duda, problema o pregunta.
4. Hipótesis, conjetura, o respuesta prevista.
5. Supuestos claves de trabajo.
6. Situación metodológica del proyectar arquitectónico.
7. Definición o supuesto base acerca del proyecto arquitectónico.
8. Resumen de objetivos, alcances y logros de la investigación
9. Proceso o método de la investigación, descrito por el autor.

Más adelante, presentaremos una lista de preguntas con la que guiamos nuestro interrogar de cada trabajo estudiado.

Para la reflexión nos permitimos interpretar lo enunciado por el autor, ya sea manifestando correspondencia entre lo que interpretamos y lo que dice el autor, o exponiendo nuestro cuestionamiento a su enunciado o a su ausencia, siempre en términos de dilucidar lo que el autor comunica acerca de cómo realizó su investigación y qué relación declara entre ese proceso y el proyectar arquitectónico, es decir, lo que aquí llamamos *la episteme del autor acerca de la IPA*.

Cabe destacar que no buscamos en el trabajo de cada autor un modelo de IPA preconcebido, sino que tratamos de dilucidar cuál sería el posible modelo implícito (en caso de no ser explícito o declarado por el autor, evidentemente) y discurrir sobre las variaciones que podamos considerar entre los trabajos estudiados. Así, hemos querido conocer cómo dice el autor que procedió en su investigación y qué relación podría considerarse que manifiesta entre ese proceso y su trabajo proyectual.

Con ello, también reconocemos que efectivamente nos acercamos a dichos trabajos estudiándolos desde la intuición de que en algún grado aportan a la construcción de un modelo de IPA. Pensamos que podemos permitirnos esto, por cuanto la MDA se ofertó como un contexto en el cual ello podía esperarse y, también, porque nuestra exploración preliminar nos permitió entrever una relación entre investigación y proyecto en cada uno de los trabajos.

Nuestra labor culminaría con nuestro esfuerzo por representar los rasgos comunes de un posible modelo de IPA y los criterios que propiciarían variaciones deseables para enriquecer las posibilidades heurísticas de esta modalidad de investigación. Finalmente, a manera de corolario,

reflexionamos comparando el modelo construido por nosotros con los modelos que reseñaremos como referencia al inicio del capítulo 4.<sup>31</sup>

Como anunciamos, para proceder en nuestro trabajo construimos una guía de preguntas. Para exponer la voz del autor, incluimos sistemáticamente la cita de su trabajo por la cual creemos que se da respuesta a la pregunta, procurando que inmediatamente antes o después de cada cita anotemos nuestra reflexión al respecto.

La **guía de preguntas** que orientan nuestro estudio es la siguiente:

1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

(Si se reseña el término IP o IPA):

- a. ¿En qué parte del trabajo se reseña?
- b. ¿Se declara como método de investigación?
- c. ¿Qué definición se da al respecto?
- d. ¿Cuál descripción se hace de ella?

(Si no se reseña el término IP o IPA):

- a. ¿Se declara alguna **metodología**<sup>32</sup>?
- b. ¿Se declara adscripción a alguna de las **líneas de investigación**<sup>33</sup> de la MDA?

2. ¿Cuál es el **problema**, la pregunta, inquietud o duda primordial<sup>34</sup> que se planteó el autor?

3. ¿Cuál **solución** o **respuesta** a la cuestión planteada se presupone o entrevé<sup>35</sup>?

---

<sup>31</sup> No buscamos el modelo preliminar estudiado porque hay dos hechos que nos inducen reserva al respecto: uno, que en los programas de la MDA la aproximación a la IPA ha sido primordialmente nominal y, en el mejor de los casos, empírica, sin apoyo a textos que la declaren o expongan como una metodología cabalmente determinada (es decir, en la MDA sólo se llegó a declarar el proyecto arquitectónico como medio de investigación o denominarlo como investigación propiamente dicha) y, el otro, que es sólo hasta 2008 cuando comienza a socializarse en la FAU la tesis doctoral de Jorge Sarquis; lo que significa que, como veremos, sólo se manifiesta en algunos de los trabajos de grado de la MDA presentados con posterioridad a ese año.

<sup>32</sup> Entendiendo por esto una comprensión filosófica sobre los métodos en relación con los fines de la investigación (v. gr. Investigación cuantitativa, cualitativa, hermenéutica, etc.)

<sup>33</sup> Entendiendo por **línea de investigación** el conjunto de trabajos precedentes que se vinculan desde una o más áreas de conocimiento y cuyos logros se hilan a partir de un concepto clave (v.gr. la MDA declaró como líneas de investigación estudios relativos a la *identidad*, relativos al *lugar* y relativos a la *habilidad espacial*).

<sup>34</sup> Se refiere a la pregunta principal de la investigación, es decir, ¿qué se desea conocer o lograr? Es clave observar si se expone con claridad o si se la deja implícita.

<sup>35</sup> Son palabras claves para esto si enuncia esa aproximación desde una *hipótesis*, una *conjetura*, etc. Recuérdese que el DRAE dice que **conjetura** es «Juicio que se forma de las cosas o acaecimientos por indicios y observaciones», mientras que define **hipótesis** como: «Suposición de algo posible o imposible para sacar de ello una consecuencia». Sin entrar a todas las consideraciones que explica el DFF, podemos asumir que la hipótesis tiene una connotación positiva que la conjetura no necesariamente conlleva. Ténganse en cuenta lo que dice el DFF: «...incluso para la observación y clasificación de hechos (significativos) es ya necesaria la hipótesis o la teoría: se avanzan hipótesis para iniciar una investigación, incluso en el momento inicial de observación de hechos. "Las hipótesis y teorías no se derivan de los hechos, sino que se inventan para dar cuenta de ellos" (Hempel). En principio, las hipótesis [científicas] han de ser pertinentes (adecuadas para explicar los hechos), consistentes (con otras hipótesis y otros resultados de la ciencia) y comprobables (referibles a la experiencia).»



4. ¿Declara el autor estar consciente de los **supuestos**<sup>36</sup> desde los cuales aborda su investigación?
5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el **proyectar** arquitectónico? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?
6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por **proyecto**?
7. ¿Qué **objetivos**<sup>37</sup>, **alcances** y **productos** se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?
8. ¿Qué descripción hace del **proceso de investigación** presentado<sup>38</sup>?

En la sección dedicada a informar sobre la lectura que realizamos de cada uno de los trabajos, los presentaremos uno por uno, en orden cronológico. Se iniciará con una transcripción del índice de cada trabajo; luego estará la sección de lectura según nuestra guía y finalmente presentaremos nuestra reflexión correspondiente.

Las reflexiones de síntesis las presentaremos en el capítulo 5.

Antes de cerrar esta parte, pensamos necesario advertir que nuestra lectura no está buscando “**purismos metodológicos**” –en los cuales no creemos– y, en consecuencia, nuestras observaciones no pretenden, ni en lo más mínimo, calificar negativa o positivamente el enfoque metodológico de ninguno de los autores estudiados, por situarse en tal o cual posición, por presentar el grado que sea de precisión o ambigüedad. Nuestro esfuerzo se dirige a tratar de describirlos tal cual los leemos, en términos de su estructura metodológica; para interpretar sus trabajos y, quizás, comprenderlos, lo mejor que podamos, desde la aceptación crítica de lo que podamos creer que son sus coherencias o incoherencias, sus afirmaciones y contradicciones; pero, muy especialmente, para identificar los rasgos comunes de todos ellos entre sí, con respecto

---

<sup>36</sup> Se entiende por supuestos aquellas concepciones o prenociones que posibilitarán o dificultarán el proceso de la investigación. Refiere a un enfoque epistemológico, es decir, sobre las posibilidades de conocer o lograr lo que se desea saber. Es importante aquí el contraste entre los supuestos enunciados por el autor y los que nuestra lectura interpreta como supuestos omitidos o implícitos; muy particularmente nos ha interesado destacar los supuestos que interpretamos vinculados al proyectar arquitectónico.

<sup>37</sup> **Objetivo**: aquello que espera ser logrado, lo que se desea lograr; **alcance**: los límites entre los que debe entenderse ese logro; **producto**: los medios por los que se presentan y representan los logros.

<sup>38</sup> Se refiere a los métodos para alcanzar los objetivos, referidos al enfoque metodológico y comprendidos en su relación con el proyectar arquitectónico.

a lo que hasta ahora creemos entender por investigar y, muy específicamente, en relación con nuestros esfuerzos por comprender cómo ese investigar acontece en relación con el proyectar arquitectónico.

### 1.3.8.- Nota acerca de nuestra previsión para una contrastación de la validez

No está en nosotros decidir sobre la validez última y valor de nuestro trabajo, más allá del esmero honesto y cuidadosa pasión con que lo hemos realizado. No podemos decir que nuestras interpretaciones y procedimientos se validan “automáticamente” mediante otro procedimiento de respaldo que no pudimos prever ni acometer en esta ocasión.

Entendemos que un proceso de contrastación de nuestras interpretaciones ha podido efectuarse si se las diésemos a leer o conocer a los autores de los casos de estudio. Pero ello implicaría para nosotros poner en práctica un método de trabajo sucesivo (en término de fases) para lo cual necesitaríamos un tiempo del que no disponemos en esta oportunidad.

Ello dice que nuestros logros están severamente comprometidos en su validez.

Así que, circunstancialmente, para otorgarle cierta validez a la construcción teórica que presentaremos como síntesis provisoria de nuestra labor, con base en nuestra lectura e interpretación de los trabajos de grado de la MDA, no entrevemos otra posibilidad que la de considerar la opinión del jurado evaluador de este informe de investigación como juicio determinante. Como señalamos, este procedimiento es el que más se ajusta a nuestras circunstancias y posibilidades actuales (en términos de recursos y tiempo).

Consideramos que esto es posible, por cuanto pensamos que el trabajo realizado hasta aquí no es culminación de nuestras indagaciones sobre la IPA. Al contrario, lo comprendemos apenas como una fase intermedia –más bien preliminar–, necesaria, para continuar documentando casos, tanto como proponer y emprender nuevas oportunidades de exploración y estudio, para continuar intentando el desarrollo de nuestra comprensión sobre las formas y caminos que, presentimos, con la IPA nos ayudaremos a representar en nuestro deseo por ser arquitectos, acompañar a otros a formarse y a colaborar en el enriquecimiento del saber arquitectónico en nuestro país.

## 2. LA PROBLEMATIZACIÓN ACOTADA

La construcción de nuestra pregunta ha sucedido porque acercamos partes que, vistas en sí mismas, cada una constituye una pregunta más compleja. Curiosamente y en apariencia, hemos venido abstrayéndonos de esa complejidad hasta llegar a una pregunta que nos parece adecuada a nuestras fuerzas intelectuales y posibilidades reales. Sin embargo, como dijimos, es una apariencia: los problemas mayores y quizás más trascendentes siguen ahí. Lo que intentamos es comprenderlos desde una mirada, la que nos es posible, la que podemos ofrecer, a pesar de que la sabemos insuficiente.

Es curioso que en nuestro proceso, *construir* y *abstraer* hayan sido actividades concurrentes; cuando la lógica y la experiencia nos sugieren lo contrario: pensamos al construir como un proceso mental incluyente y, viceversa, pensamos excluyente al proceso mental de abstraer. Lo cierto es que esto ha sido posible porque, ante cada nuevo acercamiento hacia nuestras dudas, ensayamos provisionarias respuestas que, bien por cansancio o por ilusoria convicción, se constituyeron en una suerte de “piezas conceptuales” que al intentar recolocar unas junto a otras –como cuando dibujábamos una y otra vez nuevas variaciones de nuestros diseños en superpuestas láminas de croquis, haciendo nítidas ora la estructura, ora unas paredes, ora una textura– visualizamos una zona de intersección de todas las partes hacia la cual fijar nuestra atención; como quien enfoca un telescopio que, por mucho que se dirija hacia un minúsculo punto del espacio, el universo pleno sigue abovedado sobre él.

Construimos abstrayendo, porque en nuestro deseo de saber, ante cada inquietud, intentamos representar mediante una abstracción lo que creíamos comprender. Y entendemos ese representar como construir entre construcciones ya dadas o elaboradas.

Ahora bien, puede parecer hasta aquí que establecemos como irrelevante la diferencia entre “problema” y “pregunta”, mas cada término supone una concepción epistemológica discrepante y, a nuestro juicio, complementarias. Nos apoyamos en lo referido por el Prof. Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre en un artículo sobre el pensamiento de Gregory Bateson:

*«Esta primera distinción entre cantidad de conocimientos y estructuración de los conocimientos ya es característica de lo que supone el pensamiento batesiano y marca las diferencias intelectuales con otros planteamientos científicos en la consideración del conocimiento, su alcance y su función. Bateson es un científico, es un analista de lo que el mundo le muestra, pero Bateson va más allá y rechaza que la función del científico sea la de dar respuestas a preguntas que previamente se ha planteado. Bateson no quiere resolver problemas, una de las formas modernas más aceptadas de definir la Ciencia. Bateson quiere resolver preguntas y estas preguntas surgen de su contacto con el mundo, del asombro. La Ciencia para él no es una cadena de problemas; es una cadena de preguntas con las que tratamos de acercarnos a algo, a un núcleo profundo del universo. Aunque la diferencia entre*

*un problema y una pregunta pueda parecer sutil, es sustancial. El problema puede ser una cuestión externa, mientras que la pregunta es siempre interna, algo que afecta al sujeto. Es el mundo el que plantea problemas; es el hombre el que se plantea preguntas.» (Aguirre, 2008: 3)*

Entre ese mundo que nos plantea problemas y las preguntas que suceden en nosotros, estamos. Así, al problematizar exponemos la tensión espiritual que se nos produce, al reconocernos entre un mundo que nos inquieta y la inquietud que nos abisma.

En un sentido más pragmático, se trata de presentar lo representado para que usted, lector, pueda ponderar nuestro pensar, reconocer nuestros límites, acordar nuestras posibilidades, convenir o disentir en lo que creamos logrado. Queremos decir con esto, presentar los temas o *macrotemas* entre los cuales construimos nuestras preguntas y los conceptos primordiales a partir de los cuales creemos comprender dichos temas. Temas que le otorgan sentido a nuestro preguntar y conceptos que lo condicionan o posibilitan. En otras palabras, se trata de dejar testimonio del estado de nuestro pensamiento antes del estudio. Esto, se entiende, es determinante para la valoración de los alcances de nuestro trabajo.

Claro está, nos movemos entre la *aproximación* y la *definición*: entre el “esbozo a mano suelta” y el “delineado técnico”. Mediante la aproximación procuramos comprender los rasgos principales de esa realidad que nos inquieta; mas, al querer construir desde esos rasgos, aún difusos y siempre sumamente incompletos, forzamos la visualización de unos contornos tan rigurosamente precisos como provisorios. Así, el saber es siempre un intenso fluir entre aquellos rasgos abiertos al mundo y unos contornos privándose de él.<sup>39</sup>

Dijimos que para construir nuestra inquietud acerca de la Investigación Proyectual en Arquitectura, intensamente motivados por la circunstancia de nuestra vocación y devenir en el campo académico, derivamos entre preguntarnos ¿qué es la Arquitectura?, ¿qué la diferencia del “mero construir”?, ¿qué significa decir “soy arquitecto”?, ¿en qué consiste el pensar del arquitecto?, y ¿qué relación podríamos predicar entre *discurso* y *espacio*?

Como ya dijimos, son cuestiones sumamente abiertas o difusas.

Para acotarlas en relación con nuestro objetivo, a continuación presentaremos los temas entre los cuales ha de situarse nuestro preguntar, luego expondremos la atmósfera conceptual

---

<sup>39</sup> Consúltense la detallada explicación que Ferrater Mora da sobre el concepto **definición**. Acerca de la **aproximación** nos inspiramos en la idea general sugerida en un texto de Carlos Ulises Moulines, titulado: *Un concepto estructural de aproximación empírica* (1976: 25-27); cuidando la necesaria distancia entre nuestro enfoque epistemológico y el de él.

desde la que nuestro preguntar intenta sus sentidos y cerraremos este capítulo con la indicación de nuestra situación epistemológica, entendida como clave de interpretación de todo nuestro estudio. En otras palabras, trataremos ahora lo referente a la temática derivada de la problematización, la conceptualización sobre la que esta se soporta y la postura epistemológica asumida para proceder hacia nuestra investigación.

### 2.1.1.- Temas entre los cuales ha de situarse nuestro preguntar

Considerándolas de otro modo, a través de las cuestiones que hemos apuntado, nos orientamos hacia intentar una comprensión ontológica y epistemológica de la Arquitectura, hacia un laborar teórico desde este campo disciplinar, hacia el ser y el hacer del arquitecto.

Tres temas que conceptualizamos como dimensiones desde las cuales pretender un sentido para nuestro preguntar son: a) una *dimensión epistemológica*, al preguntarnos por la clase de conocimiento que caracteriza a la Arquitectura como saber; b) una *dimensión pragmática*, al preguntarnos por los modos de producción de la Arquitectura, que la caracterizan como un campo disciplinar, la determinan y circunstancian; y c) una *dimensión existencial*, al pensar la Arquitectura como producto –y no como esencia– del saber hacer del arquitecto, colocando al *ser arquitecto* en el centro de toda posible comprensión.

La Arquitectura como un saber diferenciable, la Arquitectura como una pragmática disciplinar y la Arquitectura como manifestación de un ser existente; son las tres dimensiones entre las cuales consideramos a la Investigación Proyectual en Arquitectura. A continuación esbozamos esos temas y desglosamos luego los conceptos, que por *supuestos*, necesariamente condicionan nuestro estudio.

#### 2.1.1.a.- La Arquitectura como un saber diferenciable

En un artículo de prensa, el muy reconocido doctor en ciencias físico-matemáticas Mario Bunge<sup>40</sup> opinaba sobre la profesión de la arquitectura. También, comenta respecto del desempeño del arquitecto. Sarcástico, casi hasta el dolor, en su opinión prevalece un imaginario colectivo,

---

<sup>40</sup> Artículo publicado en la edición impresa del diario argentino *La Nación*, el 21/08/1998, titulado: *Una disciplina poliédrica*; disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/107696-una-disciplina-poliédrica>

desde el cual enumera varios de los males y errores que se nos adjudican a quienes profesamos en este oficio. Por el momento, permítasenos transcribir un fragmento de dicho artículo:

*«La arquitectura es una de las profesiones más admiradas. Tanto es así, que más de un chofer de taxi me ha confiado con orgullo que ostenta un diploma de arquitecto.*

*Pese a que la arquitectura es una disciplina prestigiosa, no hay consenso en lo que respecta a su naturaleza. En efecto, cada vez que le pregunto a un arquitecto qué es la arquitectura, recibo una respuesta diferente.*

*El arquitecto-artista me responde que la arquitectura es un arte. El arquitecto-ingeniero, que es una técnica. El arquitecto-artesano, que es una artesanía. El urbanista, que es una herramienta de reforma social. El paisajista, que es un medio para transformar terrenos en jardines. Y el arquitecto-legista, que es una técnica para dirimir conflictos de medianeras.*

*(...) Hoy, el buen arquitecto puede hacer lo que le guste, y encima ganarse la vida, sin subirse a un andamio. Puede lograrlo trabajando como profesor de arquitectura.*

*Algunos de los diseños (o disueños) del arquitecto académico serán publicados en revistas, y hasta es posible que se publiquen libros enteros con sus fantasías arquitectónicas. Algunos de estos libros serán leídos con provecho por estudiantes de arquitectura.*

*Otros libros de este tipo inducirán al error de diseñar edificios inútiles o incluso inconstruibles. Ejemplo de actualidad: la anárquica arquitectura deconstruccionista, que es como decir ciencia anticientífica.»*

Aunque el tono sarcástico nos distrae sobremanera, queremos focalizarnos sobre los fragmentos subrayados para destacar uno de los temas que nos preocupan, en tanto primera dimensión de la problemática desde la cual construimos nuestro estudio acerca de la IPA: ¿qué clase de **saber** es la disciplina arquitectónica? Dicho de otra manera: desde una clasificación de los saberes, ¿a cuál de ellos se adscribe la profesión de la arquitectura?

Para una mente formada en la transformación de lo real a números, *las palabras más sencillas* en el decir de Paul Valéry, procurando alcanzar la ilusión de precisión que ellas le otorgan a su necesidad de *realismo científico*, las distintas versiones de “definición” que damos los arquitectos a nuestro quehacer han de resultar, cuando menos, insoportablemente irritantes.

Y ello es debido a que el saber se ha ido construyendo histórica y socialmente, generando, entre otras, una forma muy cultivada de él que en términos excesivamente amplios inscribimos por el momento dentro del vocablo **ciencia**, respecto de la cual y en virtud de su hegemonía, se han identificado y valorado otros modos de saber.

Es oportuno aquí un comentario de Javier Echeverría (1989) acerca de una importante crítica que se hace a la ciencia y su poder ideológico, cuando deviene en el **cientifismo**, entendido este de dos modos: primero, como una imposición del método y programa científico a toda otra forma de saber para poder ser reconocida y valorada (213) y, segundo, como un agente alienante de la sociedad, al ponerse al servicio de poderes políticos y económicos. (209). Da cuenta Echeverría de un texto publicado en 1971 por la revista francesa *Survivre*, bajo el título *La nueva Iglesia universal*, en el que se acuñó el término **cientifismo** y se expusieron un conjunto de mitos que

conformaban el “credo” de esa nueva forma de dominación ideológica denunciada por ellos. Para el curso de nuestro estudio, permítasenos citar aquí uno de esos mitos:

*«Mito 4: “El papel del experto: el conocimiento, tanto para su desarrollo como para su transmisión a través de la enseñanza, debe ser dividido en numerosas ramas o especialidades (...) Para cualquier cuestión perteneciente a un determinado campo, sólo corresponde la opinión de los expertos en este campo particular; si abarca varios campos, sólo lo es la opinión colectiva de los expertos de todos estos campos.” [Echeverría cita el texto referido, p. 52]*

*Este parcelamiento de los objetos de estudio, regla básica del método analítico desde Descartes, es una de las claves del cientifismo y, en particular, fundamenta el poder de los expertos, la jerarquización del conocimiento científico y la posibilidad misma de su cómoda administración estatal. Las decisiones, los informes determinantes, han de ser competencia de los expertos en la materia. Paralelamente, estos deben usar un lenguaje incomprendible para la población, al modo de las viejas lenguas sagradas, garantizándose con ello el respeto y la admiración de las masas ignorantes. Pero, sobre todo, “nadie puede pretender por sí mismo un conocimiento válido de ninguna parte compleja de la realidad”. [Ídem, p. 53]. Ha de ser el Sanedrín de los científicos el que dictamine en último término sobre lo que es verdadero y falso.» (Echeverría, 1989: 227-228)*

Por eso, ante todo, desde esa consideración nos cuestionamos a nosotros mismos: ¿por qué clasificar a la Arquitectura?, ¿cuál es el afán de atarearnos en algo que parece sumamente inconveniente, inútil o distractor del principio y fin que habría de movernos indudablemente: **hacer Arquitectura?**<sup>41</sup>

Nos sentimos con el deber de insistir en el intento, cuidándonos críticamente de no pretender imponer a nadie nuestra necesidad de aclarar, para nuestra propia comprensión, la cuestión de la clasificación. Nos sentimos inspirados para ello por lo que leemos en dos de los autores que nos acompañan en este estudio; uno de ellos, desde la filosofía, José Ferrater culmina la entrada dedicada a la **clasificación de las ciencias**, en su diccionario, con lo siguiente:

*«Un rasgo común a todas las clasificaciones de las ciencias es su caducidad. Ello es comprensible: las ciencias están continuamente en formación; ciertos territorios límites dan lugar con frecuencia a ciencias nuevas; ciertas ciencias pueden insertarse en dos o más casilleros, etcétera. Ahora bien, tales inconvenientes no significan que las clasificaciones en cuestión sean inútiles; representan esfuerzos para sistematizar y ordenar cuerpos dispersos de conocimiento, y pueden aceptarse siempre que quienes las propongan tengan presentes dos límites inevitables: el primero es su inagotabilidad; el segundo, su provisionalidad.» (556)*

El otro autor, Wladyslaw Tatarkiewicz (1976), abre y cierra su libro sobre la historia de la formación y clasificación de seis ideas con las siguientes reflexiones:

*«Para poder comprender con su mente la diversidad de los fenómenos, el hombre los agrupa juntos obteniendo un orden y claridad mayores cuando los clasifica en grandes grupos de acuerdo con las categorías más generales. En la historia de la cultura europea se han realizado tales divisiones desde los tiempos clásicos: bien fuera*

---

<sup>41</sup> Curiosamente, el propio Bunge pareciera coincidir con lo reseñado por Echeverría, cuando dice al respecto: «...sería insensato insistir mucho en el problema de la clasificación de las ciencias, que en otro tiempo fue pasatiempo favorito de los filósofos y hoy no pasa de ser pejiquera para la administración de la actividad científica y para los bibliotecarios.» (2000: 22)

*por la estructura de los fenómenos o porque esta clasificación se realizara según la capacidad humana, basta con que las grandes clasificaciones de los fenómenos, sus categorías más generales, hayan persistido a través de los siglos con una tenacidad sorprendente.» (29)*

*«Si alguien se atreve a decir que enumerar los temas estéticos, aunque sólo sea emparejarlos con los nombres de personas individuales, es un pasatiempo banal, παίγνιον (como lo denominó Platón),<sup>42</sup> dejémosle que piense en la validez nemotécnica del ejercicio y en el hecho de que, aunque la mayoría de los conceptos y teorías estéticas son un esfuerzo colectivo, han existido anteriormente personas que los han formado de un modo más perfecto que otras. Este compendio de temas estéticos ha sido trazado para recordar que existe un gran número de ellos y el proceso gradual de su formación. Quizás anime a realizar compendios de conceptos, ideas y teorías, estéticas mejores, más completos y más sistemáticos.» (386)*

Así que si la clasificación que intentamos pretendiese establecerse como juicio de experto sobre otros saberes, cometeríamos el error del cientifismo; pero si lo hacemos como un honesto esfuerzo por comprender, quizás podamos aportar algo, sin duda a nuestro propio estudio y, tal vez, al estudio general sobre los saberes que otra persona pudiese realizar. La circunstancia primordial para nosotros es pertenecer a la Academia.

Consideramos que desde el campo cultural académico,<sup>43</sup> informar sobre nuestra comprensión acerca de la identificación de la Arquitectura dentro de una clasificación de los saberes es una tarea insoslayable. Sin embargo, es harto difícil y sus resultados, ya lo dijimos, no parecen prometer demasiado a un espíritu afanado en la aplicabilidad de lo que cree saber. En todo caso y para los fines de nuestro trabajo, debemos reconocer que en la medida en que pensamos que nuestra inquietud se centra en una modalidad de investigación; y considerando que investigar es el proceso por el cual se construyen conocimientos que, en la medida en que están sistematizados y validados, reconocemos como parte de un saber culto; entonces, es menester preguntarnos por la clasificación que de los conocimientos se ha hecho hasta ahora, para tratar de situar con referencia a ese cuerpo sistematizado el conocimiento que pueda ser producido por la IPA.

Por ello, tomemos a bien la duda de Bunge, pues nos plantea una cuestión primordial para la inscripción del quehacer del arquitecto dentro de la tradición y características del sistema de saberes: ¿qué clase de **saber** es la disciplina arquitectónica?

---

<sup>42</sup> *Paignion*, que alude a juguete, comedia; burla, broma (DGE); en ese sentido refiere a: «Juego retórico griego que consistía en tratar de demostrar, o al menos presentar como razonable, una opinión absurda o extraordinaria.» *Gorgias* (Siglo V. a.C.) fue uno de los practicantes de esta modalidad retórica; según el sitio web: <http://www.retoricas.com/2012/01/paignion.html>

<sup>43</sup> Al inicio del capítulo 3 trabajaremos el concepto de **campo cultural**.



### 2.1.1.b.- La Arquitectura como una pragmática disciplinar<sup>44</sup>

Dijimos que en la expresión “*Eso no es Arquitectura, apenas sólo construcción*” presentimos una inquietud que nos ha traído hasta aquí.

Es la manera en que nombramos la pertinaz tensión que observamos entre quienes profesan la Arquitectura desde el campo académico y quienes la practican desde el campo de la producción.

Esa tensión es la que toma el arquitecto Fernando Diez como punto de partida para desarrollar su tesis doctoral, expuesta en su libro titulado Crisis de Autenticidad (2008).

A partir de observar las exageradas distancias que guardaban entre sí las intenciones y proposiciones de las teorías y planes arquitectónicos con las efectivas consecuencias de su aplicación en la edificación y la ciudad, Diez se aproximó a la preocupante y creciente escisión entre la teoría, la enseñanza de la arquitectura y la práctica profesional. Observó que las crecientes restricciones que el medio imponía a los arquitectos en ejercicio eran ignoradas en las escuelas de arquitectura o, a lo sumo, simplemente señaladas como indeseables y presumiblemente pasajeras. Así se orientó a estudiar el escenario de la producción arquitectónica, tanto desde sus cambiantes circunstancias como en sus considerables efectos sobre el desarrollo de las ciudades.<sup>45</sup>

Diez identifica una creciente dificultad de los arquitectos para mantener una «soberanía» sobre las decisiones de proyecto y contener la cada vez mayor injerencia de otras disciplinas en aspectos cruciales del ámbito disciplinar arquitectónico, como lo son la expresión y la construcción. Para él, se revelaba así un «nuevo estado de cosas» que, en la medida en que eran negadas, se generó un segundo problema:

*«...el creciente aislamiento de la disciplina y una mutua desconfianza con el resto de la sociedad, a la que no se consideró ya capaz de apreciar los méritos de la buena arquitectura. Y recíprocamente, la sociedad ya no tuvo la misma confianza en la idoneidad y efectividad de la profesión.»* (ob. cit.: 6).

---

<sup>44</sup> Es necesario aquí aclarar al lector que estamos conscientes del significado que tiene el concepto **pragmática**, en tanto se refiere a la «...disciplina que estudia en general el uso del lenguaje como acción en un contexto sociocultural» (Dijk, ob.cit.: 38), a partir de considerar la naturaleza discursiva del uso del lenguaje, los **actos de habla** y la interacción verbal, subrayando el estudio del lenguaje concreto en sus contextos sociales y culturales variables, por encima de la descripción formal de las estructuras de los discursos (ibid.: 54). En consecuencia, forzamos el término *pragmática* al pensar la disciplina arquitectónica como un estudio de los **actos de habitar** que, en nuestra comprensión, dan el sentido fundamental a la *práctica social* de la Arquitectura. Aun cuando pensamos útil esta analogía para nuestros propósitos, debe entenderse que la hacemos guardando todas las distancias necesarias entre el *fenómeno arquitectónico* y el *fenómeno comunicativo*; lo cual implica para nosotros la imposibilidad –e impertinencia– de transferir teorías de uno a otro campo disciplinar, sin que ocurra una re-creación íntegra de los constructos teóricos correspondientes.

<sup>45</sup> Si bien él circunscribe su estudio al ámbito de la Arquitectura Argentina reciente (1990-2002), sus reflexiones y observaciones tienen plena validez en la realidad latinoamericana.

Diez dice que una primera serie de conclusiones de su trabajo presenta a la arquitectura asimilada a mecanismos de producción y de validación que son más amplios y, en la mayoría de los casos, disímiles, a los de la tradición arquitectónica; además de que también ha quedado asimilada a los productos de consumo de esos mecanismos, incluyendo muchas de sus características, entre las cuales destaca la provisionalidad y la temprana obsolescencia simbólica, que derivó en una profunda pérdida de los significados de la profesión que Diez nombró «*crisis de autenticidad*», a causa de aceptar al “éxito” como criterio de valoración de lo arquitectónico y a no poder resistirse a la presión de cambios que conllevaron los nuevos paradigmas comunicacionales, de masificación y de mercadotecnia. Así las cosas, se propuso describir la situación y las nuevas fuentes de sentido, procurando identificar otras «fuentes de autenticidad» para perfilar caminos desde el reconocimiento del nuevo espacio cultural en el que la Arquitectura ha de desempeñarse. Su principal tarea ha sido exponer los efectos que sobre la Arquitectura trajeron los cambios culturales de la década de los noventa del siglo XX, entendiendo que en mucho se deben a la posición de liderazgo que la Arquitectura tuvo a principios del mismo siglo y de cuyos efectos también sufre las secuelas:

*«Si en el siglo XX la misión de la arquitectura consistió en “representar la era de la máquina”, también consistió en influir sobre nuevas formas sociales proveyendo los escenarios y las imágenes del libreto de la modernización. Un cambio técnico, pero también cultural. De modo que contribuyó a “dar expresión” a la época y también a crear las nuevas formas de vida en que las personas encontraron placer o utilidad a las posibilidades que la técnica había abierto. / Si, en cambio, el éxito de la arquitectura en el siglo XX debiera medirse por la racionalidad que esa visión maquinista ayudó a darle a nuestra relación con el mundo, entonces debería ponerse en duda. La pretendida racionalidad de los edificios de cristal y la idílica visión de la casa suburbana no fueron un legado racional en términos del costo energético que su funcionamiento demanda. No puede decirse que la sociedad centrada en el incremento del consumo, el descarte y la obcecada negación del residuo se deba a la arquitectura, pero sin duda ella contribuyó especialmente para crear las figuras estéticas que le dieron una expresión simbólica, capaz de llegar a todos los estratos de la cultura de masas y constituir las en efectivas imágenes que las movilizaron en una dirección. Contribuyó especialmente a crear los símbolos estéticos de la sociedad de la abundancia, alentando la clase de optimismo que no mide consecuencias a que se refería Huxley. La promesa de la modernización estaba en los ilimitados beneficios que suponía la sustitución de la tradición cultural por la técnica cartesiana. Bajo esa premisa se hicieron rápidamente aparentes los beneficios de la modernización, pero con más lentitud se pusieron de manifiesto sus inconvenientes.» (ibíd.: 230).*

### 2.1.1.c.- La Arquitectura como manifestación de un ser existente<sup>46</sup>

#### I

Mirar los trabajos hechos como ajenos y preguntarse por lo pasado, por lo ocurrido y por lo que se hará. Mirar con extrañeza, intentando reconocer lo propio en lo intruso, voluntad en lo obligado. Mirar, en fin, la hoja de papel como si fuese un espejo, significa empujar la conciencia hacia el abismo del “¿quién soy?”, sintiendo el vértigo de toda incertidumbre, mientras esa conciencia se sostiene, precariamente, de una cristalizada respuesta: “soy *arquitecto*”. Desde allí se contempla el mundo con un mirar que quiere crear y transformar ese mismo mundo que, fatalmente, permanece inabarcable, inaprensible, inefable.

#### II

Imaginamos al ser como una rutilante esfera de acero. Tan pulida y brillante que el fulgor solar se refleja en ella y nos hiere en los ojos. Por el resplandor suponemos que ella es fuente de toda luz. Pero por un instante la luz amaina y podemos verla sin dolor. Al tratar de tocarla se desvanece. Nos damos cuenta de que la nombramos *esfera*, por tanto, intuimos un *dentro* en ella y, ahí dentro, un *algo*. Puede ser la luz; tal vez es plenamente sólida; quizás no hay nada. El caso es que para saberlo hemos de fracturarla. Y, al hacerlo, ¿podremos reunirla, reintegrar su totalidad? Pero: fracturarla es imposible, se desvanece. Entonces: ¿contiene *algo* o ella es *todo*? ¿Qué relación hay entre ella y la *realidad*? ¿En qué otro lugar de la *realidad* la encontramos? El sol se despeja y de nuevo la luz que se refleja en la esfera nos hiere. Pero ahora al dolor se une la ansiedad por saber y la inquietud por imaginar cómo lograrlo. A ratos nos distraemos y creemos olvidarla. Pero cualquier destello, cualquier mínimo reflejo nos la recuerda, y se reaviva en nosotros la ansiedad, inquietud por ella. Lo que no dijimos al inicio es lo que más intriga: sólo podemos verla cuando cerramos los ojos.

---

<sup>46</sup> Nos apoyamos aquí en la **comprensión existencialista del hombre**, tal y como nos explica el DFH que es planteada por el existencialismo: «...entender por existencia, no la mera actualidad de unas cosas o el simple hecho de existir, sino aquello que constituye la esencia misma del hombre. El hombre, en esta perspectiva, no es la especie humana o una noción general, sino el individuo humano considerado en su absoluta singularidad. (...) Al hombre singular, al modo de existir el individuo, llama el existencialismo sin más “existencia”. (...) El hombre -Dasein, “ser ahí”, Existenz, “ser para sí” es el único que propiamente existe, o el único cuya esencia consiste en preguntarse por su existencia. No es ésta algo dado y acabado, sino sólo proyecto, o posibilidad que se cumple a lo largo del tiempo, no sin la angustia que proviene del desamparo en el que se siente el hombre para lograr hacerlo; la temporalidad y la historicidad son esa misma existencia. / A la existencia del hombre, a su manera de estar en el mundo, que no es el mero “estar ante los ojos” de una cosa, llama Heidegger Da-Sein, “ser ahí”. Sartre llama a la realidad humana -que define como mero existir- subjetividad o también conciencia.»

### III

Todo ello ocurre mientras permanecemos encerrados, digamos, como en un ascensor. Estamos ahí, solos. Poco importa si hay o no hay luz. El hecho es que llamamos, tocamos el botón de alarma; al rato llegan personas que invariablemente hacen la pregunta: *¿quién está ahí dentro?* Siempre respondemos: yo. En fin, nos hemos comunicado: les hemos dado signos de nuestra presencia y ellos aceptan esos signos como una certidumbre. Sólo podemos escuchar golpes, amagos de apertura del artefacto que nos contiene. Ellos no ven adentro. Guardamos silencio. A cada tanto preguntan de nuevo, tal vez para no perder su convicción acerca de nuestra existencia. Necesitan renovar el signo. El yo que somos necesita confiar en sus signos para soportar el confinamiento. En ese lugar, en ese momento, la voz de nuestra conciencia se hace estentórea: *¿Qué hago... yo dentro de mi cuerpo?*

La perfecta luz imaginada, envuelta en cuerpo, envuelta en cosa, es. La metáfora tal vez no sea muy hermosa, pero resulta útil: como una cebolla nos vamos haciendo de capas que ocultan aún más lo *invisible* o lo *no-visible*. Para quienes nos reciben somos fenómeno puro, reunión de fenómenos bien fundamentados, pero en nosotros está el íntimo yo soy, que se mueve por la fuerza del preguntar *quién soy, quién he sido, quién he de ser*. Nos cuidamos de que ese preguntar del yo soy no cese. Desde ese *yo soy-quien soy* se originan espacio, tiempo y realidad.

Decimos: *"soy un humano que intenta hacer"*. Decir *"humano"* es decir animal mamífero, racional, bípedo, que anda erguido y fabrica herramientas. Pero lo que nos funda, quizás, surge al decir: **soy**.

### IV

*«Un arquitecto –escribió Tatarkiewicz– ...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... –entre los antiguos griegos, a decir del filósofo polaco– ...no podía hacer referencia a ningún tipo de norma o teoría para llevar a cabo su trabajo; sólo podía contar 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». (Ob. cit.: 113)*

Porque el poeta, según esa concepción, era un genio, alguien que estaba entre los dioses y los humanos.

*«Lo característico de los poetas...» –escribía por su parte Heidegger– «...es no ver la realidad. En vez de actuar sueñan. Lo que ellos hacen sólo son imaginaciones. Las imaginaciones son cosas que simplemente se hacen» (1951.b: 2/12).*

## V

Para los antiguos, de quienes heredamos esta palabra que aún nos da nombre, esta palabra que predica en nuestro nombre: ἀρχι-τέκτων, el *arkhi-tekton*, era “el maestro de obras principal”. Tal vez podemos decirlo así: el que sabía el principio de la obra realizable, el que da origen al hacer que creará la obra, en quien se enciende la luz del origen de lo que habrá de ser creado. El arquitecto ha sido y es el que sabe lo edificado desde su (in)existencia. Sabe construir para fabricar y sabe fabricar para edificar. Su construir es voz e imagen, pensamiento y conocimiento poético. Su hacer es discurso de lo edificable. Él provee el ἀρχή, el *arkhé*, esto es, el principio, el comienzo, la voz rectora, el punto de origen, el fundamento. La primera palabra que habrá de trocarse en piedra clave y fundación.

Tatarkiewicz tiene razón: el arquitecto sabe las medidas de la obra que se edificará. Pero esas medidas provienen de la toma de medida que poéticamente realiza; su primera metáfora: la escala. Luego esa metáfora da origen a otra: el orden espacial de los lugares. Luego imagina que modela las rocas de la tierra con sus manos y le otorga a lo creado el aliento de sus palabras: *casa, templo, tumba*.

Pero todo ese aparente virtuosismo es también su tragedia.

Poeta y artífice, se pierde luego en el laberinto que él ha creado, y para huir de ese mundo de artefactos se viste con un frágil artilugio de cera y plumas, precarias alas para un animal acostumbrado a moverse entre las grietas de las piedras. La cera es una coherencia tomada de otros seres, las plumas son las palabras. Teme acercarse a la luz del sol: esta derrite su coherencia. El terror de estrellarse inerte sobre los cantos de su sólido laberinto le enseña a sostener, provisoriamente, su ridículo vuelo. Si piensa bien, regresará a la tierra, ésta le perdonará y tal vez le dará una nueva oportunidad para que la edifique. Si escucha el canto de las cumbres, se hallará solo en una de ellas y será visitado, eternamente, por un buitre mecánico que le devorará cerebro y corazón. Así acabará por ser la patética parodia de un mal dios.

## VI

Erguido sobre la tierra, el arquitecto, podrá contemplar su realidad.

Su realidad es imaginación plena, creada y cultivada; deviene así de su (in)existencia primera y sólo alcanza su realización última cuando discurre en artefacto.

El arquitecto es, como todo hombre, *homo orater*; pero su sentido de pertenencia social le obliga a manifestarse casi exclusivamente como *homo faber*; hasta el punto de comportarse como una clase de fetichista al venerar y desear poseer objetos en los que cree representadas la belleza y la razón. Ciertamente es que esto tal vez no caracteriza exclusivamente al arquitecto, sino, más bien, a casi todos los que hacemos ese trozo de historia que aún llamamos siglo XX: la preponderancia de la imagen, la simulación de inteligencia y saber, amén de una enorme necesidad de sentirnos cómodos. Sólo que nuestro deseo de posesión está muy especialmente orientado hacia una clase particular de objetos: los proyectos de los edificios y los edificios realizados, en tanto nos proveen de aceptación y reconocimiento social y cultural (muchas veces más allá de las motivaciones económicas). Por ello, más que la figura del gran empresario o la del héroe, al arquitecto le mueve el deseo de ser un reconocido “gurú” de su sociedad y civilización.

Cuando Bertrand Russell dice: «*El objetivo de una gran empresa no es hacer dinero, sino ganar en su pelea con alguna otra empresa. Si no existieran empresas que derrotar, todo el trabajo resultaría de lo más aburrido*», está hablando de que la motivación por el poder y el placer del triunfo en la lucha es considerablemente superior a la producción en sí, al logro de hacer. Por esta vía, ¿qué mueve la práctica entre grupos docentes o profesionales: ser mejor que los grupos rivales o acercarse cada vez más a la realización de la arquitectura que conciben e imaginan? Sin duda alguna, la inmersión en una atmósfera social predominantemente motivada al poder político-económico ofrece una patética respuesta, aun cuando las características de esa atmósfera dependan de un sentido de simple estar más que de bienestar, es decir, de llana supervivencia. La rivalidad, el poder y la lucha por el logro, parecen ser inexorables manifestaciones de lo humano; por mucho que nos cueste comprenderlo y aceptarlo. Muy cierto es que estamos en una realidad sociocultural en la que la lucha por el pan y la defensa personal caracterizan miserablemente nuestra existencia; castra nuestra capacidad de proyectar y, lo que es peor, como arquitectos –específicamente como arquitectos–, nada podemos hacer para cambiarlo. El único modo en que puede suceder alguna transformación es siendo ciudadanos más proactivos, esto es, siendo socialmente más dinámicos, participativos y expuestos. Pensamos que esas dos expresiones del ser compiten. La situación ideal sería que el ciudadano se expresara a través del arquitecto.

*Ser arquitecto* quiere decir que, aunque nuestras manos estén cada vez más lejos de la materia y de los medios, hemos de ser siempre *un constructor de discursos edificables en roca*,

*sombra y geometría*; es decir, una persona cuya misión es *edificar*, su profesión *imaginar* y su labor es, y continuará siendo, *proyectar y diseñar lo imaginado edificable*.

La poesía es la luz que brota por una grieta de la mirada.

El arquitecto contemporáneo es un ambicioso conocedor del ente y la causa, un determinista acérrimo; pero también, hijo arbitrario e ilegítimo de la Ilustración, heredero renegado de la soledad romántica, escandaloso rodrigón del *ismo* y de las sectas.

El arquitecto contemporáneo ha olvidado que puede y debe ser poeta de lo edificable.

## VII

El arquitecto es poeta de lo edificable. Como tal, de su ser emerge intuición y ciencia, palabras dibujadas, formas (in)existentes en el mundo. Lugares.

El arquitecto conoce poéticamente.

El *conocimiento poético* es la luz que proviene de la profunda ensoñación del demiurgo, para iluminar lo imaginado, crearlo, recrearlo y reconocerlo. Para lograrlo, el ser no sólo debe buscar, debe crear. Debe encontrarse ante una cosa que todavía no existe y a la que sólo él puede dar realidad adentrándola en el campo de su luz.

El conocimiento del arquitecto es un *conocimiento poético*.

Porque la soledad no existe, ningún arquitecto está verdaderamente solo; siempre estará en deuda con las voces que lo habitan. 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.

Construir es crear un ente real, una unidad, 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, es decir, disponiendo unas de las partes como sustrato necesario de las otras. Ocurre en un contexto definido y en un tiempo determinado, pero siempre cambiantes. 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. El discurso arquitectónico es proyecto. El proyecto se muestra como un acontecimiento productor de futuro, pero esto es una paradoja: hoy diremos cómo será un mañana que no existe, que nada garantiza que así sea y que todo atenta para que no pueda ser. Sin

embargo, proyectar es impulsar la construcción de un *autodestino* (que no es futuro, siempre es presente). Por eso, pensar la Arquitectura es pensar el encuentro entre el artefacto edificado y el ser que respira, vale decir, la reunión 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. Visto así, lo arquitectónico es un lenguaje construido a partir de las construcciones precedentes de la otredad, un lugar creado para resguardar un rito de habitación, un discurso que es una recreación del cosmos. Por ello, los distintos momentos de la arquitectura son la concatenación de distintos discursos en el tiempo.

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 la imaginación conversada por una o más personas; y, finalmente, el de la realización, la edificación conversada del artefacto *arquitecturizable*.

Cada uno de esos procesos son contextos diferentes para el arquitecto.

El arquitecto habita poéticamente un mundo de artefactos edificados.

El arquitecto es poeta de lo edificable.

### 2.1.2.- **Atmósfera conceptual desde la que nuestro preguntar intenta sus sentidos**

Vamos comprendiendo la construcción de conocimientos que produce el investigar, el estudiar, el proyectar-diseñar del arquitecto, pensando los conceptos como puntos en un área, o como partículas en una atmósfera o una nube. Así, esos fragmentos teóricos que son los conceptos, nada tienen que ver con un marco o con una estructura teórica predeterminadamente fija, rígidamente establecida, constrictora. Optamos por pensar en términos de una nube de puntos para un teorizar, constructos teóricos pseudoelementales, que relacionamos durante el transcurrir de nuestro discurso mediante líneas provisionales, extensas, multiformes, transformables, constituyendo una red abierta a la incorporación de otros conceptos o al replanteo de los trazados con que los conectamos.



Señalamos puntos y dirigimos puntas hacia ellos. Apuntamos. Nos planteamos e intentamos, de ese modo, una comprensión y una expresión sobre cómo actuamos, otorgándole sentidos a nuestros hechos proyectuales en la medida en que tratan de superar las necesarias predeterminaciones disciplinares.

Nuestro impulso teórico, nuestro teorizar, pretende ser sincrónicamente dinámico y referenciado.

### 2.1.2.a.- Episteme : el principio ordenador

Acerca de esta noción, el DFH nos informa que se ha conservado su uso, del griego **episteme** (ἐπιστήμη), derivado del verbo *epistamai* (ἐπίσταμαι), que significa «entender de algo, saber». La voz *epistamai* se compone de *epi*, que significa «sobre, encima de», y de *histemi*, que significa «establecer, fijar, reposar, soportar».

En términos generales, **episteme** se usa como sinónimo de **conocimiento**, **saber** o **ciencia**; por lo que podemos interpretar que “episteme” denota a «...una clase de conocimiento que puede ser construido sobre lo que hayamos establecido, que hayamos erigido sobre otros conocimientos.»<sup>47</sup> Se trata entonces del conocimiento fundante, el conocimiento sobre el que se basan otros conocimientos.

Otra forma de entenderlo sería: episteme es el conocimiento por el cual se ordena todo otro conocer; pasando así de la metáfora de la base que soporta, a la de la razón, idea, o incluso a la de estructura. Cada vocablo sugiere distintas concepciones acerca de cómo se crea o forma el conocimiento.

Así entendida, la palabra *episteme* es raíz de muchos términos empleados en la *Teoría del conocimiento* como, por ejemplo, el que alude a una variante específica de esa misma teoría: **epistemología**. De ambas trataremos un poco más adelante, en esta misma sección de nuestra tesis.

---

<sup>47</sup> Nota que tomamos de Wictionary: **Hanley**, Catriona (2001) *Being and God in Aristotle and Heidegger: The Role of Method in Thinking the Infinite*, p. 4: «"Ἐπιστήμη" comes from the composition of "ἐπ-ισταμαι", formed from "ἐπί", which means "upon"; plus the middle passive "ισταμαι", which means "to be set", or "to stand". "Ἐπιστήμη" then is the sort of knowledge that we can build upon, that which we set or stand other knowledge upon.» ([http://en.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%90%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B7#Ancient\\_Greek](http://en.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%90%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AE%CE%BC%CE%B7#Ancient_Greek)). Traducción nuestra.

Es desde la significación de orden o estructura, que nos aproximaremos también a comprender la interpretación que de la voz episteme hace Michael Foucault en su obra titulada Las palabras y las cosas (1966).

Antes de pasar a tratar sobre la *Teoría del conocimiento*, presentaremos nuestras notas acerca de las interpretaciones que sobre la voz episteme se nos dice que hicieron Platón y Aristóteles. Estas notas son libres, a partir de nuestras lecturas en general de los diccionarios de filosofía con los que hemos estado trabajando (el de Ferrater Mora y el Herder). Por consiguiente, construiremos nuestro discurso tramando lo que hemos entendido desde ambas fuentes de referencia.

#### 2.1.2.a.i. La episteme: desde dos metáforas, un mismo sentido

Episteme es el verdadero conocimiento, saber. Para explicarlo, Platón lo hizo a través de dos metáforas, por las cuales exponía su teoría del conocimiento: la metáfora conocida como el **mito de la caverna** (*La República*, Libro VII) y la conocida como **metáfora de la línea** (*La República*, Libro VI). Cada una puede representar una perspectiva o modo de verlo (aun cuando las metáforas de Platón deben ser interpretadas y admiten diversas interpretaciones relacionadas entre sí): para nuestra aproximación, optamos por trabajar considerando que el mito de la caverna correspondería a una perspectiva ontológica y, la metáfora de la línea, se correspondería con una perspectiva epistemológica, es decir, sobre la formación del conocimiento, propiamente dicho.

En el **mito de la caverna** Platón narra lo que vive un hombre que ha permanecido prisionero, en el fondo de una caverna, y se libera en virtud de una “fuerza” que lo impulsa a abandonar su penumbra; el DFH nos lo presenta sí:

*«Imaginemos, dice Platón, la situación siguiente: una caverna profunda en cuyo fondo se hallan unos prisioneros que se encuentran inmovilizados desde siempre. Están atados de manera tal que solamente pueden mirar hacia el frente, donde se encuentra la pared de dicha cueva en la que se proyectan unas sombras engendradas por un fuego situado en un pequeño promontorio interior y que ilumina unas figuras transportadas por otros hombres que caminan por un sendero, tras los prisioneros, y separado de éstos por un pequeño muro, como las mamparas de los titiriteros. Estos caminantes llevan esculturas y figuras diversas, hechas también de diversos materiales, cuyas sombras son lo único que los prisioneros del fondo pueden ver, de forma que, para ellos, que no conocen otra cosa, aquellas sombras, son la verdadera y única realidad, y a ellas atribuyen los sonidos y palabras proferidas por los hombres que, tras ellos, transportan las figuras proyectadas. ¿Qué sucedería -pregunta el Sócrates del diálogo platónico- si se liberase a uno de estos prisioneros y se le obligase a la fuerza a mirar primero las imágenes que transportan los otros hombres, al fuego después y más tarde a ascender hacia el exterior de la caverna? (Platón insiste en que el prisionero debería ser arrastrado a la fuerza, ya que de grado no querría abandonar su situación puesto que no conoce ninguna otra). El prisionero quedaría primero como cegado al ver directamente la luz del fuego y creería que quien le impulsa hacia afuera le está engañando. Pero, poco a poco, a medida que vaya*

*ascendiendo hacia la auténtica realidad, hacia el exterior de la caverna, se iría dando cuenta del engaño de su situación anterior y tomaría conciencia de su condición de prisionero liberado. Ya en el exterior, podría ver primero las sombras de los objetos reales, y se percataría de que estas sombras son bien distintas de las anteriores, ya que no son proyectadas por un fuego sino por el sol, y no lo son de imágenes o esculturas, sino de verdaderas realidades. Después, podría observar directamente el mundo real y, por fin, el sol mismo. Fuera ya de la caverna (es decir, fuera ya de la ignorancia) no necesitaría que nadie le siguiese impulsando por la fuerza, sino que voluntariamente proseguiría su investigación. Llegado a este punto, se daría cuenta de que la realidad existente en el interior de la caverna es una copia de la auténtica realidad del mundo exterior; se daría cuenta, también, de que las sombras del fondo de la cueva son doblemente artificiales, ya que son sombras de imágenes artificiales que son copias de realidades externas, y proyectadas por un fuego que es como una pálida imitación del sol. Por fin, se daría cuenta también de que el sol es, en cierta forma, la causa de todo cuanto existe, ya que sin él no habría ni día ni noche, ni estaciones, ni vida sobre la tierra ni, por tanto, esculturas, fuego, prisioneros ni sombras en el fondo de la cueva. / En tal situación, no tendría ninguna envidia ni ninguna añoranza de su anterior estado y más bien tendería a volver al interior de la caverna para liberar a sus antiguos compañeros de ignorancia. Pero este trabajo de liberación sería interpretado por sus antiguos compañeros como un engaño, puesto que, desconocedores de la verdadera realidad, preferirían seguir manteniendo la seguridad de sus acostumbradas creencias antes que enfrentarse a un mundo desconocido, razón por la cual, y en clara alusión a la muerte de Sócrates, matarían si pudieran al que intentase liberarlos y sacarlos de su complacida y segura ignorancia.» (DFH: caverna, el mito de)*

Platón asocia la caverna con el **mundo sensible** o **naturaleza real**, refiere a ver las sombras proyectadas, de objetos y figuras que están ante una fuente de luz que procede de otra fuente más luminosa y elevada; a oír las voces y sonidos de personas y cosas de las que sólo se ven sus sombras, pues están fuera de la caverna y ocultas a la vista de quienes permanecen al fondo de esta; de la fuerza que hace falta para liberarse de estar en la caverna y del peligro de regresar a ella intentando liberar a los otros. Los objetos y figuras proyectan sombra por causa del fuego y es diferente a la que proyectan por causa del sol. Las voces y las sombras de las personas no son las personas y, al igual que los objetos, las sombras son diferentes. Todas esas realidades están bajo la luz única del sol. De ese modo, se nos sugiere distintos grados del ser: «...desde la pura materia desorganizada representada por la oscuridad absoluta del fondo de la cueva, hasta la luz absoluta del sol, que se corresponde con la idea del bien.» (idem)

La interpretación epistemológica del mito que nos permite interrelacionarlo con la metáfora de la línea descansa, justamente, en esas diferencias de ser entre las “apariencias” (las sombras proyectadas por el fuego, las voces) y la “autenticidad” (las sombras arrojadas de los objetos, las figuras y las personas) de las realidades en cuanto a percibidas (vistas, oídas) y en cuanto a ser reales (objetos, personas, fuego); por encima de todas hay una única realidad que es causa o razón de todas las demás (sol). En ese sentido, por los diversos grados del ser Platón sugiere la división en grados del conocimiento: entre *ilusión*, *percepción*, *opinión*, *razonamiento*, *intelección*, *conocer/saber*.

Al final del diálogo del libro sexto, con la **metáfora de la línea**, Sócrates le ofrece a Glaucón una explicación de las diferencias y relaciones entre el mundo sensible y el mundo inteligible:

«(...) [Sócrates es narrador y el primer interlocutor del diálogo] /--Toma, pues, una línea que esté cortada en dos segmentos desiguales y vuelve a cortar cada uno de los segmentos, el del género visible y el del inteligible, siguiendo la misma proporción. Entonces tendrás, clasificados según la mayor claridad u oscuridad de cada uno: en el mundo visible, un primer segmento, el de las imágenes. Llamo, imágenes ante todo a las sombras, y en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a otras cosas semejantes, si es que me entiendes. / [Glaucón] --Sí que te entiendo. / --En el segundo pon aquello de lo cual esto es imagen: los animales que nos rodean, todas las plantas y el género entero de las cosas fabricadas. / --Lo pongo-- dijo. / --¿Accederías acaso --dije yo-- a reconocer que lo visible se divide, en proporción a la verdad o a la carencia de ella, de modo que la imagen se halle, con respecto a aquello que imita, en la misma relación en que lo opinado con respecto a lo conocido? / --Desde luego que accedo-- dijo. / --Considera, pues, ahora de qué modo hay que dividir el segmento de lo inteligible. / --¿Cómo? / --De modo que el alma se vea obligada a buscar la una de las partes sirviéndose, como de imágenes, de aquellas cosas que antes eran imitadas, partiendo de hipótesis y encaminándose así, no hacia el principio, sino hacia la conclusión; y la segunda, partiendo también de una hipótesis, pero para llegar a un principio no hipotético y llevando a cabo su investigación con la sola ayuda de las ideas tomadas en sí mismas y sin valerse de las imágenes a que en la búsqueda de aquello recurría. / --No he comprendido de modo suficiente -- dijo-- eso de que hablas. / --Pues lo diré otra vez contesté. Y lo entenderás mejor después del siguiente preámbulo. Creo que sabes que quienes se ocupan de geometría, aritmética y otros estudios similares, dan por supuestos los números impares y pares, las figuras, tres clases de ángulos y otras cosas emparentadas con éstas y distintas en cada caso; las adoptan como hipótesis, procediendo igual que si las conocieran, y no se creen ya en el deber de dar ninguna explicación ni a sí mismos ni a los demás con respecto a lo que consideran como evidente para todos, y de ahí es de donde parten las sucesivas y consecuentes deducciones que les llevan finalmente a aquello cuya investigación se proponían. / --Sé perfectamente todo eso --dijo--. / --¿Y no sabes también que se sirven de figuras visibles acerca de las cuales discurren, pero no pensando en ellas mismas, sino en aquello a que ellas se parecen, discurrendo, por ejemplo, acerca del cuadrado en sí y de su diagonal, pero no acerca del que ellos dibujan, e igualmente en los demás casos; y que así, las cosas modeladas y trazadas por ellos, de que son imágenes las sombras y reflejos producidos en el agua, las emplean, de modo que sean a su vez imágenes, en su deseo de ver aquellas cosas en sí que no pueden ser vistas de otra manera sino por medio del pensamiento? / --Tienes razón -- dijo--. / --Y así, de esta clase de objetos decía yo que era inteligible, pero que en su investigación se ve el alma obligada a servirse de hipótesis y, como no puede remontarse por encima de éstas, no se encamina al principio, sino que usa como imágenes aquellos mismos objetos, imitados a su vez por los de abajo, que, por comparación con éstos, son también ellos estimados y honrados como cosas palpables. / --Ya comprendo --dijo--; te refieres a lo que se hace en geometría y en las ciencias afines a ella. / --Pues bien, aprende ahora que sitúo en el segundo segmento de la región inteligible aquello a que alcanza por sí misma la razón valiéndose del poder dialéctico y considerando las hipótesis no como principios, sino como verdaderas hipótesis, es decir, peldaños y trampolines que la eleven hasta lo no hipotético, hasta el principio de todo; y una vez haya llegado a éste, irá pasando de una a otra de las deducciones que de él dependen hasta que, de ese modo, descienda a la conclusión sin recurrir en absoluto a nada sensible, antes bien, usando solamente de las ideas tomadas en sí mismas, pasando de una a otra y terminando en las ideas. / --Ya me doy cuenta --dijo--; aunque no perfectamente, pues me parece muy grande la empresa a que te refieres, de que lo que intentas es dejar sentado que es más clara la visión del ser y de lo inteligible que proporciona la ciencia dialéctica que la que proporcionan las llamadas artes, a las cuales sirven de principios las hipótesis; pues aunque quienes las estudian se ven obligados a contemplar los objetos por medio del pensamiento y no de los sentidos, sin embargo, como no investigan remontándose al principio, sino partiendo de hipótesis, por eso te parece a ti que no adquieren conocimiento de esos objetos que son, empero, inteligibles cuando están en relación con un principio. Y creo también que a la operación de los geómetras y demás la llama pensamiento, pero no conocimiento, porque el pensamiento es algo que está entre la simple creencia y el conocimiento. / --Lo has entendido --dijo-- con toda perfección. Ahora aplícame a los cuatro segmentos estas cuatro operaciones que realiza el alma: la inteligencia, al más elevado; el pensamiento, al segundo; al tercero dale la creencia y al último la imaginación; y ponlos en orden, considerando que cada uno de ellos participa tanto más de la claridad cuanto más participen de la verdad los objetos a que se aplica. / --Ya lo comprendo --dijo--; estoy de acuerdo y los ordeno como dices.

Así, para Platón, el verdadero conocimiento o saber (*episteme*) se diferencia por oposición a la mera opinión (*doxa*,  $\delta\acute{o}\xi\alpha$ ). Esta, la opinión, se conforma desde la creencia o fe (*pístis*) y la

suposición o superstición (*eikasía*); por lo que la opinión «...es una creencia que puede sostenerse más o menos motivadamente pero que no ofrece pruebas ni garantías de su validez (no está demostrada) y, por tanto, puede estar sometida a discusión y a duda...» (DFH: *doxa*). En ese sentido, la episteme se opone a la opinión, la creencia y la suposición.

En cambio, la episteme se forma desde el *pensamiento discursivo* (*diánoia*, *διάνοια*) y de la comprensión e intelección activas o *pensamiento intuitivo* (*noésis*, *νόησις*).<sup>48</sup> El pensar que procede por razonamientos, el que razona separando o analizando y derivando conclusiones necesarias a partir de premisas es el **pensamiento discursivo**; para Platón este es el estudio de los *entes matemáticos* y para Aristóteles se opone a la sensación (*aísthesis*), refiriéndose, desde la filosofía del estagirita, al razonamiento basado en *causas* y *principios*. La *comprensión* e *intelección*, son los principios activos del *pensar*; se refiere a una *intelección* o *intuición*, especialmente *intuición inteligible* (DFF: 2569); constituyen el **pensamiento intuitivo**, es decir, captación inmediata de una realidad (inteligible) (ibíd.: 879); se diferencian del estado pasivo, entendido como lo pensado, lo comprendido o lo entendido (*noémata*) y se diferencian también del pensamiento o intelecto (*nous*, *νοῦς*), en cuanto este se refiere a la facultad o capacidad para aprehender de manera inmediata lo verdadero. La comprensión e intelección, para Platón, tratan del pleno conocimiento y dialéctico de las *ideas*; para Aristóteles, representan el conocimiento inmediato de los principios. De acuerdo con lo anterior, la episteme se produce a partir de la facultad humana de aprehensión intelectual o pensamiento (*nous*), la actividad de aprehensión, comprensión e intelección, que es el pensar (*noesis*), y del objeto concebido o pensado (*noémata*) junto al contenido significativo de este (*noéma*), a través del pensamiento discursivo (*diánoia*).

Sintetizamos lo dicho en el siguiente cuadro, en el que debemos interpretar que la relación que hay entre cada segmento precedente y subsecuente, de cada uno de los mundos, es la misma relación que hay entre el mundo sensible y el inteligible ( $AD/DC=CE/EB=AC/CB$ ), es decir: el primero es “imagen” o “representación” del segundo:

---

<sup>48</sup> Platón identifica *noésis* con **dialéctica**: «En los primeros diálogos de Platón, la dialéctica aparece como el arte o esfuerzo de hallar definiciones, mediante el método socrático de preguntas y respuestas; en diálogos posteriores, la *synagógé*, la reunión, y la *diáiresis*, la separación, aparecen como los elementos definidores de la dialéctica platónica, en cuanto representa saber dividir por géneros y diferencias, hasta que Platón identifica su propia filosofía con la misma **dialéctica**: la última de las enseñanzas que recibe el filósofo-rey, o la visión de conjunto que adquiere quien logra ascender por todos los escalones de la opinión y la episteme hasta el conocimiento de las ideas.» (DFH: *dialéctica*)

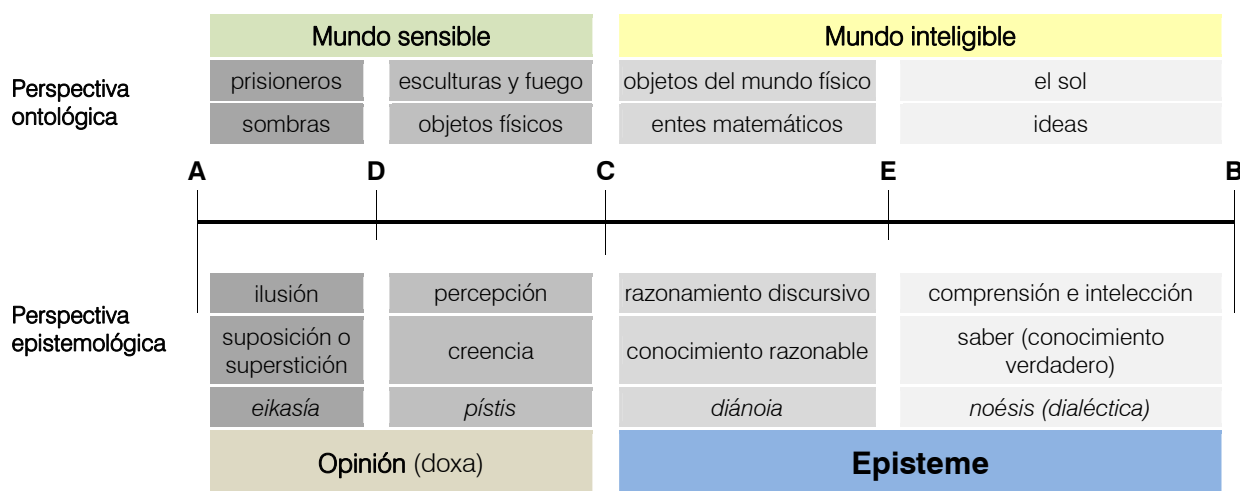


Tabla 2.1.2.a-1: Representación interrelacionada de las interpretaciones de la **metáfora de la línea** y el **mito de la caverna**<sup>49</sup>

Para Anaxágoras, el pensamiento o intelecto (*nous*) es un *principio* eterno e infinito que ordena el caos para convertirlo en *cosmos*, o sea, el pensamiento «...es un principio ordenador y legislador del universo.» En ese sentido es loado por Aristóteles como «...primera formulación de un principio de orden...» por lo que adquiere connotaciones de divinidad. (DFH: *nous*). Para Platón, (en *El Timeo* 47e-48a), la materia desorganizada del *caos* ( $\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$ ) carece de *finalidad* (*telos*,  $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ ) y está regida por la *necesidad* (*anankhé*,  $\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\eta$ ), siendo esta el límite o resistencia que debe vencer el *demiurgo* para crear el *cosmos* ( $\kappa\acute{o}\sigma\mu\omicron\varsigma$ ), esto es, ordenar el mundo a partir de la imitación de las ideas; así, el *cosmos* procede del pensamiento y de la necesidad «...que en cierta forma es el soporte de todo llegar a ser, que abre el lugar o espacio (*khora*  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ ) donde se da el mundo material.» (DFH: *anankhé*)

Aristóteles critica el concepto platónico de las ideas o formas; desarrollando su comprensión de la realidad a partir de reconocer diversas estructuras fundamentales: *la naturaleza*, *la metafísica* y *la ética*. Dice el DFH, que procede elaborando una especulación de signo realista, desde el *sentido común* y *la experiencia*.

Para Aristóteles, el conocimiento (*episteme*) puede ser de tres clases:<sup>50</sup>

- a. **Teórico** (*episteme theoretiké*): el que tiene el único propósito de saber la verdad, respecto de uno mismo y de las cosas.
- b. **Práctico** (*episteme praktiké*): el saber de la acción encaminada a un fin, el saber que mejora la conducta humana (ética y política).

<sup>49</sup> Elaboración propia, basada en los esquemas del DFH en las entradas respectivas: *caverna*, *mito de la y línea*, *metáfora de la*.

<sup>50</sup> El DFH cita a Aristóteles, *Metafísica*, 1025b. Véase también DFF, *ciencias (clasificación de las)*: 554.

- c. **Productivo** (*episteme poietiké*): el *saber hacer* cosas según la técnica (arte, agricultura, retórica poética); el de los objetos producidos por un agente.

Esa triple división permitió una organización de los saberes que ha sido versionada durante siglos, debido a que, según su propuesta, ha de comprenderse que «...el saber es múltiple y no se funda en principios únicos; no existe una sola ciencia dialéctica (como en Platón), sino que cada campo del saber tiene sus propios principios.» También implica que la realidad es en diversos sentidos, cada uno de los cuales supone un modo de comprender a cada realidad como objeto de estudio.

Aristóteles llama **ciencia** al conocimiento teórico y enumera tres ciencias teóricas: la matemática, la ciencia de la naturaleza y la filosofía primera (metafísica):

«A [la metafísica] atribuye como objeto propio el estudio de las sustancias separadas e inmutables; a la física incumbe el estudio de los objetos separados, pero sujetos a movimiento y cambio, y a la matemática los objetos sólo separables de la materia por abstracción, pero no sujetos a movimiento y cambio. (...) A la filosofía primera la considera ciencia divina, teología, y la define como «ciencia del ser en cuanto ser», porque se interesa sólo por un único aspecto de las cosas: en cuanto son o existen. De la matemática se ocupa poco Aristóteles (lo hacía la Academia de Platón), pero de ella toma la estructura axiomática como modelo de conocimiento, y se interesa más bien por lo vivo y dotado de movimiento.» (DFH: Aristóteles)

El auténtico conocimiento, para Aristóteles, es el conocimiento basado en causas y principios y se oponen a la sensación. Entendiendo por **causa** (*aitía, αἰτία*): lo necesario, la acción que produce lo que llamamos *efecto*, consecuencia o resultado y, por tanto, se constituye en razón de que algo sea u ocurra, uno de los términos en la relación entre dos entes o realidades (causalidad). Entendemos por **principio**<sup>51</sup> (*arkhé, ἀρχή*), el origen, el fundamento o el comienzo, tanto del pensamiento como de las cosas, lo que supone una duplicidad de sentido: epistemológico y ontológico; para los presocráticos es el elemento material (del que surge y al que se reduce la naturaleza), que ha de ser conocido como realidad última (y por la que se explica la naturaleza); para Platón, es el Bien, el cual concibe como causa del mundo inteligible y paradigma del visible. Aristóteles distingue tres principios: a) los primeros principios del conocimiento, b) los principios del cambio y c) los principios conocidos como causas primeras. Los **primeros principios del conocimiento** (o *Leyes generales del pensamiento*) son: el principio de identidad, el principio de no contradicción y el principio del tercero excluido. Los **principios del cambio** son *acto y potencia*.

---

<sup>51</sup> La voz **principio** proviene del latín *principium* que significa comienzo, origen, fundamento; se deriva de *princeps*, príncipe, derivado a su vez de *primus* y *capio*: el que ocupa el primer lugar. (DFH)

Las *causas primeras* son *materia, forma, agente* o motor y el *fin* o finalidad.<sup>52</sup> La expresión «*el primer principio*», tiene sentido ontológico y se refiere a la causa que es origen de la existencia.

Siguiendo y parafraseando siempre al DFH, leemos que Aristóteles distinguió entre el *pensamiento dianoético* y el *conocimiento noético* o *entendimiento*. El primero, como ya señalamos, es el proceso del razonamiento discursivo, mientras que el segundo se refiere a la captación inmediata de los principios. Él concibe a la facultad de pensar (*nous*), como *principio de la racionalidad* y, al entendimiento como dos modos en que actúa el pensar, diferenciando al *entendimiento activo* (*nous poiétikós*) del *entendimiento pasivo* (*nous pathetikós*): el primero es la forma o agente que causa el acto de intelección o conocimiento abstracto, está “separado” del cuerpo («*viene de afuera*») por lo que es inmortal, eterno y puede «*llegar a hacer todas las cosas*»; el segundo, es la potencia o posibilidad que tiene la mente para conocer, puede «*llegar a ser todas las cosas*» y está unido al cuerpo, por lo que es corruptible. La filosofía árabe radicalizó la separación del entendimiento en agente (identificándolo con el *primer motor*) y paciente (identificándolo con el *hombre*) y, particularmente en la interpretación de Alejandro de Afrodisia, añadió el *entendimiento habitual* o adquirido, referido al hábito intelectual de pensar o abstraer que adquiere el hombre. Averroes partió de esa teoría sosteniendo una separación mayor entre el entendimiento agente y paciente, por cuanto los consideró separados e independientes del hombre, el cual participa en la fusión de aquellos dos, mediante su entendimiento propio (el adquirido), según la teoría aristotélica del *hilemorfismo*, es decir, de la composición en *materia* y *forma* de toda realidad. Dice el DFH que la Escolástica aceptó la distinción aristotélica en las voces latinas: *intellectus possibilis*, para referirse al entendimiento que recibe y elabora el resultado de la sensación; e *intellectus agens*, encargado de la comprensión de lo inteligible. Pero, para los escolásticos cristianos, el

<sup>52</sup> «Partiendo de una consideración antropomórfica sobre la manera como el hombre produce algo, [Aristóteles] se plantea las preguntas principales que pueden hacerse al respecto: **quién** hace algo y **para qué** lo hace, y **qué es** esto y **de qué** está hecho o en qué consiste. Estas cuatro expresiones son las cuatro distintas maneras con las que podemos preguntarnos el **porqué** de una cosa, en el bien entendido que este porqué no está simplemente en la mente de quien pregunta, sino que forma parte de la constitución real del objeto. Los porqué pertenecen propiamente al mundo, no al hombre; las causas los explicitan. / La causa, según Aristóteles, puede considerarse bajo cuatro aspectos: como aquello a partir de lo cual algo se produce, la *materia* (en griego hyle) de que se hace algo y que la cosa continúa siendo: el *sustrato* (el “de qué”); como la *forma*, o el *logos* (λόγος), la *sustancia* o *esencia* que se manifiesta por la definición, el *modelo*, la *idea* o el *paradigma* (en griego, ἰδέοσ; eidos) de la cosa, esto es, el *principio organizador* y *estructurador* de la *materia* que en íntima composición con ella permanece en la cosa (el «qué»); como el *agente* o el *iniciador del cambio*, el *hacedor*, el *responsable*, el *origen* (el «quién», el «por qué»); como el *fin* (en griego télos), la *finalidad*, el *objetivo* hacia el cual se orienta la *producción*, con *miras* a lo cual se hace algo, el *bien* de la cosa (el «para qué»). La tradición ha dado a estos aspectos de las cosas los nombres de *causa material*, *causa formal*, *causa eficiente* y *causa final*. Aristóteles aplica este modelo de explicación causal tanto al mundo natural como al mundo artificial, o del arte. En este último caso, por ejemplo, el *constructor* que *construye* una casa es el agente o iniciador del cambio de los materiales o del sustrato con que inicia la construcción; en este caso, los ladrillos, la piedra o la madera. Estos elementos materiales se hallan en una pura pasividad receptiva, o *potencialidad*, respecto de la *forma*, *idea arquitectónica* o el *modelo de construcción*, que el arquitecto irá actualizando, llevando a cabo, aplicándola a los materiales y hasta al espacio o al volumen de que dispone, con el fin de lograr una vivienda. Cuando este modelo se aplica al conjunto de cosas naturales, la *causa material* pierde importancia (por el mero hecho de que una cosa natural sufre muy diversos cambios, se hace difícilmente comprensible cuál es su causa material; lo que vemos no es la materia, sino las sucesivas organizaciones o estructuras de esta materia), mientras que la *causa eficiente*, la *formal* y la *final* convergen en una sola (la especie a que pertenece el ser biológico).» (DFH: causa, teoría aristotélica de la)



entendimiento es inmaterial y una propiedad característica del alma individual. Según su filosofía, Guillermo de Occam<sup>53</sup> pensó innecesaria la existencia del *intellectus agens*, valorando e identificando sólo al *intellectus possibilis*. Durante el Renacimiento, surgió de nuevo la polémica en una triple dirección: *la alejandrística*, que postulaba que el hombre posee entendimiento potencial; *la averroísta*, que defendía la teoría de un solo entendimiento único y *la tomista*, que propuso pensar en dos funciones de un mismo entendimiento.

En su *Ética a Nicómaco*, Aristóteles plantea que «...no es suficiente el saber para obrar justamente.»<sup>54</sup> Se requiere de una capacidad adquirida, por el ejercicio y el aprendizaje, de hacer lo que es moralmente bueno, es decir, alcanzar la disposición habitual de obrar bien en sentido moral, obrar con *virtud*. La voz **virtud**, del latín *virtus*, equivalente a la griega *areté* (ἀρετή), significa **cualidad excelente**, y se refiere a una cualidad de la **voluntad** que supone un bien para uno mismo tanto como para los demás; por lo que se distingue de cualquier otra disposición habitual, como por ejemplo la salud, la fuerza física o la inteligencia, ya que «en un hombre virtuoso la voluntad es la que es buena» (DFH: *virtud*). Aristóteles distingue cinco **virtudes del intelecto** (*virtudes dianoéticas*) que se distinguen de las *virtudes éticas*; las primeras deben su origen y desarrollo principalmente al entrenamiento, requiriendo experiencia y tiempo; las segunda, lo deben principalmente al hábito. Las virtudes del intelecto, o modos de ser por los cuales el alma posee la verdad, mediante afirmación o negación (DFF: 879), propuestas por Aristóteles, son:

- a. **Arte** (*tekhné*): saber hacer, conocimiento de lo no necesario (ídem); «un estado de capacidad para hacer algo», siempre que implique un curso verdadero de razonamiento, esto es, un método. (ibíd.: 247).

<sup>53</sup> «Con su teoría del conocimiento intuitivo individual ha de rechazar los clásicos argumentos escolásticos para la existencia de Dios; o Dios es conocido intuitivamente, y no lo es, o sólo es posible la fe en Dios. El mundo, creación totalmente contingente de Dios, no puede ser pensado como un conjunto de relaciones necesarias; es un conjunto de cosas y de él conocemos sólo lo que es posible por vía de la noticia experimental. Son rechazables, pues, entidades tales como el espacio el tiempo, el movimiento, etc., como distintas de las cosas. A la lógica incumbe averiguar el significado con que empleamos estos términos. El nominalismo se orienta, así, hacia una ciencia física cada vez más interesada en indagar cómo suceden los fenómenos, que en conocer la realidad subyacente a ellos. Se abre un camino para la matematización de la ciencia física por el que transcurrirán lentamente los seguidores occamistas. / Su valoración de lo concreto e individual y del conocimiento experimental tiene también aplicaciones en el campo de la teoría política: la separación entre fe y razón (por razones de un mayor rigor en definir la ciencia); distinción entre poder civil y religioso, según la teoría de las dos espadas; crítica a la plenitud de potestad del poder teocrático, o soberanía del papa, que ha de ser ministro, y no señor; crítica a la infalibilidad papal y concepción de la Iglesia como comunidad de fieles y no como dominio terreno. Occam marca el final de la Escolástica tardía...»

<sup>54</sup> **Ética**: «(del griego ἠθική, derivado de ἦθος, carácter, y, según Aristóteles, de ἔθος, éthos costumbre) Rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es la moral. Si por moral hay que entender el conjunto de normas o costumbres (mores) que rigen la conducta de una persona para que pueda considerarse buena, la ética es la reflexión racional sobre qué se entiende por conducta buena y en qué se fundamentan los denominados juicios morales. Las morales, puesto que forman parte de la vida humana concreta y tienen su fundamento en las costumbres, son muchas y variadas (la cristiana, la musulmana, la moral de los indios hopi, etc.) y se aceptan tal como son, mientras que la ética, que se apoya en un análisis racional de la conducta moral, tiende a cierta universalidad de conceptos y principios y, aunque admita diversidad de sistemas éticos, o maneras concretas de reflexionar sobre la moral, exige su fundamentación y admite su crítica, igual como han de fundamentarse y pueden criticarse las opiniones. En resumen, la ética es a la moral lo que la teoría es a la práctica; la moral es un tipo de conducta, la ética es una reflexión filosófica. / Tanto la moral como la ética, términos que en la práctica suelen identificarse, tienen una función práctica: se refieren, aunque no exclusivamente, a situaciones conflictivas de la vida de las personas. Desde el punto de vista de la moral, hay que tomar una decisión práctica; desde el punto de vista de la ética, ha de formarse la conciencia en el hábito de saber decidir moralmente. En ambos casos, se trata de una tarea de fundamentación moral.» (DFH: ética)

- b. **Ciencia** (*epistéme*): capacidad del pensamiento para discernir causas y principios, razonar; conocimiento razonado de lo verdadero, en cuanto de las cosas de necesidad estricta y universalidad absoluta.
- c. **Prudencia** (*phrónesis*): capacidad para deliberar adecuadamente y juzgar con discernimiento, para realizar el bien y alcanzar la felicidad. Está subordinada a la episteme.
- d. **Sabiduría** (*sophía*): capacidad para alcanzar un conocimiento supremo, el del saber desinteresado de lo universal o saber por el saber, identificable, pues, con la filosofía primera o unión de la razón con el conocimiento pleno de los primeros principios.
- e. **Entendimiento** (*nous*): la inteligencia como razón intuitiva y directa de los primeros principios.

Hasta aquí, hemos estudiado una familia de conceptos derivados o asociados a una comprensión de la episteme, según la cual, es el conocimiento formado por el pensamiento intuitivo y el pensamiento discursivo.

#### 2.1.2.a.i.a. *La episteme como conocimiento a priori*

Una variante de esa interpretación nos la sugiere el DFH cuando nos advierte que las características de «*necesidad estricta y universalidad absoluta*», según las cuales Aristóteles identifica a la episteme (conocimiento razonado de lo verdadero), serán para Kant, criterios seguros del **conocimiento a priori**.<sup>55</sup>

Para Kant, conocer es la síntesis de concepto e intuición –según explica Javier Echegoyen Olleta<sup>56</sup> por lo que «...*un concepto es legítimo si es posible la intuición o percepción del objeto al que se refiere; una intuición es conocimiento si disponemos del concepto adecuado para pensarla.*» En ese sentido, podemos conocer una edificación, porque tenemos el concepto de lo que es un edificio y además podemos intuirlo, es decir, siguiendo a Kant, podemos percibirlo; pero no podemos conocer alguna realidad metafísica, verbigracia *el alma*, porque, aunque podamos formarnos un concepto sobre ella, no podemos intuirlo o percibirla. Esto es lo que expresa Kant con la frase «...*los conceptos sin intuiciones son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas...*»

Nos explica Ferrater Mora que Aristóteles distinguía entre «*lo anterior según la razón*» y «*lo anterior según la sensación*». (DFF, *A priori*: 4-9). Continúa Ferrater: según la razón, lo anterior es lo universal y

---

<sup>55</sup> Hemos complementado nuestras lecturas del DFH y del DFF con recursos disponibles en el sitio web: <http://www.e-torredabel.com/>

<sup>56</sup> En la entrada *Conocer*, de la sección dedicada a Kant, en el conjunto sobre *Filosofía Medieval y Moderna*, de su sitio web, ya citado: <http://www.e-torredabel.com/> (<http://www.e-torredabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalymoderna/Kant/Kant-Conocer.htm>)

según la sensación es lo individual. De ello se desprende que –nos señala– según la razón lo individual es posterior y, al contrario, según la sensación, lo universal es posterior. También distinguió Aristóteles lo que es anterior por naturaleza, de lo que lo es con respecto a nosotros; así como lo que es más conocido por naturaleza, de lo que es más conocido por nosotros. Los objetos sensibles –los que son más cercanos a la sensación– son anteriores y más conocidos por nosotros; en contraste a los objetos o cosas que se hallan más “lejos” de nuestros sentidos, ya que estos llegan a ser anteriores y son conocidos de un modo «*absoluto*» (previo a cualquier otro conocer).

Esas distinciones aristotélicas se hallan en diversos discursos filosóficos durante la historia, en tanto se ha intentado determinar qué cosas son anteriores (*a priori*) o posteriores (*a posteriori*), o bien en el orden de la realidad, o bien en el orden del conocimiento.

Kant, dice Ferrater, basa la distinción en relación con el problema de la dependencia a la experiencia. Para el filósofo alemán, el **conocimiento a priori** es un conocimiento independiente de la experiencia, que descansa en la propia facultad del pensamiento para conocer y, como ya dijimos, está caracterizado por una estricta necesidad y por universalidad absoluta. Es un concepto epistemológico (o «trascendental»), lo que significa que no es ni metafísico ni psicológico, por cuanto no se ocupa del origen del conocimiento sino de su validez, o validación, o justificación. En contraste, el **conocimiento a posteriori** es el que se forma con posterioridad a la experiencia, por lo que depende de esta, es contingente, empírico y vinculado a la percepción.

Entendemos que como el objetivo de Kant era determinar las posibilidades y validez del conocimiento, introdujo las nociones de *juicios analíticos* y *juicios sintéticos*; como un modo de explicar la relación entre el sujeto cognoscente y la validez, afirmativa o negativa, de las elaboraciones de su pensamiento, es decir, su conocer.

Valga aquí un inciso: refiriéndonos al *pensamiento discursivo*, es decir, el pensamiento que discurre desarrollándose con base en la **razón** (*lógos*, *λόγος*), entendemos por *lógica* «*el estudio de los razonamientos bien hechos*», a partir de entender que un discurso es una realidad elaborada mediante **razonamientos** concatenados o articulados.<sup>57</sup> Entendemos el discurso tanto como el

---

<sup>57</sup> El **discurso** es una práctica social, contextualizada y temporal. 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). 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*

proceso por el cual se produce la inteligibilidad de una intuición, como la serie concatenada de términos por los cuales se socializa ese proceso, así como la práctica social por la que se construyen muy variados complejos de signos que pueden tener diversos modos de significación y pueden ser usados con distintos propósitos. (DFF: 915-918).

A partir de ahí, consideramos a la lógica como un particular procedimiento sistemático por el cual podemos *juzar* la elaboración, consistencia, validez y significación de los razonamientos. En un sentido muy general, entonces, entendemos a la lógica como un lenguaje formalizado, caracterizado por la determinación de principios para la elaboración, aplicación y validación de razonamientos. Por razonamientos (que entendemos como sinónimos de *argumentos*), comprendemos a realidades elaboradas por el pensar, constituidas de otras realidades pensadas: *conceptos acoplados a juicios*; es decir, los razonamientos son realidades constituidas de *conceptos, juicios* y elementos vinculantes o *conectores*.

No es nuestro objetivo profundizar sobre la lógica, bien sea que la entendamos como ciencia o lenguaje formalizado. Pero consideramos necesario hacer unas breves definiciones sobre lo que entendemos por *juicio* y por *concepto*.

Ferrater nos dice que por **juicio** podemos entender el acto mental por el cual pensamos un *enunciado* (DFF: 1970). El DFH afirma que un **enunciado** es lo que se predica o dice de algo, y consiste en un «*conjunto de signos, construido según reglas sintácticas y susceptible de ser verdadero o falso*». Ferrater dice que el enunciado puede definirse como «...*un término neutral...*» producido cuando una persona desarrolla una actividad cognoscitiva al formular una *proposición* o una *oración*.<sup>58</sup> (ibíd.: 1032). Dice el mismo autor, que frecuentemente se emplea el vocablo *enunciado* como sinónimo de *proposición*. La proposición es el producto lógico del pensamiento y, como tal, es entendida como un término exclusivo de la lógica, en tanto ciencia. (ibíd.: 916). Así considerado, juicio sería el producto psicológico del pensamiento, por cuanto significa otorgar una *valoración* a un enunciado, a un razonamiento, o a un discurso.

---

*resultará diferente, de acuerdo con la configuración interna que le damos y el propósito que nos mueve a comunicar algo»* (Barrera, 2000: 11). En ese sentido, consideramos 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* o *razonamientos*. Más adelante reflexionaremos a partir del concepto de discurso, desarrollando esta idea: lo arquitectónico es *una forma de lenguaje* y los modos en que se hace lo arquitectónico, son *discursos* creados por un colectivo determinado en un tiempo y lugar definidos, dejando testimonio de su singular concepción del mundo.

<sup>58</sup> Alan Chalmers (1976) nos ofrece la siguiente definición 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*» (Ob. cit.: 47, 50).

La estructura lógica de un razonamiento, como dijimos, se constituye de *conceptos*, *juicios* y elementos vinculantes o *conectores*. El concepto, que designa o representa a una entidad real o ideal, formal u objetiva, lógica o psicológica, respecto de la cual se predica algo y, en consecuencia, cumple la función de sujeto dentro del razonamiento. El juicio, que es un predicado acoplado al concepto mediante un vínculo o conector; se constituye, como dijimos, por la construcción ordenada de signos<sup>59</sup> que dicen algo acerca del concepto (enunciado), y que puede ser validada y valorada.

Volviendo a Kant y su distinción entre *juicios analíticos* y *juicios sintéticos*; podemos decir ahora que un **juicio analítico** es aquel cuyos predicado procede analíticamente del concepto o del sujeto, pues está enlazado con él en una relación de identidad; mientras que el **juicio sintético** es el que resulta de la síntesis de representaciones que no se hayan identificadas con el concepto. (DFF: 151 y DFH, *analítico/sintético, distinción*):

*«Podríamos también denominar los primeros, juicios explicativos, y extensivos los segundos, ya que aquéllos no añaden nada al concepto del sujeto mediante el predicado, sino que simplemente lo descomponen en sus conceptos parciales, los cuales eran ya pensados en dicho concepto del sujeto (aunque de forma confusa). Por el contrario, los últimos añaden al concepto del sujeto un predicado que no era pensado en él ni podía extraerse de ninguna descomposición suya. Si digo, por ejemplo: «Todos los cuerpos son extensos», tenemos un juicio analítico. En efecto, no tengo necesidad de ir más allá del concepto que ligo a «cuerpo» para encontrar la extensión como enlazada con él [...]. Por el contrario, si digo: «Todos los cuerpos son pesados», el predicado constituye algo completamente distinto de lo que pienso en el simple concepto de cuerpo en general. Consiguientemente, de la adición de semejante predicado surge un juicio sintético.»<sup>60</sup>*

Para Kant, todos los juicios sintéticos dependen de la experiencia y son, entonces, **juicios sintéticos a posteriori** (por ejemplo, “Una habitación sin ventanas está mal ventilada”). Por el contrario, los juicios analíticos no dependen de la experiencia sino del razonamiento, y por tanto son **juicios analíticos a priori** (por ejemplo: “El triángulo tiene tres lados”). Los primeros serían equivalentes a lo que Leibniz denominó como *verdades de hecho* y Hume, *cuestiones de hecho*; mientras que los juicios analíticos a priori, corresponderían a las *verdades de razón*, de Leibniz, y a las *relaciones de ideas*, de Hume.

En tanto Kant buscaba las condiciones de posibilidad del conocimiento, en la medida en que este ha de contener proposiciones universales y necesarias, también propuso considerar los **juicios sintéticos a priori**. En esta clase intermedia de juicios piensa Kant que ha de fundarse la

<sup>59</sup> El signo es una “entidad psíquica” constituida de otras dos realidades unidas e interpretables por un sujeto: una realidad sensible y otra inteligible; la primera es material, perceptible y presente; la segunda es formal, conceptual y ausente; la primera es el significante y la segunda el significado. (DFF: 3271).

<sup>60</sup> El DFH cita a Kant: *Crítica de la razón pura, Introducción*, IV, B 11 (Madrid: Alfaguara, 1988, 6ª ed., pp. 47-48).

ciencia, pues le son necesarios a esta, así como los considera imposibles en la metafísica. Da como ejemplo el enunciado: «*Todo suceso tiene su causa*», el cual es fundamental para una concepción de las ciencias naturales. Ese ejemplo no puede ser considerado sólo desde la razón, como lo sería «*Todo efecto tiene su causa*» (analizable desde el concepto de “efecto”) ni tampoco puede ser considerado sólo desde la experiencia, como lo sería «*Todos los metales se dilatan por el calor*»; pues en la noción de “suceso” no está incluida la noción de “causa” y, sin embargo, resultaría muy extraño referirse a un suceso que no haya sido “causado”. Esta clase de juicio es posible porque no descansan en la experiencia si no en la razón, se componen de *intuiciones* o *conceptos a priori*, siendo, sin embargo, extensivos e informativos, «...*pues lo que mediante ellos sabemos de la experiencia es, justamente, qué hace posible a priori la experiencia.*» (DFH: *juicios sintéticos a priori*). Ejemplos desde este tipo de juicios, desde nuestro campo, pensamos que lo encontramos en expresiones como: «*La Arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*» (Le Corbusier), o «*La forma sigue a la función*» (Sullivan), o «*Menos es más*» (Mies van der Rohe).

Hemos revisado hasta aquí la noción de *episteme*, desde la perspectiva de Kant, entendiéndola como un *conocimiento a priori*, esto es, un razonamiento construido desde una intuición inteligible, de tal modo, que puede ser validado y valorado.

En ese sentido, por el estudio que hemos hecho entre la visión griega antigua y la kantiana, comprendemos a la **episteme** como un estado del saber que se desarrolla desde una intuición inteligible, a través del pensamiento discursivo, y alcanza a constituirse en principio sobre el cual se fundamenta todo conocimiento posible.

Veamos ahora un giro de esta interpretación, según la perspectiva de Michel Foucault.

#### 2.1.2.a.i.b. *La episteme como campo de archés*

Foucault habla de dos órdenes claramente distinguibles mediante los cuales el ser humano se relaciona con el mundo: el de los códigos fundamentales de una cultura, u *orden empírico*, y, en el otro extremo del pensamiento, el *orden general* de la ciencia. El orden empírico, es decir, el de la cultura, rige el lenguaje, los esquemas perceptivos y sus cambios, las técnicas, valores y jerarquías de las prácticas. El orden general, el de la ciencia, está constituido por las teorías científicas y las representaciones de los filósofos. (ob. cit.: 5) Dice Foucault que entre esas «...*dos regiones tan distantes, reina un dominio... (...)* ...*hay un orden...*» (ibíd.: 6); un orden que, en toda cultura, existe como experiencia pura y sin modos de ser, entre los códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden. Así, estudiando «...*el lenguaje tal como era hablado, los seres naturales tal como eran percibidos y reunidos,*

los cambios tal como eran practicados...» (ibíd.: 7) Foucault se propuso mostrar ese orden y sus modalidades manifestadas a través de pensamientos, vida, lenguaje. Dice Foucault:

*«Es evidente que tal análisis no dispensa de la historia de las ideas o de las ciencias: es más bien un estudio que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha constituido el saber; sobre el fondo de qué a priori histórico y en qué elemento de positividad han podido aparecer las ideas, constituirse las ciencias, reflexionarse las experiencias en las filosofías, formarse las racionalidades para anularse y desvanecerse quizás pronto. No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. Más que una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una "arqueología".» (ibíd.: 7; negrillas por Foucault).*

Así, Foucault llama «investigación arqueológica» al estudio por el cual procura conocer el campo epistemológico, es decir, el espacio de orden en el cual se dan las condiciones de posibilidad por la cuales se ha constituido un saber; es a ese campo de condiciones de posibilidad del conocer que Foucault llama **episteme**.

Su investigación es el estudio de "arkhés" (de arché o arjé, ἀρχή), es decir, de "principios" por los cuales es posible el conocer en un determinado momento del devenir humano. Pero no lo hace desde la construcción de una teoría positiva, es decir, una que se formule encadenando secuencias de causas y efectos. Para Foucault la «arqueología» consiste en definir las **formaciones discursivas** que actúan como **sistema general** desde el campo epistemológico.<sup>61</sup>

Dice Moro Abadía (2003: 29) que para aproximarse a la comprensión de lo que sobre el saber se lee en Foucault, es necesario partir del concepto que este expuso acerca de **sistema** (système): «conjunto de relaciones que se mantienen, se transforman, independientemente de las cosas que ligan»,<sup>62</sup> considerando que esa noción, como tal, se encuentra próxima al concepto de estructura y está en la base de la definición de épistémè de Foucault. Moro amplía un poco más sobre el concepto de sistema, según Foucault:

*«La idea es que, "antes de toda existencia humana, de todo pensamiento humano, existiría ya un saber, un sistema que nosotros redescubrimos". Ese sistema no se inscribe en el orden de lo natural sino de lo histórico*

<sup>61</sup> Oscar Moro Abadía dice: «Siguiendo la línea trazada por el propio Foucault, se ha venido considerando un primer momento en la trayectoria del filósofo que se denomina **arqueología** y que se extiende desde sus primeros escritos hasta *L'Archeologie du savoir* (1969). Según Foucault, la **arqueología** "designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho a nivel de su existencia: la función enunciativa que en él se ejerce, la **formación discursiva** a la que pertenece, el **sistema general** de archivo que desvela". El proyecto general de su investigación durante ese período fue el análisis epistemológico del saber, y su objetivo fundamental la **definición de las formaciones discursivas**.» (Moro Abadía, 2003: 28, cita a Foucault, 1969, *L'Archeologie du savoir*, París: Gallimard, p. 173 ; negrillas de Moro)

<sup>62</sup> Moro cita a **Foucault, M** (1966) *Entretien avec Madeleine Chapsal*, en *Dits et écrits 1, 1954-1975*. París: Gallimard, 2001, p.542 (Traducción de Moro)

*(cambia con el tiempo y con las sociedades) y se define a partir de un criterio de posición que afirma que los elementos que lo componen no son significantes en sí mismos sino que su significado deriva de su posición relativa dentro del conjunto. El sistema tiene un carácter constrictor que nos impide escapar de su red: siempre se piensa en el interior de una ordenación definida por una época y por un lenguaje. En este sentido, nos antecede. En 1966, Foucault definía su tarea como "poner al día este pensamiento anterior al pensamiento, ese sistema anterior a todo sistema..." (idem.)<sup>63</sup>*

Ese sistema que posibilita el conocimiento y se posibilita a sí mismo como sistema de posibilidades es *el lenguaje*, en tanto es desde él y a través de él que se producen y muestras las formaciones discursivas. Dice Foucault:

*«Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar. Comentarios de la Escritura, comentarios de los antiguos, comentarios de lo que relatan los viajeros, comentarios de leyendas y de fábulas: a ninguno de estos discursos se pide interpretar su derecho a enunciar una verdad; lo único que se requiere de él es la posibilidad de hablar sobre él. El lenguaje lleva en sí mismo su principio interior de proliferación.» (Foucault, 1966: 48)*

### **Definición de episteme según Foucault**

Una imagen sugerida por Foucault para representar la episteme como campo de posibilidades del conocer, la reseña Raúl Gómez Marín (2010) en un artículo titulado *De las nociones de paradigma, episteme y obstáculo epistemológico*. Nos dice Gómez que Foucault recurre a una metáfora del "suelo" como un «campo de positividad»:

*«Al igual que un suelo del agro, una episteme contiene los 'nutrientes' y las condiciones de posibilidad para que, cual semillas, germinen en ella sólo cierto tipo de preguntas. Así, de entrada y por sí misma una episteme condiciona tanto las preguntas como el modo de formularlas; en consecuencia, una episteme posibilita o no posibilita la aparición de una cierta clase de saberes, de ciertas tecnologías, de cierto tipo de prácticas cotidianas y, finalmente, de un cierto tipo de hombre.» (ob. cit.: 247)*

Las formaciones discursivas son entonces un sistema constituido por una serie de series, un campo de regularidades discontinuas, no causales, limitadas y limitantes, que posibilitan el *saber hacer*, e incluso, el ser del hombre.<sup>64</sup> La episteme es el orden interno constitutivo del saber:

*«Es pues la busca de un orden interno constitutivo del saber lo que caracteriza la reflexión de Las palabras y las cosas. (...) La episteme es el orden específico del saber, la configuración, la disposición que toma el saber en una determinada época y que le confiere una positividad en cuanto tal.»<sup>65</sup>*

---

<sup>63</sup> Idem, p. 543.

<sup>64</sup> Consúltese DFF: *arqueología*, 241.



El DFH interpreta la episteme según Foucault como «*estructura epistémica*», destacando al mismo tiempo la definición que al respecto da Foucault: «*conjunto de relaciones que existen en una determinada época entre las diversas ciencias*», o «*diversos discursos*». También la describen como “un entramado” o “suelo” que posibilita la diversidad de ideas de un momento histórico. La destacan como un «*entramado inconsciente*», «*una estructura oculta*», que se manifiesta en los diferentes discursos o ámbitos científicos.

Ferrater se refiere a ella también como «*estructura subyacente y, con ello, inconsciente, que delimita el campo del conocimiento, los modos como los objetos son percibidos, agrupados, definidos.*» (DFF: 1039). Señala que puede ser considerada como una estructura, según el enfoque estructuralista, pero entendiéndola como una «*estructura profunda (...) no humana*», que no es producida por acciones humanas individuales, ni colectivas; por lo que podría ser considerada una «*estructura aun más “profunda” y “subyacente” que todas las estructuras*» (Ibíd.: 1040). Interpretamos: una estructura de estructuras. Explica Ferrater que la episteme según Foucault «*...no es una creación humana; es más bien el “lugar” en el cual el hombre queda instalado y desde el cual conoce y actúa de acuerdo con las resultantes reglas estructurales de la episteme.*» (1039).

Interpretamos una tensión problemática y quizás irresoluble entre la episteme comprendida como “lugar” o “campo” de discursos, posibilidades y relaciones, respecto de la episteme entendida como (hiper)“estructura” (ultra)“profunda”, “subyacente”, “inconsciente”, “no humana” e, inferimos, absolutamente determinista donde el ser humano “queda instalado” para conocer y actuar de acuerdo con unas “reglas estructurales resultantes”.

Informa Moro Abadía (ob. cit.: 30) tres críticas hechas a la noción de episteme propuesta por Foucault: a) postula ciertas totalidades periódicas, b) supone una estructura de un invisible determinismo epistemológico y c) excluye efectos de causalidad o de continuidad.

Ante esas interpretaciones, Foucault procuró distanciar su concepto de episteme del de estructura:

*«Tal y como han señalado sus críticos, esta definición estaba todavía sujeta a la acusación de estructuralismo. Quizás por ello, en el mismo año 1967 Foucault reformula el concepto haciendo recaer el acento en la épistémè como un espacio topológico y no tanto como un orden previo y determinante: "La episteme de una época no es la suma de sus conocimientos, tampoco el estilo de las investigaciones ni el 'espíritu' de dicha época. Sino que más bien se trata de la desviación, las distancias, las oposiciones, las diferencias, las relaciones de sus múltiples*

---

<sup>65</sup> Moro Abadía, 2003:29, cita a Machado, R. (1989) *Arqueología y epistemología*, en Michel Foucault, *Filósofo* (Encuentro internacional organizado en París en enero de 1988 por la Association pour le Centre Michel Foucault), Barcelona: Gedisa, 1990, p.25.

*discursos científicos: la episteme no es una especie de gran teoría subyacente, es un espacio de dispersión, un campo abierto y sin duda indefinidamente descriptible de relaciones.»<sup>66</sup>*

Como podemos interpretar de esa cita, Foucault opta por la idea de un orden comprendido como espacio abierto, de numerosas y muy diversas relaciones no predeterminadas, dispersas y dinámicas. Todo lo contrario a una idea de base, centro, fundamento o, curiosamente, principio. Se trata de un principio primigenio a todo principio y su principal característica sería que no predetermina a ninguno sino que los posibilita a todos. Moro nos destaca una nueva precisión hecha por Foucault en su definición de episteme:

*«En L'Archeologie du savoir (1969) Foucault definió así la episteme: «...es el conjunto de relaciones que se pueden descubrir, para una época dada, entre las ciencias cuando se analiza a nivel de sus regularidades discursivas.»<sup>67</sup>*

Refuerza en esta definición la idea de relaciones entre discursos (entendiendo a las ciencias como discursos), buscándolas y analizándolas por cuanto son “regularidades discursivas”, es decir, unas realidades que se pueden “descubrir”. Aquí vuelve a aparecer la idea de algo “subyacente” y “predeterminado”. A pesar de la aparente contradicción que se nos muestra, Moro destaca la idea de un orden comprendido como sistema de relaciones abiertas y dispersas:

*«Como el propio Foucault señala, la episteme no es ni una determinada visión del mundo (die Weltanschauung), ni una estructura general del pensamiento. Esas aproximaciones se refieren a lo unitario. La episteme, por el contrario, describe un conjunto de relaciones, una dispersión. No se trata de un estadio de racionalidad que atraviesa cualquier forma del conocimiento en un momento dado, tampoco de la manifestación última de la inquebrantable unidad del sujeto, sino de un espacio relacional previo.» (Moro: 29-30).*

En resumen, comprendemos el concepto de episteme propuesto por Foucault como un campo de *arkhés*, un espacio sistémicamente abierto de principios relacionadores, desde los cuales el hombre se conforma discursivamente en cada momento de su devenir histórico, desde cualquiera de los modos en que produce y reproduce su saber, que lo sitúa y desplaza dentro de ese campo, transformándose mutuamente. Ese campo es la facultad humana para producir lenguajes y la episteme es, en cada periodo histórico discontinuo, una diferenciable serie de series de regularidades y desregularidades discursivas.

### **Características de la episteme foucaultiana**

---

<sup>66</sup> Moro Abadía, ob. cit., ibíd. cita a Foucault, M. (1967) *La función política del intelectual*, en *Saber y Verdad*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1991, pp. 50-51.

<sup>67</sup> Moro Abadía, ob. cit., ibíd. cita a Foucault, ob. cit : 250.

Gómez Marín nos señala dos rasgos claves de la episteme, entendida desde la perspectiva foucaultiana: *el tráfico de relaciones indirectas entre los saberes y el sistema de simultaneidad*. Ambas características son primordiales para la producción de investigaciones, es decir, para la creación de conocimientos y saberes.

Acerca del **tráfico de relaciones indirectas**, dice Gómez:

*«...de un modo velado, en toda episteme se establece un tráfico de relaciones indirectas entre los saberes que allí aparecen. Este rasgo es tan decisivo que llevó al mismo Foucault a afirmar que la formación de un nuevo discurso o de una nueva teoría en el seno de una episteme tiene más que ver con este tráfico de relaciones que con los saberes que la preceden (aquellas teorías o discursos que supuestamente fungen en calidad de antecedentes). Si avalamos la existencia del tal tráfico en el seno de cualquier episteme, entonces, de ser así las cosas, al investigar nos veremos inevitablemente confrontados con el siguiente dilema:*

1) *Sabemos que ninguna investigación parte del vacío.*

2) *Pero, si aceptamos que en una episteme acontece un tráfico de relaciones indirectas entre los saberes, entonces tenemos un serio problema con uno de los asuntos más vitales de toda investigación: el recurso a la tradición (tan caro para la hermenéutica) o con la construcción de los antecedentes de investigación.»* (Gómez Marín, ob. cit.: 247).

Pero esa característica no debe ser considerada sin la otra, el **sistema de simultaneidad**:

*«Foucault llama sistema de simultaneidad al modo como se disponen y organizan las episteme; o dicho en otros términos, los dominios con los cuales se establecen relaciones de contigüidad y de solidaridad epistemológica. Es decir, la disposición de las teorías o saberes en una episteme no se da sólo mediante relaciones históricas o lineales directas, ni se trata de una simple yuxtaposición inconexa, ni tampoco se disponen o coexisten insularmente, sino que se disponen y organizan según un sistema de simultaneidad. (...) O sea, los dominios de las relaciones de contigüidad y de solidaridad epistemológica de una teoría o de un saber no hay que buscarlos sólo mediante retrocesos lineales.»* (Ibíd.: 248).

Esto quiere decir que en una investigación resultan ser potenciadores del proceso las relaciones que las teorías formuladas desde un saber establece con otras formuladas desde otros espacios de saber, incluso siendo inimaginables y no planificadas.

Con base a estas características, referidas a la comprensión de la episteme como campo de posibilidades para el conocimiento, Gómez puntualiza una serie de consideraciones que apuntan hacia la producción de una investigación que, a continuación, parafraseamos: a) todo problema de investigación está posibilitado –y limitado– por una episteme; b) cada episteme refiere a un tipo de racionalidad y por ello es imprescindible para una investigación elucidar a cuál racionalidad se corresponde; c) la episteme vuelve ineludible el enfoque interpretativo y exige el esfuerzo de elaborar una conciencia de la situación hermenéutica desde la que se actúa; d) el sistema de simultaneidad supone el azar como factor en la investigación, ya que los problemas no necesariamente responden a un desarrollo lineal y raras veces obedecen a un plan estrictamente predeterminado; e) la episteme nos exige asumir la verdad como interpretación y no como

correspondencia, por lo que se implica una cierta relativización de la pretensión de validez de los saberes y, f) trabajar recurriendo críticamente a la tradición, tanto como en términos genealógicos:

*«Aunque sea necesario recurrir críticamente a la tradición, también hay que trabajar en términos genealógicos. Trabajar en términos genealógicos quiere decir arqueologizar el problema de investigación; es decir, buscar sus vestigios, situarlos en una episteme e intentar descubrir las solidaridades que él guarda con otros problemas ya formulados en otras teorías de dicha episteme, por alejadas o extrañas que ellas nos parezcan. (...) En suma, trabajar en términos genealógicos significa abandonar la búsqueda de un origen luminoso del conocimiento.» (Ibíd.: 249-250).*

Otras características de la episteme, comprendida desde el enfoque de Foucault, son:

- a. Es un campo infinito y abierto de posibilidades para el conocer.
- b. La finalidad es recorrer y reconocer la infinidad de relaciones discontinuas entre los discursos del saber de un momento histórico.
- c. Es un sistema indefinidamente dinámico de precisiones, dispersiones, diferencias, desplazamientos, rupturas, enlaces, transformaciones.
- d. Implica situaciones de posibilidad y de limitación impuestas desde y hacia los discursos.
- e. No implica la legitimación de una particular formación discursiva.

### **Relación entre episteme y paradigma**

Una primera aproximación al concepto de **paradigma**, la tomamos de Egon Guba. Este autor la 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)<sup>68</sup>. 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 conocable"? 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 se relaciona el sujeto 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?

---

<sup>68</sup> Traducción nuestra.

Para concluir esta anotación sobre el concepto de *paradigma* desde el enfoque de Guba, el autor señala:

*«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»* (Ibíd.: 18).

En tanto construcciones humanas, son discursos y, como venimos estudiando, están sujetos a un campo epistemológico o episteme.

Una relevancia del concepto paradigma en el ámbito epistemológico contemporáneo lo dio Thomas S. Kuhn (1962), en su obra La estructura de las revoluciones científicas. En su discurso original, Kuhn empleó el concepto de paradigma para referirse a una diversidad de sentidos que consideró desde lo que él denominó «*la ciencia normal*» y las «*revoluciones*» que histórica y socialmente se operaron en el campo del saber científico. Ante las críticas acerca de la ambigüedad con la que empleaba el término, en 1969 agregó una postdata a la edición original tratando de precisar el concepto de paradigma, en ese sentido, propuso lo siguiente:

*«...en gran parte del libro me he valido del término "paradigma" en dos sentidos distintos. Por una parte, significa toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada. Por otra parte, denota una especie de elemento de tal constelación, las concretas soluciones de problemas que, empleadas como modelos o ejemplos, pueden remplazar reglas explícitas como base de la solución de los restantes problemas de la ciencia normal.»* (ob. cit.: 269)

El primer sentido señalado por Kuhn, lo considera «*sociológico*»; el segundo, está representado mediante «*ejemplares logros del pasado*».

Gómez Marín (ob. cit.) estudia el concepto de *paradigma* con detenimiento y lo compara con el de *episteme*. Respecto del concepto de *paradigma*, Gómez destaca su «*abigarrada polisemia*», por cuanto no comporta un significado unívoco, claro y distinguible. Revisando distintos textos, Gómez enumera diversos sentidos para el concepto de paradigma: a) puede designar un principio epistemológico; b) puede referirse a un modelo, a una regla o norma en general, c) puede nombrar un conjunto de ideas, creencias y formas de actuar de un grupo social y d) puede aludir al conjunto de conceptos, hipótesis y métodos de una teoría. (234-235). En ese sentido, consideramos consonancia con la proposición de Guba.

Lo que señala Gómez es que desde la episteme moderna (interpretamos, de raigambre positivista), la polisemia es inadmisibles porque hace inasible al concepto. Reseña el hecho de que

en la obra de Kuhn se identificaron 23 significados diferentes para el concepto de paradigma. Lo que fue visto como una notable debilidad del concepto por parte de una determinada comunidad de epistemólogos, para Edgar Morin,<sup>69</sup> por ejemplo, supuso una notable riqueza conceptual; por lo que se interpreta que la posibilidad de nombrar tantas cosas disímiles con el mismo término, significa que no se trata en sí de una «multiplicidad» conceptual sino del reconocimiento de que dicho concepto está constituido por «...diversas dimensiones, inaprehensibles por un concepto monológico o monosémico.» (Gómez, ob. cit.: 236)

Los rasgos generales de la noción de paradigma, expuestos por Gómez (ibíd.: 237-239), son: a) todo paradigma contiene un núcleo de postulados y de principios de conocimiento que debe ser interpretado; b) el paradigma rige el campo cognitivo de referencia, impone la lógica con la que han de operar los discursos teóricos y las prácticas sujetas a él;<sup>70</sup> c) el paradigma se produce, reproduce y legitima mediante las interacciones comunicativas de los miembros de una comunidad, a partir de la construcción de consensos y disensos, la intersubjetividad de sus discursos, imaginarios, prácticas, etc., organizando y sujetando en red a los individuos que la integran, controlando sus visiones comunes e incluso designándolos como “comunidad”; d) toda sociedad está condicionada socio-culturalmente mediante una red de paradigmas o paradigma cultural.

La dimensión epistemológica de la noción de paradigma es *global y compleja* –dice Gómez– por ello es irreductible a un sólo un sentido y no es posible referirla a una entidad única. Sin embargo, dentro de la *episteme moderna* aun actúa el *macroparadigma* de la *simplificación*, el cual habría de ser revolucionado según Morin al *macroparadigma* de la *complejidad*. (ibíd.: 240) Refiriéndose a Kuhn, Gómez señala que es posible el progreso en la ciencia cuando sucede una revolución paradigmática, esto es, «...cuando se da un cambio radical en el modo de preguntar, en el método y en la lógica; en fin, en el modo de interpretar, explicar y producir el conocimiento en ese ámbito.» (ibíd.: 242) Y también acota que cuando esa revolución paradigmática afecta a todo paradigma, entonces puede pensarse un cambio de episteme.

---

<sup>69</sup> Gómez Marín cita a **Morin**, Edgar (1991) *El método. 4. Las ideas*. Traducción: Ana Sánchez. Madrid: Cátedra, (1992) p. 123

<sup>70</sup> Dice Gómez Marín: «Un paradigma controla las prácticas, las formas de verificar y las formas experimentar. Es decir, desde su núcleo –postulados ontológicos, hipótesis, categorías, criterios de verdad y principios generales de conocimiento– el paradigma impone las condiciones epistemológicas que deben orientar la producción de los discursos y la producción del conocimiento de las teorías que estén inscritas en su campo, ya que todo conocimiento, científico o no, se produce de conformidad con un paradigma. En síntesis, un paradigma tiene de por sí un valor radical de orientación metódica: esto es, un paradigma traza los caminos que deben seguir las prácticas, los discursos y las teorías que él controla, y, en últimas, obedece a una voluntad de poder, tiene el poder para regir la “visión-de-mundo” que con él emerge.» (ob. cit.: 238)

Para representar la complejidad que incluye el campo semántico de la noción de paradigma, Gómez propone una definición apoyándose en el concepto de **red**:

*«...un paradigma es una red compleja. Una red cuyos nodos son “postulados o creencias básicas”, “principios epistemológicos” (o principios generales de conocimiento), normas, criterios de verdad, nociones pilotes y categorías de inteligibilidad. Una red cuyas aristas son los métodos, las lógicas, los criterios de validez o de falsación del conocimiento y, por supuesto, las prácticas, discursos y teorías mediante los cuales se reproduce y desarrolla tal red. / La estructura de un paradigma se teje tanto discursiva como lógicamente. Entre otros, los instrumentos mediante los cuales él produce y reproduce su tejido son: las prácticas, los métodos, los discursos, los argumentos y las diversas relaciones lógicas que se establecen entre los nodos. / Desde una perspectiva aún más general, los paradigmas son redes que subyacen en el seno de una episteme. Y es, justamente mediante dichas redes que en una episteme se distribuyen las determinaciones históricas y culturales que han de condicionar la interpretación y la producción de las cosas y del conocimiento; en síntesis, mediante dichas redes se distribuyen y disponen los saberes de la episteme.» (ibíd.: 242-243).*

Como hemos visto, hay relación entre los conceptos de episteme (visto desde la perspectiva foucaultiana) y de paradigma, tal como la hemos considerado: la episteme contiene al paradigma y lo influye desde todas las características que le hemos descrito. Para Morin: «...la episteme de Foucault se encuentra casi en el fundamento del saber y recubre todo el campo cognitivo de una cultura.» (ob. cit.: 217).

### **Discontinuidades de la episteme occidental**

Dice Foucault que en «...una cultura y en un momento dados, sólo hay siempre una episteme, que define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente investida en una práctica.» (1966: 166).<sup>71</sup> Él identifica dos «grandes discontinuidades» en la episteme de la cultura occidental, (ibíd.: 7) por lo que, en consecuencia, habla de tres modos en que la episteme ha sido representada a través del lenguaje, por la relación entre las palabras y las cosas del mundo:

- a. La **episteme renacentista**, desde el siglo XV: por la cual el saber estaba determinado por la figura de la *semejanza* que ordena y regula todo conocimiento posible. Entre las palabras y las cosas hay una intrincada red de correspondencias, una continuidad exacta que vincula a cada punto del universo con el resto e impide que cosa alguna caiga en el limbo del sinsentido. Se trata de un universo de conexiones profundas y múltiples, un universo de semejanzas que entablan vecindades entre las cosas. Las palabras y el mundo conforman un texto único. (Bacarlett Pérez, 2005).
- b. La **episteme clásica**, que irrumpe en el siglo XVII y se extiende hasta el XVIII:<sup>72</sup> definida por la *mathesis universalis* (ciencia de la medida y el orden) y por la teoría de la

<sup>71</sup> Afirmación que Morin critica: «Foucault concibió la relación cultura/episteme de forma simplificada...» (1991: 217).

<sup>72</sup> Foucault la fija exactamente entre los años 1775 y 1825 (ob. cit.: 217). En 1775, se publica la primera parte del primer tratado de zoología que empleó la clasificación por el sistema binominal de Carlos Linneo (a quien se considera el fundador de la taxonomía moderna), elaborado por Johann Christian Daniel

*representación*. Se quiebra la armonía absoluta entre el mundo y el lenguaje, dándose lugar a dos reinos de sentido, separados y tautológicos en sí mismos: el del orden empírico de la cultura y el del orden general de la ciencia. Es la época de la matematización del universo (Newton), del *cogito ergo sum* cartesiano, de la *historia natural*, de la *razón pura* kantiana y también del *Quijote*. Todas estas realizaciones, en sus diferencias y oposiciones, pertenecen a un mismo sistema de conocimientos y experiencias posibles, contenidos en el campo de la "episteme de la representación". (idem). El mundo es inaccesible al lenguaje y este queda mudo, condenado a fabularle. En el intento por dar sentido a lo inaccesible, se establecerá una cuadrícula con la que se procurará la inteligibilidad de algo que permanece encerrado en sí mismo, la *mathesis universalis*, las tablas taxonómicas y el *cogito* extrañado para siempre del cuerpo, que ahora sólo queda situado en el lugar secundario de la experiencia empírica, por la que habrá de comprobar lo que ya está instalado en el *cogito* con total certeza. Se ha renunciado a indagar el "en sí" de las cosas, expresado en la adicción por crear sistemas de signos y categorías que sólo alcanzan a representar un mundo escindido para siempre del lenguaje.

- c. La *episteme moderna*, que durante el siglo XIX emergió como el umbral de nuestra modernidad: comienza con la desaparición de la *teoría de la representación* como fundamento del orden y la aparición del hombre como sujeto/objeto del saber. La Historia se despliega en una serie temporal de analogías que relacionan unas con otras a las organizaciones distintas. (Foucault, ob. cit.: 214). La Historia define el lugar de nacimiento de lo empírico, se convierte en lo inmoldeable de nuestro pensamiento, en un saber concertado, en el espacio en el que todo ser llegaba al conocimiento (ibíd.: 215). Se reconoce allí una filosofía desprovista de una cierta metafísica, separada del espacio del orden y consagrada al Tiempo. En la mutación del Orden a la Historia, de la alteración fundamental de sus positividades, provinieron los nuevos saberes: filología, biología y economía política; saberes que nos hicieron salir de la edad pre-histórica en la que el saber balbuceaba con la *Grammaire de Port-Royale*, las clasificaciones de Linneo y las teorías del comercio y la agricultura. (ibíd.: 216). El mundo dictará ahora sus verdades a un lenguaje que permanece en espera de contenido, convertido en receptáculo flexible para poder captar la verdad dada por el mundo. Deviene así el mundo en un espacio mucho más finito, y con él, el hombre mismo, representado como objeto de conocimiento; mas, inmerso en su insatisfacción ante la reducción de sí como ente, incluso desde la posibilidad de su ser como sujeto trascendental que supera el olvido de sí. Diseccionado por la positividad del conocimiento, a pesar de este devenir finito del hombre, éste se convierte en realidad en "*un doble empírico trascendental*", algo que tiene un pie en el ámbito de la representación y el otro en el ámbito de lo histórico. (Bacarlett Pérez, ob. cit.)

Pensamos que en nuestra actualidad estamos viviendo el desarrollo de otro despliegue de la episteme occidental, que interpretamos como una intensificación de la *episteme moderna* enunciada por Foucault, pero sus rasgos y recursos son, como señalamos, más intensos en sus

---

von Schreber, titulado *Descripción e ilustración de la naturaleza de los mamíferos (Die Säugethiere in Abbildungen nach der Natur mit Beschreibungen)*. En 1825, Pierre Simon Laplace publicó su libro *Tratado de Mecánica Celeste (Traité du Mécanique Céleste)*.



posibilidades y se han multiplicado con una celeridad nunca antes conocida en la historia de la humanidad. Creemos que estamos en una de las aristas de una *episteme cibernética*, caracterizada por el desarrollo de las teorías de sistemas, en especial, de las teorías de sistemas complejos, teorías de control y de comunicaciones, así como el desarrollo de los sistemas de telecomunicaciones y de informática.

### 2.1.2.a.i.c. *Entre conocer y saber, la episteme*

Por todo lo estudiado hasta ahora, anotamos lo que comprendemos para cada una de las voces que encontramos relacionadas: *conocer*, *paradigma*, *episteme* y *saber*. Hacemos esto sin intención de ser reduccionistas, por el contrario, consciente de la muy rica y compleja trama de significados, relaciones y orientaciones que el estudio de tales conceptos nos ha abierto. Lo hacemos como un ejercicio de síntesis, como la redacción de una sinopsis hecha con palabras claves para, desde ahí, recuperar los significados y sus extensiones en el campo semántico y epistemológico que hemos venido trazando.

Lo hacemos, además, sin entrar aún en lo que trataremos más adelante, en la sección que hemos dedicado propiamente al estudio de la *Teoría del conocimiento* y su derivación especial, *la epistemología*.

### **Conocer**

Comprendemos que lo que el vocablo **conocer** abre para nosotros es la construcción de una red de vínculos que discurren entre nuestro pensamiento y el mundo; entre las formas de nuestro pensamiento que nombramos *palabras*, *razones*, *imágenes*, *percepciones*, y las cosas del mundo que vamos nombrando, cuando se abren a nuestro nombrar. Siendo el pensamiento, la capacidad de nuestro ser para construir, sistemáticamente, esas formas o significaciones mediante las cuales logramos manifestarnos, tanto individual como colectivamente, desde una intensa gama de posibilidades que guían nuestra acción: acción que es tanto el silencio que guardamos con los ojos cerrados, hasta el contemplar desde la estratósfera las ciudades que hemos extendido. Nuestro *ser* es cuerpo y espíritu, entre y junto a otros cuerpos y espíritus, *en el mundo*. Y “el mundo” es, cada vez, una simultaneidad de mundos posibles e imposibles: desde los que permanecen extraños a nuestros cuerpos pero alcanzamos a través de nuestros horizontes

culturales, hasta el insondable e inefable mundo de mundos que se abren dentro de quien somos, al pronunciar la diminuta palabra **yo**.

Conocer es crear pensamientos ordenados, es decir, hacer discursos desde un lenguaje.

### **Episteme**

Nos ha sido dado, tanto por genealogía como por cultura, una *red* primera; desde la que balbuceamos y nos vamos haciendo durante el conocer. Es sin embargo, una red de nodos abiertos, tensos por la pura atracción irresoluta de las posibles relaciones que a cada uno, al actuar, es decir, al conocer, vinculamos, disponemos, desplazamos. Nuestros conocimientos son palabras, y palabras unidas, reunidas, tramadas, destramas, intrincadas e imbricadas hasta que ya no los pensamos como las retículas que son, sino que se aparecen a nuestro intelecto como cosas, como objetos de los objetos. Y cada palabra es una red de vida desde lo que hemos vivido y de lo que vivimos hacia el vivir en el que nos comprendemos. Así, en los nodos de esa *extensa red* situamos nuestras palabras, casi siempre sin poder modificarla y, no pocas, veces, produciéndole pequeñas alteraciones que, con el tiempo, se acumulan hasta curvarla, plegarla, tensarla, rasgarla, desprendiendo de ella otra nueva, reinsertando trozos olvidados o restaurando la precedente al desanudar de ahí la que habríamos *disformado*. Esos trozos de redes intensas, tensas, plegadas o rasgadas de la *extensa*, son los *paradigmas*; es decir, extensiones acotadas de la extensión mayor, urdimbres en las que hemos colocado, con mayor o menor fortaleza, o debilidad, nuestros conocimientos, ocupando con ellos, como ya dijimos, los aparentes vacíos en los nodos de esa *extensa red* que es la episteme.

Episteme es el pensamiento que discurre hacia el conocer, el cabal conocimiento del lenguaje desde el cual conocemos.

### **Saber<sup>73</sup>**

---

<sup>73</sup> El DFH nos ofrece una definición *lógica* que, aunque la entendemos, no nos deja del todos satisfechos: «(del latín *scire, de donde procede scientia, ciencia*). 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). Sabemos que "creer", "verdad" y "tener razón" (además de que esa razón no sea "falsa") son criterios tanto o más problemáticos que "saber".

Contemplamos el espacio en el que se extiende la episteme, se abre a nosotros como un paisaje ante el cual estamos, desde el que nos hacemos y en el que somos. Según nos acerquemos, podemos detallar la extensa red, sus variaciones, sus nodos. Comprendemos sus formas, y cómo y porqué y en qué medida, esas formas se corresponden al espacio que contemplamos.

Saber es comprender el espacio de la episteme; movernos en él, cambiar desde él; actuar desde él, hacia él y en la extensión de, al menos, una de sus dimensiones.

Saber es conocer la red de redes de lenguajes desde los cuales conocemos y la capacidad para actuar eficazmente con el lenguaje adecuado, o para crearlo competente y articuladamente, según la situación del mundo que estemos viviendo.

Saber es *saber hacer*. Y *saber hacer* es ser.

#### 2.1.2.a.ii. Teoría del 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 de los primeros hombres que le sirviera de “fuente” para la idea de muro, su realización sólo hubo de ser posible para ellos 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?

Esa imagen y esa breve reflexión son recurrentes en nuestro pensamiento y vuelven a nosotros cada vez que meditamos sobre la noción de **conocimiento**: quizás *como* esa “roca” o ese “ladrillo”, para nosotros, el conocimiento es un trozo de *mundo artificializado* con el que construimos otro mundo de artificios. Así “materializamos” lo que dijimos acerca del **conocer**: crear pensamientos ordenados; hacer discursos desde un lenguaje.

##### 2.1.2.a.ii.a. La fenomenología del conocimiento

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*». 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*.

Esa concepción fue divulgada por el filósofo e historiador de filosofía alemán Johan Hessen, quien describió fenomenológicamente el acto de conocer:

*«En el conocimiento se encuentran, frente a frente, la conciencia y el objeto, el sujeto y el objeto. El conocimiento se manifiesta como una relación entre estos dos elementos que permanecen en ella y están eternamente separados uno del otro. El dualismo de sujeto y objeto es parte de la esencia del conocimiento. / La relación entre los dos principios es, al mismo tiempo, una correlación. El sujeto sólo es sujeto para un objeto y el objeto sólo es objeto para un sujeto. (...) Sin embargo, esta correlación no es reversible. Ser sujeto es totalmente diferente a ser objeto. La función del sujeto consiste en aprehender al objeto, y la del objeto en ser aprehensible y aprehendido por el sujeto. / Juzgándola en el sujeto, (...) se manifiesta (...) como una invasión en el ámbito del objeto y como una captura de las propiedades de éste (...) que permanece trascendente a él. Lo que cambia mediante la función del conocimiento, no es el objeto, sino el sujeto. En él aparece un algo que contiene las propiedades del objeto, aparece la imagen del objeto. / Juzgándola desde el objeto, el conocimiento se manifiesta como un desplazamiento de las propiedades del objeto hacia el sujeto. (...) Pero en tal acto, el objeto ejerce un predominio sobre el sujeto. El objeto es el que determina, el sujeto es determinado. Según esto el conocimiento puede ser definido como una determinación del sujeto por el objeto. Sin embargo, tal determinación no recae pura y simplemente en el sujeto, sino únicamente en la imagen que él posee del objeto. Esta imagen, en cuanto que encierra las características del objeto, es objetiva. (...) Constituye el medio por el cual la conciencia cognoscente aprehende a su objeto.» (1925: 30-31)*

Hessen señala que aunque el sujeto actúa *receptivamente*, su condición no es de *pasividad*. (Ibíd.: 32). Sujeto, imagen y objeto son los tres elementos primordiales del proceso de conocimiento, a lo que habría que agregar el hilo ordenador de la relación que los vincula. En ese sentido, como ya dijimos, desde la perspectiva del sujeto, el fenómeno del conocimiento está en el campo de lo psicológico; desde la imagen, en el de la lógica y, desde el objeto, en el de la ontología.

#### 2.1.2.a.ii.b. Los problemas de la teoría del conocimiento

Desde esa aproximación fenomenológica sugerida por Hessen, se identifican cinco problemas que, en conjunto y en virtud de las propuestas de solución que históricamente se han desarrollado, se conforma una **teoría del conocimiento**. Hasta ahora, tradicionalmente la reflexión sobre el proceso de conocimiento humano ha atendido, de manera crítica, los siguientes aspectos:

- a. **La posibilidad del conocimiento humano:** ¿Existe realmente una relación entre el sujeto humano cognoscente y un objeto cognoscible o conocido?; « *¿el sujeto puede aprehender al objeto realmente?*». (Ibíd.: 39).
- b. **El origen del conocimiento:** ¿De dónde o de qué proviene el conocimiento? « *¿El origen y fundamento del conocimiento está en la razón o en la experiencia?*» (ídem).
- c. **La constitución del conocimiento:** ¿Cuál es la verdadera relación entre el sujeto y el objeto? ¿Es el hombre activo y espontáneo y, por tanto, determinante; o, al contrario, es pasivo y receptor y, por tanto, determinado por el objeto? (Ibíd.: 40).

- d. **Las formas del conocimiento humano:** ¿Hay algún conocimiento que no se realice como una *aprensión racional* o *representación inteligible* del objeto? (ídem).
- e. **La valoración del conocimiento:** ¿Cómo valoramos el conocimiento? ¿Cómo sabemos que es *verdadero*? (ídem).

La respuesta dada a cada una de esas cuestiones ha estado asociada o ha sido derivada de una particular perspectiva filosófica. A continuación desarrollaremos brevemente nuestras anotaciones hechas sobre cada uno de los problemas antes enunciados. Lo haremos tomando como guía la exposición de Hessen en su obra, pero abriéndola a una comprensión más general que a la del conocimiento científico –el cual tiene una importancia central en su discurso. Continuamos apoyándonos también en los diccionarios de Filosofía con los que venimos trabajando. Tratemos, entonces, los cinco problemas de la Teoría del conocimiento, desde una perspectiva ampliada:

#### 2.1.2.a.ii.c. *Posibilidades fenomenológicas del conocimiento.*

La condición sustancial es asumir que se produce *una relación* entre 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).

Como ya apuntamos, las posibilidades del conocimiento están referidas a aquellas condiciones primeras por las cuales puede acontecer, 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.

Explica Ferrater que la pura descripción fenomenológica del conocer pone de relieve la indispensable coexistencia, copresencia y cooperación de los elementos señalados (sujeto, objeto, imagen y relación), los cuales «...*no son admitidos con el mismo grado de necesidad, por todas las filosofías...*»: unas insisten en el primado del objeto (*realismo* en general); otras, en el primado del sujeto (*idealismo* en general) y otras, en la equiparación “neutral” del sujeto y objeto. (DFF: 658)

A pesar de que la descripción fenomenológica está fundada en la idea de un dualismo, Hessen insiste en varios momentos de su exposición acerca de la importancia central que tiene la relación que se establece entre *el sujeto y el objeto*. Así que ese dualismo adquiere sentido en la medida en que se significa *la relación*. Pero, aún más, hay dos consideraciones previas a la posibilidad del conocimiento que son sugeridas por Hessen, en la explicación histórica que ofrece sobre las distintas aproximaciones filosóficas al problema que nos ocupa acerca de las posibilidades del conocimiento. Dichas consideraciones serían un ambiente o *contexto* en el que sucede el conocimiento y el *agente* que lo provoca (diferenciándolo de la cuestión del origen, en tanto esta sea una descripción de cómo se produce la mediación y actividad entre sujeto y objeto). En consecuencia, para que se posibilite el conocimiento, más allá del “dualismo” inicialmente descrito, han de conjugarse los cinco elementos fenomenológicos que hemos distinguido: un sujeto, un objeto, una relación entre ambos, un contexto en el cual acontece la relación y un agente que la posibilita.

A continuación anotaremos esos conceptos con apego a los cuales entendemos que se han formulado distintas respuestas en la historia de la Filosofía. Nuestra anotación privilegia la enumeración del concepto, más que la denotación historicista del movimiento filosófico que tomó partido por el mismo:

1. **El primer elemento: *un ser humano con facultades ontopsicobiológicas***: es el *sujeto cognoscente*; según su perspectiva, puede ser:
  - a. **Dogmático**: no duda, se ignora como sujeto, imposibilita el conocer; tiene una confianza ingenua en la capacidad de la razón humana; no percibe que el conocimiento mismo es un problema; ignora el problema de la relación entre el sujeto y el objeto; los objetos son captados en su corporeidad, no se problematizan desde la percepción ni el pensamiento; conoce todo; puede conocer todo; asume que conoce la verdad. Como postura epistemológica se denomina **dogmatismo**. Puede representarse en el periodo formativo de la filosofía griega: presocráticos, eleáticos, los filósofos jónicos de la naturaleza, los pitagóricos, Heráclito. (Hessen, ob. cit: 45). Puede estar orientado a lo:
    - i. **Teórico**: no se plantea el conocimiento como problema (*dogmatismo teórico racional*) y desconoce los problemas de la percepción (*dogmatismo teórico perceptual*).
    - ii. **Ético**: ignora el problema del conocimiento moral; los valores simplemente están dados, no están sujetos a la conciencia.
    - iii. **Religioso**: ignora el problema del conocimiento religioso; como en el ético, los valores simplemente están dados.
  - b. **Escéptico**: duda, desconoce al objeto, impide el conocer; asume que el sujeto no puede aprehender el objeto; considera exclusivamente al sujeto; asume que no existe la verdad.

Como postura epistemológica se denomina **escepticismo**. Puede presentarse en las siguientes variaciones:

i. Según la concepción epistemológica:

a- **Subjetivismo**: asume que sí existe una verdad, pero tiene una validez limitada: el conocimiento sólo tiene validez para el sujeto que conoce y juzga (sea este tanto un individuo –*subjetivismo individual*– como el género humano –*subjetivismo general*); por lo tanto, la verdad no es universalmente válida. (sofistas, Protágoras: «*el hombre es la medida de todas las cosas*») (ibíd.: 54).

b- **Relativismo**: también asume que existe una verdad, pero su validez limitada a factores externos, de los cuales depende el conocimiento; en consecuencia, todas las verdades son relativas, no existe verdad absoluta ni universalmente válida. (Oswald Spengler). (Ídem).

c- **Pragmatismo**: puede ser entendido como una versión positiva del escepticismo; asume que la validez del conocimiento depende de su utilidad, referida esta a la voluntad del sujeto; lo verdadero es igual a lo útil, valioso, alentador de la vida; asume que el hombre no es un ser especulativo y pensante sino práctico y volitivo; asume que entender es conducirse en la realidad; la verdad es la concordancia de las ideas con los fines prácticos del hombre. (Williams James, Friedrich Nietzsche, Hans Vaihinger, Georg Simmel). (Ibíd.: 58)

d- **Objetivismo**: aunque esta orientación no está nombrada por Hessen creemos necesario anotarla aquí, por cuanto sería una posición extrema en la búsqueda de la objetividad que caracteriza a la producción de conocimiento científico. La entendemos como un desconocimiento del problema del sujeto por *ser objetivo*, por alcanzar una objetividad en el proceso del conocimiento y, en ese sentido, la base para que se desarrolle un *objetivismo*, es decir, el asumir que el objeto determina al sujeto. Según esto, el sujeto piensa que el ser objetivo es una capacidad que le es innata, que la ha sido dada y la ejerce plenamente sin ninguna dificultad (sentido positivo; lo cual coloca al escepticismo muy próximo al dogmatismo) o piensa que es imposible lograrla por más que entienda la importancia de hacerlo y se esfuerce en intentarlo (sentido negativo; lo cual le orienta hacia el subjetivismo).

ii. Según la extensión:

a- **Lógico**: también denominado *radical* o *absoluto*; considera imposible todo conocer. (Pirrón de Elis; Enesidemo, Sexto Empírico).

b- **Académico**: considera imposible la exactitud del conocimiento. (Arcesilao, Carneades).

c- **Metafísico**: desconocimiento del pensamiento o filosofía de lo metafísico; si asume únicamente la percepción de los hechos inmediatos de la experiencia y reconoce como único saber y conocimiento el producido por las ciencias particulares, se conoce como **positivismo**. (Hume, Comte).

d- **Ético**: parte del desconocimiento de los valores morales; tiende a ser incluido en el *relativismo*. (Montaigne)

e- **Religioso**: desconocimiento de los valores religiosos; se lo designa como *agnosticismo* (Herbert Spencer).

iii. Según el modo:

- a- **Metódico**: indica un método para dudar. (Descartes).
  - b- **Sistemático**: duda por posición de principio.
  - c- **Moderado**: sólo es posible un conocimiento probable.
- c. **Crítico**: es el sujeto cognoscente que razona metódicamente para valorar, examinar, investigar y fijar límites al poder del conocimiento humano; determinando sus fuentes, procesos, fines y productos. Es una postura de mediación entre el dogmatismo y el escepticismo; admite una confianza fundamental en la razón humana, por lo que considera que es posible el conocimiento. Asume que existe la verdad, pero duda de los procesos para conocerla. Es reflexivo, metódico, cuestiona fuentes, afirmaciones, objeciones, razones y certezas. Para Hessen, que como orientación epistemológica la denomina **criticismo**, es la única posición razonable ante el problema de la posibilidad del conocimiento. Puede entenderse representado por Platón, Aristóteles y los estoicos, en la antigüedad; más profundamente por Descartes, Leibniz, Locke, Hume, en la Edad Moderna y, muy especialmente, por Kant; con quien se identifica la orientación epistemológica tanto como método como principio. Desde una perspectiva más contemporánea, consideraríamos a los integrantes de la Escuela de Franckfurt.
2. **El segundo elemento: un objeto cognoscible**: decidir acerca de si el objeto determina al sujeto o viceversa nos lleva a centrarnos en el problema primordial del fenómeno de conocimiento, el cual entendemos que consiste en la relación entre sujeto y objeto. Antes de tomar esa decisión, creemos necesario distinguir cómo se concibe al objeto, es decir, cómo lo pensamos ontológicamente. De esta decisión depende aquella y, por consiguiente, nos conducirá a la respuesta acerca del origen del conocimiento. En ese sentido, las distintas orientaciones filosóficas y epistemológicas se mueven entre las siguientes concepciones acerca del objeto:
- a. **Según su naturaleza ontológica**: es decir, en qué consiste el objeto:
    - i. **Físico**: el objeto es un real concreto o material, sensible (una roca, una mesa, una colectividad de personas, etc.), (realismo ingenuo, natural y crítico).
    - ii. **Abstracto**: el objeto es un concepto o constructo, derivado de un acto de percepción (una cualidad, un accidente, etc.), (realismo natural y crítico, fenomenalismo)
    - iii. **Ideal**: el objeto es una creación pura de la mente humana (un número, una forma, un principio, etc.) (idealismo, lógico y metafísico).
    - iv. **Espiritual**: el objeto es una entidad suprahumana (Dios, alma, etc.) (idealismo metafísico).
  - b. **Según su constitución ontológica**: es decir, de cuántas naturalezas ontológicas está constituido.
    - i. **Unitario o simplificado**: cuando es concebido según una de las naturalezas enumeradas.
    - ii. **Compuesto**: cuando es concebido como constituido por dos o más de las naturalezas ontológicas (la ciudad).
    - iii. **Complejo**: cuando es concebido constituido de todas las naturalezas ontológicas simultáneamente (el ser humano, lo urbano, la sociedad).



3. El tercer elemento: *una determinada relación entre sujeto y objeto*:

- a. **Monista**: el sujeto y el objeto son manifestaciones discernibles de una unidad última, o universal; se reconoce cierta independencia en los atributos de cada uno. (Spinoza).
- b. **Dualista**: el sujeto y el objeto son realidades independientes, pero relacionadas por un principio de orden superior, inteligible o intuible, que constituye una armonía entre el pensamiento y el ser. Puede ser:
  - i. **Objetivista**: cuando se privilegia al objeto y se asume que determina al sujeto.
  - ii. **Subjetivista**: cuando se privilegia al *sujeto trascendente* o *conciencia cognoscente*, y esta es la que determina al objeto.
- c. **Holista**: cuando el sujeto y el objeto son manifestaciones idénticas de una unidad absoluta (Schelling).

4. El cuarto elemento: *un contexto*: referido a las condiciones socio-espacio-temporales dentro de las cuales se posibilita la relación entre el sujeto y el objeto. Las discriminamos de la siguiente manera:

- a. **Espacial**: entendiendo a un lugar como contexto del conocimiento. Puede ser:
  - i. **Según la concepción ontológica del campo espacial**:
    - a- **Atópico**: cuando no se considera incidencia alguna del espacio como contexto del proceso cognoscitivo.
    - b- **Metafísico**: el cual es absolutamente no controlable, como el Cielo, el Edén, el Infierno.
    - c- **Biofísico natural**: no controlado, como una selva.
    - d- **Biofísico natural-artificial**: controlado, como un sembradío, un jardín, un parque urbano, etc.
    - e- **Artificial**: alta o absolutamente controlado, como un laboratorio, una fábrica o cualquier obra arquitectónica.
    - f- **Idealizado**: idealmente controlado, un espacio imaginado como en los experimentos mentales, utopías.
  - ii. **Según la situación de los elementos primordiales**:
    - a- **Espacio del sujeto**: como en el caso del lector de esta tesis.
    - b- **Espacio del objeto**: como en el caso de una edificación erigida en un país distinto al del sujeto cognoscente; o como el hábitat de una especie biológica diferente a la del sujeto cognoscente.
    - c- **Espacio del proceso cognoscitivo**: como un aula de clases o un taller de proyectos.
  - iii. **Según la integración de los campos espaciales**:
    - a- **Conjuntos**: cuando todos los elementos coinciden en un mismo espacio.
    - b- **Unificados**: cuando el sujeto y el proceso coinciden en un mismo espacio.

*c- Separados*: cuando el sujeto y el objeto coinciden en un mismo espacio, pero no sucede ahí el proceso.

*d- Disconjuntos*: cuando no hay coincidencia de ninguno de los elementos en un mismo espacio.

**b. Temporal**

i. **Atemporal**: cuando no se considera incidencia alguna del tiempo como contexto del proceso cognoscitivo.

ii. **Sincrónico**: el proceso cognoscitivo acontece simultáneamente al encuentro entre el sujeto y el objeto.

iii. **Diacrónico**: cuando no hay coincidencia temporal parcial entre el sujeto, el objeto y el proceso cognoscitivo.

*a- Continuo*: cuando son discernibles los momentos del proceso cognoscitivo, aun cuando se suceden uno a otro ininterrumpidamente:

(a) **Precedente**: el sujeto se aproxima a un objeto retrospectivamente, como en un estudio histórico o conceptual, previo a una exploración o experimentación; el proceso cognoscitivo se anticipa al encuentro con el objeto.

(b) **Sucedente**: el sujeto se aproxima al objeto prospectivamente, como en una exploración, en un experimento o en un proyecto; el proceso cognoscitivo se dilata hacia y durante el encuentro con el objeto.

*b- Discontinuo*: los momentos del proceso cognoscitivo son discernibles y no guardan una clara relación de continuidad:

(a) **Secuencial**: a pesar de las rupturas temporales entre el tiempo del sujeto, el del objeto y el del proceso cognoscitivo, se construye una secuencia cronológica entre ellos; como en el caso de hechos experimentales o descubrimientos que son asociables en momentos históricos diferentes; o como en el estudio histórico de la Arquitectura.

(b) **Disruptivo**: cuando el proceso cognoscitivo se ve interrumpido y reiniciado aleatoriamente; además de que los tiempos del sujeto y del objeto no son coincidentes.

**c. Social:**

i. Según los campos sociales:

*a- Económico.*

*b- Político.*

*c- Cultural.*

ii. Según el actor social:

*a- Individualidad.*

*b- Colectividad.*

*c- Sociedad.*

5. El quinto elemento: *un agente*: o motor que activa la relación entre sujeto y objeto.

- a. *Realidades suprasujeto*:
  - i. Conciencia cognoscente teológica.
  - ii. Conciencia cognoscente sociológica.
  - iii. Naturaleza (hecho físico-natural).
  - iv. Azar (interacción de hechos independientes).
- b. *Realidades del sujeto*:
  - i. Conciencia cognoscente individual
    - a- Necesidad.
    - b- Deseo/emoción.
    - c- Voluntad.
    - d- Razón.
  - ii. Conciencia cognoscente interindividual.
  - iii. Fe.

#### 2.1.2.a.ii.d. Origen del conocimiento.

Se comprende atendiendo desde cuál medio (los sentidos o la mente) y cuál acción (sentir, intuir, pensar, etc.) acontece el conocer.

De acuerdo a lo estudiado, podríamos afirmar que **percibir** y **entender** son las dos actividades primordiales de la mente, por las cuales se sintetiza la producción de conocimientos en nosotros, por las que 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**.

Las respuestas dadas a esta cuestión se posicionan entre la **experiencia** y la **razón**; la primera, como acto primigenio del percibir y la segunda como origen del entender. Cuando se tomó partido exclusivo por los hechos concretos de la experiencia como origen del conocimiento, se formuló el **empirismo**; cuando se tomó partido exclusivo por la razón, se planteó el **racionalismo**.

De acuerdo con la descripción de Hessen, 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*. Aquí recordamos la distinción kantiana sobre los conocimientos analíticos y los sintéticos, a priori y a posteriori. Por el racionalismo, la ciencia espera que los conocimientos posean necesidad lógica y validez universal estricta. Según lo expuesto, la experiencia torna en percepción, imagen, representación, lo cual supone un psicologismo; por lo que, en última instancia, lo que importa al saber científico es que el conocimiento tenga *validez lógica*. (Hessen, ob. cit.: 81). En todo caso, resumimos lo estudiado acerca del origen del conocimiento, en el siguiente esquema:

- a. **Mediación psicológica-lógica:** relación entre la experiencia y el pensamiento:
  - i. *Experiencia:* el conocimiento se origina a través de los sentidos; se asume el predominio de los procesos perceptuales a partir de los hechos de la experiencia, aun cuando pueda distinguirse entre una experiencia interna y otra externa (empirismo).
  - ii. *Experiencia racionalizada:* se asume la intelectualización de las experiencias, en la búsqueda de que el conocimiento alcance necesidad lógica y validez universal (intelectualismo).
  - iii. *Racionalidad experienciada:* se produce una vivencialización de los conceptos, llevándolos a ser hechos de la experiencia (apriorismo).
  - iv. *Razón:* el conocimiento se origina por acción de la mente; se asume el predominio de los procesos mentales, basados en la *razón* (racionalismo).
- b. **Actividad psicológica-lógica:** la mediación sucede porque nuestro cuerpo *actúa* en distintos modos, por los cuales acontecen la percepción y el pensamiento.
  - i. Sentir: referido a la experiencia de lo sensible.
  - ii. Intuir: referido a la conciencia inmediata de la autoreflexión y de la posibilidad del pensar.
  - iii. Pensar: la conciencia discursiva, el desarrollo de la inteligibilidad de lo intuido.
  - iv. Actuar: la conciencia relacionadora de los conceptos y los actos.

#### 2.1.2.a.ii.e. Constitución 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. Vimos que esa definición abre el problema de la experiencia como condición para que exista el conocimiento, sustentada en la relación diádica sujeto-objeto; pero al mismo tiempo nos cuestiona por el rol de la mente humana en ese proceso. Dicho de otro modo, más consustanciado con la razón explicativa: aun cuando provenga de una experiencia, el conocimiento ha de ser *una creencia verdadera justificada*, para que tenga una validez lógica, teórica. La noción de *justificación* puede ser remitida a la *estructura de orden* que estudiamos como episteme; 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 cognoscente*, porque la conciencia cognoscente no reside sólo en un individuo sino en la intersubjetividad, en los constructos compartidos. Por otra parte, el problema de *lo verdadero* debemos verlo desde la valoración. Entendemos que estamos hablando de las condiciones desde las que sea posible pensar en la legitimidad del conocimiento.

Así entendido, pensamos que la constitución<sup>74</sup> del conocimiento debe ser abordada desde la *capacidad* y el *alcance* del conocer. Así comprendemos la cuestión de la (inter)determinación sujeto-objeto y la verdad de la relación que se establezca entre ellos. Entendemos por *capacidad*, la determinación en el sujeto. Comprendemos por *alcance*, la conjunción entre la formalización epistemológica del conocimiento y la idea desde la que se le comprende:

**1. Según la capacidad humana generatriz del conocimiento:**

- a. Sensibilidad: asociable a la experiencia.
- b. Emocionalidad: asociable a la experiencia.
- c. Entendimiento: asociable a la razón.
- d. Revelación: asociable a la intuición.

**2. Según la forma del método en que se lo genera:**

- a. *Cuestionable*: cuando el conocimiento es presentado como una producción inteligible y discursiva de la mente, a partir de la sensación, la memoria, la autoconciencia y, especialmente, de la conciencia. Es esta la forma aceptable desde el saber científico.
- b. *Adecuable*: cuando el conocimiento es presentado como producto de la intuición, amerita ser evaluado desde su inteligibilidad. Esta forma es aceptable por el saber científico cuando discurre sobre las posibilidades de su intelección.

---

<sup>74</sup> Consideramos más apropiado el término "constitución" que "esencia" del conocimiento.

- c. *Incuestionable*: como vimos, se trataría de un dogma, una opinión, o una creencia; por lo que es inaceptable para el saber científico.

3. Según la naturaleza en que se lo genera:

- a. Real sensible.
- b. Realidad objetiva: concreta o abstracta, aprehensible y transmisible
- c. Irrealidad subjetiva: perceptual o ideal, percibida, representada, creada o construida.
- d. Irreal suprasensible.
- e. Espíritu.

2.1.2.a.ii.f. *Formas del conocimiento humano.*

A este respecto, la tarea central de la teoría del conocimiento ha consistido en cercar el sentido adscrito de la expresión: *el conocimiento es la representación mental de un objeto*. Tres sistemas de pensamiento han intentado responder: **el realismo**, ingenuo o crítico y el **idealismo**, que se opone a aquel y el **fenomenismo**, que sería un intento de mediación entre ambos.

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 **idealismo** se opone a la concepción anterior, por lo tanto parte del predominio de lo subjetivo y su proposición básica es que no existe nada que la propia mente no produzca y contenga (ideas, percepciones, objetos ideales, etc.); la expresión más radical desde esta concepción es alcanzada por el *solipsismo*, caracterizado por sostener ese principio con un tono escéptico radical; lo que es visto por la “ciencia normal” como un riesgoso acercamiento a la “locura”. Una versión metafísica del idealismo (*idealismo metafísico*) considera que la realidad está constituida por fuerzas o potencias espirituales; la versión epistemológica (*idealismo epistemológico*) circunscribe toda realidad a la conciencia, de donde se sigue que sólo hay dos clases de objetos: los abstractos o de la conciencia en sí (*idealismo subjetivo o psicológico*) y los ideales, como los de la lógica y la matemática (*idealismo objetivo o lógico*).

El **fenomenismo** o *fenomenalismo* 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. Se formula entonces como una mediación entre el realismo y el idealismo, dado que acepta la existencia de las cosas –y por ello podemos saber que

son, en lo que coincide con el realismo—, pero niega que podamos conocerlas —por lo que no podemos saber lo que son, coincidiendo así con el idealismo.

Entendemos entonces que en el intento de demarcar las cualidades objetivas de las subjetivas acerca de la representación racional e inteligible del objeto conocible, podríamos aproximarnos a definir las formas<sup>75</sup> del conocimiento a partir de describir esas cualidades. Pensamos dicha cualidades en función de unos *procesos*, *métodos*, *finés*, *productos* y *logros*. Por **proceso**, entendemos una serie de acciones (mentales) 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 pragmática u operación claramente artificial, esto es, basada en un *saber hacer*, en alguna medida observable, cíclica y condicionada por sus principios, fines, productos y resultados, entonces comprendemos la noción de **método**. Si bien entendemos al proceso y al método como las cualidades primordiales para la definición de las formas del conocimiento, los consideramos estrechamente vinculados a *finés*, *productos* y *logros*. Según lo que hemos estudiado acerca de la episteme, se entiende la necesidad de describir los principios que guían tanto a los procesos como a los métodos. En cuanto a los *finés*, requiere determinar qué se pretende lograr con el conocimiento en un sentido último. En cuanto a sus *productos*, prever qué serán y, en cuanto a sus *logros*, saber qué se alcanza o se espera alcanzar con ellos. Lo esquematizamos así:

**1. Procesos (mentales):**

- a. analítico,
- b. inferencial,
- c. propositivo,
- d. indagativo,
- e. representacional,
- f. descriptivo,
- g. rizomático,
- h. reflexivo.

**2. Métodos:**

- a. inductivo,
- b. deductivo,
- c. abductivo/poético,
- d. lineal,
- e. matricial,
- f. circular,
- g. casuístico,

---

<sup>75</sup> Igualmente, consideramos más apropiado hablar de “formas” en vez de “clases” del conocimiento.

- h. vinculante,
- i. aleatorio,
- j. estratégico,
- k. crítico,
- l. morfofuncional,
- m. derivativo,
- n. comprobativo/experimental.

**3. Fines:**

- a. predecir,
- b. conjeturar,
- c. interpretar,
- d. explicar,
- e. corroborar,
- f. contrastar,
- g. demostrar,
- h. verificar,
- i. dominar,
- j. resolver,
- k. con mover,
- l. fabricar/producir,
- m. proponer/diseñar.

**4. Productos:**

- a. percepciones,
- b. experiencias,
- c. idealizaciones,
- d. concepciones,
- e. discursos,
- f. construcciones,
- g. recuerdos,
- h. imágenes,
- i. obras,
- j. acciones.

**5. Logros:**

- a. poesía,
- b. teoría,
- c. práctica,
- d. técnica
- e. sabiduría.
- f. espiritualidad.

El conjunto de estas consideraciones define la heurística de un proceso de producción de conocimientos.



### 2.1.2.a.ii.g. Valoración del conocimiento.

Anotamos como **valoración** la necesidad de establecer juicios, tomar decisiones últimas con respecto al conocimiento producido. Esto le ha exigido al hombre intentar responder acerca del valor (primordialmente, desde el mundo científico, basado en la noción 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; el **empirismo lógico** abrió caminos 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, hasta formalizarlo como una estructura ideal libre de polisemias. Para un miembro del Círculo de Viena, como Carnap (1932), ello requería diferenciar el *lenguaje material* (cotidiano) del *lenguaje fisicalista* (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’...*»<sup>76</sup>, 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*.<sup>77</sup> Hasta donde podemos 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

<sup>76</sup> A este respecto consúltense los artículos de Rudolf Carnap y Otto Neurath recopilados en: Ayer, 1959.

<sup>77</sup> Al respecto, consúltense el capítulo 6, “*La concepción estructural de las teorías científicas*” en: Echeverría, 1989.

cumple en aquella estructura. De ese modo, los problemas epistemológicos ya apuntados siguen siendo pertinentes.

Entonces, comprendemos el problema de la valoración del conocimiento desde tres sentidos: *autenticidad*, *valor* y *trascendencia*. Como *autenticidad*, pensamos que se requiere juzgar acerca de cómo ha sido logrado el conocimiento. En tanto *valor*, es necesario decidir sobre su apego a un criterio de valoración. En tanto *trascendencia*, debe determinarse la extensión de la validez del conocimiento. Nuestro esquema al respecto es:

### 1. Autenticidad

- a. correspondencia entre factores (posibilidad, origen y esencia)
- b. correspondencia entre factores y formas (procesos, métodos, fines, productos y logros)

### 2. Valor

- a. verdad,
- b. validez,
- c. eficacia,
- d. verosimilitud,
- e. factibilidad,
- f. veracidad,
- g. verificabilidad,
- h. posibilidad,
- i. probabilidad,
- j. pertinencia,
- k. belleza
- l. justicia
- m. bien.

### 3. Trascendencia

- a. particular,
- b. universal,
- c. local,
- d. global,
- e. individual,
- f. social,
- g. inmanente,
- h. trascendente,
- i. absoluto.

Con lo anterior consideramos suficiente, para nuestros fines, la aproximación a la Teoría del conocimiento; entendiendo que estamos trabajando en ella desde que introdujimos el concepto de *episteme* como tema central de nuestra reflexión conceptual. Ahora, continuaremos, pero haciendo

una precisión acerca de la relación de la Teoría del conocimiento con la Filosofía, la Filosofía de la Ciencia y la Epistemología.

### 2.1.2.a.iii. 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 sub-campo 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 las 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**.<sup>78</sup>

Para Hessen:

*«La filosofía es una autorreflexión del pensamiento sobre el valor de su conducta teórica y práctica, que, simultáneamente, aspira al conocimiento de las últimas relaciones entre las cosas, a una concepción racional del universo. (...) La reflexión del pensamiento sobre sí mismo es el medio y el método para adquirir una imagen del mundo, una visión y metafísica del universo. Así pues, y como conclusión, podemos afirmar que: La filosofía es un esfuerzo del pensamiento humano por lograr una concepción del universo mediante la autorreflexión de sus funciones valorativas, teóricas y prácticas.»* (ob. cit.: 17; rectas de Hessen).

Para Ferrater:

*«La filosofía, ¿qué es eso? No es la primera vez que se dispara esta pregunta –ni será la última–. No es tampoco la primera, ni será la última, que, cuando se formule, se quede uno perplejo, sin saber qué contestar. / ¿Se dirá que la perplejidad obedece a que hay tantas filosofías y tantas razones en pro y en contras de cada una? Algo de ello hay, pero no es todo. No sólo los filósofos se quedan perplejos. / Abramos un libro sobre teorías físicas contemporáneas. Pronto nos causará vértigo la procesión de explicaciones ingenieras para explicar ciertos hechos o para hacer acordar entre sí dos o más construcciones teóricas. (...)...las doctrinas, los propósitos, los métodos y los argumentos son tan diversos y encontrados que con frecuencia parece que nos las habemos con cosas muy distintas entre sí y que no se sabe aún bien por qué se juntan bajo el rótulo “filosofía”. (...) No hay más remedio que concluir que lo filosófico no es “aquello de que se trata”, sino el modo de tratarlo. La filosofía se convierte así en un “modo de ver” y en un “punto de vista” [del filósofo]. (...) Este punto de vista es el de un examen, que es la más de las veces crítico y analítico, pero que puede ser en ocasiones hartamente imaginativo, de las estructuras conceptuales en*

<sup>78</sup> Síntesis basada en apuntes tomados en clases de epistemología del Prof. Wolfgang Gil (FACES-UCV, 2011-1) y su lectura guiada tanto del libro de Hessen (ob. cit.) como del capítulo 2 del libro titulado *La epistemología*, de Robert Blanché (1973: 13-27).

*las que van envueltas las diversas ciencias, las múltiples actividades humanas y los lenguajes de que tales ciencias y actividades echan mano.» (1969: 27,29, 120, 122).*

Para Ortega y Gasset:

*«Sólo el filósofo hace ingrediente esencial de su actitud cognoscitiva la posibilidad de que su objeto sea indócil al conocimiento. Y esto significa que es la única ciencia que toma el problema según se presenta, sin previa y violenta domesticación. (...) Filosofía es conocimiento del Universo o de todo cuanto hay, pero al partir no sabemos qué es lo que hay, ni si lo que hay forma Universo o Multiverso, ni si Universo o Multiverso, será cognoscible. (...)...porque esto es filosofar, buscar al mundo su integridad, completarlo en Universo y a la parte construirle un todo donde se aloje y descanse. (...) La filosofía no es más, pues, más que una actividad de conocimiento teórico, una teoría del Universo. (...)...la filosofía es constitutivamente paradoja. Filosofar no es vivir, es desasirse concienzudamente de las creencias vitales. Ahora bien, ese desasimiento no puede ser ni tiene que ser más que virtual, intelectual, ejecutado con el exclusivo fin de hacer teoría, es él mismo teórico. (...) Pero conste –de todo modos– lo siguiente: la filosofía comienza por decir que el mundo exterior no es dato radical, que su existencia es duditable y que toda proposición en que se afirme la realidad del mundo externo necesita ser probada, no es una proposición evidente; requiere, en el mejor caso, otras verdades primarias donde apoyarse. Lo que la filosofía no hace, conste, repito, es negar la realidad de mundo exterior, porque eso sería también empezar por algo cuestionable. En expresión rigurosa, lo que la filosofía dice es solo: ni la existencia ni la inexistencia del mundo en torno es evidente; por tanto, no se puede partir ni de la una ni de la otra, porque sería partir de un supuesto, y está comprometida a no partir de lo que se supone, sino solo de lo que se pone a sí misma, es decir, de lo que se impone. (...) El nuevo hecho o realidad radical es “nuestra vida”, la de cada cual. Intente cualquiera hablar de otra realidad como más indubitable y primaria que esta y verá que es imposible. Ni siquiera el pensar es anterior al vivir – porque el pensar se encuentra a sí mismo como trozo de mi vida, como un acto particular de ella. Este mismo buscar una realidad indubitable es algo que hago porque y en tanto que vivo –es decir, es algo que ejecuto no aislado y por sí, sino que busco eso porque vivo ahora ocupándome en hacer filosofía y como primer acto del filosofar; y el filosofar es, a su vez, forma particular del vivir que supone este vivir mismo –puesto que si hago filosofía es por algo previo, porque quiero saber qué es el Universo, y esta curiosidad, a su vez, existe gracias a que la siento como un afán de mi vida que está inquieta acerca de sí misma, que se encuentra, tal vez, perdida en sí misma. En suma, cualquiera realidad que queramos poner como primaria, hallamos que supone nuestra vida y que al ponerla es ya un acto vital, es “vivir”.»(1958: 83, 95, 103, 121, 151, 152, 241)*

Nos situamos en el centro de estas tres visiones que no interpretamos como discordantes sino complementarias: la filosofía es una actividad orientada hacia el teorizar sistemático acerca del Universo, desde la realidad fundamental del vivir, por el cual ese teorizar es un particular acto vital.

Así entendido, leemos cómo Hessen sitúa a la Filosofía en el campo extenso de la Cultura; relacionándola con la Ciencia y el Arte, en tanto formas de la Cultura orientadas hacia lo Universal; y relacionándola también con la Moral y la Religión, en cuanto formas prácticas orientadas al ser humano; compartiendo con la Ciencia y con la Moral, el propósito de vincular razón y voluntad.

Hessen comprende a la **Filosofía** constituida de tres perspectivas teóricas: la de la concepción del universo, la de los valores y la de la ciencia. A la *Teoría de la concepción del Universo*, Hessen la comprende constituida de la *Metafísica* –orientada hacia dos inquietudes, la de la naturaleza y la del espíritu–, y la *Teoría del Universo* –orientada hacia el saber de principios elevados, Dios, la libertad, la inmortalidad. A la *Teoría de los valores*, la señala constituida por el

estudio de los valores éticos (Ética), los valores estéticos (Estética) y los religiosos (Filosofía de la Religión). A la *Teoría de la ciencia*, Hessen la describe compuesta de una dimensión formal y otra material. La primera, es la *Lógica*, entendida como teoría del pensamiento concreto y, por tanto, centrada en los pensamientos, sin referencia al objeto. A la dimensión material la describe propiamente como **Teoría del conocimiento**, y la define como teoría de los principios materiales del conocimiento humano, centrada en la relación y correspondencia entre el pensamiento y el objeto y, fundamentalmente, comprendida como teoría del pensamiento verdadero o *filosofía fundamental*.

A la Teoría del conocimiento, Hessen la describe según dos concepciones: una general y otra especial. La Teoría general del conocimiento cuestiona la relación sujeto-objeto en términos ampliados y generales. Al contrario, la Teoría especial del conocimiento es la que investiga de manera crítica los principios y conceptos fundamentales en que se explica la relación pensamientos-objetos.

En resumen, Hessen sitúa a la Filosofía dentro de la Cultura; a la Teoría del conocimiento dentro de una de las partes de la Filosofía, que denomina Teoría de la Ciencia y, finalmente, sitúa una "teoría especial" dentro de la Teoría del conocimiento. A esa "teoría especial del conocimiento", según Hessen, podemos comprenderla como *epistemología*.

En cambio, Robert Blanché (1973) distingue entre *Teoría del conocimiento*, *Filosofía de la Ciencia* y *Epistemología*.

Blanché parte por señalar el siglo XVIII como el momento en que la Ciencia comienza a diferenciarse efectivamente de la Filosofía. Así, la Filosofía y la Ciencia comparten un origen común, en el que se comprende a la Ciencia como una de las formas en que se desarrollaba la Filosofía; particularmente, en cuanto a qué era considerado un conocimiento válido para el saber filosófico; lo que, como hemos visto, debía responder a la necesidad de una certeza íntima y de validez universal. En ese sentido, dice Blanché, cualquier filosofía incluía un concepto de conocimiento. (ob. cit.: 5).

Según nos explica Blanché, aun cuando la Ciencia se diferenciase e intentase desprenderse por completo de la Filosofía, conservan una relación de interdependencia cuando se tratan los principios, valores y teorías fundamentales del saber científico. Es así como la **Filosofía de la ciencia** devino en una particular actividad dentro de la **Teoría General del Conocimiento** o **Gnoseología**, esta sí, abarcadora de la reflexión sobre todos los géneros de posibilidad del saber humano y adscrita a la Filosofía plenamente. Dentro del campo ampliado hacia el saber científico

de la Filosofía de la ciencia, sitúa Blanché a la **epistemología**, entendiéndola como un particular y muy específico modo de reflexionar sobre la producción del conocimiento en la ciencia. Blanché cita a Descartes afirmando que «*la ciencia depende de la metafísica del mismo modo que el árbol depende de la raíz*» (14); y dice que la relación que guarda la epistemología con la Teoría del conocimiento es la de especie a género, limitando a la primera al conocimiento científico y mediada por la Filosofía de la ciencia (13). La epistemología, según Blanché, es un modo de practicar la Filosofía de la ciencia, comprendiendo que esta, la Filosofía de la Ciencia, se despliega desde cuatro aspectos: a) el estudio de las relaciones de la ciencia con el sabio y con la sociedad; b) el esfuerzo por situar a la ciencia dentro de los valores humanos; c) el análisis lógico del lenguaje científico y d) epistemología. (17) Así, se entiende que la epistemología consiste en la búsqueda de las ideas fundamentales sobre las que se basa una ciencia y los procedimientos mediante los cuales se construye (lo que implica que la metodología es una actividad inscrita dentro de la epistemología). (9).

Como reflexión sobre la ciencia, –explica Blanché– la epistemología es una *metaciencia*, quiere decir, un estudio que va después de una ciencia y que trata de ella, tomándola a su vez como objeto y preguntándose a un nivel superior sobre sus principios, fundamentos, estructuras, condiciones de validez, etc. (8). En otras palabras, es el estudio crítico de los principios, hipótesis y resultados de las diversas ciencias. En ese sentido, la epistemología tiene el rigor y el estilo de la ciencia, aunque conserva un carácter filosófico. Además de estudiar las posibilidades del conocimiento en la ciencia, otro de sus objetivos es situar al conocimiento científico en relación con otras formas de conocimiento (15).

La epistemología no es una ciencia formal, ni analítica, ni social (23-28); procede desde un método histórico-crítico y se basa en el análisis de los procedimientos y los principios (9); aunque advierte Blanché:

«*La epistemología sólo debe hacer una historiola animae,<sup>79</sup> porque los pensamientos al buscar la verdad no se encadenan causalmente como hechos: no sabría desinteresarse totalmente de las estructuras mentales que favorecen o contrarían a la aparición de ideas científicas.*» (ob. cit.: 26)

Así entendida, la epistemología es un campo desde el cual el *espíritu científico* se empeña en el muy difícil esfuerzo de desligarse de sus **obstáculos epistemológicos**. (27)<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> De la expresión latina "*historiola animae, sed historiola*": *alma histórica, mas histórica*; para referirse de algo que se expresa o narra como si realmente fuese una historia, lo que se cuenta desde un aliento o impulso de historia, con intención o actitud de hacer historia; lo que implica que no es propiamente una Historia, desde una perspectiva metodológica, sino un relato hecho con apariencia de serlo.

Por sus vínculos con la Filosofía, a través de la Filosofía de la ciencia y con la Ciencia propiamente dicha, la epistemología puede ser vista desde dos aproximaciones: una filosófica o externa y facultativa; y otra científica, o interna y obligada. La *epistemología externa*, en tanto aproximación filosófica, se practica deliberadamente tras una decisión arbitraria, independiente; es de interés especulativo, y cultivada como fin en sí misma y no como un medio. La *epistemología interna*, entendida como aproximación científica, es exigida por los propios problemas que se plantean al interior de la ciencia y el científico o investigador la hace sin proponérselo. (26)

Dice Blanché que hay varios caminos de acceso a la epistemología y varios modos de comprenderla (39). Son tres las maneras de estudiarla, indicadas por él:

1. **Análisis directo o intemporal:** consiste en el estudio del estado de la ciencia desde un punto de vista estático o sincrónico; no tiene en cuenta la dimensión temporal (por ejemplo, el *empirismo lógico* o *filosofía analítica*).<sup>81</sup>
2. **Análisis histórico-crítico:** consiste en el estudio de la formación y desarrollo de la ciencia, considerada desde un punto de vista diacrónico o evolutivo (33), es decir, se analiza a la ciencia en un estado no actual (36), procurando entender el presente desde la comprensión del pasado –por lo que en ese sentido, es histórico. Es crítico porque procede interrogando a la experiencia para plantearle problemas e interpretando sus respuestas; buscando bajo los diversos cambios de los fenómenos una identidad o, al menos, una invariabilidad. (37)
3. **Análisis genético:** estudia la formación del conocimiento orientándose hacia su futuro, entendiéndolo como un proceso (y no como un estado). Está fundamentalmente contribuida desde la psicología genética de Piaget. Permite la transición hacia una epistemología general. Se asemeja al análisis histórico-crítico porque toma el desarrollo del conocimiento en el momento en que comienza la historia de la ciencia. (39) En ese sentido, la *psicogénesis* completa a la *sociogénesis*. Procura comprender una «*embriología de la razón*» para entender las nociones que constituyen al pensamiento desde el cual se elaboran las nociones aludidas por la ciencia. (40) Uno de sus valores es el potencial carácter interdisciplinario, pues no excluye los otros métodos. (43).<sup>82</sup>

Los problemas que aborda la epistemología pueden ser considerados desde un enfoque general, abarcando la totalidad de las ciencias, o desde un enfoque específico o regional, referido a cada grupo de ciencias, más o menos amplias, a una sola ciencia o incluso a una rama de una determinada ciencia. (45).

---

<sup>80</sup> Blanché se refiere con al concepto propuesto por Gaston Bachelard en su obra titulada *La formación del espíritu científico* (1948, de la 1ª edición en español).

<sup>81</sup> Señala Blanché que el empirismo lógico resulta de la unión aparentemente paradójica entre una *filosofía empirista*, surgida del fenomenismo y, por tanto, basada en los datos sensoriales de la realidad; junto a una *filosofía logística*, es decir, la que entiende a la lógica estrictamente como un lenguaje en forma pura, que sólo permite transformaciones tautológicas del discurso sin llevar por sí mismo ningún tipo de conocimiento. (ob. cit.: 34).

<sup>82</sup> Apunta Blanché: «*Los psicólogos nos han hablado del retraso de esta toma de conciencia y nos han dicho que es muy difícil reconocer las nociones más antiguas, siendo las últimas que se esclarecen. La ciencia se construye in media res; sólo poco a poco y difícilmente vuelve de nuevo a sus principios, analizándolos. Si aceptáramos sin crítica alguna el orden de aparición histórico, podríamos engañarnos.*» (ob. cit. : 44)

De los problemas generales, el primordial es el que aborda la coordinación y organización entre la pluralidad de ciencias, su incesante proliferación, encabalgamientos y enlaces. (46). De ese problema de coordinación de conjunto, se desprende otro problema general, referido a las relaciones entre los dos grandes grupos en que se ha convenido en organizar a las ciencias; es decir, las relaciones entre las *ciencias formales* y las *ciencias de lo real*. Desde este enfoque acerca de las relaciones entre ambos grupos, también se consideran los referidos a las experiencias comunes que caracterizan al *espíritu científico*: la exigencia de inteligibilidad (que relaciona al científico con el filósofo) y la exigencia de positividad (que relaciona al científico con el ingeniero). También se sitúa dentro de ese enfoque de las relaciones entre las ciencias, la consideración del poder de enlace que se le reconoce a la matemática. Son, además, problemas generales a todas las ciencias: la construcción de los conceptos, la estructura de las explicaciones o teorías, la validación de las conclusiones, la función de las teorías, la naturaleza de las leyes y la de los hechos y, ocupando un lugar de notable importancia, el método experimental y la naturaleza y justificación de los procedimientos inductivos. (45-53).

Hasta aquí, consideramos suficientemente esbozada la noción de **epistemología**.

A continuación, presentaremos algunas de nuestras anotaciones acerca de cómo comprendemos la noción de *metodología* y de *método*.

#### 2.1.2.a.iii.a. *Método y metodología: apuntes sobre investigar*

Hemos señalado, a partir de nuestro estudio basado en Hessen y Blanché, que la *metodología*, en cuanto se trata del estudio de los *métodos* por los cuales se producen los conocimientos—especialmente, los científicos—, se sitúa dentro de la epistemología.

Para que la producción de conocimiento se realice de manera sistemática se requiere del **método** durante su discurrir. Ese discurrir que produce el conocimiento es la *investigación*. Investigar y método están vinculados en términos de acción y medio. El conocimiento valorado positivamente desde la filosofía de la ciencia descansa significativamente en el método por el cual se produce y en función de los principios en los que este se funda.

Al respecto del concepto de *método*, aproximamos 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 contrastamos con la definición más abierta que reseña el profesor Euclides Sánchez:

*«En la IC [Investigación Cualitativa] 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)*

Interacción de pasos ordenados en secuencia o fases, identificación de un entorno, exploración, elaboración de datos, análisis y valoración, son nociones que en conjunto nos remiten a una estructura general de método, especialmente nos recuerdan a la que cristalizadamente se encierra en los sintagmas *método científico* o *método experimental*.

Así, es primordial razonar cómo se procede y qué acciones específicas habrán de hacerse para elaborar **respuestas** a las preguntas que originan una investigación, permitiendo que tales respuestas o proposiciones puedan ser valoradas de acuerdo a unos determinados fines y alcances. Ello significa que es necesario *justificar y describir el método* a emplear basándolo en unos principios, es decir, en una comprensión o enfoque epistemológico que permita razonar por qué ha de procederse 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 Bodgan, 1984: 15)*

A lo que habría que agregar la discusión sobre los procedimientos prácticos relativos y específicos a los métodos, con base en los supuestos, principios, teoría y perspectivas que se apuntan.

A las anteriores definiciones también aproximamos la que da el DFH acerca de *metodología*:

*«Metodología: (del griego μετά, *metá*, *hacia*, y ὁδός, *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.»*

Como dijimos, partimos de entender a la metodología inscrita dentro de la epistemología, a esta, la entendemos como una práctica específica y acotada de la Filosofía de la ciencia y a esta, como una especialización de la Teoría del conocimiento o Gnoseología, uno de los campos de reflexión incluidos en la Filosofía. Se entiende entonces que la declaración de una postura metodológica requiere y depende radicalmente de la *episteme* o *campo epistemológico* desde el que manifiesta situarse el sujeto cognoscente, o del paradigma en el que piensa estar inscrito.

Sin pretender ser exhaustivos, desde la aproximación que hemos hecho hacia el *conocer*, podemos decir que cada perspectiva filosófica ha privilegiado unos métodos con respecto a otros, ha propuesto variaciones y novedades, hasta el punto de ser identificados con sus cosmovisiones o con el autor que las representa. Creemos que podemos afirmar que un arqueo básico de la literatura especializada sobre metodología de la investigación da cuenta de numerosos y muy variados *métodos*: *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, de las que se deriva un método o incluso fundamentos que posibilitan un método.

Comprendido como proceso mental, en términos sumamente genéricos, digamos que en la producción de un conocimiento 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*. También podemos distinguir un momento *C*, por el cual se pone de manifiesto lo pensado, se hace evidente o compartible. Como hemos estudiado, 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* especularemos a través de lo que presentamos en nuestra tesis como el principio activo del

conocer, es decir, el *hacer*. Del momento B podemos enumerar una serie de procesos parciales o acciones por las cuales, ya sea que las consideremos independientes entre sí, interactivas u holísticamente, comprendemos que ocurre el pensar: *abducir, analizar, captar, conceptualizar, demostrar, dialogar, discernir, dudar, enunciar, imaginar, inducir, inferir, intuir, percatar, proponer, proyectar, razonar, recordar, sintetizar, valorar*.

Son métodos la serie de procedimientos que seguimos con conciencia de los procesos mentales y los principios que nos guían hacia y durante la acción. Así considerados, anotamos un esbozo de *modelos referenciales* que, a modo de categorías, entendemos como *métodos genéricos* para la producción de conocimientos:

- a. **Método empírico-inductivo-hipotético-comprobativo:** como lo sugiere la nominación que le hemos dado, lo comprendemos como un método fundado en la acción empírica en tanto 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. 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). Lo pensamos representativo de las *ciencias de lo real*, específicamente las de la naturaleza (física, química, biología, etc.) y está notablemente vinculado a la tecnología.
  
- 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 y la lógica; 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 normal o general:** este es una síntesis de ambos procedimientos, pues ambos pueden ser representados en esta 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. En este modelo se resume un conjunto muy amplio de planteamientos que, siguiendo a Thomas S. Kuhn (1962), convenimos en denominarlo “ciencia normal”. Para él, quien expone en términos sociohistoricistas 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).<sup>83</sup>*

**d. Método dialéctico general actual:** si bien a la dialéctica cuesta entenderla propiamente como un método, haciéndonos eco de la dificultad declarada por la literatura especializada para acotarla y precisarla, dado el complejo desarrollo de interpretaciones que ha tenido históricamente, la aproximamos a este apartado del trabajo entendiéndola tanto como un proceso, como también 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. Esa acción, en tanto se concibe fundada en la razón, consiste en la formulación alternada de proposiciones sobre un

---

<sup>83</sup> Aquellas “realizaciones pasadas” que se reconocen como base para el quehacer científico predominante, son las que Miguel Martínez señala como reduccionismo (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 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 reiterar, al margen, que ese movimiento es heredero, con actitud crítica, del *positivismo*, el cual, como hemos apuntado en otra parte de nuestro estudio, surgió durante el siglo XIX y puede ser entendido como opuesto al *romanticismo*; se caracterizó por un ataque severo contra la metafísica y una exaltación casi religiosa de la razón y la verdad.

asunto; implica compartir, intercambiar, confrontar razonamientos.<sup>84</sup> 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*<sup>85</sup>, 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. Permítasenos 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”.<sup>86</sup> 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:

*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 (i) Ser puro, (j) Nada y (k) 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; destacamos 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 pensamos a la dialéctica como modelo de 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

<sup>84</sup> **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 empleamos 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.

<sup>85</sup> 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.

<sup>86</sup> Ferrater cita a Hegel.

fundado en la razón como origen y desarrollo del conocimiento, donde el razonar mismo es problema y proceso; persigue, como ya sugerimos, alcanzar lo inteligible. Aclaramos que no la presentamos 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 hacemos 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 trascendentes mediante el pensamiento, en búsqueda de las esencias. Destacamos 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, etc., 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 construccionista-cualitativo:** el *socioconstruccionismo* o *construccionismo social* (Ibáñez, 1996: 96), *paradigma constructivista* (Guba, Ob. cit.: 25) o simplemente *construccionismo* (Wiesenfeld, 1994), es el paradigma conformado por las siguientes

proposiciones, de acuerdo con la investigadora Yvonna Lincoln (1999: 77-79): a) en lo ontológico, 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); b) en lo epistemológico, es **subjetivista** e **interactivo**; reconoce que la fuente de la realidad es subjetiva; relación dualista (objeto-sujeto) se rompe para dar paso a una relación monista; y c) en lo metodológico, 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.<sup>87</sup>

Así, 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 construccionista-cualitativo explora y genera producciones discursivas de grupos humanos que interaccionan en un contexto definido y en un tiempo histórico propio.

Presentamos ahora unas breves reflexiones y anotaciones sobre el **investigar**, entendido como la práctica de la producción de conocimientos.

### **Investigar**

Investigar es el proceso por el cual se construyen conocimientos. Cuando esos conocimientos son significativos para la persona, sucede el aprender.

Una investigación surge cuando se formula un problema o una pregunta que urge resolver o responder. Esa formulación proviene de la capacidad de observación y estudio sistemático de una persona, o un grupo de personas, ante una determinada realidad; capacidad que troca en inquietud el estado de ese ser ante la realidad que lo asombra; incluso hasta el acto de dudar del pensamiento por el cual tal asombro acontece. Desde ese estado de duda, la investigación se desarrolla a través de otros tres momentos: uno, el de su constitución como plan, al prever una aproximación, un posible logro, los límites que le acotan; otro, el de la construcción sistemática de la posible proposición o respuesta, a través de sucesivas, metódicas, documentadas y validadas tareas y, el momento último, el de la reflexión por lo hecho, cuando se contrastan los estados

---

<sup>87</sup> El conocimiento para el construccionismo 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 aquel. El construccionismo: «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 construccionismo 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...» (Wiesefeld, 1994: 259-260).

anterior y posterior al desarrollo de la investigación y se expresan tanto lo que se piensa logrado, lo fallido y lo vislumbrado hacia nuevos problemas, preguntas o tareas.

Otro problema es el de la valoración que pueda darse a esa investigación, contrastada con la historia de un determinado saber.

Para la sociólogo y educadora Mabela Ruiz, «*la investigación es un viaje*»:

*«... Un viaje espiralado por territorios y escenarios educativos poblados de sujetos en situaciones específicas y heterogéneas, y un viaje interior propio al investigador; una experiencia del investigador. (...) Hemos investigado, sólo, desde los vacíos del conocimiento, usando un formato metodológico, "el" formato positivista, diría yo. Es lo que la modernidad nos enseñó. Recientemente, en esta segunda modernidad, estamos enseñando que investigamos, también, desde los vacíos de nuestra vida formativa y académica, desde nuestras rupturas existenciales, desde nuestras heridas y pasiones en la vida académica y docente, desde aquello que nos toca, afecta, desde la vida. / Y viajar es transformarse. Volver siendo otros, es sentir el cambio y encarnarlo en nosotros mismos, investigadores. / Si nuestros puntos de partida en este viaje fueron las claves de enunciación de aquello que nos afectó, alteró, perturbó..., la "experiencia cualitativa originaria", los zapatos que calzamos junto a otros que caminaron junto a nosotros; nuestras claves de enunciación al volver son los zapatos embarrados (la creación de conocimiento), la alteración vivida en el viaje y los deseos de cambio que ese viaje viabiliza, las alternativas educativas. La intencionalidad para la acción en investigación educativa siempre vive en los educadores y en los investigadores. / Volver siendo otros es haber escuchado las voces de los otros, los sentidos que le dan a su experiencia, escribirlo en la bitácora, volverlo "conocimiento" y narrativas de ausencias o alternativas de sentido. Es encarnar lo vivido, nuestra experiencia investigativa y exponer lo encarnado desde la pasión, siendo otros sin dejar de ser lo que ya somos.» (2009: 1, 6)*

La profesora Dyna Guitián 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.» (Guitián, 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.

Consideremos brevemente el concepto de **programa de investigación**.

### **La noción de programa de investigación científica**



Javier Echeverría nos explica que el concepto de *programa de investigación científica*, es una propuesta del filósofo húngaro Imre Lakatos, quien cuestionó la errada divulgación de las ideas de Popper según una interpretación que él denominó *falsacionismo dogmático*. Considerando que la propuesta popperiana consiste en un falsacionismo metodológico ingenuo, Lakatos propone un *falsacionismo metodológico refinado*, basado en que las teorías no son refutadas por observaciones ni experimentaciones sino, como señaló Kuhn, por teorías rivales. La noción de programa de investigación viene a ser, entonces, un modo de estudiar las teorías científicas con base en la distinción de un *centro* o *núcleo teórico firme* (no falsable empíricamente), un *cinturón de hipótesis auxiliares* protectoras del núcleo teórico, el *potencial heurístico* de la teoría, la *progresividad* y la *historia*, tanto interna como externa, de dicha teoría en evaluación. (1989: 123-124).

La idea de un *falsacionismo metodológico refinado* es clave para la comprensión de la propuesta de programa de investigación. Echeverría señala que la versión estándar del popperianismo establecía que la ciencia avanza por medio de «*conjeturas audaces depuradas por duras refutaciones*». Según Popper, al presentarse el conflicto entre una teoría y una falsación de dicha teoría, «*la teoría debe ser abandonada*». Para Lakatos en esto consiste el falsacionismo ingenuo, pues afirma que ni se pueden probar ni tampoco refutar las teorías por medio de procedimientos exclusivamente empíricos, de acuerdo a dos razones:

«Primero, porque como ya afirmara Hanson, “no hay demarcación natural (psicológica) entre las proposiciones observacionales y las proposiciones teóricas”. Segundo, porque “ninguna proposición fáctica puede nunca ser probada mediante un experimento” debido a su vez a que toda prueba conlleva una deducción lógica, y las proposiciones sólo pueden derivarse a partir de otras proposiciones, y no de hechos. Ambos argumentos, el lógico y el psicológico, permiten a Lakatos desterrar definitivamente las tesis empiristas de la comprobación o la refutación de teorías por medio de la experiencia.» (ob. cit.: 126)

Nos dice Echeverría que Lakatos concluye que «*los experimentos cruciales no existen, al menos si nos referimos a experimentos que pueden destruir instantáneamente a un programa de investigación*», ya que las teorías en que se basan «*...no prohíben ningún acontecimiento observable.*» En ese sentido, Lakatos avanza sus tesis acerca del *centro firme* y del *cinturón protector* de una teoría. Echeverría hace una cita de Lakatos, en la que expone un ejemplo imaginario de investigación científica, que resulta tan ilustrativo para fundamentar su propuesta que consideramos importante citarlo aquí en toda su extensión:

«La historia se refiere a un caso imaginario de conducta anómala de un planeta. Un físico de la era preeinsteiniana combina la mecánica de Newton y su ley de gravitación (*N*) con las condiciones iniciales aceptadas (*I*) y calcula mediante ellas la ruta de un pequeño planeta que acaba de descubrirse, *p*. Pero el planeta se desvía de la ruta prevista. ¿Considera nuestro físico que la desviación estaba prohibida por la teoría de Newton y que, por ello, una

vez confirmada tal ruta, queda refutada la teoría *M*? No. Sugiere que debe existir un planeta hasta ahora desconocido, *p'*, que perturba la ruta de *p*. Calcula la masa, órbita, etc., de ese planeta hipotético y pide a un astrónomo experimental que contraste su hipótesis. El planeta *p'* es tan pequeño que ni los mayores telescopios existentes podrían observarlo: el astrónomo experimental solicita una ayuda a la investigación para construir uno aun mayor. Tres años después el nuevo telescopio ya está disponible. Si se descubriera el planeta desconocido *p'*, ello sería proclamado como una nueva victoria de la ciencia newtoniana. Pero no sucede así. ¿Abandona nuestro científico la teoría de Newton y sus ideas sobre el planeta perturbador? No. Sugiere que una nube de polvo cósmico nos oculta el planeta. Calcula la situación y propiedades de la nube y solicita una ayuda a la investigación para enviar un satélite con objeto de contrastar sus cálculos. Si los instrumentos del satélite (probablemente nuevos, fundamentados en una teoría poco contrastada) registraran la existencia de la nube conjeturada, el resultado sería pregonado como una gran victoria de la ciencia newtoniana. Pero no se descubre la nube. ¿Abandona nuestro científico la teoría de Newton junto con la idea del planeta perturbador y la de la nube que lo oculta? No. Sugiere que existe un campo magnético en esa región del universo que inutilizó los instrumentos del satélite. Si se encontrara el campo magnético, los newtonianos celebrarían una victoria sensacional. Pero ello no sucede. ¿Se considera este hecho una refutación de la ciencia newtoniana? No. O bien se propone otra ingeniosa hipótesis auxiliar o bien... toda la historia queda enterrada en los polvorientos volúmenes de las revistas y nunca vuelve a ser mencionada.»<sup>88</sup>

Es por esto que Lakatos argumenta que una teoría, por sí misma no prohíbe ningún acontecimiento empírico, pues se considera que otros factores pueden estar incidiendo en las expectativas de logro de la teoría, para lo cual se formulan hipótesis ad hoc de tal modo que nuevos datos observacionales se asimilen como solución de la anomalía teórica y se impida la refutación de la teoría. A ese procedimiento Popper lo llamó *estratagemas convencionalistas* y se formulan para salvar a la teoría de una falsación por vía experimental. Por ello, la tesis fundamental del *falsacionismo metodológico refinado* afirma que:

*«...una teoría nunca puede ser falsada por la observación ni por experimento alguno, pero sí por otra teoría: "ningún experimento, informe experimental, enunciado observacional o hipótesis falsadora de bajo nivel bien corroborada puede originar por sí mismo la falsación. No hay falsación sin la emergencia de una teoría mejor." (...)* Una teoría, en tanto conjetura que es, siempre acabará siendo sustituida por otra; pero no por cualquiera de entre todas las que proliferaron en la fase de crisis del paradigma, por decirlo en términos de Khun; sino por aquella que, en primer lugar, incluya lo fundamental de lo anterior, pero que además la supere, entendiendo por tal el establecimiento de nuevas predicciones empíricas que pueden resultar incluso sorprendentes para los defensores de la teoría anterior, pero que luego se ven confirmadas experimentalmente. Lo factual sigue desempeñando una función primordial como criterio de demarcación: sólo es científico aquello que predice hechos nuevos, hasta entonces desconocidos.» (ibíd.: 128, 129)

Se trata entonces, según Lakatos, de que mediante la construcción de *hipótesis auxiliares*, cambios de significado de los términos y otras elaboraciones conceptuales, los científicos defienden siempre la integridad del *núcleo firme* de la teoría. Ello supone que esos elementos (el núcleo y el cinturón de hipótesis auxiliares) son la base para el estudio epistemológico de las teorías en sí mismas y vistas en sucesión, es decir, como *programas de investigación*:

<sup>88</sup> Echeverría (ob. cit.: 126-127) cita a Lakatos, Imre (1983) *La metodología de los programas de investigación científica*, traducción de Juan Carlos Zapatero. Madrid: Alianza, pp. 27-28.

«El falsacionismo metodológico refinado, precisamente por afirmar que la contraposición tiene lugar entre dos teorías, entre las cuales los científicos adoptan a la que posee un mayor contenido empírico, lleva forzosamente a la noción de **programa de investigación**, que es definida por Lakatos en los términos siguientes:

Tenemos una serie de teorías, *T1, T2, T3...* en la que cada teoría se obtiene añadiendo cláusulas auxiliares, o mediante representaciones semánticas de la teoría previa con objeto de acomodar alguna anomalía, y de forma que cada teoría tenga, al menos, tanto contenido como el contenido no refutado de sus predecesoras. Digamos que una serie tal de teorías es teóricamente progresiva (o que *constituye un cambio de la problemática teóricamente progresivo*) si cada nueva teoría tiene algún exceso de contenido empírico con respecto a su predecesora; esto es, si predice algún hecho nuevo e inesperado hasta entonces. Digamos que una serie de teoría teóricamente progresiva es también empíricamente progresiva (o que *constituye un cambio de la problemática empíricamente progresivo*) si una parte de ese exceso de contenido empírico resulta, además, corroborado; esto es, si cada nueva teoría induce el descubrimiento real de algún hecho nuevo. Por fin, llamaremos progresivo a un cambio de la problemática si es progresivo teórica y empíricamente, y regresivo si no lo es. “Aceptamos” los cambios de problemática como científicos sólo si, por lo menos, son teóricamente progresivos; si no lo son, los rechazamos como pseudocientíficos.»<sup>89</sup>. (ibíd.: 128, 129)

Como vemos, es fundamental la noción, coincidente con Kuhn, acerca de la progresividad de la ciencia; la cual Lakatos señala que debe observarse tanto desde la perspectiva teórica como desde la empírica; exigiendo la formulación de hechos nuevos, pues en ello sienta su toma de partido acerca de la demarcación entre ciencia y no-ciencia, es decir, en la capacidad para producir nuevos conocimientos, realizar “nuevos descubrimientos”.

Ahora bien, Echeverría explica que para Lakatos, un programa de investigación logrará tal progresividad dependiendo de su *potencial heurístico* así como también de la relación entre la *historia externa* y la *historia interna* de la teoría. Acerca del concepto de **potencial heurístico**, Echeverría explica lo siguiente:

«Un programa de investigación científica no sólo va a estar caracterizado por el contenido empírico que posea en un momento dado, sino también por su **potencial heurístico**... (...) La heurística de un programa de investigación, en principio, consiste en un conjunto de técnicas para la solución de problemas científicos. (...) ... la heurística se constituye por medio de una serie de reglas metodológicas, algunas de las cuales pueden ser muy generales, e incluso estrictamente filosóficas, como en el caso del mecanicismo cartesiano. Lakatos distingue dos tipos de reglas: unas positivas y otras negativas. La **heurística negativa** nos dice qué tipos de rutas de investigación deben evitarse. La **heurística positiva**, en cambio, cuáles deben seguirse. La primera impide que se le aplique el *modus tollens* al centro firme del programa, aconsejando prescindir de las anomalías en las investigaciones. La heurística positiva impide que el científico se pierda en el océano de anomalías dándole una serie de tareas a resolver que suponen —o pueden suponer, si la investigación tiene éxito— otras tantas ampliaciones y desarrollos del programa. (...) ... la heurística positiva posee una fuerte componente teórica, y puede prescindir ampliamente de la contrastación con la experiencia en tanto el programa de resolución de cuestiones teóricas no haya sido ejecutado, o al menos mientras no se haya producido progresos teóricos claros. Lejos de procederse mediante el esquema simple de hipótesis y comprobación (o refutación empírica), un programa de investigación posee su propia dinámica, como dirán los estructuralistas, y ello independientemente de cuestiones subjetivas o colectivas ligadas a los creadores y defensores de dicho programa o a sus adversarios.» (ibíd.: 134, 136)

---

<sup>89</sup> Echeverría cita a Lakatos, Imre (1983), p. 48

Acerca de las nociones de *historia interna* e *historia externa* de una teoría, dice Echeverría:

*«Parfraseando a Kant, Lakatos afirma que “la filosofía de la ciencia sin la historia de la ciencia es vacía; la historia de la ciencia sin la filosofía de la ciencia es ciega”. (...) Aparte de los factores sociales, psicológicos, etc., que ciertamente influyen en la ciencia (a lo cual Lakatos da el nombre de **historia externa**), el epistemólogo ha de preocuparse también de la reconstrucción racional de la historia de la ciencia, estudiando las teorías en su evolución y en sus modificaciones y contraposiciones en función de factores internos a las propias teorías. Surge así la **historia interna** de la ciencia, sobre la cual puede haber, a su vez, concepciones contrapuestas. La interrelación entre historia y filosofía de la ciencia culmina con la elaboración de dicha historia interna, que debe ser complementada con la historia externa, en la que se puede insistir más en los factores ajenos a la propia comunidad científica: condiciones económicas y sociales, situación política, características individuales de los científicos, etc.» [p.140, 141]*

Hasta aquí hemos estudiado lo correspondiente a las nociones de *metodología*, *método* e *investigación*, como uno de los problemas primordiales de la epistemología. Hemos también, destacado principalmente una de las proposiciones de concepción metodológica que nos interesó muy especialmente, la de los programas de investigación científica, porque prevemos en ella una referencia esclarecedora de cómo comprender a la Investigación Proyectual Arquitectónica.

El otro problema fundamental de la epistemología, señalado por Blanché, es el de la organización de las ciencias. Pasemos a continuación a esbozar nuestros apuntes al respecto, destacando el giro que damos al hablar de *saberes*, más que de *ciencias*.

#### 2.1.2.a.iii.b. Sobre la organización sistemática de los saberes

Blanché nos explica que para la epistemología uno de los problemas primordiales tiene que ver con la **organización de las ciencias**. Antes de desarrollar el tema, nos advierte lo siguiente:

*«Actualmente se ha transformado el viejo problema de la "clasificación de las ciencias", denominación que por aquel entonces era bastante incorrecta. No se trata ya de construir un sistema rígido e inmutable en el que cada ciencia tendría su lugar propio y definido con sus diversos compartimientos y en donde incluso se indicaría, como en la clasificación de Ampère, los lugares todavía vacíos para las ciencias futuras. No es una clasificación análoga a la de las especies vivientes o al cuadro de los elementos químicos: las ciencias no se distinguen entre sí por discontinuidades evidentes y absolutas como los elementos químicos; sus transformaciones son infinitamente más rápidas que las de las especies vivientes. La clasificación que a mediados del siglo XVIII trazaba D'Alembert ya no es válida actualmente. Pero un cuadro siempre es necesario; se exige tan sólo que sea manejable y abierto, que refleje el estado presente de la ciencia y admita comunicaciones y reorganizaciones.» (ob. cit.: 46)*

Blanché trata el problema de la organización de las ciencias desde tres enfoques: el de la *unidad* de la ciencia, el de la *división* de las ciencias y el del *orden* de las ciencias. (ibíd: 55-72).

Acerca de la **unidad** destaca que la ciencia es múltiple por la pluralidad de sus objetos y por la diversidad de sus métodos, pero siempre será una para el sujeto que la concibe. En ese sentido,

la formulación de un método universal ha sido una de las vías que se han formulado para sostener el sentido de unidad de la ciencia. Sin embargo, el enciclopedismo evidenció que la ciencia no se trataba ya de la conquista personal de un sujeto, allende la universalidad del método, por cuanto la reunión de «*los conocimientos extendidos por toda la tierra*» ya no podía ser hecha ni descansar en un solo hombre. Así apareció un sentido trascendente de unidad de la ciencia. Otros principios se desarrollaron para contener la constante división y dispersión de la ciencia en ciencias y disciplinas, procurando con ellos un sentido de reagrupación y contención. Nos referimos a los principios de: *materialismo, universalidad y espíritu científico*, comprendido este como una búsqueda permanente de la verificabilidad de los conocimientos, fundada en una indolegable objetividad. Además de esos, sin duda primordiales, se desarrollaron también otros principios para propulsar el sentido de unidad, a saber: la matematización, el isomorfismo entre identidades de estructuras teóricas y de modelos bajo contenidos totalmente heterogéneos, así como también mediante la creación de numerosos lazos y relaciones imprevistas. Una de las derivaciones importantes del problema de la unidad de las ciencias aparece desde las propuestas del empirismo lógico y su objetivo de reducir todos los lenguajes de las distintas concepciones científicas a la concepción única y totalitaria del «*lenguaje fisicalista*.» Por lo que se evita la unidad de la ciencia como una concepción absoluta y en la actualidad prevalece el enfoque más modesto, pero más fértil, de la unificación fundada en síntesis parciales, el reconocimiento de isomorfismos y de lazos interdisciplinarios.

Sobre el problema de la **división** de las ciencias, Blanché parte de señalar que las ciencias han permanecido agrupadas por objetos de estudio, puntos de vista, métodos. Mas se ha dado el desarrollo continuo de la división con base en concepciones dicotómicas: ideas-naturaleza, matemática-física, abstracto concreto, deducción-inducción. De hecho, esta última dicotomía de deducción e inducción marca un modo en que se ha desarrollado la ciencia, encuadrada en una etapa inicial y otra final; por lo que parecieran distinguirse las ciencias –dice Blanché– según el estadio de desarrollo en que se encuentren, observando que todas transcurren un mismo proceso: descriptivo, deductivo, axiomático. Si bien se han formulado otras dicotomías (descubrimiento-aplicación, leyes-seres, historia-dogma, explicación-comprensión, nomotético-idiográfico, materia-espíritu, inanimado-viviente) es desde el reconocimiento de la relación indisociable entre el ser vivo y el ser consciente, característico del hombre, que se abrió la paradoja epistemológica del ser humano como sujeto-objeto de conocimiento.

Acerca del **orden** de las ciencias, Blanché afirma que la *organización sistemática de las ciencias* no se ha logrado si uno se contenta con arreglarlas en grupos más o menos mayores, sin

indicar sus relaciones; lo cual –dice– habría que hacer de dos maneras: mediante un cuadro sinóptico o mediante una clasificación jerárquica. Lo primero alude a la idea de enciclopedia; lo segundo se orienta hacia un sistema fundado en un principio a priori, en un orden necesario. Habría que hacerlo tanto desde lo simple a lo complejo, como viceversa; entendiendo que ambos sentidos pueden ser igualmente útiles e instructivos. Mas resulta de primordial importancia reconocer las recurrencias, concurrencias y cooperaciones interdisciplinarias; pues estas pueden modificar el orden jerárquico previamente concebido, derivando en la necesidad de reformularlo. En todo caso, insiste Blanché, lo que no se puede perder de vista es que todo ensayo de organización sistemática de las ciencias ha de ser siempre: aproximativo, relativo y provisional.

Recordemos ahora, a la luz de todas las consideraciones anteriores, que situamos a la voz **saber** en un sentido “elevado” con respecto a la voz **conocer**, mediadas por la episteme. Equiparamos esa disposición con la que hemos estudiado acerca de la filosofía, la teoría del conocimiento y la filosofía de la ciencia, dentro de la cual comprendimos a la epistemología. Si pensamos a la producción de conocimientos desde la idea de un “*contacto inmediato*” con la realidad a través de lo vivido; producción que está ordenada por principios epistémicos y orientada hacia una comprensión plena del Universo, parafraseando a Ortega y Gasset; entonces asociamos a la *ciencia* con ese “contacto inmediato” con lo real, a la *filosofía* de la ciencia como la reflexión sistemática acerca de ese contacto y al *saber* como las relaciones que con el Universo construimos para ese conocimiento desde un impulso plenamente filosófico.

Pensamos además acerca de la diversidad, la multiplicidad en la que percibimos y concebimos “la realidad”, la miríada de objetos que desde ella construimos para, desde cada uno, en cada uno de nosotros y de todos nosotros como ser social, construimos conocimientos.

Por eso necesitamos hablar ahora del saber como diversidad, amplitud y plenitud de ese “contacto con la realidad” hecho en múltiples formas, intensidades y por diversos actores. Ya no se trata de *la ciencia*, en el sentido con el que nuestras palabras tienden a nombrar una determinada forma en que se ha construido un sistema de conocimientos, cuya historia y fuerza es determinante en nuestra cultura y nuestro ser. Hablamos ahora de *saber*, de **saberes** –con más propiedad– para orientarnos hacia el universo de posibilidades del conocimiento humano, dentro del cual *la ciencia*, tiene una posición primordial.

En ese sentido muy amplio, **saber** alude para nosotros a un “*contacto con la realidad*”, discriminándola y refiriéndola a partir de consideraciones que van desde lo objetivo a lo subjetivo, desde lo teórico a lo práctico; “contacto con la realidad” fundado en una pulsión nuestra hacia la objetividad y universalidad, a la facultad de hacernos conscientes de ella, de sostenernos ante ella con actitud crítica y, muy especialmente, con **actitud interrogativa**:

«En su libro *La pensée interrogative (1954)*, Jeanne Delhomme ha escrito que el pensamiento interrogativo surge como consecuencia de la superación de dos actitudes insuficientes y opuestas entre sí: la “atención a la vida” (en el sentido bergsonian) y el mero “sueño”. La “atención a la vida” subraya la pura presencia; el sueño, la simple ausencia. La interrogación, en cambio, incluye ambos opuestos y a la vez los integra. Dentro de su ámbito se da –o se puede dar– el saber.» (DFF: 3141, vol. 4)

No se trata sólo de la “*organización sistemática de las ciencias*”, como expresión del espíritu científico que nuestra cultura alienta. Se trata de preguntarnos por la Arquitectura dentro de un cosmos de saberes, de nuestro saber hacer de arquitectos dentro de ese campo que nombramos Arquitectura y, por nuestra tesis, de la Investigación Proyectual Arquitectónica, situada en alguna parte de ese modesto campo y de las relaciones, lazos, vínculos que desde ella trazamos hacia los otros paisajes del saber y de los que desde esos paisajes se avienen hacia ella.

Ferrater nos explica que han sido varias los intentos de orden que acerca de los saberes se han propuesto, sin que ninguno sea definitivo.<sup>90</sup> De nuestra lectura al respecto, considerando lo dicho por Blanché, proponemos el siguiente resumen:

Según el **logos** que los justifica, los saberes pueden ser: **común** u **ordinario**, el que depende de la “experiencia de la vida”; **culto**, el que depende de un método y **supersticioso**, el que depende de creencias injustificadas.

Según la generación de **conocimiento** en el que se sustenta, el saber puede ser **intuitivo**, puede ser **racional** y puede ser **dogmático**.

Según el **contexto** sociocultural en el que acontece el saber puede ser **popular**, refiriéndonos a las tradiciones y costumbres de una sociedad; puede ser **ideologizado**, si refiere a la estructura básica de una sociedad y los conflictos políticos dependientes de una situación social e histórica en la que esta se encuentre; y puede ser **institucionalizado**, si nos referimos a la superestructura de una sociedad (Estado, iglesia, academias, etc.).

Por la naturaleza de nuestro estudio, consideremos brevemente al **saber culto**.

---

<sup>90</sup> El DFF desarrolla el tema basándose en la clasificación sugerida por Max Scheler en su obra titulada *Sociología del saber* (1935).

De acuerdo con Tatariewicz (1976) podemos considerar un hito en la “nueva e influyente clasificación de las diversas disciplinas” propuesta por Francis Bacon a finales del siglo 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 decirse 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). En ese hito pensamos situada la tensión entre *arte* y ciencia que expusimos cuando, haciéndonos eco de la duda de Bunge, nos interrogamos a qué grupo, en el orden de los saberes, podíamos considerar perteneciente a la Arquitectura.

### **¿Ciencia o Arte?**

Cuando indagamos para ver dónde situamos a la Arquitectura en el campo de los saberes humanos encontramos muy diversas decisiones que se han tomado en la historia de esta forma de nuestra cultura. Veremos que en su origen no era más que un oficio “vulgar”, una actividad realizada por personas de las que no se esperaba un “pensamiento libre” sino el estricto apego a un “canon”. En otro momento se abrió la posibilidad de reconocer socialmente al artífice que la realizaba por lo que se la consideró superior a una artesanía u oficio, pero al mismo tiempo se dudó acerca de su proximidad a la razón, por lo que no se la asoció con la balbuceante Ciencia; tomando partido finalmente por la intensidad con la que las emociones eran tocadas ante su presencia, debido a lo cual se la asoció al Arte, en tanto esta forma de saber estaba fundado en la Belleza como principio. La Ciencia acrecentó progresivamente su fuerza y la razón en la que se fundaba se fue estableciendo como principio superior de toda acción humana; su fuerza atractora fue de tal intensidad que casi colocó plenamente a la Arquitectura en su ámbito, pero la Belleza como principio no cedía su dominio y así la Arquitectura fue finalmente escindida, generándose desde ella a la Ingeniería, un saber situado en gran proximidad a la Ciencia. La razón se hizo finalmente hegemónica, otorgándole al hombre la sensación de conocer el laberinto de su existencia y la creencia en la aparente infinitud y gran poder de su saber tecnológico. La Belleza ha devenido en ruinas de un antiguo templo, otrora sagrado y esplendoroso; hoy convertido en antro de todo y nada. En el espacio central de esas ruinas, la Arquitectura se mira en un desvencijado, fracturado espejo, preguntándose qué es esa imagen que se presenta ante su nublada, melancólica mirada.



### 2.1.2.a.iii.c. Intentando situar el saber arquitectónico

Cuando en el capítulo cuatro de nuestra tesis estudiemos el tema de las metodologías de diseño y la inquietud que en algún momento se tuvo por alcanzar una teoría unificada del diseño, comentamos que si bien somos activos participantes de la búsqueda de una cada vez mayor interdisciplinariedad entre nuestro saber disciplinar de arquitectos y tantos otros, consideramos importante trabajar en el dibujo de una identificación de nuestro saber disciplinar. Algo que no dudamos que está hecho, pero que en nuestra cotidianidad pareciera que voluntariamente quisiéramos obviar por razones que no logramos dilucidar. Razones que en todo caso vemos poderosamente asociadas a una sed de “trascendencia artística”, que más bien debemos interpretar como “fama” o “éxito”, en este “universo” de *sociedades del espectáculo* en que nos hemos convertido, en un mundo voraz e irracionalmente competitivo.

La necesidad de una nitidez en la identidad disciplinar de la arquitectura, nada tiene que ver para nosotros con construir cercas que la encierren. Se trata más bien de buscar un equilibrio entre lo preciso ante el imperio de lo difuso.

Entendemos el arte como la posibilidad de ver lo invisible, saberlo, desde la emoción, desde la conmoción.

Desde un cuadro de Monet, en una obra de Cruz Diez o de Soto, creamos una impresión, un estado de conciencia acerca de una realidad que no es evidente a partir de percibir aquello que se nos presenta como real. Unas varillas, unas líneas, manchas de color disímiles son hechos de partida para que nuestro cerebro posibilite relaciones que nos permitan pensar y sentir otras realidades cromáticas, cinéticas, ideales.

La maravilla está en poder ser conscientes de las diferencias desde las que ello acontece, tanto como de lo inteligible intangible que acontece por nosotros ante ello. Las manchas de color que se acercan crean una zona difusa que las exalta, tanto como aquellas exaltan la existencia de esta nueva realidad creada entre ellas. Así, entonces, pensamos la intensidad de lo interdisciplinar: exaltando las diferencias disciplinares y el encuentro, el enlace, la intersección entre ambas, simultáneamente.

Para nosotros se trata de una comprensión, no de una convicción o un acto de fe. Proviene, sí de una intuición y procuramos desarrollarlo como comprensión en la medida en que razonamos críticamente nuestras intuiciones.

Por ello intentamos describir la situación de la Arquitectura en el orden de los saberes. Las respuestas que se nos han dado hasta ahora nos dejan completamente insatisfechos: la mayoría la niega como ciencia, mas la sitúan dentro de las ciencias sociales; otros ni siquiera quieren conversar el tema por considerarlo superado, fútil o sin sentido ni actualidad; otros son militantes del arte y cualquier duda torna en ofensa. La respuesta aparentemente razonable –a veces, insinuada más como “políticamente correcta” que mediadora– es la de considerar a la Arquitectura un “saber técnico” o una “tecnociencia”, para referirse a una disciplina técnica claramente apoyada sobre el saber científico.

Por eso hemos intentado desarrollar el concepto del *hacer* como sustrato a partir del cual reestructurar los conceptos que pensamos primordiales del saber del arquitecto y muy especialmente para orientarnos hacia una concepción epistemológica de la *Investigación Proyectua Arquitectónica* que no se satisfaga con situarse pasivamente en el “catálogo histórico de la epistemología”, ya sea porque desde la arqueología de sus fundamentos construya solidaridades, correspondencias 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 transcribimos, a pesar de su extensión, por considerarla extremadamente valiosa para el objetivo de nuestra tesis y porque sitúa el valor de la reflexión epistemológica sobre la práctica en la producción teórica que intentamos:

*«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 Ferry<sup>91</sup> 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*

<sup>91</sup> Sarquis cita a FERRY, Gilles (1997) *Pedagogía de la formación*, en la colección *Formador de Formadores*. Serie *Los documentos* N° 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.

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 Schön<sup>92</sup> 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, 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).

Ese cuarto nivel aludido por Ferry lo interpretamos como epistemológico y en él, consecuentemente, habría que situar a la IPA. Sin embargo reconocemos que –no sin riesgo y pretendida ambición–, nuestra tesis ha intentado aproximarse a un quinto nivel en esa escala, el cual sería el de la episteme foucaltiana, aspirando a comprenderse como una posible Filosofía de la Arquitectura (es decir, del saber en el que nos reconocemos).

Para finalizar este ensayo, decimos que 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 nuestra comprensión.

<sup>92</sup> 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*.)

### 2.1.2.b.- Hacer: el principio activador

*El paso del mito al logos*<sup>93</sup> refiere al proceso por el cual se originaron 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 alfabética (...) Como fruto de estos procesos surgió, 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).

Más allá de ello, vemos en el *mito de Prometeo*<sup>94</sup> una representación del 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

<sup>93</sup> **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. Consúltese DFH, *mito al logos, el paso del*.

<sup>94</sup> **Prometeo**, en la mitología griega, es hijo del titán Jápeto y primo de Zeus; en la *Teogonía* (Hesíodo) es el bienhechor de la humanidad, al engañar a Zeus y robar el fuego para entregárselo a los hombres; por lo que fue condenado a permanecer encadenado en la cumbre del Cáucaso, donde un águila le roía el hígado que constantemente se le regeneraba. (DMGR: 455). En el artículo de Franz Hinkelammert, (2005) titulado: *Prometeo, el discernimiento de los dioses y la ética del sujeto. Reflexiones sobre un mito fundante de la modernidad*, publicado en la revista *Utopía y Praxis Latinoamericana* v.10 n.31, Maracaibo, dic., se presenta a Prometeo como el mito de la sociedad moderna, industrializada y burocratizada.

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*»<sup>95</sup> (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:

*«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.»* (Ibíd. : 54)<sup>96</sup>

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 irremediabilmente al abismo de su propia destrucción.

Desde estas imágenes de la mitología griega nos aproximamos 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 *făcĭo* (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 *făcĭo* también se deriva *făcĭes*, cara, rostro, fisonomía, forma exterior, aspecto general de una cosa (Ibíd.: 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, es 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

---

<sup>95</sup> Comentario de Juan Nuño, quien prologó la edición venezolana del ensayo de Russell.

<sup>96</sup> Si bien estamos 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.

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**.

En los diccionarios de filosofía no se anota el verbo *hacer*; los vocablos más cercanos son: *praxis*, *práctica*, *acción* y *técnica*. Los leímos como variaciones del hacer e insistimos en las preguntas: ¿qué los separa?, ¿qué los une?, ¿son excluyentes? Tres aspectos hemos considerado para desarrollar el tema: primero, *quién hace*; segundo, *qué se hace*, y tercero, *cómo se piensa el hacer*.

### 2.1.2.b.i. ¿Quién hace?

Más allá de las raíces etimológicas que puedan relacionar o no los vocablos *hacedor*, *practicante*, *oficiante* o *técnico*, nos interesa colocar en el centro la palabra **demiurgo**. Por esta vía, generamos una respuesta de acuerdo al enunciado de algunos conceptos. Hemos de complementar esta mirada con una breve 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 (paradeigma); 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.

Destaquemos 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 *construccionista*, apuntamos sobre el problema de “conocer la idea” o de “crear un orden”. Nada de ello ocurre fuera de lo que nuestra estructura *existenciaría* provee: existe la persona en el mundo, frente a la presencia de las cosas y, sobretudo, 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.

Nos 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, *demonio*<sup>97</sup> 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, pensamos al ser humano como un *espíritu demiurgo*<sup>98</sup>, 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 resulta interesante porque, allende las teorías evolucionistas, los nombres que los investigadores han dado al ser humano en distintos 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*<sup>99</sup> acerca del origen del ser humano. *Hominización* alude al:

*«Conjunto de procesos biogénéticos 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.»*

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> 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*, *intellectus*, *anima*) y representaba lo inmaterial como parte constituyente e indivisible del ser junto al cuerpo. La filosofía escolástica y el cristianismo tomaron 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.

<sup>99</sup> «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*).



*manejo y fabricación de instrumentos, desarrollo del lenguaje, del pensamiento, en suma, de la cultura» (DFH, hominización).*

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» (Ibid.)*

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.b.ii. ¿Qué se hace?

Permítasenos recordar aquí la clasificación de los saberes<sup>100</sup> 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.

---

<sup>100</sup> Según apuntes que tomamos en los cursos del profesor Enrique González Ordosgoitty, 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**.

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 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» (Ibid: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» (Ibid: 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*)» (Ibid: 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 militar o arte de defenderse del enemigo. La lista de Hugo incluía las siguientes artes mecánicas: lanifium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica» (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.

Apoiado 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:4 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 allí<sup>101</sup>, pero de esta sinopsis histórica destacamos las diferencias fundacionales, ya conocidas, entre *técnica*, *práctica*, *teoría* y *poesía*, cuyos ecos aún resuenan vigorosamente en nuestra cultura y pensamiento.

#### 2.1.2.b.ii.a. La poesía

Del griego *poíesis*, 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

---

<sup>101</sup> 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).

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 menospreciemos 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» (Ibíd.).*

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 valoración 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»* (Ibíd: 114). Por ello, consideraban a la poesía como un *«conocimiento del tipo más elevado»* (Ibíd: 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*» (Ibíd.).

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*» (Ibíd.). 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 hemos 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*» (Ibíd: 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*» (Ibíd: 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 εἰδωλα, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones*» (Ibíd: 127). Estas creaciones eran imitación de las cosas reales, de ahí la condición de mimetismo 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, 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 arrebató poético (μανία) y otra poesía cuya composición se realiza a través de una destreza (τέχνη) literaria. “Maniaca” o “arrebataada”, 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 “arrebató” 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 “arrebataada” 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*» (Ibíd: 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*» (Ibíd: 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» (Ibíd: 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 dionisiacos 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 abrió espacio y con la llegada de la dominación romana apareció y se instauró un eclecticismo filosófico<sup>102</sup>.

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 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

---

<sup>102</sup> Consúltese el DFH, *helenismo*.

sórdido la *tekhné* de los arquitectos. Anota Tatarkiewicz: «La única diferencia que Vitrubio pensaba que existía entre la arquitectura y fabricar sandalias eran las grandes dificultades que presentaba la primera» (Ibíd: 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*» (Ibíd: 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*» (Ibíd.). 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.

Consideremos lo siguiente: 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 el individuo y lo que participa de construir junto con los otros para que aparezca.

#### 2.1.2.b.ii.b. La teoría

Ferrater Mora ofrece una explicación que valoramos como amplia y muy esclarecedora acerca del origen de esta palabra:

«El verbo griego *θεωρέω*, [theoreo] (*θεωρεῖν*, *theorein*) 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* [theorós] al “observador”, o “embajador”, que una Ciudad-Estado enviaba a los juegos, o al oráculo. La *θεωρία* [theoria] es la acción de mirar, ver, observar. Es también la función del *θεωρός*, así como el conjunto de los *θεωροί* [theoroi]. 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).

Interpretamos 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 *theoría*, 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» (Ibíd: 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.

Imaginamos 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» (Ibíd. )

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.

Anotaremos tres aspectos más 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*» (Ibíd: 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, analítica 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 nos resulta persistente, tal vez por deformación disciplinar, pero nos 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 (dejamos aquí un axioma que debe ser empleado con inteligencia y corrección, intento que no quisiéramos 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 teoréticas**, 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.<sup>103</sup>

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*

---

<sup>103</sup> «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, 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)

*su totalidad, pero útil de todas formas, en las parcialidades que pueden conocerse, a sabiendas que será provisoria y fragmentaria.» (Sarquis, 2006: 334)*

Como anotamos antes, hoy se acepta el principio de que todo conocimiento es teórico y todo hacer práctico conlleva una construcción teórica *a priori*, por ello comprendemos y coincidimos 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 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 sophía postulada por Aristóteles.» (Sarquis, 2004: 30-31)*

Concebimos a la poesía y a la teoría como expresiones distintas de un mismo fenómeno: *la comprensión*. Por la poesía, creemos que comprendemos al sentir; por la teoría, creemos que comprendemos al pensar. Desde ambas participamos 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 hablamos o escribimos, aparece la palabra proveniente del aire, de la roca triturada sobre el papel. Cuando imaginamos edificar, aparece la estancia, el edificio, la ciudad, el paisaje, provenientes de la roca proyectándose en suelo, pared, techo, continente.

### 2.1.2.b.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 distinguía entre ποιήσεις y πράξεις, 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. Nos 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»* (Ibíd.). 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 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 propulsor 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»* (Ibíd.).

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 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.b.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. Decíamos 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.b.iii. ¿Cómo se piensa el *hacer*?

Dijimos que concebíamos 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 acientíficos terrores, de aquellos prejuicios que creía estar combatiendo».<sup>104</sup>. 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 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 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:

---

<sup>104</sup> Comentarios de la editora, Isabel Burdiel, en la edición de CÁTEDRA de 1999.

*«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 cibernética 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 eclesíástica contra la primera máquina moderna –el reloj mecánico–, que usurpaba a Dios el control del tiempo, hasta las apocalípticas inectivas 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.iv. ¿“Soy lo que hago”?

Al decir *soy lo que hago*, se discurre: *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 nos referimos 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 pensar es el hacer (in)existente, es decir, el hacer que acontece en la intimidad del ser. El hacer es la manifestación del ser en el mundo. El *hacer poético* es el hacer que no se explica, que conmueve, 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 intensión, 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 *demiurgo*: 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 nombramos *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.- Hacia una epistemología de la Arquitectura

A continuación presentaremos nuestras anotaciones y reflexiones, hechas a partir de lo que Philippe Boudon sugirió como «...*un ensayo para buscar y fundar las bases de un conocimiento de la arquitectura a partir de sí misma.*» (1971: 15).

Desde nuestras reflexiones sobre la *episteme* y sobre el *hacer*, cruzadas por reflexiones acerca del *ser* (que no desarrollamos en esta tesis), llegamos a considerar la necesidad de diferenciar a la arquitectura como saber disciplinar, de la Arquitectura como fenómeno que trasciende al ser arquitecto. Por el momento, nuestro vocabulario sólo nos permite trabajar con una

diferenciación tipográfica entre **arquitectura** y **Arquitectura**. Pensamos que el desarrollo del saber disciplinar nos llevará a formular una Teoría de la arquitectura; y estimamos que para proceder a ello con cabalidad, hemos de considerar a la Arquitectura como desde una concepción epistémica, esto es, como episteme desde la cual los discursos de la Teoría adquieran sentido. Por ello creemos que estamos orientados hacia una Filosofía de la Arquitectura y, por ella, a producir nuestro particular “ensayo”, desde el cual, en un futuro, ensayemos “conversar” con Boudon.

### 2.1.2.c.i. Arquitectura: una definición necesaria y provisoria

Nuestra concepción de la Arquitectura se sitúa desde una comprensión del hacer, desde el acto del proyectar y su significación como realidad social. Nos encontramos con el enfoque de Guitián, quien considera a la Arquitectura como *producción cultural del espacio habitable*:

*«La arquitectura como **sistema formalizado de saberes** que anticipa la posibilidad de la materialización del artefacto, lo que se conoce como el proyecto arquitectónico, es el momento en que se conjugan la imaginación y la creatividad con el proceso operativo sistemático de prefigurar la realidad. Saberes acumulados que se nutren de la filosofía, la ciencia y la tecnología, el arte y del pensamiento trascendente como compendios del espíritu de los tiempos, del Zeitgeist, de una determinada sociedad, situada y fechada. En este momento de la poiesis arquitectónica, del proceso de producción del objeto, operan los comandos de orientación de las prácticas sociales a través del sujeto que proyecta, por lo que el proyecto no puede ser visto como un acto aislado, individual, único e indivisible, impenetrable de toda reflexión y discurso. Estos comandos operan mediante la visión y la comprensión que tiene el sujeto proyectante de la realidad, de su capacidad para interpretar la realidad valiéndose de su capital cultural acumulado, es decir, de “las disposiciones culturales para enfrentar y producir nuevas formas de vivir” (Guitián Pedrosa, 1998:152), que se constituyen en instrumentos para la interpretación de la realidad o de eso que hemos llamado el espíritu de los tiempos. En esta fase, el croquis se convierte en el artefacto de producción y en el artefacto producido.<sup>105</sup>*

*Por otro lado, la arquitectura como **sistema de prácticas técnicas** que conduce a la materialización del objeto para la construcción de la ciudad<sup>106</sup> implica igualmente un conjunto de comandos de orientación de prácticas sociales asociadas a ella, sin cuyas prácticas es imposible producir arquitectura, se trata de prácticas sociales, económicas y políticas que resultan “determinantes y condicionantes de las características específicas de las prácticas de la Arquitectura.” (Fernández, ob. cit. 111) pero esto no ocurre de manera mecánica ni lineal, es decir, no se trata de una sobredeterminación de lo político, lo social y lo económico sobre la arquitectura como en algún momento se pretendió establecer, se trata más bien del modo de vivir al que da lugar la Arquitectura, “la experiencia del habitar urbano” (ob.cit.:112).<sup>107</sup> En términos más generales, la experiencia del habitar en el mundo.*

<sup>105</sup> Guitián anota lo siguiente: «Las discusiones actuales del croquis como instrumento de diseño arquitectónico y el croquis como obra de arte propician una reflexión interesante acerca de esta etapa de la poiesis arquitectónica en la que el proyecto mismo adquiere condición de producción cultural, independientemente de su materialización (aunque entendemos que sin la materialización del proyecto no existe arquitectura, sólo prefiguración de habitar).»

<sup>106</sup> Guitián cita aquí a Fernández, Roberto (1996) *Modos de hacer ciudad: proyecto y plan*; en *Ciudades*, 3 Valladolid: Instituto de Urbanística de la Universidad de Valladolid: pp.111-127.

<sup>107</sup> Guitián anota lo siguiente: «Sin embargo, pensar que la Arquitectura es el único sistema de prácticas técnicas que conducen a la construcción de la ciudad, es obviar las distintas maneras como se produce el espacio habitable en la ciudad. (...) debe quedar claro que la Arquitectura se refiere a un sistema experto de construcción de ciudad, producido a partir de saberes académicos formalizados e institucionalizados, es decir, se fundamenta en saberes transmitidos por mecanismos de enseñanza aprendizaje organizados en el aparato escolar de la sociedad, específicamente en las universidades.» Justo en este último aspecto no coincidimos plenamente con Guitián, que por cierto, es un enfoque similar a la manera en que Jorge Sarquis acota su comprensión de la Arquitectura, es decir, como saber disciplinar formalizado.



*Cabe aquí la reflexión acerca de uno de los comandos centrales de orientación de la sociedad moderna occidental, la universalización y la homogeneización de los modos de vida y por ende de sus productos culturales versus el retorno de lo local como comando de orientación para decantar saberes, sujetos y artefactos propios de una realidad local determinada inmersa en la realidad global, las tensiones cada vez más agudas entre lo local y lo global. A la vez, la inevitable concatenación de las dos escalas imprime un matiz peculiar a la definición actual del espíritu de los tiempos que vivimos y debo admitir que han sido los antropólogos y los sociólogos culturales quienes han abierto estos espacios para la reflexión. Los aportes de Clifford Geertz acerca de los saberes locales ofrecen un marco de interpretación del pensamiento, del sentido común y del arte que enriquecen las reflexiones acerca de la tensión entre lo global y lo local en el mundo contemporáneo.» (Gutián, 2000: 7)*

Siguiendo la explicación de Gutián, la Arquitectura es el resultado de una serie de prácticas sociales según las cuales se generan una serie de sistemas; ella enumera dos: un *sistema formalizado de saberes* y un *sistema de prácticas técnicas*. Vistas así, se refieren a un determinado tipo de prácticas: unas que son generadas desde el *campo cultural académico*.<sup>108</sup> ¿Qué define a ese campo cultural académico como específico de la Arquitectura?

Entendemos que la Arquitectura es una determinada forma en la que una sociedad produce cultura y esto sucede desde tres tipos de prácticas sociales: a) la práctica social del habitar, b) la práctica social del edificar y c) la práctica social del saber en el que se representan las otras dos; todas siempre, en relación con el Hábitat, desde los distintos campos en que se constituye una sociedad, especialmente, desde el campo cultural. En otras palabras, entendemos a la Arquitectura como una forma de cultura, es el hacer de una sociedad, orientado hacia el universo de artefactos fundados 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 decimos *cultura edilicia* o *memoria*, extendemos 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*

---

<sup>108</sup> Como ya señalamos, trataremos este concepto con más detalle al inicio del capítulo 3 de nuestra tesis.

*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)<sup>109</sup>.

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, desde los cuales comprendemos una *urdimbre de significaciones*, según nos sugiere el 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)<sup>110</sup>

Por ello, parafraseando también a Hans-Georg Gadamer, comprendemos la cultura como una conversación perenne iniciada desde muy remota edad; en ella estamos sumergidos y de ella nos hacemos. Esa conversación se hace y deshace gracias al lenguaje.

Así, para conocer la Arquitectura, en tanto cultura, nos aproximamos 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. La Arquitectura no es una divinidad, una verdad eterna y universal, una idea platónica o verdadera realidad superior intangible e invisible que se nos impone; salvo por ser tradición, construcción humana. En tanto sea humano, es transformable y cognoscible. Por ello podemos percibirla y analizarla a través de ciertos hechos: *los artefactos arquitectónicos*, es decir, lo hecho por acción del *saber hacer del arquitecto*. Manifestamos, en consecuencia, un principio epistemológico clave: *el arquitecto se aproxima a conocer la realidad arquitectónicamente construida a través de lo edificable y de lo edificado*.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> THOMPSON, J. B. (1990). *Ideology and Modern Culture*. U. K. : Cambridge Polity Press.

<sup>110</sup> Subrayados míos.

<sup>111</sup> Vale aquí una reiteración aclaratoria: para nosotros *construir* es un acto inteligible por excelencia. Nos distanciamos 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 comprendemos 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 entendemos 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; llegamos 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.

### 2.1.2.c.i.a. Artefacto arquitectónico es lugar arquitectónico

Luego de nombrar los elementos mayores: el Yo, la Tierra y el Cielo, el ser ahí crea el orden espacial: *arriba, abajo, aquí, allá, adelante, atrás, a los lados*. Éste es el *espacio*, uno de los dos órdenes esenciales para la posibilidad de existir, que Kant definió como “*forma a priori de la sensibilidad*” o “*intuición pura*”: «...una condición de la experiencia que pertenece a la constitución trascendental de la mente humana a modo de representación previa a todo conocimiento sensible...» (DFH, espacio: 2/2). De ese estado de conciencia surgen las relaciones: *adelante-atrás; izquierda-derecha (o también saliente-poniente o este-oeste) y arriba-abajo*. Son éstas las tres dimensiones de la experiencia de habitar. Así el espacio es el orden esencial de lo arquitectónico y las dimensiones en conjunto constituyen el orden espacial primordial.

La experiencia de ese primer orden espacial registra la relación básica entre el género de cosas que permiten la creación del artefacto arquitectónico: *suelo, paredes y techos*. El humano, erguido, reconoce que su cuerpo limita abajo con la superficie de la tierra, sobre la cual transcurre su vida; arriba, el cielo desata el poder de la intemperie sobre su cuerpo desnudo; y, a su alrededor, sus ojos imaginan horizontes que ni sus brazos extendidos ni el cansancio de sus piernas le permiten alcanzar. El lenguaje funda todo pensamiento y pensar es abstraer, es decir, traer hacia sí, trocar en introexistente lo vivido: *suelo, pared y techo* son conceptos abstraídos del mundo y constituidos en cosmos que tornarán al mundo como cosas. Tres géneros de cosas: el límite con la tierra, el límite con los horizontes, el límite hacia el cielo y, siempre, límite del ser con. A esto es lo que definimos como ***topología del habitar***.

Si partimos de la definición aristotélica de *topos* o *lugar*: «*el primer límite inmóvil del cuerpo continente*» (DFH, definición de lugar: 2/3), pensamos en la topología del habitar y concebimos el ***lugar arquitectónico***; este es para nosotros el sentido esencial en el decir del arquitecto, no el

antropológico (consideramos que arquitectónicamente es un sin sentido la expresión *no-lugar*). Está claro que el lugar arquitectónico no es el mundo, tampoco está estrictamente en el mundo: ocurre en el mundo por la relación del ser con las cosas que el arquitecto concibe edificables: suelos, paredes y techos. Quizás por ello el arquitecto habla del espacio como cosa y, ciertamente, olvida la introexistencia del concepto. Así releemos a Louis Kahn cuando afirma: «*Un edificio es una sociedad de espacios*» (1973:117). «*La arquitectura crea la sensación de un mundo dentro del mundo y lo atribuye a la estancia*». (1967: 97).

Decir lugar arquitectónico significa: un artefacto hecho de tres géneros de cosas edificables –suelos, paredes y techos–, en concordancia al orden espacial primordial, reconociendo así el habitar del ser humano. Por ello pesamos que nunca podemos renunciar a estar **adentro**: afuera es siempre otro adentro.

Cuando en Caracas encontramos un carrito de perrocaldientes vemos Arquitectura, por cuanto la voluntad de transformación del mundo en el que estamos, en cualquier medida, en tanto sea topológica del habitar, produce Arquitectura, es decir, **cultura edilicia**; bien sea esta valiosa o banal, duradera o efímera, mas siempre transformadora de nuestro estar en el mundo, aunque sea provisionalmente (lo cual sabemos que entre venezolanos significa “para siempre”).

#### 2.1.2.c.i.b. *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*: un ser que está entre *suelos, paredes y techos* y así se determina una *topología del habitar*. 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.

Pensamos que el saber hacer del arquitecto es un *saber que edifica*; que está ontológicamente fundado en una *topología del habitar*; que epistemológicamente es *pluriparadigmático* y, metodológicamente, es una mediación entre *proyectar-diseñar* y *lugares arquitectónicos*.

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*, o también de “*motor originante*”; a partir del cual unas realidades específicas adquieren la posibilidad de ser realizables y, eventualmente, realizadas. Esa condición primigenia y originante del arquitecto es la de ser **el primer habitante de lo edificable**.

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 vocación docente. Al arquitecto en tanto *ser profesional* es también un investigador proyectual, alguien que construye conocimientos regenerando su saber.<sup>112</sup> Es éste el que, según el curso de nuestros pensamientos, construye para la Arquitectura una Academia.

#### 2.1.2.c.i.c. *Arquitectura es la cultura edilicia de una sociedad*

Consideramos importante observar que si bien la **arquitectura**, en tanto saber disciplinar, surge de una diferencia entre un **edificar empírico** y un **edificar prefigurado** (hecho mediante planos, cartografías, dibujos, etc.), ambas pertenecen a un mismo campo cultural: el que transforma el hábitat para cuidar y producir el habitar humano, y esto es lo que pensamos **ARQUITECTURA** en el sentido más pleno.

Si el artífice que dirigió el edificar se mide en función de la valoración que hacemos de su obra habitada, sin considerar si actuó *empírica* o *planificadamente*, entonces diremos que es **arquitecto**, es decir, el primer artífice, el primer edificador. Por ello consideramos pertinente y no errada la definición de las obras edificadas como Arquitectura. En la medida en que la tríada de relaciones *autor-obra-habitante* le ha otorgado **autoritas** al edificador, a partir de la muy intensa y afirmativa recepción que el habitante hace de la obra, se han construido definiciones del *ser que edifica* según el momento histórico de la sociedad a la que pertenece: desde el más humilde *hachero*, pasando por *esclavo*, *cantero*, *carpintero*, *obrero*, *maestro*, *artífice*, *arquitecto*, *autor*, *demiurgo*, *artista*, *proyectista*, *profesional*, *celebridad*. El hecho es que en cada momento histórico siempre ha habido quienes hayan reflexionado, en algún grado, sobre su hacer y, al socializar sus

---

<sup>112</sup> Evidentemente, para nosotros, *ser profesional* no sólo es *ser practicante* (en el sentido cotidiano del término). Un *arquitecto practicante* puede haberse formado tanto académica como empíricamente (v. g. Le Corbusier). Más aun, consideramos 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 del proyectar-diseñar.

pensamientos, han venido construyendo un saber del que hoy participamos. En la actualidad nos pensamos como sociedad del conocimiento y destacamos a quienes forman parte de ella en función de sus logros, al producir conocimientos que eleven aún más las posibilidades de alcanzar y superar los fines externos e internos de nuestra disciplina. Este es el momento en que precisamos no de distinguir mediante una separación a quienes teorizan en la arquitectura de quienes ofician en ella, o de quienes, sin oficiar, la practican en alguna ladera de nuestros paisajes. Este es el momento de escuchar y observar, preguntándonos por un hacer que se recrea con o sin nosotros, alejándose de nosotros o en contra nuestra.

Si la **anticipación y construcción de significados en lo edificado** caracteriza a la Arquitectura, no podríamos dejar fuera de esa concepción las obras realizadas por el creador ingenuo de Los Andes venezolanos Juan Félix Sánchez, quien erigió, por ejemplo, la Capilla del Filo de El Tisure, en Mérida. No podemos dejar de reconocer tampoco las edificaciones populares de los barrios, en Caracas, donde Iris Rosas (2004), en su tesis doctoral titulada La cultura constructiva de la vivienda en los barrios del Área Metropolitana de Caracas, identifica la coexistencia de dos tradiciones constructivas: una comprendida como *sector formal*, que actúa dentro de los códigos oficiales existente y la otra, comprendida como *sector informal*, que lo hace fuera de dichos códigos. Estas tradiciones constructivas se inscriben, según su trabajo, dentro de una dinámica cultural que relaciona familias, constructores, transferencias tecnológicas, niveles de capacitación, lógicas de procesos de formación y transformación de viviendas, necesidades y representaciones sociales. Esos constructores populares anónimos son arquitectos para sus comunidades y sus obras, plenas de significados para sus habitantes, y por ello son Arquitectura. ¿Cómo establecemos entonces la diferencia efectiva?

Empleemos el mismo término “arquitectura” para referirnos tanto al producto de la práctica social, como a una particular “intensidad” en esa práctica social que se instituyó como saber disciplinar. Si bien estamos de acuerdo que esa diferencia es un hito en la historia de la Arquitectura –en tanto cultura de lo edificado en la historia de la humanidad en pleno–, aunque usemos una denominación originada en un periodo específico de la civilización occidental, ese hito, caracterizado por una muy específica intensidad: la del **proyectar-diseñar que precede al edificar**, es el que destaca al saber hacer del arquitecto académicamente formado, del arquitecto empírico, espontáneo o ingenuo. Tal caracterización respeta la posibilidad de que en el mundo edificado por estos últimos sucedan creaciones que impacten favorablemente en el quehacer de la disciplina.

Nuestra observación pone el acento en el hecho sustancial que veremos indicado por Sarquis para activar la Investigación Proyectual: **el proyectar arquitectónico**. Como veremos, 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 aún, 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.

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.

Esta separación disciplinar entre producir lo edificable y edificar tiene plena significación, pensamos, muy especialmente, en Venezuela, donde el proyectar-diseñar está claramente separado del edificar y donde este último, el edificar, prevalece significativamente en el sistema de valores de nuestra sociedad por su carácter “ejecutivista”, relativamente inmediatista, imprevisor y efectista, opuesto casi por completo a toda teoría del proyectar-diseñar. Diríamos que un ejemplo de los extremos a lo que ha llegado nuestro país en ello tiene que ver con la gerencia de obras que denominan *fast-track* (diseño y construcción simultáneos), la cual no consiste en otra cosa que reducir los tiempos del proyectar-diseñar hasta casi desaparecerlos, para poder ejecutar las obras de edificación con “inmediatez y celeridad”. Esta característica tiene su raíz histórica entre nosotros, pues la ingeniería civil ha liderizado la producción edilicia venezolana y, muy especialmente, está determinada por la paradójica y perversa inestabilidad e incertidumbre que en lo económico, jurídico y político, nos azotan.

### 2.1.2.d.- Consideraciones en torno a la Teoría de la Arquitectura

Teoría es decir, decir es pensar y ese pensar es construcción posible por la facultad humana del lenguaje; fenómeno que ocurre en un lugar, en un tiempo y en relación con quienes hacen que ocurra. Teoría es *discurso*:

*«Dentro de la disciplina de la arquitectura, la teoría es un discurso que describe la práctica y la producción de arquitectura e identifica los retos de ésta. La teoría se solapa con la historia y con la crítica de la arquitectura, pero simultáneamente se diferencia. De la historia, porque ésta es descriptiva de las obras del pasado y de la crítica, porque ésta es una actividad de juicio e interpretación de obras existentes específicas en relación a las normas establecidas para el crítico o para el arquitecto. La teoría se diferencia de ellas porque coloca soluciones alternativas basadas en el estado actual de la disciplina, o también porque ofrece nuevos paradigmas de pensamiento para aproximarse a los problemas. Su naturaleza anticipadora, especulativa y catalítica distingue la actividad teórica de la historia y crítica. La Teoría opera sobre diferentes niveles de abstracción, evaluando la profesión arquitectural, sus intenciones y su relevancia y pertinencia cultural a lo largo del tiempo. Le conciernen tanto las aspiraciones de la arquitectura como sus realizaciones. (...) Puede ser caracterizada según su actitud hacia la presentación del sujeto de su interés: para la mayor parte de las veces es prescriptiva, proscriptiva, afirmativa o crítica. Todas difieren de una "neutral" posición descriptiva»<sup>113</sup> (Nesbitt, 1996:16-17).*

Este discurso del arquitecto impregna su práctica y su técnica hasta quedar “impreso”, materializado, en la realidad física del artefacto arquitectónico. Dicho de otro modo, lo que piensa el arquitecto deviene, a través de su mano, en cosa realizable, es decir, cosa presentable y útil para los mortales. Y si ahora recordamos a Kahn cuando dijo que la grandeza de un arquitecto depende más de su pensamiento acerca de “la casa” que de su proyecto para “una casa”, nos reconocemos muy cercanos a lo que nos sugiere su expresión y reflexionamos en el sentido siguiente: el pensar es lo que sostiene al arquitecto en su posibilidad de ser, y ello se desarrolla de acuerdo a una temporalidad distinta, no necesariamente coincidente, con las otras posibilidades del hacer y con la realización de lo hecho.<sup>114</sup>

El discurso teórico del arquitecto es su posibilidad de comunicarse con los otros en el mundo, confirmar su existencia y participación en él. Pero el arquitecto que discurre sobre su quehacer, no lo hace desde la nada. El arquitecto siempre actúa a partir de criticar la realidad desde su temporalidad, de problematizarla, ponerla en crisis; necesita analizarla, comprenderla, para luego convertirla en dato para su proyectar. Porque su fin último es transformarla, recrearla.

<sup>113</sup> Traducción nuestra.

<sup>114</sup> El mismo Kahn es un ejemplo nítido de ello: la historiografía da cuenta de su obra a partir de la edificación de la Galería de Arte de Yale (New Haven, 1951-1953). Para 1951 Kahn contaba cincuenta años de edad (había nacido en 1901), tenía veintiséis años desempeñándose como arquitecto y tan sólo diecisiete años como director de su propio taller; murió veintitrés años después de ese edificio, en 1974. Tiempo en el cual se reseña la producción de 38 proyectos (considerados “principales” por Norberg-Schulz) por encima de un total de 105 que realizó en ese período, respecto a un total de 197 proyectos (1925-1974, construidos y no construidos) que la curaduría de la exposición realizada por el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles reseñara en 1991. Según eso, sólo un 20% de su producción total es reconocida por Norberg-Schulz como “principal”, o un 36% de la producción de esos veintitrés años entre la Galería de Yale y el ataque al corazón que detuvo su vida.



Toda selección es un discurso, dice positivamente lo que importa y negativamente lo que no o lo que no se puede ver. El arquitecto que hace crítica dice, a la vez, de qué manera habrá de abordar la reconstrucción de esa realidad; porque apela a un contingente de supuestos, creencias, axiomas y tesis, gracias a los cuales juzga y actúa. El discurso del arquitecto es, entonces, de crítica y proyecto.

Por supuesto, no nos referimos a la crítica institucionalizada y hegemónica. Esa crítica a la que Ignasi de Solá-Morales (1995) califica de “sádica” porque la angustia que le supone estar consciente de la fragilidad de sus argumentos para juzgar, sólo es compensada con agresividad; dando como resultado que la relación entre críticos de oficio y arquitectos practicantes resulte más una lucha marcadamente violenta que una inteligente y fructífera conversación entre pares. No hay certidumbres universales sobre las cuales sustentar la verdad de los juicios y la responsabilidad del hacer, en consecuencia, críticos y arquitectos se hallan confrontados en una incomunicación aparentemente insalvable. Los primeros, porque no logran eco o coro con los sentidos materializados por el arquitecto en los artefactos que proyecta; los segundos, porque, al no poseer una disciplina, un canon al cual someterse sin duda ni reproche, se encuentran necesariamente obligados a reflexionar sobre su hacer y reconocer el reflejo de sus intenciones, discurso y producción, en los temas que inquietan a los seres humanos con quienes conviven en el planeta; y esa reflexión, esa comprensión de su discursividad, pareciera que el arquitecto tradicionalmente sólo la ha abordado extrañándose de su quehacer propio, en la mayoría de las ocasiones. He ahí una crisis profunda y angustiante.

Sin embargo, sugiere también Solá, ese abismo tiene posibilidad de salvarse desde la construcción del *discurso arquitectónico*, o el *discurso interno* como lo llama él, o la *autobiografía científica*, que ensayara Aldo Rossi.<sup>115</sup> Es así porque la crítica, lejos de ser un quehacer ajeno a la práctica, está consustanciada con ella desde la comprensión que soporta el andamiaje de la teoría. Una vez más el análisis ayuda a comprender las partes de un todo, pero también, como siempre, olvidamos el todo para tomar partido excluyente por una de sus partes. El todo es el hacer del arquitecto y ese hacer, como todo hacer humano, es complejo y diverso: discurso fraguado en mundo por nuestro incesante y dialéctico actuar en nosotros y en las cosas, entre la tierra y el cielo.

El ser del arquitecto se manifiesta por su hacer en el mundo, pero el esfuerzo de su hacer ha de acompañarse de otro esfuerzo, aquél que le permita «...escapar del aislamiento del estudio

---

<sup>115</sup> O la *Biografía proyectual* sugerida por Dyna Guitián, como estudiaremos más adelante.

*profesional y del cerco de los trabajos y de la pura experiencia con el deseo de encontrar una palabra digna de ser escuchada...»* (Solá-Morales, 1995:169). La palabra que sin duda tiene, pero que debe pronunciar para poder participar, amable e inteligentemente, en la conversación que demora a los mortales en el mundo.

Mas, ¿cómo desplegamos teóricamente a la Teoría de la Arquitectura? Partiendo, como ya lo hicimos desde comprenderla como discurso, tracemos unas líneas de proyección hacia su relación con la historia, la política y la realidad.

Para Hanno-Walter Kruft una definición conceptual de la teoría de la arquitectura, que aspire a ser objetiva, resulta inoperante e históricamente insostenible. Incluso si tal definición se atiene a la suma de lo que haya sido dicho, de preferencia por escrito, explícitamente como teoría de la arquitectura, como reflexión sobre la arquitectura.<sup>116</sup> (Kruft, 1985.1: 13) Afirma Kruft:

*«Toda arquitectura se basa en principios teóricos que no han de estar necesariamente verbalizados. En lo tecnológico, estos principios son casi del todo comprobables, pero difícilmente lo es la intencionalidad expresiva subyacente.»* (Kruft, 1985.1: 13)

Por ello, desde su perspectiva de historiador, los análisis de las obras rara vez son unívocos respecto de las teorías subyacentes a las mismas, por lo que, para la práctica histórica, *«...la teoría de la arquitectura es idéntica a su tradición escrita...»* aun cuando para la propia teoría no sea una premisa formularse por escrito. (Kruft, 1985.1: 14).

En ese sentido, afirma que los sistemas teóricos no pueden comparados entre ellos, deduciendo constantes del pensamiento, si antes no se aprehenden de forma inmanente, desde sus propias premisas y exigencias. Por ello no es aplicable tampoco un concepto desarrollista o evolucionista de la Teoría de la Arquitectura, ya que el devenir histórico no supone un aumento cualitativo de ella y, en no pocas ocasiones, se muestra más bien un estancamiento ideológico y una simplificación conceptual. (Kruft, 1985.1: 14). Por otra parte, las fuentes para el conocimiento de la Teoría de la Arquitectura son múltiples, pues las ideas pueden estar representadas en contextos literarios muy complejos y disímiles, no necesariamente circunscritos a la Arquitectura en sí y muchas veces asociados a la Teoría del Arte en general. Así que, para Kruft, toda afirmación acerca de la Teoría de la Arquitectura debe apoyarse en el contexto histórico, artístico, filosófico e ideológico. (Kruft, 1985.1: 14-15).

---

<sup>116</sup> Kruft limita el concepto de teoría de la arquitectura a lo que haya sido escrito, pues si bien considera válida la pregunta: *«...¿hasta qué punto se puede deducir de la arquitectura conservada la teoría correspondiente?...»*, argumenta que no es posible llegar a un consenso, demostrable en los intentos de interpretación de la arquitectura griega y gótica, en los que *«...finalmente acaban expresando más el punto de vista del que interpreta que el de lo interpretado.»* (13)

Para el corpus de la Teoría de la Arquitectura, Kruff extiende el campo: deben ser incluidos, como formas de producción de Teoría de la Arquitectura, las instrucciones prácticas, el tratamiento aislado de problemas tecnológicos y constructivos, las categorizaciones estéticas y sociales, las compilaciones de ejemplos y los muestrarios, apoyados en representaciones tipológicas o no, tanto de las edificaciones como de los elementos y sistemas arquitectónicos. En todo caso, podrá apreciarse el talante teórico o práctico de cada autor, en función de si trata con minucioso detalle los conceptos, tareas y posibilidades de la arquitectura o si, por el contrario, prefiere limitarse a listar instrucciones o mostrar imágenes en las que podría llegar a prescindir por completo de todo texto. (Kruff, 1985.1: 15). Desde todas estas consideraciones, para Kruff:

*«...teoría de la arquitectura es todo sistema general o parcial sobre arquitectura formulado por escrito y que se basa en categorías estéticas. Aún si la estética queda reducida a una función, esta definición sigue siendo válida.» (Kruff, 1985.1: 16).*

Se entiende que Kruff destaque con especial énfasis el estrecho vínculo entre la Teoría de la Arquitectura y las disciplinas históricas, como la arqueología y, también, con la literatura; dado que muy frecuentemente las actividades del arquitecto, del teórico de la arquitectura y del arqueólogo frecuentemente recayeron en una misma persona (Palladio, Piranesi). En un tiempo, la historia era fuente de modelos normativos que servían de punto de partida para nuevos desarrollos e instrumento para la formulación de conceptos de la Teoría de la Arquitectura (Choisy). En todo caso, en la actualidad, los roles del historiador y del teórico de la arquitectura están diferenciados, pues la perspectiva de este es intencionada, mientras que aquel ha de perseguir la objetividad aun cuando se sepa que no la alcanzará jamás. (Kruff, 1985.1: 16).

Para Kruff, el avance de la arquitectura descansa en la capacidad de sostener una relación activa entre la teoría y la práctica, aun cuando esa relación esté marcada por la ambigüedad de ser la teoría o una superestructura de la práctica, o una demostración a posteriori de los resultados de esta:

*«La teoría de la arquitectura es imprescindible como fundamento para el arquitecto en ejercicio, si este quiere tener claridad respecto a los principios con que trabaja. Para dilucidar la propia situación es necesario, o al menos útil, saber cómo otros han abordado problemas iguales o análogos. Una arquitectura que no se fundamente en una teoría va camino de la arbitrariedad o se anquilosa. (...) ¿Cuál es la actitud de la teoría de la arquitectura respecto a la arquitectura de su época? ¿Es una reflexión teórica a posteriori que medita, justifica y abstrae lo edificado, o existen programas y exigencias que han de ser cumplidas por la arquitectura? El rol de la teoría de la arquitectura oscila entre estos dos polos. En su forma pasiva, la teoría de la arquitectura es una superestructura de la arquitectura, de la que ésta puede prescindir sin que con ello se modifique la arquitectura real; o bien es una demostración concreta de los puntos de vista de la teoría de la arquitectura. Ambas posiciones pueden corroborarse con ejemplos, pero no representan ni la relación real ni la relación deseable de la arquitectura con la teoría de la arquitectura. (...) Hoy apenas se puede poner en duda que la arquitectura, desde el renacimiento hasta el clasicismo, habría tenido otras características sin el conocimiento de Vitruvio. (...) La influencia de la teoría de la arquitectura en la arquitectura*

*real está marcada por la ambigüedad. (...) La teoría de la arquitectura y la arquitectura llegan a un entendimiento fecundo sólo en el diálogo. (...) Entre la arquitectura y la teoría no existe una relación causal.» (Kruft, 1985.1: 17-19).*

La relación entre Teoría de la Arquitectura e ideología es también problemática, según nos explica Kruft; aquella ha sido influida en distintos momentos y medidas por ideologías políticas, llegando en ocasiones al extremo de que la Teoría se ha vuelto ideología. En todo caso, tampoco son relaciones constantes y ameritan ser consideradas desde las situaciones históricas particulares e individuales. Sin embargo, Kruft afirma lo siguiente:

*«En lo sustancial, las teorías de la arquitectura han de verse en su contexto histórico. Una historia de la teoría de la arquitectura como historia de sistemas de pensamiento abstracto –totalmente desligada del contexto histórico, tal como se suele presentar la historia de la filosofía y de la estética– parece ahistórico y carente de sentido. Una idea en sí misma no es importante, lo que interesa es bajo qué circunstancias y en qué contexto fue formulada.» (Kruft, 1985.1: 19)*

En esto nos permitimos diferir relativamente de Kruft, a partir de algo que él mismo llega a afirmar más adelante:

*«Las teorías de la arquitectura han sido escritas, en su mayoría, para el tiempo en que fueron concebidas, mas sus repercusiones pueden tener lugar en un momento muy posterior.» (Kruft, 1985.1: 21)*

Es nuestra posición e interés que, sin negar el importante papel de la historia, podamos elaborar mapas conceptuales, ordenaciones de categorías, definiciones y variaciones de términos particulares, que nos aproximen a una representación teórica de la Arquitectura, desde el pensamiento y hacia la práctica. En ese sentido, nos orientamos hacia la idea de la Teoría de la Arquitectura como mediación entre concepciones y realidades, como labor de desconstrucción y reconstrucción de los pensamientos que soportan el saber hacer del arquitecto, tal y como nos sugiere Michael Hays:

*«En primer lugar, la teoría de la arquitectura es una práctica de la mediación. En su forma más fuerte la mediación es la producción de relaciones entre análisis formales de una obra de arquitectura y de su base social o contexto (a veces, pueden ser no sincrónicos, sin embargo), pero de tal manera, que permita conocer a la obra de arquitectura como poseedora de una fuerza autónoma, con la cual también podría ser vista como si estuviese negando, distorsionando, reprimiendo, compensando por fin e incluso produciendo, así como reproduciendo, ese contexto.» (Hays, 1998: x)<sup>117</sup>*

*«Desde el marxismo y la semiótica al psicoanálisis y el rizoma, la teoría de la arquitectura se ha dedicado, libre y contenciosamente, a abrir la arquitectura a lo que es pensable y decible en otros códigos, y, a su vez, reescribiendo los sistemas de pensamiento supuesta y debidamente situados extrínsecos o irrelevantes con respecto a la propia ideología de la arquitectura. Y si bien es correcto señalar que hoy en día todavía quedan vestigios, de una crítica "filosófica" que se conformaba con aplicar diversos sistemas filosóficos a la arquitectura de manera ocasional y*

---

<sup>117</sup> Traducción nuestra.

*oportunista, la teoría de la arquitectura ha sido, en parte, un desplazamiento de los problemas tradicionales de la filosofía ("verdad", "calidad", y similares), clara e irreductiblemente en favor de atender las ideas arquitectónicas, además de intentar desmantelar toda la maquinaria de textos magistrales, métodos y aplicaciones, poniendo en su lugar conceptos y códigos que interpretan, discrepen y se transformen entre sí.*» (Ibíd.: xi)

Para finalizar estas notas, destacamos que Kruff afirmó que del estudio de la Teoría de la Arquitectura en occidente, las premisas fundamentales son europeas; que Norteamérica comenzó un desarrollo autónomo de este tema a partir del siglo XIX y que Latinoamérica no había ofrecido nada para el momento de su estudio; lo cual consideramos fruto de un horizonte que le impidió ver claramente la realidad.<sup>118</sup>

Hace casi treinta años Kruff sí pudo sugerir un programa de trabajo, desde el punto de vista del rol que habría de jugar la historia, en tanto disciplina, para una reconstrucción epistemológica de la Arquitectura:

*«No creo que actualmente en las formulaciones de los arquitectos existan planteamientos teóricos que superen el dilema que constituye la simple reacción contra la modernidad funcionalista. La ficción de la "postmodernidad" no es más que expresión de diversas escapadas en distintas direcciones. El neohistoricismo, que ocupa un importante lugar en estos empeños, es un historicismo intelectualmente mal preparado y cuya reflexión es vulgar, y como éste (sic), retornará a una nueva forma de funcionalismo. (...) Si la arquitectura y su reflexión teórica se vuelven a situar en una consciente tradición de la historia, se requiere de un análisis profundo y metodológicamente abierto. La ruptura con la historia que se pretendió llevar a cabo en la primera mitad de nuestro siglo cortó de hecho en nuestra consciencia algunos hilos de verdadera tradición histórica y estos no pueden ser retomados como si se tratara de un juguete. La alternativa al funcionalismo no podrá encontrarse en una vuelta formal a estilos nacionales intimistas ni en neoclasicismos formalistas ni en otras formas del eclecticismo histórico. El estudio de la historia de la arquitectura y de su teoría sólo es capaz de mostrar cuáles puntos de vista pueden ser útiles para un presente cuya estética, cuya fe en la tecnología y cuya ecología se hallan trastornados hasta sus raíces.» (Kruff, 1985.2: 750-751)*

A esa visión, creemos que habría que unir los esfuerzos por desarrollar una de las posibilidades de producción de Crítica y de Teoría de la Arquitectura, desde la Investigación Proyectual en Arquitectura.

#### 2.1.2.e.- Apuntes para una metodología del proyectar arquitectónico

Presentaremos a continuación nuestras anotaciones acerca de las nociones de *proyecto* y *proyectar*. Partimos de cuestionar la noción actual de proyecto y tomamos partido por el proyectar.

---

<sup>118</sup> Dice Kruff: «...el tema de la exposición es la teoría de la arquitectura occidental. No se incluyen concepciones extraeuropeas de la arquitectura. (...) La teoría de la arquitectura norteamericana, que nace premisas europeas, alcanza un desarrollo autónomo ya en el siglo XIX, (...) con Thomas Jefferson, mientras que América Latina, por ejemplo, no tiene teoría de la arquitectura propia que ofrecer.» (Kruff, 1985.1: 21)

Justificamos nuestra postura a partir de comprender al proyectar desde lo que una dimensión ontológica y desde una dimensión metodológica.

### **Proyecto**

Destacamos una reflexión acerca de cómo se usa en nuestro país el término *proyecto*,<sup>119</sup> específicamente dentro del ámbito de los arquitectos; el cual refiere a la documentación realizada que planifica un futuro edificar. Particularmente, esa documentación, al hablar de *proyecto arquitectónico*, se refiere más específicamente a la representación de las estancias de lo que habrá de edificarse y la descripción de sus características materiales haciendo énfasis casi exclusivo en los llamados sistemas de tabiquería, cerramientos y acabados<sup>120</sup>.

### **Proyectar**

Mas, para este trabajo y desde nuestro enfoque acerca de la arquitectura como profesión y oficio del arquitecto, **el proyecto es un constructo teórico que dirige la práctica; es la concepción que ordena el hacer, no el producto.** Así, el proyecto arquitectónico es el pensamiento *espacializado* (el que tiene como razón u orden el concepto de *espacio*) de alguna realidad que, a través de producirse por actos de diseño de lo arquitectónico, será interpretable como *la forma* de lo que se ha de prescribir como *edificable* a través de una documentación tecnificada. Se genera desde la Filosofía y la Teoría de la Arquitectura, y sucede como mediación entre ellas y el diseñar arquitectónico.

La *documentación que prescribe lo edificable* se refiere exactamente a eso: documentar un **lugar arquitectónico** que es edificable en un lugar determinado (arquitectónico, urbano o ambiental), y se presenta íntegramente prescrito, es decir, profusamente documentado mediante dibujos, memorias descriptivas, cálculos, cómputos métricos, cronogramas, etc. (comprendiendo todos los documentos que hagan posible que sea edificado en un sitio específico, por el actor que

---

<sup>119</sup> Y aunque pensamos válida nuestra reflexión para un ámbito internacional, somos prudentes y la acotamos.

<sup>120</sup> Se diferencia entonces del proyecto de estructura y del de las distintas instalaciones que habilitan a la edificación. La norma venezolana COVENIN N° 107-80, sobre Dibujo Técnico/Definiciones, indica lo siguiente: «3.3 ANTEPROYECTO. Es *una idea que se presenta para ser aprobada y posteriormente desarrollada, calculada y transformada en proyecto. Contiene memoria descriptiva, dibujos, estimación de costos globales, etc.* 3.4 PROYECTO. Es *una idea que se presenta para ser ejecutada y que incluye: memoria descriptiva, dibujos definitivos, especificaciones generales o técnicas, cómputos métricos, presupuesto estimado, programa cronológico, cálculos, etc.*» (2)

ejecutará el edificar<sup>121</sup>). Se trata de un lugar arquitectónico que existe cabalmente planificado,<sup>122</sup> en el papel y, a diferencia de la utopía, puede pertenecer o pertenece a un lugar conocido, en el cual habría de ser edificado ahí.

En ese sentido, el proyecto se expresa y se presenta intersubjetivamente como un enunciado propositivo, una afirmación referida a una determinada realidad y conceptualmente transformadora de esta. Para nosotros, entonces, importa más el proyecto como argumento para el hacer o la acción, esto es: **proyectar**; es decir, pensamiento que promueve; antes que cosa sucedida, terminada, concluida.

### 2.1.2.e.i. Proyectar-diseñar

Es primordial para nuestro trabajo entonces, hablar más bien del *proyectar-diseñar* que del “proyecto”, del “proyecto arquitectónico” o del “diseño”. La diferencia entre ambas acciones las referimos a las ideas que interpretamos de la siguiente cita:

*«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 Guitián, 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*, en este caso, dialéctica: *proyectar-diseñar*. El proyectar impulsa el diseñar y sólo por el diseñar el proyecto (en tanto pensamiento) se manifiesta en la realidad como *artefacto edificable*

El arquitecto habla por intermedio de su *imaginación de lugares edificables*, para lo cual el proyectar-diseñar es el hacer por el que puede darle *realizabilidad* concreta a su modesta 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.

---

<sup>121</sup> Y que en el vocabulario cotidiano de la profesión se nombra **constructor**, tanto aquí en Venezuela como fuera de ella.

<sup>122</sup> Nosotros diferenciamos entonces varios tipos de **lugares arquitectónicos**: a) el pensable, b) el pensado, c) el edificable, d) el edificado, e) el habitable y f) el vivido. Esta es la base de una **teoría parcial de la arquitectura** que actualmente estamos desarrollando, gracias al impulso de esta tesis.

Proyectar es pensar, justificar, exponer los argumentos que un artefacto edificado habrá de conllevar; es la conciencia de los motivos e intenciones, es decir, la teoría que sustenta a la práctica reflexiva desde la que se desarrolla la técnica. El diseñar es el actuar que le otorga 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 *futuro 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 un acto empírico puro (en el mejor de los casos) cuando no una frivolidad o un actuar injustificado, "irracional". Y un proyectar que no se realice a través del diseñar, es una "hipótesis" permanente, cuando no una quimera.

#### 2.1.2.e.ii. Concepciones ontológicas del proyectar

El proyectar ocurre según tres concepciones ontológicas: **comprensión**, **pertinencia** y **libertad**.

El proyecto como **comprensión** deriva de la concepción de Heidegger acerca del ser. Para este autor, el proyecto es la comprensión que de un estado *de yecto*, 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, reiteramos, un "poder ser" comprendido y, como consecuencia, posible. Esto lo asociamos a la noción de *lo intuitivo*, del nombrar lo que es o será, siendo aún desconocido. En ese sentido, interpretamos que el proyecto como comprensión depende del *hacer poético*.

El proyecto como **pertinencia** se apoya en la concepción de la vida como "programa vital", sugerido por Ortega y Gasset. 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).*

Asociamos esta concepción de proyecto a lo racional, es decir, a razonar sistemáticamente la toma de decisiones que conlleva todo proyectar, incluyendo la primera de ellas: *la intuición*. No queremos decir con esto que se sistematice la intuición "previamente", sino a orientarla respecto a un *fin determinado*. Así, entendemos el proyecto como pertinencia como la expresión deontológica



(deber ser) y teleológica (finalidad) del hacer del ser. En ese sentido, lo asociamos con el *hacer teórico-práctico*.

También nos explica Ferrater que 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.).*

Interpretamos que en esto radica la diferencia entre *proyecto* y *programa*. Por ello, lo comprendemos como una cualidad esencial del proyectar y la vinculamos con uno de los existencialistas que, de la facticidad del ser en el mundo, fueron determinados por Heidegger: el **estado de abierto**:

*«El hombre no está meramente en el mundo como está algo encima de una mesa, sino que su forma de estar en el mundo es un estado de apertura (Erschlossenheit) al mundo; el hombre se abre al mundo con el “encontrarse”, el “comprender” y el “discurso”. El encontrarse (die Befindlichkeit) es la sensibilidad, posibilidad primera de abrirse al mundo, que expresa además la facticidad (Faktizität), porque por su medio se da cuenta sin más de que es en el mundo, se descubre en “estado de yecto” (Geworfenheit); el comprender (das Verstehen) no es simplemente el poder saber, sino el poder ser, ya que se es en el mundo sólo como proyecto (Entwurf), y se es lo que se llega a ser; el discurso (die Rede) es la capacidad de articular mediante el habla lo que se es capaz de llegar a ser o de la interpretación (Auslegung) del proyecto o sentido (Sinn) del mismo» ”» (DFH, existencia (Existenz):1/1).*

A través del diseñar y de la pertinencia se construye una argumentación que pretende convertir lo intuitivo 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”.

### 2.1.2.e.iii. Concepciones metodológicas del proyectar

Consideramos tres concepciones surgidas a partir de un debate entre Massimo Cacciari y Gianni Vattimo, referidos por Manuel Martín Hernández en su libro La invención de la Arquitectura (1997: 59-63).<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Martín Hernández cita un ensayo de Massimo Cacciari, titulado *Progetto*, publicado *Laboratorio Político*, 2, 1981 (traducción de Oscar Naranjo) y un artículo de Gianni Vattimo, publicado en la revista *Casabella*, 485, nov, 1982, titulado *Abitare viene prima di costruire*.

Las presentamos como concepciones metodológicas, porque las interpretamos como principios para el proyectar, en cualquiera de los cuales, pensamos, han de cumplirse las tres concepciones ontológicas que antes hemos anotado.

Según la exposición de Martín Hernández, como dijimos, a partir del ensayo de Cacciari, podemos pensar que el proyectar se realiza como **anticipación**, como **orientación** o como **construcción**.

El proyectar como **anticipación** se entiende, –parafraseando a Martín–, como **vía hacia**, como una estrategia de previsión, prefiguración, según la cual algo es «*conducido-afuera, a la presencia*»; de ese modo, se entiende como «*pro-ducción, vía hacia el futuro*», camino concebido desde el mundo técnico-científico, el cual oculta todo presupuesto a favor de ese futuro; se trata, así, de una concepción fundada en la idea de progreso, en el optimismo ilimitado, en la aspiración de dominio del devenir, característicos de la modernidad.

El proyectar como **orientación** se entiende como **vía desde**, como una «*superación*» de la situación presente, en la que ahora «*se advierte el “tirón” del “ímpetu” y no su capacidad de predicción*»; por lo que ya no habría idea de progreso sino un «*fatigoso brotar hacia la presencia*»; esto supone conciencia del dónde se está, de los presupuestos, pero están ahí para ser mediatizados, “des-contruidos” para luego proceder a la construcción de lo nuevo. Este proyectar se entiende como actividad hermenéutica, relacionado con la realidad presente, con la tradición y torna en posibilidad y diferencia.

El proyectar como **construcción** se funda en la capacidad para «*construir a partir de entidades dadas*»; proponiéndose como objetivo «*construir un orden que excluya la ley*»; lo cual se produce a base de elecciones sucesivas («*en el encuentro de lo arbitrario con el contexto*») en un mundo de indeterminación «*donde se encuentran el sujeto y el objeto*»; ello sucede ante la imposibilidad de plantear principios universales, por lo que el proyectar procede como una «*modesta construcción crítica*».

Esas “entidades dadas”, según interpretamos la referencia a Cacciari, son “fragmentos de conocimiento”, representaciones creadas desde y sobre una determinada realidad. El proyectar 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 a través del diseñar. Al manejar esos “fragmentos”, el proyectar los pone en crisis, los critica, interroga. Al intentar responder se genera, por una pulsión teórica, una afirmación proyectada que alcanza su

“realizabilidad” a través del diseñar. Esas afirmaciones y reafirmaciones, en una suerte de palimpsesto, reconstruyen los fragmentos, se presentan como nuevos fragmentos, como **nuevas realidades por hacer**. Todo ello ocurre discursiva y realmente. Todo ello es también, al momento de dudar, preguntar y responder, una investigación.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, e interpretando que las concepciones metodológicas cualifican al proyectar, podemos hablar de tres clases de *proyectualidad*: una **instrumental**, otra **praxiológica** y una **hermenéutica**.<sup>124</sup>

Entendemos por una **proyectualidad instrumental**, a la fundada en un proyectar que no esclarece sus presupuestos (un *desde*) ni sus fines últimos (hacia); se funda radicalmente en la idea de progreso y en los fundamentos epistemológicos de la tecno-ciencia.

En contraste, podemos entender por una **proyectualidad praxiológica**, a la fundada en un proyectar que sí esclarece sus presupuestos (un *desde*) y sus fines últimos (hacia); se sitúa en los campos de la formación profesional y de la práctica profesional reflexiva; se propone el análisis de los presupuestos y el sentido los fines, por lo que no se satisface con una simple descripción de lo que hay y el mero enunciado de conquista de un fin por el fin mismo. Es de carácter profundamente crítico con la realidad y abreva sus fundamentos en corrientes devenidas de la Teoría crítica.

La **proyectualidad hermenéutica** la entendemos como la esclarecedora del “poder ser” de una realidad y, por ello, de las posibilidades del “poder ser”; es decir, enunciativa de la comprensión de las múltiples posibilidades en que el proyectar podría acontecer en una determinada realidad.

En última instancia, para nosotros, el proyecto es un *estado de abierto*; el proyectar es el impulso que moldea ese estado de abierto hacia la conciencia de una *realidad vital nueva* que está en permanente construcción, pues toda vez que ha sido planteada mediante el diseñar, el proyecto vuelve a impulsarla hacia *una nueva realidad vital otra*.

Como veremos en el capítulo cuatro de esta tesis, en la Historia y Teoría de la Arquitectura se ha dedicado mucho trabajo a determinar cómo se produce el diseñar. Queda mucho por hacer en cuanto a comprender el proyecto, (estado de abierto) y su transformación, a través del proyectar-diseñar, en un **lugar arquitectónico pensado**.

---

<sup>124</sup> La idea de *proyectualidad*, e incluso el término de «*proyectualidad instrumental*», la tomamos de lo expuesto por Sarquis, ob. cit: 157-158.

### 2.1.3.- Situación epistemológica: giros, capas, trazos hacia una interpretación abierta

En el proceso de invención de la perspectiva como técnica de dibujo, es decir, como método de representación de una realidad, varios personajes dieron su aporte; de ellos, destacamos el *velo reticulado* de Alberti, que Leonardo luego propondría como una *ventana acristalada*<sup>125</sup>. Ellos colocaron entre su cuerpo y un objeto real, otro objeto: una lámina sobre la cual el pintor que cada uno era, actuó, dibujó. Mientras lo hacían reflexionaban y comentaban, anotaban acciones y pensamientos, por lo que así, junto a varios más, comenzó a producir sistemáticamente una teoría que definió al método que hoy, en términos muy generales, llamémoslo sólo *dibujo en perspectiva*.

El caso es que en ese ejemplo consideramos una analogía acerca del aprender, sobre la construcción de conocimientos. Muy particularmente, el caso por el cual el conocimiento producido (la imagen que representa el dibujo) está fuera del ser que lo produce.

Si pensamos ahora en una cámara fotográfica, cambiarían la posición de los términos: esa imagen se realiza en un espacio oculto a nuestra vista y al producto (la imagen fotográfica), que en nuestra analogía estamos considerando como el conocimiento, sólo podemos acercarnos luego de un cuidadoso y sistemático proceso de revelado e impresión.

En el primer caso, el instrumento y el conocimiento están ante nuestra vista simultáneamente. En el segundo, vemos y manipulamos el instrumento, pero sólo podemos aprehender el conocimiento si además de emplear adecuadamente el instrumento, procedemos metódicamente para tener el conocimiento en nuestras manos, disponible a la plenitud de nuestros sentidos.

Mas consideremos ahora que la producción de la imagen fotográfica dentro de la cámara oscura nos hace reflexionar sobre el hecho de que quizás lo que estamos llamando imagen (o conocimiento) sucede analógicamente en nuestro cerebro. Surge la duda: ¿cómo podemos otorgarle valor a algo que propiamente no podemos percibir? Incluso, ¿cómo podemos cerciorarnos de que lo poseemos, aun cuando creamos que está dentro de nosotros?

---

<sup>125</sup> El *perspectógrafo* (*prospettografo*) es también conocido como "*la ventana de Leonardo*". Consúltese el *Tratado de perspectiva* (*Perspective in perspective*) de Lawrence Wright, 1983.

Y no basta con esas dudas, pues unas partículas de sucio estropearon la lente de la cámara o la ventana se desenchajó, la lámina se distorsionó y, como resultado, estamos conscientes de que ambas imágenes están mal hechas, son inaceptables. Así, llegamos a entender que el conocimiento producido depende de la calidad y destreza con que fabriquemos y manejeemos nuestros instrumentos. Luego, ¿cómo nos cercioramos de que están bien fabricados?, ¿cómo nos cercioramos de que los estamos empleando correcta y eficazmente? ¿Cómo sabremos cuál es el que necesitamos (si lo necesitamos)? Incluso, si retomamos la consideración de que la imagen se crea dentro de nosotros, nos preocupamos: ¿cómo sabremos que nuestro cuerpo percibe, produce el conocimiento adecuadamente?

Aun más. Nos damos cuenta que el objeto que fotografiamos o dibujamos difiere en mucho de la fotografía o del dibujo; pensemos, por ejemplo, que habíamos reunido una serie de frutas sobre una mesa y la fotografía o el dibujo se nos ofrece con una imagen semejante a la de uno de los deliciosos rostros que creaba el pintor manierista Giuseppe Arcimboldo. Si eso puede suceder, ¿cómo sabremos cuándo la imagen se corresponde con el objeto que percibimos? ¿Podremos considerar que nuestra preocupación es válida tanto para lo que consideramos objetos naturales como para los artificiales, es decir, los hechos con arreglo a un arte, a un saber hacer? Y ¿qué debemos considerar si eso que estamos llamando "objeto" es un ser viviente, digamos, un pájaro, un morrocoy o, más, una persona? ¿Y si no es un hombre o una mujer, sino ambos, o parejas de parejas, o sociedades de personas? ¿Y si es una sociedad (o varias) con prácticas de vida en relación con un lugar en la tierra, con los seres vivientes en ese lugar, con las realidades cosmológicas y culturales ahí?

Más aún, no sólo dudamos de los objetos ante nosotros, de los instrumentos mediante los cuales nos relacionamos con ellos, de nuestro cuerpo; sino que, además, ahora también dudamos del modo en que estamos pensando y relacionándolo todo; incluso llegamos a dudar de nuestro dudar. ¿Por qué un dibujo, una fotografía? ¿Por qué la imagen? ¿Por qué creer que lo que se crea en nuestro cerebro sucede como funciona uno de esos artefactos?

Nos sentimos parados en arenas movedizas. ¿Nos resignamos a hundirnos o actuamos para seguir viviendo?

Este es el momento en que nos entregamos a contemplar la nada que somos, o en el que construimos para ser creados en lo que no-somos.

Una rama, si no la ignoramos, quizás esté al alcance de nuestras manos y podrá seguir siendo tan sólo una rama insignificante o la construimos como cuerda o puente para nuestro bien. Sobre todo, cuando esa rama se aproxima a nosotros por bondad de alguien otro.

Es suma, es una decisión sujeta al **yo** que cada uno de nosotros es, en las *circunstancias* de su propia *vida*.

Por supuesto, todo lo anterior vale sólo para quien se plantea dibujar o fotografiar, lo que, siguiendo con nuestra analogía, equivaldría a aprender, hacerse consciente, querer conocer algo, saber.

Resumamos, a la luz de nuestra analogía, lo que hemos estudiado hasta ahora: hubo un tiempo en que el ser humano ni siquiera se planteó que podía aprender, por lo que podemos hablar de una historia del conocimiento a partir de los testimonios que nos permitan enterarnos de que esa conciencia apareció y tal fue su impulso que el hombre se esforzó en rendir testimonio de ese cambio. Es así como podemos tomar un momento y considerarlo clave, iniciático, sólo como un ejemplo forzosamente acotado dentro de nuestra perspectiva euro occidental: *el paso del mito al logos*, el momento en que el dogma dio paso a la razón y el ser humano comenzó a filosofar. Platón pensó que había que esforzarse en descubrir el conocimiento verdadero al contemplar las ideas, las cuales estaban en un cielo absolutamente fuera del alcance de nuestras posibilidades humanas y, ante ellas, toda nuestra vida era sólo intento y apariencia. Aristóteles pensó el conocimiento enraizado en el mundo sensible y alcanzable por nuestras facultades intelectivas, por la razón, por lo que podíamos pensar, crear, y lograr ser virtuosos. San Agustín pensó al conocimiento como una iluminación inteligible que acontecía dentro de la intimidad espiritual y mental del ser humano y, Santo Tomás, lo pensó como una razón que ilumina, tanto adentro como fuera de nosotros, las realidades del espíritu y las realidades del mundo en el que existimos.

Considerando así fundada una tradición, vemos entonces giros que, desde ella como centro, dibujan una espiral que se abre: el *empirismo* consideró la experiencia directa de lo real como único conocimiento; ni el instrumento, ni el sujeto, ni la representación (la fotografía o el dibujo) podían sustituir o afectar al objeto; el *positivismo* puso el acento en el instrumento, es decir, en la mediación, tanto como en el objeto, y el conocimiento producido valía en la medida en que el sujeto podía reducirse a nada, se tomaba absoluto control de todas las variables que podían interferir entre el instrumento y el objeto, y se perseguía que sólo quedara una reducción experimentable y demostrable del objeto a número, causa, razón, enunciado, teoría, ley o verdad (la imagen pensada). El existencialismo puso el acento en el sujeto, pensándolo situado o arrojado al

mundo; interpretándolo como principio y fin, trascendiendo de sí mismo desde su condición de actor y negándose a ser mero espectador; el conocimiento es comprensión de su propia subjetividad, en tanto individuo humano en su propia singularidad ante, junto y a través del mundo. El estructuralismo determinó que el ser no es un individuo sino los individuos constituyendo una sociedad, el ser es la sociedad y esta construye las razones y las relaciones que rigen y suceden desde la interacción entre ese ser social y los mundos que lo reproducen; el conocimiento que le importa no es el que se perfecciona por una cientificidad objetiva sino el que es capaz de ser comprendido desde sus condiciones de posibilidad, generadas, estructuradas y mediadas por el lenguaje con el que otorga significados a las realidades del existir. El construccionismo social no sólo persigue esa comprensión señalada por el estructuralismo, sino que recoloca al sujeto social, al individuo, como actor y fuente protagonista de la sociedad a la que pertenece; por tanto, se propone activar al sujeto social como poder del ser social para que este transforme las realidades mundanas, mediadas por la producción de discursos y problematizadoras de su existencia.

Tres epistemes: la centrada en el análisis lógico del objeto, la centrada en la comprensión del ser humano y la que contempla, analiza e intenta comprender las sociedades en las que el ser humano existe en relación con los otros y con los mundos dados y construidos. Pensamiento, persona y sociedad en el mundo. Tres epistemes.

Tres formas de volver a mirar a nuestro amigo el dibujante, trabajando junto al fotógrafo, disfrutando de contemplarnos ante ellos, cómodamente sentados, nosotros, en los muebles que ellos han arreglado en el escenario de nuestra imaginación para recrearnos en su saber hacer; acercándose a nosotros, acomodándonos, tomando en consideración nuestras posturas, relaciones y perspectivas; calibrando luego sus instrumentos, midiendo, ensayando, actuando con seguridad; conversando entre ellos, con nosotros, una y otra vez; haciendo, haciéndonos, haciéndose; intercambiando posiciones y, finalmente, entre todos, construyendo el recuerdo de un instante que estamos viviendo en nuestra imaginación, mientras pensamos en lo que aquí estamos leyendo que contemplamos. Siendo ideas, somos episteme.

Hemos dibujado nuestra espiral, trazada desde tan sólo nueve de sus innumerables puntos, en cada una de los momentos que como láminas de papel croquis hemos ido superponiendo. Es para nosotros una espiral áurea, aunque sólo hayamos marcado nueve puntos notables, de toda la realidad que ella es o puede ser. Por muy lejano que parezca el extremo de la espiral respecto de su centro, ¿podemos pensar que no hay relación entre ambos puntos? No. Pero debemos reconocer que no es tampoco una relación arbitraria, azarosa, sino ordenada. La espiral es tan sólo

una de las infinitas curvas en las que podríamos concebir representado este diminuto universo que estamos pensando, por lo que no podemos dejar de considerar que la relación entre dos momentos del saber pueden estar vinculados por una *forma* que aún no somos capaces de imaginar, pensar o construir.

Así que aquí, para nosotros, el conocer no sucede sólo desde una u otra manera según esa historia que muy sucintamente hemos esbozado; sino siempre simultáneamente de las tres epistemes que hemos anotado: pensamiento, persona y sociedad; activándose, reactivándose y modificándose una con otra, todas en el mundo.

Por eso nuestra situación epistemológica es abierta, presentida y también pretendida desde una forma: la de capas que se superponen desde un contemplar que da giros entre lo pensable y lo pensado, intentando dejar anotadas nuestras interpretaciones, las relaciones que pensamos y construimos, marcas, breves trazos que en algún instante nuestra imaginación logre comprender y nuestro pensamiento pueda construirle una forma que, fatalmente, siempre estará anclada, limitada, al ser que somos en el mundo en el que, por designio y decisión, vivimos.



### 3. ESBOZANDO EL CONTEXTO DEL ESTUDIO

Como indicamos en el capítulo 1, hemos dedicado este fragmento de nuestro trabajo a dejar documentada nuestra comprensión acerca del contexto en el cual pensamos vinculado nuestro concepto en estudio, la Investigación Proyectual en Arquitectura.

Lo hemos organizado en dos secciones: la primera, que presenta como macro contexto a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela; y, la segunda, que presenta como contexto próximo a la Maestría de Diseño Arquitectónico ofertada en esa institución.

Lo que identificamos es el **campo cultural académico** como contexto para el estudio del concepto que nos hemos planteado.

Vale la pena aquí un inciso: la noción de *campo* es uno de los elementos teóricos claves en la sociología de Pierre Bourdieu. En un artículo de clara orientación didáctica, el sociólogo Pedro Castón Boyer nos ayuda a acercarnos a dicho concepto:

*«Con el concepto de campo, Bourdieu designa el carácter específico de las determinaciones que en un espacio dado concurren produciendo una determinada gama de interacciones. Y según sean esas características que definen objetivamente un campo tenemos campos económico, político, religioso, cultural, deportivo, etc. Un campo es un sistema específico de relaciones objetivas, que pueden ser de alianza o de conflicto, de competencia o de cooperación, según las distintas posiciones ocupadas por los agentes sociales. Y estas posiciones son independientes de los sujetos que las ocupan en cada momento. Por tanto, toda interacción se desarrolla dentro de un campo específico y está determinada por la posición que ocupan los distintos agentes sociales en el sistema de relaciones específicas.» (1996: 82)*

Ahora bien, en un estudio acerca del campo cultural en América Latina, el profesor Enrique González Ordosgoitti, luego de señalar que la noción de cultura propuesta por Edward Taylor en 1871, entendida como «...todo lo que el hombre hace...», resultase insuficiente para comprender ese fenómeno en el siglo XX, González llega a definir la *Sociedad Humana* de tal modo que la cultura es sólo un parte de ella. Dice González:

*«La generalidad de este concepto de Cultura [la de Taylor] conducía a una asimilación del mismo al concepto de Sociedad Humana, pues ambos podían ser definidos como todo lo que el hombre hace. De ahí que propusiéramos una definición de Sociedad Humana como la resultante de todas las actividades humanas, restringiendo la cultura a sólo una de ellas. Distinguiríamos así tres tipos de actividades básicas de los hombres que conformarían la sociedad: económicas, políticas y culturales. Económicas: todas aquellas actividades que realizan los hombres con el fin de producir y reproducir las condiciones materiales de su existencia (Marx). Políticas: todas aquellas actividades de poder y dominio que realizan los hombres con el fin de dirigir la sociedad hacia la consecución de determinados objetivos. Culturales: 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. La condensación social de esas actividades serían el trabajo (Economía), el poder (Política) y la significación (Cultura).» (1991: 1)*

Entendiendo que en la dinámica social, las actividades del trabajo, el poder y la significación constituyen una trama a partir de las cuales pensar la *realización social*, esto es:

«...relaciones entre lo estructurado (estructuras), lo estructurante (procesos) y lo que se estructura (relaciones sociales), en el marco de la tensión universal de las sociedades entre la conservación y el cambio, expresadas en todas sus gradaciones a lo largo del tejido social...» (Ídem: 2);

González advierte sobre la imposibilidad de atrapar la multiplicidad de lo real, y sus innúmeras variantes y expresiones, en un solo concepto de cultura, por lo que acerca el término **campo cultural** propuesto por el antropólogo y poeta Alfredo Chacón, según el cual:

*«Un campo cultural, tal como pretendo entenderlo, sería más bien cada una de las especificaciones histórico-estructurales que cabe establecer cuando se toma en cuenta, como criterio de delimitación o caracterización de las realizaciones socioculturales, las distintas maneras como el trabajo, (el poder) y el sentido pueden interpretarse en el espacio y el tiempo, y siempre con respecto a la estructuración global de una determinada formación sociocultural».* (Chacón: 1982, pp. 269).» (González cita a Chacón; *Ibíd.*)<sup>126</sup>

Luego destaca González las clases de Campo Cultural que pueden ser determinados a partir de considerar las relaciones de fuerza entre lo cultural y lo político:

*«En las actuales sociedades latinoamericanas puede considerarse la vigencia de tres campos culturales de acuerdo a como se comporta el proceso de fuerzas y relaciones entre lo cultural y lo político en la conformación de la hegemonía: Campo Cultural de los Sectores Dominantes, Campo Cultural de los Sectores Dominados y Campo de la Cultura Dominante.»* (Ídem: 3)

De esos tres campos culturales principales, continúa explicando González, es posible identificar otros tres campos culturales subordinados, considerados a partir de cómo se efectúa el ciclo socio-cultural de producción, circulación y consumo. Esos tres campos culturales subordinados serían: el académico, el industrial-masivo y el residencial.

Es así entonces cómo nos aproximamos a comprender, en un sentido amplio, el contexto de nuestro concepto en estudio: desde el **campo cultural académico**. Sobre este concepto en específico, González dice:

*«Entendemos como Campo Cultural Académico: el conformado por aquellas realizaciones culturales que tienen como característica una alta formalización de la información tanto en la producción como en la transmisión de mensajes y bienes, cuya circulación y consumo se efectúa a través de circuitos rigurosamente delimitados, las más de las veces dirigidos (directa o indirectamente) por el Estado (como en la actualidad), conduciendo a que el acceso a los mismos esté definido por reglas explícitas y legalmente oficiales.*

*El Campo Cultural Académico es una de las formas más antiguas que utilizan nuestras sociedades para formalizar los saberes. En el desarrollo de la "civilización occidental" ha adoptado diferentes maneras de expresarse, desde la Academia Griega, la de Alejandría, la utilizada por los Califas musulmanes en Al-Andalus, Carlomagno,*

---

<sup>126</sup> CHACÓN, Alfredo (1982) *Ensayos de Crítica Cultural*. Caracas: Ediciones GAN; artículo: *Tesis para la delimitación del campo cultural popular*.

*Alfredo el Grande y otros hasta su resurgimiento en Florencia en 1270, en Toulouse en 1323, y su verdadero auge en pleno renacimiento italiano. Posteriormente se extenderá hacia toda Europa en el siglo XVIII y va a caracterizar una dinámica sociocultural que tendrá como rasgo más sobresaliente en su realización, el ser producida por una élite reducidísima de la población, que difunde el grueso de contenidos restringidamente y que sólo dejará circular socialmente las principales terminaciones, admoniciones y sentencias de su conocimiento, las cuales adquirirán el tono de Oficial con obligaciones legales. Será el Campo Cultural Académico la Cultura Dominante de esos siglos.*

*En el siglo XIX sucederán en Europa cambios sustanciales producidos por el desarrollo de la segunda y tercera revolución industrial y la expansión del capitalismo en su fase monopolista con el auge del colonialismo sobre África y Asia y el neo-colonialismo de las incipientes repúblicas latinoamericanas. Esos cambios internos y externos tendrán repercusiones importantes sobre la dimensión cultural del mundo. Las revoluciones industriales, por estar ligadas al desarrollo de los instrumentos de producción (máquinas, herramientas) y al uso de fuentes nuevas de energía (vapor, electricidad), van a necesitar concomitantemente nuevos avances del conocimiento científico y técnico y a la vez una mano de obra más adiestrada con el fin de poder enfrentarse a la complejidad creciente de la actividad fabril. Para el avance científico y técnico se le prestará mayor apoyo a los centros de producción formal del conocimiento (Universidades, Institutos), bien sea a través de la ayuda privada de los imperios industriales o presionando a través de los aparatos estatales que vivían un nuevo fortalecimiento. En relación a la formación de la mano de obra será entendida como una responsabilidad básica -y casi exclusiva- del Estado, y este lo hará a través del Sistema Educativo Formal que alcanzará en su difusión caracteres globales. Toda la nación -y por supuesto los sectores dominados mayoritarios- accederá al menos a la educación básica primaria (algo impensado pocos años atrás), con el consiguiente efecto de difusión colectiva de la lectura y escritura. El saber formalizado ya no será sólo patrimonio indiscutible de las Academias, sino que tendrá que compartir su prestigio y difusión con las Universidades y con el Sistema Educativo Formal puesto en pie por el Estado. Los modelos societales serán impuestos por el saber formalizado, en el cual sus componentes elitescos serán menores (e ideológicamente menos importantes) que sus componentes globalizadores. Con el tiempo la relación entre sus tres componentes esenciales: Academia, Universidad y Sistema Educativo Formal definirán la prevalencia de este último.*

*Durante los siglos XIX y mediados del XX el Campo Cultural Académico seguirá siendo la Cultura Dominante en la sociedad mundial, para luego ceder el papel al Campo Cultural Industrial-Masivo.» (Ídem: 5-6)*

Antes de continuar, nos interesaría destacar que al comprender a la Arquitectura como un saber, esto es, desde una dimensión cognoscitiva; la comprendemos sincrónicamente como un campo cultural tramado entre el sistema de campos desde los cuales González propone comprender a la Sociedad Humana y el campo cultural académico propiamente dicho. Ahora bien, comprendemos a la Arquitectura como un fenómeno de múltiples dimensiones en función de cada uno de los campos constitutivos de la Sociedad; lo que quiere decir que pensamos en una dimensión económica y en una dimensión política de la Arquitectura, además de la cultural. La dimensión cultural de la Arquitectura la pensamos entre el residir y el proyectar, mediados por el planificar. La dimensión económica de la Arquitectura la pensamos entre el refugiar y el edificar, mediados por el proteger. La dimensión política de la Arquitectura la pensamos entre el habitar y el legislar, mediados por el dominar.

Así considerada, comprendemos a la Arquitectura como un fenómeno extenso e intenso. Extenso, porque acontece en todos los campos de la sociedad. Intenso, porque en conjunto constituye una trama discernible por su historicidad, relevancia e incidencia en cada uno de los campos. En virtud de ello, pensamos que si bien el origen de la Arquitectura pudo estar en la

frontera entre el campo económico y el político, desde que sus hechos incidieron en el campo cultural el influjo de este condicionó el devenir del fenómeno en todas sus dimensiones; si bien es cierto que cada evento en alguno de los otros campos principales afecta a los demás, el campo cultural deviene hacia los otros regenerándolos consecuentemente.

Ello nos permite reiterar que **pensamos a la Arquitectura como un fenómeno hipercomplejo, por el cual una sociedad se manifiesta parcialmente en el mundo a través de su dinámica cultural, y desde todos los campos en que dicha sociedad se realiza en el espacio y el tiempo de su existencia.**

### **3.1.- LA MESA DE DIBUJO: LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UCV**

Al comprender a la Arquitectura como un fenómeno sociocultural multidimensional (económico, político y, en el sentido más amplio, cultural), pensamos al saber del arquitecto como una particular manifestación de ese fenómeno macro y a la Universidad como una de las instituciones en que se recrea, reconstruye, preserva y socializa específicamente esa clase de saber. En otras palabras, la Universidad como una particular manifestación del fenómeno de la Arquitectura como saber diferenciable.

En ese sentido, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV es sólo uno de los contextos en los que acontece esa específica forma de comprender la Arquitectura.<sup>127</sup> Este es de particular interés para nosotros, por cuanto queremos situar a la Investigación Proyectual en Arquitectura dentro del campo contextual que podría significar la Investigación en Arquitectura, entendida esta en un sentido amplio.

Entendemos que la institucionalización de ese saber en nuestro país marca unos momentos discernibles de nuestra historia nacional referida a nuestro quehacer arquitectónico. Por eso creemos que antes de reflexionar sobre la creación de la Escuela de Arquitectura y de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, debemos presentar un esbozo de una particular historia de la Arquitectura, en cuanto modo de manifestación sociocultural en Venezuela.

---

<sup>127</sup> Esto implica, por supuesto, que para bien o para mal, el alcance de nuestro trabajo está sumamente acotado a este contexto. Así, sus posibles logros sólo podrán alcanzar una validez provisional a la luz de estas consideraciones.

Esa manifestación sociocultural supone unos sujetos sociales que viven y construyen sus mundos en un espacio particular, que llamamos Venezuela. Ni de los sujetos sociales ni del espacio podemos ofrecer más que unos bocetos muy gruesos, ciertos rasgos que permitan situar nuestro discurso con referencia a una historia y un paisaje.

En ese sentido, nos orientamos a representar un imaginario acerca de la identidad social que produce esa manifestación y el espacio en que se habita<sup>128</sup>, los artefactos claves para representar un imaginario de ese espacio y, desde ahí, representar cómo se manifiesta el ser *arquitecto* en cuanto actor social, particularmente caracterizador de esa producción.

### 3.1.1.- Para una historia de la Arquitectura en Venezuela: *adumbros a mano suelta*

En general, algunos estudiosos nos proponen considerar la historia de Venezuela caracterizada por cuatro momentos referenciales: el *precolombino* (previo a 1498), el *colonial* (1498-1810), la *independencia* (1810-1830) y el *periodo nacional* (1830 hasta la actualidad), estudiado este último periodo a partir de diferenciar tres momentos en él: el siglo XIX, el siglo XX y la contemporaneidad.

Otra versión al respecto la dio el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri, quien proponía periodizar la historia de Venezuela a partir de la aparición del petróleo,<sup>129</sup> según lo cual se distinguirían tres momentos: el de la sociedad rural (prepetrolera), el de la sociedad petrolera (fuertemente urbanizadora del territorio) y la postpetrolera (porvenir).<sup>130</sup>

Teniendo en cuenta ambas versiones, dos aspectos son fundamentales para hacer sendos centros de una elipse –y elipsis– histórica de nuestro país, desde los cuales consideramos necesario aproximarnos a la Arquitectura en Venezuela: **la mitología de la independencia**, como base de un imaginario representativo de un sistema de patrones de comportamiento colectivo de los sujetos sociales; y **la riqueza petrolera**, pensada como *paradoja de la abundancia*, en tanto

---

<sup>128</sup> «Son los sujetos sociales con su carga societal quienes seleccionan, ordenan, combinan y establecen las relaciones pertinentes para la práctica social que realicen por lo que el *imaginario colectivo constituye fuente para la orientación de las prácticas sociales*, aunque no la única pues a aquel se suman los mitos, los ritos, los arquetipos, el ethos, todos los cuales conforman la estructura socio-simbólica de la sociedad.» (Gutián, 2001:4)

<sup>129</sup> Pueden ser consultados sus programas en la Fundación Casa Arturo Uslar Pietri (<http://www.casauslarpietri.org/>). En particular, nos referimos al podcast N° 4 titulado: *Las tres épocas de Venezuela*; disponible en: <http://www.casauslarpietri.org/?id=527&ids=4&mod=conte&accion=deta>

<sup>130</sup> Esta argumentación, comprendida desde el sistema de producción económica nacional, tiene como momento clave el año de **1914**, cuando sucede el reventón del pozo **Zumaque I**, cerca de la población Mene Grande al sur del Lago de Maracaibo; lo que marca el hito primordial de la producción petrolera a escala industrial y en consecuencia el paso abrupto de la sociedad rural a la petrolera. En realidad la explotación petrolera en Venezuela se inicia desde 1875, por la Compañía Petrolera del Táchira, en la Hacienda "La Alquitrana", propiedad de Manuel Antonio Pulido. Pero a partir de 1914, en el campo Mene Grande, ocurre tal cambio de escala en la producción petrolera que se modificó de manera drástica la vida del país.

clave significativa del espacio imaginal desde el cual aquellos sujetos sociales viven y han construido sus mundos. Ambos, la mitología de la independencia y la paradoja de la abundancia, son dos constructos primordiales a partir de los cuales se ha conformado nuestra relación existencial con el territorio, el paisaje y la ciudad; y ello lo comprendemos como lo que ha condicionado, en lo más profundo de nuestro ser social, la historia de nuestro quehacer arquitectónico.

Reiteramos que consideramos necesaria esta aparente digresión en nuestro discurso, porque pensamos que no podemos de hablar de la Arquitectura en Venezuela sin hacer al menos un esbozo apurado –y sin duda incompetente– de los rasgos que creemos más esenciales de la sociedad que la ha producido. Cabría mejor decir, quizás, las sociedades que de una edad a otra, ora en su pesar y en su contra, ora en su arrogancia y esperanzas, han devenido en el continuo histórico de una sociedad que aún intenta nombrarse país.

Para tal fin, hemos organizamos nuestro discurso según el siguiente esquema:

1. **Imaginarios colectivos para pensarnos como ser en el mundo:**
  - a. *El fundamentalismo heroico: entre la bonhomía del salvaje y la bulla del minero*
  - b. *Entre los paisajes de la patria mítica y la patria forajida, una ciudad*
2. **Imaginarios colectivos para representarnos desde los paisajes del ser:**
  - a. *Entre el shabono y el mausoleo, los paisajes*
  - b. *Del cacique alarife al ciudadano arquitecto*

En la primera aproximación, anotamos lo que reflexionamos sobre ser en un mundo, a partir de ciertas lecturas que nos permitan abocetar a la sociedad y el paisaje en el que esta existe, es decir, el ser venezolano en el paisaje de lo que llamamos Venezuela. En la segunda aproximación, nos orientamos hacia el ser arquitecto en Venezuela, a través de ciertos artefactos que conforman nuestro pensar, en un paisaje arquitectónico desde el cual nos comprendemos.

En todo caso, ambas aproximaciones se apoyan en nuestra comprensión acerca de cuatro conceptos claves para el desarrollo de nuestro discurso en este capítulo, que hemos anotado a partir de nuestras lecturas de los artículos que sobre ellos y sobre la noción de paisaje ha escrito la socióloga Carmen Dyna Guitián. Los conceptos claves a los que nos referimos son: *mundo construido* y *mundo de vida*, *imaginarios colectivos* e *imaginarios habitables*. Permítasenos mostrar nuestras anotaciones al respecto, a continuación:

### **Mundo construido y mundo de vida**

En nuestros apuntes sobre el hacer, señalamos que nos apoyamos en la proposición heideggeriana de *ser en el mundo*,<sup>131</sup> comprendiéndola como la indisociable conjunción de las condiciones óptica y ontológica del ser humano, por lo cual este no puede ser comprendido como una mera acumulación de categorías fundadas exclusivamente en la concepción óptica sino que es necesario conocerlo desde la fenomenología plena de su existencia.

En ese sentido, *el mundo* no es sólo el conjunto total o parcial de las cosas –dadas y/o creadas– presentes ante el ser; así como tampoco es sólo un horizonte o marco dentro del cual se hallan ciertos conocimientos, cosas, acontecimientos, etc. (DFF: 2479). Desde la comprensión heideggeriana,<sup>132</sup> el mundo es tanto el lugar en el que se desempeña la vida, como los modos en que ese vivir sucede junto a los otros seres y ante las cosas, cuidando la tierra y esperando las manifestaciones de lo divino, es decir, desplegando distintos modos de habitar en ese lugar aviado desde y hacia el habitar, proviniéndose y proyectándose, es decir, haciéndose consciente del habitar desde el cual se construye un lugar en el mundo.

Para Ortega y Gasset, construir el mundo, pensarlo, es reconocer nuestra inseparable relación con nuestro *mundo vital*, la conjunción del yo que piensa con el *mundo* vivido y pensado:

«...el mundo exterior no existe sin mi pensarlo, pero el mundo exterior no es mi pensamiento, yo no soy teatro ni mundo –soy frente a este teatro, soy con el mundo–, somos el mundo y yo... (...) ...ni yo soy un ser sustancial ni el mundo tampoco –sino que ambos somos en activa correlación: yo soy el que ve el mundo y el mundo es lo visto por mí. Yo soy para el mundo y el mundo es para mí. Si no hay cosas que ver, pensar e imaginar, yo no vería, pensaría o imaginaria– es decir, yo no sería. (...) El dato radical e insofisticable no es mi existencia, no es yo existo –sino que es mi coexistencia con el mundo. (...) Lejos de ser el yo cerrado es el ser abierto por excelencia. (...) La verdad es que yo existo con mi mundo y en mi mundo. (...) ...la realidad primordial, el hecho de todos los hechos, el dato para el Universo, lo que me es dado es... “mi vida” –no mi yo solo, no mi conciencia hermética... (...) ...mi vida es ante todo un hallarme yo en el mundo... (...)...mi mundo vital... (...) ...vivir es encontrarse en un mundo... (...) No hay vivir si no es en un orbe lleno de otras cosas, sean objetos o criaturas; es ver cosas y escenas, amarlas u odiarlas, desearlas o temerlas. Todo vivir es ocuparse con lo otro que no es uno mismo, todo vivir es convivir con una circunstancia.» (Ortega y Gasset, 1958: 208-229)

<sup>131</sup> «El hombre no es primariamente un sujeto pensante, que se pone ante el mundo para conocerlo; él es mundo y el mundo pertenece a su estructura: el hombre es todo lo que llega a ser en el mundo y con el mundo; “ser” es “ser con” el mundo y con los otros. Es la trascendencia de la existencia. Las cosas, que propiamente no existen, sino que sólo “están presentes”, no son en el mundo y, por ello, son seres-a-la-mano para el hombre, utensilios, que están simplemente “ante los ojos”. En cambio, los otros, los hombres, despiertan en nosotros “solicitud”, “cuidado”, “preocupación”, porque ellos son también “ser con”» (DFH, existencia (Existenz)).

<sup>132</sup> Vinculada a la idea de **Lebenswelt**, “mundo vital” o “mundo de la vida”, horizonte de hechos vividos, pautado por Husserl como la primera reducción fenomenológica, por la cual se alcanza la comprensión de los fundamentos últimos del saber; es decir, «...desenterrar el *Lebenswelt* precede, en el orden del saber, a la reducción trascendental fenomenológica...[por lo que] ...constituye uno de los problemas básicos en el problema de la ciencia objetiva.» (DFF: 2086-2087).

Desde estas perspectivas, la antropología urbana y la sociología de la cultura estudian el paisaje entendido como lugar o como *espacio habitable*. Así entendido, el paisaje es tanto el espacio natural construido como lugar para el artefacto edificado, como el mismo artefacto edificado realizado desde el *imaginario proyectivo* de los arquitectos; y simultáneamente, cada una de esas capas de comprensión es también espacio donde se avía la vida, donde se despliega el habitar como experiencia vivida y modo de ser (Gutián, 2000: 204, 210). El espacio habitable es el **mundo de vida** en el que se «...reúne y ordena los objetos del mundo para propiciar el modo de vivir en él...» (Ibíd.: 204) tanto como el **mundo construido**, en el cual aquel se representa y manifiesta. Ambas formas de mundo se circunscriben al campo cultural de una sociedad, dado que esa indisociable condición de *mundo construido-mundo de vida* le «...otorga condición de producción cultural al espacio habitable, en el que están presentes los saberes, los sujetos y los artefactos de los modos de vida.» (Ibíd.: 211)

El estudio de las relaciones entre mundo construido y mundo de vida se apoya en la hermenéutica, orientada a comprender la manera cómo los actores sociales producen hechos sociales verificables desde la diversidad e intensidad de las experiencias sociales vividas y estructuradas por la sociedad (Ídem). Hechos sociales, entre los cuales están la construcción de paisajes, devienen en **representaciones sociales** que ponen de manifiesto los *imaginarios colectivos*, portadores de las significaciones que la sociedad otorga a los hechos concretos del paisaje, la ciudad y las edificaciones, a través de los *imaginarios urbanos*, los *imaginarios habitables*, por cuanto estos son formas de construcción de las representaciones sociales del habitar, según hemos acotado este concepto. (Gutián, 2001: 7).

### ***Imaginarios colectivos e imaginarios habitables***

Tomamos lo urbano como la dimensión desde la cual aparece lo colectivo, como una expresión de lo social. El *imaginario urbano* consiste en la creación de representaciones construidas desde la cotidianidad de los espacios en que, ya no los individuos sino los colectivos, bien sea que se hayan organizado o no, crean imágenes de sus mundos de vida durante su tránsito por sus mundos construidos en la ciudad.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Dice Gutián: «En esta dimensión de lo urbano aparece lo colectivo, se trata no del individuo que se forja imágenes y maneras de vivir y pensar su mundo construido, se trata de colectivos, organizados o amorfos que recorren los espacios de cotidianidad colectiva como una manera de construir representaciones y participar de la producción de imaginarios urbanos. La contundencia de una vivencia, sea sublime o siniestra, en un lugar determinado y compartida por sujetos sociales asociados a una comunidad determinada de intereses, valores e imaginarios colectivos crea y recrea las representaciones sociales que se generan en los momentos ordinarios y extraordinarios de la vida colectiva social, sean momentos esperados o inesperados, agradables o trágicos. La relación entre los



Gutián nos ofrece la siguiente definición para el concepto de imaginario:

*«El imaginario es la forma de representación de la realidad objetiva y subjetiva de la constitución de la sociedad que se caracteriza por combinar la percepción, la memoria, el proyecto y la ilusión en una operación única de construcción de significados asociados a la relación tiempo-espacio, en la dimensión de lo real y de lo ideal; se mueve entre lo abstracto y lo concreto para dar contenido a los proyectos sociales y a las prácticas a ellos asociadas; es esencia dialéctica de lo social fechado y situado; siempre incorporado en lo semejante y lo diferente, es particular y universal, global y local.» (2001:2)*

Son varias las características del imaginario. Primero, –nos dice Gutián– en todos los órdenes de la producción social<sup>134</sup> la cualidad del imaginario es ser fuente de creatividad, insumo básico del saber, factor determinante de los modos en que nos relacionamos con el mundo, orientador de nuestras prácticas sociales y de las relaciones entre los sujetos sociales, factor condicionante de nuestras identidades y diferencias. (Ídem). Segundo, nos dice que el imaginario contiene tanto lo real posible, lo virtual (lo que no está pero que puede estar) y lo ideal no posible; por lo que el imaginario representa tanto lo instituido en las prácticas sociales como en la imaginación de los sujetos sociales (ídem). Tercero, el imaginario cambia dialécticamente con la sociedad y propicia tanto las transformaciones de esta, como las de sí mismo.<sup>135</sup> Cuarto, está atravesado por todas las formas de diferenciación establecidas en el sistema de clasificaciones sociales, por lo que el imaginario puede ser restringido o amplio, según se acote o no a grupos, sectores o clases determinadas, o aludan a la identidad global de una sociedad.

En cada momento histórico de su experiencia vital, los sujetos sociales, en la construcción de sí mismos y de la sociedad a la que pertenecen y los conforma, acuden a sus imaginarios colectivos, los cuales podemos comprender vinculados al paisaje, contenidos en él, en cuanto *espacio imaginal* (Gutián, 2001: 3). Para Gutián, este se trata de un espacio atopológico, en el que

---

*imaginarios del mundo construido y los tiempos extraordinarios de una sociedad situada y fechada constituye toda una dimensión de producción de imaginarios que no podemos más que brevemente señalar en este escrito. El impacto del deslave de Vargas en la producción de imaginarios colectivos de los habitantes que sufrieron la tragedia pero también de aquellos que la seguimos por televisión es ya parte del imaginario de los tiempos trágicos de la sociedad, imposible de descartar de nuestro imaginario de lo siniestro y de la muerte.» (2001: 7)*

<sup>134</sup> «En lo social, el conjunto de condiciones que hace posible su acontecimiento está constituido por las relaciones y fuerzas sociales que producen una determinada manera de estructuración de la realidad social, en un tiempo y en un espacio. Así, las relaciones y fuerzas sociales resultan sustancias primeras de la definición de sociedad, es decir, en su esencia necesaria. ... Son Los hombres quienes tienen la condición de conocer, de saber, de convertir la sapiencia en representación de la realidad, construir códigos para expresar, acumular y transmitir dicha realidad representada y producir artefactos en y sólo en situación de relación social; para decirlo en términos de Marcel Mauss: representaciones, prácticas y obras». (Gutián, en 2001: 2; cita un fragmento de su tesis, 1998b: 168-169)

<sup>135</sup> «Aunque forma parte de la esencia primera de lo social no por ello está cristalizado, todo lo contrario, en su definición está su condición dialéctica, el imaginario cambia con la sociedad y propicia su transformación en nuevas formas de construcción de futuros ilusos, a veces hasta alucinados. Incrustado como está en la esencia primera de lo social, participa de la definición de lo propio y de lo ajeno de la sociedad que lo produce, de su condición antropológica de sociedad pero también de su condición única como forma de lo social histórico; participa de lo que es local de la sociedad pero también de su condición global en la medida en que la situación contemporánea de lo social es, en sí misma, global y local simultáneamente.» (Gutián, 2001:3)

un magma de imágenes<sup>136</sup> puntuales, de partida o de llegada, se presenta de manera discontinua, por instantes, constituyendo cada una las imágenes posibles de la sociedad y guardando una aparente relación de continuidad o inseparabilidad entre ellas por una ausencia de distancia. (Ídem).

Cuando ese paisaje adquiere la imagen concreta de los espacios habitables de la ciudad, surgen los *imaginarios habitables*.<sup>137</sup> Porque no podemos pensar la ciudad sin imaginar sus espacios, sin construir en nuestra mente los recorridos que en ella hacemos, los fragmentos de su cuerpo concreto en el que cotidianamente deviene nuestro vivir. Así, para desenvolvemos en la ciudad precisamos de los imaginarios habitables y estos son, a su vez, el banco o cúmulo de imágenes con los cuales significamos nuestros mundos construidos, el paisaje. A través de procesos socio-simbólicos, producimos imaginarios habitables y los comprendemos como mediación de nuestra experiencia de vida con el mundo físico natural; como relaciones entre nuestro mundo vital y el paisaje. (Gutián, 2001: 4)

Pasemos ahora a presentar nuestro primer boceto, sobre los imaginarios desde los cuales pensamos el ser venezolano en el paisaje que nombramos Venezuela.

### 3.1.1.a.- Imaginarios colectivos para pensarnos como ser en un mundo

Permítasenos apoyarnos en las obras dos autores venezolanos: La herencia de la tribu, de la psicóloga y narradora Ana Teresa Torres (2009) y, del psicólogo y economista Axel Capriles, La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo (2008) y Las fantasías de Juan Bimba. Mitos que nos dominan, estereotipos que nos confunden (2011). Las tomaremos como referencia para trazar los dos rasgos que ya mencionamos, ser y paisaje.

---

<sup>136</sup> Ese "magma de imágenes" es también aludido como un "banco de imágenes": «*En cada momento histórico el imaginario colectivo está conformado por un banco de imágenes posibles creado a partir de los diversos mecanismos de interacción socio-simbólica presentes en la sociedad, del cual se nutre el horizonte mental de la época y ambos constituyen los límites de la capacidad de imaginar.*» (Gutián, 2001:3 cita a: González Ordosgoitti Enrique Ali, (2000) *El espacio imaginario en Venezuela: el campo de la región imaginada de tiempo-pasado e historia*. En *Apuntes Filosóficos* N° 17, 2000. Caracas: FHE-EF-UCV, pp. 165-190; p.5. Subrayado de González.)

<sup>137</sup> «*Resulta difícil pedirle a alguien "piensa la ciudad sin imaginar sus espacios"; sin embargo, si es posible pensar la ciudad en términos de la gobernabilidad de la sociedad, de la comunicación, de los circuitos económicos, de las relaciones de poder, pero cuando aludimos al imaginario de la ciudad no podemos abstraernos del espacio urbano y surge, entonces, ese paisaje que construimos cotidianamente para desenvolvemos en la ciudad, ese paso por la calle casi oscura, la entrada al estacionamiento de noche, la buseta en la que recorremos las calles para llegar a la universidad, el pasillo desierto de la universidad a las diez de la noche, todos los peligros acechan para imaginar momentos, situaciones y encuentros siniestros pero también construimos paisajes imaginarios del parque donde llevamos a la novia un domingo para proponerle matrimonio o de la última vez que acompañamos a la procesión de la Divina pastora en Barquisimeto o antes cuando paseábamos por las playas de Vargas, admirando las chicas, para imaginar momentos, situaciones y encuentros placenteros, hasta sublimes.*» (Gutián, 2001:3)

Ambos autores coinciden en que **el arquetipo del héroe** es un descriptor problemático de nuestro ser social. Ese rasgo está asociado al relato perenne de la independencia incompleta, frustrada, de la patria mítica (Torres, ob. cit.: 263 y ss.). El otro descriptor, asociado al petróleo como emblema de todas las riquezas naturales, sería **el paradigma de la abundancia** (Capriles, ob. cit.: 53 y ss.), como una constante de nuestra cultura basada en la fascinación por la prodigalidad y la fertilidad de la naturaleza, devenida en la geografía mítica del Paraíso Terrenal.

### 3.1.1.a.i. El *fundamentalismo heroico*: entre la bonhomía del salvaje y la bulla del minero

Para Torres, el héroe no es constructor de vida, sino un impulso tenaz hacia la muerte (16). Víctima de la maldad, de malignas conspiraciones de poderosos dominantes, se muestra siempre defensor de la verdad, la libertad, la justicia; en solidaridad con los oprimidos. Valiente y audaz, es un espíritu inigualable desde la simpleza de las vidas cotidianas y laboriosas. Cultor de la utopía, ese nostálgico lugar de los dioses que no somos, su impulso renovador y revolucionario genera propuestas tan insensatas como seductoras, capaces de detener cualquier plan en vías de realización, suplantándolo con magníficas imaginaciones de portentosa escala ante las cuales, cualquier voz disidente será acallada por los cautivados seguidores del héroe, acusando al infeliz rival de miope y conformista. Aplastados por la historia, los venezolanos nacemos con el estigma de que nadie podrá ser jamás más grande que Bolívar. (12-13). Así, el trabajo civil nunca ha podido superar el relato épico de los emancipadores. (17)

La fuerza de ese arquetipo devino en *fundamentalismo heroico*, según lo nombra Torres; y con la independencia transformada en relato mítico, se hizo de los militares una casta privilegiada (90); el país perteneció a los guerreros y no a los ciudadanos pacíficos (16): de ciento veintiocho años de historia (entre 1830 y 1958, desde el inicio del periodo nacional hasta el inicio del periodo de democracia representativa) sólo diez estuvo la presidencia de la República en manos de civiles (37).

El heroísmo, una particular forma de demencia, es el lado oscuro del arquetipo del héroe – según explica Capriles (2008: 28). El héroe representa para los junguianos «...*la personificación de las funciones superiores del psiquismo que producen la consciencia...*» (22), en palabras del propio Carl Gustav Jung: «...*una autorepresentación del anhelo inconsciente, de su inextinguible e insaciable deseo de la luz de la consciencia...*» (citado por Capriles: 23). Dice Capriles que el héroe es símbolo de nuestro crecimiento como individuos al esforzarnos por superar los obstáculos que nos encontramos en la

vida, «...es la historia de la autoemancipación del ego, para liberarse del poder del inconsciente y para mantenerse firme ante las disparidades abrumantes...» (Capriles cita a Erich Neumann, 26). Explica aún más:

«Podríamos decir que, psicológicamente, el héroe es un impulso hacia la acción y la independencia; un factor de decisión, una señal de dirección y orientación hacia logros y metas, un órgano de planificación; es el depositario de la voluntad y determinación, una capacidad para discernir y también para responder al reto o hacerle frente a situaciones adversas; una fuerza de exploración, expansión y conquista, a la vez que fuente de confianza en sí mismo. Con atributos y rasgos tan valorados por la consciencia colectiva de la civilización occidental, es inevitable que la figura del héroe nos atraiga y fascine. Su aparición es tan imponente y luminosa que su presencia nos encandila y sobrecoge. Sólo con gran esfuerzo podemos divisar su patología e identificar su locura.» (ob. cit.: 27)

Capriles destaca que el héroe es también la sombra de los ideales colectivos, al trastocarse en heroísmo; la dimensión social del héroe se contraponen a la individual. El héroe tiene efectos perturbadores en la vida social por «...su esencial negación del ideal de la polis...» (28) pues con respecto a la vida ciudadana, el héroe deviene en el **individualismo anárquico**, lo que marca un rasgo de la personalidad modal venezolana «...caracterizada por el rechazo a la norma y el gusto por lo ilegal...» (138). Así, el arquetipo del héroe en Venezuela se funde con una variante del arquetipo del **pícaro** de tal manera que, contrario a las nociones de bellaquería, vicio o vileza con la que se describe al pícaro en idioma castellano; para el venezolano el pícaro goza de prestigio, afecto y admiración, debido a que sus características de astucia, viveza funcional y flexibilidad moral, son los principales órganos de adaptación a las realidades de nuestro país, escalar posiciones y alcanzar eminencia social. (11-20). El individualismo anárquico del héroe-pícaro venezolano se consolida como una psicología de supervivencia ante un Estado ineficiente y abusivo, excesivamente caprichoso y burocratizado, rayano en el hecho y no en el derecho (ídem).

Ese individualismo anárquico se ve intensificado por otra serie de mitos y estereotipos que persisten en el imaginario colectivo de la personalidad modal del venezolano.<sup>138</sup> El espíritu de venganza (*Kanaima*) que se revela como una subrepticia y persistente invocación de resentimientos raciales y de clases (2011: 109-147). A ello se une el prototipo del buen salvaje enfrentado al conquistador, en el que el hombre bueno por naturaleza es pervertido por la civilización, fuente esta de todos los males (123); narrativa que presupone a una América precolombina idílica y armoniosa que obvia las guerras fratricidas entre etnias, como el comercio de esclavos de los Caribe.<sup>139</sup> Otro

<sup>138</sup> Capriles advierte: «Cuando hablamos de patrones de comportamiento colectivo, lo hacemos en términos de personalidad modal, de moda estadística, es decir, de frecuencia. No pretendemos, ni de lejos, extrapolarlo o hacerlo extensivo a toda la población. Lo entendemos, simplemente, como un rasgo presente o notorio en una cantidad relativamente grande de personas.» (2011: 186)

<sup>139</sup> Reseña Capriles que el grito de guerra Caribe era "Ana Karina rote", que significaba: "sólo nosotros somos gente". También cita al Padre Gumilla, quien reseñaba la soberbia y altivez con que los Caribe miraban al resto de las naciones indígenas, afirmando: "Amucón paparóro itóto nantó" (todas las demás gentes son esclavos nuestros). (ob. cit.: 23 y 124)

arquetipo es el del rebelde o “alzado”, cuya figura «...en su aspecto positivo, trabajó como símbolo de los principales ideales y los valores centrales de nuestra cultura: la libertad y la igualdad...» (189) pero que supone una intensificación del individualismo anárquico, de recalcitrante enfrentamiento hacia toda forma jerárquica, por lo tanto altanero y caudillesco que, paradójicamente, «...en el fondo acepta el mando despótico del jefe carismático y mantiene una relación de sumisión con quien asalta el poder.» (201). Un estereotipo que se suma a todos los anteriores es el del minero, quien siempre salta de la riqueza a la pobreza abruptamente, confiando en que la prodigalidad de esta tierra (la mina) le aguarda. (98). La rochela, la gozadera y el cheverismo<sup>140</sup>, son disposiciones psicológicas por las que el venezolano frecuentemente evade los problemas, las responsabilidades graves y las tragedias de su realidad; como filosofía de la acción, dice Capriles:

«...pueden dar cuenta de un sentido dionisiaco de la existencia, pero como despliegue de una psicología colectiva fragmentada, el cheverismo es también un vacío, un espejo de agua superficial y estancada donde nada se mueve. Es una manifestación de un miedo a la densidad y a la hondura, de una aversión a la depresión creativa.» (235)

Todas esas características se encuentran inscritas en el ambiguo y políticamente muy manipulado concepto de **pueblo**, cuyas representaciones oscilan entre el *Juan Bimba* y el *Miliciano Profeta*. El *Juan Bimba* personifica al pueblo como masa<sup>141</sup> (173), al venezolano rural, pobre, lánguido, víctima de un Estado déspota, sumiso, impotente, que si bien era capaz de reconocer que tenía algunos derechos civiles no tenía los recursos intelectuales, económicos ni políticos para lograr su defensa y activación. Juan Bimba representa al venezolano que pasó de ser dominado por un dictador a ser manipulado por unas élites políticas que se instauraron como sus representantes. Dice Capriles:

<sup>140</sup> Capriles explica que la **rochela** es el estado de humor característico del venezolano, su chispa; llano, gestual, movido, no pretencioso, alborotado y bullicioso. (225). La **gozadera** es la disposición abierta y constante a la fiesta, su arte del bonche y el pachangueo, su estado de intenso jolgorio, rutilante alegría, su abierta y permanente celebración de la amistad y los afectos, su particular capacidad de vivir el presente, su instintiva inteligencia para disfrutar del instante. (203-223). El **cheverismo**, –derivación de **chévere**, un adjetivo muy usado por los venezolanos para significar lo agradable, lo bueno, lo excelente–, implica un estado de superficialidad, ligereza, desconexión psicológica con lo que pueda presentarse como lo duro de la vida, lo trágico, el sufrimiento. Incluye a la rochela y la gozadera. (228-235).

<sup>141</sup> Señala Capriles: «La caricatura popular. Juan Bimba es un personaje que, en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX, se utilizó para designar al pueblo venezolano. Es el prototipo del hombre humilde, del “pata en el suelo”, un símbolo de los desposeídos y excluidos. Representa a las grandes masas desnutridas e ignorantes, a las poblaciones campesinas analfabetas debilitadas por la pobreza, a los obreros explotados por las transnacionales, a los olvidados que viven en condiciones de precariedad. Aunque según algunas referencias encontradas en Internet hay menciones al personaje que se remontan al siglo XIX y es parte de la tradición folclórica de la región oriental, fue el poeta Andrés Eloy Blanco quien lo desempolvó y popularizó con sus discursos y sus escritos. (...) Juan Bimba es un hombre afebrado y cansado que no gana una, pierde con el gobierno y también con la oposición. No es él quien escoge a los gobiernos ni el que se opone a ellos, es una especie de ser ausente, una presencia neutra sujeta al vaivén de los acontecimientos que le pasan por el frente. (...) El principal artífice de del protagonismo político de Juan Bimba fue Rómulo Betancourt, quien lo convirtió en centro y motor de su partido Acción Democrática, una de las organizaciones políticas con más penetración en la psicología popular en la segunda mitad del siglo XX. (...) Apareció, entonces el personaje gráfico de Juan Bimba creado por el médico y dibujante Barinés Mariano Medina Febres, mejor conocido como Medo, en una caricatura que fue publicada originalmente en el diario caraqueño *Ahora*, en 1936. Espejo del hombre enfermo y cansado del poema de Andrés Eloy Blanco, la representación de Medo fue la de un campesino famélico, de hombros caídos, con un pantalón enrollado, alpargatas (o descalzo) y sombrero de cogollo. (...) Convertido en instrumento de mercadeo político, el [autodenominado] “partido del pueblo” lo utilizó como emblema...»(159-165)

«Mientras los ideólogos de la dictadura sostenían la doctrina del gendarme necesario, los intelectuales y activistas de la democracia reconocieron su autonomía y capacidad. Pero el hecho de haber creído en el pueblo les daba derecho a exigirle una actitud comprensiva y fe ciega en sus nuevos dirigentes políticos, un pacto social (que terminó siendo de élites) que eliminara el disenso. En el fondo, el otorgamiento de nuevas potestades y derechos políticos no era totalmente desinteresado y gratuito. Iba acompañado de un llamado a pagar la deuda, de un mandato moral que obligaba al pueblo a retribuir con fidelidad. La actitud comprensiva degeneró en paciente espera y el consenso mudó en clientelismo, en evasión del disenso, en complacencia, en negación de la esencia misma del método democrático.» (159)

La grave desatención a la pobreza, por parte de los partidos políticos que gobernaron durante el periodo de democracia representativa (1958-1998) generó las condiciones para que el 27 de febrero de 1988 ocurriese el estallido social llamado El Caracazo. Cuando el 4 de febrero de 1992 ocurrió el Golpe de Estado contra el entonces presidente constitucional Carlos Andrés Pérez, **Juan Bimba indignado** se vio a sí mismo en televisión, vistiendo uniforme militar, sometido por el poder vigente y reconociendo el fracaso de su intento por cambiar su realidad por medios violentos. Es un hecho que en ese momento se formó un nuevo estereotipo del cual Axel Capriles no da cuenta en su libro, en nuestra opinión. Se trata de lo que propondríamos llamar el *Miliciano Profeta*, basándonos en una serie de artículos de opinión de seguidores del actual gobierno.<sup>142</sup> En el discurso, esa persona integró el fundamentalismo heroico con un sentido mágico-religioso que genera una profunda devoción; lo cual significaría que esa persona se proyecta como símbolo de un “Bolívar mítico” en el cual se sienten incorporadas las personas que conforman “el pueblo”. En esta noción de pueblo se han incluido no sólo los desposeídos, los excluidos, las víctimas del Estado, sino también todos los que han manejado alguna clase de resentimiento sociocultural, económico y político; además de todas las personas que de un modo u otro son asociadas con la vida cotidiana del pueblo, ya no sólo de un mundo rural y no-urbano, como los campesinos, peones, mineros, etc. sino también de las áreas urbanas, sobre todo, de los sectores populares de los barrios: obreros, domésticas, líderes vecinales, amas de casas, malandros, motorizados, etc.

Si bien Venezuela, para 1992 era ya una **sociedad fragmentada**, según la explica la Prof. Dyna Guitián:

---

<sup>142</sup> Recomendamos ver: i) el sitio web de la **Milicia Nacional**, <http://www.milicia.mil.ve/>; ii) el sitio web del **Ministerio del Poder Popular para las Comunas y Protección Social**: <http://www.mppcomunales.gob.ve/>; iii) en el sitio web <http://www.aporrea.org/>, consultar los artículos de opinión: a) **Guédez**, Martín (29/08/2010) *El pueblo bolivariano es un pueblo en marcha transformando su historia* ([www.aporrea.org/ideologia/n106926.html](http://www.aporrea.org/ideologia/n106926.html)), b) **Emergencia Patriótica 333** (31/08/2002) *El Fascismo se hizo presente y el pueblo patriota los rechazó de nuevo* ([www.aporrea.org/actualidad/n319.html](http://www.aporrea.org/actualidad/n319.html)), c) **Clemente**, Soraya (06/04/2012) *Sentido de Trascendencia: Hugo Chávez* ([www.aporrea.org/ideologia/n141388.html](http://www.aporrea.org/ideologia/n141388.html)) d) **Castillo Portillo**, Obny (20/03/2011) *La importancia de la milicia Bolivariana* ([www.aporrea.org/tiburon/n119925.html](http://www.aporrea.org/tiburon/n119925.html)), e) **Salazar**, Luis Fernando (09/03/2012) *La Gobernabilidad la ejerce el Pueblo* ([www.aporrea.org/ideologia/n139896.html](http://www.aporrea.org/ideologia/n139896.html)), f) **Rivero**, Armando (18/03/2006) *¿Qué es un consejo comunal?* ([www.aporrea.org/poderpopular/n20341.html](http://www.aporrea.org/poderpopular/n20341.html)), g) **Moreno**, Jesús (30/03/12) *El Poder Popular* ([www.aporrea.org/poderpopular/n141063.html](http://www.aporrea.org/poderpopular/n141063.html))

*«Hablamos de sociedad fragmentada no sólo porque se niega su propia condición fundante (el encuentro de los mundos de vida indígena y europeo) y la traslada a un momento histórico signado por la ruptura y el rechazo del pasado (la separación del imperio español) sino porque a partir de esa misma supuesta fundación se produce una sociedad fragmentada que en lo político se define como una república, contraria a una monarquía, pero que no le concede importancia a la construcción de un sujeto democrático, para lo que se requiere igualdad de derechos frente al Estado –el derecho a la educación, a la salud, a la vivienda y sobre todo, el derecho a la libertad–, entramos al siglo diecinueve clamando por un Estado Moderno, sin preocuparnos por construir las estructuras jurídico-político administrativas necesarias para sustentarlo y sin proveer las condiciones para que los sujetos sociales pudiesen construir su condición ciudadana, ¿cómo construir la posibilidad de lo social, el proyecto de sociedad, sin sujeto y sin las delimitaciones que lo rigen? Resulta en un sujeto social carente del capital político necesario para emprender un proyecto social moderno, democrático, capaz de construir un Estado-nación.» (Gutián, 1999: 5).*

Es un hecho constatable que, a partir de 1998, momento en el que se inicia el periodo de democracia participativa y protagónica –al menos en lo ideal–, los discursos políticos han profundizado las condiciones de esa grieta, más bien grietas, en la realidad social venezolana que es intensamente diversa, múltiple y atravesada por significativas diferencias (Gutián, ob. cit.: 30). Decía Gutián, en un momento en el que la nación se dirigía a recrearse mediante un proceso constituyente:

*«Si entendemos que cada uno de estos tipos tiene una caracterización determinada y cuenta con unas condiciones determinadas para actuar como sujeto social, podremos visualizar su capacidad para actuar como sujeto constituyente y si, adicionalmente, entendemos que estos sujetos tienen una determinada plataforma axiológica que orienta su acción, que esta plataforma no necesariamente es coincidente y única para todos porque no sólo está sometida al sistema de clasificaciones sociales sino que se ha visto permeada por un fuerte impacto de las consecuencias no deseadas o perversas de muchas de las prácticas sociales que se han desarrollado en nuestra sociedad; es el caso de las apropiaciones, la gente de los barrios se roba la luz, el ejecutivo cuello blanco soborna al gerente público; es el caso del honor de la familia el embarazo precoz es una deshonra, dirigir un remate de caballos es sólo una manera de sobrevivir; es el caso de los deberes y derechos, exige la gratuidad de la enseñanza pero burlo al máximo el régimen de permanencia porque conozco todos los trucos para evadirlo y permanezco en la universidad diez años en vez de cinco, como corresponde, robándole al Estado venezolano y robándole a otro ciudadano la posibilidad de tener ese cupo; la corrupción permea la sociedad venezolana, quien piense que la corrupción es sólo de los políticos o es ignorante o está manipulando para sus propios intereses la destrucción del sujeto político partidista; si comprendemos esta realidad social, entonces y sólo entonces, estaremos frente a la posibilidad de comprender el sujeto social contemporáneo.*

*El tema de la axiológica social es clave para acometer el reconocimiento y la construcción de un sujeto social constituyente en la Venezuela del próximo milenio. Podemos cambiar todos los marcos de acción posibles de un sujeto social pero si no cambiamos la propia constitución del sujeto social transformador, jamás podremos construir una nueva sociedad.*

*Conciencia histórica, visión de futuro, sujeto social constituyente, ethos constituyente son algunas de las condiciones fundantes de una nueva versión de la sociedad venezolana.» (idem)*

En esa sociedad fragmentada, el gobierno ha estado construyendo un nuevo concepto de “pueblo”, basado en el **patriota militante devoto** o **Miliciano profeta**, concepto por el que se intenta reunificar a la parte de la sociedad que tiene en el actual presidente la representación de sí misma en la encarnación de un “héroe-santo” del cual ella misma se siente parte integrante e indisoluble. Se trata de una sociedad que intenta alcanzar su ciudadanía basándose en la deificación de un

gendarme necesario. Así, la sociedad venezolana actual está gravemente polarizada en quienes se piensan Milicianos Profetas y quienes se niegan a ese imaginario (disgregados en otras personalidades modales).

Creemos que, allende el riesgo cierto de bordear peligrosamente una nueva etapa de conflagración civil en nuestra historia, lo importante radica en que posiblemente todos los integrantes de la sociedad venezolana actual están enfrentados a la circunstancia de pensarse, actuar y reconocerse mutuamente como **ciudadanos** (de hecho o en proyecto), esto es, sujetos de derechos y deberes civiles que conforman un Estado de convivencia y país; comprendiendo que esos derechos y deberes no están equitativamente correspondidos por el Estado hacia todos sus ciudadanos y, además, están fuertemente ideologizados a partir del enfrentamiento entre dos modelos sociopolíticos radicales: el neoliberalismo capitalista y el comunismo socialista.

Este “(re)descubrimiento” de que podemos y debemos ser ciudadanos, estemos parados en cualquiera de nuestras orillas políticas, tiene una importancia primordial para la comprensión, reinención, conciencia y, si se quiere también, (re)descubrimiento del **espacio público** como representación imprescindible de nuestro ser social ciudadano.

«No hubo otra nación que quedara tan devastada, a consecuencia de la guerra, como lo fue Venezuela...», dice Torres (ob. cit.: 14). Pagar el precio más alto en la contienda: que el movimiento independentista tuviese su origen, precursores y conductores en Venezuela, constituyeron razones de fuerza para que la Independencia se convirtiese en un hecho de inconmensurable trascendencia y en un mito para nuestra sociedad (Íbid.: 22). Que la identidad nacional tuviese en ese hecho la base de su conformación significa que fue un acto de ruptura y de negación de toda la gestación histórica de la civilidad hasta ese momento; supuso vacío, olvido y fragmentación. (33). Al convertir a Bolívar en el mítico “Padre de la patria”, Venezuela se convirtió también en una **fábrica de héroes** y en esto radica un problema que aún luce irresoluble:

*«La historia no puede aparecer ante nuestros ojos sino como una magnífica epopeya de nuestros héroes. La concepción de fuerza social es demasiado abstracta y preferimos construir la unidad y coherencia de la sociedad a través del horizonte de una personalidad, del rostro fulgurante de su héroe... La transformación de la vida social depende obstinadamente de un permanente culto al héroe que revuelve y condiciona todo el fondo de nuestro ser histórico. Hay en el venezolano un exceso de apetito simbólico que tampoco nos deja mirar el fondo de sí mismos.» (Torres cita al Dr. En política Luis Ricardo Dávila,<sup>143</sup> en: Torres, ob. cit.: 52).*

---

<sup>143</sup> DÁVILA, Luis Ricardo (2005) *Venezuela, fábrica de héroes*. Artículo en: [www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve)



«Si por un lado se construye [el héroe] para asegurar la cohesión simbólica de la nación, y para superar la precariedad institucional, al mismo tiempo el efecto imaginario de este dispositivo [heroico] es siempre antiinstitucional y disolvente. El héroe unifica, cohesiona y distorsiona.» (idem).

Del estudio que hemos realizamos sobre personalidades modales predominantes en el ser social venezolano, sugeridas por Axel Capriles, proponemos un resumen representado con el siguiente esquema, construido desde nuestro intento por mirar, ante todo, la relación entre las personalidades y los paisajes:

1. Las **personalidades descriptoras primordiales**: entendidas como aquellas que otorgan las características básicas o de principio:
  - a. El *buen salvaje*: supone un estado idílico y religioso de relación del ser humano con la naturaleza-no-tocada-por-artificio-humano-ninguno; sin embargo, el ser humano se hace un lugar en ella produciendo transformaciones de ningún o de muy bajo impacto ambiental. Se presume en un estado de inocencia individual, en relación con lo divino y de colectividad carente de conflictos de poder.
  - b. El *héroe*: implica la capacidad de transformación máxima del ser humano sobre todo ambiente y paisaje; persigue utopías; des-ordena y propone nuevos órdenes que deben ser impuestos, no pocas veces, a la fuerza. Supone el ejercicio del poder individual sobre toda clase de orden.
  - c. El *ciudadano*: la ciudad (en cualquiera de sus estadios o magnitudes) es mediadora de la relación entre el ser humano y el ambiente natural. La ciudad es también el artefacto humano posibilitador y mediador de la convivencia entre los seres humanos; implica articulación sistemática de órdenes. La ciudad es creación colectiva. El ciudadano es un transformador consciente del ambiente, un actor participante en el cultivo de la convivencia humana que defiende y realiza la vida.
2. Las **personalidades descriptoras subordinadas**: entendidas como grados de intensidad de la relación entre los seres humanos y sus paisajes; entendidos estos últimos desde la noción antropológica de *territorio* (espacio en posesión; lugar perteneciente):
  - a. El *minero*: el paisaje vale por lo que materialmente se pueda extraer o disfrutar de él; por ejemplo, en un sentido negativo, el especulador inmobiliario y en un sentido positivo, el promotor inmobiliario.
  - b. El *Juan Bimba*: el sentido de pertenencia al paisaje es tan intenso como indefendible o compartible; por ejemplo, en un sentido negativo, el inquilino o el pisatario desalojado o el propietario expropiado; mientras que en un sentido positivo, los vecinos que se identifican con un espacio público.
  - c. El *pícaro (venezolano)*: el paisaje es poseíble y transformable; en un sentido negativo, en cualquier modo y según convenga, por ejemplo, el buhonero; en un sentido positivo, lúdicamente y sin violencia, por ejemplo, promotores de recreación y arte urbano.
  - d. El *alzado*: el paisaje es poseído y defendido; en un sentido negativo, para provecho exclusivo, por ejemplo, el malandro que cobra peaje en el barrio; en un sentido positivo, para bien de una comunidad, por ejemplo, los vecinos que participan en los planes urbanos y controlan su ejecución.

- e. El *Kanaima*: el paisaje se considera amenazado o perdido, por lo que debe ser protegido o recuperado; en un sentido negativo, violentamente, por ejemplo, el que prevé e instala dispositivos de vigilancia y disuasión o el invasor; en un sentido positivo, legalmente, los vecinos que apelan decisiones urbanas contra cualquier nivel de gobierno.
  - f. El *miliciano profeta*: el paisaje es tierra sagrada y pródiga, portadora de historia y del ser; siempre amenazada, ha de ser cuidada o defendida; en un sentido negativo, mediante inmolación propia y colectiva, por ejemplo, el patriota, el nacionalista; en un sentido positivo, el estudioso y cultor de tradiciones populares.
3. Las **personalidades descriptoras derivadas o compuestas**:
- a. El *héroe-pícaro*
  - b. El *héroe-kanaima-alzao*
  - c. Etc.

Hemos visto hasta aquí una muy sucinta aproximación hacia el estudio de un aspecto de nuestra cultura según algunos patrones valorativos de la personalidad modal y el carácter de nuestra sociedad, guiándonos por la lectura de los dos autores que hemos referido. Queremos concluir esta parte, parafraseando a Axel Capriles, en su advertencia sobre las necesidades y problemas acerca del concepto de *identidad nacional*.

La identidad consiste en una ficción que intenta explicar el presente buscando causas en el pasado, construyendo así esencias inalterables y fantasmales en el imaginario colectivo. La percepción que tenemos de nosotros mismos muestra severas disociaciones. (266). Más allá de las experiencias compartidas que suscitan percepciones e interpretaciones colectivas acerca de una realidad del mundo, sin negar pero sin anclarnos en vínculos asociados a lo geográfico, histórico o cultural, la construcción de nuestro sentido compartido de pertenencia y continuidad social depende de que podamos concientizar y actuar un proyecto de ciudadanía en el que todos nos reconozcamos, en el que todos nos seamos partícipes y del que nos sintamos beneficiarios. Esto es un estado de trabajo cotidiano y dinámico, transformador y transformante de nuestro ser social. Transformable también por nuestro devenir.

Más adelante vincularemos esta mirada con el desarrollo del ser arquitecto en nuestro país. Permítasenos antes, esbozar una aproximación hacia cómo representamos un modo de relacionarnos, desde un enfoque apoyado en la noción de *paisaje*.

### 3.1.1 a.ii. Entre los paisajes de la patria mítica y la patria forajida, *una ciudad*

*Ubique ídem: "todo el mundo es país"*.<sup>144</sup>

También ahí. También aquí. Aunque estas frases hacen elipsis sobre experiencias del vivir en sociedad, refieren a algún espacio que ha sido representado, mental o materialmente, por aquellos quienes trashuman o moran, en un *ahí* o en un *aquí*... o en otro *allá*.

Como ser social, apenas estamos descubriendo la posibilidad de ser ciudadanos. Intentamos duramente superar el fundamentalismo heroico que nos ha transformado paulatinamente desde el buen salvaje al minero y desde este al miliciano profeta. Pero eso que hemos sido como sociedad y la ciudadanía que intentamos ser sólo adquiere sentido desde un espacio en el que podemos interrogar nuestro existir.

Nos referimos al fenómeno del *paisaje*. Adelantémonos a proponer: hablamos de esa representación que hacemos del territorio en el que habita la sociedad, o fragmentos de ella, encarnada por nosotros, o por ellos.

#### Palabras sobre la mesa para construir un paisaje

La voz *paisaje* es un 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.*» 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 percibida, deviene en otra, *paisaje*, en tanto realidad sensible, 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*? Conjeturamos que, en todo caso, sea acción, lugar o conjunto, se sugiere la fenomenología de una cierta temporalidad vivida: una ojeada, una trasposición proyectada, una

---

<sup>144</sup> Diccionario de Autoridades (DRAE, 1737): «...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 decir: "...en todas partes se cuecen habas".

aprehensión de lo incuantificable. Siempre, entonces, un velocísimo rapto, una comprensión inmediata, el brevísimo fulgor de una intuición.

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**<sup>145</sup>. Etimológicamente, *paese* proviene del latín *pagénsis*<sup>146</sup>, 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*<sup>147</sup> que significa fixar, clavar en tierra, hincar, plantar; componer, determinar, acordar, pactar. A esta palabra se asocia también **pax**, paz. Así, al estremecimiento de aquella intuición se une ahora la paz que presentimos, el lugar en el que una existencia mora, reside, se aquieta hincándose a la tierra, sembrándose en ella, fundándose piedra a piedra en su inframundo para erigirse como silueta de un ser contra el cielo.

Informan los diccionarios que en griego antiguo la palabra equivalente a país era **χώρα**: *cora*<sup>148</sup>, 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 nos atrevemos a indicar como fonético, –y quizás de manera inadecuada pero muy sugerente–, la encontramos asociada a las voces latinas *cōra*, *cōrām* y *cōr*. 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 **κόρη**. La segunda, *cōrām*, 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*<sup>149</sup>, en castellano: corazón. **Core** (Κόρα) 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). Ahora diremos, por asociación, que lo sembrado en aquella tierra donde se advino a nosotros la paz fue el corazón; así, el espacio de este mundo donde la tierra nos acoge, ahí donde

<sup>145</sup> Consultas hechas en italiano, latín y griego desde el sitio web: <http://www.dizionario-italiano.it/>

<sup>146</sup> Consúltese igualmente el diccionario etimológico del italiano: <http://www.etimo.it/>

<sup>147</sup> Algunas de sus conjugaciones dan: *pangís*, *pangère*, *panxi*, *pēgi*, *panctum*, *pactum*; proviene del gr. **πήγνυμι** (*pegnymi*), palo, congelado.

<sup>148</sup> También escrito en las siguientes formas: *chora*, *kora* o *khôra*

<sup>149</sup> El nominativo singular *cor* y su genitivo *cordis*, están realmente asociado al griego coloquial *kêr*, *kèar* y *kardía*.

permanecemos para cuidar su fertilidad y crear el pan que por ella recibimos; ahí está lo que sentimos: los acordes que acallan toda discordia, nuestra amable concordia de ser.

Mujer joven, hija, virgen; **doncella** es el femenino de **doncel**, el joven que aún no ha sido armado caballero; asociados 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. ¿Hace falta nombrar aquí el lugar donde el fuego nos otorga la concordia de un sueño por el que recrearemos el mundo?

**Paisaje** también es enunciado en latín como **tōpīa**, es decir, escena, venida del teatro griego: **skené**; o también: **ōrum**, comienzos, empresas, designios, proyectos, derivado de **ordīor**, verbo que significa empezar, comenzar, principiar. **País** es también dicho en latín como **rēgīo, 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. **Rēgīo** 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.

Así desplegada, la palabra **paisaje** ocasiona en nosotros un destello, abre un torrente de ideas que provienen desde un *no se sabe cuándo*, a través de un caleidoscopio de lugares hincados por la paz de un **país** y la silenciosa presencia, el íntimo rumor de miles y miles de miles, de miles de **paisanos**, ahí donde todos somos principio y final de un corazón sembrado.

## El sentimiento del paisaje

Pero todo lo hecho es aún insuficiente. Apenas desde ahí intentamos acercarnos a leer la definición inicial que la Prof. Dyna Guitián nos aproxima:

*“El paisaje es uno de esos conceptos de múltiples definiciones, en ocasiones complementarias pero en ocasiones contradictorias. Desde el punto de vista de este discurso, el paisaje es un constructo social pues se trata de la percepción, visión y versión de la realidad físico natural que un grupo social, un sector o clase o una sociedad elabora para poder relacionarse con ese mundo. La realidad físico espacial existe independientemente de la voluntad del hombre –eso es incuestionable– pero en el momento en que el hombre entra en contacto con esa realidad la mediatiza, es decir, la percibe y la interpreta de acuerdo a su particular manera de asignar sentido a los objetos con los que se relaciona, eso sucede con el paisaje. Lo que es un paisaje recreacional para unos, es un paisaje de trabajo para otros; lo que es un paisaje agrícola para unos, es un paisaje de extracción petrolera para otros (el caso de los*

*balancines en medio de la producción de cítricos en Monagas); mientras la selva es para unos un paisaje exótico, para los indígenas es su paisaje de sobrevivencia.» (Gutián, 2001:3)<sup>150</sup>*

*«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.**» (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. El paisaje es ese ahí en el cual socialmente nos sucedemos.

Pensamos que desde esa concepción de un *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, para nosotros, arquitectos, básica. Es decir, en un sentido espacial, paisaje es *topos*; pero, en un sentido fenomenológico, el paisaje se despliega en múltiples dimensiones emocionales y cognoscitivas –como sugerimos desde la aproximación etimológica que construimos. Con eso queremos decir que pensamos 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, lugar, lugar arquitectónico y territorio.**<sup>151</sup> 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**; “sentido de unidad” al que se refiere el filósofo de la cultura, el sociólogo alemán Georg Simmel.

---

<sup>150</sup> Gutián cita un fragmento de una conferencia suya, inédita y titulada: *Antropología del ocio en Zonas costeras*, que fue dictada en el marco del Curso de Ampliación de Conocimientos *Arquitectura Paisajista a escala urbana*, ofertado por la Comisión de Postgrados de la FAU-UCV, en Caracas, 2001.

<sup>151</sup> Con esto también afirmamos que consideramos insuficiente la concepción pseudoantropológica con la que los arquitectos utilizamos el concepto de *lugar* y lo contraponemos, en una dualidad –infértil, en nuestra opinión–, al concepto de *espacio*. De este modo, además, sugerimos 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)

Simmel nos propone tomar conciencia del paisaje como un «...*nuevo todo, unitario*...» que no dependa de su significación aislada ni se piense compuesto mecánicamente, (1913: 265), sino desde el hecho espiritual de conformar para el hombre un círculo de fenómenos que se experimenta como «...*unidad autosuficiente, entrelazada*...»; *infinitamente extensa* en un *fluir ulterior* que se comprende 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) Así, desde nosotros, en tanto centro, las escisiones sociales, técnicas, espirituales y morales, se reunifican en la individualidad del paisaje que permanece arraigado al todo de la naturaleza y su unidad; sin desconocer que ello sólo sucede cuando la vida palpita en lo sensible, cuando *el sentimiento* separa de la unicidad de la naturaleza a lo percibido, creando un nuevo estrato de «...*imágenes particulares transportadas (...) desde sí hacia aquella vida-total, recogiendo en sus inquebrantables límites lo ilimitado*...» (Ibíd.: 269). Ese *sentimiento* al que se refiere Simmel es **el sentimiento del paisaje** (Ibíd.: 277). El *sentimiento del paisaje* es la unificación particular de las diversas manifestaciones naturales extendidas sobre la corteza terrestre; manifestaciones que –dice Simmel– son pensadas causalmente por el sabio, adoradas por el religioso, asumidas teleológicamente por el campesino y por el estratega. El *sentimiento del paisaje* se conforma a través de todos los elementos particulares de esas manifestaciones, sin fundarse específicamente en alguno de ellos (Ibíd.: 277), abarcándolos a todos desde y hacia nuestro «...*estado anímico*...» que, posteriormente, descomponemos en las ideas de *paisaje* y *sentimiento*. (Ibíd.: 279). Ahora bien, Simmel advierte que la noción de sentimiento a la que alude no es la que manifiesta, a través de adjetivaciones, a la *emocionalidad*, la cual considera secundaria a aquel (en ese sentido, el paisaje no es “sereno”, “serio”, “heroico”, “monótono”, “excitado” o “melancólico”). El *sentimiento del paisaje* refiere al hecho de aludir sólo al sentimiento de precisamente *un* paisaje distinguible y que nunca puede ser el sentimiento de *otro* paisaje, aunque ambos pudiesen ser aprehendidos bajo una misma emocionalidad, como, por ejemplo, la melancolía. (Ibíd.: 280)

El *sentimiento del paisaje* es un sentimiento de unidad, el particular sentimiento que dura el instante de la percepción de una realidad que nos abarca inconmensurablemente, unido al instante que dura cada evocación que de él hacemos, cada recuerdo en la que lo recreamos, cada pensamiento mediante el cual lo reconstruimos. Es un territorio devenido en memoria. El sentimiento del paisaje es una realidad vivida en un territorio, trocada en idea, sensación y experiencia.

Realidad indivisible entre *mundo construido* y *mundo de vida*<sup>152</sup> (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...*»<sup>153</sup> Dicho así, coinciden los autores en afirmar 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.

Hay paisaje: un conjunto real, en una escala, fuera y dentro del ser que percibe; ser con su memoria impactada por 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. Siempre hay paisaje. Por ello, dice Simmel, cada uno de nosotros hace, en menor medida, en modo mucho menos fundamental, mucho más inseguro y sumamente fragmentario, lo que el artista hace. El artista **delimita** «... *un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado...*» para aprehenderlo y conformarlo en su unidad, cuyo sentido se construye en sí misma al haber sido desprendida de ese mundo y reintegrada a él desde un centro propio: el del lugar que ha sido creado desde la contemplación de un lugar en el mundo (ob. cit.: 270).

Así, lo que el artista hace, lo que intentamos cada uno de nosotros al levantar la cámara y clicar en ella, ante lo que nos acoge sucediéndonos, es tratar de impedir que la vida continúe su indetenible fluir alrededor de nuestros cuerpos, evitar que se anule nuestra vivencia del espacio, impedir que se disuelva nuestra construcción de un lugar. Y lo hacemos oponiendo nuestras manos contra el olvido que se nos avecina, haciendo de ese instante otro cuerpo más: un ente que nombramos fotografía, cuadro, dibujo, plano, texto, memoria o medida, pero que sabemos *paisaje*, es decir, representación de un lugar en el que hemos sido; un lugar que hemos construido durante un efímero momento de nosotros y en el que ya no estaremos más, siéndonos siempre desde él. *Paisaje* es nuestra experiencia de lo arquitectónico, en cuanto lo arquitectónico es una particular y natural facultad nuestra: la de construir lugares significativos para nuestro ser en el mundo.

---

<sup>152</sup> 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)

<sup>153</sup> 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>



Es por ello que afirmamos que durante su hacer el arquitecto ha de relacionarse, bien o mal, antes o después, con un *paisaje*; porque ***todo intento de ser está vinculado al mundo en el que ha de pensarse y realizarse la existencia.***

Operativamente, para el arquitecto, la noción de *paisaje* surge inicialmente como una referencia al lugar arquitectónico de mayor escala (continente) en relación con los lugares arquitectónicos (contenidos) que se forman durante el 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 activamente.**<sup>154</sup>

Leíamos a través de Guitián sobre la indivisible realidad del paisaje como *mundo construido* y *mundo de vida*, desde lo cual nos hemos aproximarnos a comprenderlo; comprensión que, como ya hemos dicho y siguiendo a la misma autora, nos ha remitido a los conceptos de *imaginarios colectivos* e *imaginarios habitables*. Pues bien, pensamos nuestros imaginarios habitables proyectados desde los paisajes que socialmente se han construido en nosotros.

Anotemos ahora, a grandes rasgos, entre líneas dibujadas o leídas, los modos en que proyectamos fragmentos de paisajes para configurar el espacio imaginal de ese otro paisaje que llamamos Venezuela, en el cual y desde el cual aquellos se comprenden y proyectan. Nos referiremos primero a un grupo de imágenes que nos han sido dadas como *paisajes de la patria mítica* y, luego, enumeraremos una serie de imágenes desde las cuales los *paisajes de la ciudad* han sido *poetizados* dentro del paisaje de la patria mítica.

## Paisajes entre líneas

En principio, para abocetar los paisajes de la patria mítica, nos apoyamos en las obras ya citadas de Torres (2009) y Capriles (2011); y para hacer lo propio con los paisajes de la ciudad

---

<sup>154</sup> Esta proposición, dicho sea de paso, coincide con la de Manuel Gausa (2001), 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).» (Ob. cit.: 23)

poetizada, nos apoyamos en la obra del escritor venezolano, Arturo Gutiérrez Plaza, titulada Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio (2010). Daremos cuenta de lecturas complementarias. En todo caso, nos limitamos a hacer unas breves y libres anotaciones que sugieran, propicien la construcción de una imagen en el lector, siempre incompleta, siempre fragmentaria, pero esperamos que con la suficiente intensidad para sostener el aliento de la idea que procuramos construir. Los representamos en el siguiente esquema:

### 1. Imaginarios colectivos: los paisajes de la patria mítica

Espacios ideales, repetidos en diversas representaciones, escindidos de la duración profana e integradores de un tiempo primordial. Orden y origen. *Patria* fundada en tres mitos: el del *padre semidivino*, infalible e incomparable, libertador y justiciero, traicionado y redentor; el de la *república heroica*, guerrera, que habrá de reivindicar la patria humillada y el de la *libertad* como destino supremo. (Torres, ob. cit.: 108). Las imágenes fundacionales de esa patria, donde la convivencia es unificada por *el orden de una horizontalidad geográfica*,<sup>155</sup> representan tres paisajes esenciales:

- a. **El trópico, su luz:**<sup>156</sup> espacio de luz indómita, el de la brava luz del trópico, el del *trópico absoluto*, hecho raíz de rito mágico, canto parlero, tierra o sangre. Espacio de inefable exuberancia de seres, formas, texturas y colores. Prodigalidad interminable ante toda sed, todo apetito. En las orillas salitrosas de este continente describimos las sombras azulosas del mundo al percibir; vemos la materia deshaciéndose en blancura. Encandilada abstracción o reminiscencia, este paisaje es halo de sombras que deja ver, cenitalmente, toda la furia del fulgor solar; vislumbreado desde la inquietud perenne, esa mirada lateral que precede a todo deseo de encarar la claridad. Azogue visual, efusión matérica, el trópico es la luz que todo lo consume hasta la indeterminación del primer instante. Es Reverón. Su pasión hendida que hace «...desaparecer lo visible en la densa y etérea nube de la luz...» (Pérez Oramas, 1997: 103). Trópico de luz entre las manos de un hombre por las que el paisaje deja de ser paisaje representado y se convierte en «...el denso espejo blanco y ciego, en la opaca tierra sepia de sus telas, en paisaje de sí mismo, en puro y autotélico paisaje del arte.» (Ibíd.: 107) Islas de sombras en un desierto de luz. En el trópico, la luz es afrenta y la sombra su término. Bajo la luz del trópico todo es exterior, jolgorio, orgía, desasosiego. Feroz resplandor que seduce y ciega.
- b. **La Tierra de Gracia:**<sup>157</sup> *el Edén*, lugar aviado por Dios entre cuatro ríos<sup>158</sup>, donde plantó un jardín extenso, *el Paraíso*. Pezón de la Tierra bendecida por Él para bien

<sup>155</sup> Torres cita el ensayo de Mario Briceño Iragorry, titulado *Mensaje sin destino. Ensayo sobre nuestra crisis de pueblo* (1951; Caracas: Monte Ávila, 2004. Disponible en línea: <http://www.slideshare.net/luisfelipealdana/briseo-iragorry-mario-mensaje-sin-destino>).

<sup>156</sup> Consúltense los ensayos de Luis Pérez Oramas, titulados: *Armando Reverón en Madrid* (1997: 102-105), *Reverón y los toros* (Ibíd.: 106-109), *La sombra detenida: Otero, Soto, Cruz Diez* (Ibíd.: 128-135) y *Gego, la luz cernida dulcemente* (Ibíd.: 136-141) y el poema *Trópico absoluto*, de Eugenio Montejo (1996: 116). Nuestro texto se construye desde un libre parfraseo de las ideas e imágenes de ambos autores.

<sup>157</sup> Se puede consultar la carta de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos en: <http://www.analitica.com/bitblbio/ccolon/reyes.asp>.

del ser humano. De su materia hizo Dios al hombre y a la mujer y ahí los acogió. En ese paraje realizó el ser humano el primer sentido de su existencia: dar nombre a todas las plantas, animales y cosas que Dios había creado. A su imagen y semejanza, el hombre nombró por gracia del verbo.<sup>159</sup> La silueta hecha de azules y blancos, avistada en el horizonte del tercer viaje por quienes atravesaron el océano, era *Uriaparia*, es *Paria*, lugar donde manaba toda la prodigalidad del Cielo en la Tierra. *Paria*, palabra umbral para esta Tierra de Gracia, pronunciada en labios castellanos, representación escrita de nuestro paisaje por vez primera. Desde sus orillas, el hombre emprendió una vez más su incesante búsqueda de aquellos dos árboles prohibidos.<sup>160</sup> En su afán, habría de perderse en pos de quiméricas utopías; procurándose nuevos e interminables trabajos y pesares; y por mor de su ambición, por saber, desear, poseer y poder, se desterraría una y otra vez de aquella Gracia, de aquel lar a ras del Cielo.

- c. ***El Dorado***: *Manoa, la poderosa y dorada ciudad en el vasto, rico y hermoso imperio de la Guayana*,<sup>161</sup> era utopía rutilante, exacta, precisa. Siempre más allá de toda fuerza, de todo camino aún por explorar, Manoa nos ha esperado para cubrirnos con el áureo polvo de su sigilo. Nos espera, siempre nos espera. Sin llegar a ella, es nuestra. Pervive en el borde intangible de nuestros anhelos más profundos. Los *hombres del país Orinoco*<sup>162</sup> aún nos trasegamos en las selvas de nuestras almas, buscando su luz. No hallamos sus torres en el aire,<sup>163</sup> ni las formas de sus piedras, aunque a diario trazamos nuevamente sus mapas, delineamos su paisaje. Nuestra oquedad es la herida que nos produjo el beso de su posible hallazgo, el alquímico tremor de su ilusoria presencia de mujer hecha ciudad. Pero hemos invertido todos nuestros esfuerzos, rigurosos patrimonios, en la certeza de un abismo insuperable. Nos enfermamos de una mítica abundancia, de rabia al trabajo, de culto a lo efímero e informe. Su paisaje es un oasis inalcanzable en el desierto de nuestras feroces ambiciones. Su tierra se riega día tras día con nuestra sangre. Sangre que se nos ha devuelto a borbotones, petrolizada, reventando, horadando aquí y allá la tierra infértil, mineral, cretácica. Es el don de El Dorado. Paradójico don que ha devenido en rentable miseria. Así nos hemos convertido en mineros de fatuas esperanzas, pobres instrumentos de un hiperbólico estado de poder en manos que nos distraen con mortíferas dádivas, con palimpsestos hechos sobre nuestro sentimiento de Manoa.

<sup>158</sup> Ver: Génesis, 2: 8-17; «<sup>10</sup>Un río salía de Edén para regar el jardín, y de allí se dividía en cuatro brazos. <sup>11</sup>El primero se llama Pisón, y es el que rodea toda la tierra de Évila, donde hay oro; <sup>12</sup>el oro de este país es puro; en él hay también bedelio y ágata. <sup>13</sup>El segundo, de nombre Guijón, circunda toda la tierra de Cus. <sup>14</sup>El tercero, de nombre Tigris, discurre al oriente de Asiria. El cuarto es el Éufrates.» (La Santa Biblia, versión dirigida por Evaristo Martín Nieto. Madrid: Ediciones Paulinas, 1970).

<sup>159</sup> Génesis, 2: 18-20.

<sup>160</sup> Génesis, 2: 9, 16-17: «<sup>9</sup>Hizo Yavé germinar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista y apetitosos para comer, además del árbol de la vida, en medio del jardín, y del árbol de la ciencia del bien y del mal. (...) <sup>16</sup>Y dio al hombre este mandato: "Puedes comer de todos los árboles del jardín; <sup>17</sup>mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás en modo alguno, porque, el día en que comieres, ciertamente morirás".»

<sup>161</sup> Paráfrasis del título de la crónica de Sir Walter Raleigh: *The discoverie of the large, rich and bewtiful empyre of Guiana, with a relation of the great and Golden Citie of Manoa (which the Spanyards call El Dorado) And of the Prouinces of Emeria, Arromaia, Amapaia, and other Countries, wth their riuers, adjoining* (1596); citado en el artículo de Anna María Leoni, 2004.

<sup>162</sup> Imagen del poeta Eugenio Montejo, en su poema titulado *El Dorado* (ob.cit.: 102)

<sup>163</sup> Imagen del poeta Eugenio Montejo, en su poema titulado *Manoa* (ob.cit.: 111)

## 2. Imaginarios habitables: los paisajes de una ciudad

Si Manoa es la idealización de una mítica ciudad, tan próspera y beneficiosa como mortal; ciudad que diariamente refulge en nuestra imaginación iluminada por la brava luz del trópico, emplazada en esta Tierra de Gracia que aún no sabemos proteger y cultivar; cada ciudad fundada y tallada sobre algún recodo de la corteza de este trozo del mundo que llamamos Venezuela ha sido nuestra ardua y, a la vez, precaria manera de acercarnos a ella, a Manoa. Así en cada calle, en cada plazuela, en cada empinada escalera donde nos hallamos con otros rostros, donde se tejen nuestras palabras en la convicción de una necesaria aunque áspera, civil convivencia; en cada estancia de nuestras amables y maltrechas Babelias; en cada rincón de ellas hemos llegado ya a Manoa, la ciudad que surgió del oro creador; ese indestructible oro producido desde la alquímica conjunción entre sueño y pensamiento. Estos son los paisajes de las ciudades que nos han fundado:

- a. **La ciudad patricia:**<sup>164</sup> ¿dónde quedaron los claros abiertos en el paisaje por aquellos nómadas que nos precedieron? ¿Qué fue de aquellos primitivos lugares en los que se asentaron clanes familiares? Un día llegaron ambiciosos mineros con espadas y palabras, pólvora y oraciones; tomaron a la fuerza o por razón –su razón–, la llanura, el claro, la quebrada. Hincaron el rollo de sus leyes, emplazaron un centro, trazaron la cuadrícula de sus mandatos y ordenaron el nuevo universo en plaza, calle y monumentos; entre estos, erigieron los horizontes de sus íntimos afectos y tormentos, abrieron ventanas hacia ultramares recuerdos. Barro, caña brava, madera y rocas; los modos del mozárabe en las manos del hispano se tramaron con los modos del aborigen y del africano. De todos ellos, modestos paisajes que, siendo tímidos villorrios, nacieron ciudad: *Cumaná, Coro, Maracaibo, El Tocuyo, Barquisimeto, Mérida, Caraballeda, Caracas*. Cada nombre es un paisaje en el paisaje: heterónimos de *Europa* en *Tierra de Gracia*. *Ciudades letradas* que, en su progresiva pugna con el entorno natural en el que surgen, devendrían en *ciudades campestres*, edénicas idealizaciones fundadas en un mundo agrícola y comercial, ordenadas por la laboriosa austeridad de la vida rural culta, a la que Bello dedicara sus silvas. Hacendosas *ciudades aldeanas* que habrían sido luego destruidas, sus poblaciones diezmadas; ruinas que por doquier dejaría el sueño de una libertad fundada en el imperio de la violencia. Paisajes del Paraíso nuevamente perdido. Paraíso contemplable desde las sombras de los escombros que fabricaron héroes diminutos, cantados con oropélicas glorias, para mayor desgracia de la insignificancia humana frente a la magnificencia de la Naturaleza. Esa es la *ciudad patricia*: aldehuela arruinada, marginada, a donde habrían de regresar, ancianos, agotados y heridos, los próceres de una gesta que dejó, a la mortecina luz de precarios candiles, mujeres que sostenían fracturadas techumbres y muecas de risa

<sup>164</sup> Texto trabajado a partir de Gutiérrez Plaza, 2010; capítulo III: *La ciudad escrita e inscrita en la Naturaleza: del descubrimiento de la Tierra de Gracia a las campanadas de la Catedral*, (67-156).

disimulada bajo la mortal mirada del caudillo de turno, mientras campanadas quebraban la madrugada cuando todos se soñaban en otros, inciertos paisajes.

- b. **La petit París:**<sup>165</sup> la Caracas decimonónica, *la odalisca, la sultana*, la mujer imaginaria que recibió a los que regresaron de las conflagraciones libertarias y los que van y vienen de las escaramuzas caudillescas, sigue siendo, en espíritu, la representación finisecular de un escenario edénico. Al principio de la década setenta, motivado por una superflua aspiración de modernidad, el *Déspota ilustrado* decretó multitud de instituciones, caminos y ornados espacios, en una ciudad pobre, muy pobre, rodeada de una casi total indigencia y analfabetismo de los habitantes en toda la *Nación*. Discurso, canto y fachada; pura apariencia y simulacro; todo fue sólo gestualidad “parisiense”. Daba miedo contrariar la sensación de vivir en una ciudad emparentada, por designio gubernamental, con la capital francesa. En el autoengaño, cada parterre era una plaza y la plaza, un parque que insuflaba el provinciano orgullo nacional al imaginar el deseo europeo de contar con un paraje “tan bonito” como el del espejismo criollo. Así, el paisaje se dividió entre la simulación modernizante y la conservación de la humilde tradición hispana, entre la aspiración a lo urbano y la ruralización de la ciudad. Desterrado del Paraíso, para el exiliado que retorna, desde la lejanía del espacio y la memoria, Caracas es *techos rojos* y *blanca torre*, en el regazo de una prodigiosa Naturaleza. Pero esa Caracas es ciudad hincada en un mundo agreste; en sus márgenes, corruptibles, palpitan la precariedad y el desorden, tímidos bohemios, promiscuos, vagabundos, ebrios; en fin, promesas de lo moderno. Es una ciudad que ve llegar la luz eléctrica y el tren, la vida pagana del placer, del goce y la falsedad sin sanciones morales o condenas. Esa es la Caracas que se acercaba al nuevo siglo: una aldeana con anhelos cosmopolitas; una incipiente isla urbana en un océano rural.
- c. **La ciudad ¿moderna?:** ni ciudad campestre ni campo urbanizado, ni ciudad versus Naturaleza ni Paraíso versus ciudad. Ni siquiera ciudad y naturaleza unidas, complementarias. El paisaje se hizo ciudad y se extendió sobre sí mismo en forma de innúmeros, petrolizados caminos y senderos que tramaron una red hasta entonces inimaginable. Manoa se hizo ciudad de ríos de oro negro y se expandió tras el celaje de los automóviles, de autobuses, camiones que cada día se multiplicaron exponencialmente, al ritmo de los balancines, de las torres extractoras, de los buques cargados de barriles y mercancías; al resguardo de férreas, criminales dictaduras. Progresivamente la ciudad ha estado haciéndose imperio, destino. Antro de vicios y nido de injusticias. Canal de capitales, vitrina deslumbrante, alienante. Migraciones nunca antes vistas vinieron a poblarla. Los hombres se hicieron masa, número, mecánicas, desasosiego. El pasado se fue demoliendo al pendular golpe de bolas de acero y el trepidar de martillos hidráulicos. Caracas se erigió sobre sus escombros. Formas trasatlánticas ordenaron la nueva materia –¿o mentira?– instituida de la ciudad contemporánea, entusiasta villa radiante que pretendía suspender enormes bloques multifamiliares sobre el vértigo de autopistas que cercaron una domada Tierra de Gracia, desde la que se inició el trayecto de una flecha veloz e indetenible hacia la nada. Llegaron el acero, el concreto, el vidrio; las edificaciones se hicieron transparentes ante la feroz luz del trópico. Quienes recordaron el enceguedor resplandor en el umbral de la

<sup>165</sup> Texto trabajado a partir de Gutiérrez Plaza, ob. cit.; capítulo IV: *Entre la “Pequeña París” y la ciudad de los techos rojos*, (1577-225).

caverna y la prodigalidad del aire y de la tierra, protegieron las estancias con umbrales. Otros buscaron afanosamente una identidad irreconocible en un pasado desconocido y en paseos marciales hacia un ideal nacional, en el que sólo podían representarse los que guardaban un estratégico silencio y ejercían con diestra habilidad el disimulo. Edificar fue conquistar el paisaje, tornarlo ciudad en cada uno de sus pliegues. Pero también, rindiendo culto al vacío y la abstracción, muchos de esos pliegues fueron despreciados, la calle se redujo a sólo calzada y la plaza se limitó a ser patio de ceremonias y maniobras, o se encerró en hipercascarones de consumo y rochela. En esos vacíos, el petróleo germinó en barrios. Paradójicamente, a través de esas grandes contradicciones y delineada por la claridad meridional del paisaje en que se emplazó, la ciudad se hizo Caracas; se edificó a sí misma como imagen heroica, cosmopolita, múltiple, inteligente, diversa; atrevida representación de un desarrollo fundado en la fe de ser ciudadanía.

- d. **La ciudad campamento:**<sup>166</sup> pero en esa Caracas arrogante la palabra antiguo tornó en ironía. Dos líneas de acero en el pavimento, que una vez prometieron traer el progreso a toda máquina, permanecen aún truncadas, incapaces de llegar a ninguna parte. Una trinchera testimonia la arqueología de ese porvenir que no se alcanzó, que aún no se alcanza. Es la ciudad que se ha hecho deshaciéndose una y otra vez, entre rejas y más rejas, alambrados, muros tras muros, alambradas electrificadas y cerrojos de cerrojos bajo las cámaras que todo lo vigilan. Ni tradicional ni moderna, Caracas se ha refundado lustro tras lustro, mejor dicho, caudillo tras caudillo, militar tras militar. Es la ciudad campamento, la que se pasa cuando los ojos no han encontrado su paisaje y en la que siempre un hombre transita a tientas, en la noche, entre elevados muros de concreto y vidrio, constatando que su historia ha sido tan solo la ilusión de un inconforme, un falso espacio que lo representa mientras tanto y por si acaso. Porque Caracas es un eterno regreso al futuro, la maqueta inacabada de una ciudad pretendidamente internacional donde el trabajo ha sido una parodia y la jocosa picardía de lo provisional, de lo improvisado, un celebrado simulacro de heroísmo. Esta es la ciudad que siempre espera ser otra ciudad, campamento establecido por una *vocación minera, de raigambre igualitaria y de mudanzas perennes*.<sup>167</sup> Es la ciudad a donde todos vienen y nadie quiere quedarse. Cíclicamente se suceden éxodos que huyen de la ciudad y luego retornan, renuentes, a ella. Caracas es la manta de una Penélope que aún no se hace dueña de su vida, que aún continúa esperando el retorno del amo de su hogar y paisaje. Es el olvido al pie del memorable Ávila.
- e. **La ciudad en una patria forajida:**<sup>168</sup> y un día la ciudad tornó en purgatorio, jardín de maltrechos bonsáis, paraje de cercos y cadenas. Y se proclamó patria, lugar que huye siempre hacia el centro de ninguna parte. Y se arrebató de saqueo, se hizo crimen en nombre de esa patria que se mienta a sí misma como causa y fin. Y otro día la Naturaleza tornó en torrenciales aguas fangosas, destructoras, voraces;

<sup>166</sup> Se puede consultar un artículo de Íbsen Martínez, titulado *Mientras tanto y por si acaso. La Caracas de Cabrujas*; disponible en: [http://www.analitica.com/bitliboteca/ibsen\\_martinez/cabrujas.asp](http://www.analitica.com/bitliboteca/ibsen_martinez/cabrujas.asp). Nuestro texto es trabajado a partir de ese, de los ensayos de José Ignacio Cabrujas, titulados: *La ciudad escondida* (1988: 89-108) y *La viveza Criolla. Destreza, mínimo esfuerzo o sentido del humor* (1995); así como del poema titulado *Caracas*, de Eugenio Montejo (ob.cit.: 101).

<sup>167</sup> Referencia a Mariano Picón Salas hecha por Harry Almela en su artículo titulado *Contrapunteo venezolano entre el urbanismo y la literatura*, publicado originalmente en el "Papel Literario" del diario *El Nacional*, el 16/07/2005; disponible en: <http://laliebrelibre.com.ve/w/arturo-almendoz/>

<sup>168</sup> Hace referencia al título del poemario de Harry Almela *La patria forajida* (2006, Caracas: Actum).

tormentas interminables, abusos indetenibles; proceso a la anarquía. Ha devenido en campo de inmóviles desterrados, insiliados, solitarias palmas heridas, sangrantes, testigos de un sembradío de víctimas, pueblo beneficiado por órdenes castrenses y estados delincuentes. La ciudad se armó de patria para cometer mentiras, erigiendo sobre lo construido la destrucción de todo nombre, de las memorias aprehendidas, de las pocas formas estables. Lo edificado tornó en servil adulación, corrupción y cinismo. Partida en dos o en tres, aún nadie sabe, la ciudad ignora a dónde irá y en su celebrada, aparente, asfixiada rebeldía, se contempla en la esperanza de su propia, inefable victoria o en la previsible derrota de su fe, en su imposibilidad de ser plena ciudadanía.

- f. ***El barrio, la ciudad otra***:<sup>169</sup> el campamento se hizo barrio y el barrio se ignoró y fue ignorado, durante casi toda la historia, en su ser de ciudad. La ciudad moderna culpó al barrio de sus contradicciones y fracasos; lo dejó macerarse en sus carencias; lo representó como su contrario y desde su desidia lo construyó como su némesis. Ahora, mirado el barrio como paisaje se descubre su encanto vinculado al de la naturaleza; su ser de ciudad. Pensado desde lo que tiene y no desde lo que carece, se abren múltiples perspectivas simultáneas, sucede un *pluriperspectivismo* que nos permite aprehender su mundo de valores, contemplar sus realidades, comprenderlo. La coherencia interna de ese espacio humanizado manifiesta valores estéticos, religiosos, morales. Hecho desde otras racionalidades, contraordenadas a la racionalidad urbana de la modernidad, el barrio es producto del ordenamiento lógico de quienes viven y significan, intensa e internamente, ese mundo construido; el barrio es un collage de historia viva, de dinámicas lecciones políticas sobre modos de combinar antiguas y novedosas formas de generar recursos económicos, formales e informales, legales e ilegales, para producir y convivir sus espacios habitables. En el barrio, cualquier elemento, digamos, una reja, deviene en código moral, en derecho de hecho; una platabanda, por ejemplo, puede ser plaza o atalaya, patio familiar o salón del condominio. En cualquier rincón del barrio, ¡cada vez más!, se abre una gruta o se erige un altarcito, casi siempre a las advocaciones de la Virgen María, invocando su inmunidad diplomática contra la violencia, para exorcizar furias y rencores, ahuyentar venganzas; así, el barrio puede ser dibujado como un mapa místico, trazando las rutas de esas pequeñas, cotidianas peregrinaciones, procesiones, celebraciones, que al ritmo pausado del cuerpo que vence la gravedad de su existencia ascendiendo por irregulares, empinadísimas escaleras, lleva entre sus labios oraciones que convocan esperanzas, bondades, sueños, ilusión de amables futuros.
- g. ***Una ciudad (hecha paisaje)***:<sup>170</sup> ¿cuántas ciudades dentro de Caracas es Caracas? ¿Cuántas Caracas hay en la nueva Gran Caracas? ¿Cuántas serán Caracas en toda la extensión de Venezuela? Caracas es el paradigma de ciudad en los paisajes de nuestra patria mítica. Es el paisaje poetizado, vivido, edificado. Es, de nuevo,

<sup>169</sup> Nos apoyamos en la idea desarrollada por el sociólogo Enrique Alí González Ordozgoitti en su artículo titulado: *El barrio como paisaje* (1998a: 9-12).

<sup>170</sup> Citamos aquí el poema titulado *Una ciudad*, del poeta venezolano Eugenio Montejo: «Escribo para fundar una ciudad / donde las piedras tengan nombres propios / y el sol las llame siempre / al alba, despertándolas. / Quiero elevarla junto al río / que llevo y que me lleva / para que a su rumor crezca el paisaje. / Mido planos, niveles, geometrías, / construyo andamios sólidos, / quiero que el odio sea convexo / y el amor cóncavo y exacto. / Una ciudad con el tacto de un cuerpo / de franco rostro y cabellos flotantes / con hoteles que bajen en gradas hasta el mar / y tabernas de antiguas guitarras. / Busco la arquitectura subjetiva / de puentes, columnas, catedrales / creada en palabras nuevas / con el abecedario de las formas fuertes. / Una ciudad poblada de deseos / donde encuentre su techo el que pase / y la recorra hasta la muerte / o más tarde tal vez entre el viento fantasma / sin que ya nada lo destierre.» (Montejo, 1978: 61)

paisaje escrito en los versos que la fundan y proyectan con cada nueva lectura, con la renovación de su fe ciudadana, con la esperanza de ser, por fin, una ciudad donde los nombres propios dialogan entre sí y con las cosas junto a las cuales se hacen mundo y se cuidan cultivando cielo y tierra. Coligaduras de nombres que perduren bajo un sol que las despierta, elevadas junto a un río en el que se fecundan arquitecturas hechas con el abecedario de formas fuertes y flexibles, útiles y renovables, donde el deseo sea una brisa que alienta el habitar bajo las nubes de colores que la pueblan, en la plaza cubierta de joviales sombras que fluyen entre patios de luminosas policromías, prendiéndose de los sueños que alzan vuelo o aterrizan desde el parque que crece al este de la historia de esta ciudad conversadora, valiente y, a pesar de todo, sensual y enamorada.

Son estos los imaginarios desde los que comprendemos el paisaje, los paisajes. Espacios imaginales contruidos en nosotros y desde los que nos pensamos como ser en el mundo.

Pasemos ahora a presentar nuestro segundo boceto, sobre los imaginarios con los que nos representamos los paisajes desde los cuales comprendemos que se conforma el ser arquitecto en Venezuela.

### **3.1.1.b.- Imaginarios colectivos para representarnos desde los paisajes del ser**

Contemplamos la representación de nuestro ser arquitectónico en Venezuela, a través de dos aproximaciones, dos collages o colecciones: la de las edificaciones en las que pensamos representados imaginarios descritos acerca del paisaje y la de los modelos de personalidad desde los cuales interpretamos que el arquitecto es. La primera colección la enumeramos entre nuestra particular versión de la cabaña primitiva y una calle como hecho primordial de la ciudad (*entre el shabono y el bulevar*) y, la segunda colección, la componemos entre el hacedor empírico y el profesional responsable (*del cacique alarife al ciudadano arquitecto*).

Así pensamos sintéticamente representado el campo cultural de la Arquitectura, en el sentido más amplio del término y, a la vez, desde el más conciso que nuestra necesariamente acotada aproximación nos permite. Trazamos el boceto de la carga societal constituida por los imaginarios colectivos a través de los que representamos el paisaje en el que acontece la Arquitectura para todos los habitantes y, superpuesta a esa imagen, los imaginarios colectivos por los que pensamos representados a unos actores sociales específicos (los arquitectos) quienes también son sujetos dialógicos, comprendidos desde las estructuras de esos imaginarios colectivos; teniendo en cuenta que se relacionan desde dos dimensiones de prácticas sociales: la de ser ciudadanos y la de ser profesionales de un determinado saber. De este modo, intentamos



mostrar al arquitecto como un actor particular en la producción de lo social, a través del cual también intentamos comprender una parte de la estructura socio-simbólica de la sociedad desde el punto de vista del **conocimiento arquitectónico**.<sup>171</sup>

### 3.1.1.b.i. Entre el shabono y el bulevar, los paisajes

El modo en el que pensamos puede ser descrita, casi en términos de enunciados, la relación entre el conocimiento arquitectónico y los imaginarios colectivos, es la de ejemplificar estos últimos con obras arquitectónicas que consideramos paradigmáticas.

No se trata de mirar cronológicamente ni el desarrollo de la profesión (como podemos estudiarla en Kostof, 1977) ni las obras arquitectónicas (Kostof, 1985). Nos orientamos más bien hacia una historia que no es lineal (tampoco precisa o causal) sino hecha desde los imaginarios a los que nos aproximamos fenomenológicamente, que permanecen rizomáticamente activos, dinámicamente superpuestos, conceptualmente interactivos y reconstruyéndose incesantemente, por asociación o disociación, mediante los distintos recursos disponibles en la actualidad para la reproducción cultural arquitectónica en Venezuela.

Enumeramos nuestra colección (por el momento, intuitivamente justificada; siempre inexacta e incompleta, pero sugerente y orientadora):

## 1. Imaginarios colectivos: fragmentos en los paisajes de la patria mítica

### a. Fragmentos en el trópico, su luz:

- i. **Instituto Botánico de la Universidad Central de Venezuela**, Carlos Raúl Villanueva, 1948.
- ii. **Casa Sotavento**, Caraballeda, Edo. Vargas, Carlos Raúl Villanueva, 1957-1958.
- iii. **Museo Soto**, Ciudad Bolívar, Edo. Bolívar, Carlos Raúl Villanueva, 1970.

### b. Fragmentos en la Tierra de Gracia:

- i. **Churuata** de la etnia Piaroa; Alto Orinoco, Edo. Amazonas; edificación aborigen, prehispánica, vivienda.

---

<sup>171</sup> De este modo procuramos interpretar lo sugerido por Guitián (2001: 4): «*Lo que subyace a la posibilidad de abordar la estructura socio-simbólica de la sociedad desde el punto de vista del conocimiento es la condición reflexiva en términos de revertirse sobre el sujeto social. Sólo si reconocemos al sujeto como productor de lo social, podemos aproximarnos con intención de interpretar más que de explicar esta dimensión de lo real-ideal social. Toda la discusión que dio lugar al reconocimiento de la subjetividad, el sujeto, la reflexividad en el marco de una modernidad en la que no privaba la racionalidad ni mediaba la razón técnica de manera absoluta para relacionarse con el mundo, subyace en esta forma de proponer la comprensión de lo social, por lo que el debate acerca del imaginario debe necesariamente acompañarse del debate epistemológico que lo sustenta como campo del conocimiento filosófico, científico, estético y religioso lo cual, evidentemente, es materia de una discusión mayor.*»

- ii. **Shabono** de la etnia Yanomami; Alto Orinoco, Edo. Amazonas; edificación aborígen, prehispánica, vivienda.
  - iii. **Parque del Este de Caracas**, Roberto Burle Marx y Asociados (Mauricio Monte, Julio César Pessolani, John Godfrey Stoddart y Fernando Tábor) 1956-1965
- c. *Fragmentos en Manoa*:
- i. **Villa Santa Inés**, Caño Amarillo, Caracas, Juan Hurtado Manrique, Juan Bautista Sales, Luis Llach y Giuseppe Orsi de Mombello; 1884, 1892-1894.
  - ii. **Quinta El Cerrito** (Villa Planchart), Caracas, Gio Ponti, 1957.
  - iii. **Quinta Los Borges**, Fila de Mariche, Caracas, Athos Albertoni (en colaboración con Guido Guazzo) 1958.
  - iv. **Country Club**, Blandín, Caracas, Clifford Charles Wendehack, 1930.

## 2. Imaginarios habitables: fragmentos en los paisajes de una ciudad

- a. *Fragmentos de la ciudad patricia*:
- i. **Casa de las ventanas de hierro**, Coro, Edo. Falcón, José Francisco Garcés de la Colina, hacia 1765.
  - ii. **Casa del Congreso de Angostura**, Ciudad Bolívar, Edo. Bolívar, Manuel Centurión, c. 1772
  - iii. **Galerías del Paseo Orinoco**, Ciudad Bolívar, Edo. Bolívar, c. 1850-1856.
  - iv. **Catedral de Coro**, Edo. Falcón, entre 1583 y 1634.
  - v. **Abadía Benedictina de Güigüe**, Edo. Carabobo, Jesús Tenreiro, 1984-1990.
- b. *Fragmentos de la petit París*:
- i. **Capitolio Nacional** (Palacio Legislativo), Caracas, Luciano Urdaneta, 1873.
  - ii. **Teatro Municipal**, Caracas, Esteban Ricard y Jesús Muñoz Tébar, 1881.
  - iii. **Plaza Bolívar**, Caracas, Alfredo Roudier, 1874.
  - iv. **Parque El Calvario**, Caracas, 1883.
  - v. **Teatro Nacional**, Caracas, Alejandro Chataing, 1905.
  - vi. **Panteón Nacional**, Altigracia, Caracas, Juan Domingo Infante (1783), Juan Hurtado Manrique (1876), Manuel Mujica Millán (1927-1930).
- c. *Fragmentos de la ciudad moderna*:
- i. **Urbanización de El Silencio**, Caracas, Carlos Raúl Villanueva, 1942-1945.
  - ii. **Grupo Escolar Gran Colombia**, Caracas, Carlos Raúl Villanueva, 1939-1942.
  - iii. **Liceo Fermín Toro**, Caracas, Cipriano Domínguez, 1936.
  - iv. **Centro Simón Bolívar** (Torres de El Silencio), Caracas, Cipriano Domínguez, 1942-1949.
  - v. **Ciudad Universitaria de Caracas**, Carlos Raúl Villanueva, 1944-1970.
  - vi. **Banco Central de Venezuela**, Caracas, Tomás Sanabria, 1962-1974.
  - vii. **Residencias Altolar**, Colinas de Bello Monte, Caracas, Jimmy Alcock, 1965.
  - viii. **Edificio Don Matías**, calle 76 entre Av. 4 y 8, Maracaibo, Edo. Zulia, José Hernández Casas, 1956.
  - ix. **Edificio sede para la Corporación Venezolana de Guayana**, Ciudad Guayana, Edo. Bolívar, Jesús Tenreiro, 1967-1970.

- x. **Torre Sede de Seguros Orinoco**, Av. Fuerzas Armadas, Caracas, José Miguel Galia, 1971.
- d. *Fragmentos de la ciudad campamento:*
- i. **Oficinas para la CANMACIN** (Fábrica de Cauchos General), Chacao, Caracas, Emile Vestuti, 1955, (demolido).
  - ii. **Edificio Galipán**, Gustavo Guinand van der Valls, 1952 (demolido).
  - iii. **Hotel Majestic**, Manuel Mujica Millán, 1930 (demolido).
  - iv. **El Helicoide**, Roca Tarpeya, Caracas, Jorge Romero Gutiérrez, Dirk Bornhost y Pedro Neuberger, 1955-1958 (inconcluso).
- e. *La ciudad en una patria forajida:*
- i. **Mausoleo bolivariano** (anexo al Panteón Nacional), Francisco sesto et al., Oficina Presidencial de Planes y Proyectos Especiales, Altagracia, Caracas, 2010-2012.
  - ii. **Museo Nacional de Arquitectura** (MUSARQ), Nuevo Circo, Caracas, Juan Pedro Posani, 2012.
  - iii. **Torre de David: Gran Horizonte**, La Candelaria, Caracas, Urban Think-Tank, 2012.
- f. *Fragmentos del barrio, la ciudad otra:*
- i. **Programa de habilitación física de barrios**, Josefina Baldó y Federico Villanueva/CONAVI, 1999-2005 (suspendido).
  - ii. **Centro para la Educación, Cultura y Arte Simón Díaz**, Barrios de Petare, Caracas, Ignacio Cardona et al./Arquitectura, Ecología y Paisaje (AREPA), 2010 (1<sup>er</sup> premio, concurso de ideas).
  - iii. **Ambulatorio José María Vargas**, Minas de Baruta, Caracas, Oscar Tenreiro, 2008.
- g. *Fragmentos para una ciudad (hecha paisaje):*
- i. **Conjunto Central, Plaza cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas**, Carlos Raúl Villanueva, 1952.
  - ii. **Rehabilitación integral del Bulevar de Sabana Grande y zonas de injerencia**, Caracas, PDVSA Centro de Arte La Estancia, 2007-2012 (en ejecución).
  - iii. **Ateneo de San Francisco**, San Francisco, Edo. Zulia, NMD/Nómadas, 2007-2009.
  - iv. **Parque Verde Metropolitano**, La Carlota, Caracas, ENLACE Arquitectura, Ricardo Avella et al. y Gladys Emilia León et al. (finalistas), 2012.

Hasta aquí hemos trazado un conjunto de líneas que, en la tensión de su proximidad sobre un papel que se transparenta sobre otros ya trazados, se conforma una imagen: la de cómo y qué percibimos y pensamos acerca de la Arquitectura en Venezuela. Hemos representado un habitante que es, en realidad, un complejo de modalidades de habitantes en este fragmento de espacio del mundo terrestre que llamamos Venezuela. Y este espacio acotado lo hemos representado, también, como un complejo de espacios imaginales o paisajes. No determinamos ni buscamos relaciones

causales entre una y otra representación, pero tampoco podemos verlas disconjuntas. Nuestro pensamiento e imaginario nos exige, nos impone, pensar al hombre en el mundo que habita, comprendiendo a ambos simultáneamente desde una relación mutuamente constructiva, transformadora. Para nosotros carece de sentido el enfoque parcial sobre hombre o mundo; al contrario, intentamos comprender siempre al hombre en su mundo; es decir, hombre y mundo indisociables. Por el momento, ese hombre del que hablamos no está presente ante nosotros como individuo real, sino como la construcción de nuestras experiencias e interpretaciones. Así también el mundo. Ambos son, por el momento de nuestro estudio, ficciones fundadas en ciertas realidades. Discurrir teórico. En cuanto al mundo representado, los paisajes enumerados se pautan desde dos escalas, en varias dimensiones correlacionables; donde nuestra colección de obras son puntos, indicios para medir nuestro espacio imaginal desde ese proteico sistema de referencias.

En ese sentido, el panorama conceptual está aún incompleto, porque necesitamos aproximarnos al *ser arquitecto* en Venezuela, sobre todo, para situarlo en el espacio mental e histórico de lo que, nos representamos, ha sido la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Recordemos que nuestro objetivo es reflexionar cómo se piensa la Investigación Proyectual en Arquitectura desde ese contexto específico.

Por eso, continuemos ahora con la siguiente capa de nuestra aproximación: el arquitecto en Venezuela.

### 3.1.1.b.ii. Del cacique alarife al ciudadano arquitecto

En la introducción del libro segundo, Vitruvio relata lo acontecido a un arquitecto llamado Dinócrates:

*««El arquitecto Dinócrates, confiando en sus proyectos y en su ingenio, marchó desde Macedonia hacia el ejército de Alejandro, que estaba consiguiendo ser el señor del mundo, ansioso de ganarse su protección. Dinócrates era portador de unas cartas, avaladas por sus parientes y amigos que iban dirigidas a los principales mandatarios purpurados, a quienes solicitó le recibieran amablemente y le posibilitaran acceder ante Alejandro lo más pronto posible. Se lo prometieron, pero la entrevista se retrasaba bastante, esperando el momento oportuno. Por ello, pensando Dinócrates que se burlaban de él, optó por presentarse directamente. Era un hombre de gran estatura, rostro agradable, porte y prestancia exquisitos. Confiando en sus dotes naturales, dejó sus ropas en la hospedería, perfumó su cuerpo con aceite, coronó su cabeza con guirnaldas de álamo, cubrió su hombro izquierdo con una piel de león y tomó en su mano derecha una clava; así avanzó con dignidad ante el tribunal donde Alejandro impartía justicia. Su esmerada presencia llamaba la atención del pueblo y hasta el mismo Alejandro se fijó también en él. Mostrando gran sorpresa, Alejandro ordenó que le permitieran el paso para que se acercara y le preguntó quién era. Él contestó: "Soy Dinócrates, arquitecto de Macedonia y traigo para ti unos proyectos y unos bocetos, dignos de tu grandeza. He transformado el monte Athos en la figura de una estatua viril; en su mano izquierda he diseñado las murallas de una gran ciudad y en su derecha una enorme patera que recoja las aguas de los ríos que fluyen en aquel monte, con el fin de verterlas al mar desde su propia mano". Alejandro quedó gratamente satisfecho ante la*

*descripción de tal proyecto y al momento preguntó si alrededor de la ciudad había campos que la pudieran abastecer con sus cosechas de trigo. Al manifestarse que no era posible el abastecimiento si no era mediante el transporte de ultramar, contestó: "Dinócrates, observo con atención la magnífica estructura de tu proyecto y me agrada. Pero advierto que si alguien fundara una colonia en ese mismo lugar, quizás su decisión sería muy criticada. Pues, así como un recién nacido sólo puede alimentarse con la leche de su nodriza y sin ella no puede desarrollarse, de igual manera una ciudad no puede crecer si no posee campos cuyos frutos le lleguen en abundancia; sin un abundante abastecimiento no puede aumentar el número de sus habitantes y no pueden sentirse seguros. Por tanto, en cuanto a tu plan pienso que merece toda clase de elogios, pero la ubicación de la ciudad debe ser desaprobada. Es mi deseo que te quedes a mi lado, pues quiero servirme de tu trabajo." Desde este momento, Dinócrates no se apartó del rey y siguió sus pasos hasta Egipto. Al observar Alejandro que había allí un puerto protegido por la propia naturaleza y un extraordinario mercado, además de campos sembrados de trigo que ocupaban toda la extensión de Egipto así como las enormes ventajas que proporcionaba el impresionante río Nilo, ordenó que él fundase allí mismo una ciudad, de nombre Alejandría, en honor a su propia persona. De este modo Dinócrates, apreciado por su interesante aspecto y por su gran cotización, alcanzó la categoría de los ciudadanos distinguidos. Pero a mí, oh Emperador, la naturaleza no me ha concedido mucha estatura, la edad ha afeado mi rostro y la enfermedad ha mermado mis fuerzas. Por tanto, ya que me veo privado de tales cualidades, alcanzaré la fama y la reputación, así lo espero, mediante la ayuda de la ciencia y de mis libros.» (Vitruvio, 1997: 93-94).*

El pasaje tiene dos temas: el saber, personalidad e imagen del arquitecto y la importancia del entorno para la Arquitectura. El primero ocupa nuestro interés, por su relación con este trabajo.

Dinócrates fue apreciado como talentoso y con ello Vitruvio quiere significarnos que dominaba su arte, pues "confiaba en sus proyectos e ingenio"; pero su real motivación estaba fundada en la necesidad de trabajar para el rey, refugiarse bajo la sombra del poderoso, lo que nos permite inferir la necesidad de estabilizarse económica y socialmente, lo cual logra finalmente al ganarse la gracia permanente del soberano y alcanzar a ser considerado "ciudadano distinguido". Dinócrates debe sortear los obstáculos reales o ficticios para llegar al lado del poderoso y, en parte, logra hacerlo al "llamar la atención", según el relato de Vitruvio, por el dominio estético de su apariencia personal; aspecto en el que Vitruvio se manifiesta disminuido, por lo que sólo le queda anhelar "fama y reputación" mediante el dominio de su "ciencia y libros". Dinócrates es falible: el rey le plantea un problema que él no había considerado desde la perspectiva del soberano. Pudieron haber muchas otras razones por las que Alejandro permitió que Dinócrates trabajara para él, pero quedémonos sólo con lo que la superficie textual nos da explícitamente: saber, destreza y talento para elaborar su trabajo, capacidad para comunicarse y actitud para asimilar críticas que abran y potencien su proyectar.

Sin embargo, esas características básicas para que el arquitecto sea necesario están sujetas a una capacidad de emprendimiento que escapa a las posibilidades del arquitecto mismo. Es de lo que nos habla el crítico británico, Deyan Sudjic, en su libro titulado: La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo. (2005). En forma de relatos de intrigas, Sudjic nos aproxima a las circunstancias y derivaciones que destacados arquitectos

contemporáneos han protagonizado al acercarse, como Dinócrates modernos, a los poderosos del siglo XX. En una urdimbre de poderosos de toda talla y calaña, Sudjic trama con más o menos tensión y contraste los nombres de arquitectos cuyas vidas profesionales están permanente o temporalmente unidas a aquellos.

Nos interesa destacar lo que Sudjic reflexiona acerca de la naturaleza política de la arquitectura, en tanto entendemos la política desde el paradigma de la posesión y usufructo del poder:

*«La arquitectura tiene que ver con el poder. Los poderosos construyen porque eso es lo que les toca hacer. Al nivel más básico, la construcción es una fuente de trabajo que sirve para apaciguar a una mano de obra inquieta. Pero también es un buen reflejo de la capacidad y la firmeza –y la determinación– de los poderosos. Sobre todo, la arquitectura es un medio de contar una historia sobre los que la construyen. / La arquitectura es empleada por los dirigentes políticos para seducir, impresionar e intimidar.» (ob. cit.: 6)*

Para ejemplificar la estrecha relación entre la arquitectura y el poder, Sudjic argumenta que, ante todo, las pirámides tuvieron que ver con la decisión de los faraones de destinar los recursos excedentes de sus cosechas a construir las (en vez de carreteras o abolir la esclavitud) y no son fruto de un impulso creativo de los arquitectos a su servicio. (Ibíd.:12). En ese sentido, la arquitectura se apoya en la disponibilidad de enormes recursos que, explica Sudjic, sólo poseen los ricos y poderosos; por lo cual, respondiendo al “mandato genético” de construir que constituye al arquitecto, el crítico ve a este último siguiendo el destino del salmón o el del anhelo fáustico, por cuanto ha de relacionarse con aquellos para cumplir su cometido vital. (Ibíd.:13). Sudjic ve también al arquitecto como alguien como alguien movido por el impulso de controlar, fundado en la «...creencia arraigada de que el arquitecto ha tenido éxito si consigue que el cliente acepte construir no sólo algo que no entiende, sino algo que no quiere.» (Ibíd.: 200) Alguien que piensa su profesión como una forma de sacerdocio, con un lenguaje críptico y sujeta a un «... complejo de inferioridad con respecto a las demás formas culturales.» (Ídem). Dice Sudjic:

*«Los arquitectos ya no intentan convencernos de que los edificios tienen el poder de mejorar o empeorar nuestras vidas. Claro que la arquitectura tiene esa capacidad, en el sentido de que unas goteras en el techo no mojan, mientras que un techo a prueba de humedades nos protege del frío, pero no es eso lo que interesa a la mayoría de los arquitectos. Y tal vez por eso ahora los arquitectos tienden tanto a hacerse pasar por artistas, liberándose así de la excusa de la función. La arquitectura sí desencadena reacciones emocionales en el plano individual, así como en la sociedad en general. Refleja nuestras vanidades y aspiraciones, nuestras debilidades y ambiciones, así como nuestros complejos. / Entender lo que nos motiva a construir, y también la relación escurridiza entre la arquitectura y el poder, es básico para comprender nuestra existencia y puede ayudarnos a liberarnos de sus aspectos más perniciosos.» (Ibíd.: 292)*

Cruzando estas reflexiones con las realizadas acerca de los mitos y arquetipos presentes en la sociedad venezolana, en nuestro estudio acerca de cómo surgiría la profesión del arquitecto en Venezuela y el proceso que habría de seguirse para llegar hasta la creación de la Escuela y Facultad de Arquitectura de la UCV, propondríamos las siguientes caracterizaciones del ser arquitecto en Venezuela:

- a. El **cacique alarife**: desde un punto de vista disciplinar, correspondería a los alarifes, albañiles o aparejadores; es decir, a lo que en los gremios medievales era el maestro mayor de obra. En su relación con el poder, lo pensamos fundado en la idea del *buen salvaje*, con variaciones principalmente dadas por el *juan bimba*, el *pícaro* y el *alzado*. Lo imaginamos representado desde el jefe de una etnia aborigen (en Venezuela) durante la construcción de un refugio, pasando por los modelos gremiales ya señalados, hasta el maestro constructor popular en cualquiera de nuestros barrios urbanos actuales.
- b. El **dinócrates**: desde un punto de vista disciplinar se corresponde al arquitecto que emerge socialmente desde el Renacimiento, alcanzando en la *Escuela de Bellas Artes de París* (1648) una significación social elevada, vinculada al arte; que se contraponen y entra en tensión con la aparición de la profesión del ingeniero,<sup>172</sup> luego de la Revolución Industrial y, más específicamente, con la creación de la *Escuela Nacional de Puentes y Caminos de París* (1747). Su relación con el poder es subordinada, dependiente de un mecenazgo fuerte, no pocas veces, dictatorial; puede pretender un desempeño “neutral” respecto de la ideología que lo patrocina, pero en la mayoría de los casos se subsume en ella hasta grados de identificación plena con el poderoso en el que se proyecta. Lo asociamos con la figura ideal del héroe, pero fuertemente atenuada por las del *minero*, el *pícaro* y el *alzado*. Lo imaginamos representado en los arquitectos extranjeros que trabajaron para el guzmancismo y en casos evidentes de nuestra realidad actual.
- c. El **arquitecto modernizador**: desde un punto de vista disciplinar se corresponde con el arquitecto que asumió y se propuso desarrollar los principios culturales y sociales del Movimiento Moderno en la Arquitectura. De estas características, predomina el arquetipo del héroe, sobre todo en poco más de la primera mitad del siglo XX (desde 1900 hasta el mayo francés). De espíritu emprendedor, es rebelde y crítico aunque políticamente sagaz y con una indudable fe sobre los poderes benéficos de la Arquitectura para la sociedad. Lo vemos parcialmente matizado con las características del *pícaro*, el *alzado* y el *miliciano profeta*. Lo imaginamos representado en varios de los arquitectos de nuestra segunda modernidad y contemporaneidad, entre los cuales sin duda, distinguimos, desde perspectivas positivas, a Carlos Raúl Villanueva.
- d. El **arquitecto postmoderno**: desde el punto de vista disciplinar lo vemos ubicado en cualquiera de los posicionamientos epistemológicos cuestionadores de la ciencia de tradición positivista y del Movimiento Moderno; básicamente en un lapso que iría desde 1968 hasta principios de los años noventa del siglo XX. Desde el punto de vista de su relación con el poder, lo identificamos débilmente situado desde el arquetipo del héroe, pero en este caso fuertemente matizado por las figuras del *juan bimba*, el *pícaro* y el *minero*. Es un *dinócrates* desilusionado, desesperanzado, orgulloso de su artísticidad pero con fuertes sensaciones de frustración.

<sup>172</sup> El ingeniero surgió desde el momento histórico en que el arquitecto apoyó científicamente su saber hacer en la matemática y la física, y socializó su arte desde el predominio casi exclusivo de objetivos pragmáticos y fines utilitarios.

- e. El **ciudadano arquitecto**: desde el punto de vista disciplinar es el arquitecto que está ocupado en reconstruir sentidos de continuidad entre la tradición arquitectónica premoderna y la moderna, desde una cada vez mayor conciencia acerca de su responsabilidad social con el ambiente y la ciudad. Lo vemos aparecer desde la caída del muro de Berlín (1989) y en desarrollo. Desde el punto de vista de su relación con el poder, lo pensamos desde la figura del ciudadano, desplegándose aún por matices de distintas composiciones e intensidades con los otros descriptores primordiales y subordinados. Lo encontramos muy especialmente representados en los colectivos arquitectónicos contemporáneos y en las oficinas de arquitectura que desarrollan su trabajo desde una primordial vinculación con la comunidad a la que su servicio habría de beneficiar.<sup>173</sup>

En resumen, proponemos considerar que el perfil general del arquitecto en Venezuela no surge como un desarrollo desde la figura del *cacique alarife*, sino como importación del perfil de un *dinócrates decimonónico* durante el septenio guzmancista, lo cual marca una relación de dependencia con el devenir de la profesión desde la cultura europea; alcanza un primer nivel de auge social durante poco más de la primera mitad del siglo XX, fundado en la heroicidad del arquitecto moderno y entra en crisis en las últimas tres décadas del mismo siglo, al cuestionarse su relación con la tradición disciplinar, el rol social que se esperaba cumpliera y el reencuentro con el paisaje en el que habría de actuar. Desde ese momento y en la actualidad, el arquitecto en Venezuela se está reconstruyendo, comprendiéndose socialmente responsable y situado en un paisaje en el cual colabora.

Con esto hemos hecho un boceto muy grueso acerca del **ser arquitecto** en Venezuela. Es un boceto sobre el cual colocaremos una nueva capa de papel croquis para delinear, sobre esta nueva superficie ideal y manteniendo presente, a través de su transparencia conceptual, la imagen tenue de ciertas características que hemos considerado primordiales para comprender cómo se institucionaliza la profesión y la formación del arquitecto en Venezuela, contexto fundamental para luego comprender la significación y dificultades que ha tenido el desarrollo de la Investigación proyectual en Arquitectura.

---

<sup>173</sup> Particularmente, en el caso de Venezuela, vemos desde esta caracterización a **Nómadas**, en Maracaibo y en Caracas, las firmas **Arquitectura, Ecología y Paisaje (AREPA)** y **Enlace Arquitectura**.



### 3.1.2.- Hacia la Escuela de Arquitectura

La creación de la Escuela de Arquitectura en la UCV, en 1941, es un hito trascendental en la historia de la Arquitectura en Venezuela. Se trató de un muy significativo reconocimiento hacia la Arquitectura, en tanto hecho cultural distinguible y en cuanto a saber disciplinar específico, por parte de la primera y más antigua institución universitaria del país.

La aparente digresión de nuestro discurso para llegar a este punto está justificada en el hecho de que pensamos que para poder aproximarnos a comprender la magnitud de este hito cultural era imprescindible que intentásemos construirnos una representación de la sociedad y del paisaje en el que pudo acontecer (y acontece) la idea de **ser arquitecto** en Venezuela.

Hito que además, en la construcción de la historia del ser arquitecto en Venezuela, se constituye como un sustrato determinante para comprender los contextos entre los cuales sucede, y ha de suceder, la Investigación Proyectual en Arquitectura que se produzca en nuestro país.

En la historiografía que hemos propuesto, basada en sólo dos dimensiones de nuestro ser social: *la mitología independentista* y *el paradigma de la abundancia*, proponemos tomar la creación de la Escuela de Arquitectura como punto de inflexión para ambas dimensiones del desarrollo de nuestra cultura arquitectónica. Proponemos considerar la creación de la Escuela de Arquitectura de la UCV como “acta de independencia” del *ser arquitecto* en Venezuela y como momento en el cual comienza a construirse, de manera relativamente estable, la tradición disciplinar que hoy por hoy nos funda y caracteriza arquitectónicamente, basado en una “abundancia” que parecía impulsar al país hacia un desarrollo del cual la Arquitectura parecía beneficiarse.

Pensamos que para una historia disciplinar de la Arquitectura en Venezuela, podemos diferenciar dos momentos previos a la creación de la Escuela de Arquitectura de la UCV y, al menos, tres momentos posteriores a ese. Previo a la creación de la Escuela, podemos distinguir entre un momento *predisciplinar*, sucedido por otro momento *protodisciplinar* de la Arquitectura. En ese sentido, a partir de la creación de la Escuela de Arquitectura en 1941 proponemos hablar de una era propiamente disciplinar de la Arquitectura en Venezuela, en la que hasta ahora podríamos distinguir tres momentos: primero, de identificación y estabilización institucional; segundo, de crisis epistemológica-cultural y, tercero, hasta ahora, de reconstrucción epistemológica.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Esta periodización la proponemos basándonos en uno de los aspectos que consideramos como fundamentos del desarrollo de la Investigación Proyectual en Arquitectura (que trataremos en el punto 3.2.2 de nuestro trabajo), el cual consiste precisamente en la identificación de tres momentos para una historia de la

A continuación trataremos lo relativo a los momentos previos a la creación de la Escuela.

### 3.1.2.a.- Momento predisciplinar

El momento *predisciplinar* abarcaría desde el periodo precolombino<sup>175</sup> hasta finales del periodo colonial<sup>176</sup>, cuando se dieron los primeros intentos de creación de una escuela para formar, en las provincias subordinadas al estado español, los ingenieros militares que actuaban a su servicio. Siguiendo al profesor de Historia de la Arquitectura en la FAU-UCV Manuel López Villa, diríamos que dicho periodo se caracteriza por la ausencia de una cultura profesional fundada en una elaboración teórica de la arquitectura, una producción edilicia soportada en una organización cercana a la de los gremios medievales y una ausencia de reconocimiento del arquitecto como intelectual. Dice López Villa:

*«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: el individualismo como potencial modelo de comportamiento quedaría suprimido incluso a niveles oficiales y en sectores dominantes por la arrolladora fuerza de la aculturadora conquista. El carácter anónimo de las edificaciones y del arte en general sería coherente con el objetivo de mantener el continente bajo una suerte de oscurantismo, más cerca del medioevo que del espíritu modernizador y la valorización del Humanismo del hombre como medida de todas las cosas. En efecto, más que desarrollar un mundo impregnado del espíritu transaccionista y manufacturero europeo, en el que la arquitectura como manifestación cultural llegaría a expresar los valores de la originalidad y la novedad, se trató de hacer “tabla rasa” con las expresiones artísticas obligándolas en lo posible a reproducirse repetitivamente en sí mismas o con respecto a a lo que proviniera del exterior.» (2003: I, 396).*

### 3.1.2.b.- Momento protodisciplinar

El momento *protodisciplinar* refiere a los intentos de creación, en el país, de estudios formalizados relacionables con la Arquitectura como disciplina. Consideramos este momento entre

---

investigación proyectual en la FAU-UCV, según la propuesta que hiciera el Prof. José Rosas Vera (2004: 4) cuando se presentó y convocó la apertura de la MDA para una segunda cohorte, en su versión del año 2004.

<sup>175</sup> Abarcando el **periodo precolombino** un lapso de más de 15.000 años, entre la aparición del hombre en territorios de lo que hoy identificamos como Venezuela y la llegada de los españoles (López Villa, 2003: 220-222).

<sup>176</sup> Comprendiendo el **periodo colonial** un lapso de poco más de tres siglos, desde la llegada de Cristóbal Colón a la desembocadura del Orinoco en 1498 y el inicio del periodo independentista en 1810.

el establecimiento de una **Academia de Geometría y Fortificación**, en 1760,<sup>177</sup> y la creación de la Escuela de Arquitectura de la UCV en 1941. Identificamos así un lapso de casi dos siglos para que se crearan e institucionalizaran los estudios de Arquitectura en Venezuela.

La **Academia de Matemáticas de Caracas**, entre 1831 y 1872, fue la primera escuela politécnica en Venezuela (López Villa, Ob. cit.: II-164), es decir, la primera institución encargada de formar a profesionales que suplieran las labores que durante la colonia ejercían los Ingenieros Militares peninsulares. Su creación se planteó luego del decreto de creación de la cátedra de Matemáticas en la Universidad Central de 1827, siendo su primer director y uno de sus principales impulsores, Juan Manuel Cajigal (1803-1856) (ídem). Caracterizada por un doble rol, militar y técnico, el enfoque formativo era fundamentalmente pragmático (Caraballo, 1896: 53), basado en:

*«...una 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.»* (López Villa, 2003: II, 165).

En medio de una muy precaria situación económica y política, la Venezuela del siglo XIX se esfuerza en dotarse de una infraestructura territorial, tratando de superar el profundo estado de pobreza y destrucción en el que quedó sumida luego de las guerras del periodo independentista – agravadas por la cruenta Guerra Federal (1859-1863) y las numerosas rebeliones caudillistas (1830-1908). Nos explica Caraballo (ob. cit.) que los sucesivos gobiernos procuraban, de una u otra forma y siempre parcialmente, de estimular el progreso del país, tanto en el espacio nacional como en conexiones con los centros de comercio y desarrollo internacional. 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*

---

<sup>177</sup> Dice López Villa: «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 politécnicos 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» (Ibid.: I, 568).

*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.» (Ibíd.: II, 164),<sup>178</sup>*

En 1860 se crea el **Colegio de Ingenieros de Venezuela** (CIV),<sup>179</sup> el cual alcanzó una importante participación sociopolítica como cuerpo científico-consultivo, (Caraballo, ob. cit.: 54). Esta organización gremial, formada por egresados de la Academia de Matemáticas de Caracas entre 1837 y 1861, actuó en el proceso de diferenciación y definición del saber de la Ingeniería a nivel de educación superior, interviniendo en la estructuración de los planes de estudio y en el funcionamiento de la propia Academia, la cual pasó a depender de esta nueva organización. (López Villa, ob. cit.: II, 165). La importancia de este dato en nuestro estudio consiste en considerar al CIV como un actor fundamental en el trayecto que habría de seguirse para lograr, en 1941, la identificación del saber arquitectónico.

La Academia de Matemáticas fue cerrada y sus cursos de Ciencias Exactas se incorporaron a la Universidad Central en 1872, que luego de una reforma en 1874 (durante el septenio guzmancista), se constituirían como **Facultad de Ciencias Exactas**. En principio, sus cursos, aproximándose a los patrones positivistas de estudio similares a los de la Escuela de Puentes y Caminos de París, incluían asignaturas relacionadas con actividades proyectuales y de construcción, habiendo descartado toda asignatura de corte militar, pero también perdiendo parte del pragmatismo original, por lo que fueron transformándose hacia oratoria y academicismo retórico; lo cual se agravó luego de que en 1883 (al final del quinquenio guzmancista) se eliminase la Facultad de Ciencias Exactas y sus cursos se asimilasen en la **Facultad de Ciencias Filosóficas**, situación que se mantuvo hasta 1897 y de la cual, en tres años, según su plan de estudios, se egresaba como “Bachiller en Filosofía” o, luego de cuatro años más, “Ingeniero” con el título simultáneo de “Doctor en Filosofía”. (Caraballo, ob. cit.: 54-57). Esta situación representa una regresión en los intentos por identificar el saber de la ingeniería respecto de la filosofía.

Tanto López Villa como Caraballo explican que luego de que en 1874 se creara el **Ministerio de Obras Públicas**, durante el septenio de Guzmán Blanco (1870-1877), para asumir las tareas del

---

<sup>178</sup> López Villa nos ofrece una síntesis que puede ser estudiada con más detalle en el artículo del Profesor de Historia de la Arquitectura, Ciro Caraballo, (1986) titulado: *Del académico retórico al profesional pragmático. Crisis recurrente en la educación venezolana de la Ingeniería y la Arquitectura*, publicado por el boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la FAU-UCV. Ahí Caraballo da cuenta pormenorizada del proceso de consolidación de los estudios de Ingeniería en Venezuela, reseñando las transformaciones institucionales que hubo de operarse en el país para que ello pudiese acontecer, enumeradas por López Villa. Un estudio que profundiza sobre la formación y aportes de la Academia Nacional de Bellas Artes (1887-1917) con respecto a la Arquitectura, lo realiza actualmente el Prof. Orlando Marín (USB).

<sup>179</sup> El CIV se instala el 28 de Octubre de 1861, en virtud del Decreto del Presidente de la República Manuel Felipe Tovar, de fecha 24 de Octubre de 1860; su primer presidente fue el Ing. Juan José Aguerrevere (1811-1889), egresado de la Academia de Matemáticas de Caracas en 1837.

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. De hecho, explica López Villa que al fundarse esa institución, se hizo organizándola en dos secciones: «...“*Vías de Comunicaciones*” y “*Ornato de Poblaciones*”». (López Villa, Ob. cit.: II-167). Por su parte, Caraballo nos dice:

*«La paz relativa que se sucede en el país al finalizar la Guerra Federal, el considerable aumento de las inversiones en obras públicas a partir del primer gobierno de Guzmán Blanco y el Positivismo como doctrina filosófica, transformaron sensiblemente el papel que los profesionales de la ingeniería y de la arquitectura jugaban en el panorama social, económico y político nacional. El “ingeniero” representó, a partir de entonces, el progreso técnico, la entrada al país de las máquinas –producto de la primera revolución industrial– y a través de su labor y su ingenio representó así mismo la posibilidad de establecer una directa identificación entre el gobernante-mecenas y el “espíritu de progreso”. Como contrapartida, el “arquitecto” representó la cultura, expresada a través de la ornamentación ecléctica que acompañaba a toda edificación simbólica del nuevo régimen. Ciencia y Belleza contribuían a civilizar al país.» (Ob. cit.: 54)*

Tomando en cuenta lo que ambos autores nos dicen, 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...*» (López Villa, Ob. cit.: II-171). Entre estas personas, López destaca a los ingenieros venezolanos egresados de la Academia de Matemáticas, Luciano Urdaneta (1825-1899; egresado en 1843 con estudios posteriores en la Escuela de Puentes y Caminos de París) y Jesús Muñoz Tébar (1847-1909; egresado en 1866); al arquitecto formado en el exterior, el francés Esteban Ricard y al ingeniero/arquitecto Juan Hurtado Manrique.<sup>180</sup>

En ese sentido, podríamos afirmar que el reconocimiento de la profesión del arquitecto comienza a aparecer en el campo cultural de la sociedad venezolana a partir de 1874, aunque ello ocurre de manera sumamente difusa y estando la formación del arquitecto por completo subordinada a la profesión del ingeniero.

Pero el impulso del periodo guzmancista produjo, al decir de Caraballo, una «...*proliferación de “arquitectos” que ofrecían sus servicios profesionales...*», por lo que el gobierno se vio en la necesidad de exigir, mediante un Decreto de 1881, para que quienes se considerasen «...*suficientemente instruidos en el arte de construir y hacer edificios...*», presentaran un examen por el cual se les otorgaría oficialmente el título respectivo. (Ob. cit.: 63). Así que esta fue una circunstancia a favor del surgimiento de la

---

<sup>180</sup> Marín (Ob. cit.: 11) informa: «Zawisza afirma que Hurtado Manrique cursó estudios de ingeniería en la Universidad Central [Marín cita a Zawisza, 1999: 151], no obstante su nombre no aparece en ninguno de los listados de egresados que ha publicado esa institución (García y Leal, 1996). Tampoco figura Hurtado Manrique entre los egresados de la Academia de Matemáticas de Caracas, lo que hace suponer que hizo estudios (de ingeniería o arquitectura) en el exterior.»

necesidad de formalizar estudios de Arquitectura, derivada de la política guzmancista de “ornato de poblaciones”. En ese sentido, la Profesora de Historia de la Arquitectura, Beatriz Meza, destaca:

*«En el país no hubo estudios oficiales de Arquitectura hasta 1887, cuando se fundó la “Academia de Bellas Artes”, primer instituto que se ocupó de la enseñanza y promoción de las Bellas Artes, incluyendo, entre ellas, la arquitectura.» (2005: 91)*

En efecto, explica Caraballo (Ob. cit.: 62-64) que luego de numerosos decretos e intentos entre 1869 y 1887, a partir de un nuevo Decreto en el último periodo de gobierno de Guzmán Blanco, el 4 de agosto de 1887 se logra la creación definitiva de la **Academia Nacional de Bellas Artes** (Marín, 2011: 4) en la que se incluía la enseñanza de la Arquitectura junto a la Música, la Pintura y la Escultura. Esta institución no otorgaba título ni certificados y en su seno se gestó el primer precedente histórico de las sociedades de arquitectos en el país (Caraballo, ídem: 65): la **Sociedad de Arquitectura y Construcción**, fundada el 25 de agosto de 1895 por el Ingeniero Eduardo Calcaño Sánchez (1870-1940), un agrimensor con estudios de ingeniería en París (González Casas et al., 2010: 24). En esa Sociedad de fomento de la Arquitectura le acompañaron otros once profesionales de la ingeniería, entre quienes se distinguía Alejandro Chataing (1874-1928)<sup>181</sup>. Nos interesa destacar las dificultades habidas para identificar a la arquitectura como un sistema de saber, optando por adscribirla a la Academia de Bellas Artes en una «...*atmósfera de notoria integración de la arquitectura con la escultura.*» (López Villa, Ob. cit.: II-171); por ello resulta notable que ese grupo de estudiantes universitarios e ingenieros que conformaron la Sociedad de Arquitectura y Construcción, a partir de una conjunción entre los conocimientos teóricos-técnicos universitarios y los artísticos de la Academia, consideraran a «...*la Arquitectura como una disciplina con características propias donde, tanto el dominio del arte, como la práctica del oficio, tenían importancia...*» (Caraballo, ídem).

El hecho es que, si bien a partir de 1887 se produce una incipiente formalización de los estudios de la Arquitectura, hasta 1895 ello sucederá como un complemento o variante de una formación artística que nada tiene que ver con estudios universitarios especializados.

En cuestionamiento e intento de superar al «...*profesional culto, locuaz, retórico y, al parecer, ineficiente...*» (Ibíd.: 57) que egresaba como “Ingeniero” y “Doctor en Filosofía” del claustro universitario, surgirían en Caracas una serie de sociedades científicos-culturales entre 1891 y 1895,

---

<sup>181</sup> A quien luego el Ministerio de Obras Públicas le encargaría la remodelación de la antigua sede de la Academia de Bellas Artes, en 1903 (que desde 1916 es sede de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas). Alejandro Chataing egresó de la Universidad Central en 1893 con el título de Doctor en Filosofía (Marín, Ob. cit.: 2011) y fue discípulo de Juan Hurtado Manrique (López Villa, Ob. cit.: II-368) en la misma Academia.

paralelas al CIV y como centros de discusión y desarrollo de los problemas de formación del ingeniero, sustentados en su práctica profesional, y en abierta contraposición a la oferta de la Facultad de Ciencias Filosóficas de la Universidad Central. La sostenida crítica a esa situación, aunado a las presiones gremiales y al intervencionismo político, derivó en la creación de la **Escuela de Ingeniería** por Decreto Ejecutivo del 12 de enero de 1895, durante el gobierno de Joaquín Crespo (1894-1898); quedando dirigida plenamente por el CIV, aunque en la propia sede de la UCV, en el antiguo convento de San Francisco. La importancia de esta institución, según leemos al Prof. Caraballo (Ob. cit.), radica en que la formación del ingeniero se independiza de las estructuras académicas universitarias y, a partir del título de “Agrimensor” otorgado por la Universidad tras dos años de estudio –según el plan original de los cursos de Ciencias Exactas– o de un examen de suficiencia como requisito de ingreso a la Escuela, egresaban de ella estudiantes que podían aspirar a ser titulados como “Ingeniero Civil”, “Ingeniero Agrónomo” o “Ingeniero Militar” en el lapso de cuatro años, o como “**Arquitecto**”, en el lapso de dos años. Ese hecho significó un paso más hacia la identificación y reconocimiento de la profesión del arquitecto, el cual alcanzó un nuevo grado de formalización en 1897:

*«La Arquitectura no podía ser dejada en manos de Dios y de los artistas, ni de los ingenieros egresados de la Facultad de Filosofía. (...) No podía, pues, la pragmática Escuela de Ingeniería dejar fuera de sus faldas la ciencia de la Arquitectura, una especialidad dentro del amplio campo de la ingeniería. (...) Un interesante mecanismo académico se estableció en 1897 cuando, además de los dos años de curso en la Escuela de Ingeniería, ésta estableció como obligatorio, para otorgar el título de arquitecto, el asistir por un año a los cursos de Arquitectura de la Academia de bellas Artes.»* (Caraballo, Ob. cit.: 66-67).

Tenemos entonces para el final de siglo XIX la gestación de un proceso hacia la institucionalización de la formación del arquitecto en Venezuela, aspecto que aun no ha sido suficientemente estudiado por la Historia de la Arquitectura en Venezuela. Al respecto, dice Marín:

*«La creación de los estudios de arquitectura en Venezuela, primero bajo un visión eminentemente artística a través de los cursos introducidos en la Academia de Bellas Artes en 1887 y luego, en 1895, con el establecimiento de una carrera profesional en la Escuela de Ingeniería, contando con el apoyo de la propia Academia, demuestran una primera valoración de esa disciplina por parte del Estado venezolano en tanto instrumento que complementaría el proyecto de modernización nacional impulsado a finales del siglo XIX bajo los gobiernos liberales del general Guzmán Blanco, política que se mantendrá durante la primera mitad del siglo XX; también suponen el manejo de un cuerpo de ideas por parte de la elite intelectual que apoya dicho proyecto, traducidas en una conceptualización de la propia disciplina, en la enseñanza y difusión de cierto tipo de conocimientos, en la elaboración de planes de estudio y en el establecimiento de mecanismos de evaluación y de promoción académico. Son estos elementos, hasta el momento desatendidos en la historia de la arquitectura venezolana, los que pretendemos colocar como centro de atención...»* (Ob. cit.:9)

Pero aún habría otro largo y tortuoso trecho que recorrer. Una vez más, la pulsión destructiva del caudillismo venezolano daría al traste con la Academia Nacional de Bellas Artes, primero, y con los estudios universitarios, después.

Para 1987 la UCV produce una reforma que separa definitivamente las Ciencias Exactas de Filosofía y Letras. Así, entre 1897 y 1905 funcionan paralelamente la Facultad de Ciencias Exactas de la UCV y la Escuela Nacional de Ingeniería, dirigida por el CIV; la primera, científicista y teórica, sin programas ni equipos de investigación; la segunda, pragmática y profesionalizante. Esta situación tenía como consecuencia que la UCV otorgaba sólo el título de Doctor mientras que el CIV otorgaba el de Ingeniero. Mediante una nueva reforma universitaria, soportada en el Código de Instrucción Pública de 1905, la UCV retomó el control académico de la Escuela de Ingeniería, la cual pasó a depender completamente de la **Facultad de Ciencias Exactas** y se eliminó toda injerencia del CIV en los estudios universitarios. (Caraballo, Ob. cit.: 70-71)

En paralelo, durante el periodo de gobierno de Cipriano Castro (1899-1908), la institución *beauxartiana* se mantendría activa y en correspondencia con las políticas públicas de civilización y progreso.

Sin embargo, la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) se iniciaría provocando profundos cambios en las estructuras educativas venezolanas. (Caraballo, Ob. cit.: 68-69). En 1917 llegaría a su fin la Academia Nacional de Bellas Artes (reformada en 1909 como Instituto de Bellas Artes), a causa de una política en las obras públicas que paulatinamente devaluaba el “ornato urbano”. Dice Caraballo:

*«La importancia de las Artes Plásticas, y la Arquitectura como una de ellas, va siendo cada día menor en la política oficial de educación; las inversiones oficiales iban dejando de lado el “ornato urbano” y se trasladaban hacia la construcción de carreteras. Poco a poco la Academia resiente estos cambios y en 1914 se separa definitivamente en dos secciones, quedando la Arquitectura adscrita a la “Escuela de Artes Plásticas” con Manuel Felipe Herrera Tovar como docente de la misma. Para 1916 la cátedra de “Arquitectura y su Historia” apenas cuenta con cinco alumnos y el año siguiente era clausurada por falta de estudiantes. / Los ingenieros eran necesarios en las comisiones de exploración, en los estudios portuarios, en la construcción de puentes y carreteras.» (Ob. cit.:70)*

Esa política sucedió en paralelo al cuestionamiento del que fueron objeto las Academias de Bellas Artes por parte de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, crisis que se manifestó en nuestro país a partir de la reforma de 1909, cuando:

*«...una serie de protestas contra el entonces director del Instituto, el pintor Antonio Herrera Toro, y el sistema general de enseñanza que él encarnaba, determinan la salida de un grupo importante de estudiantes y la creación de una asociación informal paralela en 1912: el Círculo de Bellas Artes de Caracas...» (Marín, ob. cit.: 8).*



El inicio de la dictadura gomecista estuvo marcado por sucesivos intentos de reformas educativas, hasta que en 1912 el gobierno clausuró la Universidad Central de Venezuela, situación que duraría hasta 1922. Ello se acompañó de una eclosión de los cuerpos académicos, dispersándolos en una serie de “Escuelas de Estudios Superiores y Especiales”, las cuales no podían examinar ni titular a sus estudiantes, pues ello sólo podía hacerlo el Ministerio de Instrucción Pública a través del “Consejo Nacional de Instrucción Superior”, único órgano gubernamental que autorizaba «...*el ingreso del profesional al mundo del trabajo en bien de la Patria.*» (Caraballo, ob. cit.: 73). De acuerdo con ese modelo, se creó la **Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales**, en 1915; de la cual, y por causa de una notable deficiencia del sistema educativo, entre el año de su creación y 1922, cuando se reabrió la universidad, «...*sólo aprobaron sus exámenes de suficiencia 15 ingenieros civiles y 1 arquitecto.*» (Ibíd.: 74). En 1922, la UCV incorpora la Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, de la cual sólo egresan ingenieros que, según la especialidad a la que optaran, podían cursar en la *Cátedra de Construcciones en General, Arquitectura y Construcciones Civiles*, a cargo del Dr. Luis Urbaneja. (Ibíd.: 75-76).

Así, entre el cierre de la Academia Nacional de Bellas Artes y la ineficacia formativa de la Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, aunado a una política de obras públicas predominantemente orientada a la creación de infraestructuras, la formación del arquitecto en Venezuela cayó en un nuevo y prolongado vacío. Dice Caraballo:

*«Este largo periodo, en que prácticamente se paralizó la formación de profesionales de la ingeniería y arquitectura, se produjo en el momento en que estas disciplinas sufrían una revolución a nivel mundial; en el momento en el que el país se convertía en rentista petrolero; en el momento cuando se invertía más dinero que nunca en obras públicas; en el momento en que ciudades como Caracas, Maracaibo o Maracay crecían violentamente; en el momento en el que el Régimen proclamaba una nueva imagen de sus edificaciones; en el momento en que la burguesía reclamaba un nuevo código en la imagen urbana. / Las nuevas respuestas no las dieron, al menos en lo inmediato, los nuevos egresados de la vieja Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales de la Universidad central de Venezuela; venezolanos y extranjeros formados en el exterior tomaban las riendas del ejercicio profesional.» (Ob. cit.: 76)*

La formación del arquitecto cayó en un vacío, no así su presencia, por cuanto la necesidad y relevancia de su servicio en la creación de edificaciones públicas y espacios urbanos significativos se mantuvo vigente; debido, en buena parte, al auge económico proveniente de las rentas petroleras, especialmente luego de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, en 1935.

Desde ese año, la acción de un grupo de individuos sostendría y acrecentaría el rol de la profesión del arquitecto para la sociedad venezolana; y trabajarían, varios de ellos, en la constitución de un colectivo que promovería la creación definitiva de la Escuela de Arquitectura en 1941.

Entre varios de esos personajes, distinguimos a los que la historiografía identifica como pioneros de la *primera modernidad* en la Arquitectura en Venezuela:

Arquitecto		✪ †	Estudios	egreso	Observación	Llega/
nombre	apellido		institución			regresa
Alejandro	Chataing	1873 1928	Facultad de Ciencias Filosóficas de la UCV. Academia Nacional de Bellas Artes de Caracas.	1893	Título: Ingeniero y Dr. En Filosofía, UCV.	
Rafael	Seijas Cook	1887 1969	Facultad de Ciencia Exactas UCV y Escuela de Ingeniería CIV (1901?). Especialización en Escuela de Bellas Artes, París, Francia (1905-1907)	1905 / 1907	Título: Doctor (UCV), Ingeniero (CIV) y Arquitecto (Francia).	1907?
Carlos	Guinand Sandoz	1889 1963	Technische Hochschule de Munich, Alemania.	1913	Título: Arquitecto. Revalidó UCV/CIV: 1936.	1915
Manuel	Mujica Millán	1897 1963	Escuela de Arquitectura de la Universidad de Barcelona, España	1925	Título: Arquitecto. Revalidó UCV/CIV: 1937.	1927
Luis Eduardo	Chataing	1906 1971	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, UCV (1924-1928). Escuela de Arquitectura, FAU, UCV	1955	En 1928 no logró titularse de Dr. Ciencias Físicas y Matemáticas (ingeniero civil) UCV. Se titula de Arquitecto en 1955 (SICHT-UCV). Co-fundador de la <b>SVA</b> . Primer Director de Departamento de Arquitectura, en la Escuela de Ingeniería, 1944-1945. Ministro de Obras Públicas, 1952.	
Gustavo	Wallis Legórburu	1897 1979	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales. (1916) / Cursos de especialización en Estados Unidos (1923-1928?)	1921	Título: Ingeniero civil (por el Ministerio de Instrucción Pública). Se titula de Arquitecto en la EA-FAU-UCV, 1955.	1928
Carlos Raúl	Villanueva	1900 1975	Escuela de Bellas Artes, París, Francia (1920)	1928	Título: Arquitecto. Revalidó UCV/CIV: 1936. Co-fundador de la <b>SVA</b> .	1929
Luis	Malaussena	1900 1962	Escuela Especial de Arquitectura, París, Francia.	1928?	Título: Arquitecto. Revalidó en la EA-FAU-UCV: 1945. Director de la Escuela de Arquitectura, 1946.	¿? < 1930
Willy	Ossot	1911 1975	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, UCV (1926?)	1932	Dr. Ciencias Físicas y Matemáticas (ingeniero civil) UCV. Director de la Escuela de Arquitectura, 1949. Primer Decano de la FAU-UCV, 1953-1958. Se titula de Arquitecto en la EA-FAU-UCV, 1955. (SICHT-UCV)	
Cipriano	Domínguez	1904 1995	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, UCV (1922). Postgrado en la Escuela Especial de Arquitectura, París, Francia	1928/ 1933	Dr. Ciencias Físicas y Matemáticas (ingeniero civil) UCV. Arquitecto (Francia). Revalida en la EA-FAU-UCV, 1955. (SICHT-UCV) Co-fundador de la <b>SVA</b> .	1933

Leopoldo	Martínez Olavarría	1919 1992	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, UCV (1929).	1933	Dr. Ciencias Físicas y Matemáticas (ingeniero civil) UCV. Se titula de Arquitecto en la EA-FAU-UCV, 1955. (SICHT-UCV)	
Heriberto	González Méndez	1906 1992	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, UCV. (1926-1928). Escuela Especial de Trabajos Públicos, París, Francia	1933	Título: Ingeniero-arquitecto. Revalidó UCV/CIV: 1940. Co-fundador de la <b>SVA</b> .	1935
Roberto	Henríquez	1905 1990	Escuela Especial de Trabajos Públicos, París, Francia (1923)	1928	Título: Ingeniero Arquitecto. Revalidó UCV/CIV: 1937. Co-fundador de la <b>SVA</b> .	1936
Enrique	García Maldonado	1905 1990	Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, UCV. (1927-1928). Escuela Especial de Trabajos Públicos, París, Francia	1934	Título: Ingeniero-arquitecto. Revalidó UCV/CIV: 1936. Co-fundador de la <b>SVA</b> .	1936
Rafael	Bergamín	1891 1970	Escuela de Ingeniero de Montes (1910) y Escuela de Arquitectura (1911), Madrid, España	1917/ 1918	Ingeniero de Montes y Arquitecto. Revalidó Arquitecto UCV/CIV: 1939. Co-fundador de la <b>SVA</b> .	1938
Guillermo	Salas	s/d s/d	Facultad de Ciencia Exactas UCV, 1906? s/d	1910?	Título: Ingeniero (SICHT-UCV)	s/d

**Tabla 3.1-2:** Arquitectos activos entre 1900-1941 (ordenados según el año en que llegan o regresan al país, provenientes de estudios en el extranjero; o inician actividad al egresar de sus estudios en la nación).

Resumiendo lo dicho hasta ahora:

Considerado hasta antes del 13 de octubre de 1941, la profesión del arquitecto en Venezuela tuvo dos momentos previos, uno *predisciplinar*, caracterizado por una ausencia completa del rol del arquitecto –en tanto profesional formado y calificado– en la producción edilicia del país y, otro momento, *protodisciplinar*, en el que aparece el rol del arquitecto como una necesidad de la sociedad venezolana y cuando se comienza a gestar la elaboración de programas académicos para institucionalizar la formación de arquitectos en Venezuela. En este proceso *protodisciplinar* fue determinante la creación del Ministerio de Obras Públicas, en 1874 (durante el septenio guzmancista) pues dicha institución se concibió diferenciando en su organización una producción edilicia destinada a “Vías de Comunicaciones” de otra destinada al “Ornato de Poblaciones”. Esa diferenciación hizo aparecer, por vez primera en el país, la necesidad sociocultural de la profesión del arquitecto, caracterizándola por su asociación al Arte y la Belleza; y diferenciándola, aunque difusa y subordinadamente, de la ya tradicional presencia y necesidad de la profesión del ingeniero, asociando a esta con la Ciencia y la Técnica y fundándola en una concepción positivista, liberal y pragmática. Pero no será sino hasta 1887, cuando se cree la Academia Nacional de Bellas Artes, en Caracas, inspirada en la *Ecole de Beaux-Arts* de París, que

por primera vez se ofrecerían unos cursos sobre Arquitectura, aunque sin titular ni certificar a sus estudiantes como arquitectos. Lo que si sucederá a partir de 1895, cuando el Colegio de Ingenieros de Venezuela, al margen de la Universidad Central de Venezuela y enfrentado a esta, instaló la Escuela Nacional de Ingeniería, en Caracas, con un plan de estudios en el que, comprendiendo a la Arquitectura como una especialidad menor dentro del amplio campo de la Ingeniería, en dos años podía otorgársele a un estudiante el título de “arquitecto” (lapso que se ascendió a tres años en 1897, al exigir que además se cursara un año de asignaturas relativas a la Arquitectura, en la Academia Nacional de Bellas Artes). También en 1897 la UCV crea la Facultad de Ciencias Exactas, en la que no se incluía ninguna asignatura referida a la Arquitectura. Así, la formación del arquitecto estaba institucionalizada sólo a través de cursos parciales subsumidos entre la Escuela de Ingeniería del CIV y la Academia de Bellas Artes, hasta 1905, año en que la UCV asume el control académico de la Escuela de Ingeniería, haciéndola depender completamente de su Facultad de Ciencias Exactas y excluyendo al CIV de los estudios universitarios; por lo que sólo quedó la Academia como precario espacio de formación arquitectónica. Sin embargo, una nueva política de obras públicas desarrollada a partir del inicio de la dictadura gomecista, en 1908, privilegiaría la construcción de obras de infraestructura, disminuyendo la valoración del “ornato urbano”. Ello, unido al cierre de la UCV en 1912 y a la crisis que internacionalmente enfrentaron las Academias de concepción *beauxartiana* en las dos primeras décadas del siglo XX –lo que produjo circunstancias que llevaron hasta el cierre definitivo de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1917–, implicó el declive formativo del arquitecto. La situación se manifestó en toda su gravedad al ser certificado tan sólo 1 arquitecto entre 1915 y 1922.<sup>182</sup> Aunque en 1922, se incorporó la Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales a la UCV, de ella egresan ingenieros, apenas 3 arquitectos formados en la propia Escuela y algunos arquitectos revalidados en esta. Así que la situación de subordinación y vacío en la formación de arquitectos en Venezuela no cambiaría hasta 1941.

Sería el **13 de octubre de 1941** cuando el abogado y diplomático Gustavo Herrera (1890-1953), recién nombrado Ministro de Educación del gobierno del General Isaías Medina Angarita (1897-1953) promulgase un Decreto , publicado en la Gaceta Oficial N° 20.616 del 13/10/1941, mediante el cual se crearía, “en solitario” la **Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de**

---

<sup>182</sup> Tiempo en el que, como anotamos, la formación estaba a cargo de una Escuela de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales, dirigida por el Ministerio de Instrucción Pública, el cual sólo reconocía al “Consejo Nacional de Instrucción Superior” como único órgano que podía examinar y otorgar certificados de suficiencia profesional.

Venezuela, con un plan de estudios determinado en la Ley de Educación de 1940<sup>183</sup>, siendo esta la primera vez en la que el Estado venezolano identificaba a la Arquitectura como un saber específico. (Martín F., 2007: 150)

En este hecho se inicia la institucionalización definitiva de los estudios de Arquitectura en Venezuela.

### 3.1.3.- Desde la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Como dijimos, a partir de la creación de la Escuela de Arquitectura en 1941 se puede hablar de una era propiamente disciplinar de la Arquitectura en Venezuela, en la que hasta ahora proponemos distinguir tres momentos: un primer momento, de identificación y estabilización institucional; un segundo momento, de crisis epistemológico-cultural y, un tercer momento, de reconstrucción epistemológica.

#### 3.1.3.a.- Momento disciplinar de identificación y estabilización institucional

El primer momento, de identificación y estabilización institucional abarcaría desde la creación de la Escuela de Arquitectura en 1941, adscrita a la Facultad de Ingeniería, hasta la creación del Instituto de Urbanismo, adscrito a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en 1967. El segundo momento, de crisis, abarcaría desde 1968, a partir de los hechos que podemos considerar como de gestación del proceso de Renovación Universitaria, hasta la aprobación del Plan de Estudios de 1995 y, el tercer momento, desde ese entonces hasta ahora.

Consideremos a continuación el primer momento:

La naciente **Escuela de Arquitectura** aún debía pasar por un proceso intenso para su estabilización: a pesar de su creación por decreto, la Escuela de Arquitectura (EA) fue adscrita a la Facultad de Ingeniería, continuando con la subordinación histórica que la profesión ha tenido en nuestro país. Martín Frechilla (Ob. cit.) relata que la Escuela se inició “sin locales y sin presupuesto” (150); sus cátedras, “asimiladas” entre los estudios de ingeniería, fue una situación que resultó

---

<sup>183</sup> **Ley de Educación** del 24 de julio de 1940, en *Gaceta Oficial*, Número Extraordinario del 09/08/1941. Capítulo dedicado a la Educación Superior, Art. 111, ordinal 7º, denominado: *De las Escuelas de Arquitectura*, se incluye una lista de 28 asignaturas repartidas en cinco años al término de los cuales “el aspirante presentará un examen integral para obtener el título de Arquitecto”. Lo de la creación “en solitario” la señala Martín porque observa que en el **Reglamento de Educación Superior**, del 21 de marzo de 1941 se omite la *Escuela de Arquitectura* entre las Escuelas Universitarias (incluidas en el capítulo decimosexto). (Martín F., 2007: 150)

difícil de sostenerse por lo que en 1944, el entonces Decano de la Facultad de Ingeniería, Eduardo Calcaño, elaboró un informe al rector en el cual argumentó la necesidad de separar los estudios de arquitectura e ingeniería. Martín cita un fragmento del informe de Calcaño, que transcribimos parcialmente:

*«...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. (...) La Escuela de Arquitectura que abrió sus cursos en la Universidad Central el año de 1941 languideció desde sus comienzos y pereció al concluir el primer año. Los inscriptos 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. / Ese mismo destino correría siempre la escuela si se la incorporase a la de ingeniería, porque las dificultades anotadas subsisten siempre. 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 suscribimos: «*Razones y posicionamientos claros desde la ingeniería, pero todavía latentes en arquitectura muchos años después como veremos.*» (Ibíd.)

Al iniciarse el periodo académico 1944-1945 Luis Eduardo Chataing fue ratificado como Director del Departamento de Arquitectura, en la Facultad de Ingeniería; por lo que se entiende que la solicitud de separación de las Escuelas de Ingeniería y Arquitectura no se efectuó.

El 4 de julio de 1945 sucedió otro hecho que debemos destacar como hito en el desarrollo de la institucionalización cultural de la Arquitectura, nos referimos a la fundación de la **Sociedad Venezolana de Arquitectos**. Como señalamos en nuestro cuadro de *Arquitectos activos entre 1900-1941* (Tabla 3.1-2), siete de ellos integrarían y fundarían dicha sociedad de fomento de la arquitectura, la cual podemos entender como sucesora de la Sociedad Venezolana de Arquitectura y Construcción, en 1895, entonces fundada por el Ing. Eduardo Calcaño Sánchez.

Al respecto, en un artículo publicado en la revista venezolana *Entre rayas* (Nº 84, 2010; número dedicado al 65 aniversario de la creación de la SVA), los autores del artículo<sup>184</sup> destacan

---

<sup>184</sup> Se trata de un número dedicado íntegramente a reseñar la historia de la creación de la SVA, junto con una semblanza biográfica de cada uno de sus siete miembros fundadores. El dossier fue preparado bajo la coordinación de los profesores de Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura, de la Universidad Simón Bolívar, Lorenzo González Casas y Henry Vicente, con la colaboración de los también profesores Ana Margarita Blanco, Orlando Marín, María Alejandra Moleiro y Penélope Plaza,.

una serie de hechos, nacionales y globales, que aprecian como contexto de la creación de la SVA y, para nosotros, de la recién creada EA. Internacionalmente, fue el año en que cesó la Segunda Guerra Mundial; con la consecuencia, entre muchas, del liderazgo internacional de los Estados Unidos de Norteamérica y el inicio de la Guerra Fría (1945-1991); del surgimiento de sentimientos encontrados sobre el futuro de la humanidad, el atroz reconocimiento del holocausto, el miedo sostenido por la aterradora sombra de un Apocalipsis Nuclear; la inserción de nuevas naciones en esquemas de derecho internacional; la creación de las Naciones Unidas y, para nuestra perspectiva, año también grandes expectativas respecto a la Arquitectura: por el intenso entusiasmo por la reconstrucción de la Europa devastada, el auge de la construcción en Estados Unidos y la intensificación de globalizar los principios modernos significados en propuestas designadas bajo la denominación de *Estilo Internacional*. Nacionalmente, es el año final del gomecismo, del golpe de estado al gobierno del General Isaías Medina Angarita, de los esfuerzos por gestar una tradición democrática, de la llegada de inmigrantes y exilados de entre los cuales surgirían destacados arquitectos; de un auge económico sin precedentes en nuestra historia hasta ese momento por las rentas petroleras; de importantes transformaciones de nuestras principales ciudades; de las primeras iniciativas para el rescate de la memoria urbana y la preservación del patrimonio histórico y cultural del país; de la sistematización de los procesos constructivos y, entre otras obras de relevancia, es el año de la conclusión de la obra de renovación urbana de mayor envergadura emprendida hasta ese momento en Venezuela: la urbanización de El Silencio. (González Casas et al, ob. cit.: 24-26).

En medio de ese contexto surge la SVA. Al decir de los autores del artículo que referimos, la Arquitectura continuaba siendo una “curiosidad”, no una necesidad. Respecto de los siete fundadores de la SVA, dicen:

*«Fueron, como en algún momento hemos expresado, profesionales sin profesión, puesto que el ejercicio de la arquitectura –particularmente para la clientela privada– era algo novedoso en el país y no se acostumbraba a cobrar honorarios por la tarea del diseño, sino por la construcción.»* (González Casas et al, ob. cit.: 26)

La creación de la SVA y los cambios derivados del golpe de estado, aunado al contexto general de fuerza económica y expectativas en el proyecto moderno, pueden ser vistos, en conjunto, como factores que aportaron, directa o indirectamente, en la primera separación legal de las Escuelas de Ingeniería y Arquitectura, adscritas ambas a la rebautizada Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, según lo estableció el Estatuto Orgánico de las Universidades Nacionales aprobado el 28 de septiembre de 1946 (Martín F., ob. cit.: 154).

Nos interesa destacar la cita que Martín refiere de una comunicación al rector de la UCV, dos meses antes del golpe de 1945, que hiciera la junta directiva de la SVA, representada por Carlos Raúl Villanueva (presidente), Luis Eduardo Chataing (vice-presidente) y Heriberto González Méndez (secretario), en la cual destacaban, entre sus finalidades, lo siguiente:

*«...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.»* (Ob. cit.: 154).

Llama la atención de Martín que en una 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»* (Ibíd.) omitiendo los otros dos fundamentos conceptuales que Martín subraya de la cita y nada se dice acerca de sus relaciones.

Lograda la fase de separación legal de las Escuelas, poco tiempo pasó para que apareciera la posibilidad de crear la Facultad de Arquitectura. Al respecto, Martín reseña una comunicación que el entonces Director de la Escuela de Arquitectura, Luis Malaussena, en 1949, dirigiese al rector de la UCV para solicitar que la Escuela fuese elevada a la categoría de Facultad de Arquitectura y Urbanismo; de acuerdo con una resolución del Consejo de la Escuela de Arquitectura. (Ob. cit.: 156). Además de los inconvenientes de administración académica con la Facultad de Ingeniería, entre los motivos de la solicitud, Martín destaca lo siguiente:

*«[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)

Sin que haya claridad acerca del camino que se siguió para la creación de la Facultad, Martín indica que para el programa de obras del año 1949 de la Ciudad Universitaria quedó incluida como “pendiente” la construcción de una sede propia para la Facultad de Arquitectura y



Urbanismo, en vez de para la Escuela de Arquitectura. En ese mismo año, Willy Ossot sería nombrado como Director de la EA, luego de la renuncia de Malaussena. (ob. cit.: 167-68)

El 27 de octubre de 1951 un Consejo de Reforma intervino la UCV, al derogarse el Estatuto Orgánico de las Universidades Nacionales. Se destituyeron todos los decanos y directores, se constituyó una Comisión Preparatoria de un Proyecto de Estatuto para la Universidad Central de Venezuela, de la cual Willy Ossot formó parte, lo que implica una posición favorable a la decisión gubernamental de intervención a la universidad. Ossot fue designado Decano-Delegado de la Facultad de Ciencias Matemáticas y Naturales, ejerciendo simultáneamente las funciones de Director de las Escuelas de Ingeniería, de Arquitectura y de Ciencias. (Ibíd.: 170) Martín ve en esto una conjunción de influencias que coadyuvaron en promover, acelerar y concretar la definitiva separación de Arquitectura e Ingeniería: Luis Malaussena, considerado como arquitecto del régimen; Willy Ossot, en cargos de alto nivel dentro de la intervenida institución y Luis Eduardo Chataing, como recién nombrado Ministro de Obras Públicas. (Ídem).

El Consejo Universitario, en una resolución del 26 de Junio de 1951, estableció los términos de un examen de reválida para quienes hubiesen obtenido el título de Ingeniero y Doctor en Ciencias Físicas y Matemáticas, antes de septiembre de 1946 (fecha de refundación de la EA); resolución que se mantuvo vigente por 5 años. (Ibíd.: 169). Este hecho es tan importante como la separación legal de las Escuelas, en el proceso de diferenciación de la Arquitectura respecto de la Ingeniería.

En agosto de 1953 se aprueba la nueva **Ley de Universidades Nacionales** y se disuelve el Consejo de Reforma de la UCV. Esta ley incluye Arquitectura y Urbanismo entre las facultades universitarias. En septiembre son designadas las nuevas autoridades de la UCV, Willy Ossot es designado Vicerrector-Secretario y se encarga de dar forma a la creación de la nueva Facultad. El **20 de octubre de 1953**, por resolución rectoral, se crea la **Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV** y Willy Ossot es designado Decano, cargo que desempeñó hasta el 23 de enero de 1958. (Ibíd.: 170)

Entre 1954 y 1957 se proyecta, construye e inaugura el **edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV**; este pasa a ser la nueva sede de la **Escuela de Arquitectura**

**Carlos Raúl Villanueva**<sup>185</sup>, la cual será dirigida desde ese 1953 por Tomás Sanabria y luego por un egresado de la propia Escuela, Santiago Goiri, entre 1956 y 1958.

La aparición en el paisaje caraqueño de una edificación dedicada a la formación de arquitectos, en el campo de la moderna Ciudad Universitaria de Caracas, en la Universidad Central de Venezuela, es significativa de la presencia que la Arquitectura estaba teniendo en la sociedad venezolana durante la década de los años cincuenta. Es este un hito tangible de la estabilización institucional de la Arquitectura como una particular manifestación cultural<sup>186</sup> en Venezuela. Veinte años más tarde se crearía la Facultad de Arquitectura en la Universidad del Zulia (1963), en la década de los setenta, la de la Universidad de Los Andes (1970) y la Carrera de Arquitectura en la Universidad Simón Bolívar (1971). Desde los años ochenta aparecieron las primeras escuelas privadas y hoy día el país cuenta con un total de doce instituciones de educación universitaria (públicas y privadas) en las que se oferta Arquitectura.<sup>187</sup>

Un evento importante para el desarrollo de la cultura arquitectónica en Venezuela fue el **IX Congreso Panamericano de Arquitectos**, realizado en Caracas, entre el 19 y el 28 de septiembre de 1955; donde se indicaba que se presentaban obras de profesionales «...afiliados, en su gran mayoría, a la Sociedad Venezolana de Arquitectos.» En el texto se expresa un sentido de orgullo por el auge de la Arquitectura en Venezuela, en esos años, manifestado por las obras que contribuían «...decisivamente a formar el típico ambiente cosmopolita de la Caracas moderna.»

Hasta aquí hemos anotado el proceso que se siguió en nuestro país para identificar y estabilizar a la Arquitectura como un saber específico.

La Ley de Universidades aprobada el 5 de diciembre de 1958, al final del año del derrocamiento de la dictadura perezjimenista, representaba un modelo de universidad fundado en **autonomía, libertad y saber**; reconocido este último en una estructura académica consistente en «...investigación, organización e incentivos; carrera profesoral, dedicación y estudios de cuarto nivel...» (Ibíd.: 111). Ese modelo fue especialmente propulsado por el rector Francisco De Venanzi (1958-1963). Esa Ley fue la base sobre la que se desarrollaría la búsqueda de espacios para la Investigación en Arquitectura.

---

<sup>185</sup> La Escuela de Arquitectura de la FAU-UCV, por proposición del Consejo de Facultad, cambió su nombre a **Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva** a partir del 17 de mayo de 2005, aprobado por el Consejo Universitario en sesión de fecha 25 de mayo de 2005.

<sup>186</sup> Acotado a la cultura dominante, del campo cultural académico, según términos que anotamos del Prof. González Ordosgoitti (1991).

<sup>187</sup> Según consulta actual (2012) al sitio Web de la **OPSU** sobre *Oportunidades de estudio en las instituciones de educación universitaria de Venezuela*: ([http://oe.opsu.gob.ve/ver\\_info\\_carrera.php?cod\\_carrera=69&cod\\_area=8&cod\\_subarea=14](http://oe.opsu.gob.ve/ver_info_carrera.php?cod_carrera=69&cod_area=8&cod_subarea=14)); el **Núcleo de Decanos de Arquitectura** (2004: 21) reseñó diez instituciones. En la Universidad José Antonio Páez (1997), la carrera de Arquitectura está adscrita a la Facultad de Ingeniería.

Martín reseña que en el **Primer Seminario Nacional de Educación Arquitectónica**, celebrado en Caracas entre el 1º y el 5 de julio de 1964, se presentaron «...ponencias sobre lo que debe ser la “investigación” en Arquitectura.» (Ob. cit.: 179) y se propusieron proyectos para un **Programa Nacional de Investigación Arquitectónica** por parte de la ULA y de la UCV (ídem). Del documento presentando por la UCV, Martín destaca:

«...el análisis crítico sobre la naturaleza y los alcances de la investigación en Arquitectura, la situación del momento y los factores que la limitaban (...) Asuntos todos que conducían a un grupo de recomendaciones [de las que destacamos] (...) una recomendación final: “estimular la creación de Institutos especializados y de cursos de postgrado”.» (ob. cit.: 180).

Fue el Prof. Graziano Gasparini motor de una iniciativa que, junto con los profesores Carlos Raúl Villanueva y Juan Pedro Posani, cristalizó en uno de los Centros de Investigación de significativa importancia y transcendencia en la historia de la FAU-UCV: el **Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE)**, creado en 1962, orientado especialmente al estudio de la arquitectura prehispánica y colonial del país y de Latinoamérica, y que tuvo una resonancia internacional gracias al cumplimiento de sus objetivos, a la incorporación de los estudiantes en sus proyectos y a la difusión de sus resultados a través de su reconocido Boletín. De hecho, reseña Martín que el Centro de Estudiantes de Arquitectura fungió como editor de un libro emblemático en nuestra cultura arquitectónica nacional: La casa colonial venezolana (Gasparini, 1967). El CIHE también logró convocar al **Seminario internacional sobre la situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana**, realizado en Caracas entre el 9 y el 14 de Octubre de 1967 (Boletín N° 9), un evento que generó gran entusiasmo en la comunidad académica de la FAU y promovió la comprensión acerca de la importancia de las Jornadas de Investigación. Sin embargo, a este respecto, muchas dificultades ha tenido que sortear la FAU, y más específicamente la EACRV, para darle continuidad a esa clase de actividad.

Para el 23 de mayo de 1967 se creó el **Instituto de Urbanismo (IU)**, adscrito a la FAU, entidad que además de reconocer una tradición del saber arquitectónico con respecto a los asuntos urbanos, significó también la definición disciplinar y profesional del urbanismo en Venezuela. Para 1968 el Consejo Universitario comunicaba al entonces primer director del IU, Omer Lares, que se aprobaba la creación de un **Curso de Postgrado en Urbanismo**. (Martín, ob. cit.: 185).

Así, a pesar del origen y la fuerte orientación profesionalizante en la concepción y formación de la Escuela de Arquitectura y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, para 1967, ya se habían dado los primeros pasos hacia el desarrollo de Investigaciones en Arquitectura, en nuestro país.

### 3.1.3.b.- Momento disciplinar de crisis epistemológica y cultural de la Arquitectura

Como dijimos, el segundo momento, que consideramos de crisis epistemológica y cultural de la Arquitectura en Venezuela, abarcaría precisamente desde 1968, a partir de los hechos que podemos reseñar como gestación del proceso de Renovación Universitaria, hasta la aprobación del Plan de Estudios de 1995

Entre el momento de su creación en 1941 y el año de 1968, es decir, en un lapso de veintisiete años, la Escuela de Arquitectura varió su plan de estudio en ocho ocasiones. (Martín, ob. cit.: 157-165). Siguiendo la exposición de Martín, se puede afirmar que durante todo ese tiempo se mantuvieron –y aún se mantienen– con variable intensidad, una serie de problemas recurrentes: persistente separación de las asignaturas entre “teóricas” y “prácticas”, con progresivo y sostenido menosprecio por las “teóricas”; dificultades de integración de conocimientos y más aún de profesores; docencia casi exclusivamente profesionalizante; didácticas predominantemente intuitivas en los talleres prácticos; inexistencia de consenso acerca de los objetivos fundamentales de la profesión; deficiencia del número de profesores para atender la matrícula y mantener el plan de estudios; inadecuadas escalas de sueldo al personal docente. (174-179 y 185-193). Es decir, aunque se había estabilizado la institucionalidad de la enseñanza de la Arquitectura, los contenidos y productos de dicha enseñanza aún estaban lejos de considerarse relativamente estabilizados. Y además, se focalizaba como centro de los problemas a las entidades académicas encargadas de desarrollar docencia sobre la práctica de la arquitectura: los **Talleres de Composición**, que luego serían convertidos en **Unidades Docentes**.

En nuestra opinión, ese era un estado académico potencialmente fértil para la producción de conocimientos en Arquitectura, pero socialmente muy inestable para que la investigación se desarrollara como fundamento intrínseco de la enseñanza.

El caso es que para el 2 de enero de 1968 se creó un nuevo “Grupo de Trabajo para Ampliación del Departamento de Composición”, que proponía iniciar una transformación que superase los sucesivos diagnósticos y ensayos hechos por similares comités, informes y adecuaciones anteriores del plan de estudios. Una de las conclusiones del informe presentado por ese Grupo de Trabajo, destacaba «*la necesidad de establecer la investigación como una actividad fundamental de la Facultad*»<sup>188</sup>. Más específicamente, el informe acotaba lo siguiente:

---

<sup>188</sup> En: Martín F., ob. cit.: Anexos, sección Varios, p.20.

«**La investigación.** Es el único medio de evolución posible para la enseñanza de la arquitectura, además de cualquier medida de reorganización administrativa o de Pensum, es necesario que se complemente la Facultad con dos acciones paralelas: 1º) El desarrollo de conocimientos, y 2º) su aplicación a la enseñanza. El desarrollo de conocimientos nos dará los cambios que deben producirse en lo que se enseña y su aplicación evaluada en la enseñanza nos dará los cambios que deban producirse en la forma como se enseña. / La investigación atañe a la Facultad no solo como base para la enseñanza del arquitecto, sino como responsabilidad ineludible ante el medio social en el cual desarrollo (sic) sus actividades.» (Martín F., ob. cit.: Anexos, sección Documentos, p.96. Subrayado en el original)

Ello llevó a la proposición de organizar a la Facultad en Escuelas e Institutos; las primeras encargadas de la enseñanza en pregrado y, los segundos, en postgrados. Los Institutos serían además los encargados del desarrollo de los conocimientos y de la preparación de los materiales didácticos necesarios para la enseñanza, por parte, como ya se dijo, de las distintas Escuelas. Esta era una estructura portadora de serios riesgos para la FAU: su desmembramiento en las unidades operativas que con las que se propuso constituirla; como a la postre casi sucedió.<sup>189</sup>

En ese sentido, se propuso convertir a los Talleres de Composición en “unidades didácticas” (posteriores Unidades Docentes) que conformarían «...pequeñas escuelas autónomas dentro de la Facultad.» (Martín, ídem: 187)

Además de Escuelas epistemológicamente diferenciables, se propuso la creación de un **Instituto de Diseño** (ID) que, en principio, se encargaría del «...avance científico del Diseño...» (185), abarcando «...la investigación de las edificaciones en general...» (192); paralelo al ya creado Instituto de Urbanismo, que «...se referirá a los problemas urbanos.» (Ídem).

Hasta donde podemos entender, no se apelaba a investigar en Arquitectura, en un sentido amplio, sino en Diseño, particularmente comprendido como el desarrollo de metodologías “científicas” para el Diseño. El hecho es que ese vislumbrado Instituto del Diseño derivó años más tarde en la FAU como el **Instituto para el Desarrollo Experimental de la Construcción**, IDEC, creado en 1975. Ello sucedió así, a partir de la propuesta para su conformación en seis divisiones: acondicionamiento ambiental, tecnología de la construcción, información, matemáticas, metodología del diseño y métodos didácticos (que se correspondían con los Departamentos de la Escuela de Arquitectura para ese momento). Martín destaca dos hechos: uno, que de la división de tecnología de la construcción se consolidó el IDEC y otro, más grave, la doble omisión que se hacía

---

<sup>189</sup> El **Centro de Estudios del Desarrollo**, CENDES, creado en 1961, fue propulsado por el Decano Julián Ferris (1958-1963) a partir de la intención de fomentar estudios sobre planificación y desarrollo a nivel de postgrados; aun cuando el Decano actuó desde la FAU para lograr la creación de ese primer instituto de investigaciones y de formación de cuarto nivel en relación con el Urbanismo, el CENDES fue adscrito al Vicerrectorado Académico de la UCV con la intención de que no se “desvirtuara” la idea que lo generó. Otro tanto sucedió con el **Centro de Estudios Integrales del Ambiente**, CENAMB, creado en 1977, surgido de la división de Acondicionamiento Ambiental propuesta para el Instituto del Diseño de la FAU (Martín, ob. cit.: 173 y 193).

en esa propuesta acerca de la Historia, primero, como otra división que debía constituir al ID y segundo –y quizás, más grave y notoria– el no incluir al CIHE en ningún aspecto de la propuesta (posiblemente, convirtiéndolo en otro de los institutos desde los cuales desarrollar conocimientos, como ya lo venía haciendo, y conformar desde él estudios de postgrado en el área).

El proceso de Renovación Académica de la UCV ahondó más esas sucesivas crisis no resueltas en la FAU, para el momento hincadas en una contradictoria negación de la Historia de la Arquitectura como sustrato fundamental del saber disciplinar.

Luego del allanamiento a la UCV, ordenado por el presidente Rafael Caldera el 30 de octubre de 1970, el intenso y muy traumático proceso de Renovación dejaría a la Escuela de Arquitectura de la UCV con un nuevo plan de estudios (1971), en el que los antiguos Talleres de composición pasarían a ser Talleres de Diseño (I al X), entendidos como las “unidades didácticas” primordiales o eje de la formación; la Historia de la Arquitectura comenzaba a estudiarse a partir del 4º semestre y sólo por tres periodos; no se contemplaba la asignatura Teoría de la Arquitectura; la asignatura de Estructuras abarcaba desde el 1º hasta el 6º semestre y la de Construcción desde el 2º hasta el 6º; Matemáticas, desde el 1º hasta el 5º; Geometría Descriptiva en el 1º; Dibujo, entre el 1º y el 2º semestre; Introducción al pensamiento, Física Ambiental (I y II), Sociedad contemporánea, Urbanismo, Ecología Humana (I y II), Práctica profesional y Ecología Urbana eran un conjunto de asignaturas que complementaban la formación entre el 2º y el 6º semestre.<sup>190</sup>

La Escuela de Arquitectura quedó identificada como **Experimental**,<sup>191</sup> significándose con ello que se le autorizaba a una organización basada en **Unidades Docentes** y **Sectores de Conocimientos** (Diseño, Tecnología, Acondicionamiento Ambiental, Estudios Urbanos, Métodos y Estudios Generales).<sup>192</sup> Además del co-gobierno establecido para las Unidades Docentes, puede entenderse que ambas estructuras eran un reflejo de la propuesta de 1968 acerca de Escuelas e Institutos; sólo que en este caso, se pensaron para que ambas atendiesen al pregrado, mientras

---

<sup>190</sup> Este conjunto de asignaturas se mantuvo básicamente igual en las modificaciones realizadas al Plan de Estudios de la Escuela, en 1974 y en 1977.

<sup>191</sup> Condición consagrada en el Capítulo II, Art. 187 de la Ley de Universidades y en el Reglamento parcial de la Ley de Universidades de 1971, Capítulo III. Dicha condición de experimentalidad ha sido reconocida también para la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva, tanto por el Consejo Universitario de la Universidad Central de Venezuela en sesión del 21-05-1971 y 1974, como por el Consejo Nacional de Universidades desde 1978.

<sup>192</sup> Diferente a la de Cátedras y Departamentos, establecida en la citada Ley y Reglamento de Universidades. El Sector de “**Estudios Generales**”, inicialmente llamado de “Factores Socioeconómicos”, se encargaba de las asignaturas obligatorias de **Historia de la Arquitectura**, además de otras asignaturas tan disímiles como: Sociedad contemporánea y personalidad, Seminario de metodología de planificación, Temario de introducción a las Ciencias Sociales y Sociología Urbana, idiomas Alemán e Inglés y cursos optativos de Conservación ambiental y Restauración de monumentos (Meza, 2005: 95-96). En 1985 se le cambiaría el nombre a **Sector de Historia y Crítica de la Arquitectura**, que sería ratificado por el Plan de Estudios de 1995, así como se ratificaron los otros Sectores de Conocimiento ya indicados. Dentro de la Escuela, este Sector de conocimiento fue pionero en la formulación y oferta académica de cursos de ampliación de conocimientos, especializaciones en Restauración de monumentos en Venezuela, desde 1985, llegando a la creación de la Maestría homónima en 1988 y a la de Historia en 1991.

que desde los Sectores se constituirían grupos de investigación por cuyo desarrollo se pautasen programas de postgrado ofertados desde la Escuela.<sup>193</sup> Es así como surgen en distintos momentos –y actualmente se ofertan– las **Maestrías** de Historia, Restauración, Paisajismo, **Diseño Arquitectónico** y la especialización en Museología.

Pero el desarrollo de la investigación en la FAU, especialmente en la EACRV, objeto de nuestro interés, tuvo que atravesar no sólo la crisis del proyecto Moderno (que provocaría que la Arquitectura como disciplina enfrentase una “avalancha” de “-ismos” durante tres décadas), sino los cuestionamientos epistemológicos que hacia al saber de las Ciencias Naturales y Formales se produjo, entre las décadas sesenta y ochenta del siglo XX, desde el desarrollo de las Ciencias Sociales. Así, la investigación en Arquitectura se vio gravemente tensada entre posicionarse “científicamente” o buscar paradigmas metodológicos alternativos, que no estuviesen fundados en concepciones exclusivamente cuantitativas y que permitiesen reconocer, y abordar, la complejidad del fenómeno sociocultural de lo arquitectónico.

Desde otra perspectiva, los Institutos (IU e IDEC) desarrollaron tanto programas de postgrados, como investigaciones, productos de divulgación (revistas, libros, etc.), empresas universitarias (que ofrecían productos y servicios) y, muy especialmente el IDEC, se promovieron Jornadas de investigación. En cambio, no fue sino hasta 1985, cuando se realizó la **Primera Jornada de Investigación de la EACRV-FAU-UCV**. Habría que esperarse 23 años para que se realizase la segunda.<sup>194</sup>

### 3.1.3.c.- Momento disciplinar de reconstrucción

La crisis del proyecto Moderno sumió culturalmente a la Arquitectura en una crisis epistemológica, de la cual, uno de los hechos más evidentes lo constituyó la negación de su propia

---

<sup>193</sup> El CIHE se mantuvo activo hasta octubre de 1997, fecha en que fue publicado el último Boletín (Nº 31) de esa primera etapa del reconocido Centro (el cual, en un intento por reactivarlo, ha logrado la aprobación de un nuevo reglamento en 2010 y actualmente se encuentra bajo la coordinación de la Prof. María Fernanda Jaua). Además del CIHE, surgieron en el seno de la EACRV: el **Centro de Estudios del Espacio Arquitectónico** (CEEA), desde el Sector de Diseño, promovido especialmente por el Prof. Isaac Abadí; el **Centro Ciudades de la Gente**, originalmente constituido como grupo de investigación sobre “*La producción de los barrios urbanos*”, en el Sector de Estudios Urbanos, con el trabajo de un colectivo de profesores entre los que destacamos a Josefina Baldó, Federico Villanueva, Teolinda Bolívar e Iris Rosas; el **INFODOC**, base de datos y Unidad de Documentación, también del Sector de Estudios Urbanos, promovido por el Prof. Juan José Martín Frechilla con la colaboración de los profesores Pedro Hippolyte y Rosario Salazar; y, más recientemente, el **Laboratorio de Habitabilidad y Energía**, como un espacio que reconstruye los vínculos originales entre el Sector de Tecnología de la Construcción de la EACRV y el IDEC, promovido por los profesores Giovanni Siem, María Eugenia Sosa y Yurayma Córdova. Como se ve, además del Departamento de Historia en los primeros años de la Escuela, en el periodo posterior a la Renovación el Sector de Estudios Urbanos ha sido uno de los más activos en la promoción de investigaciones en la Escuela, sin duda acompañado por el Sector de Acondicionamiento Ambiental, desde el cual se propuso en 1978 la creación de la **I Maestría en Arquitectura Paisajista**, que se iniciaría efectivamente en 1986 (Calvo, 2005: 356).

<sup>194</sup> Esa diferencia da cuenta de ciertas tensiones entre los Institutos y la Escuela, que parecían orientarse hacia eclosión de la FAU (prevista por el Grupo de Trabajo en 1968) y que se mantuvieron hasta 2002.

Historia disciplinar, lo que se vio reflejado, para nuestro caso, en los Planes de Estudios de la Escuela de Arquitectura entre 1971 y 1977. La Historia regresaría con fuerza durante la década de los ochenta, desorientando aún más a la ya desorientada disciplina que, inútilmente, procuraba asentarse de nuevo sobre algún trozo de imposible certeza.

A las metodologías de diseño las siguieron sucesivos formalismos, cínicas especulaciones, la pura ironía de la complejidad y la contradicción de múltiples realidades que descubrían que la arquitectura de la ciudad siempre había estado ahí, otorgándole lugar a nuestras intenciones y existencia.

Así llegó el Consejo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV a aprobar un nuevo **Plan de Estudios para la Escuela de Arquitectura**, el **17 de febrero de 1994**.<sup>195</sup>

En la introducción del nuevo Plan de Estudios, el entonces Decano, Marco Negrón (1990-1996) señalaba lo siguiente:

*«Es evidente que este Plan de Estudios no nace ni podía nacer en un vacío, sino que se inscribe en lo que, con toda propiedad, podemos definir como la tradición de la Escuela. / Aunque relativamente breve, (...) es posible afirmar que lo fundamental de esa tradición se asocia a la idea de la universidad como generadora de saber original en un clima de libertad y autonomía (...) [es una tradición de la que] ...resulta posible definir al arquitecto (...) como un intelectual que se expresa necesariamente a través de su intervención en la realidad concreta, transformándola por medio de acciones dirigidas a la producción de objetos materiales específicos como son los objetos arquitectónicos. [Se trata de una tradición para la que]...la concepción técnica del proyecto de arquitectura debe ser parte de su concepción teórica... [pues la expresión más alta de esa tradición de la Escuela lo constituye] el entendido de que idea y materia son, en la creación arquitectónica, dos componentes inescindibles, y que el construir es hecho cultural al mismo tiempo que técnico... (...) [La tradición de la Escuela] ...ha insistido en la aspiración a la artisticidad... (...) Tal tradición encontró entre nosotros la formulación quizás más explícita y elaborada en Carlos Raúl Villanueva, quien insistía en que en el arquitecto debían converger simultáneamente las cualidades de intelectual, técnico y artista...» (ob. cit.: 18-20)*

Más adelante, Negrón afirma que había sucedido «...*la dispersión de los conocimientos y la pérdida de un centro en el proceso formativo...*», por lo cual, el objetivo primordial del nuevo Plan consistió en «...*recuperar un centro en el proceso docente...*», centro entendido como la «...*especificidad disciplinaria...*» que situó al **Diseño** como **eje de la formación del arquitecto**. (ob. cit.: 22-23) Y el Plan, en aras de la restitución de la tradición de la Escuela, definió al «...*proceso del proyecto arquitectónico...*» como el vehículo esencial del proceso didáctico; concibiendo a su vez al **acto de proyectar** «...*como un proceso complejo de investigación...*» (20). Así, el Plan perseguía evitar que el proyecto arquitectónico siguiese siendo comprendido como «...*un simple trámite técnico que permite proceder lineal, incluso*

---

<sup>195</sup> Publicado en 1995, bajo el sello Ediciones de la Biblioteca de Arquitectura, en la FAU-UCV. Ese mismo año se inició la implementación del nuevo plan.



*mecánicamente desde el planteamiento del problema hasta su resolución...»,* tal como la orientación profesionalizante había instrumentado desde los orígenes de la Escuela; o se extraviase en la incertidumbre de «...*un procedimiento exclusivamente artístico, donde el resultado se supedita fundamentalmente a la intuición y sensibilidad»* (ídem), tal como la “aspiración a la artísticidad” ha impulsado desde siempre el espíritu de la Escuela.

Más allá de los avatares y dificultades ciertas para el desarrollo de la investigación en la FAU-UCV, en estos últimos fragmentos que hemos citado encontramos los argumentos que poco tiempo después estarían en la base de la creación de la **Maestría de Diseño Arquitectónico**, a la cual dedicaremos un estudio más detallado.

#### 3.1.3.d.- Una tensión “genética”... ¿irresoluta o irresoluble?

Al comienzo de su ensayo sobre la enseñanza de la Historia en la FAU, la profesora Beatriz Meza comenta sobre la «...*irresoluta interrogante acerca de si la arquitectura debe ser considerada como arte o como ciencia...*» (ob. cit.: 89) Cuestión formulada desde muy antiguo y, como vimos, recurrente en la historia de la diferenciación disciplinar de la Arquitectura en Venezuela y en la institucionalización de sus programas académicos.

Vimos cómo en el discurso del Decano Calcaño, en 1944, se ponía de manifiesto una pulsión que aún marca nuestra comprensión de la academia y la disciplina que somos y hacemos. Su 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 dejaba entrever también en la exposición del Director 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 nuestra atención es el hecho de que, aun cuando se insistió en clasificar a la Arquitectura como un arte, no se tomó la decisión de incluir a la Escuela de Artes, cuando fue creada en 1978, en la ya establecida –y conceptualmente relacionada– Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Según lo que hemos estudiado hasta aquí, pensamos que podemos afirmar que la Arquitectura, en tanto manifestación cultural claramente institucionalizada, en Venezuela, sólo tiene

71 años de fundada<sup>196</sup> (en un país que hace dos años celebró el bicentenario de su constitución como república independiente y que tiene cerca de 510 años<sup>197</sup> desde que comenzó a ser territorio colonizado por la cultura europea).

Podemos afirmar también que la historia de la Arquitectura en nuestro país está subordinada a la de la Ingeniería; al contrario de la Historia de la Arquitectura en el contexto general de la civilización eurooccidental. Y esa subordinación persiste.

La creación del Ministerio de Obras Públicas en 1874 fue un momento destacado del devenir de nuestra profesión en nuestro país; pudiéndose afirmar que es desde ese entonces cuando aparece la profesión del arquitecto en la sociedad venezolana. Esa aparición quedó fatalmente marcada por la condición de “ornamentador”, asociada al Arte y la Belleza y, por tanto, al lujo, lo suntuoso o el exceso material relacionado con lo edilicio, de lo cual habría que prescindir en momentos de apremiante necesidad; como ha sucedido reiteradamente en nuestra historia.

Otro momento crucial en el devenir de la formación del arquitecto en Venezuela, se dio entre 1895 y 1905, cuando tres instituciones se encontraron parcialmente en una oferta académica relacionada con la Arquitectura: la Academia Nacional de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Ingeniería dirigida por el CIV y la Facultad de Ciencias Exactas de la UCV. Periodo en el que podemos considerar que se intensificó esa distinción entre la Arquitectura como lo “artístico”, respecto de la ingeniería, considerada esta como lo “científico”, lo pragmático, lo útil y necesario.

Desde esa primigenia presencia del arquitecto en la sociedad venezolana, caracterizada como se ha comentado, se produjo una **tensión** básica que en 1944 sería una **marca genética** de la Escuela de Arquitectura creada en el seno de la Facultad de Ingeniería. Desde ese entonces, al tratarse la comprensión y enseñanza de la arquitectura en Venezuela, persiste como una *tensión inmanente*; la misma *tensión* que ha habido entre **ciencia** y **arte**.

Tensión que, como oportunamente comentamos, tendría un hito en la “clasificación de las diversas disciplinas” propuesta por Francis Bacon a finales del siglo XVII y que habría alcanzado un importante momento con la aparición del Curso de filosofía positiva, de August Comte. Esa tensión también puede representarse y comprenderse –a través de las necesarias aproximaciones

---

<sup>196</sup> Tomando el año de 1941, cuando se creó la Escuela de Arquitectura, como hito de la historia disciplinar de la Arquitectura en Venezuela, según anotamos.

<sup>197</sup> 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. Serían 445 años, si nos referimos a cuando fue fundada Caracas por Diego de Lozada en 1567. Si consideramos el Congreso de Angostura, celebrado el 15 de febrero de 1819, cuando se creó la Gran Colombia, serían 193 años y si tomamos el año de 1830, cuando se reunió el Congreso Constituyente en Valencia, el 6 de Mayo, en el cual se creó definitivamente el Estado de Venezuela, tendríamos 182 años.

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), de París.

Esa tensión entre ciencia y arte, entonces, que tiene un origen histórico en el ámbito de la cultura eurooccidental 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 de Arquitectura de la FAU-UCV.

Así considerada, y teniendo en cuenta el contexto de una universidad que, como bien nos explicaba Martín Frechilla, ha estado concebida desde el rectorado del Prof. De Venanzi, como una búsqueda libre, autónoma e incesante del saber, entendido este como primordialmente científico; esa tensión irresoluta en la génesis de la Escuela ha sido un factor determinante en el desarrollo de los programas de investigación desde ella, desde la FAU.

Desde nuestra comprensión, esa tensión ha sido una razón por la cual la Investigación desde el Sector de Diseño, desde los Talleres de Proyectos, ha tenido tantos meandros en su devenir. Es una tensión implícita en la creación de la Maestría de Diseño Arquitectónico y un argumento clave en nuestra comprensión de la Investigación Proyectual en Arquitectura.

Una tensión que, creemos, debemos asumir como característica primordial; sin pretender resolverla o crearla resuelta, porque en ella está una inquietud fundamental del *ser arquitecto* en Venezuela.

#### 3.1.4.- *Ser arquitecto en Venezuela*

A partir de señalar nuestros horizontes de pensamiento como un campo desde el que se construyen nuestra experiencia y comprensión, a partir de relacionar los conceptos claves de *Conocer, Hacer, Investigar y Arquitectura*; ofrecemos a continuación una breve nota acerca de nuestra precomprensión sobre el hecho de *ser arquitecto* en un país en el que cada vez más pareciera “imposible” intentarlo, sobre todo, cuando reflexionamos en busca de un equilibrio entre una *conciencia del hacer práctico* y una *conciencia del hacer teórico*.

Nuestra reflexión apunta a considerar a *la teoría de la arquitectura como un problema en Venezuela*. Se pone en perspectiva, ineludiblemente, al tratar de representarse en relación con el paisaje en el que vamos siendo; desde el que nos preguntamos, aun sin respondernos: *¿qué hace un arquitecto en Caracas?*

Damos testimonio de unos **Trazos para una Teoría de la Arquitectura en Venezuela**, leídos en el camino de nuestro trabajo y que, en virtud de lo que hemos ido hilvanando en nuestras anotaciones, lo comprendemos como una base desde la cual podrían construirse venideros ensayos de Investigación Proyectual en Arquitectura.

Hemos formulado la noción "**ser arquitecto**" desde nuestras reflexiones acerca de la expresión, llana y convencional, que afirma cualquiera de nosotros en cualquier momento de una cotidiana conversación: "...**soy arquitecto**...".

Dijimos que rescribimos esa expresión como "**soy lo que hago**" y a través del estudio de sus elementos reflexionamos sobre el **ser** y sobre el **hacer**. Por esa vía, comprendimos al **conocer** como el proceso por el cual *el ser se construye desde el hacer* y, también, comprendimos que *el hacer es la manifestación del ser en el mundo*.

Anotamos también que son cuatro los modos en que acontece el hacer: *poesía, teoría, práctica y técnica*.

Todo lo hecho por el ser es un artefacto: obra hecha desde un saber hacer. 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.

Pensar es el hacer (in)existente, es decir, el hacer introexistente; el hacer que acontece en la intimidad del ser humano. El saber es el artefacto del pensar. Saber hacer es la reflexión sobre el hacer que sucede en sí.

El arquitecto es desde el pensar sobre el edificar y se manifiesta en el mundo a través de lo edificable; a través de proyectar-diseñar lo edificable.

Como hemos estudiado, en Venezuela predomina un "ejecutivismo"; un afán "pseudopragmatístico" fundado en las siempre irresolubles urgencias de nuestras incesante amenazas y siempre insalvables vulnerabilidades. Con frecuencia, en Venezuela, pareciera que pensar es un lujo que no podemos permitirnos, ante la crudeza de nuestras realidades. Por lo menos así hemos actuado, al parecer, la mayor parte del tiempo de nuestro ser nacional: reaccionamos, no previmos. Creemos no errar al decir que, en Venezuela, planificar es una quimera. ¿Un ejemplo? La disolución de la Oficina Metropolitana de Planeamiento Urbano (OMPU)

de Caracas; hecho que aconteció sin que sus propuestas hicieran mella en la indiferencia de los distintos niveles de gobierno durante sus treinta años de actividad.<sup>198</sup>

Desde estas consideraciones, unidas a la breve reseña histórica que hemos hecho acerca de cómo se institucionalizó la profesión del arquitecto en Venezuela y el devenir de la investigación a través de ese proceso, es que nos preguntamos (no sólo retóricamente): *¿qué hace un arquitecto en Caracas?* Quizás forzando conexiones a grandes zancos, es que entendemos desde ello el gran vacío que significa la teoría de la arquitectura para el ser arquitecto en Venezuela.

### 3.1.4.a.- La Teoría de la arquitectura como problema en Venezuela.

En la reseña que hicimos sobre el enfoque de Hanno-Walter Kruft (1985.1) acerca de su historia de la teoría de la arquitectura, llamó muy especialmente nuestra atención cuando afirmó que América Latina «...no tiene teoría de la arquitectura propia que ofrecer.» (ob. cit.: 21). Al final de su obra (1985.2) se explica muy sucintamente:

*«Llama la atención que ámbitos geográficos con una escasa tradición teórico-arquitectónica que tenga sus inicios en la historia de la arquitectura aportaran figuras protagónicas que no explican inmediatamente su nuevo papel de forma teórica. Este no es sólo el caso de Escandinavia, sino también de América Latina; por ejemplo Oscar Niemeyer en Brasil y Carlos Raúl Villanueva en Venezuela alcanzaron altos niveles internacionales sin ningún equivalente teórico. Sus publicaciones no van más allá de los comentarios sobre la propia obra.» (Kruft, 1985.2: 734)*

En lo que nos toca, Kruft basa su afirmación en dos obras que sugiere consultar: La Caracas de ayer y de hoy, su arquitectura colonial y la reurbanización de "El Silencio", de Carlos Raúl Villanueva (1950)<sup>199</sup> y una edición en alemán del libro Carlos Raúl Villanueva y la Arquitectura de Venezuela, de Sibyl Moholy-Nagy (1964). En la bibliografía general de su obra no reseña ninguna otra que hubiese podido servirle de apoyo para su afirmación. Visto así, pudiese parecernos una aventura, un atrevimiento. Quizás esta primera impresión se atenuaría en nosotros si hubiese referido alguno de los artículos del Boletín del CIHE, o a la obra de Gasparini que ya hemos citado, La casa colonial en Venezuela (1962), o a la que este hizo junto a Juan Pedro Posani, Caracas a través de su Arquitectura (1969), o al libro de Villanueva, Caracas en tres tiempos (1966) o a sus Textos escogidos, publicados por el CID-FAU-UCV en 1980. Tal vez Kruft hubiese

<sup>198</sup> Al respecto, el discurso del exdecano de la FAU-UCV, Prof. Marco Negrón, desarrollado en una serie de artículos publicados originalmente en tres periódicos nacionales, entre 1999 y 2003, recopilados por la Fundación para la Cultura Urbana en un libro titulado: La cosa humana por excelencia. Controversias sobre la ciudad (2004), nos dan pie para presumir que nuestra opinión es sostenible. Sugerimos, particularmente, la lectura de cuatro de esos artículos, titulados: ¿Cuán grandes son nuestras ciudades grandes? (p.117), Una infraestructura urbana deficitaria (195), Del dicho al hecho (307), ¡Culpables! (343).

<sup>199</sup> Kruft reseña una edición hecha en Caracas, de 1943, sólo titulada: La Caracas de ayer y de hoy; lo cual creemos un error de edición.

podido afirmar que, si quizás no alcanzaban el nivel de Villanueva en la práctica, Gasparini y Posani habían echado importantes bases para la construcción de una teoría de la arquitectura en Venezuela. Pero estas son especulaciones fáciles de hacer desde nuestra posición actual. Lo central es reconocer que obras de importancia capital en nuestra cultura arquitectónica estaban ausentes en las bibliotecas que podían haber sido consultadas por un historiador del arte y la arquitectura en Alemania, Italia, Inglaterra o Francia.

En todo caso, estamos de acuerdo con la afirmación de Kruff: en Venezuela no hay todavía una teoría de la arquitectura que nos convoque cabalmente; pensamos que aún está en construcción, haciéndose entre fragmentos y contradicciones; porque, de acuerdo a lo que hemos estudiado, podemos afirmar que la producción arquitectónica en Venezuela ha estado caracterizada por una muy diferenciada y positiva sobrevaloración de la práctica del oficio del arquitecto, respecto de una infravaloración, subordinada y no pocas veces despreciada, dedicación y cultivo de la teoría que pueda sustentar tal práctica. Otra característica que podríamos aventurar es que nuestras construcciones teóricas están más abiertas a incorporar lo que se nos presente como novedad venida de ultramar, antes que leernos concienzudamente en nuestra plaza.

Por la tensión genética que apuntábamos, el arquitecto venezolano ha sido claramente formado con una orientación fundada en la premisa de que *arquitectura es Arte*, aspirando a la “artisticidad”, exaltando la importancia de esta actividad más como un hacer 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”; referido a la personalidad modal del héroe.

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 primera mitad del siglo XX y, muy especialmente, en 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.

Agregamos a esa caracterización el hecho de una formación que, después del fracaso de las metodologías al final de los setenta, ha renegado de protocolos, de sistematizaciones que coloquen al arquitecto en diálogo con investigadores de cualquier otra área del saber humano; dado que el arquitecto en Venezuela piensa que su saber es 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 todavía muy poco por documentar, representar, investigar y sistematizar los principios y desarrollo de las versiones de teoría arquitectónica que, sin duda alguna, están implícitas en su cotidiano proceder. Además, lucha contra deficiencias formativas claves: débil formación en historia y crítica de la arquitectura; débil formación en procesos de investigación; débil formación técnica en cuanto a construcción, sustentabilidad y reducción de riesgos; pobre entrenamiento para el trabajo en equipo; desprecio por la negociación como actividad indispensable en el proceso de proyecto-diseño arquitectónico; dificultades para comprender la acción de razones económicas en dicho proceso; –para nombrar sólo las que consideramos más evidentes en la práctica profesional.

Un predominio de bases positivistas y clara vocación pragmática, unida a un espíritu “romanticista” y heroico a la vez, sumado a una construcción según la cual su existencia es prescindible en momentos de necesidad, entre otras consideraciones, nos explica la muy irrelevante importancia del rol social que cumple el arquitecto contemporáneo en nuestro país actualmente.

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, lograr poco alcance en el público lector local y aun menos en el internacional; amén de que apenas está comenzando a utilizar las oportunidades que brindan las redes sociales. Por ello, la enseñanza de la arquitectura en Venezuela aún 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.

Entendemos que nuestro juicio es quizás excesivo, pues vemos signos de que esta situación pueda estar transformándose lentamente. Es claro que nuestra mirada está expuesta en trazos muy gruesos, insuficientemente apoyados en una construcción colectiva, aunque

sustentados en nuestra observación exploratoria atenta. Pensamos que es mucho lo que tenemos por hacer en cuanto a la teoría de la arquitectura, desarrollando a la vez una necesaria exposición y divulgación de nuestros avances, para debatirlos abiertamente y reflexionarlos con relación a nuestra propia experiencia, sin menoscabo de su reflejo en la tradición arquitectónica mundial.

Creemos que ello hay que hacerlo sorteando una afirmación muy vigente, según la cual se argumenta que en la actualidad no hay una teoría dominante en arquitectura. Pensamos que esto es así sólo en apariencia pues, en tanto comunidad que cultiva un determinado saber, entre los arquitectos venezolanos debe haber un sistema teórico base (resuenan aquí las palabras del exdecano Marco Negrón al referirse a la tradición de la Escuela de Arquitectura, según comentamos). Y en un sentido más extenso, como sociedad de comunidades cultas, los distintos grupos de arquitectos, que actúan dentro de una sociedad nacional o internacional, pugnan por promover sus construcciones teóricas respecto a otras, por tanto, alguna debe ser dominante y considerada “más exitosa”, en algún lugar, en algún momento y respecto a una determinada realidad sociocultural. En esto nos hace falta trabajar.

En resumen, consideramos que la arquitectura venezolana adolece de un problema fundado en una actitud acrítica e irreflexiva sobre el *saber hacer* del arquitecto; lo cual supone un vacío en la producción sistemática de teoría de la arquitectura en Venezuela. Creemos que ese problema mantiene en un permanente estado de crisis a la profesión del arquitecto en Venezuela<sup>200</sup> y la caracterizamos por los siguientes aspectos:

- 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).

---

<sup>200</sup> Dicho en otras palabras: ante el predominio de un espíritu “ejecutivista”, investigar es una distracción, una pérdida de tiempo. En un ambiente en el que imperan las urgencias sociales y el oropel político de un actuar por actuar, aparece la negación del investigar en Arquitectura (ello, más específicamente dicho, en aquellos enfoques sobre Teoría de la Arquitectura que no estén fundados en el desarrollo pragmático de la construcción o en la formulación predominantemente cuantitativa de indicadores/parámetros para la planificación urbana –que sin embargo sólo son útiles si el “héroe” les ve pertinencia).



- 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.

### 3.1.4.b.- Trazos para una Teoría de la Arquitectura en Venezuela<sup>201</sup>

Dicho lo anterior, creemos que podemos comenzar a ordenar y sistematizar una teoría de la arquitectura en Venezuela, a partir de la tesis doctoral del exdecano (2002-2008) de la FAU-UCV, el Prof. Azier Calvo Albizu, titulada: Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica (2007).

Pensamos que el desarrollo futuro de la Investigación Proyectual en Arquitectura, que pueda producirse en la FAU-UCV, debería articular el trabajo de Calvo con la crítica a los Trabajos de Grado que ya se han producido desde la MDA. Pensamos también que el trabajo de Calvo es un documento que ofrece una síntesis de las obras capitales para la construcción de una teoría de la arquitectura que nos caracterice, según comentábamos al principio del punto anterior.

En su estudio sobre la arquitectura moderna producida en Venezuela durante el periodo 1941-1958, Calvo emplea la noción de *identidad* como clave para su aproximación analítica e interpretación de un grupo de obras, edificadas y escritas<sup>202</sup>, estudiadas por él. Lo hizo desde el doble sentido de dicha noción, esto es, según el modo en que algunas obras evidencian una vinculación con el entorno en el que se emplazan o según el modo en que logran expresar un estadio de apreciable representatividad dentro del campo cultural académico de la arquitectura.

Calvo afirma que **el principal legado patrimonial de arquitectura moderna venezolana se produce, en términos de calidad y cantidad, durante ese periodo**, correspondiente a lo que es

---

<sup>201</sup> Apuntes generados a modo de resumen de nuestra lectura del fragmento titulado: *Trazos de la identidad arquitectónica venezolana*, (Calvo, 2007: 483-520)

<sup>202</sup> Calvo acotó su estudio a las edificaciones realizadas con base en el Plan Hotelero Nacional, política emprendida por el Estado durante el periodo de la dictadura perezjimenista (1952-1958), los pabellones venezolanos en las diversas exposiciones internacionales a las que asistió el país (1893-1992) y documentos que informasen sobre el pensamiento y discurso de arquitectos, críticos e historiadores con referencia a la arquitectura venezolana –abarcando la producción editorial iniciada dentro del periodo base de su estudio, mas extendiéndola hasta la década de los noventa del siglo XX «...por el hecho constatable de que la producción crítica venezolana comprendida entre 1980 y 1997 ha vivido un periodo de sano crecimiento, presente muchas veces en forma de artículos de prensa.» (030)

historiográficamente catalogable como la *segunda modernidad de la Arquitectura en Venezuela*.<sup>203</sup> A lo realizado en ese periodo dirige él su aproximación analítica, pues de ahí extrae numerosos ejemplos que él considera “buena arquitectura” (con lo cual concordamos íntegramente), entendiéndolo por el surgimiento de una obra positivamente “inesperada y trascendente”; a partir de «...una actitud no premeditada, casi intuitiva (...) centrada en el hacer y en la resolución correcta y racional de los problemas que se presentaban...» (Ob. cit.: 488-489)

Más allá de comprender y aclarar las implicaciones que para la Arquitectura tendría la noción de identidad, logrando en el tránsito una determinada aproximación crítica, procuraba, como intención general: «...sustentar una posible pedagogía del diseño.» (Ibíd.: 27) Se planteaba dos propósitos necesarios para alcanzarlo: uno, fundamental, elaborar un registro de temas, tipos edificatorios, textos y concepciones que evidenciaran las características de la arquitectura moderna venezolana; y el otro, ya enunciado y, para su estudio, primordial, «...comprender el asunto de la identidad dentro del contexto venezolano...» (Ibíd.: 28), para sugerir una actitud sensible hacia la realidad, una postura ética y una culta labor de interpretación; presentando finalmente a la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas como paradigma de estas cuestiones. Su aspiración última sería el esbozo de una teoría de la arquitectura basada en su objeto de estudio, es decir, en la arquitectura moderna venezolana del periodo 1941-1958. Así declara Calvo que su objetivo final era «Elaborar más que un léxico, una teoría a partir de una práctica que nunca se preocupó mucho por ella...» (Ibíd.: 28)

Destacamos esta expresión y la leemos reiterada en aquella “actitud no premeditada, casi intuitiva” que de él citamos anteriormente; pues ambas dan testimonio de algo que ya hemos destacado en otra ocasión: el fuerte empirismo que ha caracterizado el quehacer arquitectónico en nuestro país. Dicho de otra manera, señalan el poco desarrollo del discurso teórico sobre la arquitectura en Venezuela. Esto es clave para nuestro estudio, pues del estado de un trabajo teórico dependen también las posibilidades de desarrollo de un programa de IPA.

Ahora bien, encontramos en Calvo un importante esfuerzo por dejar presentado los aspectos esenciales que habría de tratar un teoría de la arquitectura que tenga como referencia

<sup>203</sup> Calvo indica que la primera modernidad de la arquitectura venezolana, acotada al periodo 1930-1941, fue delimitada y estudiada en sendos trabajos de los arquitectos historiadores Manuel Vila y Beatriz Meza. Señala Calvo: «A partir de 1941 es cuando se detecta en el comportamiento de la arquitectura venezolana un mayor compromiso con los temas canónicos de la modernidad (el fenómeno de la metrópoli, la reproductibilidad tecnológica o las experiencias sobre vivienda mínima) y el triunfo definitivo del lenguaje “internacional” por sobre el neoclásico, el art decó o el neocolonial, con quienes había convivido sin mayor trauma durante el periodo anterior. 1941, no lo olvidemos, es el año en que se dan inicio a las gestiones que conducirán a la realización en 1943 del proyecto de la Reurbanización de “El Silencio” por parte de Carlos Raúl Villanueva (...) y también es el año en que se decreta la creación de la Escuela de Arquitectura de la UCV.» (029)

fundamental la arquitectura moderna venezolana. Desde su abordaje en clave de identidad, él visualiza un eje: **el sentido de nuestra arquitectura moderna**:

*«Interesados en manifestar nuestro reconocimiento al esfuerzo realizado por Villanueva hace ya más de cincuenta años, surge como atractiva (tiempo y distancia suficientes de por medio) la tarea de determinar “El sentido de nuestra arquitectura moderna”.» (Ibid.: 483)<sup>204</sup>*

Por supuesto, él acota la dirección y alcance de su propuesta, precisando el término “sentido” y anunciando que buscará los aspectos y elementos persistentes e interpretables en cada periodo por venir:

*«El término “sentido” puede usarse bajo muy diversas circunstancias y con muy variadas intenciones. Muchas veces suele considerársele equivalente a “significado” y otras tantas para designar alguna tendencia o dirección que sigue una cosa o un proceso. (...) no pretendemos sino movernos dentro de algunos de los múltiples significados que un segmento de la arquitectura venezolana puede ofrecer, y que, además, si se apunta en alguna dirección, ella no pretende ser la única, aunque para nosotros sea la más importante.*

*Habida cuenta de que siempre atribuimos un significado a lo que observamos y orientamos hacia algún rumbo nuestras interpretaciones, la posible diferencia estaría en el ánimo que las motorice, el cual puede estar gobernado bien sea por la identidad, bien sea por la diferencia. Dominados por la primera se tiende, por lo general, a hablar de “el” sentido (omniabarcante, único, indefectible, claro y taxativo) de alguna cosa. Guiados por la segunda se intenta más bien dilucidar “un” sentido (parcial, abierto y plural), entre otros muchos que de la cosa se pueden desprender (...)*

*Conscientes estamos, por tanto, que el significado que de algo se pueda extraer tiende a abandonar, generalmente, lo circunstancial para pasar a ocupar el lugar de lo permanente, lo atemporal e invariante, territorios donde el afán momificador de la identidad, como ya vimos, también hace acto de presencia. Pero no es menos cierto que si bien hay que estar atentos a estos peligros, no existe otra forma de abordar cualquier acto crítico que pretenda enseñar o mostrar comparativamente a otros las bondades de algo. Creemos que Villanueva tenía esto muy claro al referirse a la arquitectura colonial venezolana: él no hizo otra cosa que seleccionar aquellos aspectos o elementos que de ella consideraba “eternamente jóvenes”, esperando que persistentemente –tal como él mismo lo hizo– estuviesen sujetos a una reinterpretación signada más por el efecto cambiante que propicia lo temporal, que por el descuido nunca justificado de lo ambiental, entendido como constante.» (Ibid.: 484-485)*

Con la advertencia de estar consciente sobre los límites de su esfuerzo, ese esbozo de teoría que procura realizar parte de la marcación genérica de unos puntos entre los cuales habrá luego de ejecutar unos trazos que describan tal construcción teórica. Él anota:

*«...“nuestra” es toda aquella arquitectura que, independientemente de su origen, haya demostrado un tangible proceso de adaptación a las variables propias del lugar donde se inserta.*

*Si, como en otra ocasión también ha salido a relucir, arquitectura que no ofrezca un mínimo de respeto por aquellas variables a las que siempre y en todo lugar debe responder, no puede calificarse de “buena”, existen dos de esas variables que tienden a constituirse en verdaderos filtros de lo “nuestro”: las contextuales y las histórico-culturales. Así, por un lado, tendrían peso y función privilegiada: los materiales, los procesos constructivos tradicionales y modernos, los análisis tipológicos y las referencias culturales locales, pero, sobre todo, el clima y sus respuestas arquitectónicas y urbanas. Por el otro, cobraría cardinal importancia la consideración de la herencia*

<sup>204</sup> Calvo se refiere a los textos de Villanueva titulados: La Caracas de ayer y de hoy, su arquitectura colonial y la reurbanización de “El Silencio” (París: Draeger Frères, 1950) y El sentido de nuestra arquitectura colonial (en Revista Shell, nº 3, año 1, 1952). Ambas citas hechas por Calvo como nota al margen del fragmento que hemos citado de él. Subrayado nuestro.

autóctona. La unión de ambas en manos de un adecuado intérprete daría como resultado una cierta y determinada caracterización acorde, además, a los tiempos que se vivan.

(...) Parafraseando al Maestro, podríamos afirmar que ya fraguadas las bases de una arquitectura venezolana contemporánea, es oportuno volver un poco la vista hacia sus múltiples manifestaciones para desentrañar de entre la actitud con que se enfrentaron los sempiternos problemas disciplinares (y sus correspondientes manifestaciones plásticas), los cimientos de una arquitectura del presente.

Tendríamos, sin embargo, que volver a repetir lo siguiente: aunque toda la arquitectura realizada en el país nos identifica, no toda ella nos pertenece. Una nos echa en cara lo que hemos sido y lo que somos. La otra (incluida en la primera) tiende a insistir en lo que se podría llegar a ser. Fungiría, por tanto, como tamiz final sobre el cual asentar el sentido de nuestro encuentro con la identidad, la autenticidad, autenticidad que legitima una manera de actuar correcta, responsable y adecuada ante las variables propias de la tierra, la cultura y el clima, que no van en desmedro de la expresividad de lo contemporáneo y desde la que siempre se desprenderá una determinada caracterización que trasciende el lenguaje del arquitecto que se encuentra detrás.» (Ibíd.: 485-487)

Adaptación al lugar, respeto a las variables propias de la arquitectura (materiales, procesos constructivos, tipologías, tradición, ambiente), atención a los problemas disciplinares, plasticidad, contemporaneidad, responsabilidad, expresividad y autenticidad, vendrían a ser esos puntos que demarcan un campo de sentido para lo que desarrollará luego como trazos para una teoría.

Marcados esos puntos que ya mencionamos, él nos permite entrever un modo. Parafraseando a Villanueva, Calvo reseña una concepción arquitectónica que acota bajo el término de **ornamentación funcional**.<sup>205</sup> Esta noción la trae desde las propias palabras del Maestro, al ofrecer este una interpretación acerca de lo funcional en arquitectura: utilizar con lógica e inteligencia los materiales, acotados estos a una región y perfectamente adecuados a la composición arquitectónica. Dice Calvo:

«Cuando Carlos Raúl Villanueva en 1952 escribe “El sentido de nuestra arquitectura colonial”, tuvo en mente llevar a cabo un registro y análisis tipológico de los fundamentos básicos que rigieron el comportamiento de dicha arquitectura, con la intención de fraguar las bases de una arquitectura realmente contemporánea. Su consideración sobre los elementos plásticos que de la arquitectura colonial pudiesen ser todavía válidos, sobre su adecuación a las necesidades y posibilidades propias del hombre y la región en la que se insertaba, su austeridad, sobriedad y racionalidad en el empleo de materiales y tecnología estrechamente ligados al clima y la luz que en el trópico son determinantes, le llevaron a valorar el rol jugado por muros, aleros, balcones y celosías, patios y corredores en la creación de zonas de reposo y de sombra proporcionadas a la escala humana. Villanueva, como él mismo lo manifiesta, busca con la utilización correcta de todos estos recursos llegar a una auténtica “ornamentación funcional”, clara muestra de la evolución que sufre su formación académica y de su sensibilización ante la crisis que ya manifestaban los postulados canónicos del Movimiento Moderno.» (Ibíd.: 487)

---

<sup>205</sup> Escribió Villanueva: «Los grandes renovadores de hoy propugnan una arquitectura funcional, es decir, aquella que sabe utilizar con lógica e inteligencia los materiales de cada región y, al mismo tiempo, hace desempeñar a cada uno de ellos un papel y una función perfectamente determinados en el conjunto arquitectónico. Pues bien, si se trata de función y se escucha la voz de esos grandes renovadores, se debe reconocer el sentido funcional de nuestra arquitectura colonial por el juicioso empleo de los materiales que ella utilizó, como la madera, la caña amarga, el adobe, la tapia y, en general, la arcilla, material este último siempre nuevo y de infinitas posibilidades, que se presta tanto para ornamentos funcionales.» (Ob. cit.; subrayado nuestro).

Si bien Villanueva originalmente emplea esa expresión para destacar las posibilidades expresivas de la arcilla como material, entendemos que Calvo la extiende a un modo de comprender la Arquitectura Moderna en Venezuela, caracterizada en una sola expresión sintética: ***lo funcional como ornamento***. Se conjugan, en esta concepción, una serie de tendencias de distintos sentidos e intensidad: funcionalismo/racionalismo, pragmatismo/profesionalismo y tradicionalismo/vanguardismo.

Veamos ahora las características básicas de esos trazos de teoría que Calvo nos sugiere (parafraseándolo siempre):

Primer trazo: ***hacer bien para un bello hacer***

O dicho de otro modo: *lo bien hecho es bello*. Se trata de una equivalencia entre una “ética de la realización arquitectónica” y su “positiva valoración estética”; basado en la coherencia entre forma y contenido, entre planteamiento y respuesta; desde una concepción funcionalista, racionalista y realista de la arquitectura. (489)

Segundo trazo: ***condicionar el proyecto desde tiempo y entorno***

Se puede comprender como un método basado en la búsqueda de tipologías novedosas para problemas tradicionales y/o la adaptación de tipologías tradicionales a problemas novedosos, sujetos siempre a la realidad de un entorno. El programa es comprendido como estrategia primordial para expresar valores culturales y el entorno es la clave compositiva esencial. Tiempo y entorno son así los datos principales. Los valores culturales han de ser comprendidos, en principio, como tradición tipológico-arquitectónica, contemporaneidad y expresividad; el entorno, entendido básica y necesariamente como ambiente, situación y terreno. (489-493)

Tercer trazo: ***estructurar para ornamentar***

Se trata de pensar la estructura como ornamento funcional emblemático. Lo que también podría enunciarse como una estética positiva de la ética expresada a través de la funcionalidad del sistema portante de la edificación. Esto está basado en tres aspectos: primero, un afán innovador y cabal en lo tecnológico; segundo, el concreto armado como material base del pensamiento tectónico y, tercero, intensificación de la expresividad de la función estructural, gracias a la colaboración y destacado desempeño de ingenieros que se comprenden más como diseñadores estructurales que como calculistas. (493)

Cuarto trazo: ***religar arquitectura y arte (abstracto)***

Pensar la arquitectura como arte abstracto e intensificar la relación entre arquitectura y arte a partir del diálogo y la colaboración entre arquitectos y artistas; desarrollando una concepción de la arquitectura como escultura habitable, destacando su plasticidad en la generación de la forma y el color como clave expresiva. (493-494)

Quinto trazo: ***pensar la sombra***

A partir de un militante reconocimiento del ambiente en el que ha de emplazarse la arquitectura, desde el entendido de que ese ambiente es primordialmente el trópico, conjugar tres aproximaciones, cada una derivada de las otras. La primera, desarrollar una estética positiva de la luz tamizada, descifrando «...*los cautivantes secretos de la luz tamizada y su potencialidad plástica...*». La segunda aproximación: construir la sombra. Y la tercera: pensar la sombra desde el sabio juego de *los adentros* de volúmenes bajo la luz. (494-495)

Sexto trazo: ***explorar los espacios intermedios***

Se trata de la consideración cuidadosa y constante de la transición entre el adentro y el afuera, por demás, generadora de estancias, a partir de la elaboración de dispositivos que procuren el descanso de las retinas fatigadas por el sol. Esos dispositivos o elementos generadores de sombras (aleros, pérgolas, corredores, galerías, etc.) se caracterizan en la arquitectura moderna venezolana por el movimiento en y a través de ellos –y no por la estadía en los espacios que generan. Son las estancias privilegiadas para el habitar en transición (en el sentido de tránsito). Su valor último consiste no sólo en su rol de filtros climáticos sino primordialmente como controladores de la escala. (495-497)

Séptimo trazo: ***ser ecléctico es inteligente (y chévere)***

Partir de considerar que el marcado eclecticismo del arquitecto venezolano es una característica positiva de su actitud libre e innovadora al interpretar las fuentes de origen a las que sus obras se refieren. Entenderlo como manifestación de un espíritu contemporáneo de clara vocación cosmopolita. Apreciar como un acto de destacada inteligencia su capacidad para buscar, en la fuente correcta, la ayuda para proponer la solución más adecuada al problema que se le presenta.<sup>206</sup> (497-499)

---

<sup>206</sup> Coincidimos con Calvo al advertir un problema epistemológico oculto en esta condición ecléctica: «...*el predominio de la práctica profesional (punto de partida del triunfo de un exacerbado "profesionalismo"), en un clima de frenética actividad constructiva, terminó ocultando un cierto analfabetismo funcional, un temor o indiferencia al compromiso ideológico y una escasez de reflexión teórica, paliados por una habilidosa capacidad para resolver problemas con rapidez y mucho sentido común. Consecuencia de esa falta de cultivo y actualización de la reflexión sobre arquitectura será, una vez pasado el furor constructivo y de*

Octavo trazo: ***recrear nuestra heterogeneidad arquitectónica dinámicamente***

Partir de entender que «...la identidad no es lo que jamás cambia, sino aquello que hay que alcanzar una y otra vez: tanto más que autenticidad, en sentido estricto, quiere decir reconocer que no se es ni se puede ser siempre el mismo.»<sup>207</sup> Buscar un equilibrio entre un sentido de pertenencia y otro de pertinencia. Pertenencia en cuanto a un justo y necesario reconocimiento de los valores de nuestras culturas vernácula, tradicional y popular. Pertinencia, en cuanto a sostener estados de apertura a los influjos cooperadores que nos permitan alcanzar cada vez más elevados niveles de desarrollo cultural. Cuidar que ese equilibrio suceda por efecto de un proceso de permanente construcción y reconstrucción de un sentido de autenticidad siempre dinámica, flexible e inconclusa; que propicie un quehacer arquitectónico responsable, de intenso sentido ambiental, respetuoso sin subordinación de consideraciones históricas y folclóricas, aspirando a un indudable espíritu de contemporaneidad y progreso del bienestar social. En vez de insistir en “Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica” optar por reconocer e interpretar hechos y oportunidades en su “heterogeneidad arquitectónica”. (499-501 y 520)

Noveno trazo: ***avanzar desde la Plaza Cubierta***

Considerar a la Plaza Cubierta, en el Centro Directivo y Cultural de la Ciudad Universitaria de Caracas, como puente entre la interpretación de los elementos plásticos del pasado y una intensa contemporaneidad. Apreciarla como una transgresión que une los patrones de centro geométrico y punto de confluencia vital, característicos de cualquier plaza europea, con el acto de cubrir toda la extensión del vacío característico de ese tipo de espacio; recreando metafóricamente, en un hecho arquitectónico, una cualidad específica del ambiente en el que acontece: «...la sombra producida por una densa selva tropical...»

Comprender a la Plaza Cubierta como el corazón, punto de partida y convergencia de todo el sistema espacial conceptualmente estructurante de la Ciudad Universitaria. Espacio de conexión, logrado desde el fluir ambulatorio de la gente; articulador de los volúmenes que lo acompañan; de

---

*intercambio que se propició durante los cincuenta, la poca significativa obra de muchos de aquellos arquitectos en periodos posteriores. Así, se podría decir que la tradicionalmente escasa aptitud discursiva del arquitecto venezolano, aunque no se fragua, sí se consolida en aquel momento, viéndose compensada temporalmente por el volumen de la obra realizada por muchos de ellos, la cual consideramos que para bien o para mal tiene la capacidad suficiente de hablar por sí sola y de permitir una amplia gama de lecturas.»* Quizás complementamos la afirmación de Calvo si precisamos que esa “capacidad de hablar” de las obras no es tal si no se ha desarrollado un discurso crítico relevante, cosa que aún nos caracteriza y que sucede por nuestra aún “escasa reflexión teórica”; discurso crítico que, además, no ha logrado permear hacia una fluida comunicación con el resto de la sociedad.

<sup>207</sup> Calvo cita a: **Rivadeneira**, Jorge (1997) “La identidad es el proyecto”, en *Suplemento Cultural* de diario *Últimas Noticias*, nº 1531, Caracas, 21/09/97.

uso múltiple desde las diversas situaciones espaciales fundidas entre sí y en él, siendo a la vez acceso, llegada, tránsito; estar; incesante *promenade*.

Reconocer que la complejidad y contraste de su espacialidad se apoya en la fragmentación de la luz, en la construcción de sombras que crean una difusa franja límite entre adentro y afuera, entre lo abierto y lo cerrado; hecha de inacabables transiciones; generadora de una intensa tensión armónica entre el espacio vacío, lo patios de reverberante color y la profusa sombra que ofrece la cubierta; resultando en una obra de arte penetrable; en la teatralidad de un espacio dinámico que, paradójicamente, también puede inspirar una solemne quietud.

Apreciar a la Plaza Cubierta como un espacio en el que sucede la conjunción entre la pulsión barroca de Latinoamérica y una concepción orgánica de la arquitectura; expresada esa conjunción en la predominante valorización de lo espacial, en la desmaterialización de la envolvente, en la voluntad de liberación, mutación, transformación e innovación; en la vehemente creación de una espacialidad compleja, anticlásica, dinámica, mestiza, selvática.

Apreciar también a la Plaza Cubierta como una experiencia fenomenológica, caracterizada por la brevedad de las múltiples imágenes e impresiones que desde ella generamos; fragmentación gobernada, a la vez, por un espíritu totalizador, apoyado en el antagonismo complementario entre la cubierta y su significado: techo y plaza. Espacio en el que somos desde el asombro ante lo irrepetible.

Síntesis y paradigma, pieza única e inigualable que ofrece múltiples posibilidades interpretativas. Propiciadora de reflexión y no de mimetismo. Detonante de percepciones útiles desde y hacia la arquitectura. Lección para aprenderse en su intensidad vital y no de memoria; desde el ímpetu vital de experimentar ese su ser barroco basado en la economía de recursos; donde se integran, por acción de los cuerpos en movimiento, la complejidad de lo difuso, la libertad de lo informe y la fenomenológica aprehensión de una plaza que una que no es sólo una plaza sucediendo bajo un techo que no es sólo un techo, un techo extenso que nos protege de este cielo nuestro, pródigo y feroz.

\* \* \*

Esos son los nueve trazos, que hemos leído como nueve propuestas para la acción proyectual, como un esbozo de teoría para la arquitectura que nos ofrece Azier Calvo desde su



estudio e interpretación de la arquitectura moderna venezolana. Representan un estado clave en el devenir de la cultura arquitectónica de nuestro país; momento crucial de síntesis entre nuestra herencia histórica y nuestra decidida voluntad de vivir desde una rabiosa contemporaneidad, desde una cada vez más extensa cosmópolis en la que se unan la experiencia de habitar sincrónicamente este mundo globalizado y cada uno de los rincones de nuestras amables y efímeras existencias.

Ocho juegos de varillas más una, de excepcional valor, para un *Mikado* proyectual. Así pensamos estos trazos de teoría, con los cuales trabajar cuidadosamente en la creación proyectual, tanto hacia la reflexión de nuestro quehacer contemporáneo como hacia el recordar nuestra historia para pulir, una y otra vez, estas piezas de pensamiento que hoy nos inspiran a continuar hacia otro porvenir.

*«En la conformación de esta suerte de pensamiento gran cantidad de los aspectos repasados, incipientes en la arquitectura venezolana que hemos intentado digerir y llevados a su clímax por la Plaza Cubierta, comenzarían a tener un verdadero sentido. Así, la imprecisión que se traduce de la atractiva noción de límite, la idea de transición entre el interior y el exterior recogida en el concepto de espacio cubierto, y el razonamiento procedente de tomar en cuenta la transparencia, lo extrovertido, la claridad del color y la penumbra contra la luz, permitirían imaginarse, dentro de nuestras coordenadas geográfica, la construcción de un sinfín de umbráculos que, gracias a su adecuación afincada en lo real, tenderían a constituirse en piezas con vocación universal y fuente inagotable de aprendizaje.» (503-520)*

### 3.2.- LA PRIMERA LÁMINA DE PAPEL CROQUIS: LA MAESTRÍA EN DISEÑO ARQUITECTÓNICO

En 1997 inicia 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 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.» (Calvo, 1997a: 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...*», (Ibíd.) 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...*», (Ibíd.), persiguiendo un enfoque «...*formativo...*» del pensamiento, respecto del diseño arquitectónico, más que «...*instrumental...*». (Ibíd.)

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 nuestra atención–, puntualizaba entre sus metas las siguientes:

«a) 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.

(...)

d) Reconocer a la actividad investigativa como integrante del proyecto de arquitectura, fusionando, en el trabajo de taller, teoría y praxis, y propiciando la confrontación con otros conocimientos en el ámbito de la disciplina.» (Ibíd.: 5)

Vinculación de la arquitectura con otros saberes y reconocimiento de la especificidad disciplinar de la arquitectura, a través del proyectar como acto de investigación. 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 proyección 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.»* (Ibíd.: 7)

Las líneas fundadoras declaradas por la MDA eran tres: a) *Las relaciones identidad-proyecto en el contexto arquitectónico moderno venezolano*<sup>208</sup>; b) *La noción de entorno y su incidencia en la actividad proyectual dentro de la arquitectura latinoamericana*; y c) *La habilidad de diseño espacial (HDE) y el proyecto de arquitectura*<sup>209</sup>. Todas ellas a ser trabajadas «...*dentro del Taller de Proyectos...*».

---

<sup>208</sup> La cual tiene como producto de referencia primordial la tesis doctoral del Prof. **Azier Calvo**, titulada: Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica (2007).

<sup>209</sup> «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)

Para la segunda convocatoria, correspondiente al año 2004, fueron ratificados la exposición de motivos y los objetivos de la primera versión de la MDA. Dichos motivos y objetivos, junto a leves ajustes hechos a la estructura del plan para la segunda versión de la MDA, se han mantenido durante las tres convocatorias siguientes. En este cuadro resumimos los datos básicos de convocatorias realizadas, número de inscritos y de egresados, reflejando el lapso entre su apertura en 1996 y la última presentación de trabajos, en 2011:

Convocatoria	Año Inicial	Inscritos	Egresados
I	1997	15	5 (entre 2002-2004)
II	2004	23	4 (en 2011)
III	2006	14	0
IV	2007	10	1 (2010)
V	2008	6	0

Tabla 3.2-1: Resumen de las cohortes de la MDA, entre 1996 y 2011

No se han efectuado nuevas convocatorias desde entonces.

### 3.2.1.- Sobre el origen y contexto de la MDA

En un artículo publicado el 15/10/1994, en la sección titulada Arquitectura Hoy del diario caraqueño Economía HOY, el Prof. Azier Calvo (quien fuera el coordinador del programa en su gestación y primera versión) dejaba testimonio escrito del trabajo que se adelantaba para ofrecer el programa académico de la Maestría de Diseño Arquitectónico en la UCV. Consideramos que el texto es una síntesis importantísima y fidedigna del contexto cultural arquitectónico en el cual se formulaba el programa. Por esa razón, nos permitimos transcribir íntegramente sus breves siete párrafos:

*«Aunque haya quienes, con razón, se sonrían, enardezcan, contenten y hasta sonrojen por lo extemporáneas que puedan parecer, comenzaremos por lanzar dos primicias: la primera consiste en el reconocimiento por parte de las autoridades académicas de la Universidad Central de Venezuela de que, **bajo ciertos parámetros, el proyecto de arquitectura puede ser considerado como una investigación** y, por ende, ser presentado como trabajo de ascenso. La segunda es la cercana apertura de la Primera Maestría en Diseño Arquitectónico en el seno de la ya “cuarentona” Facultad de Arquitectura y Urbanismo de nuestra máxima casa de estudios. Ambos acontecimientos, como veremos al desarrollar el segundo, están absolutamente vinculados.»*

*Para aproximarnos al problema que nos concierne, dediquémonos por simple curiosidad a revisar cuánto espacio han ocupado dentro de las páginas de arquitectura de los diferentes diarios del país asuntos de índole estrictamente académica. Es evidente que su interés y difusión han sido realmente escasos, lo cual, si se quiere, está muy a tono con los tiempos que vivimos.*

*Por otro lado, a pesar de lo ávido que estamos de obtener información actualizada sobre lo acontecido en Japón, EEUU, Europa, Latinoamérica e, incluso, en nuestro país, a la hora de escoger no dudáramos en preferir de ella la imagen en lugar del texto, la descripción al análisis o la anécdota a su interpretación. Esta actitud tradicional en nuestro gremio, fomentada, si se quiere, desde las mismas escuelas de Arquitectura, donde por diversas circunstancias (históricas algunas, conceptuales otras, inexplicables las más) se ha preferido la acción por sobre la reflexión a la hora de abordar la realización de un proyecto arquitectónico, es la que nos ha dado motivos suficientes para proponer una Maestría en Diseño Arquitectónico con un plan formativo que intente consolidar el peso que definitivamente tiene el proceso indagatorio (o la "búsqueda paciente" como diría Le Corbusier) dentro de la práctica proyectual. Es por esas mismas razones que las autoridades académicas han dudado siempre de la "estatura científica" que conlleva la realización de un proyecto de arquitectura, y es aquí donde la cabeza y la cola se tocan. Es así que una maestría como la que se pretende abrir apunta tanto a dotar a quien ejerce la profesión de arquitecto del bagaje teórico complementario a su casi exclusiva formación instrumental, como a proveer al docente del diseño de la rigurosidad necesaria que le permita relacionar su carrera académica con su práctica profesional.*

*Profundizar en torno a las nociones de identidad, lugar y tipología, partiendo de sus acepciones más generales hasta su presencia e incidencia dentro del panorama arquitectónico latinoamericano y venezolano, proveerá de los insumos fundamentales a las tres líneas investigativas que la maestría impulsará. A partir de ellas se podrán formular hipótesis corroborables mediante la resolución de problemas concretos, los cuales pueden, prácticamente desde el inicio de la escolaridad, ir engrosando el desarrollo del trabajo final de grado. Así, a finales del cuarto y último semestre, todo cursante no tendría sino que dedicar el tiempo necesario para pulir la finalización y entrega de su tesis, ahorrándole el trauma adicional que el comenzar de nuevo implica.*

*Investigación y diseño, teoría de la arquitectura, taller de proyectos y seminarios serán las asignaturas que conformarán la estructura curricular de la maestría. Las dos primeras son de carácter teórico y se hallan concentradas en los dos primeros semestres. La tercera de carácter teórico-práctico se desarrolla a lo largo de los cuatro, así como los seminarios que tienen el compromiso de tender los necesarios puentes entre ambas.*

*Otro de los atractivos que debe tener un programa de cuarto nivel inclinado a colaborar en la conformación individual de sólidas líneas de pensamiento, es el de mantener una dinámica tal entre teoría y praxis que convierta al Taller de Proyectos en el eje central en el que se sinteticen ambas actividades. Se trataría, entonces, de un taller donde se garantizarían óptimas condiciones de trabajo y la participación de importantes figuras de la arquitectura, tanto a nivel nacional como internacional, quienes formularían y orientarían críticamente problemas afines con las líneas de investigación abiertas dentro de la maestría. Cada "maestro" estará asistido por uno o dos arquitectos jóvenes comprometidos con algún proyecto de investigación, quienes llevarán el peso del trabajo rutinario y propiciarán las discusiones que deban darse en los seminarios. Como se verá, nada más alejado del actual modus operandi de los talleres de Diseño.*

*En resumen, serán dos años llenos de actividad que esperemos generen un entusiasmo lo suficientemente fuerte, contagiante y rebosante como para revitalizar la escasa discusión que sobre arquitectura hoy se lleva a cabo tanto en la UCV como en otras escuelas del país. Esperamos, dentro de las directrices que ya hemos delineado, que nos acompañen los mejores. Valga, pues, la primicia también como una invitación por adelantado para quienes desean, recordando el pasado, la llegada de tiempos mejores.» (Calvo, 1994)*

El artículo es importante a nuestro entender porque deja el testimonio sobre los siguientes asuntos:

1. La **tensión genética** de la Escuela y Facultad de Arquitectura en la UCV, según lo hemos comentado, por la cual «...las autoridades académicas...» no le reconocían a la Arquitectura una «...estatura científica...» y, en consecuencia, no lograban acordar acerca de cómo clasificarla dentro del programa de facultades de la Universidad. De manera muy

- significativa –ya lo comentamos– resolvieron crear una Facultad específica, que alude a “dos” saberes: *Arquitectura* y *Urbanismo*; con una sola Escuela: la de *Arquitectura*.
2. Relacionados con lo anterior, el debate abierto acerca de la relación entre el *proyectar arquitectónico* y el *investigar*.
  3. *Preferencia por la acción sobre la reflexión*, lo que interpretamos como –al menos– una “problemática” producción y divulgación de la Teoría de la Arquitectura en el ámbito cultural arquitectónico de nuestro país. Lo que se traduce en esa «...*casi exclusiva formación instrumental*...» de «...*quien ejerce la profesión de arquitecto*...», al punto de ser necesario «dotarlo» de un «...*bagaje teórico complementario*...» para que pueda sobrellevar la relación entre «*su práctica profesional y su carrera académica*», cuando incursiona en esta última, sobre todo, desde la función docente en las asignaturas de Diseño (actualmente llamados Talleres de Proyectos). Dicho de una manera más “cruda”: suplir la insuficiente formación teórica del arquitecto venezolano y enseñarlo a investigar, sobre todo, cuando este tomaba el rumbo de una carrera académica, siempre “complementaria” a su práctica profesional.
  4. La «...*escasa discusión que sobre arquitectura*...» había tanto en el ámbito académico –como en el no académico–, aun cuando hubiesen «...*páginas de arquitectura*...», dentro de las cuales resultaba evidente que era «...*realmente escaso*...» el interés y difusión por «...*asuntos de índole estrictamente académica*...».<sup>210</sup>
  5. La relevancia que para ese momento tenían (y siguen teniendo en nuestra opinión) los conceptos de *identidad*, *entorno* (lugar) y *tipología*, en el discurso arquitectónico local; asociado a los problemas de competencias en la enseñanza y aprendizaje de la Arquitectura.

Dos años más tarde, en un artículo titulado: *14 de octubre de 1996: I Maestría de Diseño Arquitectónico*, que puede ser tomado como testimonio de presentación pública del inicio de la MDA, el Prof. Calvo resumía lo dicho en su primera “semblanza”:

*«Hace casi dos años (15 de octubre de 1994) me atreví a delinear a través de estas mismas páginas la semblanza de una Maestría que en aquel momento estaba pasando de su etapa de gestación a la de su configuración definitiva. Recuerdo haber esbozado entonces los motivos que nos animaron a estructurar en el seno de la Escuela de Arquitectura de la UCV un curso de posgrado en Diseño Arquitectónico que no se orientara a paliar las deficiencias instrumentales que en dicha área podía haber dejado el pregrado, aclarando que de lo que se trataba era más bien*

<sup>210</sup> Situación que, en nuestra opinión, ha venido cambiando desde el 13/03/2008, día en que se efectuó la 1ª conferencia de la **Fundación Espacio**, titulada: *La ciudad, lo urbano y las ausencias*, en el primer ciclo de actividades organizada por dicha fundación, titulado: *Arquitectura X Procesos*. Desde entonces y por la participación de distintos actores e instituciones, han venido creciendo las oportunidades de conversación y difusión acerca de la Arquitectura; quizás tímidamente aún, según nuestra apreciación y deseo, pero de manera muy significativa; por la aparición de colectivos que colaboran en el mismo sentido, como **Distopía Laboratorio de Ciudad** y **Lara Movimiento de Arquitectura**; la reactivación del **Colegio de Arquitectos de Venezuela** y nuevas organizaciones como **DoCoMoMo-Venezuela**; la indiscutible aunque siempre muy polémica perseverancia de la revista **Entrerayas**; la aparición de nuevas revistas de difusión comercial sobre el Interiorismo y la Arquitectura, como **DecoNews** y **Hábitat Plus**, entre otras; el mantenimiento de páginas dedicadas a la ciudad y, por extensión a la Arquitectura, en distintos diarios del país, entre los cuales destacamos **Caracas a pie**, en El Nacional, la página **Arquitectura y Ciudad**, de Oscar Tenreiro en el diario Tal cual y **Aceras y Brocales** en el diario Últimas Noticias (por nombrar sólo algunos de los caraqueños); las **Jornadas de Investigación** organizadas por la **FAU** desde 2008; la cada vez más creciente y en no pocas ocasiones destacada participación de Venezuela en las distintas Bienales de Arquitectura tanto Latinoamericanas como Iberoamericanas y, muy especialmente, por las dinámicas de intercambio favorecidas por todas las modalidades de las redes sociales en la Web 2.0; elemento este último que consideramos clave para hablar de un **momento hito** en el desarrollo de la cultura arquitectónica de nuestro país, aunque aún, evidentemente, consideramos que se encuentra en un nivel inicial y de tímida sinergia entre los actores. Pensamos así, sin dejar de valorar como de muy alta significación los esfuerzos que procuraron sostener autores y editores de las dos principales páginas dedicadas a la Arquitectura en medios impresos de la prensa nacional: la de *Arquitectura y ciudad*, en el *Diario de Caracas*, entre 1989 y 1993; y la de *Arquitectura HOY*, en el diario *Economía HOY*, entre 1990 y 1999.

de profundizar en la biunívoca relación que existe entre el acto de proyectar y la actividad investigativa, y así sentar las bases para determinar con toda rigurosidad no sólo cuándo, cómo y por qué el proyecto de arquitectura puede ser considerado como investigación, sino también las implicaciones que tiene el realizar dicha actividad en un periodo específico (la contemporaneidad), una región (territorio, lugar, zona, país) determinada (Latinoamérica, Venezuela) y, en consecuencia, bajo la influencia de ciertos patrones culturales. También recuerdo haber aclarado, por tanto, que el objetivo general de la incipiente Maestría era el de proporcionar a los cursantes una formación de alto nivel en Diseño Arquitectónico y en trabajos de investigación que se desprendan de la actividad proyectual, y que ella tendría como centro de atención la reflexión sobre el acto de proyectar y en especial sobre el proyecto de arquitectura, bajo la convicción de que se generaría así un ámbito de discusión actualmente inexistente en el país que permitiría vincular de una manera efectiva y equilibrada la actividad profesional y el medio académico.» (Calvo, 1996a)

En este párrafo, una vez más, se señala que el arquitecto venezolano tiene una insuficiente formación reflexiva sobre su práctica, en lo que además se hace énfasis al decir que prevalece una formación instrumental. Sin embargo, se advierte que el posgrado no “*paliará las deficiencias instrumentales*”. ¿Una “débil” capacidad reflexiva no es, acaso, una deficiencia formativa; aun desde una perspectiva “instrumental”? Otros temas que destacamos del anterior artículo quedan reiterados: a) la difícil relación entre proyectar e investigar y b) el «*inexistente*» debate sobre arquitectura en el ambiente cultural del país.

Acerca de las dificultades para tener un debate abierto, estructurado y continuo desde la academia, también da cuenta la Prof. Dyna Guitián, en su ensayo acerca de la producción de conocimiento en arquitectura, incluido en el libro que se publicó con motivo del 50 aniversario de la FAU (2005). Dicho ensayo, redactado en vísperas de la segunda convocatoria, reiteraba los asuntos que motivaban la apertura del programa. En ese momento, Guitián veía cuatro claves para persistir en la oferta: a) la experiencia vivida en la 1ª versión, b) concepción de un proyecto académico relacionador, c) «*...la indiscutible significación de la relación entre el modo de producir conocimiento y el proyecto arquitectónico...*», y d) la necesaria integración de los estudios de posgrados. Decía Guitián que esas claves eran:

«...oportunidades para un debate académico continuo, capaz de incorporar las distintas y diversas modalidades de la reflexión contemporánea acerca de la arquitectura, así como discernir el papel que cumplen en la producción de conocimiento y su incidencia en la práctica del oficio. Sin olvidar que, frecuentemente, las fuerzas y relaciones que se desatan pueden conducir a enfrentamientos, incluso, a conflictos, si las partes interpretan que su micropoder está en juego, por lo que será necesario abrir el debate, establecer reglas precisas y consensuales (en lo posible) sin perder el perfil del proyecto académico. En ocasiones, será necesario deslindar posiciones y decidir quiénes están dentro del proyecto y quiénes fuera, todo ello en un marco de decisiones colectivas, amplias y con una actitud de tolerancia y comprensión, de tal manera de dejar libertad a quienes no comparten el proyecto, de armar el suyo propio y someterlo a confrontación. De esa manera crece la academia, confrontando proyectos académicos, auspiciando las discordancias para reconocer y legitimar las diferencias y estando alerta frente a las incertidumbres, consecuencias no esperadas, que pueden atentar contra la experiencia del programa o, en ocasiones, también impulsarla hacia nuevos horizontes.» (Guitián, 2005b: 173-174)

El testimonio de Guitián da cuenta de las dificultades sociales para llegar a acuerdos, en un ambiente como el académico; donde son imprescindibles las confrontaciones de proyectos y desde el cual hay que discernir posturas y fomentar reflexiones sobre la relación entre la producción formalizada de conocimientos que exige la academia y la práctica diaria del oficio. Un poco más adelante, ella reitera su observación:

*«...al menos dos debates son imprescindibles en este momento. El primero se refiere al problema de la producción de conocimientos y la formación de recursos humanos, es decir, la relación entre investigación y docencia; el segundo, a la relación entre la academia y la profesión, es decir, cómo poner al servicio de la sociedad los que produce la academia y cómo recibir del ejercicio profesional la retroalimentación para actualizar las exigencias del gremio y satisfacerlas.» (175)*

Lo que interpretamos que está diciendo Guitián, es que para el momento de la celebración del cincuenta aniversario de la FAU-UCV esos debates estaban muy lejos de considerarse agotados. La baja efectividad de la Maestría para ese momento (y en los años siguientes) además muestra lo difícil de las relaciones señaladas por Guitián y evidencia que no se había logrado establecer (ni se ha logrado aún) una adecuada metodología que propicie una producción de investigaciones basadas en el proyectar arquitectónico.

Para el momento de la segunda convocatoria el Prof. José Rosas Vera, catedrático de la Pontificia Universidad Católica de Chile, fue designado como coordinador de la MDA. Acompañado tanto por Guitián, como por un grupo de destacados profesores de la EACRV, presentaba la nueva oferta del programa comentando, entre otras cosas, lo siguiente:

*«El sentido de una Maestría en Diseño Arquitectónico, en el horizonte institucional del postgrado de una Facultad de Arquitectura y Urbanismo que pretende ser un polo cultural en el ámbito nacional y latinoamericano, es sensibilizar y situar la tarea de proyectos en el terreno en que la arquitectura se experimenta y posibilita y donde es parte constitutiva de un debate amplio sobre la sociedad a la que intenta transformar.*

*Contribuir a la construcción de unos campos más densos para la interlocución y debate acerca de la investigación proyectual en arquitectura, en el contexto de una matriz integrada de postgrados y en un mundo globalizado e interconectado a una red de relaciones, con un país que manifiesta significativas transformaciones y enormes desafíos sociales e incertidumbres en sus futuros desarrollos, resulta ser una tarea ineludible de los arquitectos contemporáneos en Venezuela, que estamos exigidos de replantear los roles que ejerceremos frente a las demandas que el país plantea.» (Rosas Vera, 2004: 2)*

Como vemos, Rosas Vera alude nuevamente a la necesidad de aumentar el nivel y las posibilidades de un debate acerca de la relación entre investigar y proyectar en arquitectura, con el fin de replantear el rol social de los arquitectos en Venezuela. Incluso él usa el término **investigación proyectual en arquitectura** para significar esa relación que Guitián, la mayoría de las veces, representa en el sintagma “*la relación entre producción de conocimiento y el proyecto arquitectónico*”.

Rosas Vera destaca que, más allá de reconocer los indiscutibles avances que el saber arquitectónico ha logrado gracias al concurso de otras disciplinas, la mayor parte de las veces sujetos a los paradigmas y límites epistemológicos que han dominado durante el siglo XX, los académicos y profesionales de la arquitectura han tenido que operar importantes y vitales precisiones en cuanto a sus objetos de estudio y formas de representación como método de investigación. Al hacerlo, se ha intentado compensar esa ineludible “extraterritorialidad” que, como él bien dice, afecta el núcleo del saber arquitectónico traccionando al proyecto hacia otras disciplinas y que, en no pocas ocasiones, se ha convertido en una coartada que escamotea «...el tema de proyecto como polo y prioridad de la agenda y contenidos de la investigación en arquitectura». (Ibíd.) Incluso insiste en decir lo siguiente:

*«En la actual sociedad del conocimiento, la investigación proyectual en arquitectura debiera ser el espacio más importante de gestión, producción e intercambio de ideas y propuestas, dónde no sólo se ha de reivindicar nuestra actividad como una categoría de pensamiento y un campo de experimentación, sino de reconocerle el papel determinante que el proyecto tiene en el proceso continuo de transformación de las dinámicas y de los fenómenos socio-culturales.» (Ibíd.)*

Con ello, Rosas también aboga por la necesidad de relacionar el campo académico con el campo de la práctica del oficio, poniendo en el centro de la discusión lo que Guitián denomina «**el eterno debate: investigación y diseño**» (Ob. cit.: 176); apuntando ambos además en lograr el reconocimiento de la arquitectura como un saber sistemático, formalizado, con relevantes aportes a la sociedad en que acontece.

Para resumir este punto, comprendemos que las consideraciones anteriores de Calvo, Guitián y Rosas, nos dicen que la cultura arquitectónica que forma parte del contexto en el que se gesta y aparece la MDA, adolece de un indiscutido reconocimiento como saber en el campo de lo académico; de importantes dificultades para relacionar el campo académico con el campo productivo, equivalente también a serias dificultades para comprender una relación adecuada entre la teoría y la práctica de la arquitectura; además de suceder en un ambiente en el que están en conflicto las posibilidades de debates tanto al interior de la sociedad arquitectónica como en la necesaria correspondencia entre esta y la sociedad plena en la que se inscribe.

### 3.2.2.- Sobre los fundamentos conceptuales de la MDA

Para documentar lo que comprendemos como fundamentos conceptuales de la propuesta académica de la MDA, trabajamos con los dos planes de estudios presentados y que ya hemos



referido, el ensayo de la Prof. Guitián en el libro del cincuenta aniversario de la FAU-UCV, así como con una serie de artículos escritos por el Prof. Calvo en el diario Economía Hoy (además de los ya citados) y un informe presentado por el Comité Académico del Área de Diseño acerca de los posgrados respectivos.

A continuación enumeraremos diez proposiciones que leemos como primordiales en la concepción del proyecto académico que alienta a la MDA. Cada una la apoyamos en las citas textuales en las que las hemos leído:

### 1. El proyectar arquitectónico como base de la producción de teoría, crítica e investigación arquitectónica:

*«...es importante precisar que la Maestría se orienta fundamentalmente hacia profesionales y docentes preocupados por incrementar, teniendo como excusa una deseable pasión por la actividad proyectual, su formación teórica y mejorar su capacidad crítica e investigativa.» (Calvo, 1996a)*

### 2. El proyecto como conocimiento y acción:

*«Se parte de visualizar el proyecto como conocimiento y enseñanza viva de la arquitectura; por él se gesta y crea la arquitectura y, a través de él, se transmite la experiencia esencial al hacer arquitectónico. Por el proyecto buscamos lo nuevo y aspiramos ver realizado un deseo, con él dirigimos una acción y una voluntad de realizar para cambiar.*

*Así, el proyecto es entendido como conocimiento y como acción, como teoría y práctica del quehacer arquitectónico. Es concebido como creación, al potenciar en su seno el proceso de determinación de la forma, y puede ser formulado como investigación, como proceso abierto a la indagación de su propia naturaleza arquitectónica y ser, por tanto, asumido como tema de estudio.» (Calvo, 1997a)*

### 3. El proyecto arquitectónico como objeto de estudio de naturaleza dual (proceso/producto):

*«... convertir el proyecto de arquitectura en objeto de estudio ofrece una excelente oportunidad para profundizar una serie de aspectos a los que los arquitectos les hemos permanentemente sacado el cuerpo. En primer lugar, obliga a precisar si cuando hablamos de la actividad proyectual nos estamos refiriendo a aquello que los metodólogos en algún momento definían como el “acto de diseñar” edificaciones. En segundo lugar, demanda una necesaria acotación acerca de cómo, cuándo y de qué manera puede considerarse que el arquitecto investiga mientras diseña (o si, por el contrario, lo que hace es diseñar mientras investiga) y, en consecuencia, si la investigación tal como ha sido tradicionalmente entendida es inherente a su actividad o si lo que procede es hablar de cierto tipo de ella. También convendría tener claro que los conocimientos que se originan en el estudio de la actividad del diseñador arquitectónico se rigen por criterios muy diferentes a los de la ciencia. Por último,(...), convendría deslindar qué papel juegan el rigor formativo y los recursos expresivos con que el arquitecto emprende la elaboración de un proyecto en sus diferentes instancias, si el registro que sobre él va quedando ya puede ser considerado como un hecho investigativo, si se tiene plena conciencia de ello o si siempre es necesario el transcurrir del tiempo o la visión a distancia para lograr una reconstrucción ordenada y coherente de un proceso que en sí no lo es.» (Calvo, 1996b)*

*«Visto desde ese contexto, el proyecto de arquitectura reclama tres necesarias condiciones para ser considerado como eje orientador de posibles trabajos de investigación: 1) que tenga vida autónoma, es decir, puede ser visto independientemente de su papel como instrumento que apunta a facilitar la construcción de edificaciones; 2) que permita a quien lo realiza indagar en su interior con los mismos elementos que lo constituyen y 3) que garantice la posibilidad de visualizar o expresar respuestas arquitectónicas tangibles. Obviamente se trata de tres*

condiciones que incluyen todas aquellas posturas que suelen ver a la arquitectura como un coto cerrado y al proyecto orientado por una única voluntad. También son tres condiciones que obligan no sólo a evidenciar la conformación de una plataforma sobre la que pueda constituirse una determinada **idea de arquitectura** sometida la misma a una incesante y enriquecedora **confrontación**, sino ante todo a facilitar múltiples respuestas de acuerdo con los particulares intereses del diseñador.» (Calvo, 1997d)

**« a) El proyecto como proceso/el proyecto como objeto de proyecto.**

En el seno del proyecto se desarrolla el proceso de diseño que da vida a la forma reuniendo a la totalidad arquitectónica. Proceso y proyecto son expresados en términos del lenguaje de proyecto en su doble finalidad creativa y comunicativa, entendida como materia con la que se modela la invención arquitectónica.

Lenguaje de proyecto que puede ser utilizado en el seno del proceso de diseño para la creación, la investigación y la crítica, abriendo un espacio sobre el mismo proyecto en proceso como objeto de estudio.

Un proyecto puede ser tratado, a su vez, como un proyecto que expresa los distintos contenidos de conocimiento a través de su propio lenguaje. Puede ser ésta una reflexión histórica, crítica, teórica o metodológica, pero que pasa, necesariamente por la lógica del propio proceso de proyecto y se manifiesta en los términos de su lenguaje.

**b) El proyecto como resultado/el proyecto como objeto de comunicación.**

El proyecto es el desarrollo en el tiempo de un proceso para lograr un resultado. Este resultado es producto de detener el proceso y formalizar los lenguajes, mediante un sistema de convenciones e instrucciones para realizar la obra. Este proyecto resultante puede ser tomado como objeto de estudio a partir del propio proceso de proyecto o como objeto autónomo y acabado, a ser contrastado por la crítica, la historia o la teoría, así como con las obras ya realizadas.

La valoración y contrastación de este proyecto resultado, entendido como el conjunto de representaciones que permiten materializar la obra, puede ser abordado por los medios tradicionales de desarrollo de los estudios críticos y monográficos teniendo siempre en cuenta el lenguaje de proyecto y entendiendo que, por las características de documentación del mismo proyecto, la parte gráfica referida a estos lenguajes tendrá un peso importante en relación a la parte escrita.» (Calvo, 1997a)

#### 4. La biografía proyectual como base necesaria para la comprensión del proyecto arquitectónico como investigación:

«Podríamos aventurarnos a afirmar, con la intención expresa de polemizar, que un proyecto arquitectónico aislado o si se quiere la resolución de un problema de diseño concreto, independientemente de su especificidad temática, de las particulares variables que lo han podido conformar y de lo laborioso que haya sido su proceso de ejecución, podría constituirse en investigación siempre y cuando detrás de él exista otro proyecto: aquel que personifica la trayectoria, la línea de pensamiento, preocupaciones y formas de hacer y proceder del arquitecto que lo suscribe. Es decir, llegado el momento pareciera que todo arquitecto debería ser capaz de tomar conciencia de la forma muchas veces inconsciente como actúa, dándole sentido a aquella idea que establece que la creatividad no es otra cosa que el impulso que provee la capacidad de saber ver con el objeto de reformular de manera novedosa lo ya existente.

Observar cuidadosamente la serie de dibujos elaborados por Le Corbusier dentro del proceso de gestión de la Villa Stein o la manera como Tomás Sanabria ha sido capaz de registrar y ordenar sus apuntes de viaje nos retrotrae necesariamente a las consideraciones que dieron origen a este artículo. Ambos ofrecen, a lo largo de trayectorias acompañadas por una amplia y abundante documentación gráfica, importantes luces para empezar a comprender particulares relaciones que en arquitectura pueden tener proyecto e investigación. Ambos encarnan la actitud de quien va labrando y evidenciando a través de su andar una rigurosa “búsqueda paciente” signada por preocupaciones permanentes que afloran de manera peculiar en sus más relevantes obras.» (Calvo, 1996b)

«Otra tendencia que he vislumbrado, aún muy incipiente y poco estructurada pero con paso firme en proyectos doctorales, es la consideración de la dialógica como la incorporación de las voces de los sujetos sociales involucrados en el proceso de proyectación. (...) ...el arquitecto contrasta los valores absolutos que ha recibido como parte de una formación caracterizada por la imposición de la violencia simbólica de la cultura dominante, con las representaciones de otros actores, sujetos sociales del habitar.

Justamente a eso apunta la proposición de la Maestría en Diseño Arquitectónico: a develar las fuentes del imaginario intelectual de los arquitectos y reconocer la mayor cantidad de posibilidades que se les ofrece para

*construir un discurso sólido y coherente acerca de la arquitectura como producción nacional y como expresión cultural de la sociedad contemporánea. Para ello, es ineludible recurrir a los procesos formalizados de producción de conocimiento; de ahí que el centro del curso sea la investigación en el proyecto.*

*Sin descartar el aporte de otras disciplinas, su papel debe ser críticamente interpretado e incorporado al proceso de investigación y proyecto. Es ineludible considerar la producción de ideas dentro de la producción cultural de la sociedad, así como es ineludible pensar en la arquitectura como objeto de la producción del espacio habitable, pero es imprescindible reconocer la especificidad de la disciplina y del método para producir conocimiento.» (Gutián, 2005b: 179)*

## 5. El arquitecto como intelectual consciente y socialmente comprometido:

*«Un diseñador, si quisiéramos dar una definición sintética, pasando por encima de las ya consabidas distinciones que tiene el diseñar en otras lenguas (dibujar o delinear, por ejemplo), no es sino un individuo que, plantado ante un problema, sabe hacer a cada caso y en cada paso las preguntas correctas que le llevarán a aproximarse a soluciones lo más satisfactorias, imaginativas e innovadoras posibles. Nada más lejano de esta visión del diseñador que el ya archiconocido personaje acostumbrado, por tradición o por adiestramiento, simplemente a resolver problemas. Por otro lado, el diseñador que nos imaginamos debe ser producto de su cultura y ayudar a enriquecerla, debe tener los pies asentados sobre el aquí y el ahora para prefigurar los escenarios del futuro y, por si fuera poco, haber ido conformando una determinada manera de hacer las cosas dentro de una clara línea de pensamiento, o sea, tener –en el más amplio sentido que las dos palabras permiten – tanto método como estilo.*

*¿Qué significa, por tanto, formar para el diseño?, o, mejor dicho, ¿qué significa formar con o desde el diseño? Pues ir construyendo individuos curiosos, ávidos e interesados por cuanto pasa a su alrededor, estimulados hacia la creatividad y con un proceder en el cual se conjuen el análisis y la síntesis; individuos que sepan discurrir y ubicarse ante los inconvenientes, que asuman posturas determinadas, que las puedan sustentar y documentar y, en consecuencia, que las puedan someter a revisión permanentemente mediante la ejercitación. Es evidente que bajo esta tónica se empieza a formar para el diseño o sencillamente a formar (a secas) desde muy temprano.*

*(...)...aunque pretendemos formar diseñadores quienes enseñamos, ni hacemos al estudiante participe de su formación, ni propiciamos el desarrollo del intelecto, ni estamos interesados de deslastrarnos de nuestro carácter prescriptivo. (...)...atrapadas entre el compromiso de otorgar un título que permita ejercer la profesión sin restricciones desde el mismo día de la graduación y el interés por hacer del arquitecto formado un arquitecto con la visión globalizante de un director de orquesta, nuestras escuelas de arquitectura han descuidado de forma dramática tanto lo uno como lo otro.» (Calvo, 1997b)*

*«... tal vez el principal reto que desde la Academia deba afrontarse para hacer del proyecto de arquitectura algo más que simples instrucciones orientadas hacia lo constructivo o meras divagaciones sin asideros tangibles, y del **arquitecto un verdadero intelectual** en sintonía con una multifacética realidad, es que se hace necesario no sólo conocer las características de la formación a la que se han visto sometidos tradicionalmente los egresados de nuestras universidades, sino delimitar un necesario perfil que debe cumplir cualquier arquitecto que pretenda hacer un curso de cuarto nivel en Diseño Arquitectónico.» (Calvo, 1997d)*

*«Mucho tiempo y energía ha consumido entre quienes hemos estado participando en la creación de este espacio donde el pensamiento sobre, desde y hacia la arquitectura pretende ser el protagonista, el debate en torno a la relación entre la actividad de investigar y la naturaleza del proyectar arquitectura, y mucho me temo que sobre ello seguiremos discutiendo. (...) De aquí la importancia de incursionar bien informados dentro de un territorio donde se espera de todo aquel que se aproxime a él dos cualidades fundamentales: a) haber adquirido y demostrado un elevado nivel en su actividad como diseñador y b) haber recapacitado en la manera como lo hace, es decir, haber iniciado una **revisión** de su propio hacer para poder **profundizar** en aquellos temas y reflexiones arquitectónicas que, por aflorar con persistencia, ya lo pueden estar caracterizando.» (Calvo, 1997e)*

*«Carrera con contenidos confrontados en procesos de investigación, debates académicos continuos, sistemáticos y acumulativos que pongan siempre en evidencia los paradigmas imperantes en las distintas áreas de conocimiento, bien para cuestionarlos o para reforzarlos; la incorporación constante de temáticas de vanguardia que transformen la visión convencional que se tiene de un problema determinado; temáticas cuya vanguardia no nos viene predeterminada desde los centros del poder académico, sino que seamos capaces de crear nuestros propios*

temas de investigación, en función de la relación entre lo global y lo local, lo propio y lo ajeno, lo público y lo privado, lo incluido y lo excluido, el pasado, el presente y el futuro como dimensiones de la **producción cultural propia y la conculturación** que generamos en los procesos de **resemantización** de los hechos culturales ajenos.» (Gutián, Ob.cit.: 174)

6. La *idea de arquitectura* como constructo articulador entre realidades abstractas y sensibles:

Alberto Saldarriaga Roa «Desviar el **punto** de mira del entorno físico a la idea de arquitectura es el eje de la operación que lleva a cabo Saldarriaga en su intento por relacionar proyecto y contexto. En otras palabras: la idea de arquitectura es el filtro a través del cual los arquitectos vemos el mundo y, en consecuencia, la principal orientadora en la construcción de un contexto que pivote entre el predominio de la abstracción o del sentido de lugar.» (Calvo, 1997c)

7. La *investigación proyectual* como episteme trascendente a las arquitecturas posibles:

«Someter el proyecto arquitectónico a los avatares de una discusión que intente discernir previamente lo que arquitectura es, para posteriormente calificarlo positiva o negativamente carece de todo sentido en un clima –como el académico– donde la pluralidad debe ser tónica. Someter a debate su vocación, o en otras palabras, las herramientas que deben permitir la materialización tangible de la idea que lo respalda, ofrece un similar desenlace. Entenderlo como **campo** en el que pueden cristalizar y tener cabida diferentes visiones que se tengan tanto de la realidad como de la disciplina sería lo deseable.

Llegados a este punto sigue abierto el interrogante ¿cómo hacer del trayecto que desemboca en la realización de un proyecto arquitectónico un acto investigativo? ¿Cómo convertir un proyecto de arquitectura en trabajo de grado dentro de una maestría? Para este momento no tengo otra respuesta que la de insistir en convertir cada oportunidad, ligada a sus peculiares circunstancias, en la excusa para permitir que aflore de manera auténtica una particular **ética** que traducida en manifestación **estética** pueda ser **ubicada rigurosa y sistemáticamente dentro de una determinada senda intelectual**.» (Calvo, 1997d)

8. Identificación de tres momentos para una historia de la investigación proyectual en la FAU-UCV:

- a. Primer periodo (entre 1944-1970): caracterizado por formular la enseñanza del proyecto desde un enfoque predominantemente instrumental, de orientación positivista; por una adscripción, más mimética que crítica, a la doctrina del Movimiento Moderno. (Rosas Vera, 2004: 4)
- b. Segundo periodo (entre 1970-1995): caracterizado por una ruptura epistemológica con los principios del Movimiento Moderno, dando paso a una reflexión e intento de refundación disciplinar desde la institucionalización de una diversidad doctrinal en los procesos de diseño, predominantemente marcada por una “extraterritorialización” del saber disciplinar arquitectónico y búsqueda de metodologías que le otorgaran un “nivel científico” a la arquitectura. (Ibíd.: 5)
- c. Tercer periodo (desde 1995): recolocación, en el centro de la enseñanza, de la teoría y práctica del proyecto; asumiéndolo como el campo primordial de investigación de la arquitectura. (Ibíd.: 6). Gestación y primera etapa de la propuesta académica de la MDA basada en la **investigación proyectual** como comprensión primordial de la relación entre investigar y proyectar.

9. El saber arquitectónico es un saber legítimo frente a la comunidad académica:

«[Sobre los modos de producir conocimiento en el proyecto arquitectónico] *Lo primero que hay que reconocer es que estos modos no son, en absoluto, asimilables a los modos de producción del discurso en las ciencias, ni siquiera en las humanidades, tal como lo establece el canon académico aceptado por la institución. Esta premisa genera gran incertidumbre acerca de la legitimidad académica del discurso. ¿Cómo puede, entonces, ser aceptado por una comunidad que se rige por patrones distintos de definición de lo académico? ¿Se trata de un modo distinto de producir conocimiento, hasta el punto que se sale fuera de los paradigmas reconocidos? ¿Cómo se construye un paradigma del conocimiento proyectual y cómo se legitima frente a la comunidad académica?* interrogantes esta que ameritarían un ensayo acerca de la epistemología del conocimiento en arquitectura y cómo lo han enfrentado las distintas comunidades académicas, sobre todo fuera del país...» (Gutián, Ob.cit.: 176)

#### 10. El saber arquitectónico es pluriparadigmático:

«La discusión acerca de la dicotómica condición de oficio y disciplina de la arquitectura parecen haber dejado de lado la noción de la arquitectura como oficio, sin pretensión de un campo de conocimiento propio, sino más bien síntesis de conocimientos provenientes de otras disciplinas.

La discusión actual de la producción de conocimiento parece estar centrada en la condición disciplinar de la arquitectura, es decir, ¿cómo se relaciona la producción de conocimiento con el proceso de producción de ideas? ¿Es la investigación anterior al proceso, por lo que existe una clara diferenciación en el momento de producción del conocimiento y el momento de producción de la idea? ¿O se encuentran en el interior del mismo proceso y la producción de la idea es ya producción de conocimiento, como algunos lo entienden, o se trata de producir conocimientos e ideas en el proceso proyectual, como lo entienden otros? ¿O sólo puede hacerse ex post facto, es decir, después de materializada la idea y entonces, sólo la crítica, sustentada en la historia, es válida como producción de conocimiento y sólo a través de ella se puede construir teoría? De nuevo, interrogantes para un debate irresuelto que quizás no tenga una sola respuesta, sino que implicará construir distintos paradigmas de acuerdo con la interrogante que se decida asumir, y la arquitectura, como las ciencias sociales, resulta ser una disciplina pluriparadigmática.

Pero la discusión epistemológica, aunque sustancial al debate, no puede agotarse en sí misma. Múltiples pueden ser las perspectivas con las que se aborde el tema y múltiples las maneras como los arquitectos nutren sus procesos de producción de ideas.» (Ibid.: 177)

#### 3.2.3.- Sobre el plan de estudios de la MDA

Nuestro objetivo al tratar este punto no es desarrollar con detalles una descripción acerca de la estructura curricular y el plan de estudios que conformó a la MDA en su fundación y devenir. Nos proponemos mirar a la estructura curricular y al plan de estudios como continuación de los fundamentos conceptuales sobre los que se gestó la Maestría, pero procurando intensificar nuestra atención sobre la posible concepción docente desde la cual interpretamos que se formuló.

La estructura curricular de la MDA ha constado de cuatro modalidades de asignaturas (Calvo, 1997a: 5-6) que, en términos generales, se describen a continuación:

- a. **Investigación y diseño:** siendo la investigación fundamento y objetivo de la MDA, el propósito de esta modalidad de asignatura es el de «...dotar al cursante de la Maestría de las herramientas teóricas y metodológicas que le permitan asumir cada proyecto como una actividad particular en el campo de la producción de conocimiento.» (Calvo, ob. cit.: 8). En ese sentido, según las dos versiones de planes de estudios, se aspira a *formar para la investigación*, en el

sentido de aproximar a los cursantes a una comprensión general acerca de los *procesos de producción de conocimiento*, con base en las distintas disciplinas y teorías que abordan este tema; así como también se procura orientar en la aplicación de ese aprendizaje en el trabajo proyectual, a partir de considerar el estado de la relación entre investigación y proyecto arquitectónico. Este último objetivo, en la segunda versión de la MDA (Rosas Vera, 2004: 19), se ve precisado en dos sentidos particulares: la primera, entiende que la reflexión sobre el oficio del arquitecto está sujeta a una comprensión de este sujeto-actor en cuanto «...*productor de espacios habitables...*», lo que implica una necesaria consideración epistemológica sobre «...*la relación entre la creación y la razón, la subjetividad y la objetividad...*»; la segunda, derivada de la primera, para poder tener esa consideración epistemológica es necesario «...*superar los obstáculos epistemológicos propios de una concepción de la ciencia apartada de la fenomenología y de los paradigmas cualitativos...*»; lo que interpretamos que significa asumir que, epistemológicamente, la arquitectura se sitúa en un terreno que no puede ser descrito sólo desde las ciencias naturales, como tampoco exclusivamente desde las ciencias sociales. La didáctica de estas asignaturas perseguía la formulación del anteproyecto y del proyecto de investigación que resultaría finalmente en el Trabajo de Grado de la MDA; se basaban en charlas magistrales, lecturas, debates y conversación con invitados especializados.

- b. **Teoría de la Arquitectura:** en concordancia con la definición que al respecto da el Plan de Estudios para el pregrado de Arquitectura en la FAU-UCV (1995: 32, 51, 53-54), la MDA también entiende a la Teoría de la Arquitectura como «...*ámbito para la reflexión crítica acerca de los problemas de la arquitectura vista ésta como objeto de conocimiento...*», comprendiendo a la arquitectura como un fenómeno cultural, a partir de apoyarse en una reflexión crítica-filosófica de la misma; procurando siempre construir metódicamente un sistema de conocimientos por los cuales «...*razonar, justificar y explicar la naturaleza de las formas arquitectónicas revelando las ideologías y sistemas de pensamiento involucrados en su conceptualización y las condiciones prácticas inherentes a su producción...*» (Calvo, ob. cit.: 8). En la segunda versión de la Maestría se agrega una ligera precisión a esto último, al considerar a la Teoría de la Arquitectura desde dos aproximaciones; una general, en tanto «*conocimiento universal*» de «...*los fundamentos teóricos que subyacen en los proyectos y obras más relevantes de la producción arquitectónica contemporánea...*»; y una específica, entendida como exploración de los temas generados en el seno de la propia Maestría, atendiendo a posibles planteamientos que luzcan adecuados a «*nuestras condiciones culturales*» y a la producción, desarrollo y comprensión, tanto de teorías proyectuales propias, como de nuestras obras arquitectónicas contemporáneas. (Rosas Vera, ob. cit.: 14). La didáctica para estas asignaturas se basaba en charlas magistrales y debates colectivos.
- c. **Seminarios:** en el plan original se concebían como «*puentes*» (Calvo, ob. cit.: 10) y se afirmaba que estas asignaturas tenían «... *el compromiso de establecer los vínculos necesarios entre las materias teóricas y el Taller y, a la vez, de ayudar a consolidar las particulares inclinaciones que manifiesten los diferentes cursantes.*» (Ibíd.: 6). Se comprendían, además, como «...*grupo de conocimientos...*» (Ibíd.: 10) o «...*saberes que provienen de otras disciplinas...*» (ídem), para los cuales la MDA abría este espacio en el que se posibilitasen vínculos que cada cursante habría de «...*traducir para su beneficio...*» (ídem). Ahora bien, mientras que en la primera versión se habla de un «*paralelismo metodológico*» en la relación entre análisis y proyecto (Ibíd.: 9); la segunda versión se refiere a los seminarios como las asignaturas que «...*deben principalmente acudir a reforzar los talleres de proyectos por lo que existe un paralelismo entre su temática y la del taller.*» (Rosas Vera, ob. cit.: 10). Así, pasan de ser “puentes” a “refuerzos” o “soportes”. En esa segunda versión, además, se organizan los seminarios en dos

bloques: el primero, consistente del primer seminario, se destina a informar a los participantes sobre las distintas líneas de investigación de la maestría; el segundo bloque, constituido por los otros tres seminarios del plan, se destina a «...discurrir acerca de las relaciones externas e internas del campo de la proyectación arquitectónica, tomando como eje o centro discursivo la relación existente entre teoría de la arquitectura y teoría de la proyectación...» (Ibíd.: 17). La didáctica para estas asignaturas se basaba en propiciar lecturas, reflexión y debates en torno a los temas provenientes de las líneas de investigación; se aspiraba a que los cursantes lograsen construir un “marco de referencia” tanto disciplinar como cultural para la formulación de sus propios trabajos de investigación.

- d. **Talleres de proyectos:** en su definición se reiteraba la concepción del Diseño como «...área coherente de conocimientos y eje de la formación del arquitecto...»<sup>211</sup>; por lo que en la primera versión se afirma que «...constituye el eje fundamental de la Maestría...» (Calvo, ob. cit.: 6) y en la segunda versión «...eje principal y articulador de la oferta académica...» (Rosas Vera, 2004: 10). Los talleres eran concebidos, en ambas versiones, como «verdaderos laboratorios experimentales» (Calvo, íd.: 9 y Rosas Vera, íd.: 12). Se pensaban como lugares idóneos para la discusión, comprobación y ajuste de los conceptos provenientes tanto de la teoría como de la investigación, así como las hipótesis que cada estudiante pudiese formular desde su adscripción a una de las líneas de investigación definidas. Se entendía entonces como una *asignatura-síntesis*, de aplicación práctica de conocimientos. Su sentido último era el de «...evidenciar la necesidad que existe de construir un pensamiento que acompañe, refuerce y apoye una comprobada praxis arquitectónica y la posibilidad, a su vez, de entender el proyecto de arquitectura como generador y portador de reflexión teórica.» (Calvo: ibíd.). La didáctica de estas asignaturas preveía que sucediesen igual a «...la manera habitual como funciona un Taller de Proyectos, proponiéndose en forma individual para ser desarrollados, un sólo trabajo o varios trabajos cortos (que formen parte de un sistema) siempre con un único resultado final.» (Calvo, íd.: 34 y 38). En ambas versiones, quedaba a cargo del profesor guía o del profesor invitado la proposición de un tema y de unos ejercicios proyectuales que, en principio, debían estar inscritos entre los objetivos de formación y las líneas de investigación de la MDA. La evaluación de cada “único resultado final” quedaba a cargo de un jurado, en momentos específicos del periodo.

La distribución de la carga académica en los cuatro periodos previstos para el plan de estudios de la Maestría da cuentas del cambio mayor que se operó entre las dos versiones. Mientras la versión de 1997, basada en una dedicación exclusiva de los cursantes al programa, preveía una mayor carga en los dos primeros periodos lectivos; la versión de 2004, en contraste, distribuyó equitativamente la carga durante todos los periodos. A continuación mostramos dichas distribuciones en sendas tablas, señalando que hemos mantenido el orden en que se indicaban las asignaturas:

<sup>211</sup> Consúltense al respecto: FAU.UCV (1995) *Plan de Estudios*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de Arquitectura; pp. 23, 31 y 59.

Periodo I	Periodo II	Periodo III	Periodo IV
Investigación y Diseño I	Investigación y Diseño II		
Teoría de la Arquitectura I	Teoría de la Arquitectura II		
Taller de Proyectos I	Taller de Proyectos II	Taller de Proyectos III	Taller de Proyectos IV
Seminario I	Seminario II	Seminario III	Seminario IV

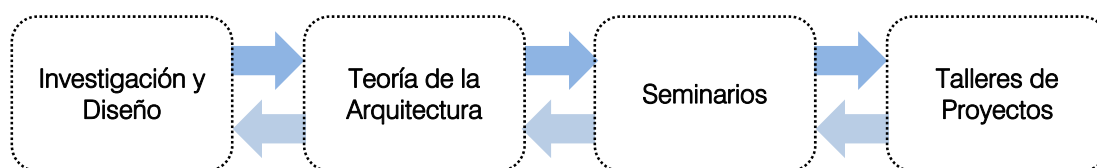
**Tabla 3.2-2:** Distribución de las asignaturas en el Plan de Estudios de la MDA, versión inicial, de 1997

Periodo I	Periodo II	Periodo III	Periodo IV
Taller de Proyectos I	Taller de Proyectos II	Taller de Proyectos III	Taller de Proyectos IV
Seminario I	Seminario II	Seminario III	Seminario IV
Teoría de la Arquitectura I	Investigación y Diseño I	Teoría de la Arquitectura II	Investigación y Diseño II

**Tabla 3.2-3:** Distribución de las asignaturas en el Plan de Estudios de la MDA en la segunda versión, de 2004 (vigente hasta 2009)

Como podemos observar hasta aquí, los elementos de la estructura curricular de la MDA se mantuvieron entre la primera y la segunda versión; observando la siguiente diferencia: mientras que en la primera versión, cada modalidad de asignatura representaba un área de conocimiento (Calvo, 1997a: 8-10), (ver Esquema 1), en la versión de 2004 se reorganizaron reduciéndolas a tres áreas (ver Esquema 2): a) área de *Talleres de Proyectos*, b) área de *Teoría de la Arquitectura* y c) área de *Seminarios e Investigación*.





Esquema 3.2-1: Áreas de Conocimiento de la MDA, según el plan de 1997



Esquema 3.2-2: Áreas de Conocimiento de la MDA, según el plan de 2004

Interpretamos que mientras la primera consideraba una cuaternidad de áreas identificables por su relativa autonomía, linealmente estructuradas desde la teoría hacia la práctica, progresiva y cíclicamente interconectables unas con otras<sup>212</sup>; la segunda versión configura una díada, a partir de intensificar la dicotomía entre las concepciones extremas de práctica (talleres) y de teoría, mediadas por un ámbito que también es de naturaleza dual: la práctica del investigar (seminarios) y la teoría sobre el investigar (investigación y diseño). Así, desde una comprensión epistemológica, la Teoría de la Arquitectura y los Talleres de Proyectos están vinculados por las asignaturas de Investigación y Diseño; mientras que desde una comprensión didáctico-metodológica, están vinculadas por los seminarios.

<sup>212</sup> En la que situamos a los seminarios como "puentes" entre la teoría y el "laboratorio de proyectos", a diferencia de cómo aparece en nuestra primera tabla, que podría entenderse como "soporte" o "refuerzo"; lo cual nos sugiere una ambigüedad en el modo en que eran pensados los seminarios en 1996.

Por otra parte, la tríada de líneas de investigación originales de la Maestría fueron replanteadas dentro de «áreas de investigación» en la versión de 2004 (Rosas Vera, ob. cit.: 21), según el siguiente esquema:

1. La naturaleza del espacio: esta área se constituía con las siguientes líneas de investigación:
  - a. La habilidad de Diseño Espacial (HDE) y el proyecto de Arquitectura.
  - b. Los Modelos arquitectónicos.
  - c. La construcción del espacio arquitectónico.
  - d. La interacción hombre-espacio arquitectónico.
2. El proyecto arquitectónico en la ciudad informal.
3. Medios digitales.
4. El proyecto en la sociedad del riesgo.
5. La materia en la arquitectura.
6. Líneas propuestas por talleres de proyecto a cargo de las unidades docentes:<sup>213</sup> esta área se constituía con las siguientes líneas de investigación:
  - a. Identidad-Proyecto en el contexto Arquitectónico Venezolano.
  - b. La noción de entorno en la arquitectura latinoamericana.

Como se puede inferir, las tres líneas de investigación iniciales quedaron subsumidas dentro de una lista, aparentemente ordenada, de proposiciones que intentaban configurar una serie de “áreas”.

Hay que señalar que en la versión de 2004 del Plan de Estudios de la MDA se agregaron dos asignaturas en un *curso propedéutico*: *portafolio digital* y *teoría de la arquitectura* (Rosas Vera, ob. cit.: 22). Dicho curso:

*«... constituye un espacio importante para dotar de herramientas teóricas y prácticas así como de propiciar un encuentro para la discusión de estos temas que permita al estudiante ubicarse con respecto a lo que se espera que él maneje como conocimientos básicos para incidir en un mejor desempeño en la prosecución del curso regular. (...)...formulado de modo preliminar para establecer un nivel de ingreso... (...)...está comprendido entre las áreas de conocimientos de la maestría denominadas área de medios digitales y área de teoría de la arquitectura, plantea el paradigma del proyecto en el siglo XX en el marco de dos revisiones no excluyentes...» (Ídem).*

<sup>213</sup> La indicación explícita de un área constituida por «Líneas propuestas por talleres de proyecto a cargo de las unidades docentes» permite inferir que las otras cinco áreas no están propiamente relacionadas con las Unidades Docentes de Diseño, sino referidas a las Áreas de conocimientos que conforman la estructura base de organización de la EACRV (Diseño, Tecnología, Métodos, etc.); sin embargo, en ese sentido, pareciera haberse omitido un área de investigación que se correspondiese con el Área de conocimiento de Historia de la Arquitectura, mientras que resulta ambigua la referencia a las Áreas de Estudios Urbanos y a la de Acondicionamiento Ambiental. A ello habría que agregar que sólo la Unidad Docente Taller X quedaba representada en las dos líneas de investigación declaradas en este esquema (a cargo de los Profs. Azier Calvo y Edgar Aponte, quienes estaban entre los miembros fundadores de la MDA así como de la UDTX, por lo que esta Unidad Docente fue la primera en identificar su proyecto académico con el de la Maestría) y, en consecuencia, no se hacía explícita participación de las otras Unidades Docentes activas para ese momento (a saber: UD 00, UD 01, UD 06 y UD 09; además de un grupo de Experiencias Docentes de cuya unión –surgió el Taller EPA– surgiría luego la Comunidad Docente Piso 2).

El *portafolio digital* se propuso para que el aspirante elaborara y presentara una construcción reflexivo-crítica sobre su propia producción proyectual, previa al ingreso a la Maestría, basándose en la representación arquitectónica realizada a través de plataformas computacionales. Así entendido, el *portafolio digital* perseguía una nivelación de los aspirantes en cuanto al uso instrumental de medios digitales para la representación arquitectónica, así como también, propiciar que el aspirante que ingresara a la Maestría, iniciase sus estudios con una *biografía proyectual* elaborada como documento base para sus reflexiones subsecuentes.

Con la asignatura de *Teoría de la Arquitectura*, en el curso propedéutico, se perseguía nivelar a los aspirantes en cuanto al conocimiento de los principales sistemas de pensamiento a partir de los cuales se ha construido a la Arquitectura como saber específico, atendiendo a un lapso comprendido entre el período Clásico y los albores de la Modernidad arquitectónica.

Antes de finalizar esta parte de nuestro estudio, es necesario destacar un aspecto en el que se hace especial énfasis en los discursos de presentación del Plan de Estudios de la MDA. Tiene que ver con el reconocimiento de la realidad socio-cultural con la cual, se piensa, debe relacionarse el cursante de la Maestría; una realidad que, además, ha de reconocer como centro de su atención el entorno nacional situado en el continente latinoamericano. En distintas partes de ambas versiones del programa se insiste en aclarar y hacer énfasis sobre este aspecto. En varios de sus artículos, el Prof. Calvo lo comenta; sólo lo reseñamos en la siguiente cita:

*«Para finalizar sólo reiterar que la Maestría se centrará en la generación de planteamientos teóricos apropiados, dinámicos y a la vez cónsonos con **nuestras particulares condiciones culturales**. Venezuela y Latinoamérica, sus especificidades y conexiones con la cultura occidental, así como los mecanismos que se pueden detectar y desarrollar para interpretar y contextualizar los mensajes que proceden de los diferentes centros, generarán dentro de la Maestría una línea de trabajo permanente.»* (Calvo, 1997e. Véase también en Calvo, 1997a: 5).

En resumen, podemos proponer las siguientes anotaciones:

1. El Plan de Estudios de la MDA se estructuró a partir de cuatro modalidades de asignaturas:
  - a. Las de formación teórica sobre la investigación.
  - b. Las de formación práctico-reflexiva sobre investigación.
  - c. Las de estudios sobre conocimientos arquitectónicos.
  - d. Las de práctica proyectual-investigativa arquitectónica.
2. En la versión de 1997 se concebía el plan de formación en la Maestría como un tránsito (cíclico) desde el investigar hacia el proyectar.

3. En la versión de 2004 se concebía el plan de formación en la Maestría como una tensión entre la práctica proyectual de la Arquitectura y la construcción teórica de la Arquitectura, mediada por la teoría y práctica del investigar.
4. El Taller de Proyectos de la MDA se concibió como “habitualmente” se concibe el Taller de Diseño en pregrado de la EACRV.
5. En la MDA se tenía la intención explícita de diferenciar el Taller de Proyectos (con respecto al de pregrado) a partir de intensificar sus posibles vínculos con las otras modalidades de asignaturas del plan de estudios; de las cuales, además, se tenía la intención de concebirlas vinculadas entre sí.
6. El Plan de Estudios de la MDA estaba concebido desde una conciencia social y culturalmente orientada hacia el reconocimiento de realidades referidas al entorno nacional, al latinoamericano y del mundo eurooccidental.
7. La investigación en la MDA se concibió indisociable al proyectar arquitectónico.
8. Las líneas de investigación originales de la MDA que estaban asociadas a producciones concretas de investigación en la FAU eran:
  - a. *Las relaciones identidad-proyecto en el contexto arquitectónico moderno venezolano.*
  - b. *La habilidad de diseño espacial (HDE) y el proyecto de arquitectura.*
9. Las líneas de investigación fueron planteadas independientes de referencias concretas a áreas de investigación y/o de conocimiento dentro de la FAU.
10. Las áreas de investigación de la versión de la MDA en 2004 sólo estaban nominalmente sugeridas.
11. El curso propedéutico de la versión 2004 de la MDA sugiere deficiencias cognoscitivas relevantes en la formación básica (teórica y práctica) del aspirante.
12. La base formativa de la Maestría requiere del aspirante dominio sobre técnicas de representación y expresión arquitectónica, capacidad crítico-reflexiva manifestada a través de su *biografía proyectual* y conocimiento adecuado de los sistemas de pensamiento que determinaron históricamente la construcción de Teoría de la Arquitectura (entre el período Clásico y los inicios de la Modernidad arquitectónica).

Para finalizar, pensamos que la posible concepción docente desde la cual interpretamos que se formuló el proyecto académico de la MDA oscila, con fuerte tensión, entre un empirismo proyectual y un racionalismo orientado hacia la cientifización del saber arquitectónico. Persigue como indicadores de sus posibles logros: integración de conocimientos, especificidad disciplinar, conciencia crítica y reflexiva del sujeto, reconocimiento de las realidades sociocultural y ambiental del contexto de investigación y aprendizaje, cabal demostración de paralelismo entre el proyecto arquitectónico y el proceso de investigación.

### 3.2.4.- Sobre la experiencia real de la MDA

La experiencia de la primera versión de la Maestría tuvo resultados muy por debajo de los esperados. En 2001, un Comité Académico de Diseño integrado por los profesores Azier Calvo, Jorge Rigamonti, Henry Vicente, Edgar Aponte , Guillermo Barrios y la profesora Guadalupe Tamayo, presentaron un documento de propuestas para reformular los postgrados de esa área de conocimiento. Ellos iniciaban ese documento con las siguientes palabras:

*«El Sector Diseño, columna vertebral del pregrado dentro de la Escuela de Arquitectura, luego de haber pasado cerca de 23 años sin organizar cursos formales y estructurados de postgrado, atendiendo al deseo latente en círculos profesionales y académicos de que ello cristalizara y contando con el apoyo irrestricto de las autoridades de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, se aboca entre los años de 1994 y 1995 a la tarea de organizar y someter a la aprobación de las instancias competentes dentro de la UCV lo que sería su primer programa de Maestría. Aprobado éste con base en una estructura lo más genérica posible en cuanto a cuatro ejes de asignaturas, a cuatro líneas de investigación que le daban soporte y contando con un cuerpo profesoral de alto nivel procedente en su gran mayoría de la Escuela de Arquitectura, luego de haber recibido una excelente acogida (31 arquitectos solicitaron preinscribirse) da inicio definitivo a su primera cohorte el 14 de octubre de 1996 con un total de 15 cursantes.*

*Aunque no es objeto de este documento hacer un balance exhaustivo de lo ocurrido a poco más de cuatro años de su apertura, no se podría decir que los resultados hasta ahora obtenidos dentro de la Maestría en Diseño Arquitectónico han sido satisfactorios. A la prematura deserción del 60% de sus alumnos regulares una vez finalizado el primer semestre, tendríamos que añadir la casi nula capacidad de convocatoria que ha habido en dos llamados sucesivos a preinscripciones durante los años 98 y 99, la ausencia de un desarrollo sostenido de las líneas de investigación que le daban sentido y la frustración de no haber contado con ningún egresado de entre los seis cursantes regulares que aún posee desde su primera versión. (Calvo et al., 2001: 1)*

Como ellos expresan, con tres indicadores básicos iniciaban el diagnóstico: deserción del 60%, nula capacidad de convocatoria y ningún egresado al término de cuatro años después de haber iniciado un programa que tenía previsto dos años como escolaridad regular. A ello se une otro indicador que habría también que verlo como causa de esa situación: la ausencia de desarrollo de las líneas de investigación originales; lo que se podría también expresar como ningún avance aparente en cuanto a la relación entre investigación y diseño.

Los autores, con una sutil manifestación de decepción y frustración, comentan que el proyecto de la Maestría, el cual reconocen como ambicioso y claramente estructurado, resultó ser «...incomprendido, malinterpretado, poco difundido al interior de la Escuela y desvirtuado por querellas ajenas a su real propósito...» (Ídem). Su diagnóstico, franco y asertivo, enumeraba las causas de ese primer fracaso:

*1) El Sector Diseño a pesar de contar en su seno con profesores capacitados al más alto nivel, con grupos consolidados de trabajo (Unidades Docentes, Teoría de la Arquitectura, Expresión, Laboratorio de Técnicas Avanzadas en Diseño y Centro de Estudios del Espacio Arquitectónico), y de haber intentado conformar en diversas oportunidades un plantel que se aboque a la generación de conocimientos vía el desarrollo de proyectos de investigación, aún al sol de hoy no da indicios de cubrir satisfactoriamente esa carencia. La Maestría, aunque pretendía llenar ese vacío mediante el desarrollo de una plataforma que permitiese aglutinar iniciativas sueltas, a la vez que facilitar al cuerpo de profesores del Sector el acceso a su formación de cuarto nivel y con ello canalizar sus diferentes inclinaciones indagatorias, hay que reconocer que no lo ha hecho. Todo ello indica que el salto dado de la*

*nada más absoluta a la creación de un programa de Magister, que como sabemos tiene como requisito fundamental la **formación de investigadores**, estimamos que ha sido demasiado brusco, pasando por encima de etapas intermedias tales como la incentivación vía la creación de estímulos de la actividad exploratoria dentro del Sector, el debate acerca de cómo puede ser entendida la relación entre investigación y diseño o de cómo desde el proyecto de arquitectura se puede producir conocimiento, o la apertura de cursos que vayan permitiendo atraer paulatinamente a la Escuela a aquellos que tienen una clara vocación docente y que también quieren hacer carrera académica. (Ibid.: 2).*

2) Como consecuencia del punto anterior, parece haber sido un error el haber inaugurado el postgrado en Diseño ofreciendo como única alternativa la salida con el título de Magister. El arquitecto formado en nuestras escuelas tiene carencias cognoscitivas y metodológicas que le dificultan comprender lo que significa e implica incursionar en una Maestría cuyas vinculaciones estructurales son mucho mayores con el riguroso enfoque europeo que con el profesionalizante norteamericano. El Magister, por ende, debe ser una de muchas salidas y la de mayor rango académico que un Programa de Postgrado del Sector debe ofrecer. Por sus propias connotaciones, el camino conducente al título de Magister debe permitir detectar en el cursante una clara y no muy común vocación académica, por lo que pretender que él (el Magister) sea el punto de atracción fundamental del programa de postgrado es sucumbir ante el engaño. (Ibid.: 2-3)

3) Otro elemento que atenta contra la versión actual del programa de Maestría es el carácter cerrado que tiene su oferta curricular en la que aún priva un  rígido sistema de prelación entre asignaturas de una misma línea e incluso entre algunas pertenecientes a líneas distintas. La pretensión de mantener durante un largo periodo de tiempo a un grupo de cursantes sometidos a una intensa escolaridad, que induce a su desvinculación casi por completo del mercado laboral, sin contar como apoyo con programas de becas lo suficientemente atractivos, se convierte, sin duda, en uno de sus aspectos más críticos.

4) Un punto a favor de la actual estructura de la Maestría es el carácter genérico que presentan las líneas de asignaturas que la componen (Teoría, Investigación, Taller y Seminario), lo cual permitiría ofrecer toda una serie de cursos con nombre y apellido propios perfectamente asimilables o compatibles a dichas áreas.

5) En contra de lo que puede ser cualquier esfuerzo que tienda a una cierta autonomía que se nutra sólo con el cuerpo profesoral del Sector, atenta la evidente escasez de recursos que se tiene tanto por falta de formación de cuarto nivel como por poca dedicación para ofrecer variedad de enfoques y de ofertas.» (Ibid.: 3)

Ese diagnóstico queda en parte refrendado por la opinión de la Prof. Guitián, cuatro años más tarde:

*«Los aciertos y desaciertos de esta primera experiencia ameritaría un estudio evaluativo riguroso y sólidamente planteado, incluyendo un capítulo muy importante acerca de las **consecuencias no esperadas de dicho proyecto académico**. Las fuerzas y relaciones que allí se desataron fueron muy difíciles de enfrentar y, en ocasiones, su diversidad e intensidad amenazó el éxito de la experiencia. Afortunadamente, la madurez intelectual, la perseverancia y el compromiso con el proyecto académico emprendido, tanto de parte de los profesores como de los estudiantes, permitió salir adelante...» (2005b: 173).*

Llama nuestra atención cómo Guitián, con su expresión de “*fuerzas y relaciones desatadas y muy difíciles de enfrentar*”, se refiere también a lo que el comité mencionó como “*incomprensiones, malentendidos y querellas*” que atentaron contra el éxito del programa. Ese tema ameritaría un tipo de estudio al que no nos acercamos en esta oportunidad.

Tres años más tarde al informe del Comité, en 2004, se logró reunir una nueva cohorte. Por la lectura que hacemos de la versión correspondiente del Plan de Estudios, pareciera haber sido decisivo el cambio de dedicación que se operó: de exclusiva durante toda la escolaridad, a sólo un día a la semana por cada periodo lectivo.

Como mostramos en el resumen de las cohortes de la MDA (Tabla 3.2-1), entre 2004 y 2008 la convocatoria volvió a mermar, hasta el punto de no haber logrado reunir nuevos aspirantes desde entonces. A ello se unió el agotamiento del comité coordinador del programa, problemas financieros, de oferta académica y de control de estudios.

### 3.2.5.- Síntesis crítica a la MDA

Consideramos que la falla central en la concepción original y posterior de la Maestría reside en la formulación de los programas específicos de las asignaturas, según los cuales, la intención de vincular los conocimientos abordados desde cada una habrían de encontrar en el Taller de proyectos el campo de cristalización, catalización o síntesis. Ello no podría ser posible, a nuestro entender, mientras el Taller de proyectos se formulase como “habitualmente” se formula, dependiendo de una temática pautada por un “arquitecto distinguido”. En nuestra opinión, en lugar de “arquitectos notables” que formulen “ejercicios proyectuales” concebidos desde temáticas del particular interés de dicho arquitecto, habría que contar con “críticos de la arquitectura” o arquitectos que ejerzan magistral y creativamente la crítica arquitectónica; que no dependan de los ejercicios que ellos puedan pautar sino de su capacidad para discurrir a partir de los proyectos que los cursantes se proponen desarrollar.

La siguiente falla de los programas concretos de las asignaturas de la Maestría resulta equivalente a nuestra observación sobre la falla de formulación de los Talleres de Proyectos. Dicha falla consiste en concebir el dictado y la discusión de una serie de contenidos que los profesores guías presentan segregadamente de los objetivos y contenidos de los Talleres, además de que esos profesores guías tampoco han logrado un adecuado y detenido seguimiento de los conocimientos construidos desde sus asignaturas a través del trabajo que debería realizarse desde los Talleres. Esto tiene como causa particular los evidentes problemas de dedicación que tales profesores tienen respecto del programa.

Una falla esencial no es endosable directamente al programa de la Maestría: la muy pobre dinámica o vitalidad de la investigación, académicamente formulada y desarrollada, desde el área de Diseño. Las líneas de investigación originales prácticamente se desactivaron y sólo desde la bienal de investigación de la EACRV en 2008, y la subsecuente trienal de 2011, han podido comenzar a verse definidas e incipientemente articuladas las distintas áreas de investigación de la FAU, con la muy tímida participación, aún, del área de Diseño.

Por último y considerándolo como lo más importante de nuestra crítica al programa académico de la MDA, era imperativo construir conocimiento sobre la epistemología y metodología de la Investigación Proyectual en Arquitectura. Mientras esto siguiese siendo una carencia, al programa le faltaría el eje primordial de su estructura académica; pues toda otra aproximación debía ordenarse al desarrollo de la concepción que alienta a la MDA: *proyectar es investigar*.



## 4. DELINEANDO EL OBJETO DE ESTUDIO

Hasta aquí hemos elaborado capas que nos aproximen a una comprensión respecto a lo que estamos estudiando, la Investigación Proyectual en Arquitectura.

Ahora trabajaremos una capa crucial, previa a la final. Se trata de la construcción de una serie de trazos que nos han sido dados desde dos aproximaciones principales y que tienen en común el hecho de que en ellos leemos e interpretamos, con una mayor sensación de nitidez, lo que podemos pensar como Investigación Proyectual.

Esas dos aproximaciones las entendemos como si de un libro se tratara. Un libro que tiene una extensa disertación teórica que precede a un grupo de láminas reunidas al final, donde nos aguardan las ilustraciones. Lo curioso y lo difícil es que, aunque intuíamos lo contrario, esas ilustraciones no han sido hechas o escogidas con apego exacto al conjunto teórico que le precede. Pero están en el mismo libro y no es por mero azar o arbitrariedad. Así que nos toca construir una comprensión que los articule, permitiéndonos ser coautores de ese libro que se nos ha dado.

Así, como ese libro que sugerimos, esta capa se conforma de dos capas vinculadas por nuestro trabajo de interpretación más intenso: la relación que construimos entre una teoría sobre la IP y lo que consideramos como productos de una práctica realizada desde la MDA, en principio, demostrativas de las posibilidades de realización de la IP.

### 4.1.- EL LIBRO ABIERTO: LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL (IP)

En el capítulo 1 dijimos que la primera vez que tuvimos noticia del concepto Investigación Proyectual asociado a la Arquitectura fue cuando la MDA abrió su convocatoria a la segunda cohorte, en 2004. En un primer momento, pensamos que desde el programa académico ofertado tendríamos la oportunidad de conocer sobre ese concepto que nos interesó sobremanera. Pero no fue así, en el sentido en que no nos fue dado como una noción preelaborada y con una tradición epistemológica conocida o construida dentro de la FAU, al menos, conocida o construida con la nitidez con la que ansiábamos comprenderla.

Esta sección, que análogamente comparamos con el texto que expone la teoría sobre un tema en un libro, dará cuenta de las anotaciones y reflexiones que hicimos en nuestras indagaciones y estudios sobre la concepción y posibilidades metodológicas de la IP. En ese

sentido, daremos cuenta de los trazos que fuimos relacionando, desde una mirada amplia a la tradición arquitectónica, por la que marcamos los puntos que consideramos más distinguidos para nuestra tarea; la reconstrucción del concepto en algunos discursos en la FAU; los horizontes sugeridos desde la posibilidad de un programa de investigación fundado en la MDA; la exploración hecha en Latinoamérica, la cual nos permitió enterarnos de dos formas en que ha sido comprendido el tema y, para finalizar este primer conjunto de trazos, lo que podríamos mostrar como estado de la IP en la FAU-UCV.

#### 4.1.1.- Un panorama amplio

Entendemos que la diferenciación entre Ciencia, Arte y Artesanía u Oficio, gestada durante el Renacimiento, situó a la Arquitectura en el campo del Arte. Pero el entorno cambió, primero con la Revolución científica y luego se acentuó con la Ilustración y la Revolución Industrial, por lo que a mediados de siglo XVIII, cuando se crean la *École royale des ponts et chaussées* (1747) y luego la *École polytechnique* (1794), en París, se inicia una confrontación sociocultural entre la Arquitectura, concebida como Arte Bella, y la Ingeniería Civil, comprendida como profesión que aplica técnicas fundadas en el saber científico. Esa confrontación se intensificó a medida que la sociedad occidental otorgó hegemonía cultural a la Ciencia y la Tecnología, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Los cambios filosóficos en la cosmovisión de occidente sobre la Arquitectura, produjeron la formación del Movimiento Moderno, entendido como un nuevo momento histórico en la tradición cultural que para el mundo occidental significa esta particular forma de producción social del ser humano. Las epistemes de la racionalidad, de la producción industrial y del bien social, hay que entenderlas como claves de la transformación epistemológica que se operó en el saber arquitectónico; por lo que la Modernidad puede ser considerada como una estructura epistémica que ha dominado la producción del espacio habitable durante todo el siglo XX y lo que va del XXI. Sin embargo, la crisis del pensamiento moderno durante la segunda mitad del siglo XX, por la cual se cuestiona que toda forma de saber deba ser homologada y perfeccionada según el paradigma del saber científico, con arreglo a los fines del dominio social que supone lo tecnológico, sitúa a la Arquitectura en la disyuntiva de identificarse epistemológicamente. Pensamos que en el desarrollo de esta comprensión es donde la Arquitectura se halla en la actualidad.

Como vimos, la EACRV y la FAU fueron creadas en la UCV en el momento en que el espíritu del Movimiento Moderno aún influía el mundo arquitectónico occidental. Vimos también que la Renovación académica vivida en la UCV entre 1968 y 1970, justo cuando las Ciencias Sociales se

posicionaban ante el mundo desde Europa, reclamando legitimidad epistemológica y disciplinar, dejó a la FAU en un rumbo por lograr imponer “una Arquitectura nacional, científica y de masas”<sup>214</sup>, lo que epistemológicamente se manifestó en un afán por desarrollar métodos comprobadamente eficaces de diseño, en consonancia con lo que se intentaba desde el mundo angloamericano. Así, los posibles logros de una Arquitectura Nacional y de Masas parecerían fundarse epistémicamente primero en el pensamiento científico.

Con ese panorama de fondo, llegamos a leer en el libro de Vittorio Gregotti, titulado El territorio de la Arquitectura (1966) lo siguiente:

*«Debemos plantear aquí una cuestión ampliamente debatida estos últimos años entre los arquitectos: la de la racionalidad y científicidad de la proyección y de sus sistemas de control en las diversas fases de recolección y análisis de datos, de su selección y empleo, del grado de eficiencia de los resultados y de la previsión de los objetivos. Este problema plantea otro más amplio y general: el de la relación entre la investigación científica y la investigación proyectual en arquitectura.»* (ob. cit.: 16)<sup>215</sup>

Así, dos años antes de que se produjeran los eventos de la Renovación, Gregotti, autor muy leído y valorado en su momento, también en la FAU-UCV, planteaba el problema que luego, en la edición de su obra traducida al español, en 1972, se presentaba con el sintagma que conceptualmente nos ocupa.

En nuestra investigación sobre el origen del término, sobre todo en los discursos de la FAU, el libro de Gregotti es el antecedente que tomamos como primigenio.<sup>216</sup>

#### 4.1.1.a.- ¿Diseñar o investigar?

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

Yuraima Martín:

*«...las I Jornadas de Investigación de la FAU realizadas entre el 29 de enero y el 02 de febrero de 1985, en las cuales se convocó a todo el cuerpo docente a participar para reflexionar sobre el tema. El*

---

<sup>214</sup> Curiosamente, el proyecto de una **Arquitectura nacional, científica y de masas**, lo interpretamos como una propuesta que procuraba hacer síntesis de los tres imperios filosóficos referidos por Ferrater en su libro La Filosofía actual (1969). Ferrater sugiere considerar, para fines de facilitar el estudio de la situación y orientación de la filosofía con posterioridad al Mayo francés, tres movimientos filosóficos que caracteriza según tres regiones del mundo occidental: el de los filósofos con orientación *humanista*, desde lo que pueda ser considerado como el mundo  *europeo*; consecuentemente, el de los filósofos orientados a la *ciencia*, desde el mundo  *angloamericano* y el de los filósofos orientados hacia lo *social*, desde el mundo  *ruso*. (ob. cit.: 131-152).

<sup>215</sup> No hemos podido confirmar la expresión en el idioma original del libro. Por ello, tomamos la versión al español del término como expresión clave.

<sup>216</sup> Como anotamos a pie de página en el punto 1.1.6 del primer capítulo, Sarquis sólo reconoce aportes de Jorge Silvetti para la formulación del concepto.

*evento estuvo orientado a “definir los problemas que pudiera abordar la investigación en la FAU, hacer un diagnóstico del trabajo realizado y definir políticas para el futuro desarrollo de la investigación.»<sup>217</sup>*

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

La cuestión para nada era fútil y, según lo que hemos estudiado, no podrá ser anacrónica aún, pues esa duda está en el origen mismo de la fundación de la cultura arquitectónica en nuestro país y, muy especialmente, es la tensión genética con la que se fundaron la EACRV y la FAU en la UCV.

Situemos a continuación el Diseño arquitectónico, con respecto a la Investigación Proyectual.

#### 4.1.1.a.i. Las lecciones de Durand

Una obra que consideramos destacada en esta representación que venimos construyendo y que es también un pivote destacado de todo este 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 nuestro 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, citamos:

*«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 Regime 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 Regime, 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*

---

<sup>217</sup> Acota Martín que esa «...actividad fue coordinada por la Profesora Dyna Guitián con el apoyo del Coordinador de Investigación de la FAU, Prof. Luis Carlos Palacios y del entonces Decano Prof. Alfredo Cilento.»

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)<sup>218</sup>

*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 mimesis 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 las limitaciones que le son propias, impone.» (Moneo en Durand, 1981: vi-vii).*

Como vemos, Moneo relaciona el concepto de *composición* con el de *proyecto arquitectónico*. Como anotamos en el capítulo 2, la noción de *proyecto arquitectónico* significa producto o resultado, lo cual también está significado por la noción de *Diseño*.

A continuación, anotaremos un esbozo que nos sitúa históricamente los conceptos que vamos puntualizando.

#### 4.1.1.a.ii. De la composición a las estrategias de Diseño

Partamos de establecer tres periodos: a) previo a la creación de la Escuela nacional de puentes y carreteras (*École royale des ponts et chaussées*, París, 1747); b) entre la creación de la Escuela Central de Trabajos Públicos (*École polytechnique*, París, 1794) y el Mayo francés y, por último, c) desde la creación de la Red de conexión entre computadoras de la Agencia de Investigación de Proyectos Avanzados (*Advanced Research Projects Agency Network*, ARPANET, Estados Unidos, 1969) hasta la actualidad. La justificación de estos tres momentos la damos en virtud de tres hechos claves con los que los identificamos: primero, la institucionalización de la diferencia disciplinar entre Arquitectura e Ingeniería Civil; segundo, la ola de protestas en París, en Mayo de 1968, cuyo espíritu se considera símbolo de una serie de cambios sociales y mundiales

<sup>218</sup> En Venezuela conocimos del caso del Ing. **Alberto Lutowski**, cuya biografía hizo el Prof. Leszek Zawisza (1980).

que han venido sucediéndose desde entonces (críticas a la sociedad de consumo, a la cultura de masas y al imperialismo; unido al fomento de la solidaridad social, de la participación ciudadana y democrática y la búsqueda del desarrollo de un bienestar socialmente responsable, esto es, basado más en ideas de autorrealización y participación de la sociedad –lo que se conoce como *postmaterialismo*– en contraste con la búsqueda de una seguridad materialista, en lo económico y político); y, tercero, el inicio de lo que luego se desarrollaría como Internet y que es la tecnología clave del auge en las telecomunicaciones que caracteriza a nuestro mundo globalizado.

En correspondencia con esa periodización que proponemos, consideramos tres epistemes claves en el desarrollo de los *procesos del proyectar-diseñar* arquitectónico, es decir, de la epistemología arquitectónica: el primero, caracterizado por el concepto de *composición*; el segundo, caracterizado por el concepto de *método*; y, el tercero, caracterizado por el concepto de *estrategia*.

Para enumerar los momentos que caracterizan a cada episteme, nos apoyamos principalmente en la revisión histórica que sobre el desarrollo del proyectar arquitectónico ofrece Susana Jiménez en su libro, titulado El proyecto arquitectónico. Aprender investigando (2006: 21-27).<sup>219</sup>

La **composición** caracterizaría el arco temporal que va desde la cultura del mundo griego y romano en la antigüedad eurooccidental, hasta, como ya dijimos, la diferenciación entre Arquitectura e Ingeniería durante la Ilustración. Los griegos definieron *un canon*, un *sistema de reglas ideales* que garantizaran el equilibrio compositivo y la perfección de los órdenes arquitectónicos, por lo que establecieron una estética que determinó en gran medida el simbolismo de los siglos posteriores. El aporte de Vitruvio se enfocó en destacar la importancia de la relación entre la teoría y la práctica de la arquitectura, entre los principios de proporción y significados, y la acción del empleo y el trabajo manual a partir de esos principios. Desde esos antecedentes hay que comprender el proyectar del mundo romano: su búsqueda de la grandiosidad espacial de las obras, la monumentalidad, su invención del arco y la bóveda. La austeridad compositiva caracterizaría el mundo paleocristiano, el empobrecimiento formal de la espacialidad estaba fundado en un simbolismo místico asociado al ideal de la pobreza terrenal en contraste a la riqueza del Reino de los Cielos (necesariamente basado en las condiciones sociales, políticas y económicas de la Edad Media). El desarrollo del simbolismo religioso se logró en el Gótico a la par

---

<sup>219</sup> En los siguientes párrafos nuestros textos parafrasean la exposición hecha por Jiménez en su libro.

del desarrollo compositivo de la estructura, basado en los ideales de ligereza, transparencia y perfección (material, técnica y constructiva; dependiente también de la organización, situación socioeconómica y desempeño de los gremios de artes y oficios medievales). El Renacimiento descubre y reinventa el canon grecorromano antiguo; con el tratado de Alberti, se pasó del éxtasis religioso del gótico al razonamiento matemático y humano, por lo que la *reinvención* guía la nueva formulación de principios de proporción y el proceso creativo de las formas que, en última instancia, constituyeron un conjunto formal homogéneo y predeterminado; es desde este momento que surgen los primeros registros de la actividad proyectiva propiamente dicha (entendida por nosotros como proceso de proyectar-diseñar): se destacan los principios vitruvianos de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, que estarían en el debate arquitectónico de los siglos siguientes y en la base de la tratadística arquitectónica; se asume el ensayo-error como método de composición; aparece el boceto como herramienta de diseño; se intensifica la diferencia entre concepción y realización del diseño, respecto de las tareas de edificación de las obras; como vimos, también la Arquitectura es afirmada como disciplina y práctica social reconocida; se desarrollan sistemas técnicos-representativos, se inventa la técnica de la perspectiva, se valoran aspectos cualitativos (luz, texturas, etc.). El proceso creativo regido por los preceptos clásicos de composición, derivó en falta de innovación y predeterminación de las formas arquitectónicas, por lo cual el Manierismo, atado a esa tradición, pone en evidencia el agotamiento de la concepción abriendo el horizonte al Barroco, el cual se orienta al abandono de la seguridad proporcionada por los cánones clásicos; se funda en la búsqueda de lo complejo, lo dinámico, la expresividad y heterogeneidad de las formas; adopta las líneas curvas como recurso para lograr plasticidad; hace prevalecer los elementos ornamentales respecto de los edificios; gesta la producción de nuevos juicios estéticos. Con la fundación de la primera escuela oficial de Arquitectura, la **Academia Real de Arquitectura** (*Académie royale d'architecture*, 1671)<sup>220</sup>, por influencia de la Revolución científica del siglo XVI y en

<sup>220</sup> (Ver Kostof, 1977: 160). La **Academia Real de Arquitectura**, fue creada en 1671 por Jean-Baptiste Colbert (Ministro de Finanzas de Luis XIV, desde 1664) (Ibid.: 169) con base en la organización de los procesos de trabajo desarrollados por la *Real Administración de Edificios de Francia* dirigida por el rey y Colbert (Ibid.: 159). Como institución, es la quinta creada desde que en 1635 Richelieu fundara la *Academia Francesa*, destinada al cuidado y desarrollo del idioma francés y la elaboración del diccionario. En ese sentido, antes de la *Academia Real de Arquitectura*, fueron creadas: la *Academia Real de Pintura y Escultura*, en 1648 y la *Academia Real de Música*, en 1669, ambas por influencia del cardenal Mazarin, la *Academia Real de Inscripciones y Bellas Letras*, en 1662, por Colbert, destinada a historia, arqueología y filología; y, la *Academia de Ciencias* y la *Academia de Francia en Roma*, en 1666 (Kruft, ob. cit.: 167). Luego de la Revolución francesa en 1789, las Academias fueron abolidas en 1793 y en 1795 las sustituyó el Instituto de Francia, concebido como «...un Instituto Nacional encargado de recoger los descubrimientos, de perfeccionar las artes y las ciencias». Ese instituto estaba compuesto por *Clases*, en vez de *Academias* y eran: la Clase de Ciencias Físicas y Matemáticas, la Clase de Ciencias Morales y Políticas, y la Clase de Literatura y de las Bellas Artes (en la cual quedaba incluida la Arquitectura, junto a la pintura, la escultura y la música, además, se entiende, también junto a la Literatura). En 1803, el Consulado, bajo dirección de Napoleón, ordena la eliminación de la Clase de Ciencias Morales y Políticas por considerarla opuesta al régimen; mantiene a la de Ciencias Físicas y Matemáticas y desintegra a la de Literatura y Bellas Artes creando tres nuevas Clases: la de Lengua y Literatura Francesa, la de Lenguas Antiguas y de Historia, y la de Bellas Artes (en la cual permanece incluida la Arquitectura, junto a la pintura, la escultura y la música). En 1816, bajo el reinado de Luis XVIII, se restaura la denominación de *Academias Reales*, y se organizan en cuatro: Academia de Ciencias, Academia Francesa, Academia de Inscripciones y Lenguas

búsqueda de «...un conocimiento más exacto y una teoría más correcta...», se aproxima a la Arquitectura al campo de la ciencia. Pero, la posterior creación del Instituto de Francia (1795) y de la Academia de Bellas Artes (1816), en las que la Arquitectura queda unida a las Bellas Artes (pintura, escultura y música) y, en consecuencia, diferenciada de la de Ciencias, recolocaría a la Arquitectura en una encrucijada epistemológica. Esa encrucijada o tensión se destaca para nosotros, como ya indicamos, con la creación de la Escuela Central de Trabajos Públicos o Escuela Politécnica de París (1794), entendiéndolo que en esta, con la notable concepción e influencia de Durand, se reduce el enfoque *beauxartiano* o artístico sobre la Arquitectura<sup>221</sup>, orientándola decididamente hacia la ciencia y la ingeniería.

El **método** es el concepto que caracteriza el arco temporal que va desde la creación de la Escuela Politécnica hasta los sucesos del mes de Mayo de 1968 en París. Los cuestionamientos a las enseñanzas academicistas del neoclasicismo, abanderadas por Boullé y Ledoux<sup>222</sup> (maestros de Durand), con influencia de las ideas del abad Laugier, orientan a la Arquitectura hacia la “inspiración creativa” o “sentido poético”<sup>223</sup> por lo que la arquitectura «...requiere sólo la representación, no la construcción...» –ya que se considera al edificar como un arte “secundario” o menor– (Boullé); o hacia la representación del “orden social”, una “igualdad moral” y «...la propagación y depuración de las costumbres...», respecto de lo cual el «...arquitecto pasa a ser un educador y la arquitectura su instrumento educativo»<sup>224</sup>; la obra arquitectónica es por ello “parlante”, es decir, discurso, simbología, imagen; en ambos casos, se anula el concepto de utilidad o uso de la obra arquitectónica, dando paso a una comprensión de la Arquitectura que «...se transforma en lenguaje simbólico que se celebra a sí mismo.» Es aquí donde la obra de Durand adquiere relevancia, por cuanto –afirma Krufft (481)– que habría que considerar a los llamados arquitectos “visionarios” (Boullé y Ledoux) como la última manifestación de los planteamientos del siglo XVIII, sin aportes de ideas nuevas o enfoques que permitieran su

---

Antiguas, y la Academia de Bellas Artes (conservando su composición). Las *Academias Reales* son instituciones que rigen sobre lo que serían las *Escuelas Reales*; designando directores, catedráticos, autoridades administrativas y aprobando los programas de formación. Bajo esa condición se crea en 1819 la *Escuela Real de Bellas Artes*, que en el contexto del Segundo Imperio francés, sería renombrada como *Escuela Nacional y Especial de Bellas Artes*, por cuanto las Escuelas dejaban de concebirse “reales” para ser concebidas como “nacionales”, luego, “imperiales”. La *École des Beaux-Arts* será así la institución más antigua destinada a la enseñanza del Arte y de la Arquitectura, hasta su renovación en 1968 (Ibíd.: 201) cuando, luego de los sucesos del Mayo francés, el entonces ministro de cultura, André Malraux, para romper con el academicismo, separase a la Arquitectura de las Bellas Artes. Desde ese momento, se crearon, distribuidas en todo el país, las *Escuelas Nacionales Superiores de Bellas Artes* (ENSBA) destinadas a enseñar pintura, escultura y grabado. Paralelamente a las ENSBA, Malraux creó ocho *Unidades Pedagógicas de Arquitectura* (UPA) que luego, en 2005, han pasado a ser *Escuelas Nacionales Superiores de Arquitectura* (ENSA).

<sup>221</sup> Por lo que la enseñanza del arte se realiza en talleres privados donde se desarrollará el estilo ecléctico. Durand estuvo encargado de la cátedra de arquitectura en la Politécnica, entre 1795 y 1830.

<sup>222</sup> Alumnos ambos de Jacques-François Blondel, (considerado nieto del primer director de la Academia Real de Arquitectura, François Blondel), fundador de una escuela privada de arquitectura en contra de la voluntad de la Academia, en 1743 (Krufft, ob. cit.: 192).

<sup>223</sup> Consúltense Krufft, ob. cit.: 205-210.

<sup>224</sup> Ídem: 210-215.



desarrollo futuro. En cambio, dice Krufft que la teoría arquitectónica de Durand, radicalmente, «...rompe con la tradición vitruviana, con la doctrina de la imitación y con la teoría de la cabaña primitiva de Laugier...» (483). Para Durand –seguimos con Krufft– la arquitectura se reduce a dos principios: *conveniencia* y *economía*.<sup>225</sup> Racionalismo, sistematización y universalidad son los fundamentos de la composición arquitectónica postulada por Durand. De ese modo, Durand representa un pivote en la concepción proyectual articulando tanto la tradicional visión historicista de la arquitectura con un nuevo enfoque fundado en la concepción y operación de métodos de proyectación. Por ello nos representa un hito en esta construcción sobre las variaciones conceptuales del proyectar-diseñar: su enfoque fue asumido tanto por la Escuela de Bellas Artes, que concebía su programa formativo basado en el estudio sistemático de la Historia de la Arquitectura,<sup>226</sup> como por la Escuela Politécnica, cuyos estudios se basaban en la ciencia y la técnica, como ya dijimos.

Durand intensifica el valor y las posibilidades del **dibujo** (y específicamente del dibujo a escala) como método de proyecto; a tal punto, que se instrumentaliza como “herramienta” (sistema) para alcanzar un nuevo grado de capacidad metodológica por parte del arquitecto durante su proceso proyectual. Desde aquí, se persigue racionalizar y normalizar no sólo el dibujo, sino el proceso proyectual.

Instalada la idea de proceder sistemática y metódicamente al proyectar, –retomamos a Jiménez– la manualística del siglo XIX se dedica a documentar tipos arquitectónicos, técnicas edilicias y de fabricación; todo ello dentro de un marco en que la composición está subordinada ahora a la prosecución de formas sensibles y razonables, seleccionando coherentemente un estilo entre los modelos de la historia y orientándose, a finales del siglo, a la producción industrial del artefacto arquitectónico, tecnológicamente concebido y diseñado. La instalación del capitalismo financiero y el pensamiento positivista impulsaron el desarrollo científico y tecnológico, y en conjunto, están en la base del Movimiento Moderno del siglo XX; el pensamiento científico fue colocado en un sitio hegemónico, acompañado de la fascinación por la técnica; se formuló una estética basada en la máquina como ideal y la racionalidad y objetividad se constituyeron en el

<sup>225</sup> **Conveniencia** refiere a *solidez, salubridad y comodidad*; mientras que **economía** refiere a *simetría, regularidad y simplicidad*. Para Durand, el cuadrado y el ángulo recto son la forma básica de toda arquitectura y urbanismo, conserva la forma de los órdenes arquitectónicos admitiendo para estos todo tipo de proporciones, considera superflua toda ornamentación y los antiguos criterios estéticos de *grandiosidad, magnificencia, variedad, efecto y carácter* se cumplen automáticamente si se logra la *disposición* más adecuada y económica. Con ello, Durand se contrapone a las enseñanzas de Boullé, al enfocarse hacia un *funcionalismo constructivo*, en tanto considera que las formas son el resultado de la naturaleza de los materiales y las técnicas edilicias. Por su método de combinaciones basada en un sistema reticular, Durand alcanza teóricamente un nivel de estandarización que orientaría hacia la construcción prefabricada años más tarde. (Krufft, ob. cit.: 484).

<sup>226</sup> Consúltese a González Casas, 2001.

nuevo paradigma ideológico, asociados a los ideales de verdad y materialidad, enfrentados a la subjetividad del arte; las revoluciones sociales en Rusia, las Guerras Mundiales y los avances industriales, acompañaron un cambio de visión por el cual la vivienda, en general, y la vivienda de masas, en específico, pasaron a ser uno de los objetivos primordiales del quehacer arquitectónico del siglo veinte. En paralelo, el Romanticismo<sup>227</sup>, oponiéndose también al clasicismo y el academicismo, lo hacía valorando el sentimiento y la imaginación por encima de la razón y planteaba una aproximación vital e intuitiva con la Naturaleza. Así, la separación y distinción categórica entre ciencia, arte y técnica es cuestionada por los movimientos vanguardistas de principio del siglo, por lo que se orientan a la unificación del arte y la técnica, entendiendo que el arte no se excluye de la vida cotidiana ni de la realidad, sino que el arte es parte de la vida misma. Es en todo ello que podemos considerar que se concibe una posibilidad de combinar la Escuela de Bellas Artes francesa con la Escuela de *Arts and Crafts* inglesa; una concepción desde la cual podemos pensar la formación de la escuela alemana Bauhaus, en 1919.

Dice Rainer Wick (1982: 19) que la Bauhaus se constituyó como punto central en un equilibrio tenso y productivo entre corrientes aparentemente contrarias: el pensamiento artístico, representado en el expresionismo tardío; el ideal artesanal de la Edad Media; el imaginario del constructivismo asociado a un programa de creación de la forma fundado en la técnica, la industrialización y la aspiración al objetivismo y la funcionalidad. Es de ahí de donde surgen los principios del “diseño moderno”: desde la idea de “arte total” como de unidad utópica entre la creación artesanal, la producción industrial y el Arte. A partir del principio de la división del trabajo, la Bauhaus perseguía resolver el conflicto entre el arte autónomo del arte con el compromiso social de la producción y el progreso (ídem: 37), integrar el trabajo creativo individual con la industria y el mundo económico; la utilización de lo artístico con fines extraartísticos (ídem: 79) y, en ello, está la concepción del **diseño**: el desarrollo de nuevas formas determinadas funcionalmente, creación aplicada destinada a la producción industrial (ídem: 104), creación artística lograda por medio de la experimentación objetiva y el conocimiento objetivo (ídem: 105), simbolización del contenido social

---

<sup>227</sup> Expone el DFH: «[el Romanticismo]...se opone a las ideas y criterios estéticos del clasicismo, racionalismo e Ilustración y tiene conciencia de iniciar una nueva época... (...) ...se valora menos la razón que el sentimiento, se pone énfasis en lo irracional, lo vital, lo particular e individual, por encima de lo abstracto y general, en el arte, la literatura, la historia y la filosofía, y se buscan modelos de vida y pensamiento en la Edad Media y la cultura popular. (...) Del romanticismo surge una nueva concepción de la naturaleza, concebida como un organismo en devenir, y un renovado interés por la religión y por formas de misticismo naturalista, donde se mezcla Dios y naturaleza, muy en consonancia con una de las características románticas más propias, el Sehnsucht, o “anhelo” de lo indefinido, lo infinito, o lo absoluto. Esto supone un acercamiento o vuelta hacia la religión en general. El idealismo alemán -de un modo progresivo de Fichte, a Schelling y a Hegel- es el término final a donde van a parar estas identidades y mezclas entre naturaleza, divinidad y absoluto, y donde la naturaleza es creadora y el absoluto se halla en devenir. El interés por la historia, el valor de la tradición y la idea de conciencia colectiva, o «espíritu del pueblo» (Volkgeist), una teoría romántica de la sociedad y del Estado, desarrollada sobre todo por Rousseau, son también rasgos de esta época y de los autores influidos por el romanticismo.»

en los objetos de uso corriente a partir de comprender al Arte como un método de organización de la vida general –al igual que la ciencia y la técnica (ídem: 123). Por el diseño, dice Moholy-Nagy, persigue crear un objeto que «*funcione correctamente*», investigando primero su identidad para que sirva plenamente a su finalidad «...*esto es, debe cumplir en la práctica sus funciones y ser consistente, barato y “bonito”.*» (ídem: 127). En suma, el diseño es el proceso por el cual se concilian principios científicos y tecnológicos, con necesidades sociales y exigencias productivas y económicas, para generar formas adecuadas al ser humano.

El diseño, desde la concepción de la Bauhaus, marcó el siglo XX y nuestra contemporaneidad. Sin embargo, la creciente complejidad de los procesos de producción industrial; la búsqueda por maximizar el valor del uso y minimizar los costos de fabricación (relación costo/beneficio); la exigencia de racionalización de argumentos lógicos con sólida base de factibilidad económica, reduciendo al máximo los golpes de ingenio y visiones utópicas del diseñador; la búsqueda de nuevas tecnologías, control de los efectos, aplicabilidad de nueva información a los diseños ya realizados, la compatibilización de productos y el desarrollo de flujos eficientes en la toma de decisiones durante todo el proceso; además de la necesidad de “destruir” el mito del “diseñador solitario”, privilegiando la interdisciplinariedad y la colaboración humana;<sup>228</sup> forjaron las bases para que desde la década de los cincuenta (y hasta durante los setenta) se cuestionaran y se buscara superar los métodos derivados del Bauhaus. Se sucedieron entonces una serie de esfuerzos colectivos por formular y desarrollar nuevos y más eficaces **métodos de diseño**: uno de los primeros fue el conocido como *Operational Research*, desarrollado en Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial, orientado a lograr un orden coherente y disciplinado en la toma de decisiones; luego, en 1962, se realizó una conferencia en Londres sobre los métodos de diseño, centrada sobre el “diseño sistemático” y con énfasis especial en las técnicas; otra conferencia se realizó en Birmingham, también en Inglaterra, en 1965, titulada “El método de diseño”, buscó puntos comunes entre el método científico y el diseño sin que se llegara a un consenso claro. Una conferencia muy importante se realizó en 1967, en Portsmouth, Inglaterra, enfocada principalmente en la Arquitectura, de las ponencias presentadas en esa ocasión da testimonio el libro en que las recopilaron Geoffrey Broadbent y Anthony Ward, titulado: Metodología del Diseño Arquitectónico (1969).<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Consúltase Rodríguez M., 2004: 13-21.

<sup>229</sup> Ídem: 22-24.

Para ese tiempo se observaron tres tendencias, según nos explica Rodríguez Morales (ob. cit.): una tendencia se orientaba a apoyarse en el uso de las computadoras durante el proceso de diseño (por ejemplo, Christopher Alexander); otra tendencia se basaba en la creatividad, mediante técnicas como la “tormenta de ideas”, la “sinéctica” y el “pensamiento lateral” (como ejemplo, Alex Osborn) y, por último, una tendencia mediadora entre las dos anteriores, en las que Rodríguez ubica a Christopher Jones, a Geoffrey Broadbent, a Tomás Maldonado y a Oscar Olea-Carlos González Lobo.

A partir de 1968, año que puede considerarse símbolo de los sucesos y cambios que el mundo vería en su porvenir: la crisis petrolera de 1973 y las crisis energéticas, financieras, las tensiones políticas y guerras enmarcadas en la Guerra Fría hasta 1989, las amenazas nucleares, los daños ambientales, la intensificación del consumismo, los efectos del neoliberalismo desmedido y, sobre todo, la Globalización, soportada en el desarrollo de la mercadotecnia, los sistemas de transportes y telecomunicaciones, en especial, por la Internet. En el marco de todos esos eventos, la economía mundial ha registrado una sostenida evolución negativa,<sup>230</sup> por lo que se comprende que las fuerzas económicas hayan generado una presión intensa sobre los métodos de diseño para exigirles mayor eficiencia. Dice Rodríguez M.:

*«Cada día la competencia es más fuerte y las tendencias globalizantes obligan a los diseñadores a buscar herramientas que les permitan enfrentarse a contextos de incertidumbre, al tiempo que tenemos que transformar nuestra labor en un vehículo eficiente dentro del contexto empresarial. / En cierto sentido podemos afirmar que los métodos de diseño buscaban la solución “ideal” a un cierto problema. En muchas ocasiones estas soluciones ideales no tenían eco en el mercado. Incluso algunos diseños eran un rotundo fracaso en el medio altamente competitivo en que se desenvuelven las empresas e instituciones. Esta situación obliga a tomar una perspectiva diferente. El reto no se limita a la necesidad de generar un “buen diseño”, sino un diseño competitivo, que permita impulsar el desarrollo empresarial e institucional. / Al pensar en un diseño competitivo, nos vemos obligados a rebasar los límites tradicionales de la configuración de las formas para entrar en el mundo de la organización y las estrategias de desarrollo, pues para ser competitivo no basta “solucionar una necesidad” en sentido abstracto. En realidad, ahora entendemos que el término “necesidad”, referido tan sólo al usuario, es sumamente limitado. Debemos también entender las necesidades de las empresas e instituciones.» (ob.cit.: 45)*

Ya no se trata sólo de proceder sistemáticamente, con un método eficiente, sino que además, hay que adaptar el proceso proyectual a un “medio altamente competitivo”, esto es, “enfrentarse a contextos de incertidumbre”; haciéndolo con un “vehículo eficiente” o “diseño competitivo”, que nos permita ganar la batalla de conquistar al “usuario” lo que se entiende como “la solución de las necesidades de las empresas e instituciones”, es decir, para que estas puedan

---

<sup>230</sup> Según consulta hecha al Informe del año 2010, elaborado por la Gerencia del Sector Naval del Ministerio de Industria, Energía y Turismo de España: [http://www.gernaval.org/Informes/anauales\\_boletin/2010/GSN\\_1.pdf](http://www.gernaval.org/Informes/anauales_boletin/2010/GSN_1.pdf)

sostenerse en un mundo de organizaciones y estrategias de desarrollo. Como se ve, se desplaza la búsqueda de una “solución ideal” a través de un método, lo que equivaldría a decir: buscar la verdad a través del método científico; hacia buscar la solución que “gane la competencia” en beneficio de un actor primordial: la corporación empresarial o institucional. Visto así, proyectar-diseñar ha devenido (digamos que con mayor intensidad desde la caída del Muro de Berlín, el colapso del Bloque Soviético y el fin de la Guerra Fría), en una nueva forma de “guerra”, por lo que es imprescindible, no sólo proceder con sistematicidad, organización y método, sino muy fundamentalmente con **estrategia y táctica**<sup>231</sup>. Por ello, el estado actual del proceso proyectual en Arquitectura y Diseño es concebido como la implementación de estrategias, por eso los discursos actuales están hincados en la episteme de las **estrategias proyectuales**.

La **composición** supone vínculos con la tradición, con la historia: sólo puede componerse lo que previamente ha sido dado como parte de un todo. En contraste, el **método**, que etimológicamente significa *camino*, implica el *hacer*, es decir, actuar en relación con la conciencia del pensar; en consecuencia, se logra lo que se persigue transitando el camino que se ha decidido voluntaria y razonadamente, lo cual no necesariamente requiere de la tradición o la historia. Por la composición, se recibe la historia como patrimonio y se continúa en ella participando en su realización. Por el método, se “hace” la historia orientándonos hacia el horizonte que se abre frente a nosotros, sin necesariamente voltear atrás preguntándonos desde dónde viene ese camino y por qué estamos en él. La **estrategia** es un particular sesgo en la concepción del método: implica respondernos, eliminando toda duda, cómo transitamos mejor, más rápido y, en suma, más eficientemente el camino que decidamos escoger, porque en última instancia lo que importa sólo está al final del mismo: *vencer*.

A la luz de todo lo anterior, podríamos decir que el arquitecto pasó de ser un *demiurgo* (por la composición), a un *científico* –investigador de formas– (por el método), luego fue un *artista*-

---

<sup>231</sup> Luis Rodríguez Morales explica ambos conceptos en la obra que hemos citado, titulada *Diseño: estrategia y táctica* (2004). Cita el conocido libro de Sun Tzu, *El arte de la guerra*, para mostrar la que considera quizás más antigua definición de estrategia y en virtud de que es un «...documento que prácticamente cualquier estudiante de administración de empresas o mercadotecnia lee actualmente...» (82); así que, efectivamente en todo el capítulo dedicado a explicar los términos estrategia y táctica, su discurso está inevitablemente fundado en el imaginario militar y guerrero. Una definición de estrategia ofrecida por él la considera como «...un cierto plan concebido antes de iniciar la acción, en el que se toman en cuenta diversos factores pertinentes para poder enfrentarse con éxito a una cierta situación o “enemigo”.» (83). Una manera, atenuando ese imaginario militar, de entender la estrategia es considerarla en«...función de la realidad que quiere interpretarse y esta realidad a interpretar depende a su vez de los conocimientos y medios de observación que en un periodo se disponen.» (43).

técnico (por el diseño) y, en la actualidad, sufre la discordia de encarnarse como *guerrero* pretendiéndose *artista*.<sup>232</sup>

#### 4.1.1.b.- El problema de los métodos (y las estrategias) de diseño

Rodríguez Morales expone una crítica hacia los métodos de diseño (ob. cit.: 38-45) que compartimos y de la cual daremos a continuación un resumen de los distintos puntos que él señala:

1. Hace falta una metodología, es decir, un estudio acerca de los distintos métodos de diseño que se han formulado; determinar sus principios, posibilidades de adecuación entre ellos, determinar sus objetivos y medios.
2. Hace falta una teoría sólida acerca de los métodos y del diseño, superando la tautología por la cual el método funge de teoría y viceversa. Esta carencia ha limitado la efectividad de los métodos.
3. Se ha difundido una confusión entre método y técnica, desarrollando más técnicas auxiliares que procurando lograr una metodología; todo lo cual ha colaborado en el descrédito de los métodos.
4. Es necesario reflexionar sobre la necesidad de aspirar a alcanzar un "estatus científico" para los métodos. Ello no niega la necesidad de sostener un cierto orden en el proceso de diseño, lo cual no convierte al diseño en una ciencia ni supone aceptar el método científico como modelo. Es cuestionable pretender convertir al diseño en una ciencia.
5. Es muy escasa la aportación de los métodos a la fase creativa o "salto al vacío", es decir, a salvar la brecha entre el análisis de un problema y su síntesis formal (aún a pesar de las técnicas heurísticas orientadas a propiciar la "creatividad"). El desarrollo de los métodos ha tendido a producir cada vez más información, y aunque hay técnicas intelectuales para establecer requerimientos, ordenar, categorizar, evaluar y decidir, la información es tanta que los problemas así tratados se tornan en excesivamente complejos, por lo que pareciera que sólo pueden manejarse con apoyo de computadoras; pero no hay aún una herramienta que efectivamente ayude a superar tal complejidad y evite el "salto al vacío".
6. Aunque ha habido gran aporte de los métodos como apoyo pedagógico, la ausencia de una teoría del diseño ha llevado a confundir planes de estudio con métodos, se ha limitado la reflexión y exploración tanto para ordenar factores como para producir la síntesis formal; incurriendo así en una "metodolatría" (como sucedió en los años sesenta y setenta) por lo que hubo más preocupación por elaborar un método que por realizar un diseño, tomando el medio como un fin y pretendiendo, de ese modo, legitimar o juzgar los valores de un diseño sólo si apoyaba en un método "coherente y lógico".
7. Si se ha reconocido el valor de la intuición durante el quehacer científico, es aún más importante reconocerlo en cuanto al diseño y en esto los métodos han fallado, en tanto

---

<sup>232</sup> Sea lo que sea que pensemos que quiera decir *ser artista* en nuestro tiempo; y en contraste, en nuestra opinión, *ser guerrero* pareciera no tener ni varias, ni mejores, ni más "elevadas" significaciones a las que ha tenido durante toda la historia de la humanidad.

han estado primordialmente orientados a lograr un “estatus científico”. Por ello, es necesario mantener claridad en cuanto a la diferencia entre saber por descubrir leyes o principios (método científico) y saber por imaginar y construir (proyectar-diseñar).

8. La importancia de los valores científicos (coherencia interna del pensamiento, rigor en las comprobaciones, análisis racional, etc.) no debe llevar al error de utilizar un método específico desde una disciplina hacia otra que tiene objetivos y procesos de trabajo distintos.
9. No es finalidad del diseño recabar y ordenar una gran cantidad de información –como ocurre en las fases preliminares de todo proceso de diseño–, por lo que es un error que se ha cometido con métodos que recurren a modelos de la cibernética y pretenden programar cada paso, cada nivel de retroalimentación, lo que se ha traducido en rigidez e impide el surgimiento fluido de ideas e intuiciones que enriquezcan el proceso de innovación.
10. La mayoría de los métodos elaborados incurre en excesiva verbalización, lo que reduce el tiempo de diseño y agrega la dificultad de “traducir” conceptos lingüísticos y/o discursivos, con múltiples connotaciones, a formas concretas.
11. Christopher Alexander, después de haber sido uno de los principales impulsores de la búsqueda y desarrollo de métodos de diseño, manifiesta la “insalvable” dificultad de objetivar un proceso que descansa en la interpretación individual, subjetiva y, por consiguiente, ideológica en gran medida, que el diseñador ha de hacer ante los datos de un problema.
12. No hay métodos “universales”, todos deben adecuarse a las condiciones particulares de cada problema y no al contrario.
13. Ni la ciencia, ni la técnica, ni los métodos son ideológicamente neutros, pues todos son actividades que responden a una particular visión del mundo.
14. Aunque los métodos han servido para dar un cierto “orden” al proceso de diseño, no debe olvidarse que la noción de “orden” depende de un contexto sociocultural.
15. Ni las premisas de diseño son universales, ni tampoco pueden serlo los métodos. Por ello, los métodos deben generarse desde y corresponderse con los ámbitos socioeconómicos en los que serán empleados.
16. La orientación hacia la “objetividad” de los métodos ha tendido a negar la experiencia del diseñador, no en cuanto a su ejercicio profesional sino en cuanto a su vida cotidiana; es decir, en cuanto a su conocimiento tácito, lo aprendido por su tradición cultural.
17. La confusión entre función y necesidad ha derivado, en la mayoría de los métodos, a aproximarse al “usuario” como si fuese “un bicho al microscopio”, por lo que, por lo general, el diseñador decide qué “necesita” el usuario y cómo debe “funcionar”, para dicho usuario, el objeto que el diseñador propone. El diseñador deviene así, inconscientemente, en el supuesto director de estilos de vida; ya que asume que el método le asegura conocer necesidades y funciones.

Además de todo lo dicho acerca de los métodos de diseño, ahora hay que considerar que las estrategias no prescinden de ellos, sino que los emplean y articulan, según estimen su

adecuación y pertinencia a las circunstancias del *plan estratégico*. Nuestro cuestionamiento se apoya ante todo en el origen militar del concepto y en su extensión como episteme establecida desde las relaciones sociales que explicamos en nuestra reseña histórica acerca de la transformación de las concepciones sobre el proyectar-diseñar. En ese sentido, reconocemos que nuestro cuestionamiento no es ideológicamente neutral, pues rechazamos el imaginario castrense que domina nuestra cultura occidental, en general, y venezolana, en particular.

Más allá de todo lo dicho, es importante reconocer que tanto los métodos, como las estrategias de diseño, han sido concebidos para lograr la máxima operatividad, eficacia funcional, económica y de control en los procesos. La finalidad que los define es la de dar el objeto, considerándolo un bien o un servicio material.

Finalidad por la que no puede ser definida la Investigación Proyectual Arquitectónica.

#### 4.1.2.- Antecedentes en la FAU-UCV

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.

##### 4.1.2.a.- Roberto Briceño: La investigación científica y 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 cientificidad 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**.

#### 4.1.2.b.- Pablo Lasala: 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)*

Nos 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**, sobretudo, según

leemos e interpretamos, a favor de una teoría de la arquitectura desde la que el arquitecto que proyecta-diseña se 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:

*«Cuanto 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 pepitas 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)

Interpretamos 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 hace visible a través de los vocablos: destilar, extraer, procesar, refinar, cernir –todas actividades que aluden a lo empírico– buscando esencias, verdades, “pepitas 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 necesitamos 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)<sup>233</sup> 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, más 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**.

#### 4.1.2.c.- Rodríguez y Mariño: La investigación científica y la investigación proyectual

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 enfoques 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 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)

---

<sup>233</sup> Subrayado nuestro.

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
<b>OBJETOS</b>	Sobre aspectos conceptuales	Sobre arquitectura Hecha
<b>PROCESOS</b>	Sobre el modo de enseñar	A través de Hacer arquitectura

**Tabla 1:** Resumen de las cohortes de la MDA, entre 1996 y 2011  
 Tabla 4. (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 nuestro entender, esta diferenciación es sumamente importante por lo siguiente: está reconocida esa tensión que hemos reseñado 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?, 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 “*cientifizante*” 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, por favor, pedimos se nos excuse 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 indisolubles, 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 **TEXVE**, 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 cualidad 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 vista<sup>234</sup>

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”.<sup>235</sup>

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)

Queremos resumir reiterando lo afirmado por los autores; para ellos, **la investigación proyectual se caracteriza por ser realizada por arquitectos durante y mediante el ejercicio de modelación y representación del objeto arquitectónico.** Como complemento a esa concepción, para ellos, la investigación proyectual está asociada a lo que se conoce como investigación artística y tiene su énfasis en los problemas estéticos que forman parte del saber y del fenómeno arquitectónico. Asociar a la investigación proyectual con la investigación artística supone reconocer que no son el mismo fenómeno, que guardan semejanzas y diferencias. Sobre esa diferenciación habría que trabajar.

Por otra parte, 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 los autores se refieren más a “la obra arquitectónica”, lo cual interpretamos como la edificación ya realizada, en vez de al **proyectar arquitectónico**, que es hacia donde proponemos dirigir la

<sup>234</sup> Los autores citan a: SILVA, Ludovico. (1970) *Belleza y Revolución*. Caracas, p. 148-149

<sup>235</sup> Los autores citan a: KOSIK, Karel. (1979) *Dialéctica de lo concreto*. Mexico: Grijalbo, p. 143

cuestión al hablar de investigación proyectual arquitectónica; nuestra atención se orienta 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.

#### 4.1.2.d.- Polito: ¿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 este trabajo. La diferencia aparente estriba en que aquí lo abordamos tratando de definir y comprender 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 nuestro están mutuamente en las antípodas de uno y otro.

Lo que nos 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. Nos explicamos: 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, no “hacemos arquitectura” y, si no “hacemos arquitectura”, será posiblemente lógico deducir que no “somos arquitectos”. Esta línea de pensamiento es una de nuestras más profundas *insatisfacciones*.

Si, por el contrario, a través del proyectar-diseñar podemos afirmar que se hace 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 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 en su estudio tratará de decidir si son actividades que se autoexcluyen o si, por el contrario, son indisolubles (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 permita 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. Se muestra con más intensidad en 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 empieza 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, Mänttä, 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)*

Nos preguntamos, al leer a Polito: ¿pensar la Arquitectura es no hacer Arquitectura?

Sin embargo, nos quedamos 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 brasileiro 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 sobre el dibujo como método clave de la investigación proyectual, que su trabajo y el nuestro pueden encontrar un puente cierto de comunicación, vinculación y extensión.

#### 4.1.3.- Los horizontes dibujados

##### 4.1.3.a.- Guitián: 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 Guitián 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.» (Guitián, 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)*

Su propuesta es primordial para nuestro trabajo. En una ocasión anterior nos propusimos seguir el procedimiento que ella sugiere, en el sentido de reconstruir nuestra historia como diseñadores y la definición del momento para investigar. En todo caso, intentamos 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)*

Para Gutián, el proyecto arquitectónico *«...es un producto cultural académico que se ubica en el campo de la producción social de posibilidades y cuya práctica puede ser caracterizada como una forma particular de acción social.»*

Ello lo propone en su artículo de 1998 sobre la *biografía proyectual*. Ahí Gutián reflexiona sobre la diferenciación que la sociedad contemporánea ha hecho acerca de los campos disciplinares que acometen procesos de producción del **espacio habitable** y la distinción que, en función de esa misma diferencia, se hace de esos campos disciplinares a través de los productos específicos a dichos procesos. Señala que a la Arquitectura se le ha asignado la *«...prefiguración de espacios habitables contenedores de edificaciones o conjuntos de edificaciones y sus servicios conexos y urbanos...»* (10) y destaca también que esa actividad de prefiguración está más referida a comprender *«...la arquitectura como **producción académica del espacio habitable** y no como productora solamente de componentes de dicho espacio habitable.»* (Ídem, negrillas nuestras). Ella toma como ejemplo un estudio de los márgenes posibles del Valle del Alto Aconcagua en Chile, dirigido por el arquitecto Rodrigo Pérez

de Arce, como parte de un Estudio de Planos Reguladores para Poblados del Valle del Alto Aconcagua, encabezado por el arquitecto José Rosas Vera. De este trabajo, cita lo siguiente:

«Su objetivo era recoger mediante instrumentos de representación gráfica, una visión arquitectónica del Valle, esto es una interpretación de sus valores espaciales y paisajísticos, de sus posibilidades latentes, de su contextura real, que pudiera servir de materia y referencia a los proyectos de planificación a realizarse en el área» (Pérez de Arce, 1996:53) El trabajo... en sus herramientas y métodos planteaba también una hipótesis central referida, esta vez, al valor propositivo de la representación arquitectónica...» (Pérez de Arce, 1996:53; citado por Guitián, ob. cit.:10)<sup>236</sup>.

De ese mismo artículo de Pérez de Arce, Guitián recorta particularmente la célebre frase de Manuel de Solá-Morales: “**dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer**” a partir de la cual, ella relexiona lo siguiente:

«He aquí un claro ejemplo de la definición de un punto de partida de la concepción del conocimiento, y por ende de la representación, que se está manejando. Una clara orientación hermenéutica sometida a una forma de ordenar la realidad para representarla.

En este punto nos encontramos con las dos dimensiones del proyecto arquitectónico: **proposición de un artefacto y producción de conocimiento.** Dos dimensiones como las caras de una misma moneda, la una no puede existir sin la otra. En la medida en que se propone un objeto, se produce conocimiento y este, a su vez, nutre la proposición al desarrollar la interpretación como proceso de abstracción a partir de la realidad constatada. Es este proceso el que da cuenta de los descubrimientos e innovaciones contenidas en cada proposición.» (Ídem).

En la introducción del programa del primer Seminario de Investigación y Diseño para la segunda cohorte de la MDA (2004-2005), Guitián esbozó 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.»<sup>237</sup>

En el esfuerzo por describir ambos procesos y reflexionar acerca de ellos entendemos que Guitián sitúa el concepto de la *biografía proyectual* del arquitecto.

Así, la proposición del concepto *biografía proyectual* hecha por Guitián es clave para nuestro estudio y lo consideramos fundamento imprescindible para el desarrollo de la Investigación Proyectual Arquitectónica.

<sup>236</sup> Pérez de Arce, Rodrigo (1996) *Los Márgenes Posibles Del Valle Del Alto Aconcagua. El Valor Propositivo De La Representación Arquitectónica*. Revista ARQ. Nº 34, Diciembre 1996. Santiago de Chile: Ediciones ARQ; pp. 52-61.

<sup>237</sup> 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 Guitián. 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...”

#### 4.1.3.b.- Un debate desde la Maestría de Diseño Arquitectónico

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 disponibles<sup>238</sup>, queremos 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 Guitián, quien era profesora en el programa académico de la MDA y cuya propuesta ya comentamos.

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

Sólo queremos destacar que Pou (1997), en su ensayo titulado: Texto, lenguaje y ciencia. Una propuesta de interpretación desde la naturaleza experimental del proyecto arquitectónico, consideraba que «...construir a la Arquitectura como una ciencia es un problema imposible, fútil e ideológico» (2). De ese modo, Pou cuestiona y manifiesta su desacuerdo con la idea de convertir al **proceso de proyecto** en **objeto de estudio** o en **texto** (inferimos: *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.»<sup>239</sup> 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 suspenso las posibilidades existenciales del artefacto.*

<sup>238</sup> Recopilados y muy gentilmente facilitados a nosotros 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.

<sup>239</sup> Pou se apoya en un texto del Prof. Oscar Tenreiro, titulado: Sobre la naturaleza de la Crítica. Creemos que se refiere a su trabajo de ascenso del año 1996, titulado: Interpelando a la crítica.

*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)*

De ese modo, Pou se carga toda la transformación histórica que ha acontecido en el proyectar arquitectónico y que magistralmente ha sintetizado Correal (2010).

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 traban 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 constructorista y abierta del proceso de producción de conocimientos en arquitectura y transcribimos el siguiente fragmento, el cual suscribimos 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 cuestión*

*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 sobretudo 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.» (Albomett, 1997: 13)*

#### 4.1.4.- La IP en Latinoamérica: dos referencias

En nuestro estudio tuvimos la oportunidad de conocer dos aproximaciones a la IPA, una desde Colombia y otra desde Argentina.

Si bien ambos casos provienen de estudios realizados desde centros de investigación adscritos a sendas Facultades de Arquitectura, hablan de Investigación Proyectual (IP) en un sentido genérico –mientras que nosotros insistimos en referirla a la Arquitectura, caracterizándola y acotando en lo posible nuestro estudio.

Del aporte colombiano tomamos en consideración su propuesta de un **modelo estructural de investigación proyectual**; denominado de ese modo para no rigidizarlo con las características lineales que presupone la noción general de método. También es muy importante su aporte en cuanto a describir y sustentar las razones por las que el proyectar es de por sí un proceso de producción de conocimientos: **al proyectar se construyen conocimientos**.

El aporte argentino va en el sentido de afirmar y ampliar la descripción de la IP como un modo de producción de conocimientos: **el proyecto de arquitectura es una forma de investigación**.

Más allá de su coincidencia en el nodo conceptual primordial, esto es, **proyectar es un modo de conocer**, sus fines, métodos y descripciones no necesariamente se acompañan o encuentran, cuando no divergen. Por ejemplo, los objetivos primordiales de la aproximación colombiana se orientan hacia la reconceptualización pedagógica y didáctica de la enseñanza de la arquitectura y del taller de proyectos; mientras que la aproximación bonaerense tiene su horizonte en la renovación del saber disciplinar, aspirando a abrir una senda por la cual la arquitectura contemporánea supere la crisis de autenticidad que Fernando Diez reseña, esperando producir aportes significativos para una arquitectura socialmente comprometida.

Veamos ahora cada una de estas muy importantes referencias para nuestro estudio.

##### 4.1.4.a.- La IP según Jiménez y Correal

Los arquitectos colombianos Susana Jiménez Correa y Germán Darío Correal Pachón, ambos con maestría en educación y desarrollo humano, integraron junto con otros colaboradores

un grupo de investigación adscrito al Centro de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura (CIFAR) de la Universidad Católica de Colombia. En 2003 presentaron resultados de una investigación denominada *La proyectación como proceso de investigación*. Del informe de esa investigación, ambos han publicado distintos libros y algunos artículos –como extractos de aquellos–, disponibles en Internet. Nosotros hemos trabajado particularmente con dos documentos: el artículo de Jiménez, titulado *Investigación y proyecto arquitectónico* (2003)<sup>240</sup> y el libro de Correal, titulado *Bitácora: un recorrido por el proyecto arquitectónico* (2010). Ambos documentos, obviamente, coinciden en muchos aspectos, pues tienen base en la investigación referida. Difieren, entre otras cosas, en que el artículo de Jiménez se acerca más a ser un resumen del informe final de la investigación y da cuenta de un *instrumento de análisis*, producido durante el proceso de trabajo que perseguía conceptualizar el desarrollo del proyecto arquitectónico como una investigación; el libro de Correal, en cambio, se extiende más en reseñar, de manera breve, toda una serie de consideraciones y conceptualizaciones acerca del proyecto arquitectónico. Ya hemos dado cuenta de ello, parcialmente, cuando discutimos nuestra aproximación al concepto de proyecto en arquitectura; por eso, aquí nos concentraremos en presentar lo que ambos autores informan acerca de cómo comprenden la investigación proyectual en arquitectura.

La hipótesis trabajada por los investigadores del CIFAR asumía que por la propia naturaleza del acto del proyectar, en la que el sujeto –para nuestro caso, el arquitecto–, parte del desconocimiento de su objeto de estudio y procede, a través de una dinámica sistematizada de problematizaciones y representaciones hasta configurarlo, determinándolo, construye conocimiento en ese transcurso, por lo que ese acto de proyectar se iguala al investigar. Jiménez lo expresa así:

*«La circunstancia de desconocimiento del objeto arquitectónico a prefigurar a la que se enfrenta el proyectista al inicio del proceso, lo sitúa ante un problema de conocimiento al que puede acercarse a través de la investigación. El acto de proyectar es una permanente problematización de decisiones, que va construyendo a través del proceso soluciones propuestas como imágenes. Estas soluciones requieren articularse con las preexistencias físicas, sociales, económicas, políticas y culturales, respondiendo a una lógica singular que conlleva a la propuesta arquitectónica y su expresión representativa. [incluyendo la dimensión estética]» (Ob. cit.: 14)*

*«El proceso de construcción del proyecto arquitectónico, que va de la indefinición inicial del objeto a su concreción representativa y en cuyo transcurso el sujeto genera conocimiento es, por su naturaleza creativa, un proceso investigativo.» (ibid.: 15)*

Así, el problema que ellos procuraron resolver consistió en describir ***de qué manera el proyectar arquitectónico se piensa y desarrolla como un proceso de investigación***, esto es, en tanto

---

<sup>240</sup> Que es una síntesis de su libro titulado *El proyecto arquitectónico. Aprender investigando* (2006, Cali: Universidad de San Buenaventura de Cali), el cual hemos podido revisar gracias a que ella gentilmente gestionó que se nos facilitase para apoyar nuestro estudio.



en cuanto proceso de construcción de conocimiento sistemático y controlado por parte de quienes lo realicen. (íbid.)

A través de una metodología hermenéutica y fenomenológica, contextualizada en el taller de académico de proyectos, estudiaron las relaciones y acciones de los actores en esa situación (sujeto-docente-objeto), desde una perspectiva de técnicas cualitativas de *investigador-actor-participante*; complementada con entrevistas a distintos arquitectos de su entorno nacional por su desempeño profesional y docente. Así, el análisis de las observaciones de lo que acontecía en los talleres trabajó con el reconocimiento de un sistema de equilibrios y simultaneidades entre cinco categorías de realidades en interacción: agentes, objeto, medios, resultados y propósitos, contextualizados conceptual y proyectualmente; determinando elementos y momentos de definición del proceso y, muy especialmente, detectando las situaciones de aprendizaje que potencian la investigación y la problematización arquitectónica a través del proyecto. (17-19)

Produjeron una compleja matriz como instrumento para el análisis de las observaciones que registraban en el taller. Dicha matriz relaciona lo que considera los elementos claves del fenómeno en estudio con los momentos del proceso proyectual. Los elementos son: a) la construcción del sujeto cognoscente (cada estudiante) durante su producción de conocimientos, b) la construcción del objeto en su tránsito de cognoscible a conocido y c) las mediaciones entre ambos, realizadas por el docente y evidenciadas por los medios de representación arquitectónica. Cada uno de ellos con varios indicadores pertinentes para el análisis de sus transformaciones, determinantes e intencionalidades. Los momentos del proceso proyectual que determinaron fueron tres: a) conceptual, b) contextual y c) proyectual. El conceptual, desagregado en problematización, conceptualización, hipotetización y planeación. El contextual, comprendido como el desarrollo de una contextualización. El proyectual, desagregado en determinación y representación. Cada una de esas partes fue desagregada también en una variedad de modos subordinados respectivamente. (20-21)

Según se entiende de la descripción de Jiménez, esa matriz se convirtió para ellos en un **modelo hipotético de investigación proyectual**:

*«Bajo el supuesto de que la matriz esboza una respuesta provisional a la problemática de la investigación, se convierte en modelo hipotético de investigación proyectual, validado a través de las observaciones en los talleres, modificado de acuerdo con los hallazgos y concretado con las conclusiones de la investigación.» (21)*

Llama la atención del reporte de Jiménez, las observaciones resultantes de las entrevistas a arquitectos, de la cual queremos destacar la que señala que no definen sus proyectos a través de una necesidad investigativa sino primordialmente desde la condición del encargo, lo que determina las problematizaciones y circunstancia los intereses. Curiosamente, no se manifiesta una actitud consciente hacia la investigación al proyectar, pero se reconoce la necesidad de hacerlo. Permítasenos citar:

*«Las entrevistas a los arquitectos dieron como resultado una diversidad de conceptos de difícil introducción en las matrices analíticas, pero en los cuales es reiterativo asociar las problemáticas de la arquitectura con los aspectos determinantes del proyecto, forma, función, materialidad y espacio, con el bienestar habitacional que proporcionan. También las problemáticas se definen como una respuesta a las necesidades de la sociedad, de la cultura y del lugar, que deben ser indagadas y conocidas como parte fundamental para el desarrollo del proyecto. Sin embargo, con frecuencia se considera secundaria la incidencia de los aspectos sociales, económicos y políticos en el proyecto arquitectónico, particularmente a través del proceso formativo.*

*Aunque hay intenciones de búsqueda y problematización de las propuestas espaciales, los arquitectos entrevistados definen sus proyectos como respuestas a encargos profesionales, que trabajan e involucran repetidamente ciertos elementos de su interés como proyectistas, lo cual no significa una continuidad conceptual explícita que hile su obra o una intención investigativa de la misma. La investigación a través del proyecto no ha sido desarrollada de manera consciente e intencional, lo cual, prioritariamente, se constituye en una manera de hacer arquitectura sobre la cual el proyectista, con procedimientos similares, ha ido construyendo en el tiempo y a través de sus obras, una postura frente a la arquitectura.*

*Estas posturas son fundamentalmente críticas hacia el olvido del lugar, la copia formal sin tamiz cultural, las modas, ausencia de compromiso cultural y contenido social. Se plantea la necesidad de indagar a través del proyecto, para lograr una arquitectura que interprete los aspectos culturales, los modos de habitar y que, mediada por la historia, proponga significaciones urbanas para quienes la han de habitar.*

*Los componentes artístico, poético y emotivo son considerados de intervención fundamental en el proyecto. No obstante, se explicita la dificultad de su introducción en la enseñanza, siendo coincidentes las afirmaciones acerca de los requerimientos básicos de un importante repertorio cultural del arquitecto, para potenciar su capacidad como proyectista.» (25)*

Entre los resultados de la investigación, generaron una conceptualización epistemológica, didáctica y pedagógica para dar fundamentos al proyectar como investigación; especialmente porque su objetivo estaba orientado hacia una concepción pedagógica basada en el **aprender investigando**.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Señala Jiménez: *«La formación pedagógica del arquitecto, por tanto, no se define en los objetos arquitectónicos que se proyectan o estudian, sino en la relación interactiva entre éstos y los sujetos. Todo contexto pedagógico supone interacción social y comunicación, lo cual incluye las relaciones que surgen entre maestros, estudiantes, saberes y el entorno físico y social en que se llevan a cabo. El desarrollo histórico de esa praxis social y las reflexiones sobre su finalidad y contenidos, generan la pedagogía, que en la enseñanza del proyecto, tiene como propósito la formación de un sujeto creativo, crítico y autónomo. (...) En el terreno de lo abstracto, el aprendiz del proyecto y el docente trabajan con y sobre un objeto que pierde de vista el sujeto como agente del proceso formativo,*

Ahora bien, de ese modelo hipotético para la investigación proyectual, propuesto por ellos no como un método, sino como **una estructura conceptual por la cual explicitar los procesos investigativos que suceden durante el proyectar** de manera espontánea; de ese modelo queremos destacar el reporte que Jiménez hace acerca del momento conceptual que, como ya dijimos, está desagregado en problematización, conceptualización, hipotetización y planeación. Vamos a comentar los tres primeros.

De la problematización, Jiménez destaca que «...*el problema determina la actividad investigativa del proyecto por el cual se descubre y se crea un conocimiento nuevo o la aplicación de unos ya conocidos a nuevas situaciones...*» (33). Como reseña toda la literatura relacionada con metodologías de la investigación, en la formulación del problema está el nodo clave del proceso investigativo. Jiménez advierte que el problema que será abordado desde el proyecto arquitectónico debe estar claramente presentado, definido y abierto a múltiples vías de atención; debe estar descrito en relación a una situación problemática compleja, pues un problema no es un hecho aislado; sus elementos deben estar identificados y ha de ser vinculado a hechos precedentes que le dan sentido desde una perspectiva histórica y ha de estar justificado en términos de pertinencia y factibilidad. Un problema bien formulado es una síntesis de todas esas consideraciones. Con relación a la arquitectura ella caracteriza al problema según estas posibilidades:

- a. Como «...*una dificultad que debe ser superada por medio del proyecto arquitectónico. Por ejemplo, el problema de las barreras arquitectónicas en una situación, lugar u obras particulares.*»
- b. Como «...*una causa que genera un problema y la cual hay que determinar y precisar, para descubrir la manera como la arquitectura puede ser parte de su origen y cómo el proyecto puede neutralizarla (ruido, sismos, clima, materiales, calidades espaciales y su incidencia en el comportamiento humano).*»
- c. Como «...*un fenómeno, situación o propiedades de una obra, lugar o grupo social, los cuales hay que identificar, definir o analizar, pues condicionan su relación, efectos, valores, diferencias o semejanzas, con la propuesta y, por tanto, competen al proyectista.*»
- d. Como «...*una consecuencia que hay que detectar.*»
- e. Como «...*una necesidad, comportamiento, que debe ser satisfecha, distinto de un programa de necesidades predeterminado.*»
- f. Como «...*una clasificación tipológica o una determinante proyectual como la forma, función, espacialidad, materialidad, clima, medio ambiente, etc., necesaria para comprender un fenómeno, comportamiento y circunstancias para la optimización de la obra arquitectónica en proyecto.*» (ídem)

La conceptualización equivaldría a un razonamiento que describe, interpreta e incluso explica la realidad problematizada y los aspectos desde los cuales habría de formularse una hipótesis. Ella identifica dos modos de conceptualización: inductivo o deductivo; lo que en nuestra

---

*sus intereses, experiencias, motivaciones, la importancia de la relación docente-alumno en la producción de un tercero que es el Otro y la planificación metodológica de la transformación objetual, en la construcción de sí mismo y de su autonomía.» (27)*

opinión debería estar complementado con la posibilidad de la abducción. Sobre esos razonamientos se formularía una hipótesis que, para el proceso proyectual, se representa en los esquemas básicos o ideas que habrán de ser exploradas o comprobadas a través del diseño.

Hasta este punto, lo que creemos que podemos comprender del modelo de investigación proyectual que sugieren Jiménez-Correal (et al) coincide en estos tres aspectos claves: problema, teoría e hipótesis, con la formulación clásica de una investigación científica. Ello nos parece una posible debilidad de su propuesta, por cuanto pudiese acercarse, críticamente, al proyectar con el experimentar o el comprobar y, al respecto, debemos reconocer que hay una dificultad epistemológica ahí: al experimentar o comprobar se intenta verificar o falsear una hipótesis o una conjetura y, en consecuencia, una teoría. Verificar o falsear no son fines de un proceso proyectual, para el que sí lo son la credibilidad (o aceptabilidad/receptibilidad) y la pertinencia de una proposición, lo que traducimos finalmente en una valoración y validación. Pensamos que son estas características de valoración y validación las que deben considerarse para determinar la significación e importancia de un conocimiento producido a través de una investigación proyectual arquitectónica.

Otro aspecto de lo expuesto hasta aquí sobre el modelo de investigación proyectual presentado por Jiménez es que pareciera que el proceso de investigación ocurre sobre el proceso proyectual, llevado por un actor distinto del proyectista.

Veamos algunas anotaciones hechas por Correal (2010), recordando que las fuentes de ambos autores son compartidas.

Correal afirma que en virtud del tránsito de objeto desconocido a objeto conocido como modelo, todo proceso de proyecto es simultáneamente un proceso de investigación, aún cuando no se tenga la intención explícita de llevarlo como tal. Él sostiene su afirmación en el hecho de que en la producción de representaciones se construye un objeto de conocimiento que no se tenía antes de iniciar el proceso de proyecto y, al término de este, no sólo se tiene un producto de conocimiento insertado en el campo representacional de la arquitectura, sino también un nuevo instrumento de conocimiento. Destaca que al hacer que consciente e intencionalmente el proyecto sea campo de investigación, se logra que esa producción de conocimiento no sea un hecho empírico o azaroso, sino una acción dirigida y sistematizada hacia los problemas más pertinentes de la arquitectura. (Correal, ob. cit.: 72)

En la construcción del conocimiento a través de la creación del objeto por el proceso proyectual, parafraseamos a Correal, el arquitecto establece una relación muy compleja entre su internalidad y la "realidad extrasubjetiva"<sup>242</sup>, puesto que el sujeto no crea de la nada y, al contrario, está imbricado en un mundo sociocultural y biofísico preexistente al cual pertenece como conciencia colectiva y existencia real. Así, el arquitecto actúa y es afectado por aquello que le es externo, que ha heredado en tanto tradición y según el *Zeitgeist* en el que le ha correspondido vivir. El conocimiento arquitectónico es una muy compleja red de relaciones, abierta y extendiéndose en infinitas direcciones. Dice Correal:

*«En otras palabras, crea y recrea, el arquitecto reconoce lo que sabe por experiencia anterior de la forma arquitectónica, también lo que pertenece al mundo de la cultura como saber instituido disciplinar y lo nuevo que aparece en el presente, en esa aparente reiteración de la experiencia que siempre necesitará de la invención, para que sea acontecimiento para el arquitecto y acontecimiento para quien experimenta la obra de arquitectura.» (79)*

Destacamos esto aquí, cuando intentamos estudiar la Investigación Proyectual Arquitectónica, porque para comprender este modo de investigar, objeto de nuestro interés, es primordial reconocer la naturaleza de las relaciones que se establecen entre el sujeto que produce el conocimiento (el arquitecto) y la naturaleza de ese conocimiento en dinámica construcción. Se trata de un conocimiento nuevo pero, a la vez, también, de un conocimiento ya conocido, producto de un saber histórica y culturalmente asentado (aunque en crisis). Se trata, en todo caso, de una transformación, no sólo del objeto que deviene desde lo inicialmente conocido, o no conocido, hasta el conocimiento hecho objeto modelado, sino principalmente, transformación del sujeto que construye y se reconstruye al conocer; un sujeto fundado en la especificidad disciplinar de la arquitectura. Esta es una razón por la cual identificar esta especificidad; lo que no debe interpretarse como afán secesionista entre saberes, sino de intensificación de una identidad que no se diluya en la insoslayable y dinámica necesidad de interacciones cognoscitivas y disciplinares. De ahí que los límites de la IPA:

*«... sean de naturaleza histórica, técnica, de representación, espacial o formal y las transformaciones que quiere que ocurran. En primera instancia, los límites se encuentran en la capacidad individual del sujeto, que está directamente ligada con los mecanismos de reproducción social, pero también con la cultura a la cual pertenece dicho sujeto, referida al conocimiento disciplinar construido, al dominio de las técnicas e instrumentos de transformación, producto igualmente social y a la base material y cultural en la que esta se apoya.*

*Por otro lado, en los límites mismos que le plantea su objeto; es decir, hasta donde puede conocer como sujeto y hasta donde este permite ser conocido. (...) En última instancia, los límites del arquitecto los impone el usuario como participe en la construcción del objeto arquitectónico...» (90)*

---

<sup>242</sup> Correal anota que tomó el concepto de "realidad extrasubjetiva" del libro titulado [Lo estético en la dinámica de las culturas](#), de Juliana Bambula (1993), a partir de la idea de "realidad externa", al considerar que el sujeto también forma parte de lo externo.

Interpretamos que para Correal (96), el arquitecto afronta el problema de investigación desde el dibujo, interrogándolo, durante una sucesión de pruebas representativas con las que va construyendo y reconstruyendo los sentidos del problema, interpretando aquellas y reflexionando desde ahí los conceptos de proyecto y del saber disciplinar en el que se sustenta su hacer. En la decantación del proceso de proyecto a IPA es primordial que ese interrogar acontezca de manera explícita, se formulen los problemas desde el presente significativo del arquitecto, apoyándolos y contrastándolos siempre con la revisión historiográfica, con las teorías de la arquitectura desde las que se formulan y contra las que entran en tensión conceptual, al relacionar problemas, historia y constructos con la experiencia vital del arquitecto, su devenir empírico.

Al final, problema y solución, proyecto e investigación, discurso e imagen, saber y ser del arquitecto coinciden sintéticamente en la investigación proyectual arquitectónica.

Para terminar esta breve reseña de los aportes del equipo de investigación del CIFAR a la construcción y desarrollo de la IPA, queremos hacerlo con las siguientes palabras Correal:

*«... el proyecto como investigación integra en un todo las relaciones entre teoría y práctica proyectual, e igualmente, un desarrollo controlado y planificado de los procesos de concepción y construcción de la obra de arquitectura, sustentado claramente en proposiciones teóricas o argumentales definidas como punto de partida del proceso y una manera de controlar la arbitrariedad en la toma de decisiones que el proceso implica, y la interpretación de los datos que lo delimitan con precisión.*

*Sin embargo, aún sin considerar el proceso proyectual como proceso de investigación, desde sus prácticas, éstas conducen inevitablemente a una producción de conocimiento, producto de las acciones que el sujeto realiza, en términos de operaciones proyectuales en la construcción del objeto u obra de arquitectura...»*

En el proyectar arquitectónico se construye conocimiento. Por la Investigación Proyectual Arquitectónica se da cuenta sistemática y disciplinadamente de cómo sucede ese proceso de construcción de conocimiento y se contrasta con el saber arquitectónico para valorarlo, validarlo, comprenderlo desde la condición del artefacto arquitectónico representado y cognoscible.

#### **4.1.4.b.- La IP según Sarquis**

Reconocemos la propuesta del arquitecto, director del Centro POIESIS y profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Dr. Jorge Sarquis, como un modelo posible y propicio para la producción de conocimientos en arquitectura. Su descripción sobre el proceso proyectual es profusa y determinante para acotar a la investigación proyectual. De hecho, Jiménez y Correal trabajan reconociendo el aporte de Sarquis como una referencia sobre el tema.

Para realizar nuestra aproximación a su estudio, hemos 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<sup>243</sup>.

A continuación presentamos un resumen comentado de la noción de Arquitectura declarada por Sarquis para su trabajo y luego representamos 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.

#### 4.1.4.b.i.a. *Hacia una comprensión epistemológica de la Arquitectura*

Permítasenos 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**<sup>244</sup> (...) pero es un arte que **pretende resolver***

<sup>243</sup> Centro de investigación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires

<sup>244</sup> Sarquis cita aquí al historiador de la Arquitectura Francisco Liernur, de cuya cita extraemos 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 nuestras.

*questiones 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 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)<sup>245</sup>*

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. Citamos:

*«...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*

---

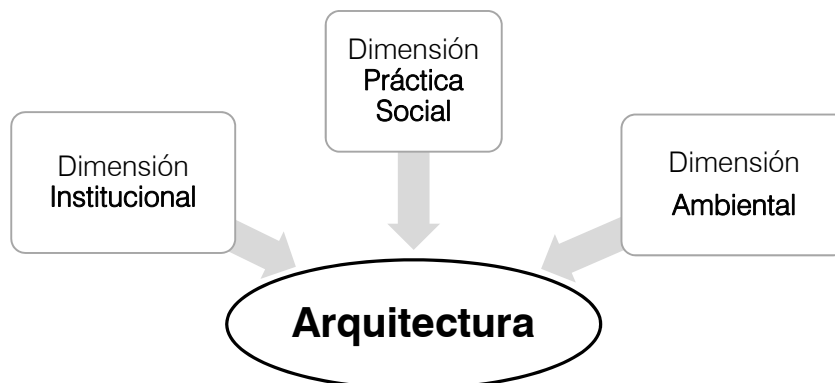
<sup>245</sup> Negrillas nuestras.



*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)*

Esas estructuras sintéticas que él advierte, están a su vez compuestas cada una por lo que anota como variables y que comprendemos como subcategorías. Entendida entonces la Arquitectura como un hecho proveniente de una causa y productora de efectos subordinados a ella, para explicar su constitución preferimos 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 provisionarias**, 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 coincidimos con Sarquis.

Ese sistema multidimensional se compone de las siguientes dimensiones ontogeneradoras, dimensiones inordinadas y hechos interactuantes (superponiendo nuestra interpretación a la categorización que Sarquis explica). Proponemos el diagrama N° 1 para enunciar las **dimensiones ontogenéticas de la Arquitectura**, representando lo que interpretamos de su propuesta:



*Diagrama 1: Dimensiones ontogenéticas de la Arquitectura*

Esquema 3

También proponemos el diagrama N° 2, siguiendo con el estudio, para representar especialmente la **dimensión institucional** de la Arquitectura:

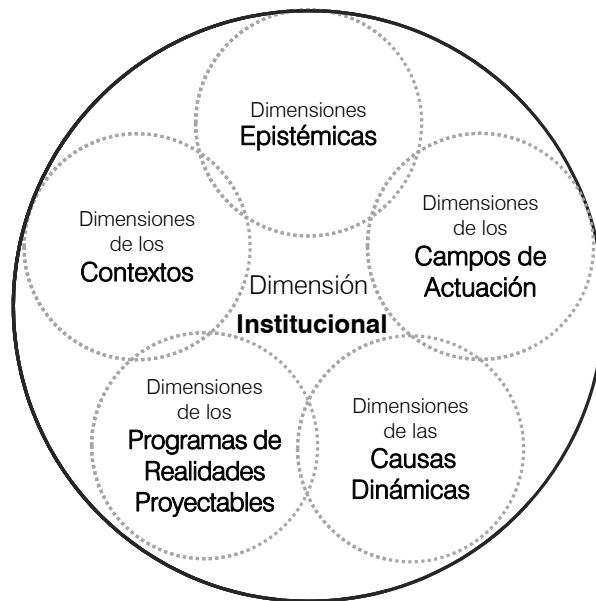


Diagrama 2: Dimensiones inordinadas a la **dimensión ontogenética Institucional**  
Esquema 4

Para representar el sistema multidimensional en que comprendemos la Arquitectura a partir de Sarquis, permítasenos hacerlo mediante la forma de una lista desplegada:

1. **Dimensión de la práctica social**<sup>246</sup>
  - 1.1. Habitar construcciones espontáneas
  - 1.2. Habitar construcciones institucionalizadas
2. **Dimensión institucional**<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Aunque Sarquis no la define como una dimensión, consideramos esencial incluirla en el esquema como *causa primordial* de todas las otras causas, efectos, entidades y relaciones.

- 2.1. Dimensiones **epistémicas**<sup>248</sup>
  - 2.1.1. La teoría (*theorie; nous, episteme, sophía*)
  - 2.1.2. La práctica (*praxis; phrónesis*)
  - 2.1.3. La técnica (*poiesis; techné*)
- 2.2. Dimensión de los **campos de actuación**<sup>249</sup>
  - 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)**<sup>250</sup>
  - 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 academia<sup>251</sup>
    - 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 proyectual<sup>252</sup>
    - 2.3.2.C. Mixtos (estrategias indeterminadas)
  - 2.3.3. **Lógicas** del emprendimiento arquitectónico<sup>253</sup>
  - 2.3.4. **Fases** del emprendimiento arquitectónico<sup>254</sup>

---

<sup>247</sup> Sarquis habla de la Arquitectura como saber disciplinar; esto lo interpretamos como *institución*, parafraseando su explicación de la Arquitectura como una realidad proveniente de un ensayo de secesión que hacen unos artifices, devenidos arquitectos, del universo de todo lo edificado por el ser humano. En ella comprendemos contenidas las *causas potenciadoras* de la Arquitectura.

<sup>248</sup> Ver Sarquis, 2006: Tomo I, Sección Primera, Capítulo 1º, pp.15-64; especialmente los cuadros de las pp.29 y 58.

<sup>249</sup> 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 indisoluble *espacio-tiempo*.

<sup>250</sup> 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 proponemos 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. Proponemos este esquema como una muy apretada síntesis de nuestra lectura a ese difícil capítulo de su trabajo.

<sup>251</sup> Incluimos a la academia y la crítica, aunque Sarquis no las explicita en este punto, pues pensamos 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.

<sup>252</sup> Como ya explicamos, se trata del concepto sugerido por la Prof. Dyna Guitián para «reconstruir los constructos básicos que subyacen en la actividad propositiva del [arquitecto]» (1998:12). Nos tomamos la licencia de incluirlo en este esquema, pues consideramos que afina la propuesta de Sarquis.

<sup>253</sup> 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 empresarial, de los sistemas de uso, de la crítica disciplinar, del sistema de relaciones obra-sujeto-crítica y de la crítica cultural.

<sup>254</sup> 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

- 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. **Altopía**<sup>255</sup>
      - A.c. Distopía
    - 2.5.2.B. Rural (lugar o entorno)
    - 2.5.2.C. Atopía
    - 2.5.2.D. **Editopía**<sup>256</sup>
    - 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 entendemos 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. Comprendemos que debe estar así fundada debido a su naturaleza, la producción de conocimientos, acción nuclear del saber disciplinar. Para explicar

---

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.

<sup>255</sup> Al respecto consúltese el trabajo del Arq. José Ignacio Vielma: «Con el término *altopía* 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 atopía y la distopía, la *altopía* se manifiesta persistentemente como una diferencia permanentemente otra, a través de la dificultad de ser adscrita a los modelos conceptuales actuales. La *altopía* 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)

<sup>256</sup> Definimos **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*).

la IP él identifica unas características de los concomitamientos producidos a través de ella y describe un protocolo a seguir para lograr tal producción.

Sin embargo, a pesar de entender y estar de acuerdo con Sarquis cuando afirma que comprende a la Arquitectura:

«... 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 (...). 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**...» (2004: 27-29)<sup>257</sup>

Aún a riesgo de errar, según la advertencia que hace Liernur, no comprendemos y en consecuencia no estamos 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 yanomami* o a una *pirámide azteca*, por dar sólo dos ejemplos prehispánicos que, se sabe, **son representaciones sociales intensas**; o a las viviendas espontáneas de los barrios de Caracas, que también lo son.

#### 4.1.4.b.i.b. 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.

---

<sup>257</sup> Negritas y subrayados nuestros.

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.

Según eso, 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» (idem).*

También afirma que para el arquitecto que actúa desde el campo de la Investigación ***el proyectar –lo más específico de la arquitectura como disciplina*** (Ibíd.: 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 hegemónico 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 hegemónico, existen sobrados indicios para pensar que se ha incorporado un “modus operandi” de carácter transdisciplinar que denominamos Investigación Proyectual.»* (2004: 36)<sup>258</sup>

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

<sup>258</sup> Todos los subrayados han sido hechos por mí.

articulador imprescindible entre la formación y la profesión, siendo el medio específico de acción para el *arquitecto-autor-proyectista-investigador proyectual*<sup>259</sup>. Así entendido, el proyecto se caracteriza por tres condiciones básicas, enunciadas aquí de manera sucinta: a) explicita una concepción teórica y metodológica; b) reconoce y esclarece los fines externos iniciales de modo inter y transdisciplinario, los fines internos, y las hipótesis proyectuales derivadas de la relación entre ambos géneros de fines; y c) sucede por acción del 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:<sup>260</sup>

*«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 (sic) 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)<sup>261</sup>*

Nótese que Sarquis considera como punto fundacional de la IPA, la relación entre el proyectista y el usuario.

Siguiendo siempre a Sarquis, coincidimos 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

<sup>259</sup> Que proponemos pensar como **editopólogo** (concepto que aún continúa en desarrollo por nuestra parte).

<sup>260</sup> Compárese este texto con el disponible en: <http://www.centropoiesis.org/investigacion.htm>

<sup>261</sup> Negritas 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. Desglosamos 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 **finés 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 **finés 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 (**finés internos macro**).
    - 2.1.d. Esbozar los horizontes culturales y biografía proyectual desde los cuales se piensa actuar (**finés 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 poética 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 entendemos, 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 se 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)*

Los tres campos serían: 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, terminamos 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)<sup>262</sup>*

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.

Permítasenos concluir este fragmento con las palabras que Sarquis anotó en la contraportada de uno de sus libros y que nos 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.»*

---

<sup>262</sup> Negrillas y subrayados nuestros. Sarquis define como *Variables* a las subcategorías o dimensiones subordinadas, de lo que anotamos como **dimensiones inordinadas**. *Indicadores* serían las concreciones asociadas a cada subdimensión. Reconocemos nuestra resistencia a emplear los términos de variables e indicadores por referirnos a una cuantificación que consideramos necesario moderar.

#### 4.1.5.- La IP en la FAU-UCV entre 2004-2011

Desde el momento en que fue formulado el programa de la MDA, los intentos por desarrollar la IPA en la FAU ha contado con la participación de distintos actores y ha vivido algunos momentos de los cuales daremos noticia desde nuestra experiencia.

Para empezar, además del Prof. Azier Calvo, quien en su rol de coordinador para la formulación y puesta en marcha del programa de la MDA identificamos como referencia primordial de acuerdo a lo que ya hemos estudiado acerca de cómo aproximó el concepto de la IPA al ámbito académico insertándolo en un programa académico específico; y, también, reconociendo la introducción primigenia del concepto en el contexto de la FAU como un aporte específico de los profesores Jiménez, Mariño y Rodríguez; destacaremos, por una parte, a los profesores Edgar Aponte y Dyna Guitián, por el esfuerzo de darle continuidad al concepto, a pesar de todas las dificultades para lograrlo; a la FAU como institución, al situar el concepto de la IPA dentro del discurso de la Trienal de la Trienal de Investigación 2011y, el aporte más reciente, el Curso de Ampliación de Conocimientos sobre la IPA que guiaron en el segundo semestre de 2011 las profesoras Yuraima Martín y Marisela Hernández.

A continuación, reseñaremos brevemente a los que no hemos tratado con anterioridad.

##### 4.1.5.a.- La IP según el Prof. Edgar Aponte

En dos talleres de diseño dirigidos por el Prof. Edgar Aponte<sup>263</sup>, a grandes rasgos, luego de proponer un sitio de trabajo, solicitaba a los cursantes lo siguiente:

1. Construir un imaginario,
2. Reconocer la actividad proyectual propia desde ese imaginario,
3. Actuar de manera sincrónica entre los trabajos de: a) *proyectar-diseñar*, b) *analizar* y c) *informar*.

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, interpretamos su enfoque según este enunciado: ***entre el proyectar-diseñar cabalmente realizado y la investigación proyectual no hay diferencias.***

---

<sup>263</sup> El Prof. Dr. Arq. Edgar Aponte es uno de los cofundadores del Programa de la MDA.

Dicho de otro modo: *la investigación proyectual es proyectar-diseñar consciente, metodológica y críticamente (que es como siempre se debe proyectar-diseñar).*

En nuestro registro de su exposición, una consecuencia metodológica 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 de proyectar-diseñar según Aponte es una cadena de eventos desarrollada a partir de la **relación dialéctica entre dibujar-criticar**, manteniendo siempre ese orden. Así entendido, igual que es posible afirmar del escribir, para Aponte **dibujar es pensar y criticar es reflexionar sobre lo pensado problematizándolo.**

Otra característica del enfoque del Prof. Aponte tiene que ver con su natural y, en ocasiones, muy vehemente confrontación a los protocolos de investigación (en contra de las metodologías de diseño), 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.** Suponemos que aunque nuestras palabras delaten unos supuestos que no se correspondan a los de él, lo anterior podría ser considerado como un sistema de “antecedentes fluidos”, “marco teórico desensamblado” o **campo conceptual dinámico**. Y ello, antes que ser entendido como una calificación negativa o despectiva de nuestra parte, es por el contrario un reconocimiento a una toma de partido indiscutible por la **innovación arquitectónica**, finalidad irrenunciable y radical en la concepción del Prof. Aponte.

En síntesis diríamos que el conocimiento para Aponte es un **estado de conciencia dinámico y “entrópico”**, más que una acumulación compartimentalizada de enunciados.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Sabemos que Aponte se funda en la concepción del pensamiento complejo o multidimensional de Edgar Morin y es asociable, creemos, a ciertas orientaciones recientes de la filosofía del lenguaje concebidas desde la relación Pensamiento-Realidad.

#### 4.1.5.b.- La IP según la Prof. Dyna Guitián

Como ya comentamos, para aproximar el abordaje de la investigación proyectual, la Prof. Guitián<sup>265</sup> acuñó el término *biografía proyectual* (Ob. Cit.); el cual comprendemos coincidente o equiparable con el concepto de *imaginario* planteado por Aponte. 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 Guitián– 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 Guitián se refleja en la del investigador formado y activo en el campo cultural de la academia y, por ello, 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 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, ese último concepto, **estado del arte**, es clave en su discurso. En consecuencia, desde el enfoque de Guitián, **el análisis precede a la acción proyectual**.

Este proceso, aparentemente más lineal y, desde la perspectiva *apontea*, quizás rígido, plano o estable, parte de la premisa de que **observar es también proyectar**. Es decir, el modo y dirección en que sucede toda observación corresponde al constructo social que el observador es, por tanto, al reconocer un fragmento de realidad, ya sea para exaltarlo o reprobarlo, ese observador construido anuncia tanto el horizonte cultural desde el cual actúa como las transformaciones previstas y posibles desde ese horizonte, a las que sometería el mundo que es capaz de percibir y criticar.

Concluimos esta representación de la propuesta de Guitián acerca de cómo comprender la investigación proyectual, exponiendo un conjunto de ideas anotadas a partir de lo expresado por ella, que han sido orientadoras e incluso son principios de acción de este trabajo: <sup>266</sup>

- “*La investigación evidencia procesos operativos, **modos de construir reflexiones**, modos de construir discursos*”.

---

<sup>265</sup> La Prof. Dr. Soc. Dyna Guitián guió la asignatura *Investigación y Diseño*, pautada en el programa de la MDA, entre enero y abril de 2005.

<sup>266</sup> Basadas en nuestros apuntes durante su curso.

- “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 **subjectivismo 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)”.

#### 4.1.5.c.- La IP desde la Trienal de Investigación FAU-2011

Como ya dijimos, en 1985 se realizó la Primera Jornada de Investigación de la EACRV-FAU-UCV. Habría de transcurrir veintitrés años hasta que se convocara la segunda jornada de investigación de la EACRV, en 2008<sup>267</sup> y, tres años más tarde, dando indicios de procurar una periodicidad adecuada a la institución, se convocó la Trienal de Investigación FAU-UCV 2011.

En la presentación de la Trienal se planteaba lo siguiente: <sup>268</sup>

*«La Trienal de Investigación FAU 2011 propone el estímulo de la reflexión y el debate como maneras de abordar los temas inherentes a las tendencias epistemológicas y los enfoques metodológicos que se expresan en el estudio del proyecto como concepto neurálgico de las disciplinas de la Arquitectura y el Urbanismo.*

*El evento aspira a motivar una revisión de la vigencia del significado del concepto de proyecto, además de sus problemáticas y potencialidades en el campo académico y profesional, y cuyo análisis puede aportar sentidos imprevistos a prácticas disciplinares comprometidas con los tiempos.*

<sup>267</sup> En el marco de lo que se denominó Semana Internacional de Investigación de la FAU-UCV, celebrada entre el 29/09 y el 03/10 de 2008. En esa semana, con el motivo de conmemorarse el octogésimo aniversario de la creación del Banco Obrero-Instituto Nacional de la Vivienda (BO-INAVI), organismo germen de las políticas de vivienda y urbanismo en el país, se realizaron conjuntamente los siguientes eventos: el Ciclo de conferencias “80 años de políticas de vivienda en Venezuela 1928-2008”; el III Congreso nacional de control de calidad, patología y recuperación de la construcción (PRECONPAT) 2008; la II Jornada de Investigación de la EACRV; la XXVII Jornada de investigación del Instituto de Desarrollo Experimental de la Construcción, IDEC; y la jornada de investigación del Instituto de Urbanismo (IU), referida a sus 40 años de creado. Aunque ese evento se pensó originalmente como una Bienal de Investigación, el comité de evaluación de sus resultados, considerados en relación con el esfuerzo institucional para su realización, sugirió que se planteara como Trienal a partir de 2011. Vale decir que este ha sido un importantísimo logro de la FAU, desde el momento de la constitución de la Coordinación de Investigación de la Facultad.

<sup>268</sup> <http://www.fau.ucv.ve/trienal2011/concepto.htm>

*Se propone como título del Coloquio “El proyecto, la arquitectura más allá de la superficie”, con miras a presentar miradas múltiples —y con profundidad de campo— dentro de este tema rico en determinaciones. La oportunidad permitirá abrir caminos hacia la validación del proyecto como recurso que construye un espacio significativo para la Arquitectura en la sociedad contemporánea.»*

Si bien no se empleaba directamente el concepto de IPA, el programa de conferencias daba cuenta de que dicho concepto había estado considerado como “neurálgico”: la conferencia inaugural estuvo a cargo del editor de la revista *Arquitectonics: Mind, Land, Society*, Josep Muntañola, y se presentó titulada: *La investigación Proyectual: Un gran desafío a la arquitectura del siglo XXI*; fue seguida por una conferencia del segundo coordinador de la MDA, José Rosas Vera<sup>269</sup>, titulada: *Disciplina y profesión. Una frecuente confusión epistemológica en la enseñanza de la arquitectura: Lecciones y experiencias de las tesis proyectuales de la Escuela de Arquitectura*; la tercera conferencia fue dada por el director del Centro Poiesis de la Universidad de Buenos Aires, Jorge Sarquis, titulada: *La investigación proyectual: Innovación disciplinar socialmente necesaria*; y una cuarta conferencia referida a nuestro tema central, fue dada por la arquitecta Susana Jiménez, titulada: *Didáctica de la investigación proyectual en arquitectura*. Como se ve, salvo el título del profesor Rosas Vera, los otros tres conferencistas emplean el concepto para construir el título de sus exposiciones.<sup>270</sup>

Continuando con la presentación de la Trienal, los organizadores se refieren al proyecto arquitectónico como “mediador” entre las dimensiones técnicas, éticas y estéticas que significan la relación del hombre con su geografía y su historia; como “herramienta” para concebir, anticipar y prefigurar las realidades de los lugares; se infiere que, desde esa misma condición de herramienta, comprenden también al proyecto arquitectónico como “representación” y “lenguaje” entre lo real y lo virtual, por lo que sucede como proceso que genera conocimientos. La presentación de la Trienal, casi para finalizar, le propone a «*arquitectos e investigadores*» que consideren a la Trienal como un “oportunidad” para asumir el “reto” de:

*«...reivindicar al proyecto como concepto inherente de sus respectivas disciplinas, además de validar su rol como un recurso de integración cuyo análisis construye (y ha construido históricamente) un espacio significativo para que se puedan establecer puentes de interconexión con otras disciplinas y prácticas del conocimiento.»*

---

<sup>269</sup> Para ese momento era Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>270</sup> Por supuesto, ello nos abre una duda que no resolveremos en este trabajo.

De la conferencia de Muntañola, hemos transcrito algunas de sus ideas iniciales, referidas a la importancia de investigar en Arquitectura y, sobre todo, a orientar sobre la dificultad epistemológica de investigar en la práctica del proyecto:

- *Creo que estamos justo en el momento adecuado para que la profesión por fin comience a investigar sobre lo que hace si no, al final, no podremos vivir en ningún sitio si los arquitectos no se responsabilizan finalmente de la dimensión de investigación de su trabajo.*
- *Se está proyectando mucho y se está construyendo mucho y se están utilizando mucho los espacios de las ciudades, pero esto se investiga poco. Si los médicos hubiesen reaccionado como los arquitectos, estaríamos todos muertos...*
- *Hay tres epistemologías. Hay la epistemología de la práctica; la epistemología de la teoría y la de lo que llaman los norteamericanos scholarship; pero hay una tercera epistemología, que es el proyecto. Una epistemología es del análisis de la realidad; otra, de las matemáticas y los modelos teóricos; y otra, la que descubre relaciones entre las otras dos; por la que se diseña; la ciencia concreta que relaciona las dos cosas. Esta tercera necesita las otras dos y aquí está el problema.*
- *El problema es que los arquitectos quieren que se haga epistemología de un proyecto sólo a través de la práctica. No se puede hacer a través de la práctica; hay que hacerlo a través de la práctica en relación a la teoría o a través de la teoría en relación a la práctica. Esto es difícil, hay que hablar de dibujo, hay que hablar de política, hay que hablar de ética y muchas cosas para entender qué pasa aquí...*
- *El conocimiento del arquitecto a través del proyecto depende del conocimiento a través de la práctica, y del conocimiento a través de la teoría, y de cómo se tome en el proceso la relación de una cosa con la otra.*
- *La pregnosis, la sabiduría práctica, es la sabiduría del diseño, pero a su vez, la sabiduría del diseño depende de cómo el diseño relacione teoría y práctica.*
- *Las tesis de topogénesis muestran cómo es posible que unos modelos de abstracción, artísticos y físicos, políticos, ayuden a mejorar la realidad; y este es un punto fundamentado de la investigación proyectual.*
- *Contra lo que se dice, la abstracción ayuda a mejorar lo real. La abstracción no se despegaba de lo real, no es alejada de lo real, sino todo lo contrario: el telescopio no es para alejarse de la realidad, el microscopio no es para alejarse, el ordenador no es para alejarse de la realidad; la realidad de cada día, de la realidad política, de la realidad social. La abstracción es, al contrario, para acercarse, es para verla mejor. Hasta que esto no se lo crean los arquitectos, no habrá manera de investigar los proyectos.*
- *El proyecto es un proceso de abstracción y de síntesis, que se acerca a la realidad, no se aleja, y lo que hay que ver es en qué sentido se acerca y a qué realidad se acerca.*
- *Si no se toma en serio el hecho de participar en el desarrollo de la cultura, teórica, filosófica, social, artística, etc. que existe en el mundo, sino que los arquitectos más bien se cierran, se encierran en unas teorías sobre tipologías, sobre formas en sí, sobre la arquitectura... si no salen de su obsesión, porque el conocimiento es algo privado, algo esencial con la arquitectura, no habrá el desarrollo de la investigación. La tesis se ha de abrir a otros campos y se ha de abrir sobre todo a lo que pasa en los proyectos lo que pasa en los estudios, lo que pasa en la ciudad, lo que pasa en la cabeza de los diseñadores y en el objeto construido.*

#### 4.1.5.d.- La IPA según el Seminario AIPA

En la historia del desarrollo de la IPA en la FAU-UCV, otro momento importante y el más reciente lo constituye el Seminario titulado: **Aproximaciones a la Investigación Proyectual**



**Arquitectónica**, guiado por las profesoras Marisela Hernández y Yuraima Martín en el período lectivo octubre-diciembre de 2011.

El seminario se ofertó especialmente a los Docentes Instructores adscritos al Sector Diseño de la EACRV, como parte de su programa de formación y capacitación. El seminario tenía el propósito de «...propiciar un escenario de debate para la reflexión y discusión de perspectivas ontológicas, epistemológicas, teóricas y metodológicas con miras a facilitar la formulación de ejercicios de investigación proyectual arquitectónica.» Sus objetivos generales eran: «Caracterizar procesos de investigación formulados a partir de situaciones proyectuales arquitectónicas y facilitar el diseño, fundamentación y argumentación de proyectos de investigación propuestos a partir de "situaciones" de proyecto arquitectónico.» Para ello, buscando lograr una comprensión sobre la relación teoría-práctica en la Investigación Proyectual Arquitectónica, se discutió sobre los criterios ontológicos, epistemológicos y metodológicos que posicionan y fundamentan la IPA y se conversaba sobre las aproximaciones que cada participante elaboraba. Entre los contenidos, se trataron los referentes a nociones fundamentales acerca de la investigación, la arquitectura y el proyecto arquitectónico; se hizo una revisión sucinta sobre paradigmas de investigación y se introdujo preferencialmente el **giro interpretativo** como paradigma reciente (considerado por las profesoras como el más apropiado para el desarrollo de la IPA).

El seminario concluyó con la reflexión en torno a los posibles caminos para la formulación y desarrollo de una IPA, entendiendo al proyecto arquitectónico como proceso de investigación y, en ese sentido, asumiendo una **situación proyectual** como *estudio de caso*. En términos muy generales, las conductoras del seminario proponían aproximar la formulación de una IPA desde las siguientes consideraciones:

1. El área problemática: determinación del objeto, proceso o fenómeno en estudio.
2. El planteamiento del problema: identificando antecedentes, determinando justificación y relevancia para plantear el problema, formulando las preguntas de investigación que surgen de él y acotando los objetivos que se aspiraría lograr.
3. El aporte de la teoría fundamentada y los referentes arquitectónicos de la situación proyectual en estudio.
4. La previsión y clarificación del procedimiento o camino a recorrer (método).
5. La importancia de la construcción de datos.

La importancia de esta experiencia consiste en dar un paso más hacia la construcción y delimitación de la IPA como una metodología específica circunscrita al ámbito general de la Investigación en Arquitectura, en el contexto de la FAU-UCV. Muy especialmente, porque supera la

formulación dicotómica del área y asignatura denominada *Investigación y Diseño* en el programa académico de la MDA.

A continuación, pasaremos al análisis de nuestra fuente primaria de estudio, orientándonos hacia la comprensión de la episteme (o de las epistemes) que ha conformado los Trabajos de Grado de la MDA.

## 4.2.- LAS IMÁGENES SUGERENTES: LOS TRABAJOS DE GRADO DE LA MDA

A continuación presentaremos las anotaciones que hemos producido a partir de nuestro estudio de los Trabajos de Grado (TG) que ya han sido defendidos y aprobados en el Programa de la MDA. Esta sección constituye propiamente el estudio analítico de lo que hemos identificado como la fuente primaria de nuestra investigación, es decir, los referidos Trabajos de Grado.

Como comentamos al final del capítulo 1 (1.3.7), al leer los TG-MDA procedimos cumpliendo con dos tipos de tareas básicas: a) una sucinta descripción analítica del trabajo estudiado y b) una breve reflexión que resumiera lo que creemos comprender acerca de él.

Están presentados por cohorte y cronológicamente, según el año de su defensa. En el capítulo que sucederá al actual, presentaremos un resumen de la propuesta de IPA que cada uno representa para nosotros, desde un enfoque conceptual.

### 4.2.1.- Primera cohorte

#### 4.2.1.a.- Haiek: *la IPA como cartografía proyectual*

#### Ficha del Trabajo de Grado estudiado

Título del trabajo:

#### **Anatomía artificial**

Prototipos experimentales para una arquitectura de adaptación

Autor:

Alejandro Haiek

Tutor:

Azier Calvo

Co-Tutora:

Dyna Guitián

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2002

Índice

0. Abstract

0.0 Resumen de la proposición

#### **Sección 1.0**

Artificialización del planeta: contexto post-biológico y consecuencias en la Arquitectura Contemporánea\_pp. 7-20

#### 1.1 Introducción a la Anatomía Artificial\_p7

1.1.1 Desarrollo evolutivo post-biológico

#### 1.2 Acerca del título\_p10

1.2.1 Dualismo de la Anatomía

1.2.2 Todo lo interno está duplicado

### 1.3. Implicaciones\_p14

- 1.3.1 Transmutación de las especies sobre intrincados sistemas y estructuras de organización
- 1.3.2 El proyecto arquitectónico como elemento capaz de incidir en la exploración de nuevas posibilidades que propicien el ajuste progresivo de los desequilibrios del Planeta
- 1.3.3 Dispositivos tecnológicos con los que cuenta la sociedad actual: lo técnicamente posible y socioculturalmente deseable

### 1.4 Marco teórico: referencias ideológicas\_p18

## Sección 2.0

Análisis, enfoques y fundamentos del problema en relación a la disciplina Arquitectónica\_pp. 21-37

### 2.1 Planteamiento del problema\_p21

- 2.1.1 ¿Es la Arquitectura un fósil estético en la nueva era Post-material?
- 2.1.2 Paradoja al hablar de Ciencia

### 2.2 Formulación de preguntas\_p24

### 2.3 Perfil del tema\_p25

- 2.3.1 Interpretación de cómo se produce la Arquitectura
- 2.3.2 Fractura y dislocación del modelo implícito
- 2.3.3 Problemática académica: el proyecto arquitectónico somatiza reproducciones empíricas
- 2.3.4 Unidades operativas y reguladoras del conocimiento

### 2.4 El Problema: objeto de la disciplina profundamente fundado\_p31

- 2.4.1 Los tres atributos que devinieron paradigmas: valoración estética del icono, entremezclada con sus condiciones instrumentales
- 2.4.2 Morfología y función: Híbrido Operativo
- 2.4.3 Movilidad y transferencia conceptual - decodificación de dogmas disciplinares

### 2.5 Justificación: pertinencia de la investigación\_p36

- 2.5.1 Basamento metodológico: la investigación le inyecta rigor al método

## Sección 3.0

Mecanismos y sistemas operativos del proyecto arquitectónico como instrumentos metodológicos de acceso, análisis y transferencia al Universo del Conocimiento: Aproximación epistemológica\_p38-63

### 3.1 Fundamentos epistemológicos\_p38

- 3.1.1 Principios estructurales y condiciones de la investigación
- 3.1.2 Principios rizomorfos
- 3.1.3 Naturaleza rizomática de la investigación
- 3.1.4 Diez premisas de desarrollo eidético
- 3.1.5 Proveer un instrumento metodológico como mecanismo auxiliar del proyecto arquitectónico: Matriz de acceso, análisis y transferencia cognitiva

### 3.2 Objeto de estudio\_p53

- 3.2.1 Actividad en la matriz metodológica: sistemas atractores
- 3.2.2 Análisis del sistema matricial: estructuras articuladas autónomas
- 3.2.3 Operatividad de la estructura matriz: sistemas multi-aleatorios
- 3.2.4 Condiciones de la investigación
- 3.2.5 Características del instrumento metodológico

### 3.3 Caso de estudio\_p54

- 3.3.1 Aplicabilidad de estos conceptos a un proyecto experimental

- 3.3.2 Diagramas de desarrollo: el proceso se elabora en tres fases de producción
- 3.3.3 Fases para el desarrollo del proyecto Piloto: plan de operación
- 3.3.4 Cronogramas del Proyecto Piloto
- 3.3.5 Modelos programáticos: plan de desarrollo

## Sección 4.0

Proyecto Piloto Experimental (PP-E)\_p64-81

### 4.1 Introducción al proyecto Piloto\_p64

- 4.1.1 Cartografía del PP-e: mapas de navegación referencial
- 4.1.2 Nuevas capacidades operativas en los objetos arquitectónicos

### 4.2 Prototipos Móviles Autónomos e Inteligentes: Memoria Descriptiva\_p69

### 4.3 Alcances y conclusiones\_p74

- 4.3.1 Metas-Logros: nuevas perspectivas de la disciplina: arquitectura con capacidades operacionales
- 4.3.2 Dificultades-Percances: obstáculos metodológicos al relacionar la actividad proyectual con otros campos del conocimiento y establecer contactos posicionales en territorios exteriores a la disciplina
- 4.3.3 Recomendaciones-Sugerencias: anticipando futuras investigaciones que proporcionen nuevos enfoques
- 4.3.4 Consideraciones finales: anatomías de lo artificial

## Sección 5.0

Referencias\_pp82-86

- 5.1 Fuentes telemáticas y audiovisuales
- 5.2 Bibliografía general

---

## Análisis del trabajo

Nota preliminar: teníamos información de que el Trabajo de Grado de Haiek incluía un CD-ROM cuando fue consignado en la Biblioteca Willy Ossot de la FAU-UCV. El mismo contenía el texto del trabajo y la presentación digital con la que él apoyó su defensa ante el jurado examinador. Lamentablemente sólo pudimos consultar el ejemplar físico y nuestros esfuerzos por conseguir los contenidos digitales fueron infructuosos. Entendemos que nuestra lectura de su trabajo pueda estar comprometida por esta falta, pero igualmente decidimos incluirlo, al pensar que nuestro proceder y objetivo pueden tolerarla.

### 1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión *investigación proyectual*.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de *investigación proyectual*.

Sin embargo en ciertos fragmentos del discurso de Haiek, llama nuestra atención cómo relaciona al proyectar arquitectónico con la investigación, por lo que él habla del «... **proyectista-investigador**...»:

«...formular y luego aplicar un (sic) instrumentos metodológicos como mecanismos auxiliares en el proyecto arquitectónico para proporcionar al investigador, una estructura organizacional que le permita acceder al universo de recursos del conocimiento... (...) Con base en un sistema de multiplicidades, las estrategias proyectuales operan como redes de organización matricial multialeatorias, capaces de autogenerarse y reajustarse en la medida en que el **proyectista-investigador** active su funcionamiento. (...) Dichos contactos posicionales en territorios exteriores permitieron al **proyectista investigador**, migrar desde el interior de estos procesos hacia locus del diseño altamente evolucionados, en búsqueda de arquitecturas operativas, económicas y altamente sustentables.» (5-6)

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

No propiamente, en el sentido de no estar enunciada en relación con una filosofía que oriente hacia una posible coherencia de los métodos a emplear en el proceso de investigación.

Sin embargo, Haiek procura explicarse; como por ejemplo lo hace en la sección titulada «*Basamento metodológico: la investigación pretende inyectarle rigor al método*»; ahí dice:

«Los **mecanismos de operación proyectual**, sin pretensiones de convertirse en una **metodología sustituta**, intenta aumentar el alcance, precisión y activación de los fenómenos observados, persiguiendo dotar al investigador de herramientas que le permitan tomar distancia de la intuición y el uso de juicios de valor para sostener cualquier proceso productivo o generativo. / Los instrumentos ocasionalmente suplen las restricciones que presenta la percepción en su estado ontológico. En el caso específico del **ejercicio proyectual**, el análisis de fenómenos comporta una limitación intrínseca; en tanto que proceso, las operaciones no pueden ser congeladas para ser evaluadas, por lo que el desarrollo de un mecanismo auxiliar permite simular a-temporalmente condiciones dinámicas, proporcionando una opción para estudiar acciones en estados evolucionados o actividad progresiva. Esta capacidad de **registrar las operaciones de aproximación en los estados del proyecto**, dota y potencia al investigador concediéndole instrumentos de manipulación objetiva y sistemática de la data obtenida durante el análisis y desarrollo de la experimentación. Esto logra entonces sistematizar los fenómenos con intensidad variable y preparar al proyectista-investigador para aproximaciones sucesivas y contrastivas dentro del proceso proyectual, posibilitando la utilización de recursos disponibles dentro del universo del conocimiento. / El nivel de **observación sistemática evita las metodológicas reductibles basadas en la conjetura y la adivinación al asistir a las operaciones proyectuales en la resolución de un problema planteado manejando múltiples accesos a la información.** / Desde este enfoque sistémico, el objeto de estudio evoluciona aplicando la proposición de una tesis soportada por **mecanismos metodológico-prácticos**, emplazados en situaciones contextuales predeterminadas de entidades y sistemas. De este modo se anexan mensajes a las observaciones explorando sistemáticamente los modelos de variación de la sustancia arquitectónica, y, emulados mecánica y digitalmente, se puede llegar a lograr simular procesos de desarrollo en prototipos arquitectónicos alta y claramente evolucionados.» (37)

De ello interpretamos que Haiek entiende «los mecanismos de operación proyectual» como «una metodología», aunque no la considera «sustituta» de otra que no queda declarada, pero que inferimos, en términos muy generales, como «científica». Nos interesa observar que en tanto *proceso*, la entiende activa, es decir, no sucede necesaria o exclusivamente con antelación ni con posterioridad al *proceso proyectual*, sino durante este. Por ello asocia la concepción de «*observaciones sistemáticas*» con «*mecanismos metodológico-prácticos*», según los cuales «emulará mecánica y digitalmente» los «*modelos de sustancia arquitectónica*» para «...simular procesos de desarrollo en prototipos arquitectónicos...»

Un poco más adelante Haiek trata de ser más específico, al considerar su investigación “*epistemológicamente fundada*” en la noción “*post-estructural*” de **rizoma**:

*«La naturaleza de la investigación se basa en el modelo post-estructural de pensamiento planteado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro Rizoma, (...) Este modelo aboga por la **multiplicidad de acción** y desarticula las estructuras arborescentes que proceden por dicotomía. Asumiendo este principio de pensamiento y acción productiva, la investigación, intenta incrementar sus posibilidades de **operación** sobre los rigores y complejidades de la cultura y sociedad contemporánea.» (38)*

Desde esa referencia, Haiek describe su trabajo así:

*«La investigación opera en un **sistema aleatorio** de probabilidades generando un **intercambio** multidimensional de **datos**; las líneas de transferencia movilizan bandas de conocimiento hacia sectores diferenciales, con velocidades de **flujo** que exteriorizan sus relaciones e incorporan materia diversamente formada; por lo que **es paradójico establecer objeto y sujeto**, un agenciamiento, como tal, está en condición con otros agenciamientos.» (40)*

Nos interesa mucho destacar la afirmación que Haiek hace acerca de no poder establecer las nociones de “objeto” y “sujeto”, términos claves para una epistemología. Pareciera que al querer “mirar” con detenimiento aquello que está en “intenso movimiento”, –el conocimiento– Haiek no puede ver los agentes que originan y dan sentido a eso que está en movimiento. Leemos una aprehensión tal por la acción, que le lleva a describir al proyecto como un «*laboratorio de prueba*»:

*«La investigación implementa un **instrumento metodológico** (\*) que contiene modelos de registro evolutivo y su objetivo es formalizar en un discurso, el proceso operativo de diseño actuando como síntesis de múltiple determinación. Las condiciones forzaron el desarrollo evolutivo convirtiendo al **proyecto en un laboratorio de prueba**. La matriz demuestra el ejercicio de su actividad regular guiada fundamentalmente por la experiencia de sus efectos. (\* Emplea funciones programadas que ejecutan tareas determinadas y advierten en el proceso las modificaciones que presente la red de análisis. Se moviliza por la estructura matricial explorando datos y organizándolos de tal modo que se adecúen al proceso de formalización del proyecto.)» (46)*

Entendemos que el «*instrumento metodológico*» al que Haiek hace referencia es una **matriz de datos** elaborada por él. No queda claro a cuáles “*condiciones*” se refiere. Habla de la matriz como un sistema “*autómata*” que “*arroja resultados*”.<sup>271</sup> Lo cual nos hace preguntarnos acerca del rol del *projectista-investigador* ante esa “*máquina*” y que correspondemos con la dificultad de Haiek para ubicar con claridad al sujeto cognoscente dentro de su concepción. Dificultad que interpretamos a partir de entender que la noción de rizoma niega todo orden jerarquizado y la sola idea del sujeto cognoscente implica establecerlo dentro de un orden que, en algún grado, supone jerarquías.

---

<sup>271</sup> Lo que nos recuerda un comentario de Bronowski (1979) sobre el viejo anhelo detrás de la *Máquina de Turing*: «*Muéstrame algo que una máquina no pueda hacer y te construiré una máquina que pueda hacerlo.*» Nos explica la Wikipedia: «*La idea subyacente es el concepto de que una máquina de Turing puede verse como un autómata ejecutando un procedimiento efectivo definido formalmente, donde el espacio de memoria de trabajo es ilimitado, pero en un momento determinado sólo una parte finita es accesible.*» De ello se derivaría una teoría acerca de la consciencia que Roger Penrose denomina *funcionalismo computacional*, contra la cual presenta argumentos (2004: 1382). Consúltese también de este autor: *Las máquinas de Turing y el teorema de Gödel* (idem: 513-518)

Para finalizar este punto, si bien Haiek se propuso repensar la «cultura del proyecto» para asociarla a la “cultura tecno-científica”, él advierte que no pretendía asumir una «*actitud cientifista*»:

«...es pertinente experimentar y repensar la promoción profunda, de un cambio o *transformación en la cultura del proyecto*, en relación a la marcada curva ascendente que describe la *evolución del conocimiento tecno-científico en la sociedad contemporánea...*» (14-15)

«El *objetivo no era asumir una actitud cientifista*, por encima de esto, la investigación restableció sistemáticamente un sondeo de fenómenos, tanto desde la perspectiva cualitativa como de la cuantitativa, para catalizarlos y evaluarlos desde diversos campos del conocimiento y territorializarlos en el interior del proyecto arquitectónico. En el caso de los fenómenos cualitativos, los mecanismos incorporaron operativamente la percepción como proceso, canalizando o conduciendo los vectores de subjetividad, construyéndolos como eslabones semióticos y luego, interrelacionándolos como términos en un marco de referencia. En el caso de fenómenos cuantitativos, elaboraron sistemáticamente en el proyecto un manual de operación con instrucciones capacitacionales para el proceso y su devenir en el objeto.» (75)

A pesar de su advertencia final, el trabajo de Haiek está marcado por un muy fuerte tono *cientificista*,<sup>272</sup> y pensamos que se trata de mucho más que un “tono” pues, aunque pareciera confrontarse a lo que creemos saber sobre el *método científico* y hasta donde podemos leer sobre sus objetivos, ideas, referencias y diseños, él se debate entre describir, preservar y propulsar la noción de libertad inherente al proyectar arquitectónico que suponen la intuición y el libre albedrío, extrapolados a la noción de *rizoma*; frente al determinismo de «*instrumentos de manipulación objetiva y sistemática*» (37) que se conviertan en «*mecanismo o sistema operativo proyectual*» (46) y posibiliten «...la reconfiguración del lenguaje arquitectónico en función de activar en el proyecto, *mecanismos de control y evidencia metodológica e instrumental...*» (36) Hasta lograr fusionar la disciplina arquitectónica «...con esferas del conocimiento altamente evolucionadas.» (idem).

Así leído, no podemos dejar de pensar que el fin último es validar los procesos proyectuales arquitectónicos mediante su fusión o asimilación a las metodologías de esas «*esferas del conocimiento altamente evolucionadas*» que, por muchos aspectos del discurso de Haiek y sin mencionarlo directamente, parecieran aludir al hegemónico *método científico*.

## b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

No. Haiek no relaciona explícitamente su trabajo con ninguna de las líneas de investigación de la MDA. Sin embargo, es posible inferir ciertas asociaciones entre las nociones de entorno y habitabilidad (de la MDA), y las de ambiente y sustentabilidad (en el discurso de Haiek). También es posible comprender que se vincularía con la propuesta metodológica de la *investigación proyectual* orientada por la MDA, por cuanto el trabajo de Haiek reflexiona y busca transformaciones epistemológicas del proceso proyectual arquitectónico; en ese sentido, él informa que su estudio: «*Se focaliza en los procesos de proyecto, específicamente en sus mecanismos y sistemas operativos. / Se construye en el interior de la actividad proyectual.*» (53)

<sup>272</sup> El DFH explica por *cientificismo*: «Relativo a la Epistemología. Equivale a veces a positivismo. En un sentido peyorativo, se refiere a una imitación servil del estilo y métodos propios de las ciencias de la naturaleza, hecha en el ámbito de las ciencias humanas; como si a éstas se les exigiera ese servilismo, so pena de no ser científicas. El aspecto de científica, o el sometimiento a la temática científica, se le exige en especial, en este contexto, a la filosofía.»



Aparte de lo anterior, Haiek describe vínculos de su trabajo con otras investigaciones, al trazar una línea entre obras y propuestas de Armerigo Marras (*Conferencia Eco-Tec*, 1991), Ezio Manzini (*Domus Academy*, 1986), Ted Krueger y E. Fay Jones (*8º Simposio de Arte Electrónico*, 1997), John Frazer (Universidad de Ulster-Belfast, UK), Pellegrino y Coray (*Arquitectura e informática*, 1999) y Richard Dawking (*The Selfish Gene*, 1978; *The extended phenotype*, 1982).

Con esa línea que él destaca, refiere a relaciones entre Ecología y Tecnología, diseño evolutivo, diseño asistido por computadoras, arquitectura e informática, teoría ciber-orgánica y *meme*, todas las cuales pensamos vinculadas en la actualidad a la propuesta de **arquitectura paramétrica**, formulada por Patrik Schumacher (*Parametricism as Style - Parametricist Manifesto*, 2008).

Además de esas vinculaciones y aunque él no lo menciona, leemos su trabajo estrechamente relacionado a los ideales de las **metodologías de diseño** que tuvieron tanto auge en las décadas de los 60 y 70, y que en la actualidad han tomado el giro de lo que se denomina **pensamiento estratégico**, aplicado al diseño. (Rodríguez Morales, 2004)<sup>273</sup>

Además de la orientación hacia una “epistemología rizomática” declarada por Haiek, estas referencias intensifican nuestra interpretación acerca del tono “cientificista” de su discurso.

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó el autor?

Haiek cita a Guattari<sup>274</sup> en un epígrafe para la sección 2.0 de su trabajo, titulada «Análisis, enfoques y fundamentos del problema en relación a la Disciplina Arquitectónica»:

*«El problema es saber de qué forma se va a vivir de aquí en adelante sobre este planeta, en el contexto de la aceleración de las mutaciones técnico-científicas y del considerable crecimiento demográfico.» (21)*

Ahora bien, según el discurso de Haiek hay una dificultad inminente para enfrentar ese problema desde la Arquitectura, por cuanto esta se halla disciplinariamente inmovilizada en un paradigma anacrónico. Esa frase de Guattari sintetiza y representa cabalmente la aproximación al problema que se plantea Haiek: ¿cómo pensar y hacer la Arquitectura en un tiempo en el que el veloz desarrollo tecno-científico y social amenaza al ambiente? Él dice: «¿Es la **Arquitectura un fósil estético en la nueva era Post-material?**» (21) Porque, como señalamos, Haiek observa que los modos de producción de la Arquitectura resultan caducos y están tecnológicamente “dislocados” frente a las exigencias de la sociedad contemporánea:

*«La investigación tiene el propósito de reformular sistemáticamente las categorías del proyecto arquitectónico y su vinculación con la progresiva artificialización del medio ambiente; es una iniciativa que posibilita adecuar la*

<sup>273</sup> Rodríguez recomienda consultar al profesor en gerencia Rex C. Mitchell (Ph.D.) de la *California State University, Northridge*; cuyo sitio web está disponible en: <http://www.csun.edu/~hfmgt001/> y, especialmente, recomienda leer su artículo titulado *Strategic thinking*: <http://www.csun.edu/~hfmgt001/st-thinking.htm>

<sup>274</sup> Guattari, Félix (1989) *Las tres ecologías*. Traducción de: José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2ª, 1996, p.8 (Versión disponible en línea: <http://espectroalejandro.files.wordpress.com/2011/07/49836-felix-guattari-las-tres-ecologias.pdf>)

*inminente dislocación entre evolucionados mecanismos tecnológicos y unas determinadas maneras tradicionales de pensar, desarrollar y concebir la arquitectura.» (22)*

Haiek sintetiza el problema en una sola frase: «*Los tres atributos que devinieron paradigma*», cuestionando la tríada vitruviana, más específicamente la noción de *belleza*, en tanto representación de la *firmeza* y *utilidad*, considerando a estas dos como “*nociones básicas fundacionales*”, y destacando su valoración a la utilidad por cuanto «*...el uso de los objetos es variable según los sistemas que establecen las sociedades al interactuar con su realidad física.*» (31-32). Así, él interpreta la producción actual de la Arquitectura reduciéndola a «*...operaciones icónicas basadas en el símbolo y su valoración estética.*» (33). Haiek hace una comparación entre la Arquitectura y la industria automotriz, destacando a esta última como ejemplo de una evolución paradigmática al superar el diseño basado en la noción de *estilo*, por el diseño basado en la noción de *seguridad*; «*...de una concepción estética a un devenir operativo...*» (33-34).

En pocas palabras, reiteramos, el problema que se plantea Haiek es el de considerar que los modos de producción de la arquitectura fundados en una tradición icónico-estética resultan atrasados e ineficaces frente a una sociedad y un ambiente que demanda veloces procesos de adaptación y respuestas a sus exigencias:

*«Superar la naturaleza del planeta ha sido característico en la actividad humana, por lo que es pertinente experimentar y repensar la promoción profunda, de un cambio o transformación en la cultura del proyecto, en relación a la marcada curva ascendente que describe la evolución del conocimiento tecno-científico en la sociedad contemporánea, y, a sus unidades estructurales asociadas, conforme al desarrollo de los sistemas de consumo y producción. La sustentación de un nuevo paradigma se ha iniciado a partir de la ruptura de determinados cánones estéticos-expresivos, reubicando las condiciones operativas de la arquitectura en el conocimiento agenciado por la acción y experiencia humana. Este modelo de ruptura legitima el oficio de la disciplina sobre los modos de producción, advirtiendo procesos que prefiguran estados de la realidad, anticipando sus posibilidades y factibilizando (sic) su materialización. / La transformación del lenguaje arquitectónico se evidencia en la necesidad de transmisión de conocimiento y en sus unidades operativas y reguladoras: la multiplicidad de acción, la materialización y el desarrollo eidético. // El locus del diseño de la industria arquitectónica debe migrar sobre las complejidades de estos territorios. En cuanto ciencia capaz de producir y manipular realidades específicas y predeterminadas, estudiando y activando la anatomía del emergente sistema de organismos y entidades artificiales, podrá acceder a todo factor y agente tecno-ambiental, físico, socio-cultural, político-administrativo, económico, publicitario, operativo e instrumental, que incide e influye en su existencia, ensamblaje, desarrollo y evolución.» (14-15)*

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

Consideramos que la hipótesis de fondo que maneja Haiek propone prescindir de la noción de *belleza* para superar la “*inmovilización estética*” que caracteriza a la producción proyectual arquitectónica y desarrollar un mayor acercamiento con procedimientos y recursos tecno-científicos que parecieran corresponderse mejor con las exigencias de adaptación y protección del ambiente en la actualidad. Veamos:

*«Este estudio plantea formular y luego aplicar un instrumentos metodológicos (sic) como mecanismos auxiliares en el proyecto arquitectónico para proporcionar al investigador, una estructura organizacional que le permita acceder al universo de recursos del conocimiento de un modo sistemático e integral. Estos procedimientos tienen como fin conectar conceptual y operativamente el territorio de la arquitectura, con las esferas emergentes del conocimiento tecno-científico, específicamente los derivados de la industria bélica, aéreo-espacial (sic) y automotriz, actualmente con intenciones de ser reorientados hacia fines eco-ambientales en vista de su alarmante influencia sobre el medio ambiente natural.» (5)*

Ahora bien, él nombra como «*Anatomía artificial*» a esa Arquitectura “actualizada” y de gran capacidad de “adaptación” a las exigencias sociales, ambientales, económicas y tecnológicas:

«La idea central se fundamenta en la oportunidad de generar conectores temáticos entre líneas de reflexión en torno a estos temas [**Anatomía Artificial**, Naturaleza Artificial], y, específicamente, referir y focalizar la arquitectura en este contexto como forma de vida artificial: una piel o dermis artificial que construye las relaciones entre sistemas como construcción cutánea de la envolvente individual; un devenir de la generación cultural de infraestructuras de valor estético, visto como ser emergente del estatus existencial de aquellos que habitan el ambiente construido. Catalizada, evaluada y sistematizada desde el proyecto arquitectónico (mecanismo que permite articular la emergente cultura ambiental con las prácticas de producción y consumo en todos los niveles del sistema social), la disciplina arquitectónica develaría el panorama de una nueva ecología de lo artificial y su perspectiva correspondiente al desarrollo aceptable y sostenible, implicando al hombre en tanto mecanismo transformante. Un desafío fundamental tanto para la cultura del proyecto y los que intervienen en su proceso de gestación, como para la cultura industrial, inmersa en la producción de este nuevo ámbito.» (13)

Como dijimos, según Haiek, ello se lograría transformando los «dogmas inmovilizadores de la Arquitectura» desde una perspectiva epistemológica que fusione a la disciplina arquitectónica con «esferas del conocimiento altamente evolucionadas»:

«La decodificación de los dogmas inmovilizadores de la Arquitectura, tiene como objeto, transferir contenidos exitosos y emergentes de otras ramas de investigación, ampliando su territorio operativo en función de una respuesta ajustada a los fenómenos que confrontan y configuran la realidad contemporánea. Las limitaciones y los obstáculos de las modalidades de operación arquitectónica sobre un paradigma representacional, estético y visibilista describen una espiral involutiva en la disciplina, que acciona y retroacciona en la repetición sistemática de un modelo implícito. / El objetivo se mueve en un sustrato de extensa, profunda e irreversible artificialidad, situando la innovación tecnológica como desequilibrio y adecuación simultánea en la onda expansiva de la actividad humana; clarificando el carácter limitado de la biosfera y semibiosfera, local y planetaria que experimentamos, y repasando la promoción profunda de un cambio o transformación en la cultura del proyecto, la producción y el consumo. El problema sugiere la formulación desde una perspectiva epistemológica correspondiente a un modo de desarrollo aceptable y sostenible, que garantice la supervivencia futura aumentando la capacidad de optimizar los recursos. Un desafío fundamental, tanto para la cultura del proyecto y los que intervienen en su proceso de gestación, como para la cultura industrial, inmersa en la producción de este nuevo ámbito.» (34-35)

«En un mudo donde la información no se limita a las tres (3) dimensiones, la incorporación de nuevas herramientas técnicas permiten acceder a conceptos, categorías e ideas en distintos niveles de análisis y con estructuras complejas que reordenan fragmentos de información para re-elaborarlos en una red multidimensional de rutas operacionales. Posteriormente estas pistas están dispuestas a ser argumentadas o descartadas sobre una narrativa altamente interconectada, movilizándose libremente entre lo general y lo específico. / La investigación posibilita la reconfiguración del lenguaje arquitectónico en función de activar en el proyecto, mecanismos de control y evidencia metodológica e instrumental. Fusiona la disciplina con esferas del conocimiento altamente evolucionadas.» (36)

Así, en síntesis, la respuesta de Haiek al problema que observa es “reconfigurar el lenguaje arquitectónico, transformando el proyectar mediante mecanismos de control y evidencia metodológica e instrumental.”

#### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

La argumentación de Haiek se desarrolla en contra de la siguiente definición inicial de Arquitectura:

*«Arquitectura refiere a construir y adornar edificios conforme a reglas determinadas, manera o estilo de construir caracterizado por ciertas particularidades. El arquitecto, de modo similar, es el personaje titulado capaz de concebir la realización y decoración de toda clase de edificios.»<sup>275</sup> (31)*

Introduce la problematización proponiendo comprender a la Arquitectura como una Naturaleza Artificial, por lo que discurre entre los siguientes conceptos: «*Artificialización del planeta, contexto postbiológico y consecuencias en la Arquitectura Contemporánea*»; *Anatomía artificial* (7, 10-13); «...el espacio es el parámetro organizador de la secuencia temporal de acontecimientos virtuales y sus estructuras matriciales son percibidas análogamente...» (8); *Desarrollo evolutivo post-biológico* (8-9); *Transformación de la cultura del proyecto como consecuencia de los cambios socio-ambientales* (14-15); *la Arquitectura como mecanismo humano transformante del ambiente* (16-17).

Haiek ve un desarrollo acelerado del ser humano actual, en términos de su conocimiento científico, tecnológico y cultural, fundado en lo que él denomina «*un nuevo paradigma evolutivo*» (26) que contrasta con el estado de inmovilidad, cuando no de retraso, en el que considera a la Arquitectura como disciplina. Para él, entonces, la Arquitectura ha de producirse desde una ruptura con su «*dogma inmovilizador*», y siendo «*mediata en el proyecto*», ha de verse obligada a reconstruir los «*límites de su campo de acción*» en «*umbrales operativos*» (26).

Haiek equipara a «*la disciplina Arquitectónica*» con las «*disciplinas científicas*»; desde esa perspectiva afirma lo siguiente:

*«[La disciplina arquitectónica] Recopila conocimientos concretos, filtrados a través de una trama ideológica predeterminada, y, con alcance parcial, incorpora fenómenos con frecuencia incoherentes o contradictorios con la problemática actual que incide sobre el ambiente artificial. Los fenómenos permanecen sin interpretación objetiva y, sin embargo, paradójicamente, sus repetición sistemática sobre los modelos proyectuales implícitos, los impulsa (como modo singular de acción y experiencia) a ser ascendidos a teoría. En tanto que disciplina, se desvía de sus propósitos iniciales al constituirse en flujos de irracionalidad; recae abiertamente en el empirismo de sus sistemas de proyectación, en un período en el que debe aprestarse a los cambiantes niveles de la estructura social, impulsada por los contenidos y emergencias del pensamiento científico y por sus problemas de desarrollo.» (27)*

Como ya comentamos en su aproximación metodológica, él se apoya en principios asociados a la noción de *rizoma*. Por ello, concibe el investigar como un proceso rizomático:

*«Investigar tiene que ver con la acción de cartografiar unidades de medidas; cuantificar la lectura en vectores de contagio y pibotaje, (sic) sobre plataformas, estratos y territorialidades.» (40)*

Así, él considera que la investigación «...opera en un sistema de probabilidades generando un intercambio multidimensional de datos...» (40) donde se articularán «*sistemas dinámicos, no dicotómicos*» (41) o «*núcleos de cohesión conceptual e instrumental*» (42) mediados por sistemas de representación que les permiten *acoplarse, fluir, devenir* (idem).

La investigación propiciará un «*desarrollo eidético*» basado en diez premisas (43-45):

---

<sup>275</sup> Haiek no cita la fuente de esta definición y la asume como suficientemente explicativa del y coincidente con el estado actual del proyectar arquitectónico.

1. Organización vectorial de conectores temáticos
2. Replicación de una estructura matriz
3. Síntesis genérica
4. Reconsideración y desarrollo de agentes iniciales
5. Transversalidad entre categorías independientes
6. Construcciones temáticas / variable-data semántica
7. Transferencia de estructuras autónomas
8. Rutas: predeterminada/transversal-selectiva/aleatoria
9. Naturaleza del conocimiento-comportamiento de la investigación
10. Devenir en multiplicidad de lecturas

Leemos también esas diez premisas como los estadios claves en el desarrollo de lo que Haiek denominó «instrumento metodológico auxiliar del proyecto arquitectónico».

5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?

Sí, Haiek manifiesta que su trabajo tiene como objeto de estudio al proyecto arquitectónico y sus procesos. En ese sentido, el proyecto no es sólo la vía por la cual se produce la investigación, sino lo investigado con el objetivo de transformarlo, por cuanto, como ya vimos, considera que el proyectar arquitectónico está “descolocado” con respecto a los avances tecno-científicos.

En la introducción de su trabajo, sin embargo, afirma que será «medio de investigación»:

«La propuesta se focaliza en el proyecto arquitectónico como medio de investigación y diseño, siendo éste un modo de actividad intelectual capaz de generar procesos que incidan en la exploración de nuevas posibilidades y propicien la organización de los estratos de la producción, hasta ahora dispersos e inconexos, hacia situaciones equilibradas. De este modo, formula propuestas dirigidas a la cultura del proyecto y a la cultura industrial,<sup>276</sup> profundizando temas singularmente problemáticos dentro del panorama conceptual, creativo y generativo de la producción contemporánea.» (4)

Luego, en otro momento de su discurso, hay un sutil cambio de posición:

«El análisis se focaliza desde el proyecto y su protocolo instrumental.» (25)

Como se puede ver, él diferencia «proyecto arquitectónico» de «diseño»; también, equipara «investigación» con «diseño» en tanto resultados de un mismo «medio»: el «proyecto arquitectónico». En un primer momento nos dice que el estudio «se focaliza **en**», mientras que luego dice que «se focaliza **desde**», lo cual interpretamos que cambia de ser el objeto estudiado, al medio a través del cual se estudiará otro objeto.

---

<sup>276</sup> Haiek incluye la siguiente nota a pie de página: «Ambos términos están enmarcados en la cultura del “hacer” y son orientados progresivamente en la trayectoria global del sistema, presentando conjuntos de actividades histórica y socialmente determinadas. “Hacer” según Manzini, implica reproducir el mundo cultural buscando la sintonía con el ambiente natural.» Haiek cita a: Manzini, Enzo (1986) *Artefactos: hacia una ecología del ambiente artificial*. Milán: Politécnico de Milán, Division Design de la Domus Academy.

Consideramos que ello sucede así por cuanto Haiek, luego de problematizar al «*proyecto arquitectónico y su protocolo instrumental*», se concentra en argumentar, justificar y describir el «*instrumento metodológico auxiliar al proyecto arquitectónico*» que él concibe como solución para solventar los problemas con los que califica al «*proyecto arquitectónico*».

## 6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

En distintos momentos de su discurso, Haiek define y redefine su noción de «*proyecto arquitectónico*». En un primer acercamiento lo asocia a la idea de «*mecanismo*»:

*«... el **proyecto arquitectónico** (mecanismo que permite articular la emergente cultura ambiental con las prácticas de producción y consumo en todos los niveles del sistema social),...» (13)*

También sugiere que el proyecto es un «*modo de canalización institucionalizada*» de la creatividad:

*«Parece inminente vincular [como lo es en el caso de la medicina] el ejercicio profesional a la investigación y a la docencia; deviniendo en un nuevo perfil de la actividad arquitectónica y utilizando el **proyecto** como modo de canalización institucionalizada, de la actividad esencialmente creativa del comportamiento humano.» (28)*

Para Haiek, el proyecto arquitectónico puede ser un repositorio de conocimientos que se activan y operan como «*redes de organización matricial multidimensional*»:

*«Con base en un sistema de multiplicidades, las estrategias proyectuales operan como redes de organización matricial multialeatorias, capaces de autogenerarse y reajustarse en la medida en que el proyectista-investigador active su funcionamiento. La idea se centra en emplear mecanismos y sistemas de acceso al **conocimiento en el proyecto arquitectónico**, analizando y transfiriendo contenidos multidisciplinarios a los procesos de investigación y amplificando los recursos conceptuales e instrumentales de la actividad proyectual. Dichos contactos posicionales en territorios exteriores permitieron al proyectista investigador, *migrar desde el interior de estos procesos hacia locus del diseño altamente evolucionados*, en búsqueda de **arquitecturas operativas, económicas y altamente sustentables.**» (5-6)*

Sin embargo, aquel enfoque es la propuesta que persigue Haiek, en contraste con la realidad que observa característica del proyecto arquitectónico, entendiéndolo como una «*gramática compositiva*» derivada y sujeta a «*dogmas inmovilizadores*»:

*«La **Arquitectura**, con posibilidades de ser una **ciencia**: capaz de producir y manipular realidades específicas y predeterminadas, ha caído abiertamente en el empirismo que resulta de sus **sistemas de proyectación**, desdibujando las fronteras donde podría extenderse su objeto de estudio y limitando su escalada a tal clasificación disciplinar. Basándose en nociones visibilistas (sic), categorías frecuentemente formuladas como pares dialécticos o dicotómicos, han comenzado [a] operar progresivamente como **dogmas inmovilizadores**. La disciplina oscila entre determinadas intenciones y la representación constructiva de estas: una **condición icónica entremezclada con su capacidad instrumental**. Sus sistemas de formalización permanecen ligadas (sic) a unas herramientas específicas que se traducen a leyes de una **gramática compositiva**. Esta gramática opera sobre los elementos primarios con que se construía la Arquitectura, es decir: sobre columnas, pisos, techos y escaleras; ventanas, frontones y arcos, y su estructuración está definida por un orden generalmente aporticado. Todo lo arquitectónico, lo que pertenece a sus formas de constitución, aparentemente, hoy día, son resultados de la desesemantización y resemantización de estos*

*mismos elementos; la repetición y reinención ilimitada de estos, es aparentemente lo que ha impedido en la disciplina el proceso de especialización de sus componentes.» (22-23)*

El proyecto arquitectónico que conceptualiza Haiek se destaca por su «capacidad instrumental», su operatividad para producir «artefactos arquitectónicos autónomos, inteligentes y adaptativos»:

*«El **artefacto arquitectónico** externaliza la actividad cognitiva a través de su performance. La capacidad del objeto arquitectónico en resistir todo tipo de influencias y adecuarse a estas, subyace en involucrar lógicas del funcionamiento dentro de un circuito acotado y preciso que sistematice sus modos de acción e interacción con el humano participante. El funcionamiento del objeto absorbe su entorno. La movilidad y adaptabilidad de sus partes, reincorpora nuevos usos al dislocar su funcionamiento inmanente en relación a su performance espacial. / En una arquitectura adaptativa, el objeto, permanece libre en la mayor parte de sus requerimientos, de un programa humano. Los objetos autónomos inteligentes y adaptativos alcanzan una equivalencia con los participantes humanos. La vida artificial subyace en programas de software; no implica el sentido biológico (células vivas); opera sobre una condición del objeto en donde la confluencia del software, el individuo y el ambiente resultan en un comportamiento particular. Los parámetros técnicos que sugieren comportamientos complejos, sólo podrán obtenerse, dotando al artefacto arquitectónico, con una inteligencia que le permita devenir autónomo a partir del control de sí mismo, registrando y memorizando sus acciones para posteriormente optimizarlas (poder mnemónico). Su ensamblaje y funcionamiento son adecuados para implementar e instrumentar tecnológicamente el área que comprenden, interactuando con todas las modalidades preexistentes. (...) El sistema de **artefactos auto-evaluativos**, regulan su ciclo de vida para así encontrar el modo de revalorizarlos. Disminuyendo el índice de respuesta para el efecto estético, los materiales, apoyándose en su propia capacidad de ser, se articulan al límite de su estado ontológico, adecuando sus posibilidades de ensamblaje y funcionamiento para propiciar alternativas viables y certeras que transformen el producto para definir una objetiva relación costo-estética. Los resultados de su actividad en el ambiente pueden percibirse directamente haciendo uso de sensores en un modelo relativo. De este modo la implementación de sensores térmicos, detectores de movimiento y foto-sensores; radar a bajo costo, acelerómetros, localizadores de alcance ultra sonido, sensores de humedad, suiches (sic) de cimiento, optoelectrónica y similares, y la implementación lumínica, como forma de programar el espacio durante el día: permanecen disponibles para una trayectoria de parámetros de amplia gama ambiental, programática y estructural; evaluando por medio de sensores de sistemas operativos autónomos, respuestas estéticas, morfológicas, funcionales y organizativas. Una compleja red óptica que monitorea el uso y la vida del objeto arquitectónico.» (66-67)*

Finalmente, apuntamos las características que Haiek considera problemáticas en el modo en que se concibe el proyecto arquitectónico y que su trabajo se propuso superar:

1. desactualización de los elementos disciplinares constitutivos (24),
2. desactualización morfológica de los objetos arquitectónicos (24),
3. rigidez y hermetismo interdisciplinar de los procesos de diseño (24),
4. hegemonía del paradigma estético-formal-visual en la Arquitectura (24),
5. degeneración en empirismo y abstracción (28),
6. no-objetividad e irracionalidad (27)
7. insuficiente aprovechamiento de los niveles energéticos como objetivo proyectual
8. desintegración proyectual con el ambiente (28)
9. desactualización de la enseñanza arquitectónica (29)

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

Como hemos venido señalando, el objetivo central de Haiek ha sido cuestionar el estado actual de los procesos de producción de la Arquitectura, al considerarlos insuficientemente sistemáticos, irracionales, derivados de y devenidos en dogmas inmovilizadores. A partir de ese cuestionamiento, se propuso reformular esos procesos apoyándose en la proposición de lo que él denominó un «*instrumento metodológico auxiliar del proyecto arquitectónico*», que le permitiría actualizarlos y acercarlos hacia conocimientos tecno-científicos, persiguiendo como fin último la producción de una arquitectura en efectiva correspondencia con exigencias sociales y ambientales contemporáneas:

*«Esta investigación en particular, propone una lectura e interpretación de la actual y progresiva artificialización del ambiente (hábitat de Interrelación) en conexión con la evolución global de la inteligencia (expansión en el universo del conocimiento). La anatomía de lo artificial implica al hombre haciendo uso de uno de sus más versátiles mecanismos transformantes: la Arquitectura.» (16)*

Así, la definición de su objetivo primordial es también la definición de su producto clave:

*«Proveer un instrumento metodológico como mecanismo auxiliar del proyecto arquitectónico» (46)*

En resumen, son tres los productos fundamentales de su investigación: a) *reflexión sobre las modalidades de operación del proyecto arquitectónico*, b) *el mecanismo o sistema operativo proyectual como instrumento metodológico auxiliar para la elaboración de proyectos de investigación* y c) *nueve (9) prototipos arquitectónicos*. (74)

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

En un punto de su discurso, leemos que Haiek perfila los alcances y fases de su trabajo en cuatro temas brevemente enunciados:

*«La pertinencia de la investigación se centra en cuatro (sic) temas de desarrollo: / 2.3.1 Interpretación de cómo se produce la arquitectura: Analiza cómo se produce la Arquitectura actualmente en relación a la producción del ambiente artificial. / 2.3.2 Fractura y dislocación del modelo implícito: Devela el punto de ruptura en el paradigma y su posibilidad de reterritorialización migrando a plataformas del conocimiento. / 2.3.3 Problemática académica (reproducción empírica): Explora los focos de la problemática académica, aproximándose a fenómenos clara y objetivamente diagnosticables que comporta la praxis de la disciplina arquitectónica. El análisis se focaliza desde el proyecto y su protocolo instrumental. (...) 2.3.4 Unidades operativas y reguladoras del conocimiento.» (25, 30)*

Haiek habla de elaborar una «*Matriz de acceso, análisis y transferencia cognitiva*» (46) como base de configuración de un «*...mecanismo o sistema operativo proyectual como instrumento metodológico auxiliar para la elaboración de proyectos de investigación.*» (74)

Sobre la matriz, él dice:

*«La matriz de acceso, análisis y transferencia cognitiva acciona un mapa o cartografía rizomorfa, conectando puntos disímiles, configura trayectorias cognitivas en el proceso. De modo tal que la primera imagen del proyecto no es únicamente un grafo, es un nivel de evaluación superior, donde la cartografía de una serie de variables amplifican la gama de soluciones y aplicaciones iniciales al proveer recursos del universo del conocimiento.» (47)*



Según Haiek, dicha matriz manifiesta los siguientes «comportamientos»: a) *Actividad de sistemas atractores*, b) *Sistema de análisis mediante estructuras articuladas autónomas*, c) *Estructura proyectual basada en un modelo analítico de registro temporal* y d) *Sistemas multi-aleatorios como operatividad característica de la estructura matriz*. (46-52)

La *actividad de sistemas atractores* se despliega en tres componentes: a) *Red de causalidad*, b) *Núcleos de cohesión conceptual* y c) *Auto-similaridad/sistema modelo-copia*. (48) El *sistema de análisis mediante estructuras articuladas autónomas*, se compone de: a) *estructuras que reciben la información* y b) *estructuras que transfieren la información*. (49) La *estructura proyectual basada en un modelo analítico de registro temporal* está constituida por dos bandas: a) *la del campo de desarrollo pragmático de la investigación* y b) *la plataforma activa en la transferencia cognitiva de la matriz*. (50) Los *sistemas multi-aleatorios como operatividad característica de la estructura matriz*, se desagregan en: a) *estructuras dinámicas*, b) *estructuras donde se inscriben los núcleos*, c) *metasemiosis*, d) *trayectoria arbitraria-aleatoria/líneas de segmentariedad* y e) *agregación y segregación flexible*. (51-52)

Haiek afirma que el proceso de la investigación se «...monitorea y sistematiza mediante la elaboración de un instrumento metodológico auxiliar (...) que se construye operacionalmente en el proceso.» (53)

Haiek organizó su actividad y producción proyectual entre 1996 y 2000 según el ámbito en el que se desarrolló: *académico (formativo)*, *docente*, *profesional* y *explorativo-experimental*. (54). Este material le sirvió como base para la composición de una **cartografía proyectual** basada en el *instrumento metodológico*, luego de lo cual definió como caso de estudio propiamente dicho la elaboración de «*prototipos experimentales para una arquitectura de adaptación*.» (54) Para lograrlo, definió fases de desarrollo y un modelo programático para lo que él denominó un «*proyecto piloto experimental*» (64) que consistió en la propuesta de «*objetos autónomos inteligentes y adaptativos*» (66) o «*prototipos móviles autónomos e inteligentes*» que se concretó en un «*módulo de asistencia médica móvil*». (69-73)

Sobre el *proyecto piloto*, Haiek dice:

«El *proyecto piloto para esta estructura sistemática de operación proyectual* es extraído de la categoría *explorativa-experimental*. Específicamente, centra su objetivo, en proponer dispositivos transitorios con autonomía operacional utilizando artefactos que permanecen en desuso; artefactos que contaminan física y semióticamente el ambiente como producto de la progresiva evolución del sistema técnico. El proyecto intentará dotar a dichos artefactos de una inteligencia prestacional provista por una software o sistema autónomo inteligente que regulará sus capacidades operativas para así establecer niveles energéticos óptimos para un desarrollo sostenible. Esta implementación del sustrato material, es una iniciativa para reciclar objetos (considerados actualmente como desechos) y establecer, sobre códigos de la realidad, formas de funcionamientos respecto a sus características morfologías, concediéndole a la sociedad industrial, alternativas que reorganicen los derivados de la producción y el consumo de necesidades primarias.» (64)

## Reflexión acerca del trabajo analizado

A pesar de no haber podido estudiar directamente el «*instrumento metodológico auxiliar del proyecto arquitectónico*» propuesto por Haiek; mas, entendiendo que surge como respuesta a la crítica que sobre los procesos proyectuales arquitectónicos él identifica como dominantes, actuales y

fuertemente cuestionables por cuanto no se corresponden con la racionalidad que el desarrollo técnico y científico de la sociedad contemporánea pareciera exigir para compensar, justamente, los efectos que tal desarrollo ha ocasionado sobre la realidad biofísica del planeta; a pesar de no haber podido evaluar directamente tal esfuerzo de racionalización del proceso proyectual, comprendemos que su trabajo es un antecedente directo de nuestra investigación, en el sentido de procurar estudiar epistemológica y metodológicamente a la Arquitectura en cuanto disciplina, en cuanto saber específico del ser arquitecto.

No podemos dejar de pensar en ese «*instrumento metodológico*» como en una suerte de prótesis que el arquitecto se facilitaría para compensar su natural propensión al empirismo; su necesario tránsito por la intuición en búsqueda de la poesía; su radical defensa de un estado de apertura ante el universo, que pareciera contradecirse permanentemente con su obligación de *construir formas*, establecer órdenes, proyectar estadios para nuestra residencia en la tierra. Prótesis, debemos decirlo, ni más espectacular que unos sencillos anteojos, o que un sofisticado microscopio, ni menos prescindible que un automóvil, una computadora o un telescopio. Prótesis para ralentizar su pensamiento y meditar acerca de él en acto. Prótesis para auxiliarse a pensar mientras se dibuja otro mundo. Prótesis para crear prótesis: auxiliarnos a pensar cómo mejorar nuestra *Anatomía artificial* para habitar.

Se trata, en otras palabras, de dotarse de un instrumento para investigar proyectualmente. Aspecto clave en el desarrollo de todo saber: a la zaga del pensamiento que visualiza y ordena caminos y procedimientos, está el pensamiento que imagina y promueve el fabricar de los instrumentos que posibilitarán el desarrollo de nuestro conocer. En esto, pensamos, radica una diferencia clave en nuestras preocupaciones. Otra diferencia es la de los fines: Haiek deja muy clara su preocupación e interés porque la Arquitectura encare y no se desvíe de un compromiso por la sustentabilidad ambiental de la *Naturaleza Artificial* que como especie nos procuramos e impacta al planeta. Si bien nos pensamos indudablemente implicados en su horizonte, nuestro fin, hasta este momento, es sumamente más modesto: describir los elementos invariantes de una investigación proyectual arquitectónica, a partir de los cuales podamos contrastar el orden de nuestros pensamientos durante el proyectar.

Entendemos que el proceso de investigación realizado por Haiek mantiene una relación dualista entre investigar y proyectar, manifestándose, como veremos en casi todos los casos, como la construcción de un “*análisis*” siempre previo al *proyectar*. Se trata de dos momentos básicos: el

de la reflexión teórica previa y el de la proyectación comprobatoria posterior. Como vimos, él habla del momento proyectual como un «*laboratorio de pruebas*».

En ese sentido, diríamos que el proceso de Haiek parte, como todo proceso de investigación, de un **asombro** ante una realidad y sucede a través de una **dilucidación** que deviene en la definición de un *objeto de estudio* (noción ante la cual él manifiesta importantes reservas). Estos aspectos quedan implícitos en su discurso, es decir, debemos inferirlos, pues él nos muestra de plano una **problematización**, caracterizada por sus esfuerzos en explicar el estado anacrónico en el que él observa que se encuentra la Arquitectura, en contraste con las dinámicas exigencias del veloz estado de transformaciones del conocimiento en la sociedad contemporánea y las preocupaciones ambientalistas que, en consecuencia, esta encara. Hecho eso, él nos muestra un conjunto de información que proponemos denominar, en su caso, **construcción epistémica base**. Lo entendemos como una construcción, por cuanto interpretamos que él acerca, agrupa y articula una serie de conceptos que abarcan desde una serie de enunciados teóricos, procedimentales, justificativos y descriptores para el desarrollo de su investigación; así, él fundamenta la construcción de una «*matriz instrumental de acceso, análisis y transferencia cognitiva*», fundada en una epistemología *post-estructuralista* y una metodología *rizomática*. La consideramos epistémica, porque supone la representación de un estado de su saber, desde el cual procede a investigar y proponer y, en último término, constituye una base sobre la cual se desarrolla la siguiente fase del trabajo de Haiek que, en su caso, proponemos denominar como **proyectación experimental**. Aunque él manifiesta insistentemente querer eludir toda proposición dualista o dicotómica, pensamos –tal vez por carencias nuestras– que su trabajo no puede evitar la muy conocida confrontación entre *teoría* y *práctica*, entre *no-operar* y *operar*, entre *pensar* y *hacer*.<sup>277</sup> El caso es que él inicia esta fase construyendo una **cartografía proyectual**, basado en la *matriz instrumental*, para luego definir un *caso de estudio* desde el cual realizará *proyectos pilotos*. En su trabajo, la realización de esos *proyectos pilotos* le permitían tanto poner a prueba la *matriz instrumental*, como transformarla y desarrollarla. Finalmente Haiek cierra su informe con una sección en la que procura hacer inventario de lo alcanzado, refiriéndose a sus metas y logros durante el trabajo, las dificultades y percances que se le presentaron, ofreciendo recomendaciones y sugerencias para venideras investigaciones que tomen la suya como partido, además de dar testimonio de sus consideraciones finales.

---

<sup>277</sup> Sobre esas formas en que se expresa una dualidad entre “pensar” y “hacer”, como opuestos, ya hemos manifestado nuestro fundamental desacuerdo.

Su trabajo se ha presentado, como se espera, en un discurso de ensayo académico; casi exclusivamente escrito en voz pasiva. No leímos cambios al plural mayestático.

#### 4.2.1.b.- Martín: *la IPA como proyecto de un proyectar*

##### Ficha del Trabajo de Grado estudiado

---

Título del trabajo:

**El proyecto como objeto de proyecto: sentidos de una doble operación**

---

Autor:

Francisco Martín

Tutor:

Maciá Pintó

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2003

---

Índice

---

Resumen\_p5

### I

1. **Justificación y objetivos**\_p6
2. **Antecedentes**\_p7
3. **El proyecto como objeto de proyecto**\_p8
  - 3.1 Ámbitos del proyecto\_p8
  - 3.2 La actividad del proyecto\_p9
  - 3.3 Estructura del proyecto\_p13Notas I parte\_p15

### II

1. **Fundamentación y desarrollo**\_p17
  - 1.1 La investigación sobre el proyecto\_p17
2. **Operaciones para realizar el proyecto**\_p19
  - 2.1 El registro de los procesos\_p20Notas II parte\_p24
3. **Los Ejercicios**\_p25
  - 3.1 De las dos a las tres dimensiones / Principios básicos de construcción de la forma
  - 3.2 Tres condiciones de la forma / Proceso inverso de la forma
  - 3.3 Diseño continuo, diseño en movimiento / Morfogenia
  - 3.4 Del detalle a la obra / Relación de las partes y el todo
  - 3.5 Diseño como experiencia / Alianza entre la razón y la imaginación
  - 3.6 La casa / Asiento de la Arquitectura misma
  - 3.7 De la casa al edificio / proceso abiertos de Diseño
  - 3.8 El camino / Búsqueda de acuerdos y diferencias
  - 3.9 Conexiones espaciales / Secuencia de estructuras de conexión
  - 3.10 Lámina / La propiedad material para la construcción del espacio
  - 3.11 Estructuras urbanas / Densificación de un territorio
  - 3.12 El muro como límite / Estructura de conformación del hábitat
  - 3.13 La palabra como instrumento / Sistema de formación del lenguaje arquitectónico
  - 3.14 Desplazamientos proyectuales / Principios operativos del proceso de diseño

### III

1. **Relaciones en los ejercicios de Diseño** (Procesos y proyectos)\_p51
    - La poética del vínculo
    - Los modos de hacer
    - Las ideas de forma
-

- Las relaciones de necesidad
- La significación de la función
- Las demandas de la técnica
- La concreción del dibujo y la materia
- El tema de la escala
- Sobre la investigación

- La idea del referente
- La idea de objeto
- La idea de contexto

- Organización operativa

2. **Plataforma de trabajo continuo.** El proyecto de arquitectura\_p52

2.1 Cuadros de contenidos\_p53

2.2 Desarrollo\_p57

2.2.1 La naturaleza del proceso de proyecto\_p57

2.2.1 La estructura del proceso de proyecto\_p60

2.2.3 La enseñanza del proyecto\_p62

a. Recrear el análisis\_p65

b. El objeto\_p67

b.1 Operaciones formales\_p69

c. El contexto y el referente\_p72

Notas III parte\_p76

Bibliografía\_p78

---

## Análisis del trabajo

### 1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión **investigación proyectual**.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de **investigación proyectual**.

Llama nuestra atención que Martín estudia a Gregotti (1972), a quien identificamos como el que primero enunció el término **investigación proyectual**, (hasta donde hemos podido saber), e incluso Martín cita otra noción que leímos con interés en el autor italiano, la cual es “*conversación proyectual*”<sup>278</sup> (63)

---

<sup>278</sup> Reflexionando acerca de la elaboración y transmisión del proyecto, Gregotti dice: «...el medio de representación no resulta jamás ni indiferente ni objetivo; más aún, jamás es medio pues indica y forma parte de la *intención proyectual*. Ello se debe a que, por una parte, no se trata de la representación de una cosa dada (el artista, dice Merleau-Ponty, posee un solo medio para representar la obra en la que trabaja: debe ejecutarla), sino de la *conversación proyectual* que

## a. ¿Se declara alguna metodología?

Martín no declara una metodología, salvo en términos débilmente aproximados. Cuando introduce la «Fundamentación y desarrollo» (17) de su trabajo, fija el objeto de su estudio: **el proyecto**; que, como veremos, él sugiere que tiene diferencias con el proyecto arquitectónico propiamente dicho, aunque los piensa inseparables. Así, su trabajo es una «Investigación sobre el proyecto» (ídem). Luego nos habla de «Operaciones para realizar el proyecto» (19) seguido de una argumentación y explicación acerca del «Registro de los procesos» (20).

La expresión «Operaciones para realizar el proyecto» nos produce importantes dudas pues, ¿a qué se refiere con “realizar el proyecto”?, reconociendo por nuestra parte que la noción de “operaciones” la interpretamos, en el contexto del discurso de Martín, como “procedimientos”.

Precisamente, Martín se ve en la necesidad de aclarar la frase e incluye una nota que informa lo siguiente:

«Waisman en su libro *La estructura histórica del entorno*, [1985] plantea una **estructura metodológica de análisis** para una propuesta, donde bajo su particular interés, de acuerdo con sus metas, propone un camino que si bien no puede ser aplicado en el sentido estricto de sus términos a este proceso, nos hace vislumbrar posibles conexiones operativas a partir de corrientes de significado de los términos empleados. “La metodología de análisis: 1) Trazar un mapa arqueológico completo del territorio que comprende el entorno construido sin operar selecciones previas; 2) establecer en el territorio una articulación que permita hacer frente a la entropía creciente que parece generarse en él, utilizando como base para esa articulación los diversos órdenes de competencia que representan sistemas de valores diferenciales; es decir, distinguir las diversas unidades culturales enunciadas; 3) describir tales unidades en base a (sic) relaciones estructurales internas y externo/internas. 4) estudiar los sistemas de relaciones que se producen entre las diversas unidades. Condiciones del análisis: a) todas las relaciones deben examinarse como se dan tanto en el plano de los órdenes vividos como en el de los órdenes concebidos; b) asimismo, deben considerarse desde un punto de vista tanto sincrónico como diacrónico, pues es el estudio de las transformaciones en el tiempo lo que permitirá reconocer las diversas estructuras y por tanto, lo que permitirá **arribar a una descripción estructural del campo total del entorno.**”» (24)

Al referirse a esta exposición de Waisman, de manera indirecta y preservando un sentido de libertad de acción, él se orienta hacia una **metodología estructuralista**. Desde ahí, su trabajo también puede asociarse al *pensamiento complejo*, *pensamiento divergente* y a la *Teoría General de Sistemas*.

Sobre las «Operaciones para realizar el proyecto» Martín explica:

«Se toma **el proyecto como objeto de estudio y de proyecto**, utilizándolo, como elemento en el cual centrar la exploración al interior del proceso de diseño. Esta **estructura**, que opera con diferentes niveles de incidencia en el proceso de este trabajo, es asumida a partir de tres actividades básicas: Una **Teórica/Conceptual**, una

---

*entablamos no sólo con la materia arquitectónica sino con la propia representación como materia que nos responde y sugiere y que, a su vez, es invención funcional en relación al objeto o al conjunto. Es relativamente casual que esta conversación se concreta a través del diseño...»* (Ob. cit.: 25-26; subrayados nuestros).

*Operativa/Instrumental y una Práctica/Material, cada una de las cuales plantea sus propios momentos dentro del proceso de diseño y son trabajadas indiferentemente (cada una de ellas puede ser asumida individualmente como punto de partida que involucra a las otras dos). Sin embargo, para efectos de este trabajo, nos concentraremos principalmente en una condición Operativa/Instrumental, entendiéndola como condición inclusiva de las otras; en ese sentido, y para acotar el territorio, este trabajo se organiza sobre tres aspectos fundamentales en torno al proyecto: el eje central lo constituye la misma arquitectura, representada en el tema del objeto, acompañado por otras dos que involucran los temas del contexto y el lenguaje de proyecto. / Las estrategias de diseño hoy día apuntan a un blanco desde el cual observar y describir la realidad (...) En el contexto en que se encuentra, más que reunir un conocimiento en términos canónicos, las estrategias se plantean múltiples y variables, pues los principios operativos ya las estructuras de pensamiento que dan origen a la forma, a partir de la organización de las imágenes y la elaboración de los discursos, parecen obedecer a patrones que se desarrollan en el mismo seno de la enseñanza del proyecto arquitectónico, como aprehensión y cognición del material en elaboración.» (19-20, rectas de Martín)*

Comprendemos que si bien Martín entiende al proyecto como una totalidad que será objeto de su estudio, identificado componentes y relaciones que la definen como una estructura (actividades, aspectos o temas, principios y fines), notamos cierta sinonimia en los términos: *proyecto*, *proceso de diseño*, *estrategias de diseño*, *principios operativos* y *proyecto arquitectónico*, por lo que consideramos que se desdibuja la aparente claridad del objeto de estudio.

## b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

Martín no declara vincular su trabajo precisamente con ninguna de las líneas de investigación de la MDA. Se podría inferir que, según el enfoque complejo y divergente por el que se orienta su estudio, intentaría relacionarse con las tres líneas simultáneamente, así como también con la línea implícita en la MDA acerca de la relación entre investigación y proyecto, que es la que nos ocupa.

Pero además de ello, Martín sí declara vincularse con una línea pertinente y posible para la MDA cual sería la de *la enseñanza de la Arquitectura* y, a través de esta, otras líneas subordinadas que él prevé:

*«A través del proyecto de ejercicios de taller de diseño, abrimos líneas de investigación que pueden ser desarrolladas como temas y categorías de trabajo en otros talleres. Líneas de investigación imbricadas dentro de un proceso metodológico cuya base fundamental la constituye la construcción de un lenguaje con el cual pensar y actuar en la arquitectura y el mismo proyecto.» (13)*

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó el autor?

Desde el contexto de la academia y entendiendo como objetivo la formación del arquitecto, a través del fin de formar la *práctica arquitectónica* apoyándose en las tareas específicas de los *ejercicios de proyecto*, Martín acota a **la enseñanza del proyecto** como una problemática particular:

*«La actividad que realizamos en la academia se fundamenta en la enseñanza del proyecto, y en cualquier caso, como apunta Gregotti: "...el ejercicio de proyecto como instrumento de aprendizaje es reconocido como tarea específica de la práctica arquitectónica y, a la vez, como vía por la que se estimula a una reflexión cuyo alcance supera el ámbito de lo estrictamente operativo. En efecto, en la medida en que el proyecto escolar se apoya forzosamente en una realidad material hipotética, no verificable, debiendo atender, a la vez conductas típicas del*



*proyecto –en tanto que marco de referencia de la reflexión disciplinar– adquiere forzosamente la dimensión de un discurso sobre el discurso.”<sup>279</sup> / En ese sentido, se toma el proyecto como objeto de trabajo y estudio, como objeto de proyecto.» (6)*

Ahora bien, Martín marca distancia con los esfuerzos por desarrollar *metodologías de diseño*, lo cual considera que resultó en una reducción y en un pretendido control de un fenómeno sumamente complejo, como lo es *el proyectar*:

*«Los actos de proyecto, generalmente son reducidos a metodologías, o en otras palabras, a cómo se funcionaliza y se concibe el proyecto en términos discursivos entre el objeto en desarrollo y las alternativas de decisión basada en unos argumentos principalmente operativos de estructura lógica<sup>280</sup>; la más de las veces, son traducidos a instrumentos conceptuales o ideológicos a partir de los cuales se reconstruyen las decisiones y operaciones que lo constituyen.»<sup>281</sup> (7)*

Entendemos que lo que Martín se propuso como problema de investigación fue evidenciar la estructura de la enseñanza del proyecto que él había venido desarrollando durante su práctica docente, lo cual consideró era de por sí un proyecto y, por tanto, un fenómeno complejo y difícil de exponer:

*«Esta tarea no resulta nada sencilla; este proceso –el de la enseñanza del proyecto–, aunque se ha dado de forma natural a los largo de nuestra labor docente, y se ha constituido en un sistema aparentemente simple, posee una lógica que paradójicamente, se expresa de forma caótica si pretendemos establecerla a través de un modelo de comportamiento y desarrollo lineal. Encontrar una(s) estructura(s) o patrón(es) de reconocimiento en él, pasa por unas estrategias operativas que hilvanan campos de actuación, temáticas y procedimientos metodológicos que se comportan a veces de manera rizomática sobre lo que alimenta y construye los ejercicios.» (10)*

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

Martín asume que cada ejercicio de proyecto es una “hipótesis de trabajo” que le aporta y que en conjunto le permiten identificar la estructura de su *proyecto de enseñanza del proyecto*, siendo posible hacer consciente las operaciones por la que ello sucede y cuyo fin último es la “obtención de la forma arquitectónica”:

*«...la actividad que nos ocupa posee una cualidad: **el principio orienta el proceso de transformación o cambio, y es conciencia operativa en esa transformación.** En ese sentido, la dedicación a la docencia, surge primero como una actitud, luego una pasión y después como un proyecto de vida lleno de ambas. La realización de este trabajo – docente–, ha sido (...) un proceso de investigación y desarrollo como estructuras para **la enseñanza del proyecto.** / A lo largo de nuestra experiencia docente, cada ejercicio se constituyó en una **hipótesis de trabajo** delimitada por los contenidos a transmitir en el nivel en el que se sitúa el ejercicio; estructurándolo de acuerdo a la manera en que*

<sup>279</sup> Martín cita a Gregotti, 1972: s/p.

<sup>280</sup> Martín parafrasea a Schön, Donald (1992) *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje de las profesiones.* Barcelona: Paidós; s/p.

<sup>281</sup> Martín cita a Rogers, Ernesto (1965) *Experiencia de la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva visión; s/p.

*pensamos, se puede aprehender ese conocimiento. Tratamos de que el estudiante comprenda los mecanismos por los cuales somos capaces como arquitectos de obtener la forma.» <sup>282</sup> (9)*

Cada ejercicio ha sido formulado como hipótesis de trabajo, tanto del aprendizaje en sí, como del proyecto de enseñar a hacer arquitectura; ello implica procesos de pensamiento, de conocimiento y de acción en la realidad:

*«...formular ejercicios que engloben los conocimientos necesarios que permitan al estudiante la formulación y operación dentro del seno del proyecto arquitectónico: como manifestación del pensamiento, como dominio de la realidad y como instrumento de acción.» (10; subrayado de Martín).*

Las siguientes tres consideraciones resumen lo que entendemos como elementos para una hipótesis –más bien una *guía*– de estudio en el trabajo de Martín:

1. *«...la actividad de la enseñanza del proyecto se configura como un proyecto de hacer proyectos.» (10)*
2. *«Es dando forma a la práctica del proyecto, en vez de dando forma a las obras individuales, que el concepto de proyecto es importante para el desarrollo de una nueva forma arquitectónica.» (17)*
3. *«Poner en evidencia los procesos, por los cuales se alcanza la arquitectura, implica no sólo justificar un resultado, sino establecer las plataformas de discusión sobre las cuales operativamente se puede llegar a ella. En el ámbito disciplinar de la Arquitectura, muchas son las plusvalías que de otros campos del conocimiento y el pensamiento concurren en el proceso de proyecto. El contexto del proyecto es pues, lo suficientemente amplio como para abarcar y ser constituido por un sinfín de variables.» (17)*

Para resumir, diríamos que Martín considera que en la medida en que exponga la forma de la práctica del proyecto, pondrá en evidencia los procesos por los cuales se alcanza y enseña la arquitectura; lo que también significa evidenciar que la enseñanza del proyecto es la actividad por la cual proyectar constituye en sí *un proyecto de hacer proyectos*.

#### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

Apreciamos el trabajo de Martín como una intrincada red de supuestos no suficientemente declarados o explícitos, según nuestra opinión. Dentro de esa complejidad, distinguimos tres conceptos que consideramos claves en su discurso y que no los presenta con una definición base –precisamente porque elude fijar sentidos, ya que busca exponer variaciones más que determinaciones–. Pensamos que esos conceptos claves son: *la*

---

<sup>282</sup> Martín inserta aquí la siguiente anotación: *«Primordialmente hemos encontrado como un patrón general a los ejercicios propuestos, que ellos se estructuran de manera de reconocer 'los comportamientos' del **hacer proyectual**, en general se propone una estructura que inicia con el análisis de un 'contexto dado', la producción de un 'objeto' y su ajuste en un nuevo 'contexto'. Pensamos como Marina (José Antonio, 1998) ["el proyecto es la posibilidad elegida"], que no necesitamos operaciones nuevas, sino de un fin nuevo que guía un uso distinto de las operaciones mentales comunes. Así, al reconocer este patrón de búsqueda, surgen nuevas posibilidades de orientación que quedan abiertas a nuevas hipótesis de trabajo que no serán objeto de indagación en la presente tesis; como: ¿Será posible que un sistema operativo nuevo resitúe la configuración del proyecto y por ende el producto nos desplace a otra dimensión de entendimiento de los problemas?, dejamos abierta esta posibilidad como parte de la dinámica particular de generar proyectos, "al formular un proyecto inventivo situamos la meta en un problemático y remoto lugar hacia el que nos atraemos".» (14)*

enseñanza, la arquitectura y la práctica. Ahora bien, optamos por representar cada una de estas nociones a partir de ciertas citas que el propio Martín hace:

1. La **enseñanza**: «“Si la filosofía puede caracterizarse como la producción de conceptos, la arquitectura es la producción de proyectos.”»<sup>283</sup> (17)
2. La **arquitectura**: «“Las nuevas arquitecturas serán resultado de las prácticas arquitectónicas cada vez más fluidas, heterogéneas, complejas o ajustadas a las condiciones plegadas; una práctica arquitectónica lo suficientemente flexible para ser formada por lo que está fuera de ella, y a la vez suficientemente elástica para tener su coherencia como arquitectura.”»<sup>284</sup> (17)
3. La **práctica**: «“Considerar el proceso como objeto de estudio, comporta que las reflexiones sobre este objeto – incluso las formuladas a niveles, más teóricos– sean siempre sobre la manera de actuar, es decir, sean unas reflexiones teóricas sobre la práctica.”»<sup>285</sup> (17)

Pensamos que esos tres conceptos constituyen un sistema de dimensiones respecto de los cuales se ordenan todos los otros conceptos trabajados por Martín.

## 5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?

Dice Martín:

«El objeto de esta investigación es adentrarnos en el núcleo de los procesos donde se gesta la Arquitectura. Encontrar su sentido operativo, más allá de postular una teoría sobre lo que es o debe ser la arquitectura, o su pertinencia dentro de un contexto cultural, ideológico o teórico. / El proyecto se desplegará de manera de discurrir sobre los posibles medios por los cuales explicitar, registrar, fundamentar y producir las construcciones y abstracciones para la producción teórica, en su doble carácter de prefiguración de realidades ‘formales’ y de obtención de conocimiento sistematizado. / Los distintos niveles de tratamiento del proyecto quedan planteados como propuestas abiertas, en capacidad de ser sometidas constantemente a futuras experiencias, que permitan “la elaboración de nuevas proposiciones y el avance del programa de investigación que se pretende desarrollar.”<sup>286</sup> En ese sentido, este trabajo lejos de concluir, está sujeto a los mismos avatares propios del proceso que lo genera, donde, en lugar de ser determinante y enunciar proposiciones definitivas, él mismo plantea nuevas direcciones sobre las cuales se abren distintas posibilidades de proyecto, líneas de actuación y temas a desarrollar.» (18; rectas de Martín)

«...en esencia, el acto de proyectar nunca se dará en la arquitectura como algo puramente técnico-instrumental, sino que, al mismo tiempo, se construye como crítica del presente y horizonte de su reorganización. / (...) Es en la actividad proyectual y al interior del propio proceso de diseño donde se potencia el proceso de determinación de la forma. En ese sentido, la actividad de proyecto puede ser formulada como investigación, como

<sup>283</sup> Epígrafe que abre la sección titulada *Fundamentación y desarrollo*, de la parte II del trabajo de Martín. Martín cita a: Cache, Bernard (1995) *Earth moves*. Michael Speaks (ed.) Massachusetts: MIT Press; s/p.

<sup>284</sup> Martín cita a: Speaks, Michael (1995) *Holding toward a new Architecture*, texto del editor en: Cache, Ob. Cit.). Martín aclara: «Aunque en el texto original, la referencia al pliegue está determinada por características formales, su pertinencia como cita deberá entenderse en este caso, como condición en términos conceptuales e instrumentales.» (24)

<sup>285</sup> Martín cita a: Bohigas, Oriol (1972) *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La gaya ciencia; s/p.

<sup>286</sup> Martín cita a: Guitián, Dyna, 1998. Ob. cit.

*proceso abierto a la indagación de su propia naturaleza arquitectónica y ser, por tanto, asumida como tema de estudio.» (8)*

*«...nuestra intención es abrir opciones a nuevas relaciones de conocimiento utilizando el proyecto como vehículo.» (Ficha: La poética del vínculo, p.00)*

Según sus propias palabras y nuestro entendimiento del *proyectar*, efectivamente Martín plantea y procura realizar su investigación en relación con el *proyectar arquitectónico*. Él intenta situarse en el pensamiento que sucede en el umbral entre el puro pensar o acción contenida, pre-acción potenciándose, y el pensar que deviene en acción efectiva, manifiesta, extrovertida, potente. Martín procura comprender y representar el proyectar en su *estado de abierto* más amplio.

Sin embargo, es un estudio muy difícil de lograr y, sobre todo, de representar:

*«Entendidos los ejercicios como proyectos, éstos **integran en su unidad: modos de hacer, ideas de forma, relaciones de necesidad, significación de la función, demandas de la técnica y la concreción en el dibujo y la materia.** Cada 'área', en sí misma, está constituida por **múltiples contenidos** y, dependiendo de los intereses del proyecto estas se conectan "en **el reino de las negociaciones conceptuales, de las casualidades recíprocas, de la deriva tenaz, la construcción minuciosa y el ensanchamiento paulatino**".»<sup>287</sup> (10-11; subrayado de Martín, negrillas nuestras)*

Nos ha resultado muy difícil ver esa integración y unidad en el informe de Martín. El "proyecto de proyectar para hacer proyectos", parafraseando su discurso, se nos ha hecho casi ilegible. Aun así, creemos que es una vía de no poco interés para nuestro propio estudio, por su significación para el campo de la formación en arquitectura.

## 6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por "proyecto arquitectónico"?

Son distintas las definiciones que Martín va ofreciendo sobre la noción de proyecto, más que de proyecto arquitectónico, tendiendo a ver al primero indudablemente como metodología abierta, mientras que el segundo, como proceso más específico hacia la determinación de la forma arquitectónica. Aunque diferentes, ambos son inseparables en el discurso de Martín:

*«Entendemos el proyecto como experiencia que anticipa, conduce, sintetiza el pensamiento, el conocimiento y la creación; siendo posible 'desplegar' independientemente cada uno de estos roles en su condición operativa para convertirlo en objeto de estudio y aplicación.» (6)*

*«...proceso metodológico cuya base fundamental la constituye la construcción de un lenguaje con el cual pensar y actuar en la arquitectura y el mismo proyecto. Este proceso se construye a partir de estructuras conceptuales, operativas y metodológicas con el peso que cada una adquiere en su desarrollo.» (13-14)*

Martín identifica cuatro «*ámbitos operativos*» que definen la naturaleza de la actividad y los alcances del proyecto:

---

<sup>287</sup> Martín cita a Marina, José Antonio (1998) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, p.169.

«Cuatro condiciones deben ser consideradas como estructura fundamental de **los ámbitos operativos del proyecto arquitectónico: La Proyección, la Disciplina, la Profesión y el Oficio.** La primera condición, la Proyección nos dice que, en rigor, su labor es la de la anticipación, lo que nos conduce a las maneras en que anticipamos o al a forma o manera en que proyectamos: Paradójicamente, esta es una labor que todos los arquitectos realizamos, pero sobre la que no existen acuerdos sobre su estructura, naturaleza o forma; cada cual realiza su recorte personal o tiene su propia teoría; sin embargo, en su totalidad operativa detectamos que existen las recurrencias comunes privilegiando una o varias acciones; la condición Disciplinar impide la desviación de la regla misma, esto es, la producción de proyectos arquitectónicos. La profesión habla de una aplicación, en definitiva un empleo, de una facultad u oficio, y el Oficio, que implica el proyectar en arquitectura es nuestra ocupación habitual o acostumbrada. / En todos estos ámbitos, el proyecto juega un papel primordial. De igual manera, en la academia, **el proyecto guía la formación del estudiante y es su principal instrumento para su desarrollo profesional.** Entender que el proyecto tiene por objeto sólo la construcción de edificaciones, cualquiera sea su función, es limitar su condición de **productor de conocimiento y de actividad que transforma la realidad** en sus diferentes escalas y matices; en ese sentido, vemos cómo muchos de los aportes de la arquitectura han tenido sus principios en las arquitecturas dibujadas de arquitectos de reconocida trayectoria. Así, en definitiva, **el proyecto, sea idea, imagen, concepto u obra es reconocido como la actividad fundamental de nuestra disciplina.**» (8-9)

Además, Martín ofrece una descripción de la estructura, proceso, fines y características del proyecto:

«El proyecto aspira a un cambio en las cosas, y para eso posee una estructura que genéricamente ha sido estructurada de la siguiente manera: 1- Definición de las necesidades; 2- Acopio de información y conocimientos de datos del problema; 3- Análisis de datos y requisitos; 4- determinación de la forma; 5- representación; 6- Ejecución; 7- Fabricación; 8- Consumo hasta su obsolescencia. (...) constantemente, los iniciamos por una idea, una incitación, una intuición tal vez, o como le gusta decir a Antonio Marina, por “un tema indigente”. Cualquiera cosa puede relacionarse con otra, pues el espíritu humano puede llegar tan lejos como su perspicacia y valor le permiten. (...) una manera de entender la multiplicidad de los procesos es abriendo un pequeño espacio en el proyecto en proceso para establecer las reflexiones necesarias, lo que dispara nuevas posibilidades de desarrollo, (...) Por lo general, establecemos patrones conscientes o inconscientes de trabajo que son de la misma manera, puestos a prueba en otros procesos; así, hacemos de la labor docente un acto de proyecto en sí mismo. Por un lado, esto expresa un modelo operativo de proyecto, y por otro, lo deja abierto a las posibilidades de nuevos proyectos, constituyéndose esta dinámica en una actividad de hacer proyectos. **Los proyectos se engastan en proyectos.** (...) El proyecto cambia el significado de las cosas, que se convierten en significativas, sugerentes, interesantes, prometedoras, bienesperanzadas... / La finalidad que guía el proceso en la labor docente, sigue siendo la anticipación, nos anticipamos a los resultados de múltiples opciones que el estudiante puede generar; de esta forma se guía al estudiante a cubrir sus metas y por otro lado ha de satisfacer nuestros objetivos del programa. Así, de manera aparentemente sencilla, encontramos, que operativamente las metas propuestas por el profesor o el estudiante, dependiendo de su nivel dentro del sistema de ciclos, son la guía a nuestras “operaciones combinatorias, extrapoladoras, inferenciales, imitativas”.<sup>288</sup> “El primer componente del proyecto es la meta, el objetivo anticipado por el sujeto como fin a realizar. (...) Los proyectos contienen sólo un patrón vacío de búsqueda. (...) gracias a los patrones de búsqueda creamos la información necesaria para llenarlos, y buscamos los planes, métodos y operaciones necesarios.”<sup>289</sup> Este recorte inicial, se expande por naturaleza a unos planos extensos de ‘búsquedas heurísticas’, en las que desplegamos todos nuestros trucos y estrategias, dejándonos llevar por suposiciones, corazonadas y por todos nuestros saberes plegados, sentimentales o no; métodos poco seguros, pero más eficaces que aquellos propuestos por Archer o cualquier otro autor de los setenta.<sup>290</sup> (...) El proyecto como objeto de proyecto no puede dejar ninguna variable fuera de su campo de acción, pues, en sí mismo, representa la totalidad dentro de una particularidad operativa; esta totalidad queda definida por las acciones que realizamos ‘conscientes o no’ al interior del proyecto para alcanzar la forma. / Entender, comprender y desarrollar la enseñanza del proyecto

<sup>288</sup> Martín cita a Marina, 1998: 172.

<sup>289</sup> Ibidem, 159.

<sup>290</sup> Martín se refiere a Archer, L. Bruce (1967) *La estructura del proceso de diseño*, en: Broadbent et al, (ver bibliografía).

*arquitectónico en sus dimensiones operativas como instrumento capaz de generar, alterar, desplegar y sintetizar una realidad, instituye al proyecto como objeto de conocimiento reforzando en su sistema estas particularidades operativas. (...) En general, la actividad de proyecto utiliza tres categorías como instrumentos básicos para la resolución de proyectos o la construcción de proyectos dentro del proyecto: (1) el **contexto**, (2) el **objeto** y (3) el **programa**, las cuales han sido desarrolladas como temas recurrentes de nuestros ejercicios de taller...» (11-14; subrayado de Martín, negrillas nuestras)*

Martín, apoyándose en conceptos de Deleuze y Guattari, representa «*La naturaleza del proceso de proyecto*» como una «*urdimbre*» compleja, dinámica y abierta, constituida por un «*espacio rugoso*» y un «*espacio liso*» (57). El primero refiere a los componentes y las operaciones, o estructura del proceso, mientras que el segundo refiere a la instancia creativa que sintetiza la realidad a transformar. (Ídem).

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

Martín enumera sus objetivos, cuya cita textual haremos a continuación (6-7):

- a. *Desarrollo de un proyecto de investigación sobre el proyecto.*
- b. *Tomar el proyecto de arquitectura como objeto de proyecto.*
- c. *Entender que el proyecto, en el ámbito docente, se plantea como modelo de investigación disciplinar por sus características operativas en torno a la producción de nuevo conocimiento.*
- d. *Abrir un espacio de reflexión sobre el mismo proyecto en proceso para asumirlo como objeto de estudio.*
- e. *Entender el proyecto de arquitectura como un sistema que incluye multiplicidad de proyectos que se desarrollan en el mismo proceso.*
- f. *Entender el proyecto como conocimiento y acción, como teoría y práctica del hacer arquitectónico; como medio por el cual se crea y se transmite la experiencia esencial al hacer arquitectura.*
- g. *Entender que el diseño de ejercicios docentes implica una reflexión didáctica y pedagógica sobre la enseñanza del proyecto.*

Los alcances del trabajo de Martín, siendo amplios e imprecisos, dejan claro que no buscan establecerse como una metodología exacta, un sistema cerrado o un proceso determinante basado en una teoría fundada en su propia reflexión:

*«A diferencia de los postulados sobre el tema del proceso de diseño, estudiados y puestos a prueba en los años setenta (Broadbent, 1973), esta investigación no pretende establecer una metodología (Alexander, 1969), ni determinar una manualística sobre la arquitectura en términos académicos (Guadet, 1904); mucho menos, formular una teoría apoyada en unos principios docentes propios. Su interés radica en generar un espacio de reflexión a las continuas aproximaciones que realizamos sobre el tema del proyecto en el ámbito específico de nuestra docencia.» (20)*

*«La opción de este trabajo, como la misma opción docente, pretende abrir interrogantes. Construir patrones de búsqueda a incitaciones desplegadas.» (Ficha: La poética del vínculo, p.00)*

Martín no enumera logros, en vez de ello, ofrece una serie de «*...tablas de contenidos y textos [que] estructuran los diferentes temas relacionados con el proyecto de arquitectura...*», a partir de señalar que el tema del proyecto es para su trabajo de investigación y labor docente una «*plataforma de trabajo continuo*». (52) Dichas tablas se organizan en tres temas principales: a) *Naturaleza y estructura del proceso de Diseño / Métodos y Diseño*; b) *Los materiales de la proyectación arquitectónica* y c) *Proceso de diseño y proceso de conocimiento*. (53-56).

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Una vez que Martín fija el objeto de estudio, estudia un conjunto de 14 propuestas de ejercicios de proyectos elaboradas por él:

*«El registro de los procesos es utilizado con un triple propósito: el primero, que se hace a través de fichas, se corresponde a la posibilidad del estudiante de realizar una reflexión sobre el desarrollo de su ejercicio y resumir los propósitos y objetivos alcanzados cada semestre; el segundo propósito radica en la construcción de un archivo de experiencias docentes, y el tercero, mantener un registro continuo al cual acudir como posibilidad de desarrollo de nuevas experiencias. Este material se constituye en sí mismo en un objeto para la investigación, para la indagación, la crítica y el proyecto. / (...) El material, el orden y el diseño del conjunto de ejercicios aquí presentes, se constituyen en una pequeña representación que hemos podido recomponer a partir de la intención de realizar este trabajo; se constituyen en síntesis de algunos ejercicios de taller propuestos en nuestra labor docente y pueden ser tomados como ejemplo para la elaboración y registro profesoral. La parte más importante del trabajo radica en el diseño del ejercicio y anticipar los resultados a los que se quiere llegar en relación con el proceso que debe seguir el estudiante. (...) Un registro exhaustivo de todos los procesos individuales de los estudiantes, se constituye en un material más que importante para la investigación en docencia...» (20)*

La estructura de las fichas con la que Martín ordena el contenido de los ejercicios es la siguiente:

1. Resumen
2. Antecedentes y conceptualización del ejercicio
3. Presupuestos teóricos
4. Enunciado del ejercicio
5. Objetivos
6. Contenidos
7. Metodología
8. Formalización y condiciones de entrega
9. Evaluación
10. Bibliografía recomendada
11. Variantes y alternativas/Comentarios

Martín elabora sendas fichas para los 14 ejercicios que incluye como base de su estudio (ver índice). Luego presenta una ficha síntesis que titula «*Relaciones en los ejercicios de diseño (procesos y proyectos)*», lo cual despliega bajo el subtítulo «*La poética del vínculo*». En esa sección relaciona los siguientes temas: «...*los modos de hacer, las ideas de forma, las relaciones de necesidad, la significación de la función, las demandas de la técnica y la concreción del dibujo y la materia...*» (Ficha: *La poética del vínculo*, p.00) Progresivamente, va comentando las variaciones que sobre las ideas de referente, objeto y contexto fue considerando para cada ejercicio, que finalmente presenta en un cuadro resumen (ibíd., p.30), donde además presenta una serie de relaciones conceptuales de las que destacamos la intensa polisemia desde la cual se construyen. Particularmente, nos permitimos transcribir la enumeración que Martín hace acerca de lo que considera «*líneas de investigación*» que él estima abiertas a partir de su trabajo, en relación al tema de proyecto (ibíd., p.29):

1. *Diferencias entre proyecto y proyecto arquitectónico, operaciones compartidas.*

2. *Los modos de conocer.*
3. *Las pertinencias de las leyes de organización y percepción.*
4. *Relaciones entre arquitectura pensada y representada.*
5. *Efectos de los nuevos sistemas de representación.*
6. *La producción y gestación de la forma mediante los nuevos sistemas de representación.*
7. *Papel en la representación y la comunicación.*
8. *Papel en el tema del registro de la experiencia, objeto y métodos.*
9. *La valorización del resultado y el papel de la crítica individual y/o colectiva como experiencia docente.*
10. *Identificación de las dinámicas del proceso de proyecto como proceso de conocimiento y su comportamiento en el proceso del estudiante.*

### **Reflexión acerca del trabajo analizado**

Martín se apoya en una proposición de Edgar Morin (1986), que presenta como epígrafe del trabajo: «...*el operador del conocimiento debe ser al mismo tiempo objeto de conocimiento...*». De ahí que su trabajo se dirija a reflexionar sobre lo que es el sustrato del *proyectar arquitectónico*: el *proyectar* en sí. Esto lo consideramos un asunto primordial para el desarrollo de la *investigación proyectual arquitectónica*, pues todo lo que intentemos comprender de esta, pasa justamente por esforzarnos en comprender los términos que la constituyen en su sentido más básico, conceptual, potenciador.

Sin embargo, el informe de Martín no nos ayuda suficientemente en este esfuerzo por describir epistemológica y metodológicamente a la IPA que se ha producido en la MDA, ya que nos resulta opaco, difícil de comprender (lo cual, es cierto, no es adjudicable necesariamente a las características de su trabajo sino muy probablemente a las limitaciones de nuestras posibilidades).

Como ya comentamos, representamos el trabajo de Martín como un *estado de abierto*, que es la misma manera en que nos representamos al *proyectar* en su definición básica. Campo extenso de posibilidades para articular realidades, el proyectar así entendido pudiera parecernos inabarcable, caótico, incomprensible en su estructura. Por eso mismo creemos que nos es más exigente, pues pensamos que probablemente no nos hemos situado en la posición adecuada para relacionarnos en favor de comprenderlo.

El trabajo de Martín nos hace pensar en el *tiempo* como un posible problema en la IPA. En su caso, la relación entre el proyectar y el investigar es necesariamente diacrónica, suceden en momentos diferentes y de duraciones diferentes; al parecer, en todo caso, sucesivas: a) el docente proyecta para provocar otro proyectar, b) el estudiante proyecta en sucesión al proyecto docente, c) el estudiante reflexiona sobre lo proyectado y d) el docente reflexiona sobre todo el proceso transcurrido proyectando de nuevo (reiniciándose el ciclo). Visto así –y si tienen sentido nuestras



preguntas–, ¿en qué momento se produce el conocimiento?; ¿habrá de corresponderse el investigar con ese preciso momento?

Concordamos con Martín en que en tanto el proyectar sucede en correspondencia a un método y puedan enunciarse estados de transformación de realidades que dan cuenta de producción de conocimientos para que ello así sea, entonces es posible afirmar que *proyectar* e *investigar* se corresponden. Ahora bien, su trabajo no ayuda a identificar con claridad cuándo ello puede ser comprendido así y cuándo no; partiendo del supuesto de que no todo proyectar es investigar y viceversa.

Uno de los vacíos centrales en el trabajo de Martín es la definición explícita de problema arquitectónico. Hasta donde podemos leer, para Martín la *forma* es lo que se ha de lograr y ello siempre supone una *transformación*. De ahí que podríamos considerar que para él *la relación transformación-forma* es el partido de la definición de un problema arquitectónico y, en consecuencia, una propuesta formulada en esos mismos términos equivaldría a la hipótesis de trabajo, conjetura o previsión.

Su trabajo se ha presentado, como se espera, en un discurso de ensayo académico; casi exclusivamente escrito en plural mayestático; con ocasionales cambios a la voz pasiva.

4.2.1.c.- Caraballo: *la IPA como construcción de una matriz de conclusiones proyectuales*

**Ficha del Trabajo de Grado estudiado**

---

Título del trabajo:

**Genérico+Local**

**Mirada sobre la naturaleza de la esfera pública contemporánea**

---

Autor:

Alfredo Caraballo

Tutor:

Maciá Pintó

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2004

---

Índice

---

Introducción\_p.1

**Ciudad/Proyecto: el Estado de las Cosas**

Los límites\_ pp.7-8

Global/Local\_ pp.9-18

Idea/Objeto\_ pp.35-46

**Mapa Proyectual: delimitando el proyecto**

Determinantes

Lo Público: el programa\_ pp.48-55

El Espacio: los lugares\_ pp.56-62

Situaciones\_ pp.63-92

Intercambios\_ pp.93-95

Interioridades\_ pp.96-98

Intersticios\_ pp.99-102

Exterioridades\_ pp.103-106

Apropiaciones\_ pp.107-110

Temporalidades\_ pp.111-113

Imaginario/Ideario

**Ciudad Genérica: modelos genéricos\_ p.114**

6 modelos

**Ciudad específica: Caracas/Chacao\_ p.146**

Mirar Caracas: Chacao\_ p.147

Caracas/Chacao: Sistemas Viales\_ p.151

Caracas/Chacao: movilidad + vida pública\_ p.154

Chacao: Av. Francisco de Miranda

Caminar Caracas: el proyecto

Epílogo\_ p.188

Bibliografía

---

## Análisis del trabajo

### 1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión *investigación proyectual*.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de *investigación proyectual*.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

No propiamente, en el sentido de no estar enunciada en relación con una filosofía que oriente hacia una posible coherencia de los métodos a emplear en el proceso de investigación.

El primer párrafo de la introducción sugiere una aproximación y motivación *fenomenológica*:

*«Este trabajo parte de habitar la ciudad. De reconocerla, de mirarle. A veces detenidamente, con la lentitud propia de quien lee entre líneas. Otras, con descuido, con rapidez, como esa mirada desatenta que Walter Benjamin le asigna a la percepción de lo arquitectónico. Parte de quien se encuentra con ciertas preguntas que están presentes en nuestro habitar diario en la urbe: Si viniese un amigo extranjero, ¿Qué le mostraría de esta ciudad? ¿Cómo la atravesaré para llegar a X antes de las 10:30? ¿Cuál será el mejor lugar para encontrarme con Z?» (p.1)<sup>291</sup>*

Al inicio del párrafo siguiente, sugiere cómo y dónde comienza a indagar:

*«Mirando detrás de las preguntas más cotidianas podemos revelar condiciones específicas sobre lo urbano y las formas en las que entendemos la ciudad.» (p.1)*

Y ahí también sugiere qué busca, qué quiere saber: “mira detrás de las preguntas” para “revelar” lo urbano, “entender” la ciudad. Pero, ¿cuáles son para él “las preguntas más cotidianas”?

Lo siguiente también podría comprenderse como una posible metodología, fundada subjetivamente, como una hermenéutica, como un proyectar:

*«Proyectar en la ciudad no nos excluye de ella, no dejamos de estar en ella mientras lo hacemos. Por tal razón se hace imprescindible redirigir nuestra mirada sobre la ciudad, desde una posición subjetiva y contingente, del que la recorre y proyecta al mismo tiempo. Entender hoy el fenómeno urbano pasa necesariamente por el reconocimiento tanto de las limitaciones que establecen nuestras particulares condicionantes –culturales, económicas, ideológicas, etc.– como de las potencialidades que esas mismas especificidades abren hacia posibilidades inéditas y novedosas.» (p.1)*

---

<sup>291</sup> Todos los subrayados y negrillas son nuestros.

En el siguiente párrafo podríamos entreleer la declaración de una investigación proyectual, por cuanto anuncia trabajar desde una “perspectiva proyectual” que es “eminente arquitectónica”:

*«Entendemos entonces que el objetivo del trabajo es aproximarnos a la ciudad desde una perspectiva proyectual que no deja de lado reflexiones y exploraciones que permiten enriquecer el ámbito disciplinar. El espacio al que se apunta es decididamente urbano, pero desde una perspectiva eminentemente arquitectónica, es decir, cómo podemos entender, aprehender la escala de la ciudad entera pensando, mirando desde lo arquitectónico.» (p.4)*

El hecho es que no leemos en ninguna parte del trabajo una definición metodológica más nítida, ni una descripción propiamente de una metodología, ni siquiera de los métodos de trabajo.

Hemos interpretado, entonces, su proceder, basados en las partes del trabajo y las imágenes que produce; todo lo cual comentaremos en la pregunta final de este análisis.

## b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

No. Se infiere; en la medida que conocemos la propuesta programática de la MDA y leemos la declaración de Carballo sobre el área de trabajo a la cual se inscribe su labor:

*«El espacio al que se apunta es decididamente urbano, pero desde una perspectiva eminentemente arquitectónica, es decir, cómo podemos entender, aprehender la escala de la ciudad entera pensando, mirando desde lo arquitectónico. Si bien aspectos referidos al diseño urbano, estudios económicos o sociales, comparecen como fuentes del trabajo, es lo arquitectónico lo que define la mirada y el tono general de la exploración.» (p.4)*

Visto así, interpretamos su vinculación con los estudios del lugar, el entorno.

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó el autor?

Luego de realizar una descripción de las condiciones de la ciudad contemporánea, mirando con atención la idea de espacio público, Carballo se cuestiona el estado de las cosas y, desde una perspectiva proyectual se plantea lo siguiente:

*«Si el espacio público deja de tener sentido como lugar de representación; si el encuentro colectivo está casi exclusivamente ligado al consumo y el entretenimiento dirigido, si la vivencia en el espacio abierto e inseguro de la urbe está signado por el miedo y la paranoia, ¿cómo podemos asumir el proyecto del espacio público en la ciudad contemporánea?» (53)*

En la introducción presenta la misma inquietud, pero con otras palabras:

*«...Si la metrópoli contemporánea, –independientemente de su lugar en el Globo– está cada vez más determinada por condicionantes propias del intercambio global que homogeneizan y regulan su configuración y operatividad ¿Es posible entonces pensar y proyectar para esta ciudad genérica desde dicha condición genérica y global? ¿De qué forma el proyecto, como herramienta fundamental de la disciplina, responde a las circunstancias fluctuantes de la ciudad contemporánea?» (p.2)*

Quizás sea la segunda pregunta de este párrafo, la que mejor muestre lo que señalaba la presentada en el párrafo anterior.

Los términos del problema son sumamente amplios y la pregunta, en correspondencia, sumamente abierta a diversas interpretaciones.

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

Expuesto el problema, en los párrafos siguientes Caraballo enuncia una respuesta que puede ser leída como hipótesis de trabajo:

*«El discurso sobre la pérdida del espacio público ha estado signado por la asunción de la existencia de una esfera pública idealizada, situada en el pasado, constituida por espacios e instituciones claramente discernibles y que (sic) la revitalización del espacio público hoy en día está necesariamente sujeta a la recuperación de tal tipo de interacción y organización material. Obviamente tal idealización de la esfera pública burguesa o de la ciudad-estado griega pasa por alto los niveles de exclusión y segregación propios de tales referencias. Los niveles de segmentación social y étnica que presenta la ciudad contemporánea precisan discursos más inclusivos y permeables, permitiendo la coexistencia de distintas formas de habitar la esfera pública, renunciando asimismo a la tentación de un discurso hegemónico, totalizador y unitario que pretenda englobar y resolver todas las tensiones naturales de las coexistencias de las ciudades. En ese sentido, más que pretender una recuperación literal de tipologías y espacios públicos del pasado, la multiplicidad de la ciudad nos remite a la necesidad de espacio híbridos, mixtos, de fricción, que puedan absorber las diferencias, las tensiones propias de los diversos agentes que intervienen en la configuración de lo público.*

*En la medida en que abandonemos una definición de lo público fija, preconcebida, que está ligada a ciertas imágenes y uso del espacio, es posible aproximarse a conceptualizaciones que nos permitan la proposición de nuevas relaciones donde el encuentro colectivo, los intereses privados y las formas de gestión y propiedad de lo público pueden conformar relaciones dinámicas y adaptables. En este sentido apuntamos entonces a una definición estrictamente operativa de lo público, es decir, lo público se define en tanto que opera como tal, y no como una categoría a priori ligada a la forma en que definimos un límite en función de la esfera privada o unas formas determinadas. El espacio público será aquel en el que se despliegue una función de encuentro e interacción pública, sin embargo, la presencia de tal función no inhibe la posible existencia de lo privado dentro de él, ni la posible transformación de este mismo espacio en uno privado. El límite entre lo público y lo privado es asumido como una frontera maleable, estructuralmente móvil, y en este sentido, el espacio está sujeto a tales desplazamientos. Esta definición operativa permitiría abrir un campo de exploración en la manera en que se entiende el espacio, la forma en que lo habitamos, que lo poseemos.» (53-54)*

La operación cognitiva empleada por Caraballo para construir una respuesta al problema que se planteó, consiste en cambiar las premisas desde la que se lo formula. La clave está en reconocer que la pregunta está inicialmente formulada sobre una concepción del espacio público que ya no se corresponde con la realidad contemporánea: aquél presupone la forma; éste, el acontecimiento (“la función de encuentro o interacción pública”).

### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

En términos metodológicos, Caraballo construye el problema desde una realidad que llama su atención y que va representando progresivamente en una serie de nociones claves, que van desde la globalización hasta el proyecto, siguiendo el hilo conductor de lo público en la ciudad contemporánea.

El autor construye el problema desde lo que en el índice designa como: «**Ciudad / Proyecto: El estado de las cosas**». Él adelanta lo siguiente:

*«Entender hoy el fenómeno urbano pasa necesariamente por el reconocimiento tanto de las limitaciones que establecen nuestras particulares condicionantes -culturales, económicas, ideológicas, etc.- como de las potencialidades que esas mismas especificidades abren hacia posibilidades inéditas y novedosas.» (1)*

Ese entendimiento del “fenómeno urbano hoy” es, para Caraballo, entender “lo Global” y “lo Genérico”. Él introduce el tema de la siguiente manera:

*« La ciudad contemporánea nos enfrenta con manifestaciones de lo urbano que ya no pueden ser explicadas como el resultado de procesos de sedimentación de la cultura local, como territorializaciones de lo específico. Desde la escala individual propia de nuestra pertenencia a redes de información que registran nuestro comportamiento bancario a la escala metropolitana de la silueta urbana reconocible de cualquier centro financiero en cualquier ciudad mediana del mundo; la realidad contemporánea está teñida de lo global. Lo genérico se manifiesta tanto en la ‘libertad’ de la escogencia individual, como en la repetición colectiva de ciertos patrones y códigos ‘globalizantes’. De la misma forma, la manera en que la disciplina arquitectónica enfrenta dichas transformaciones implica una necesaria revisión de ciertos supuestos normalmente asumidos dentro de la práctica proyectual.» (2)*

Así, “lo Global” y “lo Genérico” comprendidos como estado actual de lo urbano en la contemporaneidad; ese “estado de la cosa ciudad” como “transformación” de un “estado previo-sedimentado de la misma cosa” y, “la manifestación y relación entre ambas dualidades”, son las nociones primordiales para la construcción de su trabajo. A ello se une otro supuesto, clave para nuestro estudio y, sin duda, también primordial para el suyo, que identifica y enuncia como: «...la manera en que la disciplina arquitectónica enfrenta dichas transformaciones (...) dentro de la práctica proyectual». Cuando revisemos las nociones de “proyectar” y “proyecto” arquitectónico reflexionaremos un poco más sobre este último asunto.

Ahora bien, bajo ese capítulo él trabaja tres secciones conceptuales: a) Límites, b) Global/Local: lo genérico y c) Idea/Objeto: el proyecto.

La noción de **límites** la plantea como “campo” o “entrezona”; considerándola más bien como “campo limítrofe”. Lo hace desde la consideración de que la ciudad contemporánea tiene bordes difusos: entre campo y ciudad, entre público y privado, entre centro y periferia. Elude así la idea de límite como línea que demarca una nítida división entre dos realidades distintas y contrapuestas. Para su investigación, la noción de límite comprende un “territorio proyectual” al considerarla desde tres aproximaciones: a) espacial, b) programática y c) temporal.

El tratamiento de lo **global** o *globalización* es abordado desde sus manifestaciones socioeconómicas y significaciones socioculturales, en contraste con lo local entendido este como fenómeno en forzada subordinación a aquel. El estudio de la transformación económica del modelo *fordista* al modelo neoliberal, con sus implicaciones en las formas en que se reproducen los capitales, el debilitamiento de los Estados ante el creciente fortalecimiento de los mercados y las nuevas formas de organización del trabajo, son de interés para Caraballo porque desde ellas llega a acercarse a comprender la expresión de dichos fenómenos en la ciudad, en el rol que las distintas ciudades pasan a tener dentro del “orden mundial”, en el crecimiento de estas y, en consecuencia, en la concepción y definición del espacio público.

En función de ello, Caraballo estudia las manifestaciones de la globalización en la ciudad; lo hace desde las siguientes aproximaciones: a) la escala, b) el programa primordial, c) la expresión cultural, d) la espacialidad macro y e) los rasgos destacados de la ocupación social del espacio urbano.<sup>292</sup>

Según las **escalas** en las que se identifican las ciudades inmersas en la globalización, Caraballo señala tres: a) *Ciudad-Portal*, b) *Ciudad-Región* y c) *Ciudad-Global*. La *Ciudad-Portal* es la que conecta a una nación con el mercado global; la *Ciudad-Región* es la conformada por un grupo de aglomeraciones urbanas, territorialmente próximas entre sí y organizadas como una red de servicios que en conjunto les permite competir como una única entidad en el mercado mundial y, la *Ciudad-Global*, es la que se conforma por la interconexión de ciudades que ya ni siquiera están territorialmente próximas, sino en distantes sitios del planeta. La **movilidad** es para Caraballo el programa primordial que caracteriza a la ciudad globalizada, pero entendida no sólo como el movimiento de los sistemas de transporte, sino también desde los movimientos económicos y sociales que se expresan como una dinámica inestabilidad en los ciclos de degeneración y regeneración urbana. Lo **genérico** es la expresión cultural que caracteriza a la ciudad globalizada, entendida como un proceso de homogeneización producto de una paradoja: la desregularización económica trae consigo una regularización espacial y cultural, cuya consecuencia es que Belleza, Historia e Identidad de las ciudades pasen a ser conceptos obsoletos en el mundo de capital globalizado. La **espacialidad** de la ciudad global se caracteriza por la inversión de la relación centro-periferia y la conversión de la periferia en suburbio; esto, en el sentido de que el centro se abandona y degenera, mientras que la periferia se extiende en suburbios que absorben todas las funciones de la ciudad, creciendo demográficamente en términos acelerados y produciendo la multiplicación de centralidades alternas, cuyos límites son cada vez más difusos. Y, por último, en este resumen de los conceptos que constituyen la problemática planteada por Caraballo, está el tema de la **ocupación social del espacio urbano**, con lo cual se refiere a la organización de la *megalópolis* (aglomeraciones urbanas de escala global) en términos de barrios y guetos; con lo que alude tanto al predominio de los suburbios (con su tendencia a la homogeneidad étnica y de clases), como a la diferenciación de estos espacios entre ellos a partir de condiciones socioeconómicas y culturales, al punto de alcanzar una de las formas de diferenciación más intensa como es la que se produce en el *gueto*; donde, ante la condición de marginalidad de los inmigrantes de una ciudad, estos identifican una zona de la misma con su nacionalidad de origen, construyéndose así nichos de identidad local en distintos sitios de la megalópolis, que resume un estado de tensión, complejidad y confrontación, por la mezcla de diversidades.

El último componente en esa descripción del “estado de las cosas” descansa para Caraballo en la relación **idea-objeto**, comprendida, como venimos viendo, desde la noción de ciudad. En esta sección, el autor se propone traer al frente el reconocimiento de que **la ciudad es ideada y abordada como objeto**; ello, como resultado del pensamiento fundado en el **paradigma moderno**, hegemónico aún en la actualidad, a pesar de todos los momentos de cuestionamiento que ha enfrentado y de búsqueda infructuosa de otro u otros paradigmas que lo sustituyan. La ciudad llega a ser idealizada como objeto a partir del procedimiento cognoscitivo fundamental del pensamiento moderno: la abstracción; por lo que esa ciudad

<sup>292</sup> Eludo aquí utilizar los dos términos que se ha hecho hábito emplear para referirnos a este tema: *lugar* o *territorio*. Si bien entiendo la significación que la antropología y la sociología le ha dado a ambos, pienso que es necesario discriminar aún más las connotaciones espaciales de las denotaciones socioantropológicas.

objeto es en sí la ciudad abstracta de la modernidad; una ciudad hecha diagrama, función y movilidad. En el caso de la arquitectura, la imagen de la *Maison Dom-i-nó* es representativa de ese estado de abstracción que tiene, entre otras consecuencias para la arquitectura, un efecto de transformación del proceso proyectual que abandona la idea clásica del proyecto como composición para actuar desde la del proyecto como método o técnica. Esta transformación deviene en crisis disciplinar cuando datos y métodos de otras disciplinas, como la geografía urbana o la sociología, sustituyen el proceso de diseño; lo que Caraballo denomina “crisis de textura”. Finaliza esta sección con una reflexión sobre el **proyecto contemporáneo** visto desde esa crisis, que trataremos con más detalle en las siguientes preguntas de nuestro esquema de estudio.

Queremos destacar que interpretamos “**lo público**” como la palabra clave para Caraballo, el concepto determinante para su estudio. Toda la exploración entre lo global, lo genérico, lo local, lo específico, el tránsito y Caracas, queda tramado y evaluado desde lo público como programa y modelo.

*«Lo público a su vez define un territorio proyectual en la medida en que define el programa de los modelos y proyectos que son el fin último del trabajo.» (3)*

*«...es esencial entender la dimensión estructuralmente humana del espacio público, es decir, la relación esencial que mantiene con los ritos del cotidiano, con las maneras en la que nos encontramos, con las formas sencillas en que asumimos nuestra pertenencia, identificándonos con el lugar que usamos.» (55)*

5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?

En distintas partes de su discurso Caraballo manifiesta trabajar desde una perspectiva arquitectónica, desde una perspectiva proyectual. Ya en la introducción de su trabajo, él afirma:

*«Si los campos anteriores definen un espacio conceptual y temático a ser explorado, las propias herramientas proyectuales con las que se enfrenta tal exploración definen una operatividad, una manera de moverse en estos campos. Más que asumirlo como herramienta neutra, entendemos el proyecto como ámbito propio de exploración en la misma medida en que la naturaleza del trabajo es esencialmente proyectual, apuntando a la producción de bocetos proyectuales donde los temas y las preocupaciones que hilan el trabajo encuentren una conclusión operativa.»*

*Entendemos entonces que el objetivo del trabajo es aproximarnos a la ciudad desde una perspectiva proyectual que no deja de lado reflexiones y exploraciones que permiten enriquecer el ámbito disciplinar. El espacio al que se apunta es decididamente urbano, pero desde una perspectiva eminentemente arquitectónica, es decir, como (sic) podemos entender, aprehender la escala de la ciudad entera pensando, mirando desde lo arquitectónico. Si bien aspectos referidos al diseño urbano, estudios económicos o sociales, comparecen como fuentes del trabajo, es lo arquitectónico lo que define la mirada y el tono general de la exploración.» (3-4)*

En cuanto a la relación que establece entre investigar y proyectar, pensamos que Caraballo la enuncia, como ya vimos, cuando afirma orientarse «...a la producción de bocetos proyectuales donde los temas y las preocupaciones que hilan el trabajo encuentren una conclusión operativa...». Interpretamos lo anterior, en el sentido en que cada boceto es una “conclusión operativa” de un tema o preocupación parcial.



## 6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

Como comentamos en la descripción de los supuestos enunciados por Caraballo, cierra esa secuencia de conceptos fundamentales para su trabajo con una reflexión acerca del **proyecto**; que él acota como el **proyecto contemporáneo**. La preocupación central de Caraballo y su esfuerzo por comunicar su comprensión acerca de lo que él denomina el “proyecto contemporáneo”, trata sobre cómo se ha transformado “el proyecto” a causa de la globalización. El interés de Caraballo, en todo caso tiene un “objeto” preciso que capta toda su atención: la ciudad; hacia la cual se relaciona de manera paradójica, tensa: sabe que no es “un objeto” pero, en tanto heredero de la modernidad no puede dejar de pensarla de ese modo totalmente y, por otro lado, habitante de un mundo global, sabe que la ciudad es cada vez más un fenómeno “inestable”, en permanente “movilidad”. Pues bien, ese estado de tensión es el que Caraballo reconoce también para “el proyecto”: un modo de actuar que no puede prescindir totalmente de una tradición que lo estabiliza, frente a realidades urbanas cada vez más complejas y contradictorias que le exigen adaptabilidad y atención hacia las relaciones entre acontecimientos, antes que a las formas.

Permítasenos transcribir lo que él manifiesta respecto del proyecto, en los párrafos que consideramos más emblemáticos:

*«... la manera en que la disciplina arquitectónica enfrenta dichas transformaciones implica una necesaria revisión de ciertos supuestos normalmente asumidos dentro de la práctica proyectual. (...) ¿De qué forma el proyecto, como herramienta fundamental de la disciplina, responde a las circunstancias fluctuantes de la ciudad contemporánea?» (2)*

*«En este sentido, la forma en que el proyecto es asumido para enfrentar las condiciones diversas que el propio tema de la globalización plantea, permite instaurar posibilidades de exploración en donde las propias formas en las que opera el proyecto son materia de experimentación. Desde esta perspectiva, es posible aproximarse a ciertas nociones claves en el proceso proyectual, como lugar, programa, determinación formal, de una forma que permita lidiar con las condiciones cambiantes, e incluso opuestas que se pueden manifestar en los espacios limítrofes que son el territorio operativo del trabajo.»* (8)

*«El **proyecto contemporáneo** se instala así, en un espacio complejo y tenso: por un lado es heredero directo de la tradición moderna en el sentido de la necesidad de dar una respuesta específicamente arquitectónica al problema de la ciudad (tras la recuperación de cierta delimitación disciplinar de los últimos años). Por otro lado, es consciente de las limitaciones propias del esquematismo moderno e incorpora en términos operativos nociones y estrategias que permitan ampliar el campo de acción.*

*Situado en tan tensa posición, **el proyectista contemporáneo** pierde la seguridad convencida y sin dudas del arquitecto moderno, apostando por una posición mucho más contingente, más flexible, que permita un mayor grado de adaptación a circunstancias y a encargos estructuralmente inestables. Si bien a fin de cuentas el proyecto sigue siendo un documento convencionalmente regulado para permitir la construcción, las formas en que nos aproximamos a su determinación incorpora nuevos insumos, nuevas estrategias. La manera en que es asumida la ciudad es más cautelosa, a partir del reconocimiento de las propias limitaciones de la disciplina, proponiendo en muchos casos metodologías abiertas y cambiantes, que abren espacios para la participación de los múltiples agentes que determinan la realidad urbana.»* (43-44)

*«El replanteamiento sobre lo programático, la dimensión de lo metropolitano, el nuevo paisaje o los diagramas computarizados son facetas de **estrategias proyectuales** que no aspiran a la totalidad, a una respuesta absoluta y definitiva. El objeto del proyecto urbano es producir una serie de índices, de trazos más orientados a una perspectiva procesal que a una sobredeterminación de todas las variables que condicionan el diseño. En la medida en que ha habido un reconocimiento de la volatilidad de las determinantes de lo urbano, el proyecto contemporáneo incorpora*

*lo temporal como una variable fundamental, asumiendo, más que la delimitación de formas fijas, la proposición de procesos que se despliegan en el tiempo. Si bien no hay una renuncia a la determinación de la forma en la medida en que se producen unos trazos específicos con funciones y dimensiones claramente delineadas, también hay un reconocimiento de la imposibilidad de prever los cambios que puedan ocurrir en el tiempo, y que producir una respuesta sobredeterminada por las presentes circunstancias podrá convertirse en un obstáculo para su adaptación a nuevas condiciones.*

*Desde esta perspectiva, no hay duda que ciertas categorías esenciales dentro del proyecto son puestas bajo revisión. ¿Cómo entender la relación entre el uso y la forma en el momento en que las condiciones que determinaban dicha relación son más cambiantes que nunca? (...) ¿Sigue siendo el lugar una variable determinante en la realidad globalizada? Mientras por un lado vemos proliferar en la ciudad contemporánea ciertos tipos y formas que se repiten casi indiferentes a lo que le rodea, también es posible identificar la tendencia contraria, la recuperación de lo local y específico, del cotidiano como insumo esencial para el proyecto. La redimensión de los alcances del proyecto también ha supuesto una revalorización de una perspectiva técnica de lo disciplinar, en la medida en que tales respuestas permiten una exploración que dentro de cierta especificidad concreta, abre puertas hacia nuevas condiciones,» (44-45)*

*«El énfasis puesto sobre la materialidad, sobre el comportamiento energético y bioclimático o el desarrollo sustentable, atestiguan no sólo un componente meramente tecnológico de la producción proyectual, sino nuevos campos prospectivos, donde el acento exploratorio tiene como punto de partida la propia disciplina, y no aspectos que puedan provenir de otros campos.*

*El proyecto contemporáneo pasa entonces por la revisión de sus propias convenciones, de sus propios métodos, pero, a diferencia de la modernidad; no para producir nuevos cánones, nuevas fijaciones, sino a partir de una comprensión de la movilidad propia de lo real. Las definiciones a las cuales se aproxima entonces, serán operativas por naturaleza, contingentes por naturaleza, puestas al servicio de la delimitación de una circunstancia, y siempre bajo la mirada atenta de lo que puede cambiar en cualquier instante.» (46)*

Caraballo pareciera fundir en la voz proyecto tanto una comprensión de la Arquitectura como lo que la pone de manifiesto a ella. En ambos casos, el espacio, el programa, el tiempo, y las relaciones entre las partes de esa tríada, son los elementos generadores de aquellas dos concepciones. Con esto también estamos señalando una mirada atenta sobre lo “intangible” o dinámico de la Arquitectura, más que en aquellos aspectos que puedan otorgarle la idea de permanencia o estabilidad, sin descartarlos, como son lo material, la forma delimitada, el lugar concreto.

Nos interesa mucho señalar la insistencia que Caraballo hace sobre el proyecto como **exploración**, la cual, también insiste en ello, ha de suceder «...dentro de cierta especificidad concreta...», de «...cierta delimitación...» de lo disciplinar, toda vez que la disciplina “se ha recuperado” de un extravío en el que se vio sumida en «...otros campos...».

Llama nuestra atención que Caraballo no habla del “proyecto arquitectónico”, sino del proyecto y de lo arquitectónico por separado. Para Caraballo, el proyecto contemporáneo es el de la ciudad, el que posibilite y represente lo urbano. Su escala es la megalópolis. Él no puede renunciar a decir que se aproxima a ello desde lo arquitectónico, pero esto ha de ser entendido, quizás, más como el reconocimiento de una limitación antes que una potencia propiamente dicha para la acción. Caraballo silencia al proyecto arquitectónico porque quiere ser elocuente desde del proyecto urbano, que es lo que realmente le interesa aunque, fatalmente, ha de hacerlo desde su condición de arquitecto. En lo profundo, subyace una aparentemente irreconciliable relación entre la Arquitectura y el Urbanismo.

Para finalizar, en el epílogo de su trabajo (porque no le es posible enunciar conclusiones), leemos una sutil declaración del proyecto como un *afecto*:

*«Reconocemos en este trayecto el valor del proyecto como guía, como eje conductor de nuestros pasos. Miramos desde y a través del proyecto, esperando que con el trayecto realizado, se abran nuevos caminos, para nosotros, para otros que puedan encontrar relevancia en lo encontrado, en lo que este trayecto materializa.*

*Se deja entonces materia abierta a nuevos pasos, a nuevas miradas: trazos, imágenes, palabras, líneas, piedras, ladrillos, ideas, gestos, huellas... materia que se abre a nuevas preguntas. Una y otra vez.» (189)*

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

En cuanto al objetivo que se plantea, Caraballo aspira a reflexionar sobre el ámbito disciplinar de la arquitectura, a través de una perspectiva proyectual que le permita aproximarse a la ciudad globalizada y comprender los efectos de esta realidad sobre aquella:

*«Entendemos entonces que **el objetivo del trabajo es aproximarnos a la ciudad desde una perspectiva proyectual que no deja de lado reflexiones y exploraciones que permiten enriquecer el ámbito disciplinar.** El espacio al que se apunta es decididamente urbano, pero desde una perspectiva eminentemente arquitectónica, es decir, como (sic) podemos entender, aprehender la escala de la ciudad entera pensando, mirando desde lo arquitectónico. Si bien aspectos referidos al diseño urbano, estudios económicos o sociales, comparecen como fuentes del trabajo, es lo arquitectónico lo que define la mirada y el tono general de la exploración.» (p.4)*

En cuanto a los alcances, ya dijimos que insiste en que se trata de una exploración, por la cual construye un campo conceptual a partir de reconocer y describir el fenómeno urbano contemporáneo, acotado a la reflexión asociada al trabajo proyectual:

*«El trabajo apunta a explorar aspectos de lo urbano que contienen escalas diversas, objetivos diversos, tocándose y conteniéndose unos a otros en más de una forma. Partiendo del **reconocimiento de la naturaleza compleja e incluso contradictoria del fenómeno urbano contemporáneo**, la **exploración** no intenta necesariamente conciliar tales complejidades, sino **dar cuenta de ello, configurando un territorio conceptual que sirva de marco a la reflexión y actuación proyectual.** Y cuando nos referimos a este territorio, apuntamos a la definición de **campos de actuación**, tanto en términos conceptuales como estrictamente proyectuales. Entendemos tal espacio como el lugar propicio donde comparecen realidades y aspectos contrapuestos, configurando un **campo limítrofe**. Cuatro líneas tejen este espacio. [a) Lo Global/Lo Genérico; b) Caracas: Lo Local/Lo Específico; c) Lo Público y d) El Proyecto]» (1-2)*

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

La descripción que Caraballo hace de su proceso se limita a enumerar las partes en la que ordena la información finalmente, según cuatro campos de actuación, o *campo limítrofe* antes mencionado, y que quedan reflejados en el índice del trabajo:

### Ciudad + Proyecto: el estado de las cosas

*«Establece la delimitación del **territorio conceptual** del trabajo en dos sentidos. Por un lado el **repensamiento de la ciudad contemporánea a partir de las transformaciones propias del mundo globalizado**, y por otro, la **recolocación de los instrumentos proyectuales con los cuales se enfrenta tal realidad.**» (4)*

### Mapa Proyectual: delimitando el proyecto

«Definición del territorio proyectual, entendido como un mapa que permite enmarcar los proyectos, en términos programáticos y espaciales. Las determinantes establecen el lugar y el programa de los bocetos arquitectónicos. Mientras que las situaciones permiten arrojar miradas sobre condiciones específicas que los modelos proyectuales exploran.» (4)

### Ciudad Genérica: Modelos Genéricos

«Producción de modelos arquitectónicos genéricos entendidos como plataformas para el encuentro colectivo en situaciones tipo de la ciudad contemporánea. Se producen 6 modelos que exploran distintas situaciones: interiores de manzanas residenciales, calles comerciales, azoteas subutilizadas, etc. Estos modelos serán ubicados posteriormente en un sitio en alguna ciudad en el mundo, alterándose y especificándose de acuerdo a las condiciones del lugar.» (5)

### Ciudad Específica: Caracas/Chacao

«Especificar lo genérico. La Av. Francisco de Miranda en el tramo comprendido entre Chacao y Altamira como lugar donde se territorializan algunos de los modelos genéricos producidos en la etapa anterior. Entender Caracas desde la movilidad. La vida pública en los lugares del tránsito. Los corredores de la ciudad como ejes que tejen no sólo el flujo vehicular, sino la vida pública de una ciudad: una manera de encontrarnos los unos a los otros.» (5)

Sólo al leer detenida y completamente el informe, uno puede intentar reconstruir el modo en que Caraballo pasa de la reflexión conceptual a la exploración proyectual; pues él no lo hace explícito. Siendo este un proceso bastante complejo, a nuestro entender, y adelantándonos a nuestras reflexiones finales sobre su trabajo, queremos describir lo que construimos como su proceso investigativo a continuación:

Los dos primeros “campos”, a saber, el titulado **Ciudad + Proyecto: el estado de las cosas** y el titulado **Mapa Proyectual: delimitando el proyecto** constituyen lo que él llama «...un territorio conceptual que sirva de marco a la reflexión y actuación proyectual...». Los dos siguientes campos, titulados **Ciudad Genérica: Modelos Genéricos** y **Ciudad Específica: Caracas/Chacao** constituyen lo que él llama reflexiones, exploraciones y/o actuación proyectual. No tenemos datos para saber la relación temporal entre ambos conjuntos. Al ordenarlos como lo hace en el índice del informe, se induce en nuestra lectura una interpretación lineal de la temporalidad de su proceso de investigación; queremos decir con esto que trabajaría según la siguiente secuencia:

1. Momento conceptual
  - a) identificación de una realidad,
  - b) problematización,
2. Momento proyectual
  - a) construcción de modelos teóricos y
  - b) experimentación de los modelos en un caso de estudio.
3. Momento final
  - a) reflexión

Sin embargo, lo que estamos clasificando aquí como la *problematización*, tiene también una *configuración proyectual* que salta a la vista y que convertiría a esa actividad en un enlace entre el momento conceptual y el proyectual propiamente dicho. Detallemos un

poco esa problematización que, en nuestra consideración, Caraballo expone en su delimitación del “Mapa Proyectual”.

Para Caraballo, el **Mapa Proyectual** consta de tres componentes (aunque él sólo nombra dos): a) determinantes, b) situaciones y c) imaginario/ideario. Como él explica muy brevemente en la introducción, «...las **determinantes** establecen el lugar y el programa de los bocetos arquitectónicos. Mientras que las **situaciones** permiten arrojar miradas sobre condiciones específicas que los modelos proyectuales exploran...».

De nuestra lectura, entendemos que lo que él llama **determinantes** son los aspectos de la concepción arquitectónica que él considera como bases imprescindibles para la acción: *el programa* y *el espacio*. El programa es esencialmente **lo público** (aunque pensado también desde su contrario, lo privado). Como vimos, en la propuesta de una nueva definición de lo público descansan lo que consideramos el problema y su consecuente conjetura. Por otra parte, desde el concepto de espacio, Caraballo acota que **los vacíos** son los casos de oportunidades que brinda la ciudad para la exploración de los nuevos modos de habitar y proyectar que la globalización urbana impone; así que esboza una clasificación de los vacíos y prevé las oportunidades proyectuales en ellos.

Ahora bien, Caraballo desarrolla en forma de breves ensayos lo que él denomina las **situaciones**. Él las explica como «...*miradas* [arrojadas] *sobre condiciones específicas que los modelos proyectuales exploran...*». En realidad, aquí creemos que debería haber una variación discursiva y decir: “conceptualización de condiciones específicas para visualizar los modelos proyectuales”. Hay una inversión de lo que podríamos nombrar como precedente-subsecuente.<sup>293</sup> Porque esto es lo que efectivamente Caraballo muestra: en forma de breves ensayos, él perfila un poco más los temas que ya han sido esbozados desde su estudio del “estado de las cosas”; luego de ello, produce lo que anuncia exclusivamente en el índice como **Imaginario/Ideario**. Cada ensayo está titulado de tal modo que permite pensar en “estrategias proyectuales”, respecto de las cuales él presenta luego dos tipos de elaboraciones: lo que llamaríamos un **collage-relato** y lo que llamaríamos unas **matrices de referencias**<sup>294</sup>. Es de las relaciones entre estas matrices y los relatos-collages que presentará luego los **modelos genéricos**, como si fuesen conclusiones operativas derivadas de esas matrices de referencias.

Veamos los títulos de los ensayos sobre las situaciones, y una cita en la que consideramos queda planteada la conceptualización que determina la estrategia proyectual. Nótese que las tres primeras corresponderían a lo programático (lo público) y las siguientes tres a lo espacial:

### ***Intercambios: la dinámica del consumo mediático***

*«Otra de las funciones asociadas al espacio público es aquella relacionada con el componente representacional de la cultura, en la medida en que era en estos espacios donde el debate, el intercambio y encuentro entre los diversos agentes de la sociedad podía darse libremente, sin intermediaciones. Sin embargo es*

<sup>293</sup> Entendiéndolo como un símil entre **causa y efecto**, sin asumirlo con la exactitud que le implicamos a esta dualidad.

<sup>294</sup> Nomenclatura propuesta por nosotros, no enunciada por Caraballo.

*difícil asignarle tal función a los espacios públicos de hoy en día en la medida en que tales funciones representacionales han sido asumidas por nuevos mecanismos mucho más eficaces. La virtualización de la esfera pública en la medida en que este rol es sumido por los medios de comunicación, o nuevas formas de interacción como lo es la Internet, nos remite a una transformación de lo público donde el componente espacial deje de tener importancia. Lo público se manifiesta como tal en la medida en que escuchamos los mismos mensajes, en que la "cultura pública" nos hace partícipes de los mismos códigos; no necesitamos encontrarnos con nadie más que virtualmente, como público espectador.» (53)*

### **Apropiaciones: la delimitación jurídica y económica**

*«La condición física determina un primer dato de apropiación del suelo. La planificación organiza y controla la forma en que tal apropiación se realiza. Las fluctuaciones del mercado asignan valores relativos y fluctuantes a estas formas. El entendimiento de estos mecanismos de determinación de las condiciones del suelo como superficie habitable, apropiable, transferible, permite entonces explorar posibilidades que permitan formas alternativas en las que tal determinación es puesta en práctica.» (61-62)*

### **Temporalidades: los distintos tiempos del encuentro colectivo**

*«...es esencial entender la dimensión estructuralmente humana del espacio público, es decir, la relación esencial que mantiene con los ritos del cotidiano, con las maneras en las que nos encontramos, con las formas sencillas en que asumimos nuestra pertenencia, identificándonos con el lugar que usamos. Obviamente los ritos del cotidiano son tan diversos como la naturaleza misma de la ciudad contemporánea, y las formas en que estos pueden ser incorporados al proyecto del espacio público se debatirá entre la asunción de las costumbres más generalizadas de la urbanidad globalizada y las apropiaciones específicas y particulares que de estas costumbres cada cultura produce al mezclarse con sus propias herencias.» (55)*

### **Interioridades: la protección del interior controlado**

*«El siglo XX ha visto la expansión del individualismo como tendencia de una manera inusitada, y con ello, los límites de la intimidad y lo privado continuamente ganan terreno a lo público y colectivo. Por un lado, instituciones e instancias que privilegiaban valores ligados a lo colectivos ceden terreno frente a un acelerado proceso de disgregación social. Por otro observamos cómo el sistema de valores ligado al capitalismo avanzado privilegia lo individual y la competitividad. Obviamente este proceso tiene un componente espacial en la medida en que no podemos separar nuestro sistema de valores de la forma en que vivimos. Las comunidades privilegiadas se encierran sobre sí mismas, buscando la seguridad de la vigilancia; los espacios públicos, lugares del encuentro colectivo en el sentido tradicional de la palabra se reducen al mínimo indispensable, nuevos lugares privadamente controlados, como parques temáticos o centros de intercambios de bienes y servicios permiten entonces un encuentro colectivo.» (52)*

### **Intersticios: la ocupación del vacío residual**

*«El vacío hila estas distintas formas de organización. El vacío residual de las periferias, el vacío no calificado del suburbio, el vacío de la dimensión del paisaje. En la medida en que estos espacios se manifiestan como un signo común del entorno construido contemporáneo, con los conflictos y posibilidades que encierran, se han convertido en un tema importante de reflexión teórica y proyectual. (...) Frente a la escala y condición periférica de los terrains vagues en sus diversas manifestaciones, es posible identificar condiciones análogas al interior de la ciudad propiamente dicha. Caracterizados por una escala menor, por una condición intersticial, estos espacios dentro de las ciudades son en buena medida resultado de los desplazamientos propios de la ciudad contemporánea.» (59-60)*

### **Exterioridades la necesidad del exterior natural**

*«En la medida que el pensamiento moderno nace como reacción a las miserias propias de la ciudad industrial, diversas estrategias urbanas que nacen como rechazo al hacinamiento y la densidad asumen el vacío, y en particular el vacío natural, como elemento purificador y organizador del espacio (Garden City, Broadacre y Ville Radieuse).» (56)*

Como decíamos, en el imaginario/ideario, por cada una de las estrategias proyectuales enunciadas, hay un *collage-relato* seguido por una matriz de referencias. Como su nombre lo indica, el **collage-relato** consiste en un collage que aporta una imagen muy sugerente, seguida de un brevísimo relato, en tono de crónica, que complementa a la imagen que le antecede. El efecto es una fenomenología sugerida que actúa de preámbulo a la *matriz de referencias*. La **matriz de referencias** trata de un grupo de imágenes de lugares que son clasificados mediante frases breves o palabras claves.

Hecho lo anterior, Caraballo presenta de seguido lo que denomina **Ciudad Genérica**. Esta es representada en seis modelos que se entienden como ensayos proyectuales elaborados a partir de la escogencia de un caso hipotético, en algún lugar de alguna ciudad. Él dice:

*«Se producen 6 modelos que exploran distintas situaciones: interiores de manzanas residenciales, calles comerciales, azoteas subutilizadas, etc. Estos modelos serán ubicados posteriormente en un sitio en alguna ciudad en el mundo, alterándose y especificándose de acuerdo a las condiciones del lugar...» (5)*

El hecho es que no encontramos una justificación clara de las situaciones ni de los sitios donde se estudian. Además, por la explicación que da, se entiende que primero se producen los modelos genéricos y luego se sitúan en algún lugar; lo que en realidad se muestra en un orden contrario en la presentación de los bocetos de los modelos.

La presentación de los **modelos genéricos** consta de tres partes, no subtituladas por Caraballo, por lo que la nomenclatura que emplearemos es proposición nuestra para identificarlas:

1. La hoja de datos proyectuales
2. La matriz de bocetos exploratorios
3. El modelo concluyente operativo

La **hoja de datos proyectuales** presenta la siguiente información: a) un tipo arquitectónico (en este caso, urbano), b) un sitio-caso de ensayo, c) una táctica proyectual, d) una operación proyectual, e) enumeración de elementos arquitectónicos (suelos, conexiones, volúmenes) y f) enumeración de componentes programáticos (usos, actividades, programas, etc.).

La **matriz de bocetos exploratorios** presenta un boceto por cada una de las estrategias proyectuales antes descritas, trabajado con base en los datos proyectuales referidos.

El **modelo concluyente operativo** presenta la propuesta compuesta o diseñada como síntesis del estudio exploratorio realizado mediante los bocetos. En el sentido de la síntesis actúa como una conclusión, pero es operativo porque su fin es servir de argumento transformable para otra *exploración proyectual específica*.

Esa **exploración proyectual específica** será la que Caraballo ensayará en el caso de estudio que trae sus modelos concluyentes operativos sobre la ciudad global hasta la especificidad de Chacao en Caracas, donde, previo estudio del área y escogencia de sitios concordantes con los de los datos proyectuales, elaborará inserciones de los modelos, transformándolos para adaptarlos a las circunstancias específicas del nuevo sitio. La presentación de estas inserciones es el resultado final de la investigación realizada por Caraballo.

Es evidente que al identificar esa “exploración proyectual específica”, estamos también identificando una “exploración proyectual genérica” (usando los términos de Caraballo). Esta última está conformada por el conjunto de los modelos concluyentes operativos.

### Reflexión acerca del trabajo analizado

Anunciado su asombro por la ciudad contemporánea como fenómeno de una dinámica vertiginosa, Caraballo dilucida razones a partir del fenómeno de la globalización. Su interés es reflexionar acerca de los cambios que han de registrarse en los procesos proyectuales y en los fundamentos de la disciplina arquitectónica, para responder a las nuevas realidades urbanas.

Si bien él indica que una parte de su interés está sobre esos dos aspectos de la disciplina, realiza la problematización más efectivamente sobre los conceptos fundamentales de la disciplina, a saber, los modos de habitar, la relación uso y forma, los tipos, la pertinencia de la noción de lugar, los límites, el espacio, el programa y, sobre todo, el tiempo. Sobre los procesos del proyecto, pensamos, no se detiene casi nada, en comparación con todos los demás conceptos.

Si bien Caraballo abunda en ejemplos para ir explicando sus estrategias proyectuales en su sección denominada *situaciones*, pensamos que la exploración proyectual se dirigió exclusivamente a representar cómo concibe lugares públicos en la ciudad contemporánea, según la influencia de la globalización. En lo que llamamos la *hoja de datos proyectuales*, la muy breve referencia a un tipo espacial urbanoarquitectónico y a la operación proyectual nos permitirían imaginar cómo se produciría el lugar que se propone Caraballo, antes de que él oriente la «...recolocación de los instrumentos proyectuales...». Un supuesto no explícito en su discurso se refiere a esos “instrumentos proyectuales”, a cómo el proyecto es “herramienta”, cómo, en definitiva, es el proceso proyectual que origina determinadas propuestas que han de ser necesariamente otras para la ciudad global. Los sitios escogidos por él para las exploraciones (intersticios, vacíos entre bloques, terrazas, calles) de plano impiden imaginar cómo habría de ser una propuesta según sus reflexiones e inquietudes, por cuanto son justamente una serie de espacios que el pensamiento tradicional de la disciplina ha generado. Pero nos preguntamos: ¿cómo sería la proposición de



Caraballo, según sus consideraciones, para, digamos, la actual Plaza de Los Palos Grandes o la actual Plaza Miranda contigua al Centro Comercial Milenium?

Pensamos que el proceso investigativo que Caraballo nos presenta extiende el tránsito de lo conceptual a lo proyectual mediante una serie de actividades que parecieran hacer explícito el proceso. No hay, en todo caso, como ya dijimos, una relación de causa-efecto entre las partes que él va elaborando, sino una lógica de precedente-subsecuente; lo que no quiere decir, tampoco, que no haya una relación lógica entre dichas partes, sólo que no podemos leerla de manera explícita. El proceso investigativo de Caraballo podría ser representado según una imagen de sucesivos y pequeños saltos poéticos entre un momento y otro: de lo conceptual amplio pasa a lo conceptual delimitado, de ahí a una "territorialización" proyectual, luego a ensayos para construir estrategias proyectuales, seguido de matrices de referencias ordenadas por lo pautado en esos ensayos, para seguir a continuación con los bocetos exploratorios, a partir de los cuales construye los modelos conclusivos operativos para, finalmente, ensayar intervenciones de lugares específicos implantando dichos modelos en estos sitios.

Así, en resumen de nuestra comprensión acerca del proceso de investigación de Caraballo, pensamos que se trata de una articulación entre el momento conceptual y el momento proyectual a partir de una serie de acciones proyectuales sucesivas que entendemos como pequeños saltos poéticos, lo que acerca su proceso proyectual a uno en el que pareciera posible seguir la concatenación de las acciones reflexivas o pasos de investigación.

Pensamos que es necesario determinar con mayor precisión las características del conocimiento producido por su investigación y cómo esta depende propiamente de lo proyectual para producir dicho conocimiento. Decimos esto, porque los resultados parecen requerir de la validación de los diseños presentados para poder inferir la validez del proceso de investigación. Sin duda, este es un problema crucial para la investigación proyectual arquitectónica.

Por último, queremos hacer notar que el trabajo se presenta, como se espera, en un discurso de ensayo académico; redactado en un cierto tono literario en el sentido de su fluidez, que alcanza un momento de máxima libertad en los collage-relatos. Su discurso está predominantemente escrito en voz pasiva, con cambios al plural mayestático cada vez que toca los temas directamente relacionados con la disciplina arquitectónica y los procesos proyectuales.

#### 4.2.1.d.- Puchetti: *la IPA como construcción de una conjetura proyectual*

##### **Ficha del Trabajo de Grado estudiado**

---

Título del trabajo:

### **Memoria y Lugar. Interacción y propuesta**

Proyecto arquitectónico en el borde sur de la Ciudad Universitaria de Caracas como detalle del territorio

---

Autor:

Roberto Puchetti

Tutor:

José Rosas Vera

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2004

---

Índice

---

Introducción\_p.1

### **1. Hechos - condiciones de proyecto**

**La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto del proyecto moderno de ciudad**

1.1 Nuestro lugar y nuestra memoria. Alterados y frágiles\_p.9

1.2 Revelando una arqueología de la ciudad\_p.19

1.3 Gestionando la periferia\_p.27

### **2. Diagnóstico – desagregación analítica**

**La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto del diagnóstico del 'patchwork'**

2.1 El 'Patchwork'. Manifestación de la contigüidad-discontinuidad\_p.37

2.2 De la hacienda a la urbanización. Las trazas agrícolas, guías de una nueva ciudad\_p.42

2.3 Elementos reguladores. Caracas, consecuencia de una ruta\_p.68

2.4 Tejido urbano. Sustrato de la diferencia\_p.73

2.5 Tipos de paños urbanos. Desagregación del Patchwork\_p.78

2.6 Funcionamiento del paño urbano. Lógicas inferidas de los límites y fronteras\_p.81

### **3. Exploración – estrategias de proyecto**

**La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto de la sutura urbana como estrategia de proyecto**

3.1 Suturas urbanas para la reconstrucción de un tejido\_p.97

3.2 Límites y fronteras de la Ciudad Universitaria de Caracas\_p.103

### **4. Propuesta – esbozos proyectuales**

**La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto del proyecto como detalle del territorio**

4.1 De agrícola a urbano. La acequia de ayer el conjunto cultural de hoy\_p.119

4.2 La sombra y la vegetación. Tejido urbano de la Ciudad Universitaria\_p.126

4.2.1 El espacio público cubierto\_p.126

4.2.2 El jardín en el trópico\_p.140

4.3 Usos y programas. El comercio como atractor de la vida pública\_p.151

4.4 El proyecto de arquitectura. Tres temas y tres imágenes para empezar\_p.153

4.4.1 La acera cubierta como espacio de permanencia\_p.156

4.4.2 El vestíbulo de entrada como umbral continuo\_p.157

---

4.4.3 El espacio interior como extensión del jardín tropical\_p.158

Anexos\_p.201  
Conclusión\_p.245  
Bibliografía\_p.248

---

## Análisis del trabajo

### 1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión *investigación proyectual*.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de *investigación proyectual*.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

No propiamente, en el sentido de no estar enunciada en relación con una filosofía que oriente hacia una posible coherencia de los métodos a emplear en el proceso de investigación. Sin embargo, en distintos momentos del discurso pareciera orientarse hacia una u otra concepción; por ejemplo, sugiere una aproximación *fenomenológica* cuando afirma estudiar a Caracas desde una «...condición situacional-fenomenológica...» (4); por otra parte, puede ser comprendida como *hermenéutica*, en el sentido de trabajar en la interpretación de documentos, en este caso, dibujos y gráficos, como cuando enuncia lo que considera la metodología de su trabajo:

«Su *metodología* establece la construcción de nuevas fuentes gráficas que vayan ilustrando y soportando el trabajo desde la observación de la cartografía y del registro bidimensional en general. “Una secuencia desde el dibujo y la construcción de esquemas sobre planimetría existente, interrogándolas en busca de nuevas definiciones. Niveles complementarios y, apenas suficientes, de aproximación”,<sup>295</sup> como decía Manuel de Solá Morales, “*dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer*”.» (idem)

Como se ve, su aproximación correspondería a una hermenéutica, como ya señalamos, pero propia de la arquitectura, según Correal (2010).

#### b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

---

<sup>295</sup> Puchetti cita a: PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (1996) *Los márgenes posibles del valle del Alto Aconcagua. El valor propositivo de la representación arquitectónica*. Artículo en revista: ARQ, N° 34 (diciembre, 1996), pp.52-61

No de manera explícita. Se infiere, en la medida que conocemos la propuesta programática de la MDA y leemos la declaración de Puchetti sobre el área de trabajo a la cual se inscribe su labor:

*«Su campo de estudio se limita y nos remite a recorrer la memoria de un lugar, pero vista como categoría de análisis y no como hecho histórico. Ese lugar y territorio para la exploración arquitectónica es Caracas, vista en su condición situacional-fenomenológica y su relación con la Ciudad Universitaria. Y por último se limita al proyecto de arquitectura que explora una nueva manera de entender la ciudad y viceversa.» (idem)*

Por otra parte, manifiesta estar consciente acerca de la necesaria vinculación entre trabajos de investigación, sólo que lo expresa otorgándole a su trabajo una implícita condición de origen. Ello lo interpretamos así cuando leemos que dice orientarse hacia la:

*«... búsqueda de un trabajo incluyente, es decir, que pueda ser seguido por otros en el futuro para enriquecer una posible línea de investigación, para esto se proponen ideas abiertas con el ánimo de no excluir otras por venir».*  
(5)

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial<sup>296</sup> que se planteó el autor?

Puchetti reconoce un estado de “alteración” en los **hechos arquitectónicos** de Caracas que interpreta como alteración de todo el sistema de espacios públicos de la ciudad, la historia de la misma y la identidad de sus ciudadanos con ella. Se pregunta por la irreversibilidad de tal condición y fija su atención en la estructura morfológica de la ciudad, por la que intuye la posibilidad de una transformación. Él lo expresa así:

*«...la manera brusca en que fueron alterados el normal desarrollando de la historia de la ciudad y los hechos arquitectónicos, entre otros, alteraron consecuentemente, el espacio urbano y la propia identidad del caraqueño. A este punto, la amnesia de la cultura que somos se nos muestra categórica a la cara y la aceptación de Caracas como un lugar profundamente alterado y de su memoria, que es la nuestra, como frágil y borrosa, es una realidad que difícilmente puede evadirse.*

*¿Pero es esta realidad un final sin vuelta?, ¿está Caracas condenada a la desarticulación y discontinuidad de su tejido y su memoria?, ¿estaremos nosotros condenados a seguir oyendo, viendo y leyendo por los mejores y más destacados intelectuales acerca de la inexistencia de una fisonomía urbana en Caracas? y finalmente, ¿podremos cada uno de nosotros producir algo desde nuestro ámbito particular de trabajo que ayude a darle continuidad a la ciudad? Cada quien tiene sus propias respuestas. La huella humana aparente que es Caracas deja entrever pistas que, como migas de pan, hacen posible reconstruirnos un camino que son nuestras propias respuestas. Una segunda mirada observa a la ciudad ya no como la imagen romántica del valle entre montañas, sino como la acumulación de pedazos, de retazos de paños, una imagen que es posible asociar al 'Patchwork' anglosajón. Bajo esta forma, la radicalidad de las tramas vecinas quienes conviven cotidianamente haciendo patente en sus bordes y fronteras las diferencias de los dos modelos desarticulados. Uno, que responde al pasado, la ciudad fundacional, el*

---

<sup>296</sup> Se refiere a la pregunta principal de la investigación, es decir, ¿qué se desea conocer o lograr? Es clave observar si se expone con claridad o si se la deja implícita.

*otro, al futuro, la ciudad moderna. Una tercera mirada contempla uno de esos retazos y lo ubica como protagonista esencial en la articulación de esta diferencia. En torno a esta intuición se construyó el trabajo.» (3)*

La Ciudad Universitaria de Caracas (CUC) es el fragmento de ciudad que, desde su intuición, contempla como portador de la solución al problema de alteración urbana que diagnostica. Por eso el polígono urbano de la CUC se convierte en su caso de estudio, respecto del cual el fenómeno al que dedica su atención como investigador es el de los bordes y límites de un polígono urbano, considerando sus posibilidades para conectarse con otras áreas urbanas contiguas y otorgar continuidad espacial a la experiencia urbana de transitar la ciudad.

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé<sup>297</sup>?

En el capítulo 4 Puchetti plantea que el proyecto arquitectónico es un “**detalle del territorio**” a partir del cual entrevé la posibilidad de volver a proyectar la ciudad y restituírle la continuidad espacial y su memoria. Este capítulo se inicia con un epígrafe, en el cual Carlos Raúl Villanueva afirma «...*la reversibilidad del valor urbano de la arquitectura y del valor arquitectónico del urbanismo...*” (119)

A través del estudio de Caracas como un sistema de “paños” desconectados, portadoras de ideas arquitectónicas y urbanas clásicas y modernas que no se sintetizan, salvo en la Ciudad Universitaria donde, Villanueva logra articular ambos paradigmas. Dice Puchetti:

*«En resumen, la Ciudad Universitaria de Caracas, su tejido urbano y su arquitectura, manifiestan la confluencia de dos momentos históricos importantes de la ciudad, en donde las ideas clásicas y las modernas se hacen presentes. La articulación de estos dos paradigmas se gestó al interior del paño urbano en donde una misma persona, también fiel representante de esta diatriba y contradicción, pudo organizarlos correctamente. Esto confirma la idea planteada desde el principio y embala al trabajo a explorar definitivamente, desde el proyecto, la articulación de ambos paradigmas, ahora ya no al interior del campus sino desde este hacia la ciudad vecina.» (151)*

El curioso uso que Puchetti hace del verbo *embalar*, sugiere una poderosa convicción sobre su conjetura de que es necesario restituir la continuidad que ha diagnosticado alterada.

Pensamos que esa conjetura alcanzará su máxima elocuencia mediante lo que Puchetti denomina “tres temas y tres imágenes para empezar”, comprendidas como el proyecto de arquitectura. Dicha tríada de binomios tema-imagen es: a) *La acera cubierta como espacio de permanencia* (156), b) *El vestíbulo de entrada como umbral continuo* (157), y c) *El espacio interior como extensión del jardín tropical* (158)

### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

---

<sup>297</sup> Son palabras claves para esto si enuncia esa aproximación desde una hipótesis, una conjetura, etc.

Pensamos que los capítulos 1 a 3, incluso hasta la primera parte del capítulo 4 de su trabajo, consisten en la construcción de supuestos que, al final del capítulo 4, se convierten en la tríada de conjeturas que ya referimos en el punto anterior.

Él los organiza en tres grupos: a) *hechos*, b) *diagnóstico* y c) *exploración*. Define a los hechos como las “condiciones de proyecto” y se corresponde con determinar la realidad del fenómeno de estudio, en el caso (la CUC) contextualizado tanto espacial como históricamente, esto último comprendido desde el proyecto moderno de ciudad. El diagnóstico consiste en lo que denomina “desagregación analítica”, por la cual identifica el fenómeno de estudio en la ciudad, observa sus variaciones y lo describe. La exploración estudia la noción de “sutura urbana” y sus posibilidades teóricas como estrategia de proyecto, respecto del propio fenómeno de estudio y, claro está, acotado al caso de estudio (la CUC).

A continuación enumeramos aquellos supuestos que consideramos son tratados por Puchetti:

- a. *la Ciudad Universitaria de Caracas como ‘centro’ de Caracas* (26)
- b. *articular el paradigma haussmanniano y el americano a través de un proyecto de arquitectura* (26)
- c. *construir una ciudad continua* (34)
- d. *contigüidad de los ‘paquetes urbanos’ (“Patchwork”) conformada por trozos de realidades distantes y diferentes* (41)
- e. *las estructuras rurales, elementos organizadores y memoria de la actual morfología de la ciudad moderna.* (68)
- f. *infraestructuras circulatorias como lógica de crecimiento y estructura de paquetes urbanos* (72)
- g. *el sector privado, el público y la autoconstrucción, factores explicativos de la discontinuidad en la ciudad.* (80)
- h. *fronteras entre paños y avenidas de distintos tipos, un límite conflictivo que enfatiza la discontinuidad* (87)
- i. *espacio público cubierto* (127)
- j. *jardín en el trópico* (150)
- k. *comercio como atractor de la vida pública* (151)

## 5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”?

Como se comentó en la anotación sobre la metodología y la adscripción de su trabajo, efectivamente Puchetti manifiesta trabajar su investigación desde el proyecto arquitectónico:

«Su metodología establece la construcción de nuevas fuentes gráficas que vayan ilustrando y soportando el trabajo desde la observación de la cartografía y del registro bidimensional en general. “Una secuencia desde el dibujo y la construcción de esquemas sobre planimetría existente, interrogándolas en busca de nuevas definiciones. Niveles complementarios y, apenas suficientes, de aproximación”,<sup>298</sup> como decía Manuel de Solá Morales, “dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer”.» (4)

«Su campo de estudio se limita y nos remite a recorrer la memoria de un lugar, pero vista como categoría de análisis y no como hecho histórico. Ese lugar y territorio para la exploración arquitectónica es Caracas, vista en su

<sup>298</sup> Puchetti cita a: PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (1996) *Los márgenes posibles del valle del Alto Aconcagua. El valor propositivo de la representación arquitectónica*. Artículo en revista: ARQ, N° 34 (diciembre, 1996), pp.52-61

*condición situacional-fenomenológica y su relación con la Ciudad Universitaria. Y por último se limita al proyecto de arquitectura que explora una nueva manera de entender la ciudad y viceversa.» (idem)*

*«Explorar el proyecto de arquitectura a manera de esbozo también se establece como parte de los alcances de este trabajo...»(5)*

## 6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

Como ya se interpreta desde la cita que hace de Manuel Solá-Morales, Puchetti considera al proyecto arquitectónico como un medio para pensar e investigar sobre arquitectura. Incluso le otorga un valor ético, al definirlo como una posición ante la ciudad y la profesión. Por el valor que le reconoce al dibujo y la producción de documentos, leemos una cierta ambigüedad en la comprensión ontológica del proyecto, por parte del autor, al definirlo también como “llegadero”:

*«Todo proyecto de arquitectura abre puertas y responde preguntas. De esta búsqueda es posible obtener unas respuestas que pueden ser ubicadas en niveles distintos de lectura. Un nivel correspondería a las conclusiones directas que arroja el proyecto de arquitectura, fin último aparente, de este trabajo. Otro nivel podría ser desde la perspectiva del autor, sus deseos y la correspondencia que pudiera haber o no, entre estos y lo mostrado en el trabajo. Y por último, un nivel reservado para aquellas que se obtienen en un sentido más amplio, enseñanzas, ideales, aspiraciones... Esta exploración no ha querido renunciar a la naturaleza contradictoria del arquitecto que el mismo Villanueva reconoció en su momento, pero no por ello elude la toma de posición para arrojar algunas respuestas a manera de conclusiones.*

*El proyecto es el vehículo para explorar las preocupaciones e interrogantes que nos inquietan, pero también es un final. Este llegadero, que es el proyecto, es una meta provisional en la medida que no se constituye como comprobación de hipótesis sino como exploración de ella, dando cabida a otros finales, es decir, otros proyectos. Sin el proyecto de arquitectura el trabajo no tendría sentido. El proyecto de arquitectura, recorrido y manifestación de este trabajo, es finalmente, una actitud frente a la ciudad, la profesión y la manera de abordar temas relacionados a la arquitectura.» (245-246)*

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

Su objetivo fundamental, declarado por él, es el “revelar” una estructura subyacente que presume en la morfología de Caracas, a partir de la cual el proyecto arquitectónico pueda reconstruir los bordes de la Ciudad Universitaria de Caracas para destacar su condición de centro urbano caracterizado por su capacidad para articular los fragmentos urbanos contiguos e inconexos:

*«Su objetivo es **revelar**, mediante instrumentos de representación propios del proyecto de arquitectura, una estructura de articulación, subyacente en la Caracas de hoy, como también indagar el papel de la Ciudad Universitaria de Caracas en el funcionamiento de esta estructura. A la vez, busca renovar las maneras de observación y entendimiento de la ciudad con el fin de construir los caminos del proyecto arquitectónico.» (4)*

También se propone estudiar la capacidad propositiva del proyecto arquitectónico, en su estadio de esbozo, particularmente en la indagación de las posibilidades de incrementar la articulación de la CUC con su entorno:

*«Explorar el proyecto de arquitectura a manera de esbozo también se establece como parte de los alcances de este trabajo. Se unen a estos la búsqueda de un trabajo incluyente, es decir, que pueda ser seguido por otros en el futuro para enriquecer una posible **línea de investigación**, para esto se proponen ideas abiertas con el ánimo de no excluir otras por venir. Los aspectos sociales, económicos, filosóficos, administrativos, técnicos, etc., que acompañan seguramente el entendimiento de la ciudad serán tocados, de forma no exhaustiva, como apoyo para el proyecto de arquitectura. Así mismo, entender la Ciudad Universitaria de Caracas como realidad que se relaciona con la ciudad más que hacia su interior es parte de los alcances de este trabajo.» (5)*

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Si bien en la pregunta sobre los supuestos adelantamos la respuesta a este punto, transcribimos la propia descripción que da el autor al respecto:

*«En el primer cuerpo se versan los **hechos** que se establecen como condiciones del proyecto. Se muestra la cartografía de la cual parte la observación esencial del trabajo, es decir, la identificación de los dos paradigmas que construyen la ciudad y el planteamiento de la hipótesis: La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto del proyecto moderno de ciudad. El segundo cuerpo está conformado por el análisis de la ciudad a partir de la metodología expuesta, revelar sus partes y desagregarlas, con el fin de dar explicación a la noción del 'Patchwork': La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto del **diagnóstico** del 'Patchwork'. En el tercer cuerpo se plantea una **estrategia** posible de proyecto, una propuesta específica que se deriva del análisis anterior: La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto de la sutura urbana como estrategia de proyecto. En el cuarto y último cuerpo se presentará un **esbozo proyectual**, a partir de la sutura como operación de proyecto arquitectónico, que intenta articular dos realidades distintas: La Ciudad Universitaria de Caracas en el contexto del proyecto como detalle del territorio.» (5-6)*

Reiteramos que el método de estudio y análisis empleado por el autor consiste primordialmente en la lectura e interpretación de planos (mapas cartográficos, etc.) y documentos gráficos diversos (fotografías, dibujos, esquemas, etc.). A ello se une los producidos por él mismo, durante el estudio analítico y luego, durante la propuesta arquitectónica.

## Reflexión acerca del trabajo analizado

De la lectura del trabajo de Puchetti podemos comprender un modo de investigación que acude a técnicas del proyectar-diseñar y sus productos. Él se apoya, como ya vimos, en la proposición de Pérez de Arce, según la cual se trabaja produciendo «...una secuencia desde el dibujo y la construcción de esquemas sobre planimetría existente, interrogándolas en busca de nuevas definiciones. Niveles complementarios y, apenas suficientes, de aproximación...». (4). Así, uno de los principales productos de su investigación consiste en la «...construcción de nuevas fuentes gráficas...» (ídem).



Pensamos que el *proyectar-diseñar* se realiza a través de una serie de técnicas que, progresiva y críticamente, van dotando de forma y figura a una realidad imaginable y prescriptible<sup>299</sup> hacia lo edificable.<sup>300</sup> Ya es tradición disciplinar que los productos de ese proceso se comprendan como “herramientas” o “instrumentos” para el análisis de realidades urbanas y arquitectónicas. Así, la “construcción de nuevas fuentes gráficas” deviene en distintos y quizás mejores “herramientas” o “instrumentos” para un determinado caso de estudio en el dominio de esas realidades. Si se nos permite por un momento el exceso de una analogía, diríamos: la diferencia cognoscitiva entre un *plano* y una *cámara cinematográfica* es “sólo” física.

Ello es particularmente notable en el cuidadoso estudio que Puchetti elabora sobre la historia de la conformación de la ciudad de Caracas, desde su origen hasta la actualidad; con especial atención al periodo moderno, entre las décadas cuarenta y sesenta.

Así, el trabajo de Puchetti acude consistentemente a la producción de dibujos (mapas, planos, detalles, esquemas) para representar los distintos momentos y componentes de la temporalidad y realidad urbana de Caracas. Gráfico a gráfico asistimos a la imaginación del proceso de transformación que ha traído hasta nosotros la ciudad de nuestra experiencia. Del estado A al B, del B al C, del C a cada uno de los siguientes en la secuencia hasta llegar a, digamos, K. Es entonces cuando surge en nosotros una pregunta: si A y K están dados, son conocidos por nosotros, los cognoscentes, ¿la representación de los estadios entre A y K es *un* proceso de proyectar-diseñar?

Si la producción de esos documentos no es técnicamente diferente entre una visión retrospectiva y una visión prospectiva, ¿es el proyectar-diseñar un mismo proceso para cada caso?

A la primera pregunta responderíamos que sí, a la segunda, no. El proyectar-diseñar difiere para cada caso. Nos apoyamos, una vez más, en Correal (2010): el tránsito de *objeto desconocido* a *objeto conocido como modelo* (p.71), es diferente del tránsito de *objeto conocido como memoria (históricamente representado)* a *objeto conocido como experiencia viva (representación actual de lo experimentado)*. En el primer caso, no hay un real contra el cual contrastar el modelo para validarlo fehacientemente, mientras que en el segundo caso existe un real (hipercomplejo) contra el cual

---

<sup>299</sup> Entendido desde la primera acepción de **prescribir**, esto es: *preceptuar, ordenar, determinar algo* (DRAE), y asociado a la segunda acepción de **precepto**: «...cada una de las instrucciones o reglas que se dan o establecen para el conocimiento o manejo de un arte o facultad.» (idem)

<sup>300</sup> Nos apoyamos en Jiménez, (ob. cit.) y Correal (ob. cit.).

contrastar y validar dinámicamente el proceso de representación (aunque siempre de manera cambiante e incompleta).

Por ello, entendemos que **el trabajo de Puchetti está dividido en dos partes claramente separadas:**

- a) el de la **construcción de argumentos para el proyectar** y
- b) el del **proceso proyectual** como tránsito de *objeto desconocido a objeto conocido como modelo*.

Pensamos que la primera parte está claramente planteada como una investigación que llega hasta la construcción del problema y las premisas para una conjetura; mientras que la segunda parte está dada como una proposición. Esta proposición es **subsecuente**, mas no **consecuente** de la investigación previa; y esto significa que aunque tiene componentes conocidos de la investigación previa (argumentos para el proyectar), la propuesta es una abducción que no se infiere por una línea necesariamente lógica (inductiva o deductiva) de aquellos argumentos. Con ello queremos decir que es intensamente poética, si la comparamos por ejemplo con el proceso de Caraballo.

En ese sentido, podríamos inferir que lo que Puchetti muestra como “el proyecto de arquitectura” funciona, para el caso de un proceso de investigación clásico, como un tipo de **conjetura visualmente presentada**.

En resumen pensamos que podemos afirmar que la investigación realizada por Puchetti está constituida por dos momentos: el estudio para proyectar-diseñar y la construcción de una conjetura visual. Su fin es la producción de esta conjetura.

Queda por determinar con mayor precisión en qué sentido puede considerarse que esa conjetura visual sea conocimiento producido por la investigación y cómo esta última requiere de lo proyectual para justificar la producción de dicho conocimiento.

Queremos hacer notar que el trabajo se presenta, como se espera, en un riguroso discurso de ensayo académico; escrito casi en su totalidad desde la voz pasiva, con muy ocasionales cambios al plural mayestático.

#### 4.2.1.a.- Rengifo: *la IPA como hipótesis arquitectónica*

##### **Ficha del Trabajo de Grado estudiado**

---

Título del trabajo:

**Pendientes habitables: relieves operativos**  
Proyecto en el sector Santa Inés en Caracas como detalle del territorio

---

Autor:

Maximiliano Rengifo

Tutor:

José Rosas Vera

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2004

---

Índice

---

Introducción\_p1

### **Cuerpo Introdutorio**

La representación del relieve\_p10

### **Cuerpo Analítico**

*Escala territorial*

El relieve\_p24

*Escala del tejido*

El trazado\_p46

La parcela\_p63

La edificación\_p76

*Escala territorial*

Crecimiento de Caracas 1919-2002: Plano/Pendiente\_p89

Crecimiento de Caracas 1919-2002: Informal en pendiente/Formal en pendiente\_p110

Caracas y sus alrededores\_p120

El valle de Caracas\_p123

Estructura de valles\_p129

Usos en pendiente\_p134

Densidades en pendiente\_p139

*Escala del tejido*

Comparación de tejidos:

Informal en pendiente / Formal en pendiente\_p143

Barrio Gran Colombia / Urbanización Colinas de Bello Monte

### **Cuerpo Proyectual**

Suelos disponibles\_p166

Situaciones de proyecto\_p169

Análisis del sector Santa Inés\_p172

---

Proyecto

Fase I\_p181  
Fase II\_p183  
Fase III\_p187  
Fase IV\_p205

Conclusiones\_p224

Bibliografía\_p225  
Fuentes fotográficas\_p230

---

## Análisis del trabajo

### 1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión *investigación proyectual*.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de *investigación proyectual*.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

No directamente, en el sentido de no estar enunciada en relación con una filosofía que oriente hacia una posible coherencia de los métodos a emplear en el proceso de investigación. Pero sí lo hace indirectamente, al apoyarse con exclusividad en la propuesta metodológica para el análisis de las formas urbanas de Manuel de Solá-Morales i Rubió. Dice Rengifo:

*«Para finalizar, cabe mencionar la importancia que el estudio de las Formas del Crecimiento Urbano, llevado a cabo por el Laboratorio de Urbanismo liderado por el Prof. Manuel de Solà Morales i Rubió, ha tenido a lo largo de toda la investigación, como referencia metodológica y estructura de soporte analítico y proyectual, en la medida que se ha podido incorporar a la reflexión teórica por un lado, al registro gráfico y elaboración de planos por otro y también como conocimiento operativo y bases propositivas en la elaboración de los proyectos urbano-arquitectónicos.» (7)*

De hecho, Rengifo toma como epígrafe para el cuerpo introductorio de su trabajo la célebre frase de Solá-Morales: “*dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer*” (10); de la cual, como ya vimos, la profesora Dyna Guitián (1998) dice que es: «...un claro ejemplo de la definición de un punto de partida de la concepción del conocimiento, y por ende de la representación, que se está manejando. Una clara orientación hermenéutica sometida a una forma de ordenar la realidad para representarla.»

Sin embargo, esa orientación hermenéutica está ordenada primordialmente por la orientación estructuralista del modelo de *análisis de las formas de crecimiento urbano* propuesto por Solá-Morales. En la introducción de su libro, el autor catalán dice que *el análisis de las formas de crecimiento urbano* es una teoría de la pura forma física, en la que los elementos son las unidades de forma (tipos edificatorios, parcelas, calles, infraestructuras), y los procesos individuales son los diferentes mecanismos de actuación, construcción, propiedad, uso y transformación que van siguiéndose a lo largo del tiempo:

[Metodológicamente, **el análisis de las formas de crecimiento urbano**] «...es deudor del presupuesto estructuralista (sic) de los años 70 consistente en la definición sistemática de unos conceptos y en la confianza en la articulación de los conceptos como generatriz del conocimiento. (...) [y aunque inicialmente] fue criticado de como meramente descriptivo (es decir, no estructuralmente explicativo), podría serlo hoy, contrariamente, como sobredefinido. No obstante, pienso que establecer el puente entre las formas urbanas teóricas y sus márgenes de libertad -o de indeterminación-, esclarecer sus diferencias y alternativas, señala con bastante justicia el campo y la escala de opcionalidad para el proyecto urbano y, por tanto, para la intervención profesional del arquitecto en la ciudad, con objetivos urbanos específicos y no sólo edificatorios.» (1997: 16)

Así, conocer estructuralmente la realidad como un todo es identificar y comprender sistemáticamente los elementos que la componen y la función que cumplen dentro de ella como totalidad. La representación es la construcción de un modelo abstracto de componentes, relaciones y transformaciones de esa realidad y esto sucede desde el lenguaje, como hecho trascendente, supraindividual. Dibujar es un modo de lenguaje por el cual se representa e interpreta una realidad, y en el acto mismo de hacerlo, es decir, de representarla e interpretarla, se están proponiendo modelos de transformación de esa realidad estudiada y cognoscible.

Al tomar como referencia metodológica exclusiva **el modelo de análisis de las formas de crecimiento urbano**, Rengifo definió indirectamente una *metodología estructuralista* que, al apoyar sus procedimientos específicos en técnicas de *representación arquitectónica*, se orientó *hermenéutica y proyectualmente*.

## b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

No de manera explícita. Se infiere, como en los casos anteriores, porque conocemos la propuesta programática de la MDA y leemos lo que anota Rengifo e interpretamos de ahí el área de trabajo a la cual se inscribe su labor:

«La ocupación en pendiente, como preocupación proyectual constituye entonces, un importante tema de estudio inherente a la geografía de la ciudad de Caracas.» (1)

«...podríamos entender mejor la relación del hecho arquitectónico y su entorno. En definitiva asumir a la pendiente como tema de proyecto.» (3)

«...el relieve se constituye como condición determinante de la ocupación que es o será parte del cuerpo metropolitano, vale decir donde éste es un significativo detalle del territorio.» (7)

«Hemos apostado en este trabajo a reconocer la importancia del estudio de la ciudad como parte fundamental de la producción arquitectónica y en nuestro caso particular, desde el reconocimiento de la geografía como aspecto determinante de las formas de ocupación del suelo.»(226)

En resumen, creemos que podemos afirmar que el trabajo de Rengifo se adscribe a los estudios de la noción de *entorno* o *lugar*, referido a una concepción *contextualista* de la arquitectura.

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó el autor?

La motivación surge de la vivencia personal de Caracas por parte de Rengifo:

*«Este trabajo se inicia hace ya algún tiempo habitando en una ciudad de subidas y bajadas, que se mira desde lo alto y desde lo llano, una ciudad construida entre montañas.» (1)*

Él precisa su objeto de estudio al identificar **el relieve como determinante morfológico de lo urbano y arquitectónico**:

*«...una realidad que es parte fundamental tanto de lo urbano como de lo arquitectónico, es decir, el suelo de Caracas.»*

*«La ocupación en pendiente, como preocupación proyectual constituye entonces, un importante tema de estudio inherente a la geografía de la ciudad de Caracas.» (1)*

*«La variedad de situaciones topográficas y accidentes naturales; junto a la contundencia de los bordes montañosos que delimitan el valle principal y los valles secundarios, confirman relaciones directas con las formas construidas, pudiendo ver al relieve como la primera condición de la cual surge la imagen de la ciudad.» (1)*

Creemos que la mejor expresión del problema que ocupa a Rengifo se encuentra cerca del final de los textos que construyen conceptualmente el *cuerpo analítico* de su trabajo y se orienta hacia alcanzar una nueva comprensión del relieve (desde la representación tridimensional de éste) por la cual pueda proyectar nuevos modos de articulación entre distintas formas del tejido urbano:

*«Habiendo reconocido entonces, cómo la identificación de nociones inherentes a la pendiente inciden directamente en las decisiones sobre los perfiles topográficos nos preguntamos, ¿es posible incorporar la tridimensionalidad propia de la pendiente para repensar la repartición del suelo topográfico desde la yuxtaposición de la parcela con el trazado o incluso con la propia edificación? Es decir, se puede explotar la situación natural de tener cosas arriba y otras abajo para superponer los elementos del tejido. De modo similar a lo que ocurre con la propiedad horizontal, donde se multiplica la posesión del suelo en altura a través de una súper estructura, podríamos hablar aquí de una multiplicación de las cotas del tejido a partir de la repartición del suelo topográfico y de la incorporación de las particulares relaciones de cercanía y vecindad que le son propias.*

*En el fondo se trata de repartición no sólo del suelo sino también de la condición atmosférica que ese suelo contiene, explotando el hecho de tener cosas arriba y cosas abajo para la conformación de un parcelario que tome conciencia de nuevas formas de propiedad y ocupación.» (72-73)*

## 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

La hipótesis o conjetura del trabajo de Rengifo se sintetiza, a nuestro juicio, en la siguiente expresión:

*«...ver al relieve como la primera condición de la cual surge la imagen de la ciudad...» (1)*

La investigación se produce al haberse cuestionado sobre la representación de ese relieve y su incidencia en la forma de los tejidos urbanos, en Caracas. Por ello, como bien señala Rengifo, una de sus hipótesis de trabajo es que la pendiente es un dato determinante de la forma urbana y, otra de sus hipótesis, que la comprensión del relieve exige el estudio simultáneo de las escalas territorial, urbana y arquitectónica:

*«Si el trabajo centra un particular interés en la hipótesis de la pendiente como dato constitutivo de una cierta "habitabilidad" de las formas construidas, también se plantea una hipótesis referida a las escalas de comprensión y representación de este problema. A la actuación sobre el objeto arquitectónico incluimos, de esta forma, la búsqueda de oportunidades de análisis y diseño en la escala urbana y territorial. Como lo han señalado las escuelas de Versailles, Barcelona y Venecia: el trazado de vías, la descomposición del parcelario y las edificaciones constituyen la base del Tejido Urbano. Esta estructura física y sus posteriores desarrollos, son las unidades de forma que componen la ciudad; en efecto, son la concreción de procesos de crecimiento, etapas de la formación histórica y expresión de las diferentes modalidades de gestión. Desde este punto de vista y trabajando pues a escala del tejido urbano y en la lógica y protagonismo que allí la pendiente establece para el trazado de vías, parcelaciones y edificaciones, podemos derivar una determinación formal del relieve en las trazas urbanas, y apostar a que esta determinación tiene contenido arquitectónico. Es decir, al entenderlo en esta escala, vale decir, en la de la articulación de los elementos del tejido, podríamos entender mejor la relación del hecho arquitectónico y su entorno. En definitiva asumir a la pendiente como tema de proyecto.» (2-3)*

*«... si la parcela es la herramienta urbanística para la repartición del suelo y este suelo posee características muy particulares, que lo hacen relevante respecto a los suelos llanos, creemos que es inseparable de la proyectación urbana la pertinencia de las formas de este suelo en el entendido que es a partir de la comprensión de esta materia con la cual trabajamos, como podremos explotar las inercias propositivas que ella trae consigo.» (72)*

#### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

Los supuestos epistemológicos de Rengifo parten de una determinada concepción de la realidad (la ciudad), que la considera cognoscible, objetivable, múltiple y estructurada, y la identifica como Tejido Urbano; que esa realidad de realidades que es el tejido urbano posee forma y ésta depende muy específicamente de uno de sus datos primordiales, el suelo; que arquitectura y urbanismo son dos aproximaciones distintas de comprensión de esas realidades, fundadas en la noción de escala; que Caracas puede ser descrita desde dos clases en que se presentan las formas de esas realidades; que el análisis de los elementos constituyentes de las formas de esas realidades es en sí un acto proyectual y que el modo de representación de esas realidades condiciona la identificación y análisis de dichos elementos constituyentes de ellas.

Veamos ahora algunos fragmentos del discurso de Rengifo en los que apreciamos los supuestos que identificamos y enumeramos anteriormente:

*«Como lo han señalado las escuelas de Versailles, Barcelona y Venecia: el trazado de vías, la descomposición del parcelario y las edificaciones constituyen la base del Tejido Urbano. Esta estructura física y sus posteriores desarrollos, son las unidades de forma que componen la ciudad; en efecto, son la concreción de procesos de crecimiento, etapas de la formación histórica y expresión de las diferentes modalidades de gestión. Desde este punto de vista y trabajando pues a escala del tejido urbano y en la lógica y protagonismo que allí la pendiente establece para el trazado de vías, parcelaciones y edificaciones, podemos derivar una determinación formal del relieve en las trazas urbanas, y apostar a que esta determinación tiene contenido arquitectónico. Es decir, al entenderlo en esta*

escala, vale decir, en la de la articulación de los elementos del tejido, podríamos entender mejor la relación del hecho arquitectónico y su entorno. En definitiva asumir a la pendiente como tema de proyecto.

En este contexto, se considera como material inicial de análisis las dos formas de crecimiento que a partir de la segunda mitad del siglo XX (durante la expansión territorial de la ciudad de Caracas) se desarrollaron fuera del valle principal y específicamente sobre terrenos en pendiente. Por un lado, el crecimiento suburbano de ciudad jardín en las terrazas creadas sobre las colinas y por otro el crecimiento de la urbanización marginal en los cerros por autoconstrucción.» (2-3)

«Se intuye que al descomponer el tejido en sus partes prestando especial atención a las modificaciones que éstos elementos imprimen sobre la topografía, entenderíamos el problema de la forma y los criterios con los cuales están concebidos, para la satisfacción de necesidades en términos materiales, estructurales y organizativos. (...) En el fondo no sólo interesa debatir sobre las lógicas de la topografía (...) a partir de las dos formas de crecimiento suburbano de la ciudad moderna de Caracas, sino extraer de estas formas direcciones de proyecto. (...) Estamos hablando de una arquitectura (edificaciones) y un urbanismo (trazados y parcelas) que nace de la articulación de las diferencias, un campo proyectual y la base de una estrategia de suelos.» (4-5)

«La incorporación de recursos digitales traducido en modelos virtuales del territorio, nos ofrece así la posibilidad de interrogar las planimetrías existentes desde los códigos tridimensionales y extraer de este modo conocimiento operativo que sirva de plataforma analítico-propositivo para el proyecto.» (18)

Hasta donde podemos apreciar, Rengifo no declara y hace explícitos todo ese conjunto de conceptos; la mayoría de ellos han de ser interpretados desde su discurso. En cambio, en el *cuerpo analítico* de su trabajo desarrolla su aproximación a los conceptos desde los cuales procede en su investigación, según la secuencia que transcribimos a continuación (y que él no despliega en el índice), por supuesto, luego de habernos indicado el modelo de análisis de las formas de crecimiento urbano que él asumió como metodología:

- A. El relieve (sustrato único del lugar)
  - a. El relieve, temas urbanos en los orígenes de la ciudad
  - b. El relieve y los desarrollos metropolitanos
  - c. El suelo como tema de la arquitectura
- B. El trazado (valor urbano de los itinerarios)
  - a. El trazado formal en pendiente
  - b. El trazado informal en pendiente
  - c. Relación entre tipos de itinerarios y tipos de usos
- C. La parcela (topología de la propiedad)
  - a. La parcela formal en pendiente
  - b. La parcela informal en pendiente
  - c. La parcela y el suelo en pendiente
- D. La edificación (expectativas tipológicas)
  - a. La edificación formal en pendiente (dominio de los panoramas)
  - b. La edificación informal en pendiente (imbricaciones con el trazado)
- E. Crecimiento de Caracas
  - a. Ciudad plana,
  - b. Ciudad expandida en plano,
  - c. Ciudad expandida en colinas y cerros,
  - d. Auge urbano en pendientes,
  - e. Del valle a lo complejo.



Queremos, para finalizar este punto, destacar la tensión que observamos entre una concepción básica que acota la arquitectura al dominio de “los edificios”, por una parte, mientras que, por la otra, acota al urbanismo al dominio de “trazados y parcelas”; y otra concepción que podemos considerar como en proyección, según la cual lo edificado y el tejido urbano están imbricados indisociablemente:

*«La dimensión del papel de los perfiles topográficos en la configuración del cuerpo metropolitano nos lleva de manera obligada a colocar la discusión fuera del campo estrictamente arquitectónico para situarnos de este modo en una plataforma donde la pendiente se entiende de manera operativa en la configuración del paisaje cultural de nuestra ciudad. Nos referimos a la necesidad de debatir sobre la proyectación arquitectónica en Caracas, con sus condiciones contextuales específicas, físicas, ambientales y sociales; superando las limitaciones de concentrarnos exclusivamente en el objeto arquitectónico como acto aislado e independiente, para de este modo entenderlo como parte de un proceso evolutivo más complejo, es decir, como redactor o sustrato de los presupuestos edificatorios en las formas urbanas de la ciudad.» (2)*

5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?

En esto Rengifo es insistente y muy claro, su proceso de investigación tiene como medio y fin el proyecto arquitectónico:

*«...sin desligarnos de lo vivencial, surgen preguntas e inquietudes, que encuentran en el proyecto arquitectónico el medio propicio para reflexionar sobre el papel las formas de este suelo en las formas construidas y en el tejido de la ciudad.» (1)*

La noción clave que establece la relación entre investigar y proyectar es la representación arquitectónica:

*«En este sentido creemos en un método que permita expresar y valorar los contenidos inherentes al tema de la pendiente y su configuración como suelo urbano. Bajo el entendido que la representación es también herramienta de investigación en la misma medida en que los mecanismos de representación de lo arquitectónico (planos, modelos, croquis, etc.) constituyen el ámbito propio de lo arquitectónico y el territorio de su comunicación. » (16)*

Interpretamos que Rengifo estudia el tema que lo ocupa (la incidencia del relieve del suelo en la determinación morfológica del tejido urbano) actuando desde el representar, actividad mediante la cual comprende la realidad (la ciudad) y la proyecta transformada (arquitectónicamente).

6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

Rengifo emplea sólo dos veces el término **proyecto arquitectónico**. En ambos casos está determinado como “el” *proyecto arquitectónico*. Primero se refiere a ello como “medio para reflexionar”, lo cual lo equivaldría a método, proceso de análisis, de estudio e, incluso, podríamos inferir, de investigación. En el otro caso, la interpretación que hacemos del término es más ambigua, pues podría referirse también a una forma de método o proceso; mas

simultáneamente, y pensamos que primordialmente, refiere al producto del proyectar, esto es, según nuestras concepciones, a lo concebido, diseñado y documentado. Transcribimos las citas respectivas:

«...sin desligarnos de lo vivencial, surgen preguntas e inquietudes, que encuentran en **el proyecto arquitectónico** el medio propicio para reflexionar sobre el papel las formas de este suelo en las formas construidas y en el tejido de la ciudad.» (1)

«Apuntamos pues a superar la vocación individual con la cual hemos entendido **el proyecto arquitectónico** y la concepción de su enseñanza en los talleres de proyecto...» (226)

En consecuencia, observamos que la noción de **proyecto** en Rengifo se mueve entre los siguientes significados:

1. Proyecto comprendido como **producto**:

- «...ir registrando fenómenos que servirán de datos a la reflexión y, claro está, para **el proyecto**.» (5)
- «...para representar las ideas que subyacen detrás de cada **parte del proyecto**.» (6)
- «... en la elaboración de **los proyectos** urbano-arquitectónicos.» (7)

2. Proyecto comprendido como **proceso**:

- «...extrayendo de esto temas que servirán como **detonantes del proyecto**...» (6)
- «...servir como plataforma de **análisis de proyecto**.» (16)
- «La **estrategia de proyectos** debiera explorar entonces...» (5)
- «...se trata de entender que las **estrategias de proyecto** actuarán en zonas...» (145)
- «...que se convierta en **instrumento de proyecto** capaz de incorporar...» (44)
- «...antes la parcela es el **instrumento clave de proyecto** para el urbanista...» (69)
- «...extraer de estas formas **direcciones de proyecto**.» (4)
- «...apoyarnos en la idea de encontrar en la condición topográfica posibles **pistas de proyecto**...» (4)
- «...nos ha permitido extraer al tiempo que representar datos claves para las **hipótesis de proyecto**.» (6)
- «...y en las **herramientas del propio proyecto**, de tal modo de producir conocimiento operativo...» (226)
- «...la identificación de **situaciones de proyecto** en Caracas...» (6)

3. Proyecto ambiguamente comprendido entre **proceso/producto**:

- «**El proyecto** a su vez, esta dividido cronológicamente en cuatro etapas...» (6)
- «...conocimiento operativo que sirva de plataforma analítico-propositiva para **el proyecto**.» (18)
- «... la parcela sustituye al edificio en su rol **dentro del proyecto** urbanístico...» (61)
- «...el significativo desarrollo y exploración de **proyectos en barrios**...» (43)
- «...la justa **medida de proyecto** y análisis de la investigación.» (2)
- «...asumir a la pendiente como **tema de proyecto**...» (3)
- «...muy pocas veces reconoce el terreno como **tema de proyecto**.» (39)
- «...buscando siempre la capitalización de **ideas de proyecto** que guíen el proceso de diseño.» (6)
- «...**lugar de proyecto**...» (151)

Antes de terminar este punto, queremos destacar dos aspectos en relación con el proyectar arquitectónico, que interpretamos del discurso de Rengifo. El primero, ya lo esbozamos entre nuestro comentario acerca de la metodología y nuestro comentario acerca de la relación entre investigar y proyectar; se trata del rol clave que, basado en la proposición de Solá-Morales, Rengifo rescata para **la representación arquitectónica**. En las técnicas de esta labor, Rengifo –tanto como hemos visto que hizo Puchetti y, de otra manera, Caraballo–, encuentra el vínculo entre investigar y proyectar, partiendo del supuesto de que ambas actividades no son originalmente lo mismo, pero que se funden en una acción única al comprender epistemológicamente **el representar**. Aunque ya destacamos el siguiente fragmento del discurso de Rengifo, creemos oportuno releerlo:

*«En este sentido creemos en un método que permita expresar y valorar los contenidos inherentes al tema de la pendiente y su configuración como suelo urbano. Bajo el entendido que **la representación es también herramienta de investigación** en la misma medida en que los mecanismos de **representación de lo arquitectónico** (planos, modelos, croquis, etc.) constituyen el ámbito propio de lo arquitectónico y el territorio de su comunicación.» (16)*

El otro aspecto que queremos destacar del discurso de Rengifo, y que está vinculado con la representación arquitectónica, es el uso que él hace del término **conocimiento operativo**. No hemos dado con una fuente acerca del origen de este término en su discurso. Advertimos que en nuestros estudios acerca de teoría del conocimiento no hemos dado aún con ese término. Hasta donde hemos podido leer a Solá-Morales, tampoco. Entendemos que es una tarea pendiente, porque entrevemos en dicho término un potencial heurístico importante para una definición del conocimiento referido a la arquitectura, desde la investigación proyectual. Rengifo habla de una “*metodología de la investigación*” caracterizada por una “*actitud proyectual*”, por lo que la noción de **proyecto** implícita es la de **acción** y, en consecuencia, **proceso**, vale decir, **proyectar**; de donde entendemos que el **conocer** implica un **operar**. Pensamos que no trata de “una técnica”, de “conocer técnicas”, sino de conocer de tal modo que el proyectar le es indisoluble, es un **conocer-actuar** que sucede a través de determinadas técnicas conocidas (las de la representación arquitectónica) para producirse en transformaciones a realidades representadas que devendrán en nuevas posibilidades de conocimiento. Así entendido, lo asociaríamos a la noción de **conocimiento poético** que hemos leído de María Zambrano. El texto de Rengifo que nos ha suscitado esta reflexión es el siguiente:

*«Como señala M. de Solà Morales, creemos en un ejercicio donde **el arquitecto actúe como “proyectista** –es decir, como **configurador**– de las formas (...) como engranaje dentro del sistema productivo de la ciudad, pero también como factor independiente que genera por sí mismo el crecimiento, tal como la forma es en parte resultante externa y en parte autónoma.”<sup>301</sup> Apuntamos pues a superar la **vocación individual** con la cual hemos entendido el **proyecto arquitectónico** y la concepción de su enseñanza en los talleres de proyecto, trascendiendo de este modo los límites de la parcela y comprender la repercusión que edificar tiene en el tejido de la ciudad. Del mismo modo hemos querido **construir una metodología de investigación** basada en la **actitud proyectual** y en las **herramientas del propio proyecto**, de tal modo de producir **conocimiento operativo**, capaz de comunicar ideas de arquitectura desde sus propios códigos de expresión.»(226)*

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

---

<sup>301</sup> Rengifo cita a De Solá-Morales i Rubió, Manuel (1997) *Las formas de crecimiento urbano*, Barcelona: Ediciones UPC, p.22

Rengifo se propuso como objetivo principal estudiar la incidencia del relieve del suelo en la determinación morfológica del tejido urbano; entendiendo al tejido urbano como una realidad holística entre lo arquitectónico y urbano (necesariamente referido como contraposición al supuesto previo de que ambas realidades son partes diferenciables y separables de un todo).

Un objetivo subsidiario de ello fue construir una metodología de la investigación que tuviese en la representación arquitectónica y, por consiguiente, en el proyecto arquitectónico el proceso y el producto clave de su desarrollo.

Comprender Caracas y proyectar entre los vacíos de su forma podría ser entendido como el objetivo trascendental de su trabajo. Leemos:

*«Estos tejidos, cuyas lógicas de urbanización, parcelación y edificación son completamente diferentes, constituyen el centro de análisis del trabajo, siendo por así decirlo, el campo de investigación que nos permite identificar las relaciones entre las etapas de estos procesos de crecimiento con el suelo donde se instalan. Los territorios con pendiente en Caracas confinan la imagen de la ciudad, estableciendo sus límites, referencias, direcciones, vistas, etc., pero también plantean otras modalidades de habitar. Es en esta idea propositiva que el trabajo se constituye.» (3)*

*«La estrategia de proyectos debiera explorar entonces, la aparición, en ambas topografías, de una especialización programática de nuevos usos dentro y entre los tejidos que permitan la creación de nuevas áreas en la condición urbana. Estamos hablando de una arquitectura (edificaciones) y un urbanismo (trazados y parcelas) que nace de la articulación de las diferencias, un campo proyectual y la base de una estrategia de suelos.» (4-5)*

Rengifo fija el alcance de su investigación en lo que denomina la escala urbano-arquitectónica:

*«...la escala urbano-arquitectónica, como la justa medida de proyecto y análisis de la investigación.» (2)*

Y como ya hemos comentado, de todas las partes de la realidad urbana, él toma el relieve del suelo como “*detalle del territorio*” para acotar su estudio:

*«De esta forma la disección del hecho urbano en sus correlativas formas de urbanización, parcelación y edificación han servido de guía para nuestro específico estudio de la ocupación en pendiente. Por otra parte, nos hemos aventurado a incorporar a la tríada compositiva del tejido urbano, un punto importante: las formas de suelo, conscientes, claro está, que esto es aplicable al estudio de formas de crecimiento urbano donde el relieve se constituye como condición determinante de la ocupación que es o será parte del cuerpo metropolitano, vale decir donde éste es un significativo detalle del territorio.» (7)*

Como proyectista, en tanto ha propuesto un modelo teóricamente sustentado y probablemente localizado en una realidad urbana representada, Rengifo considera haber logrado actuar desde un *conocimiento proyectual*. En esto, pensamos, él estima logrados sus objetivos:

*«...hemos querido construir una metodología de investigación basada en la actitud proyectual y en las herramientas del propio proyecto, de tal modo de producir conocimiento operativo, capaz de comunicar ideas de arquitectura desde sus propios códigos de expresión.» (226)*

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Salvo la referencia a la propuesta metodológica de Solá-Morales, Rengifo no hace propiamente una descripción de su proceso de investigación. Por ello, lo inferimos de la lectura que hacemos de su descripción sobre la estructura del informe de su trabajo, del índice y, por supuesto, del desarrollo de las distintas partes constituyentes de dicho informe.

En ese sentido, podríamos resumir su proceso en tres momentos:

- a. Estudio exploratorio de representaciones,
- b. Estudio crítico conceptual-representacional,
- c. Estudio proyectual.

El primero se correspondería con lo que él denomina “*cuerpo introductorio*”, el segundo correspondería al “*cuerpo analítico*” de su informe y, el tercero, consecuentemente, al denominado “*cuerpo proyectual*”. Respecto de cada uno, Rengifo anota:

- **Cuerpo introductorio:** «...dedicado a un recorrido por las formas de representación de Caracas y su capacidad de revelar la complejidad del territorio. En esta parte se busca por un lado manifestar la importancia que ha tenido el relieve para la configuración de una imagen de la ciudad y por otro las posibilidades de una representación de Caracas desde su relieve como herramienta esencial para la comprensión de su estructura física (natural y urbana).» (5)
- **Cuerpo analítico:** «...compuesto por una serie de reflexiones en torno al tema de la pendiente y por un estudio gráfico específicamente enfocado en la observación de Caracas como material de donde poder extraer las hipótesis de trabajo, las cuales se convertirán en propuestas de diseño. En esta parte encontramos, entonces – análisis textual y análisis gráfico– que buscan complementarse en la medida que se retro-alimentan. Es decir los textos buscan extraer y apoyarse en la información planimétrica para desarrollar temas inherentes a la pendiente a través de Caracas. Por su parte los gráficos se elaboran intuyendo algunas ideas que los textos empiezan a esbozar para ir registrando fenómenos que servirán de datos a la reflexión y, claro está, para el proyecto. Tanto el análisis gráfico como los textos parten de la escala del territorio, finalizando en la escala del tejido urbano.

*Los temas planteados en los textos están pensados como un transcurrir entre una descripción analítica de Caracas, desde el estudio y observación de la ciudad actual y de los registros históricos, entendiendo la evolución física y los fenómenos que han modelado las formas urbanas y extrayendo de esto temas que servirán como detonantes del proyecto.*

*La elaboración del material planimétrico por su parte se ha llevado a cabo utilizando diversas fuentes de información disponibles. (Fotos aéreas, mapas, planos históricos, planos actuales, información digital, etc.), y es producto de la combinatoria de diferentes registros lo que nos ha permitido extraer al tiempo que representar datos claves para las hipótesis de proyecto. Se trata pues de una especie de contrapunto que permite incorporar campos aparentemente distantes como la observación y la reflexión teórica, buscando siempre la capitalización de ideas de proyecto que quíen el proceso de diseño.» (5-6)*

- **Cuerpo proyectual:** «...identificación de situaciones de proyecto en Caracas y los suelos que podrían ser susceptibles a intervenciones sirven de enlace para comenzar la parte del ejercicio proyectual. (...) estructurado básicamente por una propuesta urbano-arquitectónica en un sector escogido de la ciudad de Caracas y su presentación busca explicitar las hipótesis del trabajo. Se apuesta a la utilización de las propias herramientas de diseño (dibujos, modelos, croquis, fotomontajes, etc.) para representar las ideas que subyacen detrás de cada parte del proyecto. Su carácter es absolutamente propositivo y por tanto su desarrollo está planteado a nivel de idea. El proyecto a su vez, está dividido cronológicamente en cuatro etapas, que apuntan a establecer los alcances de una “reurbanización” que se construye por fases, no sólo desde el punto de vista urbano sino también incorporando distintos estadios de la edificación en la medida que el nuevo tejido se consolida.» (6)

## Reflexión acerca del trabajo analizado

Observamos que el trabajo de Rengifo tiene dos partes diferenciadas:

- a. Momento de representación analítica
- b. Momento proyectual (que quizás deberíamos denominar más bien, momento de exposición de lo diseñado).

Si bien los modos de representación del suelo vinculan ambos momentos, es notable la separación entre analizar y proyectar. No hay, a nuestro juicio, ni en el trabajo textual de Rengifo, ni en su trabajo representacional, una exposición clara de vínculos entre esas dos actividades cognoscitivas, es decir, entre analizar y proyectar/diseñar. Queda a inferencia del intérprete la construcción de esos vínculos.

Ello es así, aun cuando pensamos que Rengifo identifica en la **representación arquitectónica** una clave de vinculación. El hecho es que el material gráfico elaborado por él nos muestra el antes y el después del proceso en sí. Suponemos que esto ocurre tanto por lo difícil que resulta llevar un registro sistemático del proceso; como porque consideramos que el desarrollo de métodos para ello es precisamente lo que aún constituye un horizonte abierto en el estudio metodológico de la investigación proyectual arquitectónica.

Consideramos que el aporte central del trabajo de Rengifo a nuestro estudio lo encontramos en el rescate de la representación y expresión arquitectónicas como métodos de análisis de una realidad. Por el momento, asumiendo como cierto el principio de que **dibujar es seleccionar y seleccionar es interpretar**.

A nuestro entender, dibujar es ciertamente producir un determinado discurso de una realidad. Ello es, construir visualmente desde nuestra percepción de lo real y, por lo tanto, es una selección, un acto de abstracción, aun cuando ese dibujo pretenda ser rigurosamente fiel al real con el que se relaciona. El dibujo de una puerta no es la puerta, aunque sea una puerta. Nos topamos aquí con las nociones de orden y forma, *arkhé* de nuestra labor.

Por ese estado de abstracción inevitable, suceda en el grado que suceda, es que la interpretación se instala como acto cognoscitivo primordial en el trabajo de la representación analítica. Y en esta condición de "analítica" está la clave que convierte al representar en umbral de la investigación, porque es problematizar. Ese representar analíticamente es identificar un todo, identificar sus partes, identificar relación de las partes entre sí y con relación al todo y su entorno y, en ese tránsito, preguntarse por las razones de tales identidades y relaciones. Si bien esta es una

manera estructuralista de exponerlo, nos ayuda a comprender el potencial analítico de la representación arquitectónica (camino ciertamente muy estudiado por muchos autores que nos preceden, pero que en nuestro caso acerca un argumento más, quizás clave, para nuestro trabajo).

Ahora bien, el paso siguiente está dado por el tercer término del principio de Solá-Morales: *interpretar es proponer*. Aquí la representación ya no sólo es analítica sino que torna en **crítica**, esto es, no sólo pregunta acerca del porqué y cómo la realidad es lo que es, sino que el proceso cognoscitivo se hinca en la búsqueda de la transformabilidad de esa realidad analizada. Pregunta cómo puede ser de otra manera y argumenta por qué ello sería necesario. Así, proponer deviene en conjetura o hipótesis –términos con una carga semántica poderosamente relacionada con la idea cotidiana de ciencia (tanto como la noción de poesía está más asociada cotidianamente a la literatura que a las artes plásticas u otros procesos creativos).

El proceso cognoscitivo implícito en el trabajo de Rengifo, entonces, ha sido: **seleccionar, criticar, proponer**. Por ello, consideramos que podemos identificarlo como un proceso de **crítica arquitectónica**, en sentido amplio; o de construcción de una **hipótesis arquitectónica**, para señalar la necesidad de la **representación arquitectónica** (basada en dibujos, modelos, etc.) como método clave en el proceso que torna indisociables el proyectar y el investigar a través de la proposición de una hipótesis muy específica.

Para finalizar, queremos también hacer notar que el trabajo se presenta, como se espera, en un riguroso discurso de informe académico; escrito casi en su totalidad desde la voz pasiva, con muy ocasionales cambios al plural mayestático.

## 4.2.1.- Segunda cohorte

### 4.2.1.a.- Capasso: *la IPA como experiencia sensible proyectual*

#### Ficha del Trabajo de Grado estudiado

---

Título del trabajo:

#### **Vacios vacíos**

La revalorización del vacío a través de la dotación de sentido

---

Autor:

Ángela Capasso

Tutor:

Francisco Martín Domínguez

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2011

---

Índice

---

#### **Introducción** \_11

Yo quería un parque \_24

#### **1. Sentido y vacío** \_33

Vacío vacío, espacio y vacío \_35

Territorios Inhabilitados, Huellas Históricas \_35

Vacios vacíos y su percepción \_38

Función social de la propiedad privada e invasión del vacío \_38

#### **2. Sentido y ocio** \_43

Nuevo espacio Público urbano \_45

El servicio del ocio \_49

Sentido e identidad \_52

Sentido y cambio \_55

Sostenibilidad y ecología del vacío \_56

#### **3. Caracas vacía** \_59

Ciudad en Negativo \_61

Categorías de vacíos vacíos \_62

#### **4. Métodos** \_83

Tres niveles de Aproximación \_85

Nueva Aproximación Programática \_87

Nueva Aproximación Espacial \_88

Nueva Aproximación Relacional \_93

Estrategias \_95

La Ilusión del vacío \_97

La Alfombra \_97

La Piel vegetal \_98

La Fragmentación y Desmaterialización \_98

La Jaula \_98

La Retícula \_99

El Sistema \_99

El Cantiliver \_99

---



Fronteras, espacio humano y límites permeables \_110  
    El lugar posible \_110  
    Adentro de Afuera \_110  
La Expresión del Sentido \_113  
    La experiencia \_113  
    Los signos de lo cotidiano \_115  
    Tiempo y envejecimiento \_117  
    El edificio que habla \_118  
Instrumento y Sistema Operativo \_119

5. Llenar de vacío \_125  
Aproximación Proyectual \_127  
Conclusiones \_148

Bibliografía y Referencias 150

---

## Análisis del trabajo

### 1. ¿Se reseña o se declara el término Investigación Proyectual (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión *investigación proyectual*.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de *investigación proyectual*.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

No propiamente, en el sentido de no estar enunciada en relación con una filosofía que oriente hacia una posible coherencia de los métodos a emplear en el proceso de investigación. Uno puede inferir que su aproximación es predominantemente fenomenológica, porque habla frecuentemente del "fenómeno estudiado" (7), por ejemplo:

- a. «...conferir significación a estos nuevos espacios públicos urbanos de una manera más fenomenológica...» (12),
- b. «...categorizar el **fenómeno** del vacío...» (*idem*),
- c. «...entender de una forma más clara el fenómeno objeto de esta investigación...» (17),
- d. «...El propósito de este trabajo ha sido el estudio del **fenómeno** del vacío en la ciudad de Caracas...» (148)<sup>302</sup>

Sin embargo, surgen dudas, pareciera orientarse hacia otra concepción metodológica cuando dice:

«...con las estrategias planteadas, seremos entonces capaces de encontrar los mecanismos y operaciones específicas de proyecto.» (85)

---

<sup>302</sup> Todas las negrillas y subrayados son nuestros.

En todo caso, nuestra apreciación de que su aproximación es fenomenológica encuentra un apoyo fundamental en la importancia que para su trabajo tiene el uso de las fotografías como sistema de datos. Capasso no reduce la imagen fotográfica a una forma abstracta o a un dato numérico. La autora conserva y muestra la imagen “tal y como la captó”<sup>303</sup>; dejando implícito el dato que observa en un entorno desde el cual ese dato ha tenido relevancia para su investigación; de tal manera que el lector debe acercarse a la percepción del fenómeno que ella muestra con apoyo a un medio común, es decir, la imagen fotográfica. Interpretamos esto como la conciencia acerca de una imposibilidad de transmitir el dato, cognoscitivamente hablando, y por ello se trabaja desde el construirlo a partir de la experiencia sensible, lo que efectivamente, como ya dijimos, supone una aproximación fenomenológica.

### b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

No. Podría inferirse que está relacionada con los estudios del *lugar* y de la *identidad*; pero esto no queda dicho de manera explícita en la superficie textual del trabajo. Asociamos la noción de lugar a la indudable preocupación por la ciudad que es el tema de base en el trabajo de Capasso; y hacemos lo propio con el concepto de identidad, a partir de la importancia que la noción de sentido/significación tiene en todo su discurso.

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó la autora?

La autora no expone de manera explícita lo que considera el problema o la pregunta.<sup>304</sup> Queda implícito en distintos momentos del discurso. El problema lo plantea en el inicio de la introducción, cuando describe a Caracas como una ciudad “porosa” a causa del incesante “construir y demoler” al que se ve sometida:

*«Caracas es una ciudad de contrastes, de oposiciones, una ciudad de antónimos donde viejo y nuevo, opaco y brillante, lleno y vacío, conviven conformando una estructura de ciudad densa, confusa y desordenada, donde pareciera que todo cabe. Caracas es también, a un mismo tiempo, compacta y porosa; de estructura fragmentada y agujereada...*

*La ciudad, se va transformando a través de su construcción y constante demolición. (...) Pero es precisamente en estas grietas, en estos agujeros temporales, en aquellos vacíos que aparecen como burbujas casi totalmente aisladas del entorno, creando “huecos” que no son utilizados y en ocasiones ni siquiera percibidos, donde entrevemos espacios y oportunidades para la intervención.*

*A estos lugares desiertos, vacantes, disponibles, indefinidos y eventuales, los llamaremos “vacíos vacíos”. Esta categoría propuesta - conformada a manera de antanacsis - intenta funcionar como estrategia que, además de intensificar y afianzar el valor de la palabra repetida, busca la perdurabilidad del mensaje y la impresión en la memoria. Este recurso de la reiteración – el uso de la misma palabra como sustantivo y como adjetivo – resalta además el hecho de que estos espacios se encuentran despojados de sentidos, desprovistos de significaciones, pues no todos los vacíos, no todo lo desocupado, carece de sentido; incluso, existen vacíos (intencionales o no) que en sí mismos tienen una determinada función semántica, un objetivo. El vacío, la ausencia, tiene muchas veces un poder de enunciación mucho más fuerte y complejo.*

<sup>303</sup> Tal vez no exactamente como la “capturó”, entendiendo que cada imagen ha debido ser procesada en alguna medida mediante algún software; pero sosteniendo la idea de que ella no reduce la imagen a forma o número.

<sup>304</sup> Cuando decimos “de una manera explícita” es porque consideramos que un subtítulo o un enunciado de la forma: “el problema de esta investigación es...”, podrían situarse de manera notable en el discurso.

*De esta manera, la repetición del término “vacíos” sugiere su doble significación. En primer lugar, introduce la idea de que estamos frente a una entidad que carece de algo. En este caso es el vacío, entendido como componente urbano de la ciudad, espacio desocupado, lote baldío, el que está vacío. En segundo lugar, a pesar de que no haya nada que indique un juicio de valor acerca del término, se establece cierta ambigüedad en su condición: ya sea positiva o negativa, aunque nuestra intuición primaria nos diga que puede ser más probablemente negativa, y es esta replicación, la que precisamente asoma el carácter negativo del par y a su vez deja implícito la noción de que los vacíos, no vacíos, pueden ser positivos. Es entonces cuando nos preguntamos qué es lo que le falta al vacío. El vacío, además de “todo”, carece de sentido.» (11-12)*

De esa observación surge el discernimiento que le ha permitido enunciar su objeto de estudio problematizado:

*«Los vacíos vacíos son entonces lugares sin valor, sin razón, sin sentido, vacíos que se esconden tras muros y rejas; incapaces de producir, en el sujeto que transita y vive la ciudad, experiencias. Sin otorgarle nada a la ciudad que los contiene, los vacíos vacíos – aunque estén – son prácticamente inexistentes, anulados, ya que son espacios borrosos, sin significado y muchas veces sin memoria.» (12)*

Y llega más adelante a plantearse una pregunta, si se quiere, genérica, pero determinante en cuanto al sentido de la investigación:

*«Así, mediante esta investigación, se busca encontrar respuestas a la siguiente pregunta: ¿Es posible, a través de estrategias proyectuales, otorgar sentido y revalorizar los vacíos vacíos, incorporándolos a la vida urbana de la ciudad de Caracas? Y, ¿a través de cuáles estrategias proyectuales?» (19)*

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

En este caso tampoco hay una proposición explícita, según nuestra opinión. De la lectura es posible pensar que las siguientes afirmaciones funcionan como un discurso equivalente a hipótesis o conjetura de trabajo:

*«Esta investigación, en su término, no pretende poder dotar, a través de la obra arquitectónica, un sentido ontológico al espacio. El sentido lo da el sujeto, por lo tanto, sólo aspira ofrecer las posibles herramientas para que éste pueda, mediante experiencias, analogías de la memoria y asociación positiva, conferir significación a estos nuevos espacios públicos urbanos de una manera más fenomenológica, en donde el vacío cobrará sentido no por sus atributos sino por cómo sea utilizado y aprehendido, dejando abierta la posibilidad de que – inclusive – este sentido pueda soportar cierta variabilidad en el tiempo.» (12)*

*«Ahora bien, para lograr estos objetivos, es necesario establecer un marco conceptual que nos permita acercarnos de una manera más profunda a la categoría vacíos vacíos, entendiendo éstos como aquellos grandes o pequeños lotes de terrenos inutilizados, parques abandonados, espacios intersticiales, edificaciones que no llegaron a terminar de construirse, zonas industriales en abandono o ruinas modernas que se encuentran en la ciudad.*

*Nuestras ciudades se llenan de este tipo de territorios, espacios de ausencia usualmente considerados negativos por su abandono e inutilidad, aunque intuimos que podrían ser utilizados y aprovechados. Es a pesar de nuestra fascinación y a su costa, que la aproximación convencional a estos espacios es la de rellenarlos, reintegrarlos a la trama productiva y eficiente de la ciudad, a pesar de que después de la transformación nos podamos sentir contrariados por haber anulado “los valores que su vacío y ausencia tenían”.» (13)*

*«Queda claro que los instrumentos tradicionales de análisis y del proyecto arquitectónico, no tienen capacidad para dar respuesta a dichas situaciones, sin embargo, se percibe que es precisamente este vacío o ausencia lo que debe ser salvado a toda costa, para generar aproximaciones sensibles a estos lugares de memoria y ambigüedad.» (15)*

*«A pesar de que los conceptos expuestos anteriormente de manera breve, abordan temas centrales diversos, éstos convergen en el reconocimiento y exaltación del espacio abandonado e inutilizado con gran potencial para su intervención. A su vez, dichas nociones nos ayudan a entender de una forma más clara el fenómeno objeto de esta investigación, construyendo un marco teórico que sirve como guía conceptual del proceso que incluye las redefiniciones de: espacio público y dotación de sentido a través de la identificación de los lugares de actuación y la organización de las estrategias de proyecto particulares a cada caso. Una vez realizado esto, se pueden establecer patrones o sistemas de aproximación proyectual para la resolución de vacíos identificables en la estructura de la ciudad.*

*Dicha estructura se corresponde – como ya hemos señalado – con la de aquellas ciudades que se van llenando de espacios inutilizados y vacantes. El aprovechamiento de estos vacíos vacíos de la ciudad, genera oportunidades para la creación temporal o permanente de espacios de ocupación pública dedicados al ocio y al esparcimiento, vinculados a la noción de identidad y sentido, generando una red de nuevos espacios públicos urbanos en las que el ciudadano pueda conseguir uno o más lugares con los cuales identificarse.*

*Los vacíos vacíos pueden instituirse entonces para ser incluidos como programas pertinentes en los planes de ordenación urbana, pudiendo las alcaldías y promotoras propiciar la utilización planificada de estos espacios, ya sea de manera temporal o permanente.*

*A través de la experimentación proyectual, se anticipan o prevén los resultados de la intervención arquitectónica, lamentablemente, el éxito de un espacio público solamente puede ser comprobado tras su construcción y puesta en funcionamiento, quedando esta posibilidad, por razones obvias, fuera del alcance de este trabajo.*

*Por lo tanto, la hipótesis de este estudio no puede centrarse en el hecho de que el aprovechamiento de los vacíos vacíos de la ciudad de Caracas generará espacios de ocio y esparcimiento que efectivamente sacien la demanda de éstos por distintos grupos sociales, sino que simplemente pone sobre la mesa una serie de estrategias y temas inherentes, a la vez que estudia algunas operaciones para el reconocimiento y utilización de estos territorios como nuevos espacios de intervención, espacios posibles.» (17)*

Si bien todo el texto citado constituye para nosotros la exposición de la conjetura de trabajo (cabría más bien decir las conjeturas), en el fragmento que destacamos con negrillas podríamos identificar el centro del discurso que se presenta como acción entrevista, como propuesta equivalente a la hipótesis de trabajo.

También nos ha llamado la atención una toma de postura en dos momentos del discurso:

*«De esta manera, se defiende la idea de generar espacios de goce para una variedad cultural de grupos homogéneos, es decir, grupos de personas que comparten intereses, creencias, valores; ofreciéndole a la estructura urbana nuevas oportunidades, sin caer en la estandarización de estos espacios y creando nuevas conexiones con la realidad así como nuevas maneras de experimentar e imaginar la ciudad.» (47)*

*«En definitiva, en este trabajo se defiende la creación de lugares dedicados a grupos sociales específicos, al igual que Rapoport defiende la variedad cultural en base de grupos homogéneos. Se busca, por consiguiente, el ideal de lo que Solá-Morales (1996) llama la verdadera ciudad humana.» (53)*

Estas afirmaciones podrían ser consideradas como hipótesis subordinadas a la hipótesis de trabajo y que la autora inserta durante el discurso por el que elabora los supuestos conceptuales claves para su trabajo.

#### 4. ¿A partir de cuáles supuestos la autora aborda su investigación?

Parcialmente. Cuando ella se refiere a “un marco conceptual”, alude a nociones que considera claves para desarrollar su investigación y las va exponiendo fluidamente:

- a. **no lugares**, (Augé, 1992); p.13
- b. **vacíos urbanos**, (Simeofordis, 1997)<sup>305</sup>; p.15
- c. **altopías**, (Vielma, 2008); p.15
- d. **terrain vague**, (Solá-Morales, 1996); p.14
- e. **paisaje**, (Fernández de Rota, 1991)<sup>306</sup>; p.17
- f. **vida urbana e identidad personal**, (Sennet, 1970); p.21
- g. **espacio**, (Einstein, 1954)<sup>307</sup>; p.35
- h. **vacío**, (Bachelard, 1965); p.35
- i. **tercer lugar**, (Oldenburg, 1989)<sup>308</sup>; p.
- j. **espacio público/dominio público**, (Rijndorp, 2001); p.45
- k. **acontecimiento**, (Deleuze, 1989)<sup>309</sup>; p.52
- l. **espacio simbólico**, (Rapoport, 1979)<sup>310</sup>; p.52
- m. **imagen**, (Lynch, 1984); p.55
- n. **ornamento**, (Mousavi, 2008)<sup>311</sup>; p.55
- o. **sostenibilidad**, (Ruano, 1999)<sup>312</sup>; p.56

Quedan implícitos los supuestos relativos a *fenomenología*, *arquitectura*, *modernidad*, *ciudad*, *metrópolis*; siendo estos algunos, entre los que podemos apreciar.

#### 5. ¿Declara la autora que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”?

Parcialmente. Como todo el desarrollo de su discurso, estas afirmaciones están implícitas y pueden ser leídas como breves inserciones en momentos particulares de la

---

<sup>305</sup> Citado por Capasso: **SIMEOFORDIS**, Yorgos, (1997). *Paisaje y Espacio Público*. Introducción, en: *2G Revista Internacional de Arquitectura. No 3. 1997*. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>306</sup> Citado por Capasso: **FERNANDEZ DE ROTA Y MONTER**, José Antonio (1991). *Antropología Simbólica del Paisaje*. En: González Alcantud, José A. y González de Molina, Manuel (1992). *La Tierra. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos.

<sup>307</sup> Citado por Capasso: «*Concepto desarrollado por Albert Einstein en el prefacio escrito para el libro de su colega Max Jammer, “Concepts of Space” 1954. Reseñado en el concepto de Espacio del “Diccionario de Filosofía” Abbagnano (1963).*»

<sup>308</sup> Citado por Capasso: **OLDENBURG**, Ray (1989). *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Community Centers, Beauty Parlors, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You Through the Day*. New York: Paragon House.

<sup>309</sup> Citado por Capasso: **DELEUZE**, Gilles (1969). *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós.

<sup>310</sup> Citado por Capasso: **RAPOPORT**, Amos (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>311</sup> Citado por Capasso: **MOUSAVI**, Farshid y **KUBO**, Michael, (2006) *La Función del Ornamento*. Barcelona: ACTAR.

<sup>312</sup> Citado por Capasso: **RUANO**, Miguel (1999). *Ecourbanismo. Entornos Humanos Sostenibles: 60 Proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

exposición de sus conceptos claves. Veamos fragmentos de su discurso donde leemos lo que hemos interpretado:

*«...esta exploración busca, a través del oficio de la arquitectura, del análisis del caso de estudio y de la experimentación proyectual, las estrategias para la dotación de sentido al vacío mediante ciertas intervenciones de continuidad experiencial; aspirando a la transformación, valorización y fusión de estos espacios con la trama pública y activa de la ciudad.» (12)*

*«También, más específicamente, este proyecto busca reconocer, entender, definir y categorizar el fenómeno del vacío en la ciudad a través de su estudio y análisis; delimitar los conceptos de vacíos vacíos, la idea del sentido del vacío y continuidad experiencial como marco conceptual sobre el cual se realiza la investigación; y definir algunas estrategias de proyecto para generar intervenciones que propicien la continuidad experiencial, la valorización y revalorización del vacío.» (12-13)*

En los siguientes fragmentos también leemos como implícito el hecho de que la investigación se apoya en el *proyectar arquitectónico*, con la observación adicional de que prevé ciertos límites en este método:

*«Queda claro que los instrumentos tradicionales de análisis y del proyecto arquitectónico, no tienen capacidad para dar respuesta a dichas situaciones, sin embargo, se percibe que es precisamente este vacío o ausencia lo que debe ser salvado a toda costa, para generar aproximaciones sensibles a estos lugares de memoria y ambigüedad.» (15)*

*«A pesar de que pueda parecer claro qué es lo que se busca, un lugar con un fuerte significado público, con el que la gente se identifique y que además forme parte integral de la identidad urbana dentro de la ciudad que lo contiene, no tenemos problemas aparentes en reconocer este tipo de espacios en la ciudad. Sin embargo, identificar los factores que generan el éxito de estos lugares no es igualmente fácil, pues desde la arquitectura no está claro lo que el espacio físico tiene que generar para propiciar espacios de ocupación positiva y masiva. Se podría decir entonces que, de esta manera, se concreta la función o intención de las intervenciones a realizar.» (47)*

## 6. ¿Enuncia o define la autora qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

No. La autora no enuncia qué entiende por *proyecto* ni por *proyecto arquitectónico*. Este es uno de los supuestos fundamentales que no se exponen; y tampoco se diserta sobre cómo se produce la investigación apoyándose en el *trabajo proyectual*.

En nuestra lectura comprendemos que predomina la concepción de proyecto usual en el argot técnico arquitectónico, que ya hemos comentado. Destacamos que en el discurso de Capasso, la ambigüedad de esa concepción es casi constante, al fundirse o tender hacia una comprensión conceptual del proyecto e incluso a sugerirse su interpretación como técnica. Al respecto, escogemos dos fragmentos de su trabajo donde creemos que ello se muestra:

*«...el proyecto en el vacío se aborda desde los mismos elementos en que se aborda el proyecto de manera tradicional, entendiendo su forma, su función y su relación con el contexto y escala, sin importar el orden de éstos.» (85)*

*«Al solapar y entrecruzar los datos de información que nos proporcionen estos tres niveles iniciales de análisis en cada uno de ellos y entre ellos, junto con la información más puntual proporcionada por cada caso específico y*

*con las estrategias planteadas, seremos entonces capaces de encontrar los mecanismos y operaciones específicas de **proyecto**.*» (85)

Hicimos inventario de los modos en que el vocablo proyecto aparece en el discurso de Capasso. Nos llama la atención que son nociones que cualifican al concepto de proyecto y que, precisamente, echamos en falta por lo mucho que nos interesaría precisar sus significados:

- a. ...**aproximaciones** de proyecto... (p.127)
- b. ...**estrategias** de proyecto... (pp.12, 17, 88, 127)
- c. ...**implantación** de proyectos **temporales**... (p.88)
- d. ...**lógicas** de proyecto... (p.21)
- e. ...**operaciones específicas** de proyecto... (p.55)

Otro tanto hicimos con las expresiones en las que el proyecto se convierte en adjetivo de una noción previa, mediante la voz proyectual. Son expresiones muy relacionadas con las anteriores pero que podrían tener valiosas variaciones de sentido para una heurística de la *investigación proyectual*:

- a. ...**aproximación** proyectual... (pp.19, 37, 95, 127)
- b. ...**ejercicio** proyectual... (p.7)
- c. ...**ensayo** proyectual... (p.127)
- d. ...**estrategias** proyectuales... (pp.19, 51, 119, 127)
- e. ...**experimentación** proyectual... (pp.7, 12, 19, 95)
- f. ...**operaciones** proyectuales... (pp.13, 95)
- g. ...**parte** proyectual...<sup>313</sup>(p.7)

Aquí también, la utilización de los medios de expresión y representación de la Arquitectura significa que los resultados del trabajo de proyectar-diseñar son claves en el proceso que siguió la autora. El uso de cada medio de proyección arquitectónica no está justificado, siendo esto otro de los supuestos implícitos.

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

Igual que en todo el discurso de Capasso, los objetivos están insertados en el texto de modo continuo, sin marcas notablemente explícitas para la identificación de ellos en la superficie textual; por lo que es a partir de la interpretación del discurso que deben ser reconocidos. En el discurso de la autora, nos guiamos por palabras claves (buscar, ofrecer, etc.) como se ve a continuación:

*«...esta exploración **busca**, a través del oficio de la arquitectura, del análisis del caso de estudio y de la experimentación proyectual, las estrategias para la dotación de sentido al vacío mediante ciertas intervenciones de continuidad experiencial; aspirando a la transformación, valorización y fusión de estos espacios con la trama pública y activa de la ciudad.*

---

<sup>313</sup> Como contrario a una "parte teórica" (p.7).

*Esta investigación, en su término, no pretende poder dotar, a través de la obra arquitectónica, un sentido ontológico al espacio. El sentido lo da el sujeto, por lo tanto, sólo aspira ofrecer las posibles herramientas para que éste pueda, mediante experiencias, analogías de la memoria y asociación positiva, conferir significación a estos nuevos espacios públicos urbanos de una manera más fenomenológica, en donde el vacío cobrará sentido no por sus atributos sino por cómo sea utilizado y aprehendido, dejando abierta la posibilidad de que – inclusive – este sentido pueda soportar cierta variabilidad en el tiempo.*

*De esta manera, el presente trabajo busca conseguir oportunidades en ámbitos considerados usualmente como negativos, encontrando así esencia en la ausencia; proponiendo – de forma general – revalorizar los vacíos de la ciudad a través de la dotación de sentido, incorporándolos a la vida urbana como nuevos espacios públicos.*

*También, más específicamente, este proyecto busca reconocer, entender, definir y categorizar el fenómeno del vacío en la ciudad a través de su estudio y análisis; delimitar los conceptos de vacíos vacíos, la idea del sentido del vacío y continuidad experiencial como marco conceptual sobre el cual se realiza la investigación; y definir algunas estrategias de proyecto para generar intervenciones que propicien la continuidad experiencial, la valorización y revalorización del vacío.*

*Por último, se propone además **categorizar** las **operaciones proyectuales** a través de las cuales se puede facilitar la dotación de sentido a los espacios vacíos de la ciudad de Caracas; así como **generar un instrumento** para identificar y organizar las variables presentes en el proceso de intervención de los vacíos vacíos.» (12-13)*

Podemos considerar que se planteó tres tipos de objetivos: a) **cognoscitivos** y b) **fenomenológicos** y c) **proyectuales**. Los **cognoscitivos** consisten en reconocer, entender, definir, categorizar, etc. Los que llamamos **fenomenológicos** tienen un sentido trascendente a la investigación propiamente dicha, pues se conciben como información que podrá ser dada a un *sujeto*, en forma de “estrategias” o “herramientas”, para que este dote de sentido al fenómeno estudiado por Capasso, siempre desde una previsión de la “experiencia” vital del sujeto en relación con los espacios. Y los objetivos que denominamos **proyectuales**, se orienta a la proposición de construcciones teóricas hacia el proyectar arquitectónico, abarcando desde “estrategias”, hasta la “generación de un instrumento”, pasando por conceptos y categorías pertinentes a la labor proyectual dirigida a la “intervención” sobre las variaciones del fenómeno de estudio.

Otros objetivos, que podríamos considerar subordinados a los anteriores, se enuncian cuando Capasso da cuenta de las *aproximaciones proyectuales*, por ejemplo:

- a. «...se buscará dotar de sentido a la obra arquitectónica a través del programa, o más específicamente de cómo los sujetos utilizan el espacio aunque no haya un programa específico y, en este caso, siempre dedicado al ocio y esparcimiento.» (113)
- b. «Debido a la condición momentánea y circunstancial de estos vacíos, se busca establecer como estrategia proyectual la noción del evento y acontecimiento...» (127)
- c. «**Se busca generar un elemento activo y funcional, un mecanismo autónomo y receptivo.** Un mecanismo extraño, a la vez sensible a las particularidades del lugar y sobre todo a las exigencias del usuario...» (*idem*)

Las dos clases de objetivos que más interesan a nuestra investigación son los que denominamos cognoscitivos y proyectuales. Un momento importante para ver la vinculación de ambas clases de objetivos ocurre en el fragmento de la sección de Estrategias que Capasso titula *La Ilusión del vacío*. Ahí, ella propone una serie de categorías de estrategias proyectuales (*Alfombra, Piel vegetal, Fragmentación y Desmaterialización, Jaula, Retícula, Sistema, Cantiliver*), de las que luego muestra diseños (elaborados por estudiantes referidos a



las categorías propuestas por ella). Lamentablemente no se ve el proceso por el cual la categoría pautada se realiza en la propuesta compositiva.

Como alcances de la investigación, Capasso advierte:

- a. «...exploración busca, a través del oficio de la arquitectura, del análisis del caso de estudio y de la experimentación proyectual...» (12)
- b. «Esta investigación, en su término, no pretende poder dotar, a través de la obra arquitectónica, un sentido ontológico al espacio. El sentido lo da el sujeto...» (12)
- c. A través de la experimentación proyectual, se anticipan o prevén los resultados de la intervención arquitectónica, lamentablemente, el éxito de un espacio público solamente puede ser comprobado tras su construcción y puesta en funcionamiento, quedando esta posibilidad, por razones obvias, fuera del alcance de este trabajo.(17)

Efectivamente Capasso presenta como resultados unas categorías de vacíos urbanos, unas estrategias proyectuales, unos fines, unos modelos producidos con apego a las nociones anteriores y lo que ella denomina un instrumento para el manejo de la data.

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Capasso, en una aclaratoria que incluye al inicio de su trabajo, explica que este consta de dos partes que no deben ser consideradas de manera independientes, pero que efectivamente se distinguen: a) una parte que «...engloba las consideraciones teóricas - por así decirlo - del fenómeno estudiado, al igual que las estrategias para afrontar el problema...» (7) y b) otra parte, que «...recopila la experimentación proyectual llevada a cabo no a manera de comprobación de eficacia de las estrategias, sino por el contrario, como instrumento para discernir estas estrategias a través del ejercicio proyectual.» (idem). La primera está compuesta por los capítulos 1 a 4, además de la introducción; y la segunda, es el capítulo 5.

Ella advierte que el texto escrito (“teórico”) trata de un conjunto de temas considerados hacia el proyecto.

De acuerdo con esa afirmación, el proyecto es producto, resultante, final. Curiosamente entendido como una “experimentación” o “instrumento” pero no como una “comprobación.”

Los capítulos 1 y 2, más la introducción, desarrollan los conceptos fundamentales y la definición del fenómeno de estudio. El capítulo 3 identifica el caso de estudio y, en un área determinada del mismo, hace inventario de las variaciones con que se presenta el fenómeno de estudio. El capítulo 4, titulado “Métodos”, el más extenso (si se comparan capítulo a capítulo), se desglosa en dos segmentos: a) *niveles de aproximación* y b) *estrategias*. El capítulo 5, como ya vimos, está dedicado a su *aproximación proyectual*.

## Reflexión acerca del trabajo analizado

El **proyecto** de Capasso es convertir los **vacíos vacíos** en lo que ella llama **vacíos con sentido**, esto es, «...espacios de ocupación pública dedicados al ocio y al esparcimiento, vinculados a la noción de identidad y sentido, generando una red de nuevos espacios públicos urbanos en las que el ciudadano pueda conseguir uno o más lugares con los cuales identificarse.» (17) La definición de su fenómeno de estudio permitía la aproximación proyectual como método de estudio e investigación. Ella procedió en tal sentido, definiendo el fenómeno de su interés, identificando variaciones, situándolas como casos en un área urbana y, a partir de ahí, proponiendo categorías tanto para definir dichas variaciones como para las estrategias proyectuales que ella prevé.

De acuerdo a la explicación que ella da, podríamos considerar al capítulo 5 como el capítulo propiamente concluyente. Esto es así, además, por lo breve de las conclusiones presentadas. En todo caso, visto está que no era una finalidad de su trabajo alcanzar unas “conclusiones”, sino llegar a una “experimentación” –que nos atreveríamos a denominar “sensible” o “fenomenológica”– del acto de proyectar, con base en las categorías construidas a partir de la tematización por la que construyó el fenómeno de su estudio.

Resumiendo los términos generales de su proceso, tenemos:

1. **Presentación de un asombro**, que ella no trae al trabajo desde una motivación explícita, aun cuando queda muy claro su interés en lo que preferimos llamar “una situación espacial urbana”(y no un tipo espacial): *los vacíos vacíos*.
2. **Dilucidación**, que ocurrió cuando ella discrimina entre un vacío con sentido y otro que no tiene esta propiedad, lo que la lleva a nombrar con una *antanaclasis* el fenómeno de su interés.
3. **Construcción de una temática**, que sucede reconociendo a quienes han observado el fenómeno antes que ella, o fenómenos muy similares, y desarrollando una serie de conceptos a partir de ese estudio, particularmente la noción de sentido.
4. **Aproximación de problema y conjetura**, que se muestra en el mismo momento de su dilucidación: ¿cómo otorgar sentido a un vacío, mediante una aproximación proyectual arquitectónica, sobre todo, intentando preservar tal condición de “vacío”? Su conjetura primordial consiste en asumir que el saber arquitectónico tiene algo que ofrecer al respecto, a partir del estudio del espacio público abierto, en principio, desde los tipos arquitectónicos de la plaza y el parque.
5. **Identificación de variaciones del fenómeno de estudio**, más que un caso de estudio, pensamos que ella identifica tipos o variaciones del fenómeno dentro de un área de estudio. Capasso no hace propiamente un estudio sobre la estructura morfológica urbana para identificar posibles razones por la que se presentan dichas variaciones del fenómeno,

pues se apoya en un razonamiento teórico preliminar al respecto. La autora hace más bien un inventario de variaciones, pues le interesa más llegar a la clasificación de estas.

6. **Aproximaciones proyectuales**, como ya dijimos, ella presenta el trabajo de proyecto como un *a posteriori* del estudio “teórico” del fenómeno. Lo que observamos es que ese estudio es de por sí una aproximación proyectual, en tanto recurre a ciertas técnicas de expresión y representación de lo arquitectónico que caracterizan al proyectar como método.
7. **Construcciones teóricas**, en relación con lo anterior, están dadas *a priori*; por lo que proyectar, para Capasso, es ensayar lo que permiten esas construcciones teóricas previas. Poco se comenta qué transformaciones sufrieron estas durante o luego del proceso proyectual.

Queda por determinar con mayor precisión las características del conocimiento producido por la investigación y cómo esta depende propiamente de lo proyectual para producir dicho conocimiento.

Por último, queremos hacer notar que el trabajo se presenta, como se espera, en un discurso de ensayo académico; con cierto tono literario en el sentido de su fluidez, que se une al carácter sistemático que exige lo académico, pero ella lo realiza en un sentido abierto, de estructura flexible; predominantemente escrito en voz pasiva, con ocasionales cambios al plural mayestático y, muy rara vez, con incursiones de la primera persona del singular.

#### 4.2.1.b.- Lasala: *la IPA como ensayo proyectual de premisas*

##### Ficha del Trabajo de Grado estudiado

---

Título del trabajo:

### **En la calle**

**Aportes al espacio urbano desde estrategias de proyecto**

---

Autor:

Ana Lasala

Tutor:

Lorenzo González Casas

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2011

---

Índice

---

### **INTRODUCCIÓN** \_10

Tipos de ciudad

El rol de la calle en la ciudad contemporánea

La calle: lugar fundamental de la vida urbana

### **CAPÍTULO 1 ACERCAMIENTO METODOLÓGICO**\_20

#### 1.1 JUSTIFICACIÓN \_21

El valor principal de la calle

Una idea más amplia de la calle

El lugar de la calle

La forma de la calle

La calle como lugar de aprendizaje

La calle y la imagen de la ciudad

#### 1.2 EL PROBLEMA \_26

#### 1.3 CONJETURA \_27

#### 1.4 OBJETIVOS \_27

Aportes de la arquitectura al espacio de la calle

#### 1.5 ALCANCE \_30

Exploraciones puntuales hacia la búsqueda de un todo

#### 1.6 ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS \_31

Estrategias vinculadas al conocimiento del caso de estudio

Estrategias preparatorias para la intervención del contexto urbano del caso de estudio

#### 1.9 ESTRUCTURACIÓN DE LOS CONTENIDOS \_33

### **CAPÍTULO 2 ANTECEDENTES**\_36

#### 2.1 DE LA CIUDAD ANTIGUA A LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA \_37

Consideraciones acerca de la evolución histórica de la calle en la cultura occidental

#### 2.2 ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA Y ESPACIO URBANO \_61

El edificio amalgama: la arquitectura generosa

Un segundo piso para la calle: el High Line de Nueva York

El aporte al espacio urbano desde la preexistencia: Fünf Höfe,

cinco pasajes comerciales en Múnich

---

### **CAPÍTULO 3 ARQUITECTURA Y CIUDAD**\_70

Ante el aprendizaje, el pensamiento y la vida colectiva

- 3.1 ARQUITECTURA, CIUDAD Y VIDA URBANA \_71
- 3.2 INTELIGENCIA HUMANA Y PENSAMIENTO COLECTIVO \_71
- 3.3 SÍMBOLO, SIGNO E INTELIGENCIA CREADORA \_74
- 3.4 EL VALOR SUGERENTE DE LA METÁFORA \_76
- 3.5 RESULTADOS PARADÓJICOS \_77

### **CAPÍTULO 4 CASO DE ESTUDIO**\_82

- 4.1 INTRODUCCIÓN: HACIA UN MEJOR PAISAJE \_83
  - El paisaje de la ciudad de Caracas, panorámica y *zoom*
  - Calle y paisaje
- 4.2 CASO DE ESTUDIO: UN FRAGMENTO DE CARACAS \_88
  - El municipio Chacao
- 4.3 LAS PARTICULARIDADES DEL ENTORNO 9\_92
- 4.4 LA ISLAMIZACIÓN DE LA CIUDAD \_96
- 4.5 URBANIZACIONES Y EDIFICIOS SANGUIJUELA \_97
- 4.6 NUEVOS OASIS METROPOLITANOS \_100
- 4.6 EL MUNICIPIO CHACAO: MAPA MENTAL Y MAPA REAL \_104

### **CAPÍTULO 5 UNA NUEVA CIUDAD EN UNA VIEJA CIUDAD**\_114

- 5.1 CARENCIAS Y POTENCIALIDADES \_115
- 5.2 CONSTRUCCIÓN DE LOS CIRCUITOS DE LA VIDA COLECTIVA E INCORPORACIÓN DE LOS VACÍOS VERDES AL CIRCUITO DE CALLES\_116
- 5.3 EL ESPACIO PÚBLICO DE LA ADMINISTRACIÓN PRIVADA \_118
  - Las manzanas de las oportunidades
  - Creer hacia adentro: oportunidades de los tejidos y tipos urbanos
- 5.4 LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO URBANO: ¿UN PROBLEMA DE BORDES? \_163
  - Los bordes de los edificios y la calle
  - El foso frente al muro y la reja
  - Barreras equipadas
  - Los bordes de los vacíos verdes
  - Grandes parques públicos
  - Parques residenciales y jardines urbanos
  - Bordes, superficie e isópticas
- 5.5 LA CALLE COMO UN LUGAR DE ESTÍMULO PARA LA INTELIGENCIA CREATIVA DE SUS HABITANTES \_182
  - Aportes desde el arte

**CONCLUSIONES** HACER PERCIBIR LA CALLE\_188

**BIBLIOGRAFÍA** \_195

## Análisis del trabajo en estudio

### 1. ¿Se reseña o se declara el término Investigación Proyectual (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

No. En las lecturas que hicimos no encontramos que en alguna parte del trabajo se usara la expresión *investigación proyectual*.

En las lecturas que hicimos no encontramos que se declarase la metodología del trabajo bajo la denominación de *investigación proyectual*.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

No propiamente. Si bien la autora describe muy bien su proceder bajo la noción de “Acercamiento Metodológico”, ello no se conceptualiza desde un punto de vista epistemológico; es decir, no se anuncia a partir de lo que se sugiere en la literatura que trata de metodologías de investigación. Cuando enuncia la Conjetura, afirma: «*Crear el todo a partir de la comprensión y afectación discreta de las partes.*» (27); lo cual ratifica en el Alcance, que lo enuncia como «*Exploraciones puntuales hacia la búsqueda de un todo*», y donde precisa apoyarse en un “estudio de caso”<sup>314</sup> principal (30) y en “subcasos” de estudio derivados de aquél (31). Visto así, podría inferirse que su acercamiento consiste en un proceso inductivo<sup>315</sup> no ingenuo; que no busca una afirmación determinante –como una “verdad”– al proponerse como una *exploración*. En cambio, al considerar también toda la tematización desde la que construye el problema y, a partir de ella planifica “intervenir el contexto urbano” (33), “buscar medidas”, “comprender la ciudad” y “crear propuestas concretas para dar respuestas a los problemas” (34), podría inferirse un proceso deductivo no ingenuo.<sup>316</sup> La dualidad epistémica es coactiva; esto es, funciona como una “corriente alterna” (por lo menos hasta donde nos es posible comprender su trabajo); su valor potencial está en la oscilación coherente entre ambas posibilidades del pensamiento.

#### b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

No. Podría inferirse que está relacionada con los estudios del lugar; pero esto no queda dicho de manera explícita en la superficie textual del trabajo.

### 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó la autora?

La autora del trabajo presenta el problema y su formulación en pregunta de manera explícita y sumamente clara. Señala que así lo hará, desde la tabla de contenido que presenta al inicio del trabajo. Lo redacta así:

*«La presencia activa de las construcciones que delimitan el espacio de la calle, dinamiza el espacio público, unas veces para bien y otras para mal. Por el contrario, la ausencia de participación controlada de los edificios hacia la calle, ya sean públicos o privados, la adormecen y anulan. Podemos suponer que al mejorar las condiciones de la*

<sup>314</sup> Ella define el **estudio de caso** como: «...un método mediante el cual se elige una situación representativa del problema a resolver, a fin de profundizar en la naturaleza del mismo.» (30)

<sup>315</sup> En el sentido de aproximarse a un constructo teórico de alcance general, a partir de observaciones o consideraciones particulares.

<sup>316</sup> Viceversa a la inducción: aproximarse a una propuesta particular desde constructos teóricos generalizadores, tomados como si fueran principios axiomáticos.

*calle habrá mayor interés para relacionar las edificaciones privadas con el espacio público, pero aun así algunos programas y propietarios podrían requerir un mayor aislamiento de la misma. Es imprescindible, por lo tanto, repensar las estrategias para lograr este aislamiento negativo sin empobrecer el ámbito del peatón.*

*El objeto de estudio de esta investigación ha conducido a la siguiente interrogante: ¿De qué manera se puede contribuir a mejorar el espacio de la calle, a fin de generar una imagen más clara y potente de la ciudad, que además propicie el enriquecimiento de la red de espacios de la cotidianidad colectiva?» (ob. cit.: 26)*

Condición <b>A</b>	«La presencia activa de las construcciones que delimitan el espacio de la calle, dinamiza el espacio público, unas veces para bien y otras para mal»
Condición <b>B</b>	«la ausencia de participación controlada de los edificios hacia la calle, ya sean públicos o privados, la adormecen y anulan»
Función	«al mejorar las condiciones de la calle habrá mayor interés para relacionar las edificaciones privadas con el espacio público»
Problema	«algunos programas y propietarios podrían requerir un mayor aislamiento de la misma»
Acción entrevista	«repensar las estrategias para lograr este aislamiento negativo sin empobrecer el ámbito del peatón»

### 3. ¿Cómo se planteó una aproximación a resolver o responder la cuestión planteada?

También señalada desde la tabla de contenidos del trabajo, se redacta de manera muy clara y explícita bajo la denominación de **conjetura**:

*«La interrogante anteriormente planteada ha conducido a la formulación de la siguiente hipótesis:*

*Es posible generar cambios positivos en la forma, espacialidad y vida urbana de la calle, a partir de la creación de estrategias proyectuales puntuales que conduzcan a una imagen de la ciudad más clara. Todos estos cambios pueden lograrse optimizando los ámbitos de la calle y conciliando las demandas de contacto físico y visual de las edificaciones particulares hacia ella, otorgándole así a la calle no sólo mayor eficiencia y orden, sino, además, instaurándola como lugar de intercambio y estímulo para los habitantes de la ciudad. Crear el todo a partir de la comprensión y afectación discreta de las partes.» (ob. cit.: 27)*

Como se ve, usa indistintamente los vocablos conjetura e hipótesis<sup>317</sup>, por lo cual pensamos que se trata de una **hipótesis de trabajo**.

Pensamos que, vinculada a la función, la **acción entrevista** indicada en el punto anterior –a modo de colofón del enunciado del problema– podría comprenderse como equivalente a una hipótesis, en el sentido de una propuesta que debe ser validada. Sin embargo, sería confusa e insuficiente.

Al contrario, la redacción ofrecida como conjetura es un constructo teórico que vincula, en un sentido positivo –no positivista–, unos supuestos con una operatividad para alcanzar unos fines. Es una afirmación que implica un fin. Se entiende que en términos de posibilidad y no de comprobación o verificabilidad. Le otorgamos el valor de un fragmento

<sup>317</sup> Según el DFH, en este caso se trataría más bien de una **hipótesis de trabajo**: «Suposición o conjetura que se asume como temporalmente verdadera con la intención de que sirva de guía, plan u orientación en un trabajo o investigación determinados. Se diferencia de una hipótesis científica en que no suele cumplir rigurosamente los requisitos que se imponen a ésta.»

teorético capaz de servir de fundamento a otros enunciados u operaciones, siendo en esto donde residiría su mayor potencial como hipótesis de trabajo.

Sin embargo, su amplitud es considerablemente extensa; de lo que está conciente la autora:

*«Es indispensable expresar, además, que en el trabajo se reconoce el riesgo metodológico que implica la realización de lecturas y reflexiones tan amplias del espacio urbano, debido a la evidente complejidad que presentan las ciudades. Pero creo que resulta necesaria hoy en día la observación crítica del espacio compartido por todos, a fin de contribuir, desde la arquitectura misma, a la concreción de ciudades mejores.» (17) (subrayado nuestro).*

#### 4. ¿A partir de cuáles supuestos la autora aborda su investigación?

Sí. Aunque siempre es posible entrever algunos que no consideró.

Consideramos que tanto en la Introducción como en la Justificación del trabajo, la autora anuncia los supuestos que la ayudan a construir la tematización.

En el segmento de la Introducción titulado: ***La calle, lugar fundamental de la vida urbana***, la autora esboza los supuestos principales de su trabajo:

*«El presente trabajo nace de la preocupación por la calle urbana, frecuentemente vista sólo como el lugar por donde transitamos y como vacío común bordeado por edificios...»*

*(...)*

*Se han trabajado dos temas principales en lo que se refiere a la afectación de la calle en la ciudad y sus habitantes: la importancia de la construcción de una imagen clara y legible y la importancia del espacio colectivo como el lugar donde ocurre el aprendizaje social...*

*Para la comprensión cabal de todos estos temas, resulta fundamental la introducción de los conceptos de espacio urbano y de espacio colectivo y su relación con la idea de espacio público y espacio privado... (14)*

*(...)*

*Entendemos la ciudad como un organismo vivo en que tanto el espacio público con el privado, con todas sus variaciones intermedias, resultan indispensables para su desarrollo...» (16)*

Para llegar ahí, en la construcción de su objeto de estudio, la calle urbana, se aproximó desde el estudio de tipos de ciudad y el rol que para cada uno de esos tipos se asigna a la calle. Durante la Justificación, revisa las siguientes consideraciones: a) el valor de la calle como lugar de la vida urbana, b) el paisaje como lugar de la calle y la calle como paisaje, c) la forma de la calle como dialéctica entre los límites que la definen y la totalidad como sumatoria de partes vinculadas, d) la calle como lugar de aprendizaje de la vida social y e) la legibilidad y la imaginabilidad de la calle como condiciones esenciales para valorar la imagen de la ciudad.

La autora no declara de manera explícita, por ejemplo, su concepción de Arquitectura, a pesar de que discurre mucho desde las posibilidades expresivas de esta y en tanto vehículo para lograr importantes mejoras en la ciudad. Queda para la inferencia del lector una definición al respecto.

#### 5. ¿Declara la autora que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyecto arquitectónico”?



Esto no se expone ni se justifica de manera explícita. Se da por sobreentendido. Este sería otro de los supuestos claves que la autora no declara ni desarrolla. Queda sugerido muy fugazmente en los siguientes casos:

«La reflexión acerca del espacio colectivo, desde las acciones de proyecto presentes en las edificaciones particulares, constituye un campo de grandes oportunidades para la evolución del espacio urbano de las ciudades, ya que la importancia de la ciudad como escenario de la civilización ha sido determinada por el espacio comprendido entre los límites de lo público y lo privado.» (16) (subrayados y negrillas nuestras)

«Al plantearme la tarea de intervenir un fragmento de ciudad para tratar de mejorar su red de espacios colectivos, he recurrido al lugar de la calle como elemento relacionador de los componentes del espacio urbano.» (115)

«Carencias y potencialidades. Aportando soluciones desde la arquitectura.  
La mirada panorámica al caso de estudio ha sugerido, principalmente, tres intervenciones que buscan convertir las carencias en potencialidades, con la finalidad de mejorar el espacio de la calle y, así, el fortalecimiento de su forma e imagen urbana.» (idem).

Evidentemente, la utilización de los medios de expresión y representación de la Arquitectura significa que los resultados del trabajo de proyectar-diseñar son claves en el proceso que siguió la autora. El uso de cada medio de proyección no está justificado, siendo esto otro de los supuestos no declarados.

## 6. ¿Enuncia o define la autora qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

No. Queda implícito. Oscila entre una primera significación del proyecto como acción conceptual genérica y no definida; y una segunda significación, común en el lenguaje técnico y cotidiano del mundo arquitectónico actual, el cual refiere a la propuesta documentada, es decir, al producto hecho y presentado como conjunto de diseños en planos.

La expresión incluida en el título del trabajo presentado por Lasala refiere a la segunda significación. Hablar de “...**estrategias de proyecto**” alude a un proceso sustitutivo de la noción de metodología (la estrategia), –según estudiamos con Rodríguez Morales (ob. cit.)– para lograr un producto (el proyecto).

Las expresiones siguientes son ambivalentes en los dos sentidos antes indicados:

- “...**acciones de proyecto**...” (v.gr. p. 29)
- “...Rem Koolhaas al presentar **su proyecto**...” (15)
- “...no dejar que sean las circunstancias las **que guíen los proyectos**.” (17)
- “...el aporte de los arquitectos **desde los proyectos** de cada uno de los edificios públicos y privados...” (27)
- “...expone **una serie de proyectos de arquitectura** contemporánea...” (33)
- “...la consolidación coherente de las ciudades **requiere un proyecto** en que la planificación urbana cumpla un rol fundamental...” (61)
- “...cómo se pueden generar aportes al espacio urbano **desde el proyecto arquitectónico**.” (idem)
- “...que promueva **proyectos menos** ensimismados...” (190)

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

En cuanto a los objetivos, clasificados en generales y específicos, se plantea que los primeros refieran a “gestos de gran significación” y lo segundos a “transformar las particularidades de cada caso”. En conjunto, interpretamos que los objetivos generales están orientados a **conocer y proponer**, mientras que los objetivos específicos lo están a **concebir y proponer**. A continuación, transcribimos las citas que, consideramos, apoyan lo que hemos dicho:

«Los objetivos generales están referidos a los gestos de gran significación que han de procurarse, a fin de sentar las bases para una imagen más clara de la ciudad, (...) Para el logro de una imagen más clara de la ciudad y de un espacio colectivo más atractivo e igualitario se han planteado los siguientes objetivos generales:

1. **Definir** la imagen mental de la ciudad desde la mirada de sus habitantes para luego proponer...
2. **Categorizar** las distintas zonas del caso de estudio...
3. **Formular** criterios para mejorar o superar las carencias...
4. **Categorizar** los vacíos verdes del caso de estudio, con la finalidad de incorporar su presencia...
5. **Sugerir** acciones para integrar, de la mejor manera posible, los terrenos vacantes...
6. **Calificar** los distintos eventos y la morfología de las calles...
7. **Meditar** acerca del significado de la calle...» (28) (subrayado y negrillas nuestras).

«Para el logro de un nuevo y revalorado espacio de la calle se plantea realimentar y reconstituir la red urbana de espacios colectivos. Se aspira transformar el lugar caótico en despejado entorno con valor... (...)

Los objetivos específicos, directamente relacionados con las particularidades de los casos de estudio, son los siguientes:

1. Estudiar cómo se pueden proporcionar bordes a las calles...
2. Buscar estrategias para incorporar la acción municipal al acondicionamiento de los estratos más cercanos al nivel de la calle, con la finalidad de absorber las distintas tensiones del contexto, así como para crear nuevas relaciones espaciales y programáticas entre lo ya construido y lo que está por construirse.
3. Sugerir respuestas para la incorporación de servicios y otras actividades públicas...
4. Formular acciones de proyecto para ampliar el espacio visual de la calle...
5. Definir acciones de proyecto para la incorporación, ya sea física o visual de los parques...
6. Buscar respuestas para reducir los recurrentes obstáculos físicos en el transitar del peatón.
7. Generar ideas para lograr un mayor nivel de seguridad, calidad y valorización estética en la calle...» (29)

(idem)

En cuanto a los alcances previstos, la autora precisa, como ya dijimos, que se trata de una “exploración”, no exhaustiva (“puntual”), con apoyo en un caso de estudio (Chacao, entendido como un fragmento de Caracas) del cual deriva un conjunto de subcasos. Para alcanzar los objetivos generales, se plantea una aproximación genérica, fundamentalmente teórica, para formular “estrategias proyectuales” abiertas. Para los objetivos específicos se plantea el estudio de subcasos representativos de unos temas derivados de los anteriores. La citamos:

«Para abordar un problema genérico tan difundido y diverso, se decidió elegir dos aproximaciones al problema: una primera aproximación, de carácter más especulativo y universal, que intenta identificar y desarrollar a nivel teórico las posibles estrategias o posturas que orienten el espacio de la calle urbana hacia una condición más estimulante. El segundo acercamiento responde a casos más particulares, fundamentados en el análisis y estudio de situaciones concretas, en fragmentos específicos del caso de estudio. La sumatoria de estos casos particulares intenta lograr un mapa de la ciudad más claro y aprehensible.

(...)

En este sentido, se ha escogido como caso de estudio un fragmento de la ciudad de Caracas, el municipio Chacao y, dentro de esta fracción se han trabajado una serie de subcasos de estudio o casos particulares, que

*responden a las distintas categorizaciones de tejidos urbanos y tipos de ocupación. Paralelamente se evalúan las carencias y potencialidades de este territorio, a fin de establecer respuestas que pudieran hacerse extensivas a otras situaciones análogas. La mirada del caso total está relacionada con los objetivos generales trabajados, y los casos particulares con los objetivos específicos.*

*Los temas desarrollados de forma general, frecuentemente estarán relacionados con posibles estrategias que tendrán aplicación en las propuestas específicas desarrolladas en los casos particulares.» (30-31)*

Los temas trabajados desde una aproximación “más teórica y especulativa” son:

- «1. La búsqueda de una **imagen** más clara de la ciudad.*
- 2. La ciudad como **ambiente de aprendizaje** social y lugar de estímulo para el pensamiento creativo de sus habitantes.*
- 3. Los **basamentos habitados**, como planteamiento acerca del papel que pueden jugar los niveles más cercanos a la calles en el enriquecimiento de la red de espacios colectivos.*
- 4. El **espacio público de la administración privada**, como estrategia de estímulo de los organismos municipales hacia el sector privado de la construcción, a favor de la construcción de nuevos espacios colectivos financiados y mantenidos por la administración privada.» (idem) (negritas nuestras).*

Ella refiere como “campos de intervención” a los subcasos donde explora temas arquitectónicos más precisos:

- «1. La afectación de los **estratos de las edificaciones** más cercanos al **nivel de la vía**.*
- 2. El análisis y ajuste de los **límites físicos y visuales entre el espacio público y el privado**.*
- 3. La incorporación o mayor participación de los **espacios intersticiales** entre edificios con la calle.*
- 4. La incorporación física o visual de los **vacíos verdes** de la ciudad con el espacio urbano.*
- 5. La reconsideración y diseño del **espacio de la acera**.» (31) (idem)*

Como ya comentamos en el análisis de su aproximación (conjetura), ella manifiesta estar consciente del riesgo metodológico que supone la gran amplitud con que es abordado su objeto de estudio, es decir, la calle urbana. También queda claro en el desarrollo de los elementos de su aproximación metodológica que el proceso de investigación está movido por un impulso por transformar la realidad, proponer, entendiendo que el conocer esa realidad es una fase necesario para llegar al proponer.

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Ella denomina “Estrategias metodológicas” a una descripción más detallada de su proceso de investigación, el cual entiende como “acciones concatenadas” (31). Diferencia entre dos tipos de estrategias:

- a) Estrategias vinculadas al **conocimiento** de los casos de estudio, y
- b) Estrategias preparatorias para la **intervención** del contexto urbano del caso de estudio.

La primera acción es una escogencia de “territorios de estudio para los casos específicos” con el criterio de que guarden una relación que le permita luego realizar una aproximación total del “fragmento de ciudad” estudiado:

*«Escoger los territorios de estudio para los casos específicos supone dirigir una mirada general al fragmento de ciudad escogido como caso de estudio, con el objeto de detectar lugares que ameriten una solución pero que a su vez ofrezcan una relación entre ellos para el logro de una lectura total del fragmento de ciudad trabajado.*

Luego de esa acción preliminar, que interpretamos supone trabajar desde cierta intuición, ella enumera cada uno de los grupos de estrategias de trabajo.

Las estrategias vinculadas al conocimiento de los casos de estudio son:

«1. Realizar una lectura del ámbito espacial del caso de estudio, a fin de lograr una comprensión adecuada del mismo. Esta lectura implica el **conocimiento directo del lugar y su registro planimétrico y fotográfico**.

2. Obtener una muestra conformada por una serie de mapas o dibujos acerca del caso de estudio, realizados por un conjunto heterogéneo de sus habitantes, con la finalidad de intentar **construir cómo es la imagen mental colectiva** de los habitantes de este fragmento de ciudad.

3. **Estudiar** los distintos tipos de **tejido urbano** y de las **formas de ocupación** del caso de estudio.

4. **Estudiar** las **ordenanzas** municipales para determinar su impacto en el lugar.

5. **Elaborar un inventario** de los **elementos urbanos** vinculados al caso de estudio elegido, para contar con el repertorio de objetos que habrán de considerarse en las propuestas futuras. La realización de este inventario, concatenada a la lectura y registro visual del lugar, implicará una operación posterior de **selección, catalogación y complementación de los elementos fundamentales**.

6. **Categorizar los límites** de las edificaciones según la **demanda** de mayor o menor **contacto visual o físico** hacia la calle.» (17)

Las estrategias preparatorias para la intervención del contexto urbano del caso de estudio son:

«1. Identificar las zonas del caso de estudio de naturaleza más pública o colectiva para **definir el área** en donde se centrará principalmente la intervención.

2. Identificar las **redes y circuitos de los espacios de la cotidianidad colectiva** que tienen injerencia en el caso de estudio.

3. **Categorizar los bordes** en relación con las **posibilidades espaciales** de los mismos.

4. **Identificar y categorizar los territorios vecinos** con potencial de sumarse, conjuntamente con la propuesta, a la red existente de espacios urbanos.» (ídem)

Por la manera en que presenta las estrategias de trabajo podemos inferir que se trataría de *tácticas*, o tareas específicas que le permitirían alcanzar las estrategias propiamente dichas, esto es, conocer e intervenir el caso de estudio (Chacao, Caracas) a partir del objeto de estudio (la calle urbana).

## Reflexión acerca del trabajo analizado

Lasala dice en sus conclusiones que el trabajo se centró en «...la comprensión de la calle como el lugar en el cual ocurre el aprendizaje social de los seres humanos...» (189) y lo hizo a partir de proponer «...algunas respuestas posibles desde la arquitectura a los problemas detectados.» (ídem).

Aunque no lo hace explícito según la fórmula: “el proyecto que proponemos es...”; mas, lo sugiere en distintos modos y en distintos fragmentos del trabajo; consideramos que el **proyecto** que Lasala se propuso **indagar** fue el de *comprender la calle como el lugar en el cual ocurre el*

*aprendizaje social de los seres humanos*, estudiando esto a través de **pruebas de diseño**, para ensayar las posibilidades hipotéticas del proyecto y, en consecuencia, proponer constructos teóricos para otras posibles ocasiones. Nos referimos con esto a sus propuesta para *basamentos habitables*, para el *espacio público de administración privada*, el aporte al estudio de *tipos de vacíos* (isla, pasaje, par y remate), entre otras. Cada uno de esos ensayos generó unas imágenes que se constituyen en referentes conceptuales, vale decir, teóricos, y operativos, cabe decir, procedimentales, para la actuación en otras áreas y circunstancias.

Lasala ensaya a través de su proyectar-diseñar distintas consideraciones que va enlazando desde sus lecturas teóricas sobre su pregunta *¿cómo mejorar la vida urbana desde la calle de la ciudad pública?* (ella lo dice mejor que nosotros, sin duda). Genera categorías de situaciones observadas, determina condiciones arquitectónicas de la realidad estudiada, precisa elementos constituyentes, inteligibles y operables; conoce, cuestiona y propone. Así, Lasala estudia, critica y reflexiona a través de su proyectar-diseñar.

Sin embargo parece muy fina, casi indefinida, la línea que separaría su trabajo, entendido como un **proceso proyectual** de su trabajo al tratar de entenderlo como una **investigación proyectual**. ¿Cómo precisamos las diferencias?

Por ahora, nos limitaremos a resumir los términos generales de su proceso; apoyándonos en todo lo ya comentado y en la sección que ella titula como "*Estructuración de los contenidos*". Veamos:

1. **Reconocimiento de un asombro** (una inquietud o un "objeto" que atrapó su interés); en su caso se trata de un *tipo espacial*: la calle.
2. **Dilucidación**, en el sentido de diferenciar el objeto de su asombro de otros reconocibles; en su caso, sucedió cuando diferenció *calle* de *camino*, y además, comenzó a distinguir *tipos de calles* según *tipos de ciudad*, lo que supuso asumir a *la ciudad* como contexto clave del fenómeno de su asombro y llegar a precisarlo en un primer estadio como *la calle de la ciudad pública*.
3. **Construcción de una temática**, orientándose a la comprensión de un posible problema. Esto está sumamente documentado tanto en el texto que desarrolla como justificación y en el capítulo 2, en el cual amplía una *historización tematizada* ("aportes en la historia") y una *tematización contextualizada* (casos modélicos o referenciales, actuales), tanto del contexto como del fenómeno de su asombro identificado hasta el momento. El capítulo 3 consiste también en una tematización, pero en este caso relativo a los fines que persigue el proyecto de su indagación. Se trata de una *tematización conceptualizada*, porque reflexiona sobre las posibilidades de relación entre las realidades identificadas como activas en el fenómeno: la arquitectura, las personas, lo urbano, etc.

4. **Definición de problema y conjetura**, que por razones de la legibilidad del informe del proceso de investigación convino en presentar antes del capítulo 2. Según como interpretamos el trabajo de Lasala, el primer problema real fue aproximarse al proyecto, según como lo entendemos (recuérdese que para nosotros es un *estado de abierto orientado*). El proyecto, como lo enunciamos al principio de esta reflexión, sería el equivalente a la hipótesis que se desea validar o al axioma desde el cual derivar proposiciones. Obsérvese que hacemos énfasis en que “equivaldría”, por lo que desde el hecho mismo de que lo enunciamos como **proyecto** y no como *hipótesis* o como *axioma*, se marca ya una diferencia epistemológica clave para nuestros propósitos. En todo caso, los tres forman parte de un estadio teórico, que deviene en práctica a través de las **pruebas de diseño** (para el caso del proyecto). El sentido básico para iniciar una investigación es el enunciado de un problema y/o pregunta. Sobre la relación entre proyecto, problema y pregunta trabajaremos en nuestras reflexiones finales.
5. **Conocimiento del caso de estudio**, apoyándose primordialmente en técnicas de estudio, expresión y representación arquitectónica y urbana, más vinculándolas con técnicas de estudio desde otros campos de saber, espacializando<sup>318</sup> los datos que provean. En este momento se unen intuición y reflexión crítica. Para Lasala supone: desarrollo conceptual, planteamiento de estrategias, mirada crítica a la realidad, búsqueda de medidas (en el sentido de criterios y acciones posibles) y la contrastación de percepciones. En su trabajo se muestra como el capítulo 4.
6. **Ensayos proyectuales**, que Lasala llama acciones proyectuales o pruebas de diseño. Ella habla de una “visión abierta y creativa” y “proposiciones concretas”. A través de esta práctica, refuerza sus consideraciones teóricas de partida, las adecúa, amplía o genera otras que vincula en forma de categorizaciones, descripción de elementos, identificación de operaciones de trabajo; produciendo al final imágenes arquitectónicas en las que se sintetiza lo estudiado. Lo pensado se manifiesta así a través de lo proyectado-diseñado. Es el capítulo 5 de su trabajo.
7. **Construcciones teóricas**, nuevas u originales, parcial o totalmente reconstruidas. Se trata de lo que ella presenta como conclusiones de su trabajo. Aquí estimamos que el discurso pudo ser más prospectivo que retrospectivo; lo cual hubiese reforzado su rol de construcción teórica propuesta, luego de haber reflexionado sus temas y supuestos de partida a través de las técnicas del proyectar-diseñar arquitectónico.

Por último queremos hacer notar que el trabajo se presenta, como se espera, en un discurso de ensayo académico; predominantemente escrito en voz pasiva, con ocasionales cambios al plural mayestático y, muy rara vez, con incursiones de la primera persona del singular.

---

<sup>318</sup> Queremos decir con esto, enunciando los datos en términos de un orden espacial; por cuanto entendemos que es desde esta comprensión que un dato se vuelve pertinente para el saber arquitectónico.

#### 4.2.1.a.- Makowski: *la IPA como reflexión proyectual intensa*

##### Ficha del Trabajo de Grado estudiado

---

Título del trabajo:

### **CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS OTRAS**

Acontecimientos arquitectónicos capaces de afectar la tradición tipológica en la vivienda multifamiliar de las urbanizaciones del Sur-Este de Caracas

---

Autor:

Andrés Makowski

Tutor:

Francisco Martín Domínguez

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2011

---

Índice

---

Observaciones:

1. Introducción
  - 1.1. Presentación \_p1
  - 1.2. La Motivación \_p4
  - 1.3. El tema de interés \_p5
  - 1.4. Objeto y finalidad \_p7
  - 1.5. Estructura del trabajo \_p8
  - 1.6. El método \_p10

### **CAPÍTULO I** \_p17

#### **Marco teórico general: La Tradición**

- 1.1. La Arquitectura y el Proyecto \_p17
  - 1.1.1. Una Teoría Posible \_p21
- 1.2. El legado de la modernidad \_p28
  - 1.2.1. Lo sabido: *Los orígenes de la vivienda multifamiliar* \_p28
  - 1.2.2. Lo sabido: *La vivienda multifamiliar en Caracas 1940-1980* \_p35
  - 1.2.3. Lo sabido: *Las ordenanzas municipales y el promotor inmobiliario* \_p47

### **CAPÍTULO II** \_p57

#### **Construcciones arquitectónicas: Las Teorías**

- 2.1. Fundamentos Teóricos \_p57
    - 2.1.1. Construcciones Arquitectónicas *Otras* \_p58
    - 2.1.2. Acontecimientos arquitectónicos capaces de afectar la tradición tipológica \_p64
    - 2.1.3. La tradición tipológica de la vivienda multifamiliar \_p71
      - Las formas de la vivienda multifamiliar \_p74
      - La vivienda multifamiliar en el sur-este de Caracas \_p76
    - 2.1.4. Las Hipótesis \_p79
      - 2.1.4.1. La construcción de la Hipótesis \_p81
        - La Arquitectura y las Ideas \_p82
        - La Arquitectura y la Realidad \_p83
        - El Comprender \_p83
        - El Comprender \_p85
        - El comprender *algo-como siendo otro-* y *algo-como siendo algo-* \_p85
      - 2.1.4.2. La Hipótesis \_p96
      - 2.1.4.3. Epílogo \_p102
-

### **CAPÍTULO III** \_p103

#### *El proyecto arquitectónico y sus procesos*

- 3.1. La especificidad de la Arquitectura y el Proyecto Arquitectónico \_p104
  - 3.2. Formas de actuación \_p106
  - 3.3. El Proyecto Arquitectónico \_p107
    - 3.3.1. La Necesidad y el Deseo \_p107
    - 3.3.2. La determinación de la “necesidad” de la vivienda multifamiliar \_p110
    - 3.3.3. El lugar del proyecto arquitectónico \_p114
      - Anexo I; Anexo II \_p119
  - 3.4. PRIMER CUERPO: “La flexibilidad de la vivienda multifamiliar -como siendo otra cosa-” \_p119
    - 3.4.1 Ejercicio N° 1: “Relaciones y conexiones entre la flexibilidad y el objeto ya constituido” \_p123
      - Anexo III \_p125
    - 3.4.2. Ejercicio N° 2: “Relaciones y conexiones entre la diversidad espacial y el mueble como objeto” \_p126
      - Anexo IV \_p132
  - 3.5. SEGUNDO CUERPO: “La transformabilidad de la vivienda multifamiliar articulada en una idea forjada en el método: -comprender algo como siendo algo-” \_p133
    - 3.5.1. Ejercicio N° 3: “La vivienda multifamiliar como espacio habitable” \_p135
      - Anexo V \_p152
  - 3.6. TERCER CUERPO: “Potencialidades y Limitaciones que caracterizan a estos modos resultados” \_p154
    - 3.6.1. Ejercicio N° 4: “El retorno a la vivienda de alquiler” \_p157
    - 3.6.2. Ejercicio N° 5: “La habitación de alquiler como figura de una posibilidad” \_p164
    - 3.6.3. Ejercicio N° 6: “Los espacios colectivos de la vivienda multifamiliar” \_p171
      - Anexo VI; Anexo VII \_p176
- Epílogo \_p177  
Bibliografía \_p181
- 
- 

### **Análisis del trabajo**

1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

Sí. El término *investigación proyectual* aparece en varias ocasiones en el discurso de Makowski. Pero, es necesario observar que no identifica a la IPA como método en sí, sino que



emplea dicho término como un *sintagma nominal*<sup>319</sup> con el que identifica o caracteriza la investigación que él realiza. Veamos:

1. «...es aquí en donde reside precisamente uno de los argumentos que orientarán a esta *investigación proyectual*, esto es, la posibilidad de un hacer que articule en un particular modo de pensar, la mayor suma posible de elementos y componentes que definen a ese codificado espacio-tiempo que está “contenido en el caos del mundo”.» (4)
2. «...más que flexibilizar los modos y las maneras de esta *investigación proyectual*, intentaremos determinar los modos de este conocimiento a partir de las posibles relaciones que entre las nociones de tipo y modelo puedan existir.» (74)
3. «Las previsiones en este caso se fundamentan en crear un patrón lógico que pueda ser observado y, a la vez, servir de medio o útil adecuado para las *investigaciones proyectuales*. » (129)
4. «La mayoría de las aproximaciones teóricas y prácticas que intentan explicar el cómo de un posible hacer, coinciden en que la posibilidad reside en el modo de posicionarnos frente al problema planteado, y en esta *investigación proyectual*, hemos insistido en que es el “modo de ver” quien determina el cómo y las posibilidades de ese reposicionamiento.» (174)
5. «Uno de los objetivos iniciales planteados en este proyecto de grado, residió en intentar conciliar en el ámbito del hacer arquitectónico, los procesos, actividades y condiciones que son propias de la *investigación proyectual* con aquellos que son propios o caracterizan la actividad “profesional” del arquitecto o, en otras palabras, intentar comprender las complicidades y las posibles conexiones que existen o pueden existir entre ambos campos de actuación.» (178)<sup>320</sup>

Esas son todas las ocasiones y expresiones en las que aparece la denominación “investigación proyectual” en el trabajo de Makowski. Pensamos que la primera y la cuarta son las más nítidas para apoyar nuestra afirmación de que el término es usado sólo como un nombre y no enunciado como un método. Las otras tres citas, en cambio, pudieran parecer ambiguas al respecto; cuando habla de: a) «...flexibilizar los modos y maneras de esta *investigación proyectual*...» (en la segunda), b) «...medio o útil adecuado para las *investigaciones proyectuales*...», y c) «...los procesos, actividades y condiciones que son propias de la *investigación proyectual*...» (en la quinta). Como vemos, en la 2ª cita habla de: «...determinar los modos de este conocimiento a partir de las posibles relaciones que entre las nociones de tipo y modelo puedan existir.»; mientras que en la 5ª se refiere a de la IPA como un «campo de actuación».

Tanto si lo refiere a un “modo conocimiento” determinado como “relación entre conceptos” (tipo y modelo) o se refiere a “campo de actuación no-profesional”; no leemos el desarrollo de estas nociones como método, dicho o expuesto de manera explícita por Makowski en su trabajo.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

<sup>319</sup> Según el DRAE, *sintagma nominal* es un conjunto de palabras que funcionan como una unidad, en una oración gramatical; tiene como núcleo un nombre, a diferencia del sintagma verbal, que tiene como núcleo un verbo.

<sup>320</sup> Para producir ciertos énfasis en su discurso, destacar ciertos conceptos o incluso parafrasear o reiterar lo dicho por algunos de los autores citados por él, Makowski recurre frecuentemente a presentarlos en cursivas, o entre comillas (predominantemente, inglesas dobles “ ”). Como en nuestro texto las citas siempre se identifican con comillas latinas (« »), mantenemos los entrecorridos de Makowski sin alteración; en cambio, como todas nuestras citas se presentan en cursivas, el lector observará casos en los que ciertas palabras, frases o incluso párrafos enteros se presentan con tipos rectos; así reconocerá el uso de cursivas originalmente hecho por parte de Makowski. Indicaremos cuando algún subrayado sea de él y en todos los casos, las negrillas serán siempre nuestras.

Sí, aunque no en un sentido del todo claro, según nuestro juicio. Él parte por advertir que su investigación se apoya en uno de los tres modelos de métodos filosóficos fundamentales, propuestos por Richard McKeon: el **método de indagación**, consistente en «...*una pluralidad de métodos, entre cuyas finalidades se encuentra el hacer avanzar el conocimiento...*» (12)<sup>321</sup>

Él dice que describe de una manera «*bastante precisa*» los métodos que empleará en su investigación, apoyándose en la noción de **Pragmatismo** de William James (1842-1910), a quien cita:

«... [El pragmatismo] es un método para apaciguar las disputas metafísicas que de otro modo serían interminables. ¿Es el mundo uno o múltiple? ¿Libre o determinado? ¿Material o espiritual? El método pragmático en tales casos, trata de interpretar cada noción, trazando sus respectivas consecuencias prácticas.” / “Significa el -aire libre y las posibilidades de la naturaleza- contra los dogmas, lo artificial y la pretensión de una finalidad en la verdad.” / “Al mismo tiempo, no representa ningún resultado especial. Es un método solamente. Las teorías llegan a ser instrumentos, no respuestas a enigmas, en las que podemos descansar. El pragmatismo suaviza todas las teorías, las hace flexibles y manejables. No constituyendo nada esencialmente nuevo, armoniza con muchas antiguas tendencias filosóficas” / “No supone resultados particulares, sino solamente una actitud de orientación, que es lo que significa el método pragmatista” / “El pragmatismo es, en primer lugar, un método, y, en segundo, una teoría genética de lo que se entiende por verdad. El pragmatismo quiere hechos; el racionalismo, abstracciones” / “La verdad para él [¿?], se convierte en un nombre para clasificar todas las clases de valores definidos que actúan en la experiencia”<sup>322</sup> (13)

Al parecer, su aproximación al pragmatismo se presenta matizada por una cierta orientación hacia la **fenomenología**:

«*Dentro de los aportes dados por la fenomenología a la comprensión de los procesos que ayudan a configurar el conocimiento, encontramos las interpretaciones dadas por Heidegger quien afirma que el conocer es un modo de ser-en-el-mundo y que ello, no es nunca un ver o contemplar, sino que más bien, presupone la relación del hombre con el mundo. Para él, conocer es la renuncia a cuidarse de las actividades comunes de la vida cotidiana...* (13-14) / Heidegger plantea el problema del conocer bajo un esquema que se inicia con la simple observación de las cosas, cualesquiera sean, y que deviene en la posibilidad de la crítica o del juicio sobre lo inicialmente observado. / (...) ...las “manifestaciones o grados del conocimiento” (...) presuponen el cómo de la relación del hombre con el mundo, por lo que el conocer sólo es posible –según el autor [Heidegger]- con base a las relaciones entre: el observar, el percibir, el determinar, el interpretar, el discutir, el negar y el afirmar.» (14)

Discurre la aproximación metodológica de Makowski a través de una reflexión sobre el hecho de que «...*el aumento de la complejidad del problema arquitectónico...*» (23) ha traído consigo la necesidad de una teoría más ocupada en «...*las maneras y las acciones que en los resultados...*», aun cuando pareciese que cualquier teoría arquitectónica, indefectiblemente, ha de validarse en la piedra clave del «*resultado arquitectónico*». Así, Makowski distingue entre la **teoría de la arquitectura** y la **teoría del proyecto**:

«*La teoría de la arquitectura tiende a concentrar su atención en el conocimiento y entendimiento de lo que la Arquitectura «es».* La teoría de la arquitectura se encarga más de determinar el “qué” que el “cómo” o, en las mismas palabras, se ocupa de lo que la Arquitectura «es o debe ser» y no tanto de cómo se genera. En este sentido, la teoría de la arquitectura guarda estrecha relación con conceptos abstractos de orden filosófico, ético o ideológico tales como: felicidad, belleza, verdad, bondad, libertad, orden, caos. / La **teoría del proyecto se dedica** «al cómo se

<sup>321</sup> Makowski cita a: Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, voz **Método**; p. 2402.

<sup>322</sup> Makowski cita a: James, William (1907) *El Pragmatismo*, Barcelona: Folio, 2002; s/pp. Subrayados nuestros.

produce», es decir, a los aspectos poéticos y a los principios reguladores del hecho proyectual, ***sin por ello entrar en los aspectos metodológicos***. Lo puramente metodológico se constituye en una aplicación concreta de la teoría del proyecto. La teoría del proyecto, pone su atención en los fines y en los medios para conseguirlos, se relaciona directamente con la elaboración o poiesis. En suma, la teoría del proyecto consiste en adentrarse en el proceso de la constitución de la arquitectura como realidad física.» (23)

Cuando Makowski señala que la teoría del proyecto se ocupa de los aspectos relativos «...al cómo se produce (...) el hecho proyectual (...) ***sin por ello entrar en los aspectos metodológicos*** [pues] *Lo puramente metodológico se constituye en una aplicación concreta de la teoría del proyecto*», interpretamos una ambigüedad en el modo en el que emplea la noción *metodología*: no sabemos si está hablando, como lo hizo antes, de un modo de aproximarse a la producción del conocimiento epistemológicamente comprendido o si, al contrario, se refiere con ese término a las descripciones, digamos, “operativas”, de los métodos por los cuales se desarrollaría el hecho proyectual. Creemos que podemos suponer lo primero cuando, un poco más adelante en su discurso, afirma lo siguiente:

«El método, a diferencia del rigor tipológico, prima la recurrencia a la fenomenología no nostálgica, a la experiencia subjetiva, a los vínculos afectivos entre la necesidad y el objeto arquitectónico como territorio, ya no de certezas sino performativo evitando así la parálisis que impone la continua y esclerótica recurrencia tipológica-académica a las certezas y a la verdad.» (26)

## b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

No. Makowski no declara su trabajo explícitamente relacionado con algunas de las líneas de investigación originalmente pautadas para la MDA. Sólo podemos inferir que se relacionaría en un nivel epistemológico con el planteamiento nominal de la Investigación Proyectual:

«...el interés fundamental que suscita este trabajo de grado, gira en torno a la necesidad de “comprender y objetivar” las posibilidades de -un hacer «Otro» en Arquitectura- articulado en el entendimiento y la comprensión de los “ya sabidos” que predeterminan, en cierta medida, los modos que regulan el cómo de las prácticas interpretativas arquitectónicas.» <sup>323</sup> (3)

Como el caso de estudio es el de las viviendas multifamiliares en Venezuela, entre las décadas, en el periodo 1940-1980, también es posible inferir que el trabajo podría estar vinculado a la línea de estudios sobre arquitectura e identidad.

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó el autor?

Makowski indica que la motivación de su trabajo surge del continuado esfuerzo que relaciona su práctica profesional con el ejercicio académico, desde ahí cuestiona y:

---

<sup>323</sup> Cursivas de AM. Makowski

«...busca comprender el qué y el cómo que hacen posible -las relaciones y conexiones entre la arquitectura y las circunstancias que caracterizan a la situación actual-...» (6)

Él habla de una “indiferencia” que afecta todo esfuerzo por hacer comunicable, a través de la crítica y «la corrección»<sup>324</sup>, lo que, en sus palabras, se presenta como «presentimiento» o «intuición basada en la experiencia inconsciente». Se plantea como necesario superar esa “indiferencia”:

«Y, desde el punto de vista del autor, si la indiferencia impregna al hacer arquitectónico más de lo que sería deseable, y si toda crítica y postura proyectual enroscada en la más absoluta indiferencia desciende inexorablemente al nivel de opinión o de creencia personal, justamente, es la posibilidad de evitar esa indiferencia- lo que ha alentado a la realización de este trabajo de grado en los tres grados o niveles de actuación que el hacer arquitectónico convoca, es decir, en el de las relaciones entre el Yo y las cosas, entre el Yo y el mundo, e incluso, entre el Yo y uno mismo.» (7)

La motivación torna en tema cuando, en una circunstancia histórica que define como “interesante y compleja”, **identifica un vacío en el modo de pensar y proyectar la arquitectura:**

«La situación actual, aun siendo interesante, es compleja. Lo interesante radica en la primacía de lo indeterminado e inestable frente a lo estable que la falta de acuerdos colectivos impone al hacer contemporáneo, y que por tanto nos impulsa a la necesidad de acostumbrar nuestro cuerpo y nuestra mente a lo contingente y a lo diverso; y lo complejo, reside precisamente en la necesaria aceptación (y degustación) de esa falta de acuerdos. En este contexto indeterminado que signa al hacer arquitectónico, el “vacío” que permanece oculto en el modo de pensar y de proyectar la vivienda multifamiliar, está ahí. La opinión de la casi totalidad de los agentes que ayudan a conformar esta posibilidad así lo manifiestan: las formas resultadas que caracterizan a estos lugares destinados a la habitación doméstica no satisfacen a nadie.» (7)

Ese vacío en el modo de pensar y proyectar le cuestiona, tanto desde lo que considera su comprensión acerca de su saber disciplinar como de lo que ha logrado al respecto, a través de un resultado:

«...probablemente no hemos sabido comprender, ni la especificidad, ni el objeto mismo de la arquitectura, o lo que podría ser más grave aún, que no hemos sido capaces de producir una construcción arquitectónica singular que permita orientar conscientemente la totalidad de los modos que califican el cómo de nuestro hacer.» (8)

Así que pensamos que al enunciar el objeto de su trabajo, está manifestando lo que considera el problema que le ocupa:

«El objeto del presente trabajo es evidenciar en sus realizaciones el cómo los diferentes modos de pensar y de ver lo “ya sabido” bajo el imperativo del deseo de saber lo “no sabido” que allí reside, deviene en un hacer arquitectónico Otro que hace posible interpretar el qué y el cómo de un determinado medio físico.» (9)

Entendemos que se plantea identificar lo que considera “ya sabido” en su quehacer, para intentar “volver a pensarlo” de un “modo Otro”, desde lo “no sabido”, que transforme dicho quehacer:

---

<sup>324</sup> Interpretamos esta voz (la corrección) como la técnica docente predominante en los talleres de Diseño en la EACRV.

«... comprender el cómo de un hacer Otro bajo la premisa de que en el volver a “recordar” lo que hemos pensado y, en el volver a “ver” lo que ya ha sido visto alguna vez, residen las posibilidades de poder “comunicar” el cómo esa realidad Otra puede ser producida.» (12) / «...la pregunta que nos deberíamos formular es: ¿qué es lo que tenemos que volver a ver? (...) la necesidad de poder “ver” el “no sabido” de la situación que allí está presente de manera consciente o inconsciente...» (82)

Él identifica cuatro dimensiones desde las cuales aproximarse a lo “no sabido”: la técnica, el programa de necesidades, las regulaciones normativas y la tradición disciplinar:

«...las dimensiones iniciales e intuitivas en las que podrían estar inscritos esos “no sabidos” podrían estar determinadas : a) en el campo o en el conjunto de condiciones caracterizadas por las nuevas tecnologías, los procedimientos instrumentales, los nuevos materiales de construcción, las alternativas ecológicas, etc., y/o; b) en el conjunto de condiciones relativas a las necesidades que devienen de las prácticas sociales propias de estos complejos de vivienda, y/o; c) en el conjunto de condiciones relativas a las necesidades que devienen de las prácticas políticas, económicas y/o normativas del Estado, y/o; d) el conjunto de condiciones que hacen posible un modo de pensar particular que permita interpretar el “vacío” que convoca a un acontecimiento.» (71)

Para abordar su estudio, él se acota al caso de la vivienda multifamiliar en Venezuela, entre los años 1940 y 1980; entenderla como un caso específico de la vivienda, en el cual se desconoce al “usuario”, le sirve para vincular y situar el problema de identificar “lo no sabido” en su quehacer:

«...el problema la vivienda no está necesariamente determinado por el cómo del diseño formal de estos lugares, sino que más bien, está en el cómo son pensados, en el para quién son pensados, y, en consecuencia, en el para qué son pensados y proyectados. / (...) la vivienda también puede ser entendida en la generalidad del medio, como un objeto al cual es imposible acceder en y desde su estructura, ya que como –cosa- universal, la especificidad de su uso no resulta sino en un medio “no controlable” en el acto del proyecto: / -La vivienda colectiva es aquella que no tiene usuario conocido.» (115)

En resumen, entendemos que el problema que se plantea Makowski es el de aproximarse a dilucidar las posibilidades de “lo no sabido” de su práctica proyectual, desde el reconocimiento y estudio de su quehacer disciplinar “ya sabido”, acotado al caso de la vivienda multifamiliar en Venezuela.

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

Makowski no se plantea esbozar una “hipótesis” que actúe como previsión, regulación o conjetura desde la cual desarrollar su investigación, sino que orienta y propone una variedad de hipótesis que él considera relacionadas desde un modo de teorizar abierto y dinámico. En su discurso, se refiere tanto a “la” hipótesis como a “las hipótesis”, por lo cual, resulta difícil prever una única respuesta a nuestra pregunta. Usa el vocablo “hipótesis”, lo cual nos sugiere un esfuerzo por racionalizar su proceder. Como dijimos, hay lo que podríamos denominar como un “campo teórico”, formado por una variedad de “enunciados”, “aforismos” o “afirmaciones” que, vistas en conjunto, se ofrecen dialécticamente entre lo que él denomina “la tradición” y “las teorías”. Dice Makowski:

«Delimitar una única hipótesis que nos ayude a comprender y a orientar el modo de proyectar el cómo de esta posibilidad, resulta en principio de suma complejidad.» (81)

Así, esa complejidad se va desplegando en la medida en que él va pronunciado las posibles hipótesis que considera necesarias para abordar su estudio. Él señala una primera hipótesis:

*«En la reflexiones precedentes hemos determinado que los componentes fundamentales que indican las reglas que determinan el qué y el cómo de la realidad construida y que caracteriza a estos domicilios domésticos, pueden ser entendidos tanto en las condiciones que caracterizan a la situación como en el hacer singular del arquitecto, y por otra parte, a partir de reconocer ese carácter secundario que debe caracterizar nuestras actuaciones en la sociedad contemporánea, hemos damos por descontado que nuestras posibilidades proyectuales residen exclusivamente en hacer “visible” ese algo desde y a través de nuestro hacer. En este sentido, si aceptamos que los espacios arquitectónicos resultados de nuestras prácticas reflejan o han reflejado el cómo esa realidad y esa tradición han sido entendidas y percibidas, y, si aceptamos que lo que nos motiva en este trabajo es la posibilidad de hacer visible el “vacío” o el “no sabido” que es capaz de afectar la tradición tipológica existente con el objeto de dejar aparecer “otra cosa” que los saberes instituidos, la primera hipótesis que nos va a ayudar comprender el cómo de esta posibilidad, va a residirse en la necesidad de volver a pensar lo que ya antes habíamos pensado.» (81-82)*

Señala más adelante una segunda hipótesis:

*«La segunda hipótesis que va a permitir orientar estas actividades, parte de la necesidad de poder determinar aquello que debe ser objeto de ser nuevamente visto. En este sentido, se parte del hecho objetivo que permite afirmar que la forma del espacio arquitectónico resultada de estas prácticas, es una consecuencia del conjunto de los modos determinados en que el arquitecto compone en sus premisas y destrezas, la totalidad de las exigencias que las ordenanzas municipales, el promotor inmobiliario y los usuarios, exigen a su hacer.» (83)*

La primera hipótesis refiere entonces a *volver a pensar lo pensado*, entendemos por esto: recordar y reflexionar críticamente lo recordado. La hipótesis consistiría en asumir que en ese proceso, metódicamente realizado, podrán “verse” los vacíos”, es decir, formularse nuevas preguntas. Pensamos que la palabra clave de esta hipótesis es **reflexionar**. La segunda hipótesis reconoce que el resultado del quehacer del arquitecto sucede como un acto que se corresponde tanto a factores internos como externos a él. En este caso entendemos a **la tradición** como palabra clave de la hipótesis esbozada por Makowski. En las siguientes citas, vemos una exposición ampliada de ambas hipótesis:

*«Si bien los modos determinantes de obrar se han constituido en la regla con la que muchos de nosotros hemos aprendido a dotar de objetividad y de necesidad a los “espacios” proyectados desde nuestra actividad disciplinar, y en este sentido, no existen razones que nos hagan dudar de su efectividad, en este caso de estudio, los procesos del proyecto tomarán como base de la investigación un objeto “ya constituido” bajo la creencia o hipótesis de que **cuando este objeto es “recordado”, es posible actuar y obrar de un modo reflexivo.** A diferencia del juicio determinante, el juicio reflexivo encuentra lo general posible a partir de lo particular. El juicio reflexivo no es aquel que constituye al objeto, más bien, significa el juicio que ya encuentra constituido al objeto, y por tanto, se limita a referir sobre sí para hallar el modo de subordinar a ese objeto ya constituido a una ley Otra, y en este sentido, este objeto será siempre subjetivo.*

*Si damos como válida esta afirmación, en principio podríamos evitar el sufrimiento que el hacer lo mismo supone en nuestras actividades disciplinares, y por otro lado, permitiría el poder volver a “recordar” lo que ya una vez fue pensado y así, poder trastocar o alterar el orden que el objeto presentó alguna vez. En otras palabras, en vez de componer-nos en las exigencias de la tradición, de los promotores, de las ordenanzas, y de los usuarios, nos proponemos “invertir” esta relación, articulando la totalidad de saberes constituidos en una posible “construcción arquitectónica” que, como útil de una totalidad, haga posible explicar el porqué de la indiferencia entre las prácticas que orientan al hacer arquitectónico y la realidad existente.» (9)*

*« Fijar la arquitectura en el amplio espíritu de la creación material de la sociedad contemporánea, implica ante todo; romper con una supuesta autonomía disciplinar, desprenderse de los recursos tipológicos como formas únicas*

*de pensamiento, e iniciar la búsqueda de valores asociados al uso y percepción del espacio que realizan los sujetos de la sociedad actual. En este sentido, se hace necesario por una parte, una **interiorización de las prácticas productivas** de la sociedad y, por otra, la exaltación, como principio de arquitectura, de que en dichas prácticas habita un **principio poético** que es preciso extraer, pero siempre, operando en el interior de la misma.» (58)*

«Si el arquitecto es quien hace visible el cómo de ese orden en el proyecto de arquitectura, evidentemente es él quien asigna y designa el cómo de las relaciones formales entre los elementos que la explican, y si ese orden expresado es en sí mismo consecuencia de un saber, de un modo de hacer, y de un modo de pensar, cualquier transformación de estos modos y maneras de obrar y de actuar, podrían hacer advenir “otra cosa” que los saberes instituidos en la situación, y esto no es más, que la posibilidad de **producir rupturas o transiciones en el curso de la tradición**: “Yo siempre he dicho que la arquitectura no tiene obligación de ordenar el mundo, sino de hacerlo visible.”» <sup>325</sup> (72)

En un fragmento titulado por Makowski como “La construcción de las hipótesis”, él da cuenta de la complejidad del discurso en el que incursiona:

« Si a modo de recapitulación ordenamos las ideas aquí presentadas hasta el momento, podemos deducir las siguientes hipótesis provisionales: a) Si la idea como objeto de conocimiento, es el efecto que explica el cómo ha sido percibida y entendida la realidad sensible, y a la vez, es la causa que orienta el cómo de las actividades de previsión e investigación dirigidas a comprender esa misma realidad, podemos admitir que todo comprendido de la realidad, estará siempre significado por las actividades intelectivas y caracterizado por las actividades interpretativas; b) Si la finalidad del comprender reside en la posibilidad de poder –explicar– la idea, el comprender será un útil, únicamente de acuerdo a su pertenencia a la idea; c) Si las actividades de previsión e investigación son las actividades interpretativas que hacen posible este comprender, éstas serán igualmente útiles, únicamente de acuerdo a su pertenencia a esta posibilidad; d) Si damos como válida la distinción que permite reconocer a la Teoría como Hipótesis o concepto científico, y significamos a la hipótesis en base a (sic) las premisas de Mach, ésta puede ser entendida como: “una explicación provisional cuyo objetivo es hacer comprender más fácilmente los hechos, pero que, sin embargo, se escapa a la demostración de los hechos”, y por tanto, constituirse en el objeto provisional que evidencia el cómo ha sido comprendida la realidad, y finalmente; e) Si la hipótesis se constituye en el objeto provisional que evidencia en sus explicaciones, los modos y las maneras que orientaron las relaciones entre las actividades constitutivas, imaginativas, e interpretativas del hombre, dirigidas a interpretar el qué y el cómo posible de una determinada realidad, toda teoría será, únicamente, de acuerdo a su pertenencia a este propósito.» (86)

A nuestro entender, Makowski marca distancia con toda noción de teoría que signifique predeterminación, control o dominio de una realidad; se orienta hacia una comprensión maleable de lo teórico, a entenderlo como ficción epistemológica que, al decir de Sarquis, siempre estará dispuesta, ante todo, a traicionarse a sí misma.

Como señalamos, luego de presentar 27 sentencias, enunciados o aforismos, que él cataloga bajo la denominación de “La hipótesis”, en las que parafrasea, rescribe, resume o propone nuevas expresiones sintéticas de su estudio del conjunto de conceptos que reunió tanto en el capítulo I bajo la denominación “Marco teórico general: La tradición”, como los reunidos en el capítulo II bajo la denominación “Construcciones arquitectónicas: Las Teorías”, (99-103) Makowski finaliza dicho capítulo II con un “Epílogo” en el que desataca el rol de la arbitrariedad en los procesos de construcción teórica en arquitectura:

«...es necesario exponer el interés y el valor que estas hipótesis puede tener en los procesos y en el objeto resultado de un proyecto arquitectónico. / El primer interés reside en (...) **“la arbitrariedad”** que significa al a priori

<sup>325</sup> Makowski cita a: Navarro Baldeweg, Juan en: suplemento Babelia, Arquitectura, de El País, 13 de abril de 2002

*(...) como ese “dado” que intuye, o que presupone, y/o que condiciona desde nosotros mismos el cómo de la aparición del objeto (...) principio que aun siendo inexistente, [re-configura] los modos y las maneras otras que intentan explicar en el proyecto arquitectónico, el cómo es o puede ser entendida, comprendida, y producida la realidad. / Aceptar la arbitrariedad como condición a priori de la arquitectura, implica re-considerar el qué y el cómo de los presupuestos de buena parte de la tradición tipológica de la arquitectura, o en otras palabras, de las teorías dogmáticas de la arquitectura. (...) implica re-conocer que ésta es, en sí misma trascendental, (...) implica trastocar el orden “clásico” de la arquitectura. “Lo arbitrario como a priori consciente, significa un primado del objeto en el que el lenguaje va siempre a remolque de las formas, en el que la palabra no es más que el residuo de la apariencia”.»<sup>326</sup> (104)*

#### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

Como ya esbozamos, Makowski se cuestiona los modos en que procede, el flujo y la situación de su quehacer, por lo que se propone identificar los “vacíos” de “lo no sabido”, interpelando a la tradición disciplinar, procurando identificar y neutralizar las opiniones que debilitan el trabajo crítico y construyendo ideas de arquitectura que, aunque provisionales, adquieran sentido y pertinencia a través de los productos de la labor proyectual:

*«Únicamente, al actuar sobre ella –y desde fuera-, es que podremos experimentar y expresar los principios de orden y regularidad de las cosas que allí permanecen, pero que aun así, pasan inadvertidas; y es en este “descubrir lo inadvertido”, en dónde inferimos puede estar anidándose aquel germen capaz de constituirse en el “vacío” de la situación. (...) Es en este sentido, que esta investigación privilegia desde un principio que cualquier “acontecimiento arquitectónico”, únicamente será posible convocarlo desde una construcción previa no enraizada en los sistemas vigentes caracterizados por creencias y opiniones, sino desde la especificidad de una **idea sensata de arquitectura**.» (5-6)*

Para lograrlo, él construye una variedad de “hipótesis” que articula en lo que comprendemos como un “campo teórico”. Progresivamente va presentando conceptos que luego, al final de capítulo II, sintetizará en el grupo de 27 hipótesis ya referidas en el punto anterior. Enumeramos a continuación los conceptos que él destaca e incluimos algunos que interpretamos en su discurso, representando brevemente ese “campo teórico” ensamblado por él:

1. Lo ya sabido (3)
2. La tradición (3)
3. La situación (4)
4. Lo interesante/lo complejo (7)
5. Conocer (observar, percibir, determinar, interpretar, discutir, negar-afirmar) (14-18)
6. Teoría de la arquitectura (23),
7. Teoría del proyecto (23),
8. Tiempo (24),

---

<sup>326</sup> Makowski cita a: Mielgo Bregazzi, Daniel (2008) *Construir ficciones*, Madrid: Biblioteca Nueva, p.273



9. Sujeto (25),
10. Memoria (25),
11. Cultura (26),
12. Circuitos imprecisos (estructuras formales complejas) (28),
13. Imperativos morales (29),
14. Hacer (29).
15. **Legado de la Modernidad:** sección dedicada al estudio del origen y evolución de la vivienda de habitación colectiva, (30-37) basado en el texto: La arquitectura de la gran ciudad de L. Hilberseimer, resume una serie de aspectos y datos tratados por ese autor, que ubica el nacimiento del tipo de “vivienda de alquiler” a mediados del siglo XIX y el desarrollo de ese modelo hasta convertirse en el tipo de “vivienda urbana” característica del siglo XX.
16. **La vivienda multifamiliar en Caracas, 1940-1980** (37-49): sección destinada a la «...escogencia de algunos ejemplos paradigmáticos...» y «...determinar la existencia o no de fundamentos tipológicos comunes...» dentro de un panorama general del desarrollo de la vivienda multifamiliar en Venezuela durante el periodo acotado, visto desde la perspectiva de su relación con el Legado de la Modernidad. (38) En el discurso el autor destaca los actores sociales que son productores de la arquitectura de la vivienda multifamiliar: a) *el Estado-promotor*, b) *el promotor-constructor* y c) *el arquitecto-promotor*.
17. **Las ordenanzas municipales y el promotor inmobiliario** (49-58): sección en la que se esbozan como reglas que rigen y orientan al proyecto, tanto a los preceptos normativos (imperativos provenientes de agentes externos que legislan) como a los determinantes de factibilidad socioeconómica (imperativos provenientes de agentes externos que posibilitan o potencian).
18. **La arquitectónica:** «...se entiende como aquello que condiciona desde el sujeto cognoscente los modos y las maneras que caracterizan las relaciones entre las actividades contemplativas y las actividades constitutivas cuando éstas están orientadas a interpretar un medio físico, y, por tanto, inferir que la arquitectónica es, en sí misma, el –a priori- que antecede todo nuestro hacer.» (65)
19. **Construcciones Arquitectónicas Otras** (60-66): «...indica fundamentalmente, una entidad cuya existencia se cree confirmada por la confirmación de las hipótesis a los cuales recurren y, estas hipótesis afirman que la Arquitectura es la representación de un constructo del hombre “nacido no ya de él, sino a su lado y contemporáneamente”, que condiciona la totalidad de los modos y de las maneras de un hacer caracterizado por el encuentro consciente de las actividades intelectivas y de las actividades sensitivas cuando éstas tienen como finalidad interpretar un medio físico.» (66)
20. **Acontecimientos Arquitectónicos capaces de afectar la Tradición Tipológica** (66-73): «...conjunto de ideas, conocimientos y procesos que son capaces de transformar los acuerdos y convenciones que han orientado al estudio de las obras de arquitectura que son objeto de teorías con el objeto de dejar aparecer “otra cosa”.» (73) (...) «...si el –objeto de estudio- es la “causa” material de una necesidad; si la –necesidad de saber algo que no se sabe- es el “efecto” o interés que deviene de esa sensación y; si la “apetencia de lo placentero” –como la nomina Aristóteles- es el “deseo” que define esta posibilidad, éstos, en su conjunto, se constituyen como una “trinidad” en las componentes indisolubles y consustanciales de un todo capaz de hacer devenir al proyecto de arquitectura en un “acontecimiento arquitectónico”.» (112)

21. **Arquitectura:** «*El objeto de la arquitectura, “no tiene la obligación de ordenar el mundo, sino de hacerlo visible”, y hacer ese orden visible requiere de unas leyes, es decir, tanto de aquellas que orientan los modos procedimentales que indican el cómo del conocimiento, como de aquellas que permiten explorar el cómo hacen su aparición las formas.»*(8) / (...) «...podremos encontrar que en las tres definiciones<sup>327</sup> la arquitectura se presenta como un objeto de conocimiento cuyo fin es condicionar a un modo de hacer otro, y por tanto, concuerdan en el hecho de que la arquitectura no tiene una existencia real. (...) las cualidades de la arquitectura siempre estarán determinadas por los efectos que sus obras producen en nosotros y por la intencionalidad que promueve su finalidad.» (68-69) «...si lo específico de la arquitectura es un modo de pensar que permite comprender el qué y el cómo de un medio físico, y si el medio físico es ese todo de útiles sensible que sirve a la conservación del hombre o de lo que en general satisface sus necesidades o intereses, la arquitectura, rigurosamente –es- siempre, de acuerdo a su pertenencia a este todo de útiles. En otras palabras, si la función de la arquitectura reside en condicionar los modos que caracterizan el actuar y el obrar efectivo del hombre en el mundo, su objeto es el de ayudar a configurar el mundo de las cosas útiles (habitables y durables) que hacen posible a los hombres permanecer en la tierra.» (79) «...como arquitectónica, la arquitectura es igualmente un esquema “forjado” que hace posible coexistir simultáneamente las actitudes imaginativas y las actividades constitutivas del hombre, y es, a la vez, el marco capaz de adoptar las vueltas y revueltas de la investigación científica.» (83)
22. **La tradición tipológica de la vivienda multifamiliar:** «...si la estructura de la vivienda multifamiliar como objeto está determinada tanto por el hacer del arquitecto como por las condiciones que orientan o determinan a ese hacer; lo que el modelo análogo reproduce o debe reproducir en su construido, es la Forma de la vivienda multifamiliar y, cualquier intento de afectar la tradición de esta forma, pasa o debe pasar necesariamente por comprender el cómo hace ésta su aparición.» (75-76)
23. **El todo de útiles:** «...principios de vida, sensitivos e intelectivos (...) marco que permite comprender la forma de los objetos de acuerdo a su pertenencia con la realidad.» (77)
24. **Ideas arquitectónicas:** «Las ideas son el objeto del pensamiento y, el entendimiento y la voluntad como principio de acción son las facultades o partes indivisibles del pensamiento. (...) es posible afirmar que las ideas que tenemos de los objetos a nuestro alrededor, siempre serán en función al cómo –arbitrario- de un “ver”, o de un “mirar”, o de un “relacionarnos” con ese mundo exterior. (...) las ideas “arquitectónicas” o aquellas que son capaces de afectar la tradición tipológica arquitectónica de una situación fechada y situada históricamente, son objetos de conocimiento resultados de las relaciones entre aquello que queremos y podemos “ver” a nuestro alrededor y las actividades constitutivas e imaginativas del pensamiento, pero siempre, bajo el necesario imperativo de interpretar ese “visto”. Por lo tanto, el querer y el poder comprender e interpretar lo que ha sido percibido y entendido, se constituyen a la vez, en las condiciones a priori que hacen posible que una idea pueda devenir en acontecimiento arquitectónico.» (84-85)
25. **Comprender/comprender:** «...determinar los principios o fundamentos que orientan los modos y las maneras que hacen posible estas<sup>328</sup> formas de conocimiento...» (86) / «En la

<sup>327</sup> Makowski cita a: a) Lupiáñez, 2004: «...la arquitectura es el principio y el fin del proyecto. (...) es necesario afirmar que la arquitectura, como saber, inspira y ordena el proceso del proyecto, cuya aspiración es la materialización arquitectónica. La arquitectura es un conocimiento, pero también, es el resultado final, material y formal de ese conocimiento a través del proyecto...»; b) Kahn, 1967: «...la arquitectura no existe. Existe una obra de arquitectura...» y c) Moneo, 1994: «...lo específico de la arquitectura es un modo de pensar que permite interpretar un medio físico. Es en esta especificidad, donde la arquitectura puede resolver los problemas que tiene...» (subrayados de AM).

<sup>328</sup> Se refiere a: a) la *idea* (como objeto de conocimiento, causa de investigación y efecto de representación de una realidad), b) las *actividades intelectivas* significantes y las *actividades interpretativas* caracterizantes y c) la *teoría como hipótesis o concepto científico*: «...objeto provisional que evidencia el cómo ha sido comprendida la realidad...» (86)

comprehensión, el entendimiento no sólo aprehende al objeto, sino que también asiente o disiente con él. En la comprensión, las imágenes de la aprehensión se abstraen, generando ideas que nos ayudan a explicarnos el objeto "visto" conjuntamente con la elaboración de múltiples conceptos en nuestra mente. El comprender, entendido como el "ver" simple pero articulado, es Interpretar.» (87)

26. **El comprender algo-cómo siendo otro y algo-cómo siendo algo:** «...modos que orientan a la posibilidad de comprender un algo, tienen como finalidad común presentar o acceder al objeto visto, podríamos diferenciarlos claramente entre sí en base a (sic) que el primero toma como dato procedimental a "la experiencia", mientras que el segundo, se fundamenta en los a priori que condicionan las actividades intelectivas que preceden a la experiencia, o en otras palabras, de aquello que desde el sujeto mismo condiciona la constitución o la aparición del objeto. El primero, acontece como objeto de un juicio "relacional" o "determinante", mientras que el segundo, deviene en juicio "reflexivo". » (89) (...) «...el comprender algo como siendo algo, tiene como propósito presentar al objeto en y desde su propia estructura, y no, desde relaciones con objetos o cualidades externas a él, ya que si bien es cierto que es posible presentar o acceder a un algo mediante la comparación con otro algo, también es cierto que bajo esta consideración, el acceso a nuestro algo siempre queda "oculto" por el acceso empírico en "relación a algo otro lo cual no es él mismo".» (90)

5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el "proyectar arquitectónico"? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?

En este caso dudamos en un primer momento, pues la noción de **proyectar arquitectónico** podría parecer restringida o insuficiente al discurso de Makowski. De hecho, él afirma que el trabajo tiene un componente práctico-instrumental, por lo que es posible deducir que se refiere al proyectar arquitectónico, pero no lo nombra:

*«...esta investigación se desarrolla tanto en el terreno teórico como en el práctico-instrumental, y por tanto, se apoya en el empleo de los signos que son propios del lenguaje escrito y del lenguaje dibujado como soportes expositivos.» (12)*

Un poco más adelante, insiste en destacar "el lenguaje dibujado" como "actividad instrumental" de su investigación:

*«Las actividades instrumentales o medios del lenguaje dibujado, se determinan en las siguientes operaciones: a) El Esquema y el Croquis (...) b) El Modelo...» (16-17)*

*«...la lengua utilizada para expresar o comunicar el conocimiento que se sucede en esta actividad [investigación], será **el dibujo arquitectónico**.» (123)*

Sin embargo, no le otorga al arquitecto un papel relevante en el proceso:

*«El arquitecto como parte constitutiva de la situación, es un agente más que ayuda a configurarla y nada más y, ubicado en ese lugar, no tiene la capacidad de convocar, por él mismo, ningún vacío.» (72)*

Pensamos que si bien Makowski afirma que el proyectar arquitectónico forma parte de su investigación, no parece asignarle un rol primordial en la misma.

## 6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

En contraste con el relativo silencio que mantiene con respecto al proyectar arquitectónico como proceder en su investigación, asignándole el rol de mero instrumento, Makowski dedica un tramo de su discurso al proyecto arquitectónico y al proyecto como concepto amplio:

«Saenz de Oiza, citando a Unamuno, considera el proyecto como problema, es decir, como aquello de lo cual no se conoce la solución. Así, el problema del proyecto y el problema de la vida, presentan paralelismos evidentes, en tanto ambos consisten en la búsqueda de una solución desconocida e indeterminada: “Esa búsqueda permite a veces perderse en el camino y encontrar en ese aparente desorden cosas insospechadas que no se habrían encontrado yendo por los caminos trillados. Incluso, a veces, yendo errado se aprende muchísimo, ya que uno puede encontrar, al darse cuenta de su equivocación, ese otro camino, también desconocido, que estaba buscando desde el principio.” »<sup>329</sup> (10)

Además de esa importante analogía entre proyectar y vivir, Makowski reflexiona sobre la definición y naturaleza del proyecto:

«**El proceso del proyecto** consiste en una serie de reflexiones, decisiones y acciones que tienen como finalidad inmediata el ser transcritas a un sistema de representación, generalmente y en su mayor parte, gráfico. Así, durante el proceso del proyecto, se puede inferir que es en donde opera un tipo de acción cuyo objeto es -la transformación del pensamiento abstracto en concreciones gráficas-. / Una de las características del proceso del proyecto es que lo pensado adquiere un estatus de realidad mediante el ejercicio de la imaginación; los conceptos se traducen inmediatamente en imágenes que a su vez son plasmadas gráficamente mediante el dibujo. Estas representaciones se convierten en pretextos para nuevos conceptos e imágenes, estableciéndose así, un proceso de producción dialéctico o de retroalimentación. / Proyectar constituye por lo tanto, -una concatenación de actos o realizaciones que necesariamente han de ser de doble naturaleza-: a) acciones puramente intelectuales y; b) acciones físicas que traducen los conceptos al mundo sensible mediante la aportación de un nivel de materialidad suficiente que permita su posterior lectura, tanto por parte del propio autor, como por personas ajenas. / **El proyecto** desde esta visión, **es fundamentalmente «un operador»** en el que las ideas y conceptos se transforman en un conjunto comunicable de indicaciones de todo tipo y cuya finalidad es posibilitar su materialización. El proyecto es algo que “se forma para” o “se hace para”, es decir, acción y fin forman un binomio interno e inherente a la propia idea de proyecto. En cierto modo, el proyecto se presenta como una actividad que constituye una praxis o, en otras palabras, “una conjunción de actividades cognoscitivas y actividades productivas con un fin único basado en la voluntad de transformación de la realidad.” <sup>330</sup> / Arquitectura y proyecto en este sentido, son dos conceptos indisolublemente unidos; “no es concebible ninguna actuación arquitectónica que no se genere por mediación del proyecto”.»<sup>331</sup> (19-20)

Nos interesa destacar esa condición de “operador” que Makowski asigna al proyecto, en tanto, modo en que se traducen conceptos a un estadio sensible. No se afinsa, como se acostumbra en el medio arquitectónico, a comprender el proyecto como resultado, sino como potencia o proceso; incluso mediación y de ahí su caracterización como operador. En todo caso, Makowski destaca al **proyecto como proceso intelectual**:

«Vittorio Gregotti expresa este -carácter intelectual del proyecto- y pone de manifiesto la complejidad del proceso: / “El acto de proyectar nunca se daría a la arquitectura como algo puramente técnico instrumental, sino que al mismo tiempo construiría la crítica al presente y el horizonte de su reorganización. / El contenido de la noción de

<sup>329</sup> Makowski cita: Saenz de Oiza, Fco. Javier en: La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica. ETSA Madrid. 2000.

<sup>330</sup> No queda claro si Makowski está citando a otro autor.

<sup>331</sup> Ídem.

*proyecto oscila, pues, entre los significados opuestos del dominio y de liberación, de control y de despliegue de las diferencias, de previsión y de predicción, de apertura al devenir o de su planificación. (subrayado de AM) / Por tanto, el proceso de construcción de la arquitectura a través del proyecto puede considerarse como una forma absolutamente particular de procedimiento del pensamiento. La principal dificultad para describir sus características y su especificidad proviene de la constante participación que, en dicho procedimiento, tienen fuentes de conocimiento, y procedimientos de pensamiento, distintas y a veces opuestas, lo mismo que en lo tocante a las referencias que a los niveles, como, por ejemplo, la observación científica o la comprensión empírica, la inspiración, la tradición, la memoria, etc.,” Más adelante, el propio Gregotti parece apuntar la solución: / “Se podría proponer la hipótesis de que precisamente esta oscilación de métodos no homogéneos constituye la naturaleza específica del procedimiento del pensamiento proyectual en arquitectura, y que el predominio de alguno de estos elementos sobre los demás, o, mejor, la diversa jerarquía entre ellos, se constituye como material de la diversidad de las soluciones arquitectónicas”<sup>332</sup> (subrayado de AM)» (21-22)*

Queremos insistir en los fragmentos que destacamos de la cita que Makowski hace de Gregotti: el proyectar es un proceso de pensamiento cuyos métodos no son homogéneos ni estáticos y de la diversidad de jerarquías que pueden establecerse entre ellos se obtiene la muy valorada y necesaria diversidad de la producción arquitectónica. Así llega Makowski a definir la noción de proyecto como un conjunto complejo de relaciones con otras realidades:

*« Un **proyecto** es por lo tanto, un conjunto complejo de relaciones describibles mediante el lenguaje y, en consecuencia, están sujetas a las leyes de la lógica y del pensamiento. / La actividad proyectual en tanto praxis integradora, necesita el apoyo teórico y práctico de otras disciplinas, con las que comparte afinidades y similitudes, tanto en los contenidos como en los fines. En este sentido, debe afirmarse que en la medida en que las actividades arquitectónica y proyectual están sometidas a un proceso continuado de cambio y redefinición, parece coherente que la reflexión teórica se desarrolle paralelamente a dicho proceso.» (22)*

Nótese en la cita anterior la diferencia que, al paso y sin mayor énfasis al parecer, Makowski hace entre “la actividad arquitectónica” y “la actividad proyectual”. Consideramos esto muy importante porque nos ayuda a destacar una necesaria diferencia entre el proyectar, como acción intelectual esencial y el proyectar arquitectónico, como una de las variantes en que ese proyectar se realiza. Makowski se adentra un poco más en ello, pues si bien el proyectar arquitectónico se basa en las mismas posibilidades del intelecto, está condicionado por otra serie de determinantes muy específicas a las cuales se vinculan sus características y resultados:

*« Por definición, el proyecto en sentido general, es quien (sic) anticipa una posibilidad y por tanto, necesariamente es un objeto que prevé el cómo de las múltiples y contingentes relaciones que en él se inscriben. Desde esta concepción, el proyecto arquitectónico igualmente expresa en su objeto, el cómo es o puede ser producida esa realidad percibida y entendida, y si la realidad –a decir de Wittgenstein– es: “la existencia y no existencia de estados de cosas”<sup>333</sup>, el proyecto arquitectónico siempre debe expresar, como objeto resultado, el cómo hemos pensado y combinado la totalidad de los objetos que configuran los hechos que caracterizan a una situación particular y, desde la óptica aquí presentada, es obvio suponer que tanto las ordenanzas municipales así como las lógicas que orientan las actuaciones del promotor inmobiliario, son objetos que deben componerse en el proyecto arquitectónico. Pero por otra parte, existe también otro estado de cosas existentes, otra combinación de objetos existentes que el proyecto arquitectónico debe prever, y éste es lo concerniente a la necesaria anticipación del cómo facilitar, desde la concepción misma de lo arquitectónico, la elaboración de la totalidad de los proyectos otros que terminan de constituir el complejo de documentos técnicos que hacen posible la construcción; nos*

<sup>332</sup> Makowski cita a: Gregotti, Vittorio en: Desde el Interior de la Arquitectura. Un ensayo de interpretación. Ediciones Península / Ideas. Barcelona, 1991

<sup>333</sup> Makowski cita a Wittgenstein: “ Un estado de cosas es una combinación de objetos” Tractatus Lógico-Philosophicus (2.01)

*referimos aquí, a las previsiones que hacen posible elaborar de manera apropiada los proyectos de estructura e instalaciones generales.» (53-54)*

Ya en el capítulo III de su trabajo, Makowski desarrolla un poco más sus ideas acerca del proyectar arquitectónico:

*«...el proyecto arquitectónico es quien (sic) explica el como la realidad es o puede ser producida...» (55) «...cuerpo práctico e instrumental (...) el -en dónde- se anticipa el cómo posible (...), el -en dónde- es posible hacer advenir y expresar “otra cosa” distinta de la situación.» (105) «...entenderemos al proyecto de arquitectura no como el marco o la condición estable que permite elaborar objetos utilitarios, sino, más bien, como una actividad que comprende una doble naturaleza teórica y práctica, es decir, que constituye “una conjunción de actividades cognoscitivas y actividades productivas con un fin único basado en la voluntad de transformación de la realidad”. » (105) «...lo que el proyecto de arquitectura evidencia (o intentará evidenciar) en sus objetos resultados, será el cómo de la relaciones que planteamos entre los elementos de esta praxis condicionados las relaciones que con el mundo y las cosas esbozamos.» (sic) (106) «...el proyecto arquitectónico se presenta en este capítulo bajo la forma de «un operador» en el que las ideas y conceptos se transforman en un conjunto comunicable de indicaciones de todo tipo y cuya finalidad es posibilitar su materialización, y; el proceso o procesos de esa praxis, tendrán por finalidad inmediata transcribir a un sistema de representación, generalmente y en su mayor parte gráfico, esa serie de reflexiones, pensamientos y acciones que caracterizan a las actividades cognoscitivas, o en otras palabras, que es en estos procesos, en dónde opera un tipo de acción cuyo objeto es “la transformación” del pensamiento abstracto en concreciones gráficas.» (106)*

Nótese también cómo Makowski viene alternando las expresiones “proyecto de arquitectura” y “proyecto arquitectónico”. Él aclara las diferencias con que piensa ambos términos:

*«...es necesario (...) declarar las relaciones y conexiones que existen entre **el proyecto de arquitectura y el proyecto arquitectónico.**» (106) (...) «...si bien el proyecto de arquitectura es la posibilidad de poner en evidencia el cómo de un “modo de pensar” consciente, y, como posibilidad deviene de un constructo lógico que permite expresar sus objetos como útiles que ayudan a configurar el mundo de las cosas, la arquitectura no se “hace” en lo uno o en lo otro, sino, entrambos. Y esta creencia y algo más, nos lleva a afirmar que el lugar en donde la arquitectura encuentra su posibilidad de «ser» es justamente en los límites entre el mundo de las ideas y el de la realidad, y por tanto, que es sólo en esta especificidad, en “donde la arquitectura puede resolver los problemas que tiene”, o, a decir de J. N. Baldeweg-, en la especificidad de ese “vaivén creativo” que caracteriza al proyecto arquitectónico....» (107) (...) «...necesidad (que el medio impone) de tener que «combinar en» lo comprendido de una Arquitectura, el conjunto de procedimientos y actividades interpretativas orientadas a explicar el cómo una realidad específica puede ser producida, y que sólo en sus objetos resultados en el proyecto arquitectónico, permitirán afirmar, o negar, o transformar, lo dicho en estos escritos.» (108)*

Como se lee, él interpreta al proyecto de arquitectura como una “posibilidad de pensar” y al proyecto arquitectónico como la “producción de una realidad necesaria”.

## 7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

Como objetivo, Makowski se propuso identificar “lo no sabido” en su práctica profesional, intensa en el caso de viviendas multifamiliares en Venezuela, a fin de proponer transformaciones en dicha práctica. Interpretamos su trabajo como un ensayo de *práctica reflexiva*, en la búsqueda de ampliar o renovar sus conocimientos sobre ella:

*«A partir de estas premisas iniciales, el presente trabajo intentará mostrar en sus procesos, el cómo posible de un particular modo de actuar y de obrar arquitectónico en constante relación con las demandas y necesidades que caracterizan el ahí-afuera. Como afirmación inicial, se parte de que el problema que debe afrontar la arquitectura hoy es cada vez más complejo, y que esta complejidad, reside fundamentalmente en la urgencia de dar respuestas arquitectónicas que hagan posible poner en relación las necesidades y actividades que caracterizan a los modos de vida contemporáneos con los espacios físicos en los que estos acontecen, y esta posibilidad (desde las conjeturas que orientan a este trabajo), sólo es posible desde una particular idea de mundo, de una idea definida de sujeto y, de una concepción de tiempo que orienten los modos y de las maneras de un hacer Otro en arquitectura. (6) (...) Se trata, en consecuencia, de un trabajo con voluntad de constituirse en una aportación provisional al campo teórico y práctico del hacer arquitectónico de la vivienda multifamiliar en las urbanizaciones del Sur-Este de Caracas, es decir, que pretende constituirse en ese lugar de tránsito desde el cual sea posible manifestar y expresar de manera inteligible en sus procesos y actividades, las posibilidades contingentes de un -hacer otro-.» (10)*

En ese sentido, comprendemos que el alcance de su trabajo está dado en la identificación de “lo ya sabido”, en la lectura crítica de “la tradición” desde la cual trabaja para aproximarse a cuestionar lo que ya ha hecho:

*«Es en este sentido, que el tema de interés no busca su determinación en los generales ya dados, sino más bien, en lo particular que puede suceder en los procesos tendentes a evitar la indiferencia.» (8)*

Entre lo que leemos como logros de su trabajo, iniciamos nuestras notas con una expresión en la que él ratifica con su trabajo que “lo ya sabido” induce un proceder:

*«... fue posible comprobar que las experiencias precedentes siempre inducen inconscientemente a cualquier resultado formal.» (131, Discusión del Ejercicio Nº 2 del Primer cuerpo del capítulo III).*

Trae la actividad proyectual como un método de investigación posible, al pensarlo vinculado a la expresión escrita, al entender el dibujar y el escribir como lenguajes indisociablemente necesarios en la exploración de nuevos conocimientos arquitectónicos:

*«Las actividades de investigación o de aquellas cuyo objeto reside en “la transformación controlada o dirigida de una situación indeterminada en otra que es tan determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas, que convierte los elementos de la situación original en un todo unificado”, busca en –lo que todavía no es – las indeterminaciones del hecho en cuestión, y, el modo del lenguaje utilizado para expresar o comunicar el objeto de conocimiento que se sucede en esta actividad, es, la lengua escrita y dibujada. Esta consideración acepta el hecho de que cuando se “proyectan” las ideas que no son o no han sido objetos de experiencias anteriores, las actividades de investigación en los procesos del proyecto se funden y confunden con las actividades orientadas a la formulación de hipótesis guiadas por la intuición que hacen posible dejar “aparecer”, en las figuras del pensamiento, una posibilidad “no sabida”.» (136)*

Argumenta a favor de una renovada vinculación entre la práctica profesional y la práctica investigativa en la arquitectura:

*«Uno de los objetivos iniciales planteados en este proyecto de grado, residió en intentar conciliar en el ámbito del hacer arquitectónico, los procesos, actividades y condiciones que son propias de la investigación proyectual con aquellos que son propios o caracterizan la actividad “profesional” del arquitecto o, en otras palabras, intentar comprender las complicidades y las posibles conexiones que existen o pueden existir entre ambos campos de actuación. Es por ello que este trabajo de grado fue realizado paralelamente o, más bien, a la vez, con un proyecto de vivienda multifamiliar condicionado por las expectativas, exigencias y necesidades que determinan tanto las ordenanzas municipales como el promotor inmobiliario. Las láminas que a continuación se presentan, aunque representan el inicio a una posible nueva línea investigación, muestran en sus resultados el cómo de esas*

*complicidades, e intentan manifestar o evidenciar en ellas, la **in-sostenibilidad de las premisas o creencias que históricamente han avalado la necesaria escisión entre ambas actividades.** Cualquier hacer arquitectónico requiere de la articulación del momento perceptivo, del momento intelectual, y del momento productivo, con el estímulo o estímulos que provocan o excitan los procesos que permiten comunicar e interpretar el cómo el medio físico puede, o debe ser producido.» (178-179)*

Finalmente, toma partido al pensar que cualquier posible renovación del conocimiento arquitectónico depende más de un cambio de visión, de una nueva interpretación de la realidad que de una invención más:

*«No existe ni ha existido transformación sin reflexión. (...) el problema del proyecto y de la vida (...) reside en la búsqueda de una solución desconocida e indeterminada, en transformar lo indeterminado en algo tan determinado, que no haga más que anunciarnos la **necesidad de volver a intentar comprender lo desconocido, en lo que ahora es conocido.** / Ciertamente, si bien los usos y programas; los tipos y el modo de disponer de estos recursos tipológicos; las concepciones preformadas del cómo debe ser la vivienda multifamiliar; el sentido de orden y de unidad espacial-funcional que las ha caracterizado, y la configuración y la concepción de la familia tradicional han venido cambiando, por más que estos cambios en los hábitos de vida y de comportamiento se constituyan en posibilidades objetivas de ser verificadas, el fracaso de los paradigmas, o de esos múltiples -ismos- que se constituyeron en la modernidad del siglo XX, nos señalan y enseñan que el "repetir" estas formas lógicas propias de la referencialidad, no son, definitivamente, el camino o la vía que nos oriente a comprender el problema que esboza la Arquitectura. (...) la necesidad de evidenciar que cualquier posibilidad de -afectar- estos modelos éticos, reside en nosotros (...) Lo realmente complejo de comprender en estos procesos, reside en el hecho de que **el cambio posible no está, como ya dije, en una invención más: el cambio que aquí se esboza y que abre una opción de un hacer "Otro", de un proyectar "Otro", reside en "un modo de ver Otro" que nos permita reposicionarnos frente a la realidad.**» (180-181)*

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Como ya adelantamos, Makowski no trabaja desde un método en particular sino que emplea métodos diferentes a las diferentes situaciones que la investigación le va requiriendo:

*«...el método en esta investigación debe ser, necesariamente, plural y flexible y, es en este sentido, que admite el -método de indagación- como fórmula que permita orientar la totalidad de las relaciones y actividades de previsión e investigación que van a configurar este proyecto.» (12-13)*

Por ejemplo, cuando anota lo ya sabido en cuanto a la vivienda multifamiliar en Venezuela, dice:

*«El método utilizado fue el de compilar y ordenar la información considerada pertinente para esta investigación...» (30)*

En otro momento, cuando construye la serie de hipótesis desde las cuales comprende su aproximación durante el proceso proyectual, anota los métodos analíticos claves para él:

*«**El método comprender algo como siendo otro** no admite discusión. Representa la forma más reconocida y utilizada en el ámbito de la investigación científica, e incluso, en el de la cotidianidad mundana, y la razón fundamental de esta aceptación reside en el hecho de que es el modo en que hemos aprendido a entender el cómo de la realidad, e igualmente, porque a diferencia del otro método aquí descrito [comprender algo como siendo algo], puede ser objetivable, y por tanto, convenir acuerdos capaces de devenir en convenciones.» (89)*



Dice que ello se produce manteniendo relación entre los conceptos sintetizados en las hipótesis y el desarrollo de la labor proyectual:

*«...se –intentará- (...) indicar las formas procedimentales que guiarán los procesos del proyecto arquitectónico (...), desde una constante relación con los principios que las hipótesis desarrolladas nos informan. (...) ...los modos y las maneras generales que orientarán a la totalidad de las actividades interpretativas (...): / 1. El proyecto arquitectónico resultado será entendido como un –único proyecto- que irá comprendiendo el problema planteado en diferentes grados o niveles de actuación. / 2. Con el objeto de ir mostrando los diferentes objetos de conocimiento resultados, la presentación se organiza en tres cuerpos concatenados entre sí: / a) Un primer cuerpo guiado por los presupuestos del método “comprender algo como siendo otro”, que consiste en comprender y realizar un proyecto que como “objeto de conocimiento” de cuenta de qué y del cómo de la necesidad o interés en relación a los “ya sabidos” de la vivienda multifamiliar. / b) Un segundo cuerpo que consiste en “articular” este primer “objeto de conocimiento” en una idea forjada en el método “comprender algo como siendo algo”. / c) Un tercer cuerpo, que consiste evidenciar las potencialidades y las limitaciones que caracterizan a estas formas de actuación. / 3. Cada uno de estos “ejercicios” serán guiados desde las posibilidades que el proyecto como praxis nos presenta, es decir, que estarán signados tanto por las actividades intelectivas que tienen por objeto anticipar en “la idea” el cómo la realidad ha sido percibida y entendida, así, como por las actividades interpretativas que tienen por objeto anticipar en el proyecto, el cómo esta idea de la realidad puede ser producida. / 4. Como medio que permita el control de las observaciones a ser realizadas, el caso de estudio objeto de esta investigación será, en todos los ejercicios, el mismo. / 5. La totalidad de los ejercicios a ser realizados estarán organizados en base al siguiente protocolo de presentación: a) título; b) objeto; c) motivación; d) hipótesis; e) campo de actuación; f) procedimientos; g) discusión y; f) limitaciones / 6. Al final de cada ejercicio será presentado el índice de láminas y el material gráfico que da cuenta del cómo de las realizaciones.» (108-109) (Ver índice)*

Como se ve, Makowski procura explicar al detalle cómo procederá durante la elaboración de los “ejercicios proyectuales”. Ahora bien, en términos generales ya nos ha dicho que *«...la vivienda multifamiliar se constituye en el caso de estudio...»* (111); sin embargo, en el abordaje proyectual él manifiesta como requisito definir una “necesidad” que le de sentido al proyecto como proceso de investigación:

*«...delimitar una “necesidad” que deviene en un “ver” simple (...) la “necesidad” debe constituirse en aquello que queremos llegar a saber en los procesos del proyecto arquitectónico, (...) la necesidad debe ser un tema de interés particular, (...) puede venir al mismo tiempo como condición impuesta o convenida con la misma situación.» (112)*

Es así como manifiesta luego que serán los conceptos de *flexibilidad* y *transformabilidad* los que se constituirán en un tema que le permita proceder en el proyectar arquitectónico:

*«...la necesidad que este trabajo se propone explorar «en» el caso concreto de la vivienda multifamiliar se limita en principio a la idea de “Flexibilidad”...» (112) «...conectar los espacios “estables” de la vivienda tradicional con la idea de la transformabilidad.»<sup>334</sup> (116)*

<sup>334</sup> Makowski cita a: Martín Hernández, Manuel Jesús (1998) *Sobre la casa contemporánea*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: «El concepto de transformabilidad se entiende como la capacidad de la vivienda colectiva de dar lugar al cambio por medio de la incorporación a la planta de tres conceptos básicos: flexibilidad [un determinado grado de libertad que permita la posibilidad de diversos modos de ocupación], diversidad [variedad y diferenciación de espacios] y variabilidad [indeterminación espacial, incertidumbre de la forma]. La utilización de ellos por separado o su combinación genera lo que se define como planta transformable.» (artículo disponible en Internet: [http://www.grijalvo.com/Manuel\\_Jesus\\_Martin\\_Hernandez/1ab\\_CV\\_Curriculum\\_Vitae.htm](http://www.grijalvo.com/Manuel_Jesus_Martin_Hernandez/1ab_CV_Curriculum_Vitae.htm)).

Makowski nos informa luego que ha definido un lugar para el proyecto arquitectónico:

*«El lugar o parcela que se va a componer en los procesos del proyecto arquitectónico de este trabajo de grado, está emplazado en la urbanización “El Refugio de la Lagunita” ubicada en el sur-este de la ciudad de Caracas; y, el lugar concreto que servirá de base para las actividades imaginativas e interpretativas que son propias de estos procesos será un anteproyecto ya realizado.» (116)*

Ese lugar está determinado por los siguientes conceptos/datos: a) La Parcela, b) Las predeterminaciones del promotor inmobiliario, c) Las infiltraciones precedentes y la infiltración posible y d) La tradición tipológica singular. En cuanto a las “infiltraciones” preexistentes, enumeró las siguientes: a) La estructura e instalaciones, b) Las particiones espaciales, c) Normativas municipales, d) Los crecimientos, e) La diversidad, f) Las lógicas de composición y de proporción y g) La envolvente. (116-120)

Nos informa que al proyectar procede entre “actividades de previsión” y “actividades de investigación”:

*«Las **actividades de previsión** entendidas como “maneras de afrontar la incertidumbre y de -crear patrones- para conocer mejor lo que todavía «no es»”, se presentan en estos dos casos en base a (sic) discusiones bibliográficas, y tienen por objeto limitar y entender los campos que hacen posible este comprender. / Las **actividades de investigación** o de aquellas cuyo objeto reside en “la transformación controlada o dirigida de una situación indeterminada en otra que es tan determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas, que convierte los elementos de la situación original en un todo unificado”, buscan en -lo que hay- y en las experiencias pasadas su material constituyente, y, la lengua utilizada para expresar o comunicar el conocimiento que se sucede en esta actividad, será el dibujo arquitectónico. Esta consideración acepta el hecho de que cuando se “proyectan” las ideas que son o han sido objetos de experiencias, las actividades de investigación en los procesos del proyecto se funden y confunden con las actuaciones instrumentales o técnicas orientadas a la representación gráfica de lo comprendido. (sic) El objeto resultado de estas prácticas interpretativas se comprende por tanto, en los dibujos arquitectónicos finales que deben expresar en los modos y las maneras de sus representaciones: las determinaciones, especificaciones, y posibilidades del caso planteado, en sus relaciones con el ahí afuera.» (123-124)*

Finalmente, Makowski diferencia entre un proyectar que denomina “a posteriori” y otro al que no le asigna un nombre propiamente, pero que interpretamos como “en acto”:

*«El método a ser utilizado en la elaboración de este proyecto arquitectónico se regirá fundamentalmente de acuerdo a los lineamientos generales descritos en el capítulo III, aparte 3.3.4., [la cita anterior] pero aquí, es necesario advertir que si bien hasta ahora se ha hecho referencia a la **operación proyectual** en tanto que **a posteriori**, es decir, como deducción de una serie de objetos sensibles y de operaciones que ayudan a configurar la realidad ahí afuera, y en este sentido, son objetos de la experiencia, ¿qué sucede cuando **en el momento proyectual**, la experiencia no aporta ningún antecedente útil a nuestra tarea, es decir, cuando no encontramos en lo que hay una explicación racional de lo que pensamos?» (141)*

Esta diferenciación nos habla de que él reconoce la posibilidad de un **estado reflexivo** durante el acto proyectual.

## Reflexión acerca del trabajo analizado

De todos los trabajos que hemos estudiado, consideramos que el de Andrés Makowski pareciera estar más consciente acerca de estar actuando desde una noción cercana o comprendida a la de investigación proyectual. Pensamos así, desde el problema que se plantea, el cual enunciaríamos de este modo: ¿cómo identificar “lo no conocido”, desde lo que identificamos como “ya conocido” e interrogamos durante la práctica proyectual arquitectónica?

Así comprendido, el proyectar arquitectónico sería el medio primordial para la exploración que abre a las dudas, al preguntar, a la problematización de la realidad del saber disciplinar arquitectónico.

Sin embargo, observamos que Makowski no nos ha permitido evaluar la cercanía o vinculación que ha podido haber entre el proyectar y el reflexionar durante el proyectar. Su informe separa muy tajantemente la construcción teórica de la exposición de lo realizado durante la práctica. De hecho, no vemos con suficiente nitidez las relaciones entre el conjunto de hipótesis y los ejercicios proyectuales. Es cierto que los conceptos con los que sí es posible establecer esa vinculación son: “comprender algo como siendo otra cosa” y “comprender algo como siendo algo”. También queda claro para nosotros que la sola construcción de estas dos nociones cognoscitivas y su vinculación con la labor proyectual arquitectónica requirió una gran energía, es decir, mucho esfuerzo de parte de Makowski para exponerlo como teoría que orientó su investigar. Pero el caso es que observamos una escisión muy fuerte entre ambos momentos y, como él mismo declara, el proyectar arquitectónico sucede como un *a posteriori*; incluso cuando presenta los ejercicios proyectuales en los que estaría en acto, pues, evidentemente, los medios de representación arquitectónica empleados son los conocidos para mostrar el producto resultado de la labor de proyectar-diseñar.

Consideramos muy importante del trabajo de Makowski su comprensión del proyectar como un proceso intelectual, antes que como un producto o resultado finiquitado. Aun cuando él no desconoce esta última significación del proyecto arquitectónico, le exige poder expresar las determinantes del proceso, por lo cual lo arquitectónico devendría en objeto de exégesis proyectual. El énfasis puesto en el proyectar como proceso intelectual se corresponde con la noción de teoría que defiende Makowski, en el sentido de un sistema abierto, dinámico, relativo, contextualizado y siempre en construcción y reconstrucción.

Como hemos visto y se espera, su trabajo también se presenta en un riguroso discurso de ensayo académico; escrito casi en su totalidad desde la voz pasiva, con muy ocasionales cambios al plural mayestático.

#### 4.2.1.- Cuarta Cohorte<sup>335</sup>

##### 4.2.1.a.- Olaizola: *la IPA como deriva y proyectación*

#### Ficha del Trabajo de Grado estudiado

---

Título del trabajo:

**La rebelión de lo discreto**

Propuesta de significación del tejido residual de borde mediante operaciones de pequeño formato

---

Autor:

Carlos Olaizola

Tutor:

Lorenzo González Casas

---

Programa, lugar y año:

MDA-FAU-UCV, Caracas, 2010

---

Índice

---

Resumen\_p14

Introducción\_p15

### Capítulo I.

#### Territorio de la investigación

1. La línea de investigación. La tejedura del espacio. Formas de conexión la ciudad contemporánea.\_p17
  - 1.1. Objeto de estudio. Los espacios residuales en los bordes no definidos entre el tejido urbano y el tejido natural y su rol en la conformación del paisaje urbano\_p19
  - 1.2. Problema. Las discontinuidades en el paisaje urbano de Altamira y Los Palos Grandes como consecuencia de la desarticulación entre el tejido urbano y el natural\_p20
  - 1.3. Hipótesis. Articulación de un sistema urbano complejo a partir de la integración del tejido residual mediante operaciones de pequeño formato.\_p21
  - 1.4. El lugar. Caso de estudio. Los bordes de Altamira y Los Palos Grandes entre quebrada Quintero y la convergencia de las quebradas Pajaritos y Sebucán\_p23
    - 1.4.1. Definición de los límites del territorio\_p23
    - 1.4.2. Justificación de la escogencia del caso de estudio\_p24

---

<sup>335</sup> Para el momento de realización de esta tesis no se había defendido ni aprobado trabajo alguno de la Tercera cohorte.

## Capítulo II.

### Método de investigación experimental. El laboratorio

2. Aproximación al método\_p27
  - 2.1. Conocer desde el lugar. (Modelo Práctico)\_p28
    - 2.1.1. Observación del territorio. Recopilación de datos. Registro fotográfico del lugar.\_p29
    - 2.1.2. Estudio exploratorio. Definición de los límites del territorio.\_p31
  - 2.2. Análisis de la información obtenida a través de los estudios exploratorios in situ y de la planimetría consultada\_p31
    - 2.2.1. Observaciones sobre los fenómenos de continuidad y discontinuidad en los bordes.\_p33
    - 2.2.2. Recopilación de datos. Búsqueda de planos y mapas.\_p34
    - 2.2.3. Desde los planos y mapas. Mirada al tejido natural y urbano.\_p34
  - 2.3. Construcción de categorías. (Modelo teórico).\_p35
  - 2.4. Interpretación del territorio. Esbozo de estrategias de continuidad.\_p37
  - 2.5. Proposición de un sistema complejo.\_p39
  - 2.6. Modos de representación\_p40
  - 2.7. Medios de representación\_p43
  - 2.8. Técnicas empleadas\_p44

## Capítulo III.

### Contexto de la investigación. Postura epistemológica. Marco teórico

3. Marco teórico\_p44
  - 3.1. Teoría de los sistemas (T.G.S.)\_p45
    - 3.1.1. Características de los sistemas\_p45
    - 3.1.2. Sustentos epistemológicos de la Teoría General de los Sistemas\_p47
  - 3.2. Definición de complejidad\_p48
    - 3.2.1. Operaciones lineales. Operaciones complejas\_p48
  - 3.3. La condición híbrida\_p50
    - 3.3.1. Cartografía de la hibridación programática\_p52
  - 3.4. El paisaje urbano\_p55
    - 3.4.1. Marco teórico de la ecología del paisaje\_p58
    - 3.4.2. Stan Allen. Ecologías artificiales y entornos virtuales.\_p59
  - 3.5. Sistemas de espacios verdes\_p62
    - 3.5.1. Parques ecológicos\_p63
    - 3.5.2. Parques lineales\_p64
    - 3.5.3. Parques Biblioteca. Medellín.\_p65
    - 3.5.4. Parques temporales\_p66
    - 3.5.5. Parques de bolsillo\_p67
    - 3.5.6. Parques de la memoria\_p68
  - 3.6. *Land art*\_p68
  - 3.7. Concepto de imaginario urbano\_p69

- 3.7.1. Rol de imaginario urbano en la construcción de un sistema complejo de conexiones\_p70
- 3.8. Arquitectura del paisaje. Percepción, memoria y metáfora sobre el paisaje\_p71
- 3.9. *Pet architecture*\_p75

## Capítulo IV.

### Contexto de la investigación. Marco referencial contextual

- 4. Marco referencial contextual\_p77
  - 4.1. Modelo analítico referencial\_p77
    - 4.1.1. Mirada a los fenómenos de continuidad y discontinuidad en los bordes\_p78
    - 4.1.2. Análisis y clasificación de los tejidos que componen el sector de estudio\_p79
    - 4.1.3. Análisis de las continuidades y discontinuidades en el tejido residual.\_p81
    - 4.1.4. Análisis cuantitativo de los componentes del espacio público y el vacío urbano del sector de estudio. Plazas, parques, espacio residual.\_p82
  - 4.2. Análisis interpretativo de los signos encontrados en el lugar.\_p84
    - 4.2.1. Los bordes\_p84
    - 4.2.2. Los signos del lugar\_p86
    - 4.2.3. Apropiación valorativa de los espacio residuales. Arquitectura sin edificios.\_p88
    - 4.2.4. Rituales urbanos.\_p91
  - 4.3. Construcción de categorías (Modelo teórico referencial y contextual)\_p94
    - 4.3.1. Clasificación de los tipos de continuidades y discontinuidades en los bordes y tejidos híbridos.\_p95
    - 4.3.2. Clasificación morfológica y tipológica de los espacios residuales en los bordes del tejido urbano.\_p95
    - 4.3.3. Enumeración de los sistemas de conexiones a partir de la incorporación del tejido residual a la trama urbana.\_p95
  - 4.4. Enumeración de los lugares de intervención para la construcción de un sistema complejo.\_p100

## Capítulo V.

### Propuesta de tejedura del paisaje urbano. Sistema ecológico complejo a partir de la incorporación del tejido residual de las quebradas como corredores verdes

- 5. Apuntes sobre el modelo de ciudad\_p100
  - 5.1. Caracas. Medio natural y modelo de crecimiento. Las murallas de la ciudad. Autopista del Este y avenida Boyacá.\_p100
    - 5.1.1. Los bordes del tejido urbano. El espacio residual del tejido urbano.\_p101
    - 5.1.2. Frente urbano y frente natural.\_p103
    - 5.1.3. El corredor vial perimetral\_p104
    - 5.1.4. Parque verde La Carlota\_p105
  - 5.2. Tejadura del paisaje urbano de entre la quebrada Quintero y Pajaritos.\_p106
    - 5.2.1. Tejadura del paisaje. Estrategias de continuidad. Operaciones lineales y no lineales.\_p107
    - 5.2.2. Los signos del lugar. Nuevas cartografías.\_p109

- 5.2.3. Reinterpretación de los signos del lugar. Mapas de interpretación. \_p111
- 5.3. Sector Norte. Boyacá. Perceptual I. "Toporaciones". Operaciones sobre el límite. Desvanecer, desdibujar. \_p124
- 5.4. Paisaje de Altamira Norte. Intervención en el espacio residual. \_p131
- 5.5. Sector medio. Pajaritos, Quintero. Perceptual II. Horadaciones. Operaciones sobre el muro. Develar, asociar, reflexionar. \_p135
- 5.6. Corredor ecológico y Parque lineal sur. Apropiación de los tejidos residuales de quebrada Sebucán entre el Parque del Este y la Urb. La Floresta. \_p162
  - 5.6.1. Configuración del tejido residual de borde en la confluencia de quebrada Sebucán y Pajaritos. \_p165
  - 5.6.2. Decodificación de los componentes del paisaje. Mapas de interpretación propositiva. \_p168
- 5.7. Intervención del sistema de quebrada Sebucán. Propuesta parque lineal y corredor ecológico sur. \_p175
  - 5.7.1. Primer sector. Puerta. \_p177
  - 5.7.2. Primer sector. Pasaje. \_p179
  - 5.7.3. Paisaje. Primer sector puerta-pasaje. \_p183
  - 5.7.4. Segundo sector. Corredor ecológico. \_p185
  - 5.7.5. Segundo sector. Puerta Oeste. \_p189
  - 5.7.6. Tercer sector. Plaza y puerta sur. \_p196

Conclusiones\_p202

Apéndices\_p209

Glosario\_p203

Bibliografía\_p234

---

## Análisis del trabajo

### 1. ¿Se reseña o se declara el término **Investigación Proyectual** (en Arquitectura) en el trabajo estudiado?

Sí. El término *investigación proyectual* aparece en varias ocasiones en el discurso de Olaizola. Pero, es necesario observar que no identifica a la IPA como método en sí, sino que emplea dicho término como parte de varios *sintagmas nominales*. Veamos:

«...constituyen el deseo que mueve el presente **trabajo de investigación proyectual**.» (18, 21)

«... motiva el presente **trabajo de investigación proyectual**.» (19)

«En el capítulo II se trata el método utilizado en el desarrollo de **la investigación proyectual** desde las fases iniciales de exploración...» (19)

«...una interpretación o modo particular de abordar el presente **proyecto de investigación proyectual**.» (41)

«...modos de representación utilizados variaron según las distintas fases de **la investigación proyectual**.» (44)

«Para la traducción de los procesos que intervienen en **la investigación proyectual** se han utilizado ideogramas conceptuales.» (45)

«Entre las contribuciones resultantes del presente **trabajo de investigación proyectual** se pueden mencionar:...» (208)

Esas son todas las ocasiones y expresiones en las que aparece la denominación “*investigación proyectual*” en el trabajo de Olaizola<sup>336</sup>. Nótese que la expresión “*trabajo de investigación proyectual*” podríamos considerarla equivalente a “*proyecto de investigación proyectual*”, en el sentido de que ambas difieren de la expresión “*la investigación proyectual*”. En cuanto a las dos primeras, pueden interpretarse de dos modos: a) un modo según el cual “*proyectual*” es adjetivo de “*trabajo de investigación*” o de “*proyecto de investigación*”; b) otro modo según el cual “*trabajo*” o “*proyecto*” están adscritos a un área denominada “*investigación proyectual*” o, esta es una descripción de la naturaleza que los caracteriza.

No encontramos que Olaizola definiese el término “*la investigación proyectual*”. Tampoco encontramos que explique en qué sentido lo “*proyectual*” adjetiva a su trabajo o proyecto de investigación o, tampoco, que “*la investigación proyectual*” fuese definido como un área o una característica de ese trabajo o proyecto.

Leemos también que Olaizola incluye en su bibliografía (y lo cita en la página 31 de su trabajo) al libro del Dr. Jorge Sarquis sobre Investigación Proyectual (2003), obra clave en nuestra investigación. Mas, no refiere a las definiciones que Sarquis sugiere al respecto.<sup>337</sup>

En nuestra apreciación puede decirse que, si bien Olaizola usa la locución “*investigación proyectual*”, lo hace de modo impreciso aunque se infiere que con ello está afirmando que en el proceso de su trabajo, “lo proyectual” es relevante.

#### a. ¿Se declara alguna metodología?

Olaizola es minucioso en la descripción de su aproximación al método de trabajo que sigue para su investigación. Sin embargo, no la presenta de manera explícita con referencia a una concepción metodológica, debe ser deducida de su discurso: inicia el capítulo II de su trabajo explicando su aproximación al método, representado en un diagrama y, luego, al inicio del capítulo III, expone un «*marco teórico*» consistente en los argumentos y conceptos que fundamentan su trabajo y definen su «*postura epistemológica*». En la introducción de su trabajo, Olaizola explica:

*«En el capítulo II se trata el método utilizado en el desarrollo de la investigación proyectual desde las fases iniciales de exploración in situ hasta las fases interpretativas y propositivas que revelan una mirada particular de observar, analizar e interpretar los fenómenos de continuidad y discontinuidad en el territorio de estudio.*

*El marco teórico desarrollado en el capítulo III muestra el contexto de la investigación y establece la postura epistemológica que sirve de fundamento a la presente tesis, mediante la revisión de los siguientes conceptos teóricos: los sistemas complejos, el imaginario urbano, la condición híbrida, la ecología del paisaje y la arquitectura de pequeño formato.» (19)*

En pocas palabras, entendemos que Olaizola se aproxima a investigar desde su comprensión acerca de la **Teoría General de Sistemas**,<sup>338</sup> por lo cual se plantea conocer e

<sup>336</sup> Las ubicamos empleando el buscador del programa lector de archivos “.pdf”.

<sup>337</sup> En la obra citada de Sarquis, consultar páginas: 55 y 118-124.

<sup>338</sup> Esta teoría, propuesta por Ludwig von Bertalanffy (1950), puede ser entendida como una metateoría o teoría de teorías, desde la cual es pensable conexiones entre las ciencias naturales y las ciencias sociales. Explica Ferrater que esta teoría se presenta como un paradigma con tendencia al “holismo” o “globalismo”, opuesto a toda filosofía “atomista”, “analítica”, “mecanicista” y “reduccionista”; pues hace énfasis en la noción de “todo” y en las ideas de *totalidad*, *estructura de funciones*, *finalidad* y *autorregulación*; según esta teoría «...en vez de reducir un número de elementos dado, en principio indefinido, a un



intervenir en una realidad que la piensa como un sistema complejo (la ciudad), por estar constituida de distintas capas de subsistemas o “tejidos” (natural, conceptual, sónico, etc.). Sin embargo, como dijimos, esto no queda claro desde un principio pues tanto en el resumen como en la introducción del trabajo él habla de «*la Deriva*» como método *situacionista* para elaborar una representación *psicogeográfica* del área de estudio; cosa que efectivamente hace, actuando entre ambas concepciones (entre la Teoría General de Sistemas y la Deriva).

Así, el título que Olaizola da al capítulo II nos orienta a interpretar que comprende el investigar desde una concepción positivista: «*Método de investigación experimental. El laboratorio.*» De aquí podríamos afirmar que para él la investigación no es “proyectual” sino “experimental” y, de la lectura de todo el trabajo, podemos interpretar que comprende a la ciudad (al área de la ciudad seleccionada como caso de estudio) en tanto “laboratorio”. Ese título también nos resulta desorientador cuando leemos que se apoya en la Deriva como método:

*«En el proceso proyectual, el método de investigación empleado comenzó por interrogar al lugar, para proyectar desde él y no sobre él, lo que supuso observar para descubrir, interpretar y proponer a partir de datos que cedieron el control de la exactitud de las mediciones a la interpretación humana de los mismos y a la interacción con el lugar. Este modo de apropiación del lugar partió de la aplicación de la Deriva para conformar unas “estructuras significativas” (López Rodríguez, 2005: 170)<sup>339</sup> a partir de un acto de “percepción activa” que permitiese el “reconocimiento de la realidad visible y su interpretación y recreación o reconstrucción personal” (López Rodríguez, 2005: 169).*

*Esta aproximación a la “percepción significativa” (López Rodríguez, 2005: 170) del lugar mediante la realidad construida como materia prima sobre la cual establecer la mirada propia permitió elaborar las imágenes, mapas mentales e ideas de proyecto sobre las cuales construir “una poética personal y subjetiva” (López Rodríguez, 2005: 170) de este fragmento de la ciudad. La construcción de un primer mapa psicogeográfico del lugar se realizó a partir de la deriva en solitario mediante la apropiación consciente del territorio a partir del descubrimiento del lugar in situ y de su entendimiento en mapas y planos aplicando para ello el método Debord que sugiere la deriva en varias jornadas alternando horas deliberadas y algunos instantes fortuitos. Así la definición del espacio psicogeográfico se realizó mediante las dos opciones metodológicas que plantea Debord: la búsqueda del territorio mediante un urbanismo psicogeográfico y mediante la desorientación como expresión de un espacio personal, emocional y subjetivo.» (15-16, 32).*

Ahora bien, es necesario observar que en el esquema con que se inicia el capítulo II, Olaizola presenta una dualidad clave para entender su trabajo: *conocer-reconocer*. Para él, estos dos conceptos difieren del siguiente modo:

*«Si conocer implica averiguar la naturaleza, cualidades y relaciones de un objeto de estudio, el reconocer conlleva el comprender lo que se conoce y lo que se propone, es decir hacer consciente todas las fases de la investigación.» (31)*

---

*número finito de elementos simples, cada elemento del sistema puede estar relacionado diversamente con cada uno de los demás elementos, inclusive en forma recurrente (y recursiva)(sic). Así, se destaca la noción de interdependencia (funcional) de elementos...». Según Bertalanffy puede distinguirse entre sistemas naturales (en sentido real u ontológico) y sistemas cognoscitivos (en sentido metodológico y conceptual). (DFF: 3310) Esta teoría ha sido una de las bases de la Teoría de Sistemas Complejos, entendida esta última como una fundamentación epistemológica para la investigación interdisciplinaria (García, 2006: 21).*

<sup>339</sup> Olaizola cita a: LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia (2005) *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación de las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético artístico*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf>

Creemos entender mejor esa diferencia si observamos el esquema con el que Olaizola expone su método para desarrollar «*el proyecto de investigación*»; a continuación haremos una breve descripción de nuestra lectura del mismo:

Identificamos dos ciclos, representados en sendos rombos. La figura del rombo implica la lectura de dos ejes perpendiculares entre sí, el punto de intersección entre ambos nos sugiere una idea de centro y los extremos de cada eje constituyen vértices que, según pertenezcan a uno u otro eje, sugieren discontinuidades en el proceso representado: agudas (eje mayor) u obtusas (eje menor). Pues bien, el centro de cada figura está señalado con las palabras **CONOCER** y **RECONOCER**, dispuesto el primero en la parte superior del esquema y el segundo, correspondientemente, en la parte inferior; ambos rombos, alineados verticalmente por sus ejes respectivos en esa dimensión y tangentes en un mismo vértice obtuso: **PROPONER**. El vértice obtuso superior del ciclo del conocer está marcado como **EXPLORAR/UNA MIRADA AL LUGAR**, mientras que su opuesto, el vértice obtuso inferior está señalado con la palabra **COMPROBAR**. Tanto arriba como abajo, los ejes transversales unen los respectivos vértices agudos de cada ciclo, marcados: a la izquierda, **ANALIZAR** y, a la derecha, **INTERPRETAR**. Al ciclo del conocer lo denomina **FASE COGNITIVA** y al del reconocer, **FASE PROPOSITIVA**. El analizar de la fase cognitiva está asociado a los siguientes conceptos: *descubrir, documentar, seleccionar, describir, redibujar y categorizar*. El analizar de la otra fase, la propositiva, está asociado a los siguientes conceptos: *comparar, cuestionar, reformular, categorizar y referenciar*. Nótese que *categorizar* es el único común. De modo similar, el interpretar en cada ciclo está asociado a los siguientes grupos de conceptos: *interpelar, descifrar, codificar, valorar y significar*, para la fase cognitiva y, para la fase propositiva, *evidenciar, resignificar, codificar y conceptuar*. En este caso, codificar es el común. Los **MEDIOS Y MODOS DE REPRESENTACIÓN** se extienden próximos al interpretar y abarcan ambos ciclos. Un eje horizontal que pasa por el proponer, une el **MARCO TEÓRICO/CONCEPTOS** con el **MARCO REFERENCIAL/IMÁGENES**, colocado cada uno al lado respectivo del analizar y del interpretar.

Como vemos, el conocer y el reconocer se relacionan verticalmente, según una secuencia que, leemos, se inicia en el explorar, sigue al proponer y llega hasta el comprobar. *Explorar, proponer, comprobar* es la secuencia clave del método de Olaizola, según el esquema. Ello se produce a través de la alternancia entre el analizar y el interpretar que se desarrolla desde cada una de esas acciones claves. Significativamente el **proponer** está en el centro de todo el sistema, todo se articula ahí. Y la secuencia de *explorar, proponer, comprobar* la asociamos a *problematizar, conjeturar, contrastar*; momentos primordiales de todo proceso de investigación científica (Bunge, 2000: 7-12). Veamos a continuación cómo expone Olaizola el esquema de su aproximación al método:

*«El esquema muestra la manera en que se operó para desarrollar el proyecto de investigación. La fase **exploratoria** comenzó con una serie de miradas al lugar. Esta mirada **reveló unas posibles intenciones** que se analizaron, interpretaron y complementaron con la documentación en planos y lecturas necesarias para describir, redibujar, codificar, descifrar y significar la mirada sobre el lugar. Como muestra la figura [el esquema], la **fase cognitiva no es lineal, sino circular**. Es decir, *pasa del explorar, al analizar e interpretar para proponer nuevamente explorar*. Son **procesos discontinuos, no lineales**, que se retroalimentan en la medida que se produce el acto de conocer, como revelación o descubrimiento de pistas e intenciones que surgen de la manera particular de ver el lugar.*

*La **fase propositiva** consistió en plasmar en ideas e imágenes las intenciones reveladas; alimentándose y confrontándose con ideas conceptos e imágenes que sirvieron de marco teórico referencial.*

*Esta fase nuevamente pasó por un análisis y reinterpretación que sirvió para comparar, cuestionar, reformular los planteamientos iniciales, así como re significar y conceptuarlos.*

*Las fases cíclicas se enlazan linealmente en un **conocer para proponer, proponer para reconocer y comprobar para establecer una síntesis propositiva**. En todas las fases, desde el explorar al comprobar, estuvieron presentes los medios y los modos de representación necesarios para analizar, describir, interpretar, proponer y comprobar.» (30-31)*

Llama nuestra atención las expresiones “revelar unas posibles intenciones”, “la fase cognitiva es circular”, “son procesos discontinuos”. Según ello, se puede interpretar que Olaizola conoce cuando se “revelan” o “descubren” sus “posibles intenciones” que, inferimos, son proyectuales. Dicho de otro modo, él trataría de responderse la pregunta: “¿qué se puede proponer ahí?”, por ello, la fase propositiva es hacer evidente eso que ha sido conocido: “sus posibles intenciones reveladas”. Esta duda es, a nuestro entender, germen de lo proyectual. Pero tiene que proceder entre el análisis y la interpretación, entre la exploración y la comprobación, mediante acciones que cambian de dirección más o menos bruscamente y poco tienen de “circular”, en un campo que fluctúa desde el dominio de las imágenes percibidas (lo sensible) al dominio de los constructos teóricos (lo inteligible), para procurarle intensidad, pertinencia y credibilidad a la “posible intención revelada”, es decir, dotar de una red argumental, “objetivamente científizada”, a su *precomprensión* de la realidad espacial urbana ante la cual, su ser de arquitecto, ha de proponerse un fin que le otorgue un provisorio sentido a su existencia.

Por todo lo anterior, de la lectura de su descripción acerca del método y del desarrollo de todo su trabajo, nos sentimos inclinados a interpretar una alternancia (cuando no una ambigüedad) entre una metodología *pseudopositivista* y una *fenomenológica*, que no aclara su base proyectual. Y pensamos que esto sucede así porque es profunda la idea de que el *proyectar arquitectónico no es investigar* y que, en tanto se trata de un proceso en el que, en la idea de investigar ha de reverberar el influjo de la ciencia como paradigma de la construcción de saber, el arquitecto se siente obligado a negar sus propios medios disciplinares por juzgarlos incapaces de ayudarlo a conocer la realidad a la que se enfrenta:

*«Otro aspecto a considerar como resultado de la presente investigación es **la incapacidad del uso de los conceptos, métodos e ideas meramente arquitectónicas para enfrentar la construcción de polisistemas urbanos complejos, para lo cual se hace imprescindible recurrir a conceptos y métodos propios de otras disciplinas como la arquitectura del paisaje, la geografía, la ecología y la sociología que resguarden el valor intrínseco de los espacios residuales y su carácter esencialmente vivo.**» (16 y 207)*

Con la expresión de una metodología “pseudopositivista” queremos referirnos a la orientación que su descripción del método pareciera tomar hacia lo que comprendemos como *método experimental*, muy característico de las ciencias naturales (según la clasificación positivista de las ciencias). Lo interpretamos así al leer sobre la importancia que da a observar, descubrir, analizar, etc. Veamos la siguiente descripción de lo que él llama el “modelo práctico” para conocer desde el lugar:

*«En el proceso proyectual, el método de investigación empleado comenzó por interrogar al lugar, para proyectar desde él y no sobre él, lo que supuso **observar para descubrir**, interpretar y proponer a partir de **datos que cedieron el control de la exactitud de las mediciones** a la interpretación humana de los mismos y a la interacción con el lugar. » (31)*

La misma cita, subrayando otras palabras, nos permite interpretar una aproximación fenomenológica, veamos:

«En el proceso proyectual, el método de investigación empleado comenzó por *interrogar al lugar*, para proyectar desde él y no sobre él, lo que supuso observar para descubrir, *interpretar* y proponer a partir de *datos que cedieron el control de la exactitud de las mediciones a la interpretación humana de los mismos y a la interacción con el lugar.*» (31)

La observación, entendida como acción ante un real para *descubrir* algo desde él, la interpretamos de orientación positivista; mientras que entendida como *interacción* con un real para percibirlo desde las posibilidades y límites de nuestra *subjetividad*, la interpretamos de orientación fenomenológica.<sup>340</sup>

En resumen, de la lectura de la descripción de Olaizola acerca del método y del desarrollo de todo su trabajo, nos sentimos inclinados a interpretar una alternancia entre una concepción metodológica que calificamos de *pseudopositivista* y otra que entendemos como *fenomenológica*; nombrándose como *método de investigación experimental* que fluctúa entre el estudio de sistemas complejos y la elaboración de psicogeografías, eludiendo declarar la base proyectual de su investigación.<sup>341</sup>

## b. ¿Se declara adscripción a alguna de las líneas de investigación de la MDA?

Olaizola afirma que su trabajo es continuación de otro iniciado en uno de los Talleres de la MDA y se alinea con su particular interés acerca de la “*tejadura del espacio*”, concepto en el que indaga desde el campo de las artes plásticas. Él lo dice así:

«*La presente investigación surge como continuación del trabajo desarrollado en el Tercer Taller de Diseño del programa de la Maestría titulado “La continuidad de los parques de la ciudad. Entre la Transparencia y la Invisibilidad”, experiencia que se desarrolló en la urbanización Altamira buscando generar mapas de interpretación en los estratos subsuelo, suelo y cielo de la trama urbana existente a partir de intervenciones puntuales que hicieran visibles condiciones de continuidad no evidenciadas dentro del tejido urbano.*

*Este proyecto está inscrito dentro de una línea de investigación desarrollada en los últimos años sobre la tejadura del espacio, a partir de indagaciones propias en el campo de la plástica en torno al tejido, la transparencia y la inmaterialidad, así como a un interés particular en las formas de conexión de la ciudad contemporánea. Calvino recuerda que las ciudades son “un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, ...pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.*»<sup>342</sup> (20)

<sup>340</sup> Empleamos el término **fenomenología** desde una posición que trata de sostenerse entre una comprensión gnoseológica y una existencial. Según lo que nos explica Ferrater, asociamos la primera a la “simple y honrada observación de las apariencias” (DFF: 1239) como base de lo cognoscible y, a la segunda, la que deberíamos denominar *fenomenología existencial* (de tendencia predominante en nuestra limitada comprensión), asociada a la concepción de Merleau-Ponty, según la cual: «...interpretar los datos del mundo –y del hombre dentro del mundo– en cuanto «signos» de una unidad que deberá inventar para dar sentido a la existencia humana y a su «inserción en el ser». Los «signos» así perseguidos son «nudos de significaciones» no permanentes ni dados de una vez para siempre, sino en trance de hacerse –y deshacerse– dentro de la trama de la experiencia y del saber.» (ibid.: 2369).

<sup>341</sup> Pensamos necesario recordar nuestra aclaratoria acerca de que nuestra lectura no está buscando “purismos metodológicos”; que nuestras observaciones no pretenden, ni remotamente, calificar negativa o positivamente el enfoque metodológico de ninguno de los autores estudiados, por situarse en tal o cual posición. Reiteramos que nuestro esfuerzo es intentar describir la estructura metodológica de cada trabajo; para leerlo, interpretarlo y, quizás, comprenderlo, lo mejor que podamos.

<sup>342</sup> Olaizola cita a CALVINO, Ítalo (1972) *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro, 1998.

Si bien el esfuerzo de darle continuidad al estudio de un tema en distintas experiencias de investigación constituye ya una línea en fundación, creemos que en un sentido más pleno el trabajo de Olaizaola podría incluirse en una línea de investigación sobre el espacio urbano:

*«Los antecedentes a la presente investigación son tesis, investigaciones, propuestas teóricas y proyectuales relacionadas con el paisaje, el espacio residual y la hibridación. Entre ellos: "Híbridos urbanos", Arq. Carola Herrera, Tesis de Maestría en Diseño Urbano; "Caracas Ciudad Formal vs. Ciudad Alterna" Propuesta en torno a los sistemas de quebradas, Arq. Ignacio Cardona, Tesis de Maestría en Diseño Urbano, UNIMET, Caracas; "Estrategias de diseño de pequeño formato para la incorporación de espacios residuales al paisaje urbano", (...) la propuesta de parques lineales de Medellín, Colombia; Made in Tokio and Pet Architecture del Atelier Bow – Wow; S, M, L, XL de Rem Koolhaas.» (48)*

En resumen, Olaizola no declara vinculación con alguna de las líneas originales de la MDA, pero es posible pensar que su trabajo se relaciona con los estudios del lugar.

## 2. ¿Cuál es el problema, la pregunta, inquietud o duda primordial que se planteó el autor?

Olaizola declara explícitamente un problema: *«las discontinuidades en el paisaje urbano de Altamira y Los Palos Grandes como consecuencia de la desarticulación entre el tejido urbano y el natural.»* En la superficie textual de su informe de investigación, él distingue claramente el enunciado de lo que se plantea como problema en la forma de un subtítulo, luego, en líneas generales, expone dónde y porqué así lo considera:

***«1.2. Problema. Las discontinuidades en el paisaje urbano de Altamira y Los Palos Grandes como consecuencia de la desarticulación entre el tejido urbano y el natural.»<sup>343</sup>***

*Se observa entonces, entre Altamira y Los Palos Grandes una discontinuidad física y signica, producto de la desarticulación entre los tejidos natural y urbano. Por un lado las quebradas han perdido su significado esencial como vínculos entre el Ávila y el Guaire, a partir de las cuales generar sistemas de conexión Norte - Sur, por el otro al quedar signadas como espacios residuales, generan anomalías dentro del tejido regular, como tejidos no controlados, o espacios sub ocupados, sin un carácter ni identidad propios.*

*Esta discontinuidad Norte - Sur ocurre, así mismo, a lo largo de los espacios residuales ubicados al Norte, paralelos a la Avenida Boyacá; como también a lo largo de la autopista Francisco Fajardo, al Sur, en donde la desvinculación del Guaire como elemento de tejedura del paisaje urbano lo confinó a la condición de fondo de ciudad. En el caso particular de Altamira, es posible observar como (sic) el sector Sur debajo de la avenida Francisco de Miranda está conformado por un tejido urbano blando, que se explaya hasta los espacios residuales del distribuidor Altamira y corre paralelo a la autopista entre la Floresta y el parque del Este.» (23)*

Una diferenciación importante, también hecha en la superficie textual de su trabajo, tiene que ver con el enunciado explícito de un objeto de estudio. Veamos:

***«1.1. Objeto de Estudio. Los espacios residuales en los bordes no definidos entre el tejido urbano y el tejido natural y su rol en la conformación del paisaje urbano.»***

*El espacio residual se considera como aquel no incorporado al crecimiento de la ciudad, ya sea éste un espacio físico no ocupado o sub ocupado; pero también, espacio residual, "es aquel carente de significados, y por*

---

<sup>343</sup> Negritillas de Olaizola.

*consiguiente ajeno de su vocación en la conformación del lugar". Por tanto, el problema del espacio residual va más allá de su ocupación física y abarca el entendimiento de su significado e inserción dentro del tejido de símbolos que conforman la ciudad. El descubrir su identidad esencial, su valor intrínseco, enriquece de sentidos al lugar. Bajo esa óptica, el presente trabajo busca operar en el espacio residual a lo largo de la quebrada Quintero y de la convergencia de las quebradas Pajaritos y Sebucán para dotarlo de un significado que lo incorpore al tejido signico de Altamira y Los Palos Grandes...» (22)*

Visto así, las discontinuidades entre los tejidos urbano y natural son las ocasiones propicias en las cuales Olaizola se orienta hacia su objeto de estudio proyectual: **la tejedura del espacio**. Es decir, creemos que aun cuando él pone el acento en las desarticulaciones entre los tejidos que identifica y, ciertamente, estudia los espacios residuales como oportunidades para la solución de dichas desarticulaciones, desde un punto de vista proyectual el asunto de interés, el posible aprendizaje a construir por parte de Olaizola, tiene que ver con los modos, potencialidades y dificultades para realizar el proyecto de tejer el espacio urbano con el natural; operar "zurcidos" espaciales (que él incluso llama, en ocasiones, «*acupuntura*» o «*cirugía*»).

### 3. ¿Cuál solución o respuesta a la cuestión planteada se presupone o entrevé?

Siguiendo las mismas características en cuanto a la elaboración de la superficie textual de su informe, presenta bajo la denominación de *hipótesis* un enunciado acerca de lo que propone como solución al problema planteado:

*«1.3. Hipótesis. Articulación de un sistema urbano complejo a partir de la integración del tejido residual resultante de la desarticulación entre el tejido urbano y el natural mediante operaciones de pequeño formato.»<sup>344</sup>*

*Dada la discontinuidad física y signica observada en el paisaje urbano de Altamira y Los Palos Grandes, la presente investigación propone como tesis la articulación de un sistema complejo que integre los tejidos residuales por medio de operaciones de pequeño formato...» (24)*

Es necesario insistir en destacar la característica de "propuesta" asociada a la idea de «*tesis*» que se lee en el discurso de Olaizola. Según se entiende, la propuesta proyectada-diseñada será la "afirmación" o "tesis" que habrá de solucionar el problema enunciado. Cabe preguntarse ¿en qué consiste para Olaizola la noción de *hipótesis*?, ¿qué diferencia tienen para Olaizola las nociones de *objetivo*, *hipótesis* y *proyecto*?

### 4. ¿A partir de cuáles supuestos el autor aborda su investigación?

Olaizola es cuidadoso en exponer una serie de supuestos que constituyen lo que él llama el «*Marco Teórico*» de la investigación, mediante lo cual plantea su «*postura epistemológica*», como ya anotamos en nuestro análisis sobre su metodología. Por nuestra lectura creemos que dicha exposición de supuestos no se limita a lo que él anota específicamente como «*Marco Teórico*», sino que aparece también desde su aproximación al método. En ese sentido, pensamos que ambos capítulos (II y III) se complementan.

---

<sup>344</sup> Ídem.

Sobre el «*Marco Teórico*» él comenta lo siguiente:

«El marco teórico propuesto busca confrontar los argumentos y conceptos que fundamentan la tesis de la presente investigación, mediante la revisión de los siguientes conceptos teóricos: la **complejidad**, los **sistemas complejos**, las **operaciones complejas**, el **imaginario urbano**. Este marco conceptual, se complementará con el desarrollo de un marco histórico, necesario para entender la conformación del sector de estudio dentro de la ciudad, así como el modelo de ciudad y la condición marginal del tejido de las quebradas.» (48)

Esos conceptos ahí enunciados, se despliegan en la tabla de contenidos y los desarrolla en el siguiente orden:

1. Sistemas
2. Complejidad
3. Hibridación (de tejidos urbanos)
4. Paisaje urbano
5. Sistemas de espacios verdes
6. Imaginario urbano
7. Arquitectura del paisaje
8. Arquitectura de pequeña escala (*Pet Architecture*; “pequeño formato”)

Interpretamos que el orden de exposición de los conceptos va desde lo que podríamos comprender como más abstracto, en un sentido racional (sistemas, complejidad, hibridación), hacia lo que podríamos asociar a lo sensible (paisaje urbano, sistemas de espacios verdes) llegando a una síntesis por los significados (imaginario urbano) y a unos modelos objetivo-operativos (Arquitectura del paisaje y de pequeño formato). En otras palabras, desde un pensamiento sobre la realidad, a un pensar desde la percepción de esa realidad y la prefiguración de un logro, y un modo para alcanzar ese logro.

Un supuesto primordial en el discurso de Olaizola queda omitido: la noción de **tejido** y, muy específicamente, la interpretación de la realidad (urbana y/o natural) como *tejido*.

Desde su aproximación metodológica aparece otro supuesto no suficientemente esclarecido, a nuestro juicio: la noción de **lugar**. Ahí mismo, en cambio, aparece una postura importante: «*proyectar desde el lugar y no sobre él*», por lo cual se puede entender su aproximación a *la deriva* como método y a las *psicografías* como construcción de datos. En todo caso, él agrega un glosario al final del trabajo en el cual anota una definición de la noción de lugar, que atenúa nuestra consideración de este término como un supuesto implícito.

Dos conceptos muy importantes aparecen en su aproximación metodológica, a nuestro entender, pues exponen dos operaciones proyectuales, en grado de tácticas: **morfografía** y **toporación**.<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> Con el término **morfografía**, Olaizola se refiere a un: «...modo de representación que involucra procesos de transformación del lugar a partir del uso de fotomontajes, [para mostrar]...la metamorfosis de los lugares intervenidos». Con el término **toporación**, él define: «...operaciones topográficas complejas que involucran continuidad física y continuidad perceptiva simultáneamente.» (46)

5. ¿Declara el autor que el desarrollo de su investigación se realiza en relación con el “proyectar arquitectónico”? Si la respuesta es afirmativa ¿cómo establece o define esa relación?

Como ya señalamos, Olaizola cuestiona que la aproximación arquitectónica sea suficiente para aproximarse a su objeto de estudio y desarrollar la tesis que propone, es decir, la tejedura del espacio urbano. Por ello, básicamente trabaja desde conceptos traídos de otros campos disciplinares. Su estudio se basa primordialmente en la representación cartográfica, es decir, en la elaboración de *mapas* más que *planos*.<sup>346</sup> Así entendidos, los medios de representación son compartidos con otras áreas por lo que, en sí mismos, no pueden ser descritos como exclusivos de un proyectar arquitectónico. Dice Olaizola:

*«Otro aspecto a considerar como resultado de la presente investigación es la incapacidad del uso de los conceptos, métodos e ideas meramente arquitectónicas para enfrentar la construcción de polisistemas urbanos complejos, para lo cual se hace imprescindible recurrir a conceptos y métodos propios de otras disciplinas como la arquitectura del paisaje, la geografía, la ecología y la sociología que resguarden el valor intrínseco de los espacios residuales y su carácter esencialmente vivo.» (207)*

Cierto es que Olaizola adelanta el adverbio de modo: «*meramente*», para atenuar o acotar el significado de su afirmación base: “*el saber arquitectónico es inadecuado a la construcción de polisistemas urbanos complejos*”. De ello se desprende la interdisciplinariedad como compensación de una carencia y no como complementariedad. Nuestra observación se centra en el hecho de que esta afirmación que hace Olaizola se presenta entre sus conclusiones<sup>347</sup> y no encontramos razones suficientes en todo el desarrollo previo del trabajo para construirla y justificarla. De hecho, en los momentos propositivos, quien mira y actúa es un arquitecto.

En resumen, Olaizola no declara que su investigación descansa en el proyectar arquitectónico.

6. ¿Enuncia o define el autor qué entiende por “proyecto arquitectónico”?

Olaizola usa la noción *proyecto* en el sentido cotidiano y genérico que ya hemos señalado, es decir, como documento final o resultado representado en una serie de documentos; es decir, proyecto es lo ya diseñado y mostrado. Sin embargo, su noción de *proyecto* es otro de los supuestos implícitos en su trabajo, por lo que el autor no hace explícito lo que entiende por *proyecto arquitectónico*.

7. ¿Qué objetivos, alcances y productos se planteó lograr? ¿Cuáles dice haber alcanzado?

---

<sup>346</sup> Provenientes del latín, *mappa* significa toalla o servilleta, mientras que *planus* alude a lo físicamente llano, igual, nivelado, sin asperezas y también, a lo cognoscitivamente claro, manifiesto o evidente. Así que asociamos al mapa una idea de cierta *libertad* en la representación que el plano no posee, debido a la “fuerza” con la que pensamos que debe ser hecha la representación en este último. Forzando las ideas, diremos que en el mapa predomina una *interpretación* (subjetividad propositiva) mientras que en el plano predomina una *significación* (objetividad convenida). Confróntese con anotaciones sobre la representación literaria del espacio, en Vicente, 1999: 57-65.

<sup>347</sup> Y la reitera en el resumen que ofrece sobre su trabajo (16).



En el discurso de Olaizola, objeto de estudio, problema, hipótesis y objetivo de la investigación se colapsan en una misma idea: *proponer acciones de pequeño formato en espacios residuales identificados entre los tejidos urbano y natural, para articularlos y construir un sentido de continuidad espacial y significativa de la experiencia de habitar la ciudad y el paisaje.*

Bajo el título de «Objetivos», él encabeza el resumen de su trabajo exponiendo lo siguiente:

*«El presente trabajo estudia un fragmento de la ciudad de Caracas, entre las quebradas Pajarito y Quintero en Altamira, Municipio Chacao, donde se observa una discontinuidad física y sónica y propone, como tesis, la **articulación de un sistema complejo que integre los tejidos residuales por medio de operaciones complejas de pequeño formato que involucran a la vez operaciones lineales y no lineales.** Las primeras abarcan aquellas intervenciones que, actuando con medios materiales sobre componentes físicos, generan continuidad física mientras las segundas se efectúan con medios materiales, sobre componentes físicos, para modificar la percepción de los componentes y sus relaciones con la finalidad de generar continuidad perceptiva o subjetiva a partir de procesos reflexivos, asociativos o sensoriales...» (14)*

Se planteó lograr tejeduras del espacio urbano en toda la extensión del encuentro entre un tejido urbano (urbanización Altamira, Caracas) y un tejido natural (quebradas Pajarito y Quintero, cerro y llanura, en el Valle de Caracas).

Se propuso que esa tejedura estaría caracterizada por operaciones complejas (físicoambientales y significativas) de «pequeño formato», lo que debe interpretarse como de “pequeña escala”, según el argot cotidiano del quehacer arquitectónico, aludiendo a realizaciones de muy poca magnitud física.

En el siguiente párrafo de la introducción de su trabajo leemos una declaración de objetivo asociada al esbozo de unos alcances:

*«El capítulo V servirá para **mostrar la comprobación de la propuesta de tejedura del paisaje urbano a partir de estrategias no invasivas sino significativas y valorativas** que ayuden a constituir un sistema complejo a partir de la incorporación del tejido de las quebradas. La **conformación de un sistema de conexiones** que interprete los signos del lugar sin pretender imponerse sobre ellos y el deseo de **interpretar la ciudad vivida**, de descubrir sus signos y sus señales, motiva el presente trabajo de investigación proyectual.» (19)*

Para Olaizola es objetivo comprobar la tejedura espacial del paisaje urbano y se plantea hacerlo mediante un «sistema de conexiones», «no invadiendo», significando, valorando, interpretando «la ciudad vivida». Por lo tanto, los alcances de su investigación están sujetos a esas acciones condicionantes del objetivo: conectar, no invadir, significar, valorar, interpretar.

Como dijimos durante nuestro análisis acerca de su enfoque metodológico, Olaizola es detallista al describir su trabajo. Ello se aprecia en el riguroso índice de figuras y los mapas y matrices gráficas de análisis que inserta en los apéndices. Sin duda, todo material gráfico elaborado o intervenido por él es un producto concreto de su investigación. A ello se unen, por supuesto, el inventario de espacios residuales que identificó y clasificó en el área de estudio que delimitó, así como también las categorías de *operaciones complejas* que propuso como intervención en cada oportunidad que detectó para producir *tejeduras espaciales urbanas*. En cuanto a lo logrado, Olaizola puntualiza los resultados de su investigación del modo siguiente:

«Entre las contribuciones resultantes del presente trabajo de investigación proyectual se pueden mencionar:

1. La aparición de categorías no convencionales para acercarse al proyecto de arquitectura que permiten proyectar desde la ausencia o desde el vacío sin pretender ocuparlo ni modificarlo.  
(...)
  2. El uso del mapeado como herramienta, no sólo de análisis sino de interpretación propositiva, con el cual construir una cartografía de símbolos (...)
  3. La comprobación proyectual en los espacios residuales (...)
  4. El trabajo de activación del tejido residual (...) pone de manifiesto el valor de las intervenciones de acupuntura urbana para la revitalización de los puntos muertos o inconexos dentro del tejido urbano, al mismo tiempo que evidencia, el potencial de las operaciones de integración del tejido no controlado para fomentar zonas de intercambio y continuidad.
  5. ...la estrategia de hibridación de los tejidos residuales de borde mediante estrategias de acupuntura urbana de pequeño formato, confirman el rol que desempeñan estos tejidos en la transformación natural y progresiva del paisaje urbano. (...)
- (...) conformar un sistema ecológico a escala metropolitana (...) que incorporaría un conjunto de espacios vitales para la recreación de los habitantes de la ciudad que servirían, a su vez, para la conservación de numerosas especies vegetales y animales.» (209)

Quizás el resultado más importante de su investigación, desde su propia valoración, sea el proyectar cambios en la percepción y morfología de la espacialidad urbana, especialmente en cuanto a la articulación de ella con la espacialidad del ambiente bionatural, apuntando, como ya se dijo, a la construcción de un sentido de continuidad entre ambas que, en prospectiva, pudiese devenir en políticas públicas urbanoambientalistas:

«Del trabajo desarrollado se desprende que las intervenciones sobre el tejido discontinuo de las quebradas tejen una red de continuidad perceptiva que genera impacto en los componentes físicos, principalmente en el tejido no controlado, al establecer medios de conectividad e integración con el tejido formal que inciden sobre el carácter y la calidad de sus espacios, como también, pueden servir para propiciar el diseño de políticas públicas ambientales...(...) Las operaciones de revelamiento y de asociación permiten descubrir cualidades potenciales de lugares no significados para generar operaciones de continuidad perceptiva que pueden devenir, a partir de su acción generativa, en conductas reflexivas de preservación que deriven en la continuidad física de algunos componentes del sistema natural como especies vegetales y animales.» (206)

En pocas palabras, para Olaizola: «...se evidencia que la resignificación de los espacios residuales puede reconfigurar el paisaje urbano...» (206)

Sin embargo, esa importante afirmación de Olaizola está matizada por él mismo al reconocer que la estrategia de «operaciones de pequeño formato» tiene un límite ante determinados problemas urbanos:

«... el trabajo en el sector Sur evidenció la incapacidad de las operaciones de pequeño formato para enfrentar problemas urbanos complejos de sutura o de cirugía urbana, por lo que muchas de las estrategias de acupuntura

*empleadas apuntan a revelar el potencial de ciertos lugares y activar estos puntos mediante dinámicas y conductas urbanas tendientes a una transformación progresiva del paisaje y sus componentes.» (206-207)<sup>348</sup>*

Terminamos este punto destacando una vez más la afirmación que hace Olaizola acerca de la incapacidad de los recursos «*meramente arquitectónicos*» para construir «*polisistemas urbanos complejos*», lo cual él destaca como otro de los resultados de su investigación.

## 8. ¿Qué descripción hace del proceso de investigación presentado?

Olaizola es minucioso al describir sus métodos, técnicas, instrumentos, modos y medios de representación. Este aspecto nos parece sumamente destacado en su trabajo, al hacer cuidadoso inventario de procesos, recursos y productos.

Como él mismo señala, su trabajo de investigación tiene origen en su interés por la vinculación que él realiza entre su indagación plástica sobre *la tejedura del espacio* y su aproximación al tema de *la continuidad de los parques de la ciudad*. (20). En esto identificamos un asombro y el principio de una dilucidación.

Así que muestra un partido muy evidente: un *tema* (la tejedura del espacio), un *problema* (la discontinuidad entre ciertos espacios) y una *táctica proyectual* (arquitectura de pequeño formato). Delimita un área de estudio en la ciudad y desde ella trabaja.

Como ya adelantamos en nuestro análisis metodológico de su trabajo, él se mueve entre el conocer y el reconocer a través de una secuencia marcada por las siguientes acciones genéricas: *explorar*, *proponer*, *comprobar* (o *problematizar*, *conjeturar*, *contrastar*) y por la alternancia entre *analizar* e *interpretar* que sucede en cada una de esas acciones claves.

Olaizola dice «*conocer desde el lugar*», «*para proyectar desde él y no sobre él*». Ese conocer sucede desde una exploración abierta del área de estudio seleccionada (*la Deriva*), durante la cual va registrando los hechos que suscitan en él una percepción significativa y con los cuales va construyendo una *psicogeografía*, marcada por una poética personal y subjetiva. (30-32). Ello lo realiza recorriendo el área de estudio, tanto para conocerla como para delimitarla, registrándola fotográficamente y creando los datos con los cuales habrá de trabajar. Dice que realizó nueve recorridos o «*visitas de campo*» y reseña la ruta de cada uno y lo que le aportaron particularmente a su estudio. En su recorrido buscaba «*continuidades y discontinuidades*» en los espacios residuales entre el tejido urbano y el tejido natural. Ordenó las fotografías según esas categorías base, identificando situaciones particulares en lo físico y en lo sígnico, lo cual representó a través de una matriz y sobre intervenciones de las planimetrías del territorio que le eran disponibles produciendo, a partir de estos, «*mapas analíticos*». (36-38). Todo lo anterior constituye lo que él denomina el «*Modelo práctico*» de su aproximación al método o «*conocer desde el lugar*.»

---

<sup>348</sup> Aunque la redacción de ese párrafo por parte de Olaizola nos deja con dudas, al interpretar ahí cierta contradicción, puesto que no apreciamos como claramente concordante: «...*la incapacidad de las operaciones...*» y el «...*apuntar a revelar el potencial de ciertos lugares...*»

Con base en esa visita de campo y mapeo preliminar, pasa a formular lo que denomina el «*Modelo teórico*» consistente en la «*construcción de categorías*» que le servirían de base para la «*proposición proyectual*.» Luego realiza una «*interpretación del territorio*» y esboza «*estrategias de continuidad*» que finalmente comprobará como «*proposición de un sistema complejo*».

Nos llama la atención que tanto el capítulo III como el IV son denominados «*Contexto de la investigación*». El III, como ya comentamos, subtítulo «*Postura epistemológica. Marco Teórico*», abarca la exposición de los supuestos de la investigación, y el IV, subtítulo «*Marco referencial contextual*», reseña el avance y los productos propiamente analíticos sobre el área de estudio; es decir, registra el proceso de estudio de la realidad acotada. Este análisis, como hemos ido adelantando, abarca desde los recorridos, el estudio de las planimetrías, el registro y clasificación de los fenómenos identificados, la construcción de categorías, el mapeo de la experiencia, y la previsión de las oportunidades de proposición.

Finalmente, en el capítulo V, titulado «*Propuesta de tejedura del paisaje urbano. Sistema ecológico complejo a partir de la incorporación del tejido residual de las quebradas como corredores verdes*», se documenta lo que ha de entenderse como la fase de ensayo y comprobación de las propuestas de pequeño formato que estudia Olaizola como respuestas al problema enunciado; lo cual hace mediante los productos que él denomina «*toporaciones*» y «*morfografías*».

El trabajo culmina con un resumen sobre la valoración final de lo logrado en la fase de comprobación.

## Reflexión acerca del trabajo analizado

El análisis del trabajo de Olaizola se nos hizo inesperadamente difícil: una primera revisión de su superficie textual nos ofreció una esmerada estructuración (anunciada ya en el índice) y reconocimos desde un inicio la aparición del término *investigación proyectual*, apoyado en el hecho de que es el único trabajo del grupo estudiado que cita el estudio de Sarquis en la bibliografía. Sin embargo, al avanzar en el estudio de él no nos pareció tan claro como previmos y las conexiones entre las fases nos resultaron bastante difíciles de reconocer. Sabemos que ello es así, en parte, porque la estructura de redacción de los informes de investigación no son la investigación en sí, y por ello resulta muy difícil construir la narración de lo hecho en un modo fluido; sobre todo, cuando efectivamente ensayamos un proceso de investigación marcado por saltos, regresiones y devaneos como los que suele caracterizar al proyectar arquitectónico –y al proceso de investigación, hasta donde sabemos–, a diferencia de lo que Olaizola sugiere al describirlo como un proceso circular pero que, en nuestra opinión, no logra evidenciarse como tal, a pesar del indudable esmero con que se muestra en este caso un proceso metódico, como el del autor que nos ocupa.

Observamos que el discurso de Olaizola oscila entre analizar y proponer, siendo fuertemente predominante el primero. Curiosamente predominante por cuanto, como ya se destacó, el autor inicia todo el proceso con una propuesta clara: «*la tejedura del espacio*», y un dominio problemático en el que esa propuesta adquiere todo sentido a su entender: «*las discontinuidades producidas por los espacios residuales entre el tejido urbano y el tejido natural*». Como ya sugerimos, creemos que el objeto de investigación proyectual era para Olaizaola el de *la tejedura del espacio* y no propiamente *las discontinuidades entre los tejidos*, a los que él dedica un indudable y muy importante esfuerzo pero que lo lleva –a nuestro juicio, errónea e injustificadamente–, a dudar de los recursos del saber arquitectónico para proceder en su investigación.

Creemos que son dos los aportes del trabajo de Olaizola a nuestro estudio sobre los modos en que se produce investigación proyectual arquitectónica. El primero de ellos es el de la exploración basada en el método de *la deriva situacionista*, cuyo producto directo sería una *psicografía topológica*<sup>349</sup>. El segundo aporte tiene que ver con su estudio sobre *la tejedura del espacio*, al clasificar operaciones de transformación espacial según sus posibilidades para construir continuidad espacial. Pensamos que son aportes al estudio de la investigación proyectual, por cuanto la base sustancial de su realización consiste en la experiencia de vivir y pensar el espacio habitable o los lugares arquitectónicos.

No menos importante consideramos que es también la descripción detallada que Olaizola hace sobre los modos y medios de representación que empleó para su trabajo, así como la enumeración de las técnicas empleadas y de los instrumentos asociados a esas técnicas. Sobre los modos de representación, los cataloga en función de la fase del estudio en la que son empleados (análisis, interpretación, proposición). Entre los medios y las técnicas destacan indudablemente las de dibujo, en distintos soportes y empleando distintos instrumentos (desde el lápiz hasta el software); sin menoscabo de técnicas de observación, fotografía y modelado físico. Sin embargo, para efectos de la heurística de la investigación proyectual, haría falta precisar las potencialidades y obstáculos que cada uno de esos modos, medios y técnicas representan para la construcción de conocimiento arquitectónico, en el entendido que se haya establecido previamente algún acuerdo sobre la epistemología de dicha clase de conocimiento.

---

<sup>349</sup> Proponemos extender el término de *psicogeografía* al de *psicografía topológica*, para significar el estudio no sólo de un territorio (en el sentido geográfico del término), sino de lugares arquitectónicos específicos, entre los cuales han de estar posiblemente consideradas áreas de ciudad o la ciudad en pleno.

Como hemos venido anotando con los otros trabajos, finalizamos nuestra reflexión acerca del trabajo de Olaizola anotando que se presenta, como sería esperable, en un discurso de informe de investigación; predominantemente escrito en voz pasiva, con ocasionales cambios al plural mayestático. No detectamos incursiones de la primera persona del singular.

## 5. CROQUIS FINAL PARA UN PROYECTO EN CONSTRUCCIÓN

Este capítulo actúa como síntesis del estudio documentado en el capítulo precedente; en ese sentido, se presenta como un conjunto de conclusiones provisorias y reflexiones finales del trabajo hecho hasta ahora.

Consta de tres secciones: una primera, que procura describir lo que hemos comprendido como episteme acerca de la IPA en los TG-MDA-FAU-UCV; una segunda sección, que reflexiona sobre la relación entre proyectar e investigar, al término de nuestro estudio y, la última sección, ofrece un esquema descriptivo que proponemos para comprender a la Investigación Proyectual en Arquitectura (IPA) como una *metodología de investigación especial* referida a nuestro saber disciplinar.

### 5.1.- LA EPISTEME DE LA IPA EN LOS TFG-MDA-FAU-UCV (2004-2011)

Nos propusimos enumerar y describir los rasgos que pueden caracterizar a una *Investigación Proyectual Arquitectónica*, a partir de interpretar los Trabajos de Grado elaborados por los egresados de las tres primeras cohortes (presentados entre 2002 y 2011) del Programa de la Maestría de Diseño Arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Entendiendo que nuestro objetivo estaría prácticamente logrado a partir de hacer una síntesis, luego de estudiados nuestros casos, a continuación ofrecemos lo que identificamos, describimos y creemos comprender acerca de la Investigación Proyectual Arquitectónica que se ha venido realizando en el ámbito de la MDA.

En las dos siguientes tablas sintetizamos los temas que hemos estudiado en cada uno de los TG-MDA. En la primera tabla (5.1-1) reflejamos lo referente a si se menciona, define o describe a la IPA en el trabajo estudiado; luego, hacemos lo propio con respecto a los aspectos metodológicos desde los que se abordó dicho trabajo y, en el último grupo de esa tabla, anotamos lo que leímos acerca del proyectar arquitectónico, respectivamente. Como podrá verse, la segunda tabla<sup>350</sup> (5.1-2) resume lo relativo a la adscripción de los TG a alguna de las líneas de investigación de la MDA, reseñamos el tema general y el tema específico que consideramos primordial entre todos los que fueron tratados en los trabajos estudiados.

---

<sup>350</sup> Esta segunda tabla es en realidad una continuación de la primera, que mostramos separadas para facilitar la lectura en relación al formato del informe en que hemos trabajado.

Caso	IPA			Metodología <sup>351</sup>			Proyectar Arquitectónico		
	nominal	definida	descrita	enfoque o giro	proceso	método	declarado	descrito	relación I+P
Haiek	No	No	No	Post-estructuralista / Cientificista	Analítico / Rizomático	Matricial / Poético	Sí	Proceso	Dualista
Martín	No	No	No	Estructuralista	Analítico / Descriptivo	Casuístico / Vinculante	Sí	Proceso	Dualista
Caraballo	No	No	No	Fenomenológico (?)	Analítico / Propositivo	Matricial / Poético	Sí	Producto	Dualista
Puchetti	No	No	No	Hermenéutico (?)	Analítico / Representacional	Lineal / Poético	Sí	Producto	Dualista
Rengifo	No	No	No	Estructuralista	Analítico / Representacional	Lineal / Poético	Sí	Ambiguo	Dualista
Capasso	No	No	No	Fenomenológico (?)	Analítico / Representacional	Aleatorio / Poético	Ambiguo	Producto	Dualista
Lasala	No	No	No	Inductivo/Deductivo (?)	Propositivo / Reflexivo	Estratégico / Poético	No	Ambiguo	Dualista
Makowski	Sí	No	No	Pragmatismo	Indagatorio / Propositivo	Crítico / Morfofuncional	Sí	Proceso	P subordinado a I
Olaizola	Sí	No	No	TGS / Cientificista	Analítico / Propositivo	Derivativo / Comprobativo	No	Producto	Dualista

Tabla 5.1-1

Caso	Línea de Investigación MDA		Tema de estudio	
	declarada	inferida	general	específico
Haiek	No	Epistemológica (?)	Procesos proyectuales	Sistematización / Innovaciones tipológicas
Martín	No	Epistemológica (?)	Procesos proyectuales	Enseñanza del proyectar
Caraballo	No	Entorno (?)	Ciudad	Espacio público contemporáneo. Caracas
Puchetti	No	Entorno / Identidad (?)	Ciudad	Desconexiones urbanas. Caracas
Rengifo	No	Entorno (?)	Ciudad	Habitabilidad en pendientes. Caracas
Capasso	No	Entorno / Identidad (?)	Ciudad	Vacios urbanos. Caracas
Lasala	No	Entorno (?)	Ciudad	Relaciones público-privado en calles. Caracas
Makowski	No	Identidad (?)	Tipos edificatorios	Vivienda Multifamiliar
Olaizola	No	Entorno (?)	Ciudad	Desconexiones urbanas. Caracas

Tabla 5.1-2

<sup>351</sup> Con el signo “(?)” se diferencian nuestras anotaciones sobre los enfoques o giros epistemológicos de los TG-MDA que no están explícitamente indicados en los discursos de sus respectivos autores y, por consiguiente, hemos inferido su aproximación; respecto de los que sí han sido explícitamente señalados por cada autor.



**Sobre la IPA en los TG-MDA (2008-2011):** es posible afirmar que con referencia a lo que documentan los TG, se trata de un concepto *no conocido* y, en el mejor de los casos estudiados hasta ahora, apenas nominalmente conocido por sólo dos de los TG (es decir, sólo es enunciado como sintagma nominal). En ninguno de los TG se define la IPA y, en concordancia con eso, no se dispone de descripción alguna explícita al respecto.<sup>352</sup>

**Sobre el proyectar arquitectónico relacionado con la investigación:** es predominante la declaración de importancia que el *proyectar* y/o el *proyectar arquitectónico* tiene para la realización de la investigación en los TG<sup>353</sup>. Sólo dos de los trabajos no lo hacen de manera explícita, pero en sus discursos resulta sumamente relevante la importancia que el *proyectar arquitectónico* tiene en dicha relación. En otras palabras, todas las investigaciones estudiadas han sido planteadas y realizadas aludiendo explícita (la mayoría) o implícitamente (la minoría) a un rol destacado que el proyectar arquitectónico tiene para las mismas. Es de hacer notar que los términos de “proyecto” o de “proyecto arquitectónico” son los que realmente prevalecen en el discurso; es decir, muy poco – por no decir nada– se emplea la noción en su condición de verbo (*proyectar*) y sí es casi absolutamente predominante su uso como sustantivo. Interpretamos que ello alude a un predominio de la significación de *proyecto/proyecto arquitectónico* como *producto* o *resultado* que, como explicamos en nuestras anotaciones iniciales para esta investigación, es la que impera en el léxico disciplinar. En ese sentido, consideramos cristalizados sus significados y, en consecuencia, difícilmente concientizados en la amplitud de sus posibles significaciones como proceso y hecho cognoscitivo. Incluso cuando se alude a dichas nociones desde la significación de *proceso*, es más denotativo de la idea de “*el proceso*” y por tanto, de una concepción totalizadora de una sucesión de actos implícitos que son poco descritos (como *dibujar*, *representar*, etc.) o nada descritos (por lo general). En algunos casos estas significaciones son ambiguas, es decir, pueden ser empleadas por el autor, e interpretadas en distintos momentos de su discurso, tanto como producto o como proceso. También predomina una concepción dualista de la relación entre investigar y proyectar. En la mayoría de los casos, se considera al proyectar como un momento en el que se “experimenta”, “comprueba” o “demuestra” lo previamente “investigado” o “analizado”. Por lo general, se considera al proyecto como un campo en el que se aplica lo investigado, para demostrar sus efectos. Esto lo interpretamos como eco, reverberación o persistencia de una noción común de

<sup>352</sup> Con base en lo anterior, podríamos interpretar que la noción de **investigación proyectual** pareciera ser un simple “mito” o, en el mejor de los casos, “una tradición oral” que resuena muy débilmente entre las aulas de la MDA.

<sup>353</sup> Lo que nos permite pensar que la **investigación proyectual** es una *episteme* no estudiada y, en consecuencia, no concientizada. Por ello, entendemos estos trabajos como antecedentes del posible desarrollo de la IPA en la MDA.

“método científico”, en el sentido más general de este término. Uno de los casos llega a hacer énfasis sobre una condición “subordinada” del proyectar al investigar, lo que en nuestra apreciación intensifica la direccionalidad que entendemos como epistémica de esa relación dualista: *primero se investiga-luego se proyecta*. Otra manera de interpretar ese dualismo, como ya lo hemos comentado en distintas partes de nuestro trabajo, se representa en las expresiones: *investigar y proyectar no pueden ser lo mismo; proyectar no es investigar*.

**Sobre las aproximaciones metodológicas:** como explicamos, entendemos la metodología como una relación interactuante entre una concepción epistemológica<sup>354</sup> primordial (con tendencia a ser exclusiva), un proceso cognoscitivo primordial (claramente no exclusivo) y al menos un método, también primordial (no necesariamente exclusivo). De los tres aspectos sólo podemos ofrecer sendas aproximaciones acerca de las aproximaciones que, declaradas o no, hayan dejado documentadas los autores en sus informes de investigación o Trabajos de Grado. La redundante ambigüedad expresada en esa afirmación es de hecho una precisión: los trabajos estudiados son muy poco claros, incluso bastante ambiguos, en sus enfoques metodológicos. No tenemos posibilidades para explicar las razones de ello, en términos de causas; apenas podríamos ofrecer algunas conjeturas sumamente débiles, basadas en nuestra experiencia de vida académica; pero creemos que ello no es tan importante para nuestra investigación, como el hecho de no interpretar tal condición como un defecto, debilidad o insuficiencia de los trabajos, sino como un fenómeno específico que da cuenta sobre la necesidad de concebir y afianzar al *proyectar* como enfoque epistemológico que, unido a una pluralidad de procesos apoyados en métodos de *representación-diseño*, se comprenda como el sistema metodológico característico de la IPA.

Como vimos hay una relación *analizar-proyectar* que es equiparable, en un sentido muy general, al método *hipotético-experimental* que asociamos como característico del hacer “científico”. Ello significa para nosotros el predominio de una ***cierta tendencia empirista***, más bien cercanas a lo que Hessen califica como *intelectualismo* (Ob. cit.: 81), oscilando entre lo que Ferrater reseña como *empirismo inteligible* y *empirismo moderado o crítico*.<sup>355</sup> Sobre ese tono

<sup>354</sup> Entendemos que estamos forzando una aparente “equivalencia” de términos entre giros o concepciones filosóficas y epistemológicas. Como explicamos, nos apoyamos principalmente en la teoría del conocimiento propuesta por Hessen (1925) y extendemos nuestra interpretación a la exposición que hace Ferrater (1969).

<sup>355</sup> «...2) El **empirismo “inteligible”**. Según el mismo, los llamados “objetos ideales” –números, proposiciones, conceptos, etc.– son objeto de la experiencia, entendiéndose esta en un sentido amplio. Algunos fenomenólogos han hablado en este sentido de un empirismo (o positivismo) total contra el empirismo (o positivismo) sensible. / 3) El **empirismo moderado** o **empirismo crítico**, que admite el origen empírico del conocimiento, es decir, que admite que todo conocimiento se funda en la experiencia sensible, pero que requiere ser examinado o controlado por algún esquema o cuadro conceptual. 4) El **empirismo radical**, expresión debida a William James, para quien inclusive las relaciones son “experimentables”(…) “con el fin de que un empirismo sea radical es menester que no admita en sus construcciones ningún elemento que no sea directamente experimentado, ni excluya de ellas ningún elemento que sea

epistemológico observamos las orientaciones enunciadas o ciertas tendencias que leemos en cada autor:

1. Hemos interpretado una de las orientaciones estudiadas como *inductiva/deductiva* (que también podríamos anotar como *deductiva/inductiva*); por cuanto se mueve alternadamente entre declarar que procederá desde el estudio de unas particularidades hacia la construcción de un todo, y su problematización procede desde la consideración de un concepto más universal hacia proposiciones menos universales. Así, desde un concepto aprendido disciplinarmente, procede al estudio de una realidad vivenciable y, simultáneamente, desde la experiencia de vivir las variaciones de esa realidad se orienta a proponer unos ideales o valores acerca de ella. Asociamos esa fluctuación con lo que nos sugiere el término *raciovitalismo*, propuesto por Ortega y Gasset, para significar que la razón, la cultura, el arte, la técnica, el saber y la ética han de servir a la vida y no supeditarla a ellas. (DFF: 2986)
2. Una orientación ha sido declarada por su autor como *pragmatismo* y nosotros la hemos leído incluso matizada por una cierta *inquietud fenomenológica*. Se formuló desde una orientación al *pragmatismo* sugerido por William James, quien lo concibe como un método asociado a un *empirismo radical* (DFF: 1924-1926). Procura evitar principios dogmáticos o teorías restrictivas que parecieran imponer un abstraccionismo inconsecuente en los hechos. Se declaró a favor de la experiencia pluralista del hacer, “suavizando” o “flexibilizando” las teorías. Persiguió valores fundados en esa experiencia y eludió la búsqueda de finalidades en alguna “verdad” dada, ya hecha o perenne. Denotó así para nosotros un sentido de límite epistemológico, en el proceso cognoscitivo que no puede llegar al conocimiento pleno de una realidad mediante algún método predeterminado, sino a través de métodos adaptables, dinámicos, emergentes. Pensamos que en ello se basa su leve inclinación hacia una *fenomenología*; al asumir discretamente un conocimiento de las percepciones de lo real pero aspirando a alcanzar una comprensión desde sucesivas, intencional e intensamente disímiles –incluso inconexas– aproximaciones hacia ello. En todo caso, prevalece en su discurso una postura que apuesta por subordinar el pensamiento a la acción práctica, es decir, prevalece una orientación hacia un *empirismo* que, curiosamente, no se presenta tan radical como el que propuso el filósofo norteamericano al cual el autor se refiere.
3. Creemos que una aproximación *fenomenológica* caracteriza otra de las orientaciones, aunque ninguno de los trabajos que inscribimos en ella se declara explícitamente asociado a este enfoque. Sin embargo, en el proceder que leemos en los discursos de sus autores, hay un esfuerzo muy importante por describir la complejidad de una realidad contemplada por cada uno de ellos; asumiendo un modesto conocimiento de las sensaciones y percepciones que lo considerado como real les suscita y aspirando a una comprensión de aquella realidad que los conmueve. Hasta aquí, ninguno de los trabajos pareciera denotar intenciones de control sobre la transformación de la realidad que los ocupa; tan sólo entrevemos que se inscriben en el reconocimiento de las posibilidades de que ello acontezca y los términos en los que podría darse. Se caracterizan por una exploración abierta de lo que acotan como el fenómeno en estudio,

---

directamente experimentado”. 5) El *empirismo “total”, (...)* máxima de Hume según la cual hay que buscar siempre la base empírica de nuestras ideas, pero corrigiéndola, si es menester, para combatir cualquier posible inadmisibile prejuicio a favor de ciertas impresiones...» (DFF: 1000).

describen y enumeran las variaciones en las que se les presenta y sugieren unas categorías para identificar los casos con los que lo ejemplifican. Se diferencian en lo que entendemos como “tonalidades”: uno de ellos tiende a parecer inclinado hacia un muy moderado *racionalismo idealista* (Caraballo) mientras que el otro, hacia un también muy moderado *empirismo realista* (Capasso).

4. Sugerimos interpretar otro de los casos como orientado hacia una *hermenéutica*, por cuanto se propuso problematizar, justificar y formular las claves teóricas de su aproximación desde la reconstrucción histórica del fenómeno estudiado, basándose en la lectura de planimetrías y documentos textuales (crónicas, historiografía, informes, ensayos, etc.). Quizás es el trabajo que consideramos como más inclinado hacia un *racionalismo idealista*, esforzadamente *objetivista*. Desde su aproximación, lo real está compuesto por partes “mecánicamente” unidas mediante “sistemas controlables”. Su búsqueda se dirige a inferir los principios por los cuales formular uno de esos “sistemas de unión”, detectado como faltante entre algunas de esas partes, específicamente determinadas.
5. Indirectamente, otros autores sugirieron su aproximación hacia una orientación *estructuralista*. En tanto *estructura*, se supondría que buscan representar modelos abstractos de relaciones y transformaciones en un conjunto de sistemas o unidades sistémicas; por lo que dicho modelo resultaría independiente del real al que se considere determinado por dicha estructura, no estaría sujeto a la experiencia de una realidad particular. Aunque se identifiquen unidades constituyentes de la estructura, lo que importa es la composición de una totalidad sistémica y significativa que no puede ser descrita como la mera suma de esas unidades; ha de ser descrita también desde unas relaciones funcionales que las articulan y regulan sus procesos de transformación. Así comprendidos, ambos trabajos se propondrían mostrar un modelo *racional, ideal y objetivo* de la realidad que estudian. Ambos también muestran una cierta orientación *hermenéutica*, en tanto apoyan sus estudios en la lectura e interpretación de planimetrías y documentos. Ambos actúan considerando al *proyectar* como cuestión epistemológica primordial. Hasta aquí, sus coincidencias. Uno de ellos se aproxima a la descripción tratando de mantener representada la complejidad de la realidad que estudia (Martín), el otro toma uno de los elementos constituyentes de la realidad y produce su descripción pivotando desde dicho elemento (Rengifo). Aquél explora vínculos e intenta abrir posibilidades que no restrinjan las operaciones, este intenta determinar argumentos, criterios, claves para la acción.
6. Una orientación ha sido declarada por su autor como *postestructuralista*; básicamente por asumir un concepto considerado dinámico, abierto y multidimensional (*rizoma*), desde el cual se piensa que han de ordenarse el pensamiento sobre la realidad y las acciones sucesivas; es decir, esta posición no desarrolla explícitamente otro argumento desde el cual presentarse, sino desde un principio que cuestiona la dualidad sujeto-objeto y se inclina con énfasis hacia un *empirismo objetivable*. Sin embargo, debido a su intenso cuestionamiento al estado de la disciplina arquitectónica, considerada por el autor como atrasada, fosilizada, caduca, ineficiente e, implícitamente, dominante, podemos inferir una cierta orientación basada en una de las características del postestructuralismo, consistente en la identificación de un “poder” hegemónico que debe ser neutralizado. Curiosamente, la posición epistemológica con la que se complementa ese enfoque es el de un notable aprecio por la “*cultura tecno-científica*”, en algunas de sus derivaciones contemporáneas basadas en la noción de *sistema*, como la informática, la cibernética y, en general, aquellas orientaciones que entienden la realidad

como un *sistema objetivamente cognoscible y controlable*. Así, aunque trata de neutralizar el predominio de un paradigma disciplinar en la Arquitectura, se aproxima convencidamente al paradigma “científico”, lo cual se manifiesta como un **cientificismo** que, aun cuando es negado explícitamente por su autor, el desarrollo de su trabajo nos da muchos argumentos para considerarlo fuertemente orientado hacia esa filiación paradigmática dominante en la sociedad contemporánea.

7. La última orientación que anotamos también ha sido declarada por su autor, y se presenta próxima a la Teoría General de Sistemas (**TGS**), la cual comentamos en su oportunidad. El caso es que esta propuesta coincide con la anterior en varios aspectos: a) cuestiona y considera insuficiente el estado disciplinar de la Arquitectura, b) se inclina al estudio de sistemas complejos y dinámicos, y c) tiende a un **cientificismo**. Lo curioso es que se apoya en el método de la **Deriva situacionista**, que presupone una tendencia “anarquizante” evidentemente contraria a las ideas de clarificación y precisión que asociamos a la ciencia, en un sentido general. Lo que entendemos es que el método de la *Deriva* actúa para ese autor como una forma de *exploración abierta y preliminar* de una realidad, para irse aproximando tanto a un objeto como a un caso de estudio. Visto así, consideramos que esta propuesta está marcadamente más orientada hacia un *empirismo críticamente realista*.

Con respecto a lo que comprendemos como *proceso cognoscitivo primordial* de cada TG, anotamos uno claramente predominante –según nuestra interpretación– y seis orientaciones o variaciones que alternan, complementan o condicionan a aquel. Debemos aclarar que no queremos indicar con esto que conocemos plenamente el “proceso cognoscitivo” de cada autor, sino que interpretamos los rasgos de lo que inferimos sería ese proceso, a través de la lectura de sus trabajos respectivos. Entendemos al proceso cognoscitivo como un modo o mediación entre los principios epistemológicos y el método o camino en que finalmente pareciera realizarse la producción del conocimiento en cada caso estudiado. A continuación, reseñamos los procesos que creemos haber identificado:

1. **analítico**: este es el proceso que consideramos predominante; lo identificamos así, con base en el esfuerzo que, con mayor o menor énfasis, cada autor ha hecho por discernir las partes, elementos, componentes o unidades de la realidad que problematiza. Esto lo consideramos como muy destacado e importante, a partir de interpretar el dualismo con el que se da la relación *analizar-proyectar*, según la cual, pareciera que el proyectar sólo adquiere posibilidad, sentido y validez en la medida en que se ha producido un análisis adecuado de la realidad que podría ser transformada mediante la acción proyectual.
2. **propositivo**: consideramos que este proceso se manifiesta en los trabajos en dos modos: uno, aparentemente predominante y otro, como variación o complemento del analítico. Como proceso predominante, lo entendemos en el sentido de que pareciera primar la capacidad de *síntesis* sobre el análisis y en el discurso del autor se nos presenta con mucha relevancia *lo propuesto*, respecto de las razones, justificaciones o elementos que lo soportan o constituyen. (En el siguiente fragmento de este capítulo reflexionaremos un poco más sobre cómo entendemos el concepto de *proposición* y por

qué lo empleamos en vez del de *síntesis*). En pocas palabras, al *proponer* importa destacar lo que se ofrece a cambio de la realidad que se ha estudiado y se ha juzgado transformable; si ese ofrecimiento pareciera dejar implícito el proceso analítico que lo precede o acompaña, entonces lo consideramos como predominante; en caso contrario, lo consideramos como una variación o una secuencia del proceso analítico predominante.

3. **indagatorio**: hemos anotado este proceso como una variante del analítico pero diferenciado del mismo, en el sentido de no partir de una realidad para descomponerla en partes, sino en asociar partes aparentemente inconexas en un estado previo, considerándolas cada una en su propia identidad y sin manifestar una orientación previa de cómo serán conectadas, articuladas o vinculadas.
4. **representacional**: este proceso acompaña al analítico y actúa ofreciendo una representación de la realidad previamente analizada, en la que se muestra nuevamente integrada pero destacando aquellos elementos y relaciones que interesan especialmente para el estudio. Supone un proceso de *abstracción*, en cuanto selecciona y expone unos aspectos mientras omite otros, así como también supone un proceso de *síntesis*, en cuanto ofrece un sentido de unidad que no es igual al primigenio. Se produce principalmente mediante dibujos, esquemas, diagramas, grafos, etc.
5. **descriptivo**: es un proceso por el cual se discierne y enumeran las partes de la realidad analizada, tratando de atenderlas tal cual se dan (o se piensa que se dan).<sup>356</sup> Con ello, se intenta un comprensión de esa realidad por aproximación a ella, sin explicarla, definirla ni prescribirla.
6. **rizomático**: es un proceso descriptivo que no sigue líneas de subordinación jerárquicas (como en la configuración arborescente), carece de centralidad, evita dualismos y dicotomías, se considera multidireccional y reticular. Puede entenderse como similar al indagatorio, pero manteniendo su especificidad en cuanto a no establecer relaciones jerarquizadas entre las partes conectadas.
7. **reflexivo**: entendido como un proceso que sucede al propositivo, cuestionándolo, evaluándolo o interrogándolo con la intención de generar nuevas variaciones de lo propuesto o producir nuevos procesos propositivos.

En cuanto a los *métodos*, debemos decir que en los trabajos estudiados consideramos que la libertad que se manifiesta a través de la variedad de métodos, refuerza la dificultad con la que pensamos que en ellos se relaciona al proyectar con el investigar. Téngase en cuenta que en el cuadro los indicamos como díadas, para caracterizar los dos momentos que identificamos como principales en los trabajos, es decir, *analizar-proyectar*. Los enumeramos a continuación anotando la concepción que los define, sin desarrollar sus particularidades:

---

<sup>356</sup> Consúltese **descripción** en (DFF: 828 y ss.)

1. **poético**: consideramos así al método caracterizado por una pulsión creativa; la propuesta aparece con una relativa independencia, sin mostrar o mostrando insuficientemente el proceso de su gestación. Con ello queremos destacar la poca fluidez que observamos entre el analizar y el proyectar.
2. **lineal**: consideramos que este método se caracteriza por definir a priori o presentar directamente (sin definición previa) una serie de pasos que se suceden uno a otro articuladamente, guardando una lógica u orden que los jerarquiza.
3. **matricial**:<sup>357</sup> este método construye tablas a partir de las cuales establece relaciones entre datos, conceptos, elementos o unidades, según una lógica (declarada o inferible).
4. **casuístico**:<sup>358</sup> método de estudio de casos específicos, según uno o más criterios de selección a priori, para elaborar constructos y/o relaciones teóricas, a partir de describir sus elementos –o estructuras– comunes y las variaciones –o diferencias– que se observan a partir de ellos.
5. **vinculante**: entendida como la identificación y construcción de posibilidades de relación o vínculos entre realidades aparentemente disímiles.
6. **aleatorio**: búsqueda exploratoria libre, no acotada ni predeterminada, de situaciones, casos u oportunidades para ser consideradas a posteriori en un estudio, según un criterio, concepto o acción.
7. **estratégico**: método según el cual se concibe un plan o modo de acción con base en la previsión de uno o más criterios, factores y efectos buscados. (Rodríguez Morales, 2004: 81 y ss.). Sería analógicamente equiparable a la formulación de *axiomas* y a las actividades u operaciones (*funciones*) que se sucederían ordenadas a ellos.
8. **crítico**: método por el cual se razona sistemáticamente cuestionando los fundamentos del conocimiento de una realidad, sin el límite de ningún supuesto previo.<sup>359</sup>
9. **morfofuncional**: método que estudia sistemáticamente la relación entre *forma* y *funcionamiento (uso)* de una realidad.
10. **derivativo**: método por el cual una proposición se generaría como derivación consecuente de una serie de consideraciones axiomáticas, premisas o condiciones previas. Se diferencia del lineal porque no sigue una secuencia predeterminada para la generación de las proposiciones parciales o finales. También se diferencia del estratégico, porque no prevé ni predetermina las funciones por las cuales se generarían las proposiciones.
11. **comprobativo**: método por el cual se procura valorar la efectividad de una proposición, a partir de considerar las condiciones previas a su generación y la indicación (cualitativa y/o cuantitativa) del logro de las transformaciones o efectos que dicha proposición acusa, respecto de lo que se esperaba de ella.

---

<sup>357</sup> Con el término no se hace referencia a la noción de **matrices** en Matemáticas y sí está más cercana a la noción en Programación, refiriéndose a ordenación y clasificación de datos.

<sup>358</sup> Adaptamos la noción **casuística** en modo analógico a su aplicación en la Ética: «*En general, aplicación teórica de una ley o norma moral a los casos particulares o a la situación concreta en que se halla un individuo, sobre todo en circunstancias en que se enfrentan el dictamen de la propia conciencia moral del individuo y la moral social...*» (DFH; subrayado nuestro) y en especial, siguiendo la definición que da el DRAE: «*Consideración de los diversos casos particulares que se pueden prever en determinada materia.*»

<sup>359</sup> Consúltense **criticismo** en DFF:737.

Para finalizar este punto y continuar, quisiéramos aclarar que apreciamos como bien y deseable una libertad de métodos, siempre y cuando estén claramente subordinados al *proyectar* como método primordial y generador de la investigación.

**Sobre las líneas de investigación:** consideramos como una debilidad del programa de la MDA que los trabajos estudiados no reconozcan, ni siquiera tangencialmente, alguna vinculación con las líneas de investigación declaradas inicialmente como activas en la maestría. Incluso estimamos como una intensificación de esa debilidad la falta de reconocimiento de una vinculación con la línea conceptual del programa (*proyectar es investigar*) en el caso de los trabajos que estudian epistemológicamente los procesos proyectuales (Haiek y Martín). Hemos anotado nuestras inferencias acerca de las posibles vinculaciones de dichos trabajos con las líneas de investigación, identificando con ello una situación que nos cuestiona acerca del porqué sucedió de ese modo, por qué se suscitó esa carencia o desconexión. Esta es una cuestión que queda abierta en nuestro trabajo.

**Sobre los temas:** en contraposición a la debilidad observada respecto a las líneas de investigación, consideramos como una fortaleza del programa la variedad de temas y, muy especialmente, aquellos que se formulan vinculando lo arquitectónico con lo urbano a través de la ciudad (específicamente, Caracas). De los trabajos que estudian procesos proyectuales, vemos que uno se orienta hacia la *enseñanza de la arquitectura* y el otro se interesa simultáneamente por la *sistematización cibernética del proceso proyectual* y la *innovación tipológica*. Este tema de la *innovación tipológica* es también el que aborda el trabajo que estudia el tipo específico de la vivienda multifamiliar en el sureste caraqueño. Claramente predominan los trabajos interesados por la acción arquitectónica en la ciudad, orientándose hacia dos géneros temáticos: *el espacio público* y *la continuidad del tejido urbano*, de este último destacamos el subgénero que estudia las *consideraciones para ocupación de un territorio no urbanizado*.

### 5.1.1.- Variaciones de la IPA en la MDA

Antes de intentar exponer lo que creemos comprender como la episteme según la cual podríamos describir la IPA en la MDA, consideramos conveniente ofrecer previamente una sinopsis de los tipos de investigación proyectual que inferimos de los trabajos de grado producidos desde el programa de la maestría y que hemos estudiado en el capítulo precedente. Lo haremos atendiendo a tres criterios: a) enumeración de las unidades o momentos constitutivos del proceso



metodológico de investigación proyectual representado, b) proposición del enfoque epistemológico con que lo caracterizamos, y c) comentario sobre la relación que comprendemos entre el proyectar arquitectónico y el investigar.

Aclaremos que no se trata de un mero resumen sobre los trabajos estudiados, sino el intento por dar un paso más hacia la interpretación del modelo o los modelos conceptuales que estructuran a los tipos que, pensamos, hemos identificado. Si bien se basan en los trabajos estudiados, se comportan como rescritura de sus estructuras metodológicas. Son, si quiere, inacabados palimpsestos.

Sobre la proposición del enfoque epistemológico debemos comentar que continuamos apoyándonos en nuestro estudio sobre la teoría del conocimiento, según lo presentamos en el capítulo 2. Por ello, nos limitaremos a anotar los términos que, pensamos, representan dicho enfoque, mas tratando de no sujetarlo estrictamente a las denominaciones de las orientaciones o los sistemas filosóficos con que la literatura especializada los caracteriza; intentado así evitar una enumeración de “ismos” y procurando concentrarnos en el concepto que creemos pertinente.

Sobre la relación entre proyectar e investigar reconocemos continuar elaborando nuestras anotaciones sobre una estructura dualista de la misma. Junto a esta identificación, anotaremos un concepto que sugiera la orientación y/o intensidad del proyectar en dicha relación.

### **La IPA como cartografía proyectual** (*Haiek*)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Problematización* (descripción de un estado inicial, descripción de un contexto de actuación); 2) *Construcción epistémica* (aproximación metodológica a la crítica del estado inicial, construcción de un instrumento auxiliar metodológico/estructura cartográfica); 3) *Proycción experimental* (elaboración de cartografía proyectual, definición de casos de actuación posible, elaboración de experimentos proyectuales); 4) *Evaluación* (declaración de metas-logros, exposición de dificultades-percances, exposición de recomendaciones-sugerencias, consideraciones finales).
- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-pragmático* (razona metódicamente destacando la utilidad del conocimiento en la acción), en relación *holística* (objeto y sujeto constituyen una unidad conscientemente indisociable) con un objeto cognoscible que puede ser *abstracto* o *ideal* (teorías, conceptos, constructos, discursos, tradiciones, imágenes, formas, representaciones); en un contexto *conjunto, diacrónico, académico*; b) originándose entre una *experiencia racionalizada* y una *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *integrada* (entre sentir, intuir, pensar y actuar); c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables* de *realidades* o *idealidades, objetivas*; d) clasificable como *teórico-técnico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad, validez, pertinencia, efectividad y trascendencia*. Pregunta modelo: *¿cómo estoy haciendo?*

- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación reflexiva-técnica.*

#### **La IPA como proyecto de un proyectar** (Martín)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Determinación y problematización de un constructo cognoscible* (definición, vinculaciones previas, contextualización, aproximación metodológica, selección de casos); 2) *Desarrollo del análisis sobre el constructo cognoscible* (descripción analítica de la cognoscibilidad del constructo a través de los casos seleccionados); 3) *Síntesis reflexiva a partir de la cognoscibilidad del constructo analizado* (construcción de vínculos entre unidades analíticas y casos, elaboración de esquemas sintéticos, proposición de construcciones teóricas).
- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico*, en relación *holística* con un objeto cognoscible que puede ser *abstracto* o *ideal*; en un contexto *disconjunto, diacrónico, académico*; b) originándose como *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *segregada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables de idealidades objetivas*; d) clasificable como *teórico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad, validez, pertinencia, efectividad y trascendencia*. Pregunta modelo: *¿hacer qué?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación conceptual.*

#### **La IPA como construcción de una matriz de conclusiones proyectuales** (Caraballo)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Conceptualización* (identificación de una realidad, antecedentes, problematización, referencias); 2) *Proyectación* (aproximación a situaciones fenomenológico-proyectuales, construcción de matrices teórico-proyectuales, elaboración de modelos proyectuales experimentales, aplicación casuística de los modelos); 3) *Reflexión* (ensayo crítico no concluyente).
- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-relativo*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *compuesto o complejo*; en un contexto *disconjunto, diacrónico, académico*; b) originándose entre una *experiencia racionalizada* y una *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *integrada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables de idealidades objetivas*; d) clasificable como *teórico-práctico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad, validez, pertinencia y trascendencia*. Pregunta modelo: *¿qué hacer si...?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación conceptual-práctica.*

#### **La IPA como construcción de una conjetura proyectual** (Puchetti)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Estudio exploratorio planimétrico* (observación de hechos, identificación de una realidad problematizable, aproximación metodológica, previsión de caso, documentación/planimetría); 2) *Estudio analítico-planimétrico* (definición del problema, problematización, estudio preliminar del caso, elaboración de planimetría analítica); 3) *Conjetura proyectual* (elaboración de esbozo proyectual, proposición visual

preliminar, conjetura visual o imagen conjetural); 4) *Diseño conjetural* (elaboración de diseño hipotético, demostrativo de la factibilidad de la conjetura proyectual acotada al caso; proveeduría de soporte visual para prever situaciones de habitabilidad y refinar conjeturas en fases posteriores al estudio).

- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-pragmático*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *compuesto o complejo*; en un contexto *disconjunto, diacrónico, académico*; b) originándose entre una *experiencia racionalizada* y una *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *integrada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables de idealidades subjetivas*; d) clasificable como *poético-práctico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad, validez, factibilidad, pertinencia y trascendencia*. Pregunta modelo: *¿por qué no hacer esto así?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación práctica-técnica*.

### La IPA como hipótesis arquitectónica (Rengifo)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Estudio exploratorio representacional* (observación de hechos, identificación de una realidad problematizable, aproximación metodológica, previsión de caso, documentación/representación); 2) *Estudio analítico-representacional* (definición del problema, problematización, estudio preliminar del caso, elaboración de representaciones analíticas); 3) *Estudio proyectual* (elaboración de proposiciones arquitectónicas hipotéticas, como soporte visual para estudios posteriores de situaciones de habitabilidad).
- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-pragmático*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *compuesto o complejo*; en un contexto *disconjunto, diacrónico, académico*; b) originándose entre una *experiencia racionalizada* y una *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *integrada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables de idealidades subjetivas*; d) clasificable como *poético-práctico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad, validez, factibilidad, pertinencia y trascendencia*. Pregunta modelo: *¿qué implica hacer esto?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación práctica-teórica*.

### La IPA como experiencia sensible proyectual (Capasso)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Manifestación de un asombro* (crónica de una experiencia vivida); 2) *Dilucidación de una realidad fenomenológicamente tematizable* (ensayo reflexivo, propositivo de un entramado temático percibido a partir de la experiencia vivida, comprendida desde su habitabilidad implícita); 3) *Construcción de una temática* (ensayo crítico sobre el tema primordial y las claves de sus relaciones con temas subordinados); 4) *Catalogación de variaciones del fenómeno tematizado* (exploración, identificación, clasificación y documentación de casos representativos del fenómeno tematizado); 5) *Reconocimiento de inquietudes y conjeturas* (elaboración de preguntas espacialmente comprensibles y enunciado de proposiciones previstas para la acción proyectual); 6) *Experiencias proyectuales* (determinación de alcances, formato y número

de las experiencias, elaboración de las experiencias); 7) *Construcciones teóricas* (ensayo crítico reflexivo desde las experiencias proyectuales, dirigido a mostrar la transformación del entramado temático inicial).

- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-subjetivo*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *complejo*; en un contexto *disconjunto*, *diacrónico*, *académico*; b) originándose desde una *experiencia racionalizada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *total*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables* de *idealidades subjetivas*; d) clasificable como *poético-teórico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad*, *validez*, *belleza*, *bienestar* y *trascendencia*. Pregunta modelo: *¿qué significa hacer esto?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista*, *experimentación poético-teórica*.

### La IPA como ensayo proyectual de premisas (Lasala)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Reconocimiento de un hecho habitable* (noticia de un artefacto habitable o de una situación de habitabilidad); 2) *Dilucidación de una realidad objetivable* (descripción analítica preliminar del hecho reseñado); 3) *Construcción de un entramado conceptual* (ordenamiento y desarrollo preliminar de concepciones y supuestos deducibles y documentados de la realidad descrita); 4) *Problematización* (diagnóstico de la realidad descrita, definición de un problema, estudio de antecedentes y/o referentes, enunciado de premisas para la acción proyectual) 5) *Determinación de un entorno de estudio* (acotación y documentación/planimetría del entorno de estudio, identificación de sitios propicios para los ensayos proyectuales, adecuación de premisas); 6) *Ensayos proyectuales* (elaboración de proposiciones arquitectónicas hipotéticas, demostrativas de las premisas proyectuales aplicadas a cada sitio; proveería de soportes visuales para prever nuevas situaciones de habitabilidad y refinar las premisas para el estudio de su aplicación en otros entornos y/o evaluarlas en consecuentes fases del estudio); 7) *Construcciones teóricas* (reflexión crítica sobre el proceso de investigación; rescritura de las premisas proyectuales evaluadas, para presentarlas como base de nuevos estudios de teoría de la arquitectura o nuevos ensayos proyectuales).
- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-relativo-pragmático*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *compuesto o complejo*; en un contexto *disconjunto*, *diacrónico*, *académico*; b) originándose entre una *experiencia racionalizada* y una *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *integrada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables* de *idealidades objetivas-subjetivas*; d) clasificable como *poético-teórico-práctico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad*, *validez*, *pertinencia*, *belleza*, *bienestar* y *trascendencia*. Pregunta modelo: *¿qué bienestar produce hacer esto?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista*, *experimentación poético-práctica-teórica*.

### La IPA como reflexión proyectual intensa (Makowski)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Reflexión teórico arquitectónica preproyectual* (ensayo de exposición ordenada sobre conceptos primordiales precedentes, operativos, intro, inter y transdisciplinarios; identificación de un concepto problemático; problematización

derivada; estudio de antecedentes y/o referentes; estudio de constructos teóricos previos –conceptuales y/u operativos); 2) *Reflexión proyectual* (definición de casos de actuación posible, declaración de alcances y procedimientos proyectuales, elaboración de proposiciones arquitectónicas hipotéticas); 3) *Reflexión crítica postproyectual* (crítica parcial a cada proposición arquitectónica hipotética, en relación con los constructos teóricos previos; reflexión teórico arquitectónica reconsiderada).

- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-pragmático*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *compuesto*; en un contexto *disconjunto*, *diacrónico*, *académico*; b) originándose desde una *racionalidad experienciada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *segregada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables* de *idealidades objetivas*; d) clasificable como *teórico-práctico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad*, *validez*, *pertinencia*, *bienestar* y *trascendencia*. Pregunta modelo: *¿por qué estoy haciendo así?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación crítico-práctica.*

#### La IPA como deriva y proyectación (Olaizola)

- a. **Proceso metodológico:** 1) *Motivación* (exposición de experiencia o razón inquietante); 2) *Intuición problematizable* (presunción de un tema problemático, dilucidación preliminar de un problema, situación del problema con referencia a un área o caso de estudio); 3) *Exploración y psicografía* (recorridos libres o deriva, documentación/representación); 4) *Problematización metodológica* (construcción pragmática del problema, construcción teórica del problema, definición del problema identificado); 5) *Exploración proyectual* (determinación de sitios específicos para la exploración proyectual, elaboración de conjeturas proyectuales y/o proposiciones arquitectónicas hipotéticas); 6) *Valoración crítica* (determinación del método de valoración crítica, actividades de valoración crítica de los productos de la exploración proyectual).
- b. **Enfoque epistemológico:** a) posibilitado por un sujeto cognoscente *crítico-relativo*, en relación *dualista* con un objeto cognoscible *complejo*; en un contexto *disconjunto*, *diacrónico*, *académico*; b) originándose desde una *experiencia racionalizada*, sucediendo desde una actividad lógico-psicológica *integrada*; c) constituyéndose como *proposiciones cuestionables* de *idealidades objetivas-subjetivas*; d) clasificable como *poético-práctico* y e) valorable a partir de criterios de *autenticidad*, *validez*, *pertinencia*, *belleza*, *bienestar* y *trascendencia*. Pregunta modelo: *¿qué y por qué se podría/debería hacer?*
- c. **Relación proyectar investigar:** *dualista, experimentación práctica-reflexiva.*

#### 5.1.2.- La episteme de la IPA en la MDA

A pesar de lo disímiles que se muestran los TG que hemos estudiado, creemos que podemos enumerar las siguientes características destacándolas como predominantes o comunes. Así, *pensamos que en los Trabajos de Grado de la MDA-FAU-UCV estudiados:*

1. No se describe la **investigación proyectual (arquitectónica)**, ni como concepto ni como metodología.
2. No se realiza el proceso de investigación basado en IPA.
3. Se presenta o se refiere al *proyecto y/o al proyecto arquitectónico* como una razón significativa de las investigaciones realizadas.
4. Predomina la concepción sustantiva de *proyecto* y, en menor grado, de *proyecto arquitectónico*, entendidas ambas como productos o resultados y no como procesos cognoscitivos.
5. La concepción activa del *proyectar* o del *proyectar arquitectónico* no es puesta de manifiesto –aunque en algunos de ellos se sugiere–, por lo que su consideración pareciera permanecer profundamente implícita e inconsciente.
6. La actividad de proyectar-diseñar es predominantemente asumida como un momento de prueba, de experimentación, de aplicación de lo conocido; siempre posterior a un *análisis*. Así, el proyecto se ha asumido como *laboratorio* o *experimento*.
7. El sujeto cognoscente predominante se presenta *crítico* y *objetivo*.
8. El objeto de estudio se presenta muy variable y, por lo general, como *compuesto* (pensado simultáneamente como una realidad física concreta o material y/o abstracta o ideal) o *complejo* (pensándolo simultáneamente como una realidad física concreta material, abstracta, ideal, humana y social).
9. La relación predominante sujeto-objeto se presenta *dualista*.
10. El contexto es *disconjunto* (el proceso de aprendizaje está espacialmente desplazado respecto de los espacios del sujeto y del objeto), *diacrónico* (el proceso de aprendizaje acontece en tiempos diferentes a los del sujeto y del objeto) y *académico* (el proceso de aprendizaje está referido a este campo cultural).
11. El origen de las investigaciones se presenta predominantemente como *experiencia racionalizada* y se presenta menos como *racionalización experienciada*.
12. El proceso de las investigaciones se presenta sucediendo como actividad lógico psicológica predominantemente *integrada* (se muestra una relación entre *intuir* y *razonar*).
13. Las investigaciones se presentan como productoras de *proposiciones cuestionables* conformadas por *idealidades* (conceptos, imaginaciones, composiciones) predominantemente *objetivas* (aprehensibles y transmisibles)
14. Los conocimientos producidos se muestran como aproximaciones *teórico-analíticas* dirigidas a una *práctica*.
15. No se observan métodos de valoración intersubjetiva y predomina una ausencia de métodos de contrastación, conformación, validación –o cualquier otra concepción relativa a valorar el producto de la investigación. Contradictoriamente al sujeto cognoscente, los resultados se muestran por lo general acrílicos o débilmente autocríticos. Esta afirmación tiene sentido en la medida en que se cuestione la figura del proyecto como experimento. Así considerado, habría que rescribir lo dicho: *el proyecto ha sido asumido como el momento de validación, comprobación o puesta a prueba de lo conocido*.

16. Predomina una desorientación metodológica que puede ser interpretada constructivamente como intensa disposición a una libertad y pluralismo metodológico.
17. En concordancia con el sujeto cognoscente, se presentan como predominantes procesos cognoscitivos analíticos; curiosa o necesariamente acompañados de un proceso poético.

Desde un enfoque distinto al que hemos intentado hasta ahora, es decir centradamente epistemológico, y orientándonos hacia un *enfoque epistemológico proyectual arquitectónico*, ¿qué leemos en los proyectos realizados en los Trabajos de Grado de la MDA? ¿Qué diríamos acerca de la *episteme arquitectónica* que los construye?

Para hacerlo, retomaríamos lo comentado acerca de los temas trabajados por cada uno de los autores estudiados. Distinguimos aquellos que se formulan vinculando lo arquitectónico con lo urbano a través de la ciudad (específicamente, Caracas), de los trabajos que se aproximan a estudiar los procesos proyectuales.

De estos últimos, es decir, de los trabajos que se aproximan a estudiar los procesos proyectuales, recordemos que el de Martín se orienta hacia la *enseñanza de la arquitectura* y el de Haiek se interesa simultáneamente por la *sistematización informatizada del proceso proyectual* y la *innovación tipológica*.

Del trabajo de Martín afirmamos que se estructura desde una episteme arquitectónica que asume *el proyectar* como fundamento. Ese *proyectar* en Martín es, como hemos reseñado, un *campo abierto de posibilidades para la construcción de la forma arquitectónica*. Esa condición de campo abierto se muestra intensificada, por parte de Martín, debido a su finalidad docente. Ofrece *campos conceptualmente divergentes*, aunque *temáticamente acotados*, para que los procesos de aprendizaje tengan *oportunidades abiertas y diversas* de suceder. Con su trabajo, Martín se mueve entre objetivar y subjetivar el proceso proyectual; considerando además que ello ocurre desde una clarísima postura, a nuestro entender, según la cual *intuición* y *razón* son la fuente original del proceso y, por tanto, desde ellas se activa el sujeto cognoscente. Para Martín, *proyectar* es *conceptualizar* y es, a la vez, *el orden* por el cual ese conceptualizar acontece.

El trabajo de Haiek nos ofrece una doble aproximación epistémica: la del cuestionamiento al proceso proyectual y la de la búsqueda de nuevos tipos arquitectónicos (en su caso, formulados desde la concepción del reciclaje como poética de la sustentabilidad arquitectónica). Diremos que

la búsqueda de *nuevos tipos arquitectónicos* forma parte de la episteme moderna de la arquitectura, entendida así desde el s. XIX.<sup>360</sup> Mas nuestro interés se centra en el concepto de *cartografía proyectual*, derivación gráfica que comprendemos vinculada al concepto de *biografía proyectual* de Guitián; y este lo asociamos a la muy conocida obra del arquitecto italiano Aldo Rossi, titulada *Autobiografía científica*, (1981).<sup>361</sup> Además de significar un enlace con la discontinua tradición del arquitecto que deja por escrito los principios que sustentan su práctica, es decir, su *teoría de la arquitectura*, Haiek intenta sistematizar su esfuerzo apoyándose en el diseño de un modelo informático que asista al arquitecto en la graficación de dichos principios. Ello significó para Haiek un paso hacia la objetivación del proceso proyectual, en dar continuidad a la ruptura de su “caja negra”, ese concepto sugerido por Christopher Jones (1970), y en la que se enrumbaron desarrolladores de métodos de diseño de los setenta. Al proponerse controlar el proceso proyectual informatizándolo, Haiek se posiciona desde una *objetivación* de dicho proceso; hace de él su *objeto de estudio*. A diferencia de Martín, Haiek no se interesa en propiciar sus divergencias, sino en construirles un dominio desde el cual suceda una nueva legalidad práctica para el arquitecto. Seguimos hablando de una racionalidad que, en esta ocasión, se instrumentaliza.

Como vimos, el tema de la *innovación tipológica* es también el que aborda Makowski, cuando estudia el tipo específico de la vivienda multifamiliar en el sureste caraqueño. Continuamos en la episteme que pauta renovar lo logrado, lo conocido: *si se repite exactamente, ya no acontece Arquitectura*. En Makowski el objeto es, parafraseando al poeta Montejó, “*real, impávido, concreto*”: *el tipo edilicio de la vivienda multifamiliar en el sureste caraqueño*. Queremos decir con esto que Makowski presenta su objeto de estudio desde su más completa exterioridad, proviene de fuera del sujeto y está precisamente localizado en un sitio del Valle de Caracas. Es real. Ese objeto se presenta sin emociones, sin entrar en diálogo con el sujeto, sin intimidarse ante la proximidad de este. Es impávido. Y todo ello sucede sin apego a otra significación que su utilidad, la exacta y eficiente disposición de sus partes, el dominio de la razón que las ordena. Es concreto. Así, en Makowski sucede un giro de 180° desde la interioridad del sujeto que razona en Martín y Haiek, para situarse hacia fuera de sí, convirtiéndose en *aprehensor* de esa realidad que le precede: la

<sup>360</sup> Entendemos que la idea de *innovación* no estaba presente en el proyecto cultural que se manifestaba a través de la Arquitectura en el mundo antiguo y medieval de occidente, según el cual el valor de lo edificado residía en su capacidad para objetivar, para hacer presente, incluso, podríamos atrevernos a decir, para ser en sí mismo la manifestación en la tierra del mundo suprasensible al que invocaban. Las ideas de *razón y progreso*, en el Renacimiento pudiesen considerarse como base de la idea de *innovación* que se impulsa definitivamente desde mediados del s.XVIII, a partir de la Revolución Industrial y que en Arquitectura quizás podemos marcar desde la construcción del puente en arco, de hierro fundido, sobre el río Svern, cerca de Coalbrookdale, Inglaterra, entre 1777-1779, «...según una idea del industrial metalúrgico John Wilkinson, con proyecto de Thomas F. Pritchard y fabricado por Abraham Darby III.» (Roth, 1993: 453) y, además, consideramos que la innovación como principio proyectual se intensifica durante el s. XX.

<sup>361</sup> Homónima de la del físico alemán: **Planck**, Max (1949) *Scientific Autobiography and Other Papers*. New York: Philosophical Library.



tradición arquitectónica de la vivienda multifamiliar y las piezas reales que han sido erigidas en un trozo de nuestro escarpado relieve capital. En Martín el sujeto concibe y proyecta en todas direcciones; en Haiek, el sujeto concibe desde todas direcciones para, como un láser, concentrarse y dirigir su intensidad hacia un punto exacto en el que *proyectar* torna en *fabricar*. En Makowski, el sujeto aprehende, razona y, si cabe forzar el sentido hasta un extremo casi sin sentido, *post-propone*, *re-propone* y *vuelve a proponer lo ya propuesto* en un tectónico palimpsesto sin fin, en torno a certezas que palpitan por dudarse. En Makowski, la teoría de la arquitectura pretende “suavizar”, presentarse como un “bálsamo” para el “dolor” intelectual que impone la episteme que exige innovar en un mundo hecho de cíclicas repeticiones de lo mismo.

Ya fuera, se hace patente la inquietud del sujeto por su acción arquitectónica en *la ciudad: el espacio público* le clama y reclama, confrontándole a los vacíos y ausencias en *la continuidad del tejido urbano* en el que se sustenta. Ya no es el arquitecto que se pregunta por la naturaleza de su hacer, sino el que se pregunta qué, por qué y dónde debe hacer. Aparece *la ciudad como episteme*; bien sea la ciudad hecha de tiempo, la ciudad hecha de espacios, o bien, la ciudad hecha de materia.

Para Caraballo, vimos que la ciudad está hecha de movimientos en todas direcciones y velocidades, expandiendo y contrayendo el espacio a voluntad de las transacciones, los deseos, la furia del hombre que no se sacia y no se halla en lugar alguno. Esa ciudad que sucede ha de ser aprehendida arquitectónicamente; y esto implica, paradójicamente, que ese fluir incesante se detiene fugazmente en la materia que toca por instantes los sentidos de quienes se encuentran y desencuentran entre los meridianos y paralelos horizontes del planeta. El sujeto cognoscente es un actor efímero que apenas puede modificar esa realidad como un insecto que cae en una telaraña. Es decir, la afecta, sí, pero esa realidad se encargará de devorarlo fatalmente para continuar siendo lo que es: *tiempo*. Pensamos que la angustia por *representar el tiempo* es una episteme arquitectónica específicamente moderna.

Para Capasso, la ciudad está llena de *vacíos*: sí, eso que nombramos para oponerlo a la experiencia sensible de lo que llamamos materia. El cuerpo tangible de lo urbano deja vacíos que tienen sentido y significado, son los espacios públicos vivos en la ciudad. Pero Capasso se preocupa por los vacíos carentes de sentido (utilidad) y significado (discurso) que parecieran incrementarse a medida que ella recorre la ciudad. Piensa en lo impensado. El sujeto cognoscente en Capasso proyecta su sensibilidad sobre la realidad de lo no percibido entre lo percibido. Dispone formas, texturas, colores, curiosamente sin que el sentido prive y dejando abiertos los

significados, a los cuales pareciera que no intenta prever. Si en Caraballo el objeto de estudio se torna inaprehensible, en Capasso es pura ficción desde lo sensible.

Para Puchetti, Olaizola y Rengifo, esos vacíos son más bien “lo incompleto”, “lo que no se hizo cuando se debía”. Pensamos que en ellos tres prima lo racional, a diferencia de Capasso y Caraballo en quienes, como hemos dicho, consideramos que prima lo sensorial. Para aquellos, la ciudad ha de ser una trama continua, un tejido extenso cuya utilidad depende de su continuidad material y de sus vacíos ordenados a tal fin.

A Olaizola, sin embargo, habría que situarlo específicamente entre Capasso-Caraballo y Puchetti-Rengifo. La decisión de Olaizola de trabajar desde “lo discreto”, traducido en su trabajo en acciones de “pequeño formato”, nos permite situarlo como un enfoque intermedio entre aquellos. Olaizola trabaja generando proposiciones que imagina en magnitudes muy próximas a su cuerpo, a su experiencia real de caminar los lugares que se plantea transformar. El intento primordial de Olaizola es que no medie una representación a escala entre lo que imagina como sensación y lo que su razón genera como solución. Así, la ciudad está hecha de pequeños fragmentos interconectados, como uno de esos dibujos para niños que se construyen uniendo una serie de puntos predeterminados.

La escala cambia para Puchetti, quien primero trabaja para ubicar y justificar el centro de esa superficie extensa llamada ciudad y luego, habida cuenta de diagnosticar la falta de conexión entre el trozo que identifica como centro y el resto de la trama, trabaja para “zurcir” los pedazos sueltos. Si Olaizola lo hace desde una proximidad, Puchetti se sitúa desde lo alto para ganar control total sobre toda la superficie a unir. Olaizola percibe un objeto de estudio de tal magnitud inabarcable, que opta por mirarlo fragmentariamente, rozando apenas algunos pocos, diminutos trozos de ese cuerpo inmenso que sobrepasa al suyo. Puchetti se agranda a sí mismo y se eleva hasta hacer disminuir el objeto de estudio a un tamaño que quepa entre sus manos cómodamente. Mientras Olaizola dibuja tímidamente en las paredes de un salón inmenso y alto, para Puchetti la ciudad es un plano que él extiende, llano y sin fisuras, sobre su iluminada mesa de trabajo.

Otro tanto hace Rengifo, sólo que en su caso, en contraste a Puchetti, busca la desconexión hacia los márgenes, entre los pliegues de la materia urbana. Rengifo también se ha crecido, pero sin separar sus pies del suelo y, mientras así permanece, reconstruye el valle de Caracas en una maqueta virtual que él recorre, hacia cualquier dirección, en pocos pasos. Así, desde el punto de vista de la escala, Rengifo pareciera situarse entre Puchetti y Olaizola.

En los tres casos, más allá de esta interpretación que sugiere diferencias entre sus aproximaciones, el hecho es que los tres se sitúan como sujetos frente a la ciudad, convirtiéndola en un objeto de estudio nítidamente situado frente a ellos.

Tanto en Puchetti como en Rengifo interpretamos *el control morfológico* como episteme arquitectónica. Dudamos cuando intentamos describirlo desde Olaizola, por ello ubicamos a este más cerca de Capasso, pensando nuevamente en lo sensorial, devenido en un trabajo plástico de los elementos arquitectónicos. En ese caso (Capasso-Olaizola) interpretamos *la plasticidad* de lo arquitectónico como episteme que ordena sus acciones.

Para Lasala, la ciudad es calle. Ya no se trata de la intensidad vivida hecha *tiempo*, que busca expresar Caraballo, ni la *plasticidad* expresiva que intentan Capasso y Olaizola, ni, tampoco, el *control morfológico* de la ciudad hecha materia, que persiguen Puchetti y Rengifo. Lasala cambia la perspectiva en que tradicionalmente ha sido estudiada la calle, es decir, enfocando la longitud de ese tipo de espacio de la ciudad; para girar 90° y considerarla transversalmente, procurando advertir *otra profundidad*: la relación entre la calle y los espacios que se sitúan detrás de la fachada (en ese adentro en el cual no estamos aún, cuando estamos dentro de la calle). Lasala permanece como peatón, mirando desde su posición a ras de la calle, hacia “los adentros” que se extienden hacia los fondos de parcelas, hacia los centros de manzanas, hacia los otros límites del paisaje en el que se halla la ciudad. El sujeto está dentro del objeto que estudia y desde esa posición lo comprende y reconstruye, extendiéndolo hacia otros límites. La episteme de Lasala es la *espacialidad*: intensificar y multiplicar la relaciones entre espacios en todas las dimensiones posibles, tratando de pensar en las no pensadas aún, para exponerlas, reconocerlas y transformarlas.

*Ordenar para proyectar* (Martín); *proyectar para fabricar* (Haiek); *practicar para proyectar* (Makowski); *proyectar para representar un sentir* (Caraballo); *representar para proyectar un sentir* (Capasso); *sentir para proyectar otro sentir* (Olaizola); *proyectar para controlar* (absolutamente, Puchetti; relativamente, Rengifo); *proyectar para relacionar* (Lasala). Para nosotros, ese **proyectar es pensar**: las facultades intelectuales de un sujeto, activas y actuando con respecto a un objeto conocido, reconociéndolo, transformándolo en otro cognoscible.

*Conceptualizar, innovar, representar el tiempo, plasticidad, control morfológico y espacialidad* son las epistemes arquitectónicas que pensamos ordenan los trabajos que hemos estudiado. A través de todos vemos hilos epistemológicos de distintos grosores e intensidades que los comunican: sujetos críticos, procurando sostenerse sobre las construcciones objetivas del

saber arquitectónico en que se fundan; reconocedores de que los hechos del mundo real, y de los mundos de realidades que en relación con aquellos se construyen, no son ni simples ni aprehensibles de forma ingenua o puramente natural, sino al contrario, son compuestos o complejos, en grados múltiples, y sumamente exigentes de un sujeto consciente, capaz de discernirse del objeto que intenta conocer, aun cuando ese "objeto" se halle en lo profundo de sí mismo; sujetos que se mueven entre racionalizar sus experiencias u otorgarle vivencias a sus idealizaciones; siempre pensándose en el umbral entre una teoría y una práctica que aspira a convertirse en hecho tectónico responsable, habitable, conmovedor.

Para finalizar estas consideraciones, diremos que la episteme acerca de la IPA en la MDA está en una etapa incipiente de su desarrollo como metodología, dentro del espacio académico en el cual la hemos estudiado, y en el cual hay suficientes antecedentes para pensar que podría iniciarse una etapa en la que puedan divulgarse sus características y posibilidades, lo que abriría su fase de probable adecuación y crecimiento. Para ello, es importante reconocer que actualmente las investigaciones suceden en una tensión entre un *proyectar*, que no se comprende como método ni actividad sino casi exclusivamente como producto o efecto, y un *investigar*, basado en un protocolo implícito según el cual toda estructura de investigación guarda no pocas semejanzas con lo que se puede describir muy en general como "método científico". Visto así, este último tiene algunos fundamentos epistemológicos que no podrán ser considerados y otros que será necesario traducir, adecuar, reformular o crear ad hoc para reconocer, actualizar y fortalecer el saber arquitectónico. En el próximo punto de este capítulo trataremos de aclarar y anotar algunas reflexiones que, creemos, colaboran en favor de esta opinión.

## 5.2.- APUNTES PARA RECONSIDERAR LA RELACIÓN ENTRE *PROYECTAR* E *INVESTIGAR EN ARQUITECTURA*

Nos proponemos ahora ofrecer nuestra reflexión, hasta este momento, acerca de la relación entre *proyectar* e *investigar en arquitectura* y de cómo, y bajo qué términos, consideramos que puede pensarse ese *proyectar* como un *investigar*.

### 5.2.1.- Sobre la relación entre investigar y proyectar

Por **proyectar**, según lo que hemos estudiado, entendemos entonces un “estado de yecto”, un “arrojar”, “lanzar”, “echar” algo *hacia*. Supone un movimiento y una dirección: sucede desde un inicio hacia otro momento que sería final, se desplaza desde un lugar de origen hacia otro que sería de destino. Pero ese momento y ese lugar *otro* pueden ser también inicio y origen de otros, y estos de otros. Así, el proyectar puede ser pensado como un “estado de abierto”, un suceder que no cesa por sí mismo porque al hacerlo deja de ser un proyectar. Si surge de un “eyectar”, es lanzar hacia un *afuera*, lo que implica un *adentro* desde el cual todo acontece. Si el movimiento de eso *lo lanzado* cesa, entonces será *lo quieto, lo posado, lo sedente, lo yacente; lo ya dado, lo designado, lo afirmado*. Si lo proyectado llega a ser lo yacente sin más, sin que ocurra ninguna perturbación entre uno y otro, entonces debemos pensar en un único destino y en una fuerza que arroja a lo proyectable con tal intensidad y previsión que ninguna otra fuerza o accidente del entorno lo distrae de la trayectoria que le ha sido escrita con antelación, predeterminada. Sucedería como si el universo alrededor de lo proyectado no existiera durante su viaje. El proyectar dejaría de ser un *estado de abierto*, un campo de posibilidades, no habría horizontes afuera ni adentro sino sólo puntos terminales que se corresponden uno a uno. ¿Qué sentido tendría así? Un sentido que poco nos diría acerca de los cambios: el adentro cambiará al proyectar, el afuera cambiará al recibir lo proyectado y lo proyectado, al desplazarse, ya no será lo mismo aunque parezca idéntico. Si ningún cambio aconteciera, ¿habrá sucedido un proyectar? Lo escrito con antelación es lo programado y *programar* es distinto de *proyectar*. Lo escrito sucede en un espacio determinado y supone una correspondencia específica de lo previsto con lo terminado. Lo proyectado sucede en un espacio abierto y aunque pueda esperarse una correspondencia deseable entre lo previsible y lo terminable, lo que caracteriza al proyectar es la trayectoria sucediendo en un universo productor de accidentes. Salvarla sin cambios, es programar. Comprenderla desde la multidimensionalidad de sus posibilidades, es proyectar.

Por **investigar**, según lo que hemos estudiado, entendemos entonces un “*ir en pos de lo no conocido*”. Ello nos significa tres consideraciones: el *ir*, la locución preposicional *en pos de*, y *lo no conocido*.

El *ir* supone el *tránsito* desde un lugar a otro, implica el tiempo en que ese tránsito se *demora*, esto es, se deja de morar o se mora de otro modo: en ambos caso está implícita una actividad o un cambio, porque morar es detenerse, asentarse, quedarse en un único lugar. Así, transitar, ir de un lugar a otro, supone cuatro cosas: el lugar desde el que uno parte, el lugar hacia el cual se va; entre ambos, un camino que nos permita lograrlo; y rigiendo todo ello, el sentido de desplazarnos, el porqué de emprender y esforzarnos por lograr un transitar. Si todos esos términos están en nuestra conciencia y posibilidades, pareciera que nada podría impedirnoslo (pero ya sabemos que habitamos un universo productor de accidentes). Si sabemos muy bien desde dónde partimos y tenemos muy claro hacia dónde queremos llegar y por qué, pero no hay un camino trillado frente a nosotros, esta será nuestra dificultad. Si estamos en medio de un camino nítido, espléndidamente pavimentado, pero no tenemos idea de dónde venimos y mucho menos hacia dónde vamos, sencillamente estamos perdidos. Si sabemos de dónde venimos, hacia dónde vamos y por dónde caminamos pero no tenemos idea de por qué lo hacemos, ¿estamos vivos?

La locución preposicional *en pos de* significa *detrás de*, *tras*, *luego de*. La expresión alude elípticamente a *un algo* tras el cual se va, vamos. Aunque también implica el tránsito y, con ello, refuerza todas las consideraciones que ya hicimos sobre el *ir*, *en pos de* tiene su énfasis en *aquello* tras lo cual vamos. Sea un algo o un lugar, lo hemos previsto, lo intuimos, presumimos su existencia y procuramos alcanzarla. Así, *en pos de* implica un *ya saber tras qué transitamos*.

Cuando identificamos ese “algo” con *lo no conocido*, lo declaramos *cognoscible* porque avanzamos un paso hacia su dilucidación: por inferencia, ya sabemos que algo es *lo conocido*. Así, no sólo ya inferimos tras qué transitamos, sino que ello necesariamente supone que habríamos de saber desde dónde y en qué condiciones emprendimos ese tránsito.

Reflexionando, ahora, podemos decir que investigar supone hacernos conscientes de lo que conocemos respecto a algo y de lo que no conocemos, en oposición a ello; proponiéndonos la posibilidad de transformar eso no conocido en conocido y considerando el método mediante el cual suponemos que podríamos producir tal transformación.

Son muchas suposiciones, es decir, una gran incertidumbre puede rodear al sencillo acto de iniciar un trayecto hacia otro estadio, distinto al estadio desde el que nuestro devenir se origina.

### 5.2.2.- Sobre las características que consideramos necesarias de cumplir para vincular proyectar e investigar

Desde un punto de vista ideal, podríamos decir que investigar y proyectar comparten una misma *forma*: ambos pueden ser descritos como una *línea*. Esto quiere decir que hay una entidad **A**, distinta de una entidad **Z** y, entre ambos, un espacio que, según sean las posibilidades, podrá ser descrito en una o más dimensiones, pero que necesariamente otorga y significa una relación entre **A** y **Z** por sucesión, es decir, uno precede al otro. Un *principio* deviene en otro *supeditado*, un estado *original*, en un otro estado *originado*, subsecuente.

Entre proyectar e investigar también podemos identificar lo que denominamos *el principio* según el cual pensamos la entidad o el estado **A**: lo conocido, lo por conocer, lo cognoscible o lo proyectable. Como hemos reflexionado, en ambos casos, tanto en el del proyectar como en el del investigar, es necesario que esa entidad **A** haya sido concientizada, definida, documentada, declarada, dispuesta con antelación para que suceda su tránsito o transformación.

Entre proyectar e investigar igualmente podemos identificar *la previsión* de la entidad o el estado **Z**. Como comentamos, **Z** está supeditado a **A**, porque deviene de éste en algún sentido: desplazamiento o transformación.

Incluso *el tránsito* depende del trayecto o camino. Y en esto, como venimos discurriendo, también identificamos al proyectar con el investigar. Hasta aquí, las coincidencias.

Las diferencias se fundan en dos realidades: “aquello” que definamos como entidad o estado **A** y que será transformado o proyectado y, de suma importancia, el por qué y el para qué, es decir, el sentido por el cual se emprende dicha transformación o proyección.

La diferencia de sentido primordial entre investigar y proyectar descansa en la diferencia entre *saber* y *cambiar*. El fin del investigar es lograr *otro saber*. El fin del proyectar es lograr un *cambio*. Es cierto que *otro saber* implica *un cambio* respecto a un saber preliminar; pero ese *cambiar* del investigar está específicamente acotado al *saber*. El *cambio* del proyectar es abierto, general, puede abarcar un universo, en el que incluso situamos al *saber* mismo. Así entendido, el proyectar incluye al investigar, por lo que el investigar es un caso específico en el que acontece el proyectar. De acuerdo con ello, todo investigar es un proyectar pero no todo proyectar es investigar.

¿Cuándo proyectar es investigar, según el sentido? Cuando es el *saber* el que le da su sentido último al proyectar. Por ello, cuando el cambio que significa al proyectar se sitúa en *el dar*,

proyectar no es investigar. Tampoco lo es cuando ese cambio consiste en un mero presentar o producir una entidad o estado distinto al *saber*, pues de lo que se trata es que *una realidad independiente* permanezca localizada, asentada, afirmada en otro sitio.

En el investigar, los estados, el sentido y el tránsito son necesariamente codependientes unos de otros; la realización y el valor de uno está subordinado a la realización y el valor de los otros. En el proyectar esa necesidad no es vinculante y, por tanto, puede darse o no independencia entre los fenómenos.

Por eso, “aquello” que definamos como entidad o estado **A** se establece como diferencia entre el investigar y el proyectar cuando lo designamos como *conocimiento* o como cualquier otra cosa que no indiquemos dentro de la voz *conocimiento*. Por ello, al preguntarnos ¿cuándo proyectar es investigar, según lo que definamos como *principio*? respondemos: cuando el conocimiento es el principio desde el cual acontece el proyectar, proyectar es investigar. Cuando el principio del proyectar descansa sobre cualquier otra cosa que no identifiquemos como *conocimiento*, entonces proyectar no es investigar.

Ahora bien, otras diferencias más sutiles aparecen con respecto al principio: *transformar* o *trasladar*. “Fundando” a ambas (como “metaprincipios”) están el *crear* o el *captar*. Estos conceptos enriquecen los matices entre proyectar e investigar, cualificándolos a cada uno, pero consideramos que ahora no nos ayudan a definir sus diferencias. Por eso nos detenemos aquí.

Investigar es proyectar. Proyectar puede ser investigar. Para que proyectar sea investigar debe conservarse la forma que caracteriza a ambas actividades y, además, el sentido del proyectar debe ser *saber* y su principio *conocimiento*.

### 5.2.3.- Sobre el proyectar arquitectónico como investigación

Cuando nos referimos a la Arquitectura como saber disciplinar, el concepto *investigación proyectual arquitectónica* nos exige definir –asumiendo las dificultades y riesgos de toda definición– qué clase de conocimiento ha de caracterizar tal modalidad de investigación y en qué sentido debe adecuarse el proyectar arquitectónico para ese fin.

Apoyándonos en nuestro estudio crítico de lo planteado por Sarquis, permítasenos sugerir una sinopsis muy general del **proyectar arquitectónico**: una serie de condiciones previas (actores, fines, recursos, instituciones y conocimientos), se transforman en una realidad propuesta (una construcción realizada y realizable, lo edificable), a través del proceso que denominamos proyectar



arquitectónico. En este término de *proyectar arquitectónico* estamos significando un proceso sumamente complejo: la síntesis de todas las condiciones previas en un sistema de *realidades ideales* que, a través de concebirlas como formas espaciales habitables, devienen en *realidades edificables* por mediación de técnicas de composición, designación material y representación, que una Teoría de la Arquitectura concibe, ordena y posibilita.

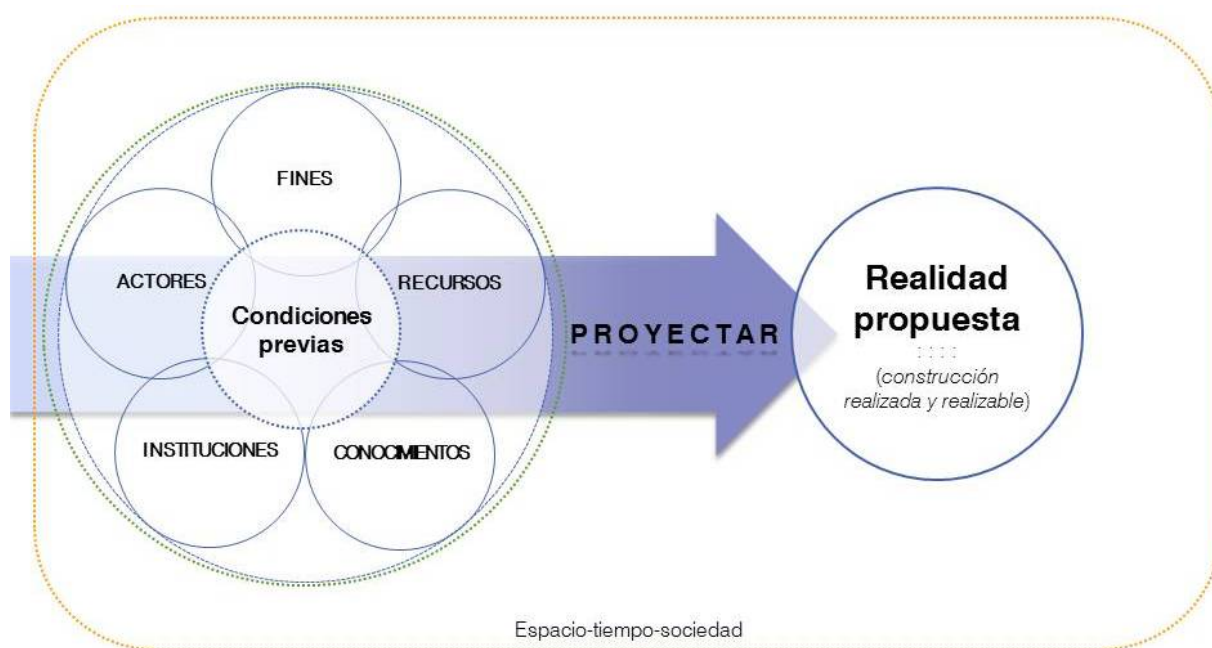


Tabla 1: Resumen de las cohortes de la MDA, entre 1996 y 2011

A la relación que una Teoría de la Arquitectura pauta como proceso entre unas *realidades ideales* y unas *realidades edificables* es lo que propiamente denominamos *proyectar-diseñar*, y es este proceso el que queremos significar en la expresión *proyectar arquitectónico*.

Pues bien, cuando de entre todas las condiciones previas que posibilitan a la Arquitectura como fenómeno cultural consideramos como primordial a los conocimientos, es decir, al saber disciplinar que la sustenta, y a través del proyectar-diseñar aspiramos a transformar en algún grado ese saber, interpretado ya muy específicamente como teoría de la arquitectura, entonces pensamos el proyectar arquitectónico como un tipo de investigación en Arquitectura, esto es, como *investigación proyectual arquitectónica*.

Proponemos el siguiente diagrama para representar cómo pensamos al proyectar arquitectónico en relación dialéctica con respecto al conocer: a partir de un conocimiento inicial (1), por acción del proyectar, se logra un proyecto inicial manifestado en un diseño inicial (1). Ese proyecto/diseño (1) es cuestionado y a través del reflexionar crítico se produce un conocimiento transformado (2) que sirve de base para un nuevo proyectar que generará un proyecto transformado (2), manifestado en un diseño igualmente transformado (2). Ese ciclo se reproduce hasta tanto razones internas o externas al mismo lo detengan.

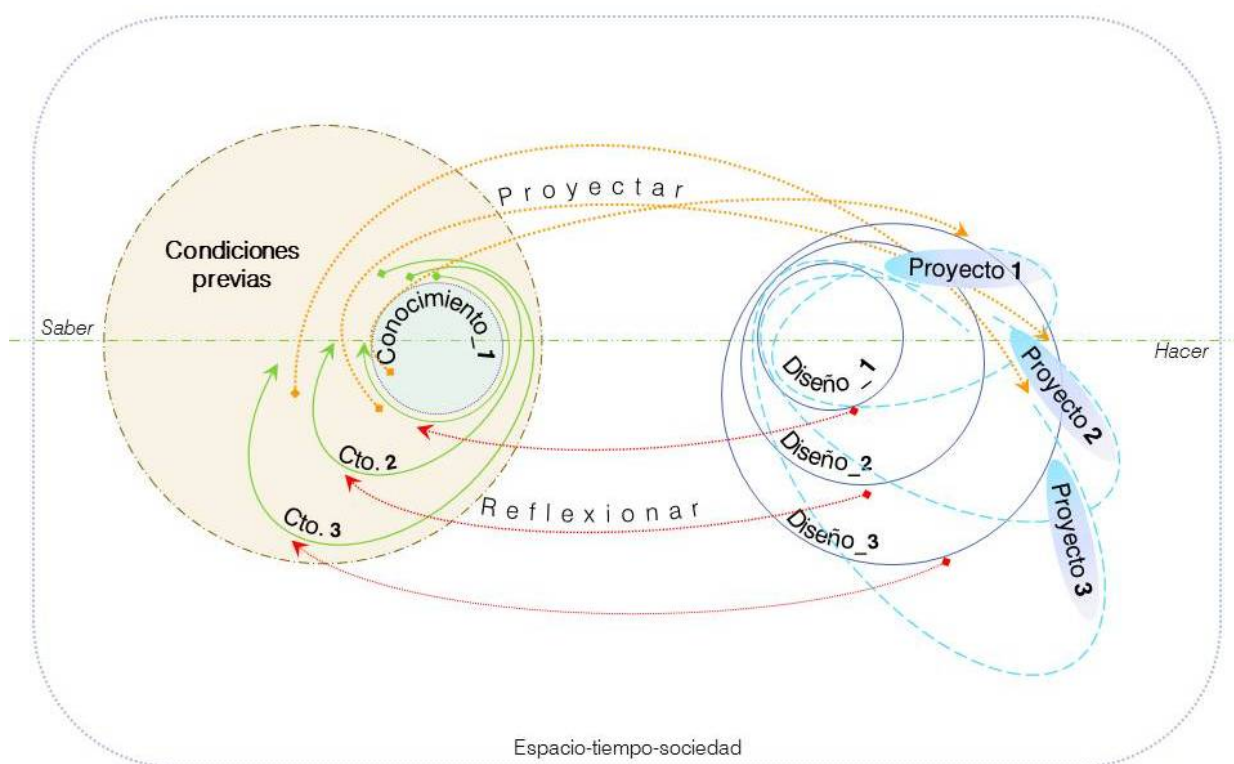
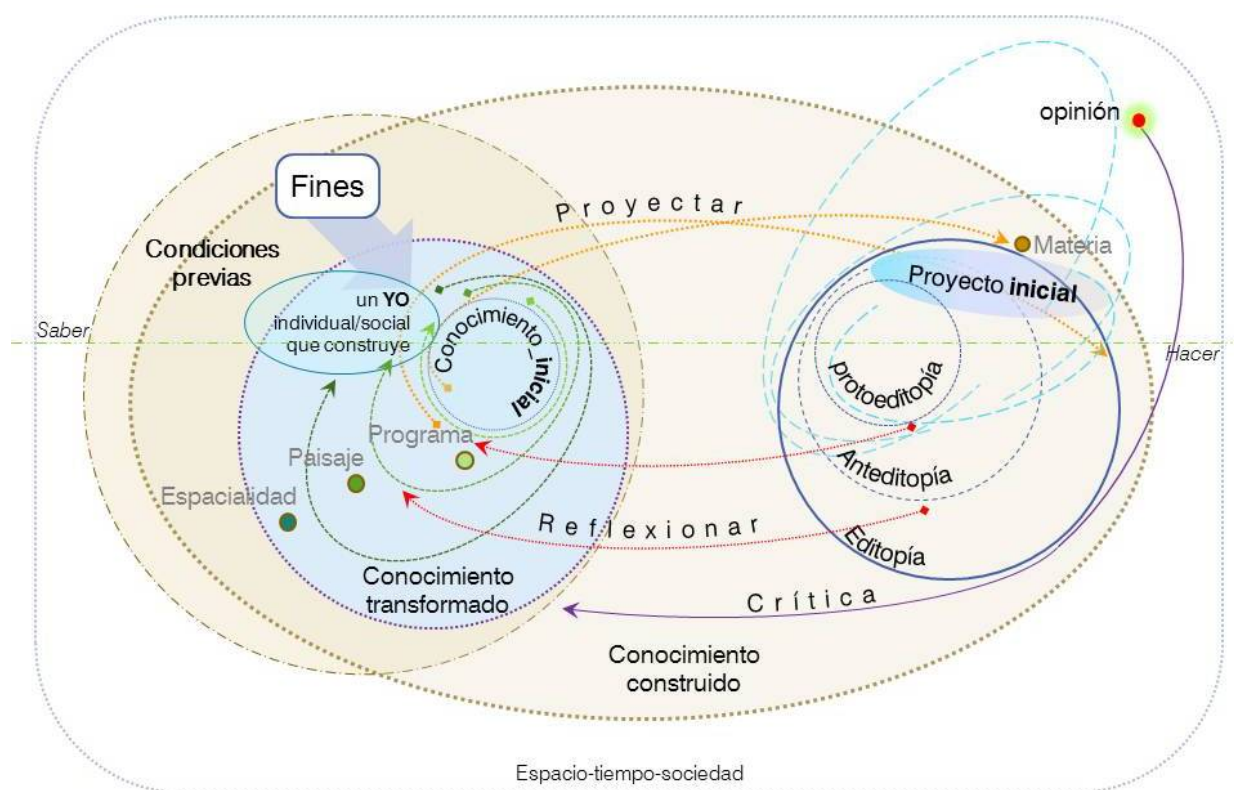


Tabla 1: Resumen de las cohortes de la MDA, entre 1996 y 2011

En un próximo diagrama indicamos además que todo el proceso se inicia por un impulso determinado por una finalidad (o fines) que, según Sarquis, puede ser interna o externa al arquitecto. En el origen del proyectar puede sucederse una transformación del conocimiento inicial por la observación de una realidad previa. 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 en términos de intensidad. El proceso es similar al explicado anteriormente, pero aquí se incorpora la crítica como causa, indicando que esta puede provenir no sólo del



impulso dado al reflexionar sobre el proyectar en acto, sino también desde una opinión o un impulso teórico externo al proceso y/o, incluso, externo a la Arquitectura.

Con estos diagramas proponemos una visualización de cómo comprendemos el caso particular en que *proyectar es investigar*; según los cuales representamos la forma del proceso y el conocer como principio motor del proyectar y en el que la reflexión misma de todo el proceso proyectual constituye una transformación del saber previo.

Ahora bien, para que el proyectar acontezca como un investigar, de acuerdo a como venimos planteándolo, es necesario que en origen del proceso se exponga o documente el estado de la Teoría de la Arquitectura desde la cual se parte y a la que, en definitiva, el proceso mismo transformará. Como estudiamos en el capítulo 2 de nuestro trabajo, comprendemos a la Teoría de la Arquitectura como un sistema de conceptos que definen ontológicamente a la Arquitectura y ordenan el saber hacer del arquitecto, es decir, dotan de fundamentos conceptuales el qué, el por qué, el para qué y el cómo del hacer del arquitecto. Son determinantes, por ejemplo, en una Teoría de la Arquitectura, el estudio de los sistemas desde los cuales puede ser comprendido lo edificable, el estudio de los significados otorgados a ellos o a sus componentes, el estudio de

paradigmas, modelos y tipos arquitectónicos. Es desde el campo de saber definido por la Teoría de la Arquitectura (o por *una* Teoría de la Arquitectura, según se enfoque), que se construye el proceso de una investigación proyectual arquitectónica. Por ello, resulta primordial la necesidad de definir, documentar, exponer y reflexionar críticamente una Teoría de la Arquitectura que oriente hacia el conocimiento que caracteriza al saber arquitectónico que le otorgará sentido a la investigación proyectual que haya de emprenderse.

#### 5.2.4.- Sobre las características epistemológicas necesarias para la Investigación Proyectual Arquitectónica

Ofrecemos ahora nuestras consideraciones para caracterizar epistemológicamente a una Investigación Proyectual Arquitectónica, anotando cuatro aspectos fundamentales: a) el enfoque epistemológico, b) el esbozo de *lo cuestionable*, c) el esbozo de *lo previsible* y d) el método base.

##### 5.2.4.a.- Enfoque epistemológico adecuado para la IPA

Para aproximarnos al enfoque epistemológico, partiremos de una fenomenología del proyectar arquitectónico que enunciamos así: *el arquitecto critica una determinada realidad previa del habitar, desde el campo cultural que lo estructura; durante ese criticar, se hace consciente de las posibilidades de transformación del habitar implícito en esa realidad, por lo que prevé y procede metódicamente (proyecta-diseña) para proponer, designar, justificar y documentar la transformación de esa realidad previa en una realidad propuesta (edificable).*

El arquitecto está arraigado a la cultura de una sociedad que lo estructura y desde la cual se despliega el saber hacer que lo define: construido desde el habitar del ser humano. Ante las condiciones previas que posibilitan la práctica social de la Arquitectura, el arquitecto se sitúa críticamente. Por esa labor crítica que ejerce indisolublemente desde el saber hacer que lo estructura, el arquitecto no sólo comprende o conoce esa realidad previa que cuestiona, sino que la comprende para transformarla, lo cual se pondrá de manifiesto a través de su proyectar-diseñar. Si no acontece la posibilidad de esa transformación de la realidad, su saber hacer no se despliega, queda inmóvil, por lo que la Arquitectura queda como *lo ya hecho* y no como *lo por hacer*. Así, es desde el ***comprender lo transformable*** de una realidad, que acontece el saber hacer del arquitecto.

Consideremos ahora una epistemología con base en esa fenomenología del proyectar arquitectónico que hemos propuesto: *el arquitecto critica una determinada realidad inquietante*

desde el saber disciplinar que lo estructura; durante ese criticar, se hace consciente de una situación cuestionable entre ese saber y esa realidad. Para dilucidar lo cuestionable, el arquitecto proyecta-diseña sucesivas proposiciones de realidades transformadas que somete a sucesivas reflexiones críticas. Por esas reflexiones críticas, sistemáticamente realizadas, construye interpretaciones, significados y valores, que atribuye a los productos y/o a los procedimientos que ha logrado y que aprehende como transformación de su saber disciplinar fundante.

#### 5.2.4.a.i. El arquitecto como sujeto crítico

En el proyectar arquitectónico, el sujeto no está implícito o tácito. No es silente. Por el contrario, está expuesto, a la intemperie, presente. Y esto debe ser así, porque el valor de todo depende de sus falencias en tanto sujeto: la creación arquitectónica está fundada en “su” subjetividad. Por otra parte, ese sujeto está construido por un saber y una tradición disciplinar que lo determinan, amén de la sociedad y la cultura a la que pertenece; por lo que “su” subjetividad no es en absoluto la del individuo sino, primordialmente, la del saber en que se funda. Mas ese saber tampoco es absoluto sobre la individualidad del arquitecto: el saber está, en algún grado, sometido a transformación por los individuos y los individuos están fundamentalmente estructurados por el saber.

La base de posibilidad de la investigación proyectual descansa sobre las facultades críticas del arquitecto: su capacidad para razonar metódicamente las realidades que le inquietan intelectual, creativa y experiencialmente; incluso, del mismo proceso de razonar que sucede en él. Lo que caracteriza a ese razonar metódico del arquitecto, respecto a otros, es que sucede dialécticamente, analizando y sintetizando para proponer transformaciones (espacialmente ordenadas) a esas realidades que le inquietan. Es ese *proponer transformaciones espacialmente ordenadas* lo que le funda y diferencia cognoscitivamente.

#### 5.2.4.a.ii. Las realidades inquietantes

Las facultades críticas del arquitecto se activan cuando este se encuentra delante, dentro, durante, por, desde, en, junto a, o incluso como generador de ciertas realidades que le inquietan.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Dice Ortega y Gasset: «...el ser del pensamiento es inquietud, no es estático ser, sino activo parecerse y darse el ser a sí mismo.» (1958: 197)

Esas realidades son, por ello, de naturaleza diversa, relacional, cambiante, compleja y se manifiestan como idealizaciones, abstracciones o hechos perceptibles, representables y comunicables.

En todo caso, esas **realidades inquietantes** son comprendidas por el arquitecto desde el **orden espacial de las formas del habitar** y las refiere o vincula a **lugares arquitectónicos** (estancia, edificio, ciudad, paisaje) pensables, habitables o habitados.

Así, las **realidades inquietantes** cognoscibles, objeto de estudio durante una investigación proyectual arquitectónica, son **las formas del habitar**, espacialmente comprendidas y referidas a lugares arquitectónicos, manifestados estos desde distintas esencias.

#### 5.2.4.a.iii. Las relaciones

Las relaciones entre el arquitecto como sujeto crítico y las realidades inquietantes pueden darse en distintos modos:

- a) Según una **ontología**: la relación puede ser *monista*, si el arquitecto se concibe o es indisoluble de la realidad; o *dualista*, si por el contrario, esa relación está concebida o fundada en una disociación entre el arquitecto y la realidad inquietante.
- b) Según una **temporalidad**: la relación puede ser *sincrónica*, si el arquitecto y la realidad inquietante se encuentran en el mismo periodo; o *diacrónica*, si suceden en periodos diferenciados.
- c) Según una **espacialidad**: la relación puede ser *convergente*, si el arquitecto y la realidad inquietante suceden en el mismo espacio; o *divergente*, si se considera lo contrario.
- d) Según un modo de **realidad**: la relación puede ser a) *fenomenológica* (referida a experiencias del habitar); b) *construccionista* (referida a las prácticas sociales del habitar); c) *hermenéutica* (referida a documentos arquitectónicos); d) *tecnológica* (referida a materiales, datos y sistemas condicionantes de la espacialidad de las realidades arquitectónicas); e) *estética* (referida a significados); f) *pragmática* (referida a las prácticas sociales del proyectar arquitectónico); g) *edilicia* (referida a lugares arquitectónicos erigidos) y h) *epistemológica* (referidas al saber arquitectónico).
- e) Según un **campo social**: la relación puede instituirse *individual y/o colectivamente*, a través de los campos sociales de *trabajo*, *convivencia/poder* o *significación*.
- f) Según los  **fines**: la relación puede ser *formativa*, *productiva* o *investigativa*.

#### 5.2.4.a.iv. El conocimiento arquitectónico

El conocimiento arquitectónico es una construcción mental que crea el arquitecto –en su condición de sujeto cognoscente– cuya cualidad esencial es constituirse en estructura ordenadora de su comprensión y de su acción respecto de las *realidades del habitar*. Se produce al pensar una *realidad del habitar*, razonada primordialmente desde la noción de *espacio*, entendido este como un sistema complejo de relaciones, en principio, puestas de manifiesto por el campo léxico que incluye, entre otros, las siguientes palabras: *estar, arriba, abajo, adelante, atrás, entre, dentro, fuera, lados, lugar, magnitud, medir, dimensión, altura, longitud, latitud, profundidad, etc.*

El conocimiento arquitectónico se origina desde la conjunción activa entre lo sensible y lo mental; por lo que es simultáneamente un hecho perceptual tanto como intelectual; por eso se manifiesta concientizable y experienciable, intersubjetivo y objetivable, comunicable y aprehensible.

Así entendidos, los conocimientos arquitectónicos son construcciones teóricas, idealizaciones, formalizaciones y/o imaginaciones 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.

En síntesis, los conocimientos arquitectónicos constituyen un *saber hacer* del arquitecto en el que se integran poesía, teoría, práctica y técnica a partir del *espacio* como razón de orden y el *habitar* como principio y fin.

#### 5.2.4.a.v. La valoración

A los conocimientos arquitectónicos (construcciones teóricas, idealizaciones, formalizaciones y/o imaginaciones) se les construye valor desde tres concepciones básicas: *coherencia, aceptabilidad y eficacia*.

Entendemos por *coherencia*, la compatibilidad o verosimilitud que se le acredita a un conjunto de conocimientos arquitectónicos entre sí, y en cuanto a la correspondencia de ellos con los conceptos fundamentales de una Teoría de la Arquitectura a la cual se adscriban, y/o a los hechos intra y/o extra arquitectónicos a los cuales se refieran.

Entendemos por *aceptabilidad*, las posibilidades de recepción intersubjetiva de un conjunto de conocimientos arquitectónicos, dependientes de los códigos y convenciones culturales que definen las relaciones entre los sujetos y las realidades.

Entendemos por *eficacia*, las correspondencias que se validen entre las acciones fundadas en los conocimientos arquitectónicos, los hechos derivados de dichas acciones y los fines alcanzados respecto a los previstos.

Estos tres grados de valoración pueden darse sincrónica o diacrónicamente entre ellos y son vinculables en orden ascendente, desde la coherencia hasta la eficacia.

#### 5.2.4.b.- Esbozo de “*lo cuestionable*”, adecuado para la IPA

Cuando definimos al investigar como un “*ir en pos de lo no conocido*”, afirmamos que, en tanto *tránsito*, estaba regido por el sentido que otorgamos a ese desplazarnos, el porqué de emprender y esforzarnos por lograr un transitar. Pues bien, ese sentido viene dado por la *inquietud* que en el ánimo del sujeto infunde *lo cuestionable*. Problema, pregunta o duda, *la cuestión* es el primer acto de creación del sujeto cognoscente que, por una realidad que entra en relación con su sensibilidad e intelecto, se *inquieta*.

Esa inquietud, por acción de la crítica, torna en discurso que cuestiona a esa realidad, merced de la cual se activa el sujeto cognoscente. La cuestiona porque le afecta mentalmente, duele en su espíritu en forma de *duda*, esa actitud mental suspendida en la incertidumbre. Así, el sujeto convierte a esa realidad en pregunta o problema, en anhelo de estar intelectualmente satisfecho o en decisión de poner a un lado aquello que obstaculiza su tránsito hacia el entendimiento (según hacia dónde se oriente el sujeto, dentro o fuera de sí).

Ahora bien, en tanto investigar es tránsito hacia *lo no conocido* para transformarlo en *lo conocido a posteriori*, *lo cuestionable* debe estar fundado en *lo conocido a priori* por el sujeto cognoscente, que en nuestro caso es el arquitecto y, en consecuencia, *lo cuestionable* ha de estar fundado en conocimientos arquitectónicos (construcciones teóricas, idealizaciones, formalizaciones y/o imaginaciones).

Así, la realidad inquietante es criticada y cuestionada por el arquitecto desde el **orden espacial de las formas del habitar**, referida o vinculada a **lugares arquitectónicos** pensables, habitables o habitados. Este es el fundamento desde el cual se plantea y describe “*lo cuestionable*”, adecuado para la Investigación Proyectual Arquitectónica.



#### 5.2.4.c.- Esbozo de “*lo previsible*”, adecuado para la IPA

Fundados en *lo conocido* y a través del *tránsito* al que nos impulsa *lo cuestionable* pensamos *lo previsible* como aquello en lo que habrá de transformarse *lo no conocido*: proyectamos la transformación de *lo no conocido* en *lo previsible*, lo que podemos ver con antelación, lo que “traemos” desde un futuro posible hacia nosotros como primer intento de morarnos ya en él.

Aquello que podemos ver ante nosotros, que está delante de nosotros, está presente; lo asentamos, situamos, lo ponemos frente a nuestros ojos; lo que quiere decir que podríamos percibirlo, pensarlo.

Cuando se trata de un objeto con el que nuestros sentidos entran en contacto, pareciera no haber dificultad. El problema se hace “patente” cuando recordamos que eso que estamos “poniendo ante nuestros ojos” es *lo no conocido* y se hace aún más difícil cuando nos hacemos conscientes de que *eso que no conocemos* proviene además de nuestra capacidad de *imaginar*.

Recordemos que la realidad que nos inquieta es la que podemos describir como *formas del habitar espacialmente ordenadas y vinculables a lugares arquitectónicos*. Cuando estamos en capacidad de percibir lugares arquitectónicos erigidos y habitados, pareciera que estamos “más cerca” de esas *formas del habitar* que nos inquietan. Incluso podríamos creer lo mismo cuando esos lugares arquitectónicos están ante nosotros como dibujos o maquetas; donde, por cierto, ya el habitar es puramente imaginado. La máxima intensidad acontece cuando esos lugares arquitectónicos son pensables, están siendo pensados, pugnan por ser imaginados y, en concordancia con ello, las formas del habitar se encuentran en el mismo estadio. Hablamos, entonces, de tres grados en que es posible considerar *lo previsible*.

*Tesis* es una afirmación; un enunciado que se valida como cierto o falso, algo que se ha discernido y establecido como firme. En cuanto afirmación que participa de un saber, una *tesis* ha de ser construida por un método tal que soporte la intemperie de lo público. En ciencias naturales ha de ser comprobada, experimentada; en ciencias formales, demostrada; en ciencias humanas, valorada. En todas, se requiere de establecer algún *criterio de verdad* o de *falsedad*, que la haga (in)aceptable o (in)válida para la sociedad que la (des)incorpora a su saber –o no. Las tesis son ordenables jerárquicamente: aquellas que han resistido más “pruebas públicas” las pensamos “más firmes” que otras; aquellas que consideremos “más próximas” a las ideas o a “la verdad”, las pensamos “más elevadas” o “más universales”.

Una *hipótesis* es, al contrario, una afirmación que no ha sido validada con arreglo a algún criterio de verdad o rechazo públicamente acordado. Es una tesis escasa en su afirmabilidad y por ello, puesta por debajo de otras ya válidas, según las jerarquías que establezca nuestro saber. Es una tesis en tránsito de ser confirmada; esto es, una *tesis débil*, colapsable, que será transformada en una *tesis firme*, estable –por lo menos, provisoriamente; como todo lo humano, según sabemos.

Una *conjetura* es un *conectar*, hacer una conexión; es juntar cosas que están previamente separadas y no aparentaban nexo alguno entre ellas hasta que las agrupamos en un mismo acto, las presentamos como pertenecientes a una misma razón, las ponemos reunidas a la vista y vinculadas por nuestro hacer. Es una afirmación hecha acto. En la medida en que construimos uniones firmes entre esas cosas, la conjetura es comparable a una tesis; de lo contrario, se presenta ante nuestro intelecto con grado de hipótesis.

*Suponer* es poner por debajo; alude también a cosas y actos como la *conjetura* pero se diferencia de esta porque implicamos una valoración previa: está por debajo y, con ello, significamos que tendría aún menos valor que una conjetura, a la que podríamos considerar neutra, simplemente abierta o expuesta. Con esta consideración, no erramos demasiado al equiparar intelectualmente una *suposición* a una *hipótesis*.

Independientemente de los grados en que podemos pensar *lo previsible*, hemos sugerido que este acontece en nosotros con dos significados: uno, que algo se expone a nuestros sentidos “antes” de que esté realmente puesto; y otro, que ese “algo” es además suprasensible, es decir, no es alcanzable por nuestros sentidos sino por nuestra mente. Por lo tanto, pensamos en algo que aún no *está* y que aún no es. Así entendido, *lo previsible* es equiparable a *hipótesis*, *conjetura* o *suposición*. Todos estos grados de incertidumbre de *lo previsible* se integran en la *proposición*.

Desde un punto de vista gramatical, una *proposición* es una oración o unidad lingüística constituida de sujeto y predicado (elementos que guardan entre sí una relación de sintaxis) y que, relacionada mediante coordinación o subordinación con otras proposiciones, constituyen discursos. Una proposición, en tanto y en cuanto acto de lenguaje, es una construcción: elementos que se componen según un orden para significar una realidad y con la que se puede construir, sistemáticamente, proposiciones más complejas.

En un sentido filosófico y lógico, una proposición es un **enunciado**, una oración en la que se someten a juicio los dos términos que la constituyen (sujeto y predicado), uno con respecto al otro, para determinar su valor en correspondencia con algún criterio de verdad o falsedad. Un enunciado

es lo que se dice abiertamente, una proposición que se expone ante otros para que sea conocida, juzgada, valorada. Las hipótesis se construyen con enunciados que han de ser valorados.

Hasta aquí nos aproximamos a la proposición como un acto de lenguaje y, por ello, de pensamiento. En un sentido más general, la actividad del pensamiento que genera a la proposición es el **proponer**: poner a la vista, dar a ver; poner ante los ojos del espíritu, de la mente; ofrecer un modelo, prometer algo; exponer, presentar, representar. *Poner* alude a un algo, a una cosa. Cuando ese algo o esa cosa tienen materialidad de anuncio, sentencia, de escritura expuesta, de voz hecha pública, de discurso que se comunica, que se da a conocer, que se hace saber, entonces proponer es también *pronunciar* y la proposición es *pronunciamento*. Así inscribimos en un mismo círculo tres estadios del pensamiento devenido en acción: *proponer*, *pronunciar*, *enunciar*; que según el grado de valoración que le otorguemos, cualquiera de ellas puede transformarse en *suposición*, *conjetura*, *hipótesis* o *tesis*.

Por el proyectar, *proponemos*: ponemos con antelación y adelante de nosotros algo que es previsible, es decir, pre-sensible.

Cuando el arquitecto dibuja un **croquis**,<sup>363</sup> ese “*protodiseño*” a través del cual el arquitecto proyecta pensamientos hacia materialidades sensibles, el arquitecto *propone*. Así, según sea su elaboración, el grado de su complejidad, un croquis puede ser una suposición, una conjetura o una **hipótesis arquitectónica**.

El proyectar arquitectónico investiga el valor de las proposiciones sobre una realidad transformable. Desde *la realidad inquietante* criticada y cuestionada por el arquitecto, comprendida como ya hemos dicho desde el **orden espacial de las formas del habitar** y vinculada a **lugares arquitectónicos** pensables, habitables o habitados, el arquitecto formula **proposiciones arquitectónicas cognoscibles**, es decir, que pueden ser razonadas, cuestionadas, que se exponen a ser valoradas públicamente para determinar metodológicamente, en cuanto conocimiento, el aporte que darían al saber en el que se fundan; más allá de los criterios de pertinencia, factibilidad y beneficios que podrían transferir a los diseños o productos derivados de ellas.

---

<sup>363</sup> La voz **croquis** es un sustantivo que viene del francés; derivada de la raíz del verbo **croquer**, que significa crujir, hacer crujidos, hacer algo crujiente; conocer algo de manera superficial, hacer un cálculo rápido de algo, estimar someramente; dibujar rápidamente, hacer un boceto o un esquema; apreciar algo superficialmente, por su ligereza o banalidad; malgastar, desestimar. **Croquis** alude, entonces, a un crujido; a un cálculo rápido, un resumen, una descripción de algo hecha brevemente, en pocas líneas, palabras o trazos; una estimación somera; un diseño preliminar. (Consulta hecha a los recursos multimedia, en línea, del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/>)

*Lo previsible*, entonces, adecuado para la Investigación Proyectual Arquitectónica, es la sucesiva formulación de *proposiciones arquitectónicas cognoscibles*.

#### 5.2.4.d.- El proyectar-diseñar como método de investigación específico de la IPA

El investigar que va tras un *vestigio* es distinto al que se procura un *indicio*. Aquel busca el origen de la huella, de la traza, de los restos o las ruinas; este persigue lo que se dice, lo que se dirá, lo señalable; lo que se enseña mediante la palabra; lo pronunciado. El primero se proyecta hacia un presente-pasado, el segundo, hacia un presente-futuro.

El arquitecto investiga cultivando indicios; procurando, ante otros, aquello que pueda ser dicho, mostrado, valorado por un fin. Cuida de dar lo apreciable, perceptible, pensable. Propone.

Como hemos sugerido, el arquitecto propone *formas del habitar, espacialmente ordenadas*, que pueden ser públicamente apreciadas a través de materializarlas en distintos grados, que van desde el croquis hasta el diseño profusamente detallado; en tal medida, que es posible para otras personas distintas a él, comprender lo que propone o, incluso, construir mentalmente lo diseñado hasta el punto de poder obrar sobre la materia física para transformarla en *lugar arquitectónico*, es decir, *lo edificado*.

Ahora bien, *lo proyectado* se propone ante otros a través del dibujo, la escritura del arquitecto. También, a través de los modelos físicos a escala; pero estos pueden consumir más recursos y energía que lo requerido por el dibujar, además de describir menos lo propuesto. Porque al dibujar se describe ante otros una realidad propuesta, construida por una serie de proposiciones parciales: *croquis, plantas, secciones, alzados, perspectivas, diagramas, detalles de elementos y sistemas*, además de *informar, justificar, especificar y cuantificar*. Todo ello *significa*; todo ello es un discurso producido por un pensar que se expone ante otros para ser valorado.

Lo proyectado al proponer no puede manifestarse ante otros sin el *dibujar*. Al dibujar se designa, se presenta mediante trazos, signos, códigos, señas, marcas, una realidad imaginada. Al dibujar se determina, se definen límites, en alguna medida, a una realidad seleccionada, escogida, interpretada, pensada. Dibujar es designar y delimitar, esto es, *diseñar*.

Dibujar es hablar desde el espacio. Escribir es hablar desde el tiempo.

Cuando el arquitecto reflexiona sobre el saber que lo estructura puede hacerlo desde distintos métodos. Cuando lo hace teniendo al proyectar-diseñar como el método primordial de su reflexión, produce Investigación Proyectual Arquitectónica.

El arquitecto que critica las realidades que le inquietan a través del *proyectar-diseñar* indaga en ellas las razones espaciales que las ordenan, las formas del habitar que les dan existencia y las relaciones que se establecen con los lugares arquitectónicos que las presentan. Cuando entre esas realidades que le inquietan está el saber que lo estructura, a través del proyectar-diseñar indaga su razón espacial, inquiere a las formas conocidas por otras diferentes, conjetura asociando lo imprevisto, lo que intuye. Al proyectar-diseñar construye razones para valorar lo que propone.

A través de sucesivas propuestas fundadas en la reflexión crítica y presentadas a través del *proyectar-diseñar*, el arquitecto enuncia, pronuncia, expone, describe, interpreta, conoce.

Consideramos que hasta aquí hemos desplegado la proposición de Manuel de Solá-Morales: «*dibujar es seleccionar, seleccionar es interpretar, interpretar es proponer*» y la hemos ampliado razonando por qué consideramos que el ***proyectar-diseñar es el método*** adecuado para la Investigación Proyectual Arquitectónica.

### 5.2.5.- La IPA dentro de un programa de investigación arquitectónica

A partir de nuestro estudio de los Trabajos de Grado de la MDA hemos reflexionado acerca de las consideraciones epistemológicas que estimamos necesarias para comprender a la investigación como un proyectar, aproximándonos así a comprender cuáles son las condiciones por las cuales el proyectar arquitectónico es un modo de investigar.

Ahora bien, la tradición disciplinar de la Arquitectura representada en lo que en términos muy generales denominamos **Teoría de la Arquitectura** –entendiendo que en ese término incluimos una historia del saber arquitectónico que reúne versiones tan diversas que llegan a ser contradictorias y, también, una intensa pluralidad de modos en los que se manifiesta y se vincula con la práctica–, nos permite pensar que existe efectivamente una *estructura epistémica* que ha sostenido al saber arquitectónico a través del tiempo y nos permite conformar una sociedad arquitectónica, a pesar de las enormes diferencias y dificultades de comunicación, entendimiento y acuerdos que a veces parecieran prevalecer en este particular campo social.

Ese saber que inquietaba a Haiek por su fuerza paradigmática, fundada en los ecos de la voz de Vitruvio, es lo que consideramos vestigios de una *estructura epistémica* que, intuimos,

necesita ser reescrita, actualizada, no meramente sustituida. Porque pensamos que los elementos ahí enunciados continúan siendo imprescindibles, aunque se haya modificado su expresión y efecto a causa de todo lo que la historia arquitectónica ha aportado desde entonces.

Es por ello que sentimos una intensa identificación con la teoría de los **programas de investigación científica** de Imre Lakatos, de la cual hemos tenido noticia a través de Chalmers (1976: 111-125) y Echeverría (1989: 123-148). Según nos lo explica el DFH, el concepto de programa de investigación es el centro de la teoría de Lakatos sobre el desarrollo de la ciencia:

*«Según él, la racionalidad del progreso científico exige la permanencia de un núcleo teórico (hard core, las leyes y los supuestos fundamentales de la ciencia) que ha de considerarse estable e inmune a la refutación, al cual acompaña un “cinturón protector” (protective belt) de hipótesis auxiliares, que sí pueden refutarse y cambiarse por otras más adecuadas, y un conjunto de reglas metodológicas (heurística), con las que se construye la estrategia de proteger el núcleo y reordenar o sustituir el conjunto de hipótesis auxiliares que se aceptan o desechan en función de los problemas y de las anomalías que se resuelven, o no».*

Si bien hemos argumentado acerca de no pensar a la Arquitectura como ciencia (ni como arte), hemos reiterado que la comprendemos como un modo de **saber**, para el cual interpretamos el concepto de **programa de investigación** como una **estructura epistémica**, que tiene capacidad ordenadora de todos los contenidos teóricos que constituyen a dicho saber.

Pensamos que el desarrollo de esta interpretación es un camino que se abre ante nosotros para continuar nuestras investigaciones sobre la epistemología de la arquitectura. Por ello, nos permitimos dejar anotadas las siguientes consideraciones abiertas, como posibles esbozos para seguir trabajando:

1. La investigación proyectual puede ser:
  - a. *Objetual* (la que se formula desde la escala de los objetos).
  - b. *Elemental* (la que se formula desde la escala de los elementos arquitectónicos)
  - c. *Arquitectónica* (la que se formula desde la escala de los lugares arquitectónicos).
  - d. *Urbanística* (la que se formula desde la escala de la ciudad comprendida como macro lugar arquitectónico).
  - e. *Paisajística* (la que se formula desde la escala de un paisaje comprendido como territorio interurbano o mega lugar arquitectónico).
2. Es necesario identificar los trabajos que ya se han realizado (y los que se están realizando) para caracterizarlos según el esquema propuesto, así como construir una historia de este modelo de investigación en cada nivel y en general.
3. La IPA se diferencia de la investigación histórica, estética y tecnológica de la Arquitectura.
4. En la IPA importa documentar y criticar *el durante* del proceso de proyectar-diseñar.

5. Una IPA incorpora *intuiciones* a unas *realidades* para estudiar sus transformaciones en *razones* y *otras realidades*.
6. Una IPA estudia cómo se está concibiendo una *realidad arquitectónica*, sus razones, prevé sus implicaciones y variaciones.
7. La IPA persigue derivar en *constructos teóricos* para el quehacer arquitectónico.
8. El problema central en una IPA es cómo se construyen valores otorgables a una proposición arquitectónica.
9. La IPA no se plantea la valoración de los diseños terminados, sino la formulación de los diseños en grados de suposición, conjeturas o hipótesis arquitectónicas, cabe decir, entre el *croquis* y el “anteproyecto” (según la jerga técnica vigente).
10. En la IPA se integran un proceso investigativo con un proceso creativo: no se interesa por estudiar al arquitecto durante su *proyectar-diseñar*, sino por lo que estudia el arquitecto durante su *proyectar-diseñar* y cómo hace del *proyectar-diseñar* su plataforma de investigación.

### **5.3.- LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL ARQUITECTÓNICA (ESQUEMA PARA UN MODELO)**

Para terminar nuestro trabajo, queremos ofrecer nuestra particular visión acerca de cómo abordar o emprender una IPA. Creemos que todo nuestro esfuerzo se asienta en la escritura de un esquema que sirva de base para quien sienta interés por ensayar esta metodología de investigación arquitectónica.

La pensamos como una alternativa a las modalidades que estudiamos de Jiménez y de Sarquis, las cuales comentamos en la sección que dedicamos a cada una.

Nuestro protocolo propuesto para la IPA quedaría representado en el siguiente esquema:

- 1. Fase previa a la investigación**
  - a. La biografía proyectual inicial
  - b. La cartografía proyectual inicial
  - c. Inquietudes teóricas previas
  
- 2. Fase investigativa**
  - a. El asombro
  - b. La dilucidación teórica
  - c. La inquietud nombrada
  - d. El primer croquis y la crítica fundante
  - e. La investigación proyectual
  - f. La crítica reflexiva
  - g. Construcciones teóricas
  - h. Proyecciones provisionales

3. Fase posterior a la investigación
  - a. El informe de la IPA
  - b. La valoración crítica
  - c. Las nuevas condiciones previas

Creemos que este es el esbozo de un manual que podríamos escribir luego de evaluados todos los fundamentos conceptuales que hemos procurado declarar en este trabajo.

Nuestras últimas palabras van dirigidas a todos los arquitectos que, como funambulistas, persisten en caminar sobre sus vacíos sosteniendo un delicado equilibrio entre su práctica profesional intensamente vivida y una sedienta, a menudo insaciable vocación académica. Ojalá este trabajo pueda ser una pértiga útil para cada uno de ellos, tanto como creemos que lo está siendo para nosotros.



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuente primaria de este estudio: los Trabajos de Grado de la MDA-FAU-UCV

- HAIEK**, Alejandro (2002) Dr. Arq. Azier Calvo (Tutor Académico). Anatomía artificial : prototipos experimentales para una arquitectura de adaptación. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. Biblioteca Willy Ossot, cota: TPG 118 2002.
- MARTÍN D.**, Francisco José (2003) Arq. Maciá Pintó (Tutor Académico) El proyecto como objeto de proyecto: sentidos de una doble operación. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. Biblioteca Willy Ossot, cota: TPG 130 2003.
- CARABALLO**, Alfredo (2004) Arq. Maciá Pintó (Tutor Académico) Genérico+local: mirada sobre la naturaleza de la esfera pública contemporánea. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. Biblioteca Willy Ossot, cota: TPG 140 2004.
- PUCHETTI N.**, Roberto (2004) Dr. 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. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. Biblioteca Willy Ossot, cota: TPG 139 2004.
- RENGIFO**, Maximiliano (2004) Dr. Arq. José Rosas Vera (Tutor Académico) Pendientes habitables: relieves operativos. Proyecto en el sector Santa Inés en Caracas como detalle del territorio. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. Biblioteca Willy Ossot, cota: TPG 138 2004.
- CAPASSO**, Ángela (2011) MSc. Arq. Francisco Martín (Tutor Académico) Vacios vacíos. La revalorización del vacío a través de la dotación de sentido. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. (En archivos de la Comisión de Postgrados de la FAU).
- LASALA**, Ana (2011) Dr. Arq. Lorenzo González Casas (Tutor Académico) En la calle. Aportes al espacio urbano desde estrategias de proyecto. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. (En archivos de la Comisión de Postgrados de la FAU).
- MAKOWSKI**, Andrés (2011) MSc. Arq. Francisco Martín (Tutor Académico) Construcciones arquitectónicas otras. Acontecimientos arquitectónicos capaces de afectar la tradición tipológica en la vivienda multifamiliar de las urbanizaciones del Sur-Este de Caracas. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. (En archivos de la Comisión de Postgrados de la FAU).
- OLAIZOLA**, Carlos (2010) Dr. Arq. Lorenzo González Casas (Tutor Académico) La rebelión de lo discreto. Propuesta de significación del tejido residual de borde mediante operaciones de pequeño formato. Caracas: FAU-UCV (inédito). Trabajo de Grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico de la FAU-UCV. (En archivos de la Comisión de Postgrados de la FAU).

## Fuentes secundarias de este estudio: Documentos relacionados con la MDA-FAU-UCV

- 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)
- 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)
- BRICEÑO 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)
- CALVO ALBIZU, Azier (1994) *Semblanza de una maestría*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 83; columna *En clave*; p.1. Caracas. 15/10/1994
- \_\_\_\_\_. (1996a) *14 de octubre de 1996: I Maestría en Diseño Arquitectónico de la UCV*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 158; columna *En clave*; p.13. Caracas. 14/06/1996
- \_\_\_\_\_. (1996b) *Investigar proyectando*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 164; columna *En clave*; p.13. Caracas. 26/07/1996
- \_\_\_\_\_. (1997a) Programa de la Maestría en Diseño Arquitectónico (I). Caracas: Diseño-EACRV-FAU-UCV. Documento mecanoscrito inédito. (Incluye: exposición de motivos, objetivos, carácter y naturaleza de los conocimientos, estructura curricular y plan de estudios, la investigación en la maestría, características de las asignaturas, el trabajo de grado, los sistemas de evaluación, coordinación, condiciones de admisión, permanencia y egreso, recursos institucionales, académicos y financieros, personal docente y de investigación, curricula del cuerpo profesoral, líneas de investigación, normas y programas de asignaturas del primer año).
- \_\_\_\_\_. (1997b) *Las consecuencias de una formación ambigua*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 188; columna *En clave*; p.13. Caracas. 24/01/1997
- \_\_\_\_\_. (1997c) *Proyecto y contexto*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 190; columna *En clave*; p.5. Caracas. 07/02/1997
- \_\_\_\_\_. (1997d) *Modus operandi y modus vivendi (Reflexiones en torno al desarrollo de una Maestría en Diseño Arquitectónico)*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 196; columna *En clave*; p.5. Caracas. 21/03/1997
- \_\_\_\_\_. (1997e) *Maestría en Diseño Arquitectónico: segunda versión*. Artículo en el diario: Economía HOY; sección *Arquitectura HOY* N° 232; columna *En clave*; p.V. Caracas. 12/12/1997
- CALVO ALBIZU, Azier; RIGAMONTI, Jorge; TAMAYO, Guadalupe et al. (2001) *Propuesta para la organización de un programa de postgrado para el sector diseño*. Informe de comité ad hoc. Caracas. Versión mecanoscrita; inédita. (10 páginas), fechada 31/01/2001.
- CALVO ALBIZU, Azier (comp.) (2005) Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV. 1953-2003. Aportes para una memoria y cuenta. Caracas: Ediciones 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, 2005: pp.25-29.

- 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)
- \_\_\_\_\_. (1998a) 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. Disponible en línea: <http://ciscuve.org/>
- \_\_\_\_\_. (2005a) 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.
- \_\_\_\_\_. (2005b) El modo de producción del conocimiento en arquitectura, una aproximación sociológica. En: **CALVO**, 2005: pp.172-183.
- 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)
- MEZA, Beatriz (2005) Enseñanza de historia de la arquitectura en la FAU/UCV: una mirada hacia el pasado, una revisión del presente. En **CALVO**, 2005: pp. 88-103.
- RODRÍGUEZ, Álvaro y MARIÑO, Alfredo (2005) La investigación proyectual en arquitectura. En: **CALVO**, 2005: pp.194-203
- RODRÍGUEZ, José Manuel (2005) La FAU en los próximos diez años, la senilidad prematura (un ensayo adivinatorio). En **CALVO**, 2005: pp. 262-275.
- ROSAS VERA, José (2004) Programa de la Maestría en Diseño Arquitectónico (II). Fundamentos para orientar un enfoque de la Maestría en Diseño Arquitectónico. Caracas: Diseño-EACRV-FAU-UCV. Documento mecanoscrito inédito. (Incluye: exposición de motivos, objetivos, estructura operativa, áreas de conocimiento, investigación y propedeútica).
- 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)
- 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)
- 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)
- SATO, Alberto (2005) Arquitecto. En **CALVO**, 2005: pp. 276-285.

## Obras consultadas con referencia a la Arquitectura en Venezuela

- ABADÍ, Isaac (1992) Nociones básicas sobre Habilidad de Diseño Espacial. Anticipación de efectos. Caracas: UCV-FAU-CEEA.
- ALCALDÍA DEL D.TTO. 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.

- CABRUJAS, José Ignacio (1988) *La ciudad escondida*. En: **ARRÁIZ LUCCA**, Rafael (comp.). Cuatro lecturas de Caracas. Caracas: MONTE ÁVILA, 1999. pp. 87-108.
- \_\_\_\_\_. (1995) *La viveza Criolla. Destreza, mínimo esfuerzo o sentido del humor*. Conferencia publicada en: **Fundación Sivensa** (1996) La cultura del trabajo, Caracas: Cátedra Fundación Sivensa-Ateneo de Caracas. Disponible en: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/cabrujas/viveza.asp>
- CALVO ALBIZU, Azier (2007) Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica. Caracas: EDICIONES FAU-UCV / CDCH.
- CAPRILES, Axel (2008) La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo. Caracas: TAURUS/SANTILLANA.
- \_\_\_\_\_. (2011) Las fantasías de Juan Bimba. Mitos que nos dominan, estereotipos que nos confunden. Caracas: TAURUS/SANTILLANA.
- CARABALLO, Ciro (1986) *Del académico retórico al profesional pragmático. Crisis recurrente en la educación venezolana de la Ingeniería y la Arquitectura*. En Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, N° 27. Caracas: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. Diciembre, pp. 52-77.
- CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN (CID) (1980) Carlos Raúl Villanueva. Textos escogidos. Caracas: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
- COMITÉ ORGANIZADOR DEL IX CPA (1955) La Arquitectura en Venezuela. Caracas: MENDOZA & MENDOZA. Folleto del Congreso celebrado en Caracas, entre el 19 y el 28 de septiembre.
- HERNÁNDEZ DE LASALA, Silvia (2006) En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas, Caracas: UCV-COPRED.
- GALERÍA DE ARTE NACIONAL Wallis. Domínguez y Guinand. Arquitectos pioneros de una época, Catálogo de la exposición N° 191, publicación N° 187, Curaduría William Niño Araque y Cecilia Araujo. Caracas, Venezuela. Junio-Septiembre 1998.
- GALERÍA DE ARTE NACIONAL Carlos Raúl Villanueva, un moderno en suramérica, Catálogo de la exposición N° 208, publicación N° 199, Curaduría William Niño Araque y Cecilia Araujo. Caracas, Venezuela. Abril-Julio 2000
- 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.
- \_\_\_\_\_. (1985) La arquitectura colonial en Venezuela. Caracas: ARMITANO, 3ª.
- GASPARINI, Graziano y POSANI, Juan Pedro (1969) Caracas a través de su arquitectura. Caracas: ARMITANO, 2ª, 1998.
- GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo; VICENTE, Henry; MARÍN, Orlando et al. (2010) *La Sociedad Venezolana de Arquitectos*, en revista Entre Rayas, Año 18, N° 84. Julio-Agosto, 2010. "65 años de la creación de la SVA". Caracas: GRUPO EDITORIAL ENTRE RAYAS, pp.22-29.
- LÓPEZ VILLA, Manuel A. (2003) Arquitectura e historia. Curso de historia de la arquitectura. Caracas: CDCH-UCV , 2 Vols.
- MARIN, Orlando (2011) Arquitectura "Beaux-Arts" en Caracas, 1887-1917 (Ensayo). Versión mecanoscrita; inédita. (20 páginas); provista por el autor.
- 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.
- 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.

**NÚCLEO DE DECANOS DE ARQUITECTURA** (2004) Requisitos mínimos para la creación y actualización de programas de arquitectura en Venezuela. Compiladora: María Ofelia Rojas de Rodríguez. Mérida, Venezuela: NDA-CNU.

**PICÓN SALAS, Mariano** (1957) "Caracas (1957)". En: **ARRÁIZ LUCCA, Rafael** (comp.). Cuatro lecturas de Caracas. Caracas: MONTE ÁVILA, 1999. pp. 45-74.

**POLITO, Luis** (1992) Los primeros arquitectos egresados de la FAU proyectan sus propias casas. Copia del manuscrito, provista por el autor.

\_\_\_\_\_. (2004) La arquitectura en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

\_\_\_\_\_. (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 proyectación arquitectónica. Caracas: Ediciones FAU-UCV.

**POSANI, Juan Pedro** (comp.) (1979) La vivienda en Venezuela. Caracas: INCE.

**ROSAS, Iris** (2004) La cultura constructiva de la vivienda en los barrios del Área Metropolitana de Caracas tesis doctoral

\_\_\_\_\_. (2009) La cultura constructiva informal y la transformación de los barrios caraqueños, en: Revista Bitácora Urbano Territorial, Vol. 15, Núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 79-88 Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/748/74811890005.pdf>

**SATO, Alberto** (1996) Cinco oficinas de arquitectura: 1948-1958. Tesis de Maestría en Historia de la Arquitectura. Caracas: FAU-UCV. Mecanoscrito del autor.

**TORRES, Ana Teresa** (2009) La herencia de la tribu. Caracas: ALFA.

**VILLANUEVA, Carlos Raúl** (1952) El sentido de nuestra arquitectura colonial, en Revista Shell, n° 3, año 1. Disponible en el sitio web de la Fundación Villanueva: <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/16colonial.html> (descargado el 22/02/2012)

\_\_\_\_\_. (1965) La arquitectura francesa, en Textos Escogidos, Caracas: CID-FAU-UCV; 1980, p. 87.

\_\_\_\_\_. (1966) Caracas en tres tiempos, Caracas: FUNDACIÓN VILLANUEVA; 2000.

**VILLANUEVA, Paulina** (2000) Villanueva en Tres Casas. Caracas: FUNDACIÓN VILLANUEVA.

## Obras consultadas con referencia a la Investigación Proyectual

**ALEXANDER, Christopher** (1966) Ensayo sobre síntesis de la forma. Traducción: Enrique L. Revol. Buenos Aires: INFINITO, 1973, 3ª en castellano.

**ALEXANDER, Christopher; Ishikawa, Sara y Silverstein, Murray** (1977) Un lenguaje de patrones. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1980.

**BAKER, Geoffrey H.** (1989) Análisis de la forma. (Traducción: Eulália Coma). Barcelona: GUSTAVO GILI, 2ª, 1998.

**BOUDON, Philippe** (1971) Del espacio arquitectónico. Ensayo de epistemología de la arquitectura. (Traducción: C. C. de Ciga).

Buenos Aires: Víctor LERÚ, 1980.

**BROADBENT**, Geoffrey et al. (1969) Metodología del diseño arquitectónico. Traducción: Ana Persoff, Jorge Planas, Javier Sust y Dolores Ubera. Barcelona: GUSTAVO GILI. 1971. (Recopilación de conferencias presentadas en el simposio sobre Metodología de Diseño Arquitectónico de la Escuela de Arquitectura de Portsmouth, Gran Bretaña, celebrado entre el 4 y 6 de diciembre de 1967).

**CORREAL PACHÓN**, Germán Darío (2010) Bitácora: un recorrido por el proyecto arquitectónico. Bogotá: UNIVERSIDAD CATÓLICA DE COLOMBIA, FACULTAD DE ARQUITECTURA.

**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.

**GREGOTTI**, Vittorio (1966) El territorio de la arquitectura. Traducción: Salvador Valero Rofes. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1972.

\_\_\_\_\_. (1991) Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación. Traducción: Marco-Aurelio Galmarini. Madrid: PENÍNSULA, 1993

**JIMÉNEZ CORREA**, Susana (2002) Investigación y pedagogía en la arquitectura. Una mirada desde la epistemología. En: Revista Ciencias Humanas. Vol. 5, 2. Cali: UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA. pp.7 - 21

\_\_\_\_\_. (2003) Investigación y didáctica en arquitectura. La ciudad como texto. En: Revista Ciencias Humanas. Vol. 6, 1; enero-junio. Cali: UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA. pp.23 - 40

\_\_\_\_\_. (2003) Investigación y proyecto arquitectónico. En: Revista científica Guillermo de Ockham. Vol. 6, 2; julio-diciembre. Cali: UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA. pp. 13-40.

\_\_\_\_\_. (2004) El proyecto arquitectónico: campo de conocimiento y realización. Entrevista a Rogelio Salmons. En: Revista científica Guillermo de Ockham. Vol. 7, 1; enero-junio. Cali: UNIVERSIDAD SAN BUENAVENTURA. pp. 59-89.

\_\_\_\_\_. (2006) El proyecto arquitectónico. Aprender investigando. Cali: UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA.

**LEUPEN**, Bernard et al. (1993) Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI. 1999

**LLOVET**, Jordi (1979) Ideología y metodología del diseño. Barcelona: GUSTAVO GILI.

**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)

**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>

**ROCA**, Miguel Ángel (1990) Croquis-Dibujos-Procesos. Buenos Aires: CP67.

**RODRÍGUEZ M.**, Luis (2004) Diseño: estrategia y táctica. México: Siglo XXI. (2ª reimpresión, 2010).

**ROSSI**, Aldo. (1981) Autobiografía Científica. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2ª edición en castellano, 1998 (reimpresión de la 1ª edición, 1984)

**SARQUIS**, Jorge (2003) Itinerarios del proyecto. Tomo I. Ficción Epistemológica. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura. Buenos Aires: NOBUKO. ©2006; ejemplar impreso contra demanda en febrero,

2007.

\_\_\_\_\_. (2004) Itinerarios del proyecto. Tomo II. Ficción de lo real. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura. Buenos Aires: NOBUKO.

\_\_\_\_\_. (2008) Precisiones II. La investigación proyectual. Buenos Aires: mecanoscrito del autor, recibido por iméil el 06/03/08; 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.  
<http://investigacionproyectual.blogspot.com/>

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).

\_\_\_\_\_. (2008) Hábitat para la emergencia social y ambiental: Villa El Monte, Quilmes. Coloquio. Buenos Aires: NOBUKO.

\_\_\_\_\_. (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).

\_\_\_\_\_. (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).

\_\_\_\_\_. (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.

UNWIN, Simon (1997) Análisis de la arquitectura. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2003. pp. 13-51.

## Obras consultadas con referencia a la filosofía, la investigación, el conocimiento y el discurso

ACERO, Juan José (1998) *Introducción: Concepciones del lenguaje*. En: Enciclopedia iberoamericana de filosofía. Filosofía del lenguaje I. Semántica. Juan José Acero, coord. Madrid: Trotta. Pp. 11-25

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>.

AGUIRRE, Joaquín (2008) *Bateson y la complejidad: ente el orden y la diferencia*; artículo en revista digital Espéculo, Nº 38, Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/bateson.html>

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.

BACARLETT PÉREZ, María Luisa (2005) *Foucault y El Quijote: desbordando la episteme clásica*, en La Colmena Nº 46, abril-junio. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México; pp. Disponible en línea:  
<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2046/Aquijon/Maria.html>

BAR-HILLEL, Yehoshua, BUNGE, Mario et al. (1978) El pensamiento científico. Traducción: Jesús Ezquerro y Miguel Ángel Quintanilla.

Madrid: TECNOS/UNESCO. 1983.

- 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
- 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
- BEAUGRANDE**, Robert-Alain de y **ULRICH DRESSLER**, Wolfgang (1997) Introducción a la lingüística del texto. Traducción: Sebastián Bonilla. Barcelona: ARIEL. Capítulo I: "Nociones básicas" y capítulo II: "La evolución de la lingüística del texto".
- BEUCHOT**, Mauricio (1997) Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación. México: UNAM. 2ª, 2000. Consultada a través de:  
<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/beuchot/> (Resumen del libro original; edición digital por José Luis Gómez-Martínez; 20/11/2000)  
<http://books.google.co.ve/books?id=5GpoN7uyP9MC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- \_\_\_\_\_. (2007) Exposición sucinta de la Hermenéutica Analógica. Artículo en: Revista de Filosofía Iberoamericana SOLAR. Nº 3. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. Pp. 67-77. Disponible en:  
[http://www.revistasolar.org/images/PDF/n3/06\\_beuchot.pdf](http://www.revistasolar.org/images/PDF/n3/06_beuchot.pdf)
- BEVERIDGE**, William (1957) El arte de la investigación científica. Traducción: Oswaldo Grillo. Caracas: EDICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. 3ª, 1982.
- 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.
- BRAVO**, Roberto (2001) Una definición intensional del significado en los lenguajes naturales. Caracas: FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN-UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
- BRICEÑO GUERRERO**, José Manuel (1967) ¿Qué es la filosofía?. Mérida: LA CASTALIA, 2ª, 2007.
- BUNGE**, Mario (1960) La ciencia, su método y su filosofía. Buenos Aires: SIGLO VEINTE.
- \_\_\_\_\_. (1972) Ética y ciencia. Buenos Aires: SIGLO VEINTE.
- \_\_\_\_\_. (2000) La investigación científica. México: SIGLO VEINTIUNO. 4ª reimpresión, 2009
- 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
- CADENAS**, Rafael. (1994) En torno al lenguaje. Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, 5ª
- 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"
- 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

- \_\_\_\_\_. (1932-33) "Psicología en lenguaje fiscalista", 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
- CARTAY**, Rafael (2003) Fábrica de ciudadanos. La construcción de la sensibilidad urbana (Caracas 1870-1980). Caracas: FUNDACIÓN BIGOTT.
- CHALMERS**, Alan F. (1976) ¿Qué es esa cosa llamada ciencia?. Traducción: Eulalia Pérez Sedeño y Pilar López Máñez. D.F., México: SIGLO XXI, 21ª, 1998
- CONDOR**, Susan y **ANTAKI**, Charles (1997) "Cognición social y discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997) El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: Elizabeth Maiuolo. Barcelona: GEDISA, 2000, pp. 453-489
- DE CERTAU**, Michel (1990) La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer. Traducción: Alejandro pescador. D.F. México: UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA-ITESO, 1996, 1ª edición en español; 2000 (1ª reimpresión).
- DEL ROSAL**, Gerardo. (2005) Niveles y modos de integración de conocimientos previos en la comprensión de lectura. En: Revista Signos (online), vol.38, n.58. Valparaíso: PUCV; pp. 177-194. ISSN 0718-0934. Disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-09342005000200003&Ing=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342005000200003&Ing=es&nrm=iso)
- DIJK**, Teun A. van (1977) "La pragmática de la comunicación literaria", en **MAYORAL**, J. A. (editor) (1987) Pragmática de la comunicación literaria. Traducción: Fernando Alba y José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO
- \_\_\_\_\_. (1997) "El estudio 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 Ángel Álvarez. Barcelona: GEDISA, 2000, pp. 21-65
- DREYFUS**, Hubert L. (1991) Ser-en-el-mundo. Comentario a la División I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger. Traducción: Francisco Huneeus y Héctor Orrego. Santiago de Chile: CUATRO VIENTOS. 1996.
- ECHVERRÍA**, Javier (1989) Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX. Barcelona: BARCANOVA.
- ECO**, Umberto (1968) La estructura ausente. Traducción: Francisco Serra Cantarell. Barcelona: LUMEN, 4ª, 1989
- \_\_\_\_\_. (1977) Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Traducción: Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Buenos Aires: GEDISA. 3ª reimpresión, 1985.
- EGGINS**, Susan y **MARTIN**, J. R. (1997) "Géneros y registros del discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997) El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: Perla Wagner. Barcelona: GEDISA, 2000, pp. 335-371
- FAYERABEND**, Paul K. (1991) Diálogos sobre el conocimiento. Traducción: Jerónima García Bonafé. Madrid: CÁTEDRA
- FERRATER MORA**, José. (1969) La filosofía actual. Madrid: ALIANZA, 3ª, 1973
- FLICK**, Uwe (1998) An introduction to Qualitative Research. Londres: SAGE, 1998
- FOUCAULT**, Michel (1966) Las palabras y las cosas. Traducción: Elsa Cecilia Frost. D. F. México: SIGLO XXI, 16ª, 1985
- GADAMER**, Hans-Georg (1960) Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Traducción: Ana Agus Aparicio y

Rafael de Agapito. Salamanca: SÍGUEME, 1977. Capítulos I.1.2.a, pp. 38-48 y II.9.2.a, pp. 344-353

\_\_\_\_\_. (1980) "Elogio de la Teoría", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: PENÍNSULA, 2000 (1ª edición en castellano: 1993)

\_\_\_\_\_. (1980) "La fuerza expresiva del lenguaje", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: PENÍNSULA, 2000 (1ª edición en castellano: 1993)

\_\_\_\_\_. (1981) "La cultura y la palabra", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: PENÍNSULA, 2000 (1ª edición en castellano: 1993)

\_\_\_\_\_. (1986) Verdad y método II. Traducción: Manuel Olasagasti. Salamanca: SÍGUEME, 1992. Capítulos I.1, pp. 11-29; II.6, pp. 71-80; III-14, pp.181-194; IV.22, pp. 293-308; IV.24, pp. 319-348 y IV.25, pp. 349-359

**GARCÍA BACCA**, Juan (1967) Elementos de filosofía de las ciencias. Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA.

\_\_\_\_\_. (1982) Antropología filosófica contemporánea. Barcelona: ANTHROPOS.

\_\_\_\_\_. (1983) Antropología y ciencia contemporáneas. Barcelona: ANTHROPOS.

**GARCÍA**, Rolando (2006) Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria. Barcelona: GEDISA.

\_\_\_\_\_. (2006) *Epistemología y Teoría del conocimiento*. En: Salud colectiva; vol.2, n.2, Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús; pp. 109-122. Disponible en línea:  
[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-82652006000200002&script=sci\\_arttext&lng=en](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-82652006000200002&script=sci_arttext&lng=en)

**GARCÍA-CALVO**, Javier (2002) "Los principios pedagógicos en cursos de actualización docente disponibles en la web", en *Revista de Pedagogía*, Caracas: FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN-UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA Vol. XXIII, Nº 66, pp. 147-170.

**GARELLO**, María Virginia; **RINAUDO**, María Cristina y **DONOLO**, Danilo (2010) *Construcción del conocimiento y desarrollo académico en la universidad*. En: Revista de la Educación Superior (online) Vol. 39, No. 154; pp. 91-108. ISSN: 0185-2760; México: ANUIES; Disponible en:  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-27602010000200005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-27602010000200005&lng=es&nrm=iso)

**GEERTZ**, Clifford (1973) La interpretación de las culturas. Traducción: Alberto L. Bixio. Barcelona: GEDISA, 1992 (12º reimp., 2003). Cap. 1. *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. pp. 19-40.

**GÓMEZ MARÍN**, Raúl (2010) *De las nociones de paradigma, episteme y obstáculo epistemológico*, en *Revista Co-herencia*, Vol. 7, Nº 12, enero-junio. Medellín: Universidad EAFIT, pp. 229-255

**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 Ortuño. Caracas: GRIJALBO, 3ª, 1991

**HEIDEGGER**, Martín (1927) El Ser y el Tiempo. Traducción: José Gaos. Bogotá: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2ª, 1995

\_\_\_\_\_. (1936). Hoelderlin y la esencia de la poesía. Traducción y comentarios: Juan David García Bacca. Mérida: UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, 1ª, 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](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](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm) (Esta versión es la que he empleado para tomar las citas).
- \_\_\_\_\_. (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](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](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/la_cosa.htm)
- \_\_\_\_\_. (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](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/poeticamente_habita_hombre.htm)
- \_\_\_\_\_. (1962) "Tiempo y ser". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 16 pp. Traducción: Manuel Garrido. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/tiempo\\_y\\_ser.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tiempo_y_ser.htm)
- HERNÁNDEZ**, Roberto, **FERNÁNDEZ**, Carlos y **BAPTISTA**, Pilar (1991) *Metodología de la investigación*. Bogotá: MCGRAW-HILL, 1995.
- HESSEN**, Johan (1925) *Teoría del conocimiento*. (Sin datos del traductor). Bogotá: PANAMERICANA, 1989.
- HIRSCHBERGER**, Johannes (1963) *Historia de la filosofía*, Traducción: Luis Martínez Gómez. Barcelona: HERDER, 9ª, 1977, 2 vol.
- IBÁÑEZ GRACIA**, Tomás (1994) *Psicología social construccionista*. Guadalajara: UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
- \_\_\_\_\_. (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
- ISAVA**, Luis Miguel (ene-jun, 1988) "La herejía de las refutaciones: reflexiones en torno a la noción de crítica como articulación de los discursos filosófico y literario", en *ESTUDIOS. Revista de investigaciones literarias y culturales*. Caracas: UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR, año 6, Nº 11, pp. 33-50
- JAFFÉ**, Klaus (2007) *¿Qué es la ciencia? Una visión interdisciplinaria*. Traducción: Manuel Bemporad. Caracas: FUNDACIÓN POLAR.
- JAFFÉ**, Verónica (1990) *El relato imposible*. Caracas: MONTE ÁVILA -CELARG.
- JOHNSON**, Paul (2006) *Creadores*. Traducción: Lenguaje claro Consultora. Barcelona: EDICIONES B, 2008, 1ª.
- JUNG**, Carl G. y otros (1964) *El hombre y sus símbolos*. Traducción: Luis Escobar Bareño. Barcelona: CARALT, 6ª, 1997
- KERÉNYI**, Karl (1951) *Los dioses de los griegos*. Traducción: Jaime López-Sanz. Caracas: MONTE ÁVILA, 1997
- 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, 1ª.
- LEIBNIZ**, Gottfried (1704) *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*. Traducción: Eduardo Ovejero y Maury. México: PORRÚA, 1991.

pp. 53-382.

\_\_\_\_\_. (1714) Monadología. Traducción: Manuel Fuentes Benot. Barcelona: ORBIS, 1983. pp. 19-90.

LINCOLN, Yvonna y GUBA, Egon (1985) Naturalistic Inquiry. Londres: Sage

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

MARÍAS, Julián (1941) Historia de la filosofía, Madrid: Editorial Revista de Occidente. 1965

\_\_\_\_\_. (1952) El tema del Hombre. Buenos Aires: ESPASA CALPE.

\_\_\_\_\_. (1999) Conferencia del curso "Los estilos de la Filosofía", (Madrid); edición de: Jean Lauand. (2000). Disponible en: <http://www.mercaba.org/Filosofia/husserl.htm>; <http://www.hottopos.com/4.htm>; sobre Jean Lauand, ver: [http://jean\\_lauand.tripod.com/](http://jean_lauand.tripod.com/)

MARTÍN J, Fernando (2002) Contribuciones para una antropología del diseño. Barcelona: GEDISA, p. 222

MARTÍNEZ MIGUELEZ, Miguel (1991) La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórico-práctico. México: TRILLAS. 3ª, 1998 (4ª reimpresión, 2002).

\_\_\_\_\_. (1993) El paradigma emergente. Barcelona: GEDISA.

MORENO, Alejandro (1993) El aro y la trama. Espítome, modernidad y pueblo. Miami: CONVIVIAM. 3ª, 2008.

MORIN, Edgar (1973) El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología. Traducción: Doménec Bergàda. Barcelona: KAIRÓS. 4ª, 1992.

\_\_\_\_\_. (1986) El método. 3. El conocimiento del conocimiento. Traducción: Ana Sánchez. Madrid: CÁTEDRA. 1994.

\_\_\_\_\_. (1990) Introducción al pensamiento complejo. Traducción: Marcelo Pakman. Barcelona: Gedisa. 1992.

\_\_\_\_\_. (1991) El método. 4. Las ideas. Traducción: Ana Sánchez. Madrid: CÁTEDRA. 1992.

MORO ABADÍA, Oscar (2003) Michel Foucault: De la épistémè al dispositivo, en Revista de Filosofía, XLI (104) julio-diciembre; Universidad de Costa Rica; pp. 27-37. Disponible en línea: <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/>

NEURATH, Otto (1931-32) "Sociología en fiscalismo", 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

\_\_\_\_\_. (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

ORDÓÑEZ, Javier (1999) La melancolía de Prometeo. Una metáfora para la ciencia y la tecnología del final de siglo. Caracas: ESPACIOS UNIÓN, (cuadernillo nº 32 de los "Encuentros filosóficos hacia el tercer milenio")

ORTEGA Y GASSET, José (1958) ¿Qué es filosofía? Madrid: REVISTA DE OCCIDENTE. 6ª, 1969.

PADRÓN, José (2007) Tendencias epistemológicas de la investigación científica en el siglo XXI; en: Cinta de Moebio, N° 028, marzo. Santiago de Chile: Universidad de Chile; pp. 1-28. Disponible en línea: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=10102801>

PAVÁN, Carlos (2000) "Apuntes para una defensa del concepto de imaginación", en Apuntes filosóficos, Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL

DE VENEZUELA, nº 17, pp. 11-31

- PETROSINO, Jorge (2000) ¿Cuánto duran los aprendizajes adquiridos? El dudoso ideal del conocimiento impecable. Buenos Aires: NOVEDADES EDUCATIVAS.
- PLATÓN (385-391 a.C.) El Banquete o Del amor. Traducción: Luis Gil. Madrid: AGUILAR, 2ª, 1992
- POZUELO YVANCOS, José María (1994) La teoría del lenguaje literario. Madrid: CÁTEDRA.
- 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>
- V. RAMÍREZ, Augusto. (2009) *La teoría del conocimiento en investigación científica: una visión actual*; en: Anales de la Facultad de Medicina, vol.70, no.3, septiembre. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; pp.217-224. Disponible en línea: [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1025-55832009000300011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S1025-55832009000300011&script=sci_arttext)
- RAYDÁN, Pablo (2000) "Fuentes de lo imaginario", en *Apuntes filosóficos*, Caracas: UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, nº 17, pp. 105-118
- REVILLA, Carmen (ed.) y otros (1998) Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo. Madrid: MONTE TROTTA.
- RODRÍGUEZ, José M. y otros (1968) Arquitectura como semiótica. Traducción: Jorge Giacobbe. Buenos Aires: GÑUEVA VISIÓN, 1971. pp. 7-11,13-19.
- ROSENBLAT, Ángel (1956i) Estudios sobre el habla en Venezuela. Buenas y malas palabras. Tomo I. Caracas: MONTE ÁVILA, 1987. 4ª.
- \_\_\_\_\_. (1956ii) Estudios sobre el habla en Venezuela. Buenas y malas palabras. Tomo II. Caracas: MONTE ÁVILA, 1989. 4ª.
- RUIZ BARBOT, Mabela. (2009) *Ese viaje que es investigar*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional sobre Educación en el Uruguay (CISEU), Montevideo. Disponible en: [http://www.quehacereducativo.edu.uy/docs/8928ae6b\\_014%20ruiz.pdf](http://www.quehacereducativo.edu.uy/docs/8928ae6b_014%20ruiz.pdf)
- RUSSELL S., Tomlin y otros (1997) "Semántica 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 Ángel Álvarez. Barcelona: GEDISA, 2000, pp. 107-170
- RUSSELL, Bertrand. (1924) Ícaro o el futuro de la ciencia. Traducción: Juan Nuño. Caracas: MONTE ÁVILA, 1ª, 1987
- SABINO, Carlos (1986) El proceso de investigación. Caracas: PANAPO.
- 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>
- STEINER, George (2003) Lecciones de los maestros. Traducción: María Condor. Madrid: SIRUELA. 2004.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976) Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética. Traducción:

Francisco Rodríguez Martín. Madrid: TECNOS, 6ª, 1997

TAYLOR, S. J. y BODGAN, R. (1984) Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Traducción: Jorge Piatigorsky. Barcelona: PAIDÓS, 1ª reimpresión en España, 1992.

TEIRA SERRANO, David (2000). Reseña del libro *La mirada cualitativa en sociología* de Luis Enrique Alonso. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 196-199. [en línea] 2000. Disponible en:  
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=99717878011>

ULISES MOULINES, Carlos (1976) *Un concepto estructural de aproximación empírica*, artículo en revista *Crítica*, Vol. 8, Nº 24. México: UNAM; pp. 25-51. Disponible en:  
[http://critica.filosoficas.unam.mx/pg/es/numeros\\_detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=906&id\\_volumen=138](http://critica.filosoficas.unam.mx/pg/es/numeros_detalle_articulo.php?id_articulo=906&id_volumen=138)

VALLES, Miguel S. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: SINTESIS, capítulos 5 al 9.

VAN GOGH, Vincent (1873-1890) Cartas a Théo. Traducción: Instituto del Libro-La Habana (1968). Barcelona: LABOR, 4ª, 1994

VODIČKA, Félix ( ) “La estética de la recepción de las obras literarias”, en: WARNING, Rainer (editor) (1989), Estética de la recepción. Madrid: VISOR.

WIESENFELD, Esther (1994) “La Teoría Crítica y el Construccinismo: hacia una integración de paradigmas”, en *Revista Interamericana de Psicología*. Vol. 28, Nº 2, pp. 251-264

WITTKOWER, Rudolf y Margott (1963) Nacidos bajo el signo de Saturno. Traducción: Deborah Dietrick. Madrid: Ediciones CÁTEDRA, 1988

## Obras consultadas con referencia a la arquitectura en general

AGACINSKY, Sylviane (1992) Volumen. Filosofías y poéticas de la Arquitectura. Traducción: Víctor Goldstein. Buenos Aires: LA MARCA EDITORA. 2008.

ALDAY, Ignacio (1996) Aprendiendo de todas sus casas. Barcelona: GUSTAVO GILI.

ALMANDOZ MARTE, Arturo (1991) Atributos de ciudad. En: Filosofías de la ciudad. Caracas: EQUINOCCIO.

\_\_\_\_\_. (1989, 18 de marzo) “Habitar Urbano”, en el diario *Últimas Noticias*, Caracas, Suplemento cultural Nº 1139, p.14.

ANTONIADES, Anthony C. (1990) Poetics of architecture. Theory of design. New York: JOHN WILEY & SONS, 1992.

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, 2ª, 2001 (1ª en castellano, 1978)

AUGÉ, Marc, (1992) Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Traducción: Margarita Mizraji. Barcelona. Gedisa. 1ª, 1993. 2ª, 1996; 5ª reimpresión 2000. Disponible online:  
<http://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2012/02/marc-auge-los-no-lugares.pdf>

AZARA, Pedro (2005) Castillos en el aire. Mito y arquitectura en occidente. Barcelona: GUSTAVO GILI.

- BACHELARD, Gastón La llama de una vela. Traducción: Hugo Gola. Caracas: MONTE ÁVILA, 1975.
- BACHELARD, Gastón (1957) La poética del espacio. Traducción: Ernestina de Champourcin. D.F. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2ª edición, 1986.
- \_\_\_\_\_. (sin fecha de la edición en el idioma original) (1948, 1ª edición en español) La formación del espíritu científico. Traducción: José Babini. Buenos Aires: SIGLO XXI, 10ª edición en castellano, 1982.
- BÉJAR, María Dolores (2011) Historia del siglo XX. Europa, América, Asia, África y Oceanía. Buenos Aires: SIGLO XXI.
- BELJON, Joop J. (1993) Gramática del arte. Traducción: Menchu Gómez-Martín. Madrid: CELESTE.
- BLOOMER, Kent C. y MOORE, Charles W. (1977) Cuerpo, memoria y arquitectura. Traducción: María Teresa Muñoz Jiménez. Madrid: BLUME. 1982.
- BOLÍVAR, Teolinda (comp.) (2006) Barrios en transformación. Prácticas de rehabilitación, revitalización y reasentamiento. Caracas: CYTED, FAU-UCV, FPH.
- BOLLNOW, O. Friedrich (1963) Hombre y espacio. Traducción: Jime López de Asiain y Martín. Barcelona: LABOR. 1969.
- BOROBIO, Luis (2004) El quehacer del arquitecto: invención y sensatez. Madrid: CIE.
- BOURDIEU, Pierre (1980) El sentido práctico. Traducción: Ariel Dilon. Buenos Aires: SIGLO XXI. 2007.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc (1992) Una invitación a la sociología reflexiva. Traducción: Ariel Dilon. Buenos Aires: SIGLO XXI. 2ª, 2008.
- BROTO, Carles y MOSTAEDI, Arian (editor) (1999) Casas para el nuevo milenio. Nuevas casas. Barcelona: MONSA.
- BROWNLIE, 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
- CALVINO, Italo (1989) Seis propuestas para el próximo milenio. Traducción: Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: SIRUELA, 1998
- CAMPOS BAEZA, Alberto (2009) Pensar con las manos. Buenos Aires: NOBUKO.
- CASTÓN BOYER, Pedro (1996) La sociología de Pierre Bourdieu; artículo en Revista REIS, Nº 76, Octubre-Diciembre 1996. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas; pp.75-97. Disponible en: [http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS\\_076\\_06.pdf](http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_076_06.pdf)
- CASTRO LEIVA, Luis (1991). "Filosofía de la ciudad". En: VICENTE, Henry (comp.) Filosofías de la ciudad, Caracas: EQUINOCCIO, 1999. pp. 23-38.
- CHING, Francis D.K. (1979) Arquitectura: forma, espacio y orden. New York: VAN NOSTRAND REINHOLD.
- CLARCK, Roger H. y PAUSE, Michael (1996) Arquitectura: temas de composición. Traducción: Santiago Castán. México: GUSTAVO GILI, 1997.
- CORBACHO, Roger (1998) La crítica como poética. Apuntes de un aprendiz de demiurgo desde la fragua de Vulcano. Caracas. Mecanoscrito del autor.
- CORBUSIER, Le (1923) Hacia una arquitectura. Traducción de: Josefina Martínez Alinari. Barcelona: APÓSTROFE, 1998 (1ª reimpresión de la 2ª edición, 1978)

- \_\_\_\_\_. (1959) "Si tuviese que enseñarles arquitectura" en **CORBUSIER**, Le (1957) *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Traducción de: Nina de Kalada. Buenos Aires: INFINITO, 6ª, 1978 (artículo originalmente publicado en la revista *Architectural Design*, vol. 29, en febrero de 1959)
- CUFF, Dana (1991) *Architecture: the story of practice*. Cambridge: THE MIT PRESS.
- CURTIS, William (1981) *La arquitectura moderna desde 1900*. Traducción: Jorge Sainz. New York: PHAIDON, 3ª en español, 2006.
- DE LAS RIVAS, Juan Luis (1992). *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.
- DERRIDA, Jacques (1986) "La metáfora arquitectónica". Tomado de: *Derrida en castellano*, 6 pp. (Entrevista de Eva Meyer con Derrida en febrero de 1986, publicada en: *Domus*, 671, abril 1986, pp. 16-24) Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/arquitectura.htm>
- DIEZ, Fernando (2008) *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: DONN, SUMMA.
- DRIPPS, Robin (1997) *The first house. Myth, paradigm, and the task of architecture*. Massachusetts: MIT PRESS.
- EACHEVERRÍA, Javier (1995) *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: ANAGRAMA.
- ENERGY RESEARCH GROUP (ERG), de University College Dublin (coord.), **CONSEJO DE ARQUITECTOS DE EUROPA (CAE)**, **SOFTTECH** (Turín) y la **SUOMEN ARKKITEHTILIITTO (SAFA)** de Helsinki (1999) *Un Vitruvio ecológico. Principios y prácticas del proyecto arquitectónico sostenible*. Traducción: Sandra Sanmiguel. Barcelona: GUSTAVO GILI. 1ª edic., 2ª tirada, 2008.
- 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.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe (2000) *Civilizaciones. La lucha del hombre por controlar la naturaleza*. Traducción: Jesús Cuéllar. Barcelona: TAURUS. 2002.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (sept-oct, 1995) "Casas modelo", en *Arquitectura Viva*. Madrid, Nº 44, p. 3
- FRAMPTON, Kenneth (1980) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducción: Jorge Sainz. Barcelona: GUSTAVO GILI, 10ª, 2000.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT PRESS.
- GALÍ-IZARD, Teresa (2005) *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- GASTÓN GUIRAO, Cristina (2005). *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS.
- GAUSA, Manuel (2001). "Arquitectura es ahora geografía". En: Espai d'art contemporari de Castelló (ed.) *Otras naturalezas urbanas*. Valencia: GENERALITAT VALENCIANA, pp. 17-37.
- GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo (1991) *La ciudad en la historia*. En: *Filosofías de la ciudad*. Caracas: EQUINOCCIO.
- \_\_\_\_\_. (2001) *Nihilismos y precedentes: La enseñanza de la historia y de la arquitectura*. En: *Medio Informativo*, Nº 8. Caracas: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA; pp. 12-13.
- GONZÁLEZ ORDOSGOITTI, Enrique Alí (1991) *Treinta y Una Tesis para la Delimitación de 116 subtipos del Campo Cultural Residencial Popular y No-Popular en América Latina*. Caracas: CISCUVE. 2012. Disponible en: <http://ciscuve.org/>



- \_\_\_\_\_. (1998a) *El barrio como paisaje*, en: Mosaico Cultural Venezolano, N° 3. Caracas: Tropykos, CISCUVE, CONAC, pp. 201-220. Disponible en: <http://ciscuve.org/>
- \_\_\_\_\_. (1998b) 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
- \_\_\_\_\_. (2003) *¿Cuáles son los cambios posibles en la sociedad venezolana actual? ¿Algunos de esos cambios pueden conducir a una sociedad post capitalista?*, en: Revista de Filosofía y Humanidades ITER-Humanitas 1(1) enero-junio 2004, Caracas: Instituto de Teología para Religiosos (ITER), Facultad de Teología de la UCAB (Venezuela): pp. 45-53. Disponible en: <http://ciscuve.org/>
- GOUVERNEUR, David (1991) *Arquitectura y yuxtaposición*. En: Filosofías de la ciudad. Caracas: EQUINOCCIO.
- GUTIÁN, Carmen Dyna (1998b) *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
- \_\_\_\_\_. (1999) *¿Reconstruir la Sociedad con cuál Sujeto Social?* en: González Ordosgoitti, Enrique Alí (Coordinador/Compilador). (1999) Filosofar sobre la Constituyente. Memorias del Seminario, Caracas, marzo-julio 1999. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico CDCH/UCV, Fondo Editorial Humanidades UCV; pp. 59-89. Disponible en: <http://ciscuve.org/>
- \_\_\_\_\_. (2000) *La arquitectura, patrimonio del mundo construido* En: Tierra firme, vol. XVIII, N° 70, Año 18. Caracas: FUNDACIÓN TIERRA FIRME, pp. 205-215.
- \_\_\_\_\_. (2001) *Imaginarios habitables urbanos: o el Mundo Construido Posible*, en: Revista Apuntes Filosóficos, N° 19, Caracas: UCV, pp. 91-102
- \_\_\_\_\_. (2007) Aproximaciones teóricas acerca del concepto de paisaje cultural. Inédito. Copia del mecanoscrito, provista por el autor.
- GUTIÉRREZ, Arturo (1989, 18 de marzo) "La escritura del habitar", en el diario *Últimas Noticias*, Caracas, Suplemento cultural N° 1139, p.11
- HESSELGREN, Sven (1954) Los medios de expresión de la arquitectura. Un estudio teórico de la arquitectura en los que se aplican la psicología experimental y la semántica. Traducción: Bengt Dahlbäck. Buenos Aires: EUDEBA. 2ª, 1972.
- HAYS, Michael ed. (1998) Architecture Theory since 1968. New York: Columbia University & MIT Press.
- INSTITUTO DE BIOMECÁNICA DE VALENCIA (1992) Guía de recomendaciones para el diseño de mobiliario ergonómico. Álvaro Page (coord.). Valencia: IBV.
- IZAGUIRRE LUNA, Gustavo (2009) Manual de construcción de obras arquitectónicas. Caracas: EDICIONES FAU-UCV/GOBERNACIÓN DE MIRANDA.
- 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/>

JUÁREZ, Antonio (2006). El universo imaginario de Louis I. Kahn. Barcelona: FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS.

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).

\_\_\_\_\_. (1967) "El espacio y las inspiraciones" en NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J.G. (1981) Obra citada. pp. 95-98

\_\_\_\_\_. (1968?) "Architecture" en LOBELL, John. (compilador) (1979) Between silence and light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boulder, Colorado: SHAMBALA.

\_\_\_\_\_. (1901-1974) en WURMAN, Richard S. (compilador) (1986) What will be has always been. The words of Louis I. Kahn. New York: ACCESS y RIZZOLI

\_\_\_\_\_. (1960) "Forma y proyectación" (texto originalmente publicado en The Voice of America y compilado en NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J.G., 1981: pp. 63-66).

\_\_\_\_\_. (1962) "Premisa" en NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J.G. (1981) Obra citada. pp. 63-66

\_\_\_\_\_. (1998) Conversaciones con estudiantes. Traducción: Nadia Casabella, Diego Castillo y Sara Nadal. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2002

KIPNIS, Jeffrey (1993) Towards a New Architecture: Folding, en: JENCKS, Charles y KROPF, Kart (ed.) (1997) Theories and Manifestoes of contemporary Architecture. Washington: Academy Press.

KOSTOF, Spiro (1985) Historia de la arquitectura. Madrid: ALIANZA, 1996, 3 vols.

\_\_\_\_\_. (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. 1. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Traducción: Pablo Diejner Ojeda. Madrid: ALIANZA. 1990.

\_\_\_\_\_. (1985) Historia de la teoría de la arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días. Traducción: Pablo Diejner Ojeda. Madrid: ALIANZA. 1990.

LAWSON, Bryan (1980) How designers think. Oxford: BUTTERWORTH ARCHITECTURE. 2ª, 1990.

\_\_\_\_\_. (1994) Design in mind. Oxford: BUTTERWORTH ARCHITECTURE.

LEATHERBARROW, David y MOSTAFAVI, Mohsen (2002) La superficie de la arquitectura. Traducción: Amaya Bozal. Madrid: AKAL. 2007.

LELAND M., Roth (1993) Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado. Traducción: Carlos Sáenz de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1ª, 1999. pp. 1-5. Introducción.

LEWIS, Roger K. (1985) ...Así que quieres ser arquitecto. Traducción: Rodolfo Piña Garcé y Manuel Rodríguez Viqueira. D.F México: LIMUSA. 2007.

LYNCH, Kevin (1960) La Imagen de la Ciudad. Traducción: Enrique Luis Revol. Buenos Aires: Infinito. 3ª, 1974

LYNN, Greg (1993) Architectural curvilinear: The Folded, the Pliant and the Supple, en: JENCKS, Charles y KROPF, Kart (ed.) (1997) Theories and Manifestoes of contemporary Architecture. Washington: Academy Press.

MARTÍN H., Manuel (1997) La Invención de la Arquitectura. Madrid: CELESTE.

- MARTÍN JUEZ, Fernando (2002) Contribuciones para una antropología del diseño. Barcelona: GEDISA.
- 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.
- MONEO, RAFAEL (2004). Inquietud teórica y estrategia proyectual, en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona: ACTAR.
- MONTANER, Josep María (1999) Arquitectura y crítica. Barcelona: GUSTAVO GILI.
- \_\_\_\_\_. (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. Espítome, modernidad y pueblo. Miami: CONVIVIAM PRESS. 2008.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP (1974). La arquitectura como lugar. Bogotá: ALFAOMEGA. 2001.
- \_\_\_\_\_. (1990). Retórica y arquitectura. Madrid: BLUME.
- \_\_\_\_\_. (2000). Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura. Barcelona: EDICIONS UPC.
- \_\_\_\_\_. (2002). Arquitectura, modernidad y conocimiento. En la revista: Arquitectonics. Mind, land & society. Nº 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).
- \_\_\_\_\_. (1981) Genius loci. PaySage, ambiance, architecture. Traducción: Odile Seyler. Bruselas: MARDAGA.
- \_\_\_\_\_. (sin fecha de la edición en el idioma original) Existencia, espacio y arquitectura. Traducción: Adrian Margarit. Barcelona: BLUME. 1975 (1ª edición en castellano)
- \_\_\_\_\_. (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
- PEREC, Georges (1974) Especies de espacios. Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: MONTESINOS, 1999
- PÉREZ ORAMAS, Luis (1996) La década impensable. Caracas: MUSEO JACOBO BORGES.
- \_\_\_\_\_. (1997) Mirar furtivo. Caracas: CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA
- PÉREZ OYARZUN, Fernando, ARAVENA, Alejandro y QUINTANILLA CHALA, José (2002) Los hechos de la arquitectura. Santiago de Chile: ARQ Y FAU-UCV, 2ª. pp. 13-59 ; 128-137.
- PIANO, Renzo (2002) Conversación con Renzo Cassioli. Traducción: Moisés Puente. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2005

PIÑÓN, Helio (2006) Teoría del proyecto. Barcelona: UPC.

POPLE, Nicolas (2000) Casas experimentales. Traducción: Carlos Sáez de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI.

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

RAPOPORT, Amos (2003). *Cultura, arquitectura y diseño*. En la revista: Arquitectonics. Mind, land & society. Nº 5. Barcelona: EDICIONES UPC.

RILEY, Terence (1999) The Un-Private House. New York: MUSEUM OF MODERN ART.

RODRÍGUEZ, José Manuel (1998) La razón estructural. Caracas: EDICIONES FAU-UCV.

ROWE, Colin (1976). Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Traducción: Francesc Parcerisas. Barcelona: GUSTAVO GILI, 1978.

ROWE, Colin y KOETTER, Fred (1981). Ciudad Collage. Traducción: Esteve Riambau Sauri. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2ª edición en castellano, 1998 (reimpresión de la 1ª 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, 2ª, 1999

SALVADORI, Mario y HELLER, Robert (1963). Estructura para arquitectos. Traducción: Silvia Cristina Milicay. Buenos Aires: CP67, 3ª, 1987/1996.

SANOFF, HENRY (2006). *Programación y participación en el diseño arquitectónico*. En la revista: Arquitectonics. Mind, land & society. Nº 12. Barcelona: EDICIONES UPC.

SATO, Alberto (1991) *Caracas moderna, utopías y realidades*. En: Filosofías de la ciudad. Caracas: EQUINOCCIO.

\_\_\_\_\_. (1998) Asquerosa Privacidad. Copia del manuscrito, provista por el autor.

\_\_\_\_\_. (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.

SCHOLFIELD, Peter H. (1953) Teoría de la proporción en arquitectura. Traducción: Luis Recasens M. Queipo de Llano. Barcelona: LABOR. 1971.

SCULLY, Vincent (1962) Louis I. Kahn. New York: BRAZILLER.

SENNETT, Richard (1970) Vida urbana e identidad personal. Traducción: Josep Rovira. Barcelona: PENÍNSULA. 2001.

\_\_\_\_\_. (1977) El declive del hombre público. Traducción: Gerardo Di Masso. Barcelona: PENÍNSULA. 2002.

\_\_\_\_\_. (1990) *Las ciudades norteamericanas: Planta ortogonal y ética protestante*. En: Bifurcaciones [online]. núm. 1, 2004. World Wide Web document: [www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm](http://www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm)

- SIMEOFORDIS, Yorgos, (1997). *Paisaje y Espacio Público*. Introducción, en: 2G Revista Internacional de Arquitectura. No 3. 1997. Barcelona: Gustavo Gilli.
- 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.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi (1995) Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2ª, 1996
- SOLÁ-MORALES, Ignasi y COSTA, Xavier (1996). Presente y Futuros. La Arquitectura en las Ciudades. Barcelona: Actar.
- SORIANO, Federico (1996). "Hacia una definición de la planta profunda, de la planta anamórfica y de la planta fluctuante". En: El Croquis. Nº 81/82, Madrid: EL CROQUIS. pp. 4-13.
- STROETER, João Rodolfo (1994) Teorías sobre Arquitectura. Traducción: Santiago Calcagno. D. F. México: TRILLAS, 1999 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1994)
- \_\_\_\_\_. (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.
- SUDJIC, Deyan y BEYERLE, Tulga (1999) Hogar. La casa del siglo xx. Traducción: Margarita Kirchner. Barcelona: BLUME, 2000
- TAFURI, Manfredo (1968) Teorías e Historia de la Arquitectura. Traducción: Martí Capdevilla. Madrid: CELESTE, 1997
- \_\_\_\_\_. (1982) El ángel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura. Traducción: Jorge Sainz Avia. Madrid: BLUME, 1985
- TOURNIKIOTIS, Panayotis (1999) La historiografía de la arquitectura moderna. Traducción: Jorge Sáinz. Madrid: CELESTE.
- THOENES, Christof, EVERS, Bernd et al. (2003) Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad. Traducción: P. L. Green, Aquisgrán. Colonia: TASCHEN.
- UNESCO/UIA. (2005). Carta UNESCO/UIA de la formación en Arquitectura. Descargado el 30/04/06 del sitio: [http://uia-architectes.org/image/PDF/CHARTES/CHART\\_ESP.pdf](http://uia-architectes.org/image/PDF/CHARTES/CHART_ESP.pdf)
- VALÉRY, Paul (1921) Eupalinos o el arquitecto. Traducción: Josep Carner. Madrid: COLEGIO OFICIAL DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS TÉCNICOS. 1982.
- VICENTE, Henry (2001) *La constitución de lo tenue. Apuntes sobre el sentido del lenguaje en la formación arquitectónica*. En: Medio Informativo, Nº 8. Caracas: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA; p. 5.
- VIELMA, José Ignacio (2008) Altopía. Otros lugares. Crítica interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea. Caracas: EDICIONES FAU-UCV/EL NACIONAL.
- VILLAGRÁN GARCÍA, José (1989) Teoría de la arquitectura, D.F. México: UNAM.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugene (1875) Historia de la Habitación Humana. Traducción: Manuel A. Domínguez. Buenos Aires: VÍCTOR LERU, 1945
- VITRUVIO P., Marco L (s. I a.C.) Los diez libros de Arquitectura. Versión de: José Luis Oliver Domingo. Madrid: ALIANZA, 1997
- VON MEISS, Pierre (1986) Elements of architecture. From form to place. Londres: VAN NOSTRAND REINHOLD, 1ª edición en inglés 1990, 2ª reimpresión, 1992.

WICK, Rainer (1982) La pedagogía de la Bauhaus. Traducción de: Belén Bas Álvarez. Madrid: ALIANZA, 1ª edición en español 1986.

WRIGHT, Lawrence (1983) Tratado de perspectiva. Traducción de: Francisco Martín. Barcelona: STYLOS, 1ª edición en español 1985.

ZABALBEASCOA, Anatxu (1995) La Casa del Arquitecto. Barcelona: GUSTAVO GILI, 3ª, 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.

\_\_\_\_\_. (1997) Leer, escribir, hablar arquitectura. Traducción: Roser Berdagué. Barcelona: APÓSTROFE. 1999.

### Obras consultadas con referencia a la Literatura

ALMELA, Harry. Una casa entre los ojos. Copia del manuscrito, provista por el autor.

BORGES, Jorge Luis (1944) Funes el memorioso, en Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie. Caracas: AYACUCHO; 1986; p. 55.

\_\_\_\_\_. (1944) Las ruinas circulares, en Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie. Caracas: AYACUCHO; 1986; p. 23.

\_\_\_\_\_. (1960) Del rigor en la ciencia, en Obras completas. El hacedor. Buenos Aires: EMECÉ. 1974; p.847.

\_\_\_\_\_. (1975) El espejo y la máscara, en El libro de arena. Barcelona: PLAZA & JANÉS; 1984; pp. 68-73.

\_\_\_\_\_. (1981) Antología poética 1923-1977. Madrid: ALIANZA, 8ª, 1997.

GUTIÉRREZ PLAZA, Arturo (2010) Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio. Caracas: FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA.

LEONI, Anna María (2004) Walter Raleigh, el pirata poeta, artículo en Pasado y presente. Revista de Historia, Año 9. Volumen 9. N°18, Julio-Diciembre, pp.157-170. Mérida: Universidad de Los Andes.

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.

\_\_\_\_\_. (1978) Terredad. Caracas: MONTE ÁVILA.

\_\_\_\_\_. (1996) Antología. Caracas: MONTE ÁVILA.

PAZ, Octavio (1967) El arco y la lira. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2ª (ampliada y corregida de la 1ª, 1956); 1996 (décima reimpresión de la Tercera edición, 1972).

PESSOA, Fernando/ CAEIRO, Alberto (1911-1912) El guardador de rebaños. Traducción: Joao Da Costa Lopes. Caracas: PANAPO, (1992).

PROUST, Marcel (1896) Ensoñaciones, Traducción: J. Jamin Proust. Barcelona: JUVENTUD, 1991 (Extracto del libro titulado Les plaisirs et les jours: Regrets, rêveries couleur de temps).

\_\_\_\_\_. (1913). En busca del Tiempo perdido. 1. Por el camino de Swan (I y 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. 19ª, 1998
- \_\_\_\_\_. (1927). En busca del Tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado. Traducción: Consuelo Berges. Madrid: ALIANZA. 14ª, 1998
- ROMERO, Alexis (2008) Demolición de los días. Caracas: FUNDACIÓN PARA LA CULTURA URBANA. origen de ciudad, p. 5.
- SHELLEY, Mary W. (1818) Frankestein o El moderno Prometeo. Traducción: María Engracia Pujals. Isabel Burdiel, editora. Madrid: CÁTEDRA, 1999, 2ª.
- VICENTE, Henry (1994) La representación del espacio en Borges. Caracas: UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- \_\_\_\_\_. (1999). La ciudad invisible de Jorge Luis Borges. Ensayo de tema urbano. Caracas: FUNDARTE.

## Obras consultadas de referencia general

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 y luego con el número de página resultante de la impresión del artículo en hoja tamaño carta, seguido por una barra y el total de páginas impresas, ejemplo: (DFH: *caverna, mito de la* : 2/3)

- 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
- DPB 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. 14ª en español, 2005.
- DTAC BROTO, Jordi; CAMACHO, Monika et al. (2001) Diccionario Técnico de Arquitectura y Construcción. Barcelona: MONSA, 2 vol.
- DVA CHING, Francis D. K. (1995) Diccionario visual de arquitectura. Traducción: Carlos Sáez de Valicourt. Barcelona: GUSTAVO GILI, 2006, 6ª reimpresión de la 1ª edición en español (1997).
- DS CIRLOT, Juan-Eduardo (1984?) Diccionario de símbolos. Barcelona: LABOR, 6ª, 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.
- LF DESIATO, Massimo (1995) Lineamientos de filosofía. Caracas: UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO.
- EE ESPASA CALPE (2005) Gran enciclopedia Espasa. Bogotá: PLANETA. Tomos 1-6.
- DFFa FERRATER MORA, José (1970) Diccionario de filosofía abreviado. Buenos Aires: SUDAMERICANA, 12ª, 1982

- DFE **FERRATER MORA**, José (1979) Diccionario de filosofía. Madrid: ALIANZA, 1981, 4 vols.
- DHV **FUNDACIÓN POLAR**. Diccionario Multimedia de Historia de Venezuela. Caracas, 2000, CD-ROM.
- DMAA **GAUSA**, Manuel et al. (2001) Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada, Barcelona: ACTAR.
- DMGR **GRIMAL**, Pierre (1951) Diccionario de mitología griega y romana. Traducción: Francisco Payarols. Barcelona: PAIDÓS. 8ª reimpresión de la 1ª edición castellana en esta editorial, 1997
- HF **HIRSCHBERGER**, Johannes (1963) Historia de la filosofía, Traducción: Luis Martínez Gómez. Barcelona: HERDER, 9ª, 1977, 2 vol.
- BIB LA SANTA BIBLIA. Traducción: Evaristo Martín Nieto. Madrid: PAULINAS, 1970.
- 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, 3ª, 1999
- GAMP **Martin**, Hervé (2003) Guide de l'Architecture moderne à Paris. Barcelona : Éditions Alternatives.
- DMIC **ORTIZ URIBE**, Frida (2011) Diccionario de metodología de la investigación científica. México: LIMUSA
- PENROSE**, Roger (2004) El camino a la realidad. Traducción: Javier García Sanz. Barcelona: RANDOM HOUSE MONDADORI, 2007.
- DAP **PEVSNER**, Nikolaus, **FLEMING**, John y **HONOUR**, Hugh (1975) Diccionario de arquitectura. Traducción: Fernando Marías y Agustín Bustamante. Madrid: Alianza, 2ª, 1996 (1990)
- DTL **PLATAS TASENDE**, Ana María (2000) Diccionario de términos literarios. Madrid: ESPASA CALPE.

## Recursos multimedia consultados

- DRAE **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**. Sitio oficial de la Real Academia Española en Internet: <http://www.rae.es/rae.html>
- DI **Diccionario italiano en línea**: <http://www.dizionario-italiano.it/>
- CRTL F **Centro Nacional de Recursos Textuales y Lexicales de Francia**: <http://www.cnrtl.fr/>
- DGA **Diccionario Greco Antico-Italiano en línea**: <http://www.grecoantico.com/>
- DEI **Diccionario Etimológico Italiano en línea**: <http://www.etimo.it/>
- DLI **Diccionario Latino-Italiano en línea**: <http://www.dizionario-latino.com/>
- Diccionario de filosofía en línea de Ediciones Torre de Babel**: <http://www.e-torredebabel.com/>
- Wikilengua**: <http://www.wikilengua.org/index.php/Portada>



Wiktionary: <http://en.wikipedia.org/wiki/Wiktionary>

Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

Aprender a Pensar (sitio de José Antonio Marina): <http://lanuevafrontera.aprenderapensar.net/>

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: <http://investigacionproyectual.blogspot.com/>

Plataforma Arquitectura: <http://www.plataformaarquitectura.cl/>

Redes para la ciencia: <http://www.redesparalaciencia.com/>

Blog de Eduard Punset: <http://www.eduardpunset.es/>; la entrada titulada: *Manipular el cerebro*, del 08/07/2008; <http://www.eduardpunset.es/141/general/manipular-el-cerebro>

El universo del cerebro (version española de: *Brain Power. The adult human brain is the most complicated -and mysterious- object in the universe*; episodio N° 5 de la miniserie documental para televisión titulada: *Intimate Universe: The human body*, producida por Richard Dale para la BBC y The Learning Channel, presentada por Robert Winston; transmitido el 24/06/1998. Disponible en Youtube (en 5 partes): [El Universo del Cerebro. 1/5: http://www.youtube.com/watch?v=cl9qDU6b5bk&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=cl9qDU6b5bk&feature=relmfu)

El cerebro (version española de: *The Brain*; documental para televisión producido por John Peterman para The History Channel, presentada por Erik Thompson; transmitido el 10/11/2008. Disponible en Youtube (en 9 partes): [El Cerebro. 1/9: http://www.youtube.com/watch?v=cuzTCIf0szs](http://www.youtube.com/watch?v=cuzTCIf0szs)

The Human Brain Project. Dirigido por el neurocientífico Henry Makram, en la École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suiza:

<http://www.humanbrainproject.eu/>

<http://jahia-prod.epfl.ch/page-52741-en.html>

<http://pijamasurf.com/2011/05/proyecto-blue-brain-construyendo-un-cerebro-artificial-para-conocer-los-secretos-de-la-mente-de-dios/>

Allen Human Brain Atlas, mapa del cerebro humano que integra tanto la anatomía como la genómica (o información genética) del cerebro; desarrollado por el Allen Institute for Brain Science, Estados Unidos:

<http://human.brain-map.org/>

[http://www.tendencias21.net/Crean-el-primer-atlas-integral-del-cerebro-humano\\_a6290.html](http://www.tendencias21.net/Crean-el-primer-atlas-integral-del-cerebro-humano_a6290.html)

Markram, Henry (2009) *Supercomputing the brain's secrets*; conferencia en TED. *Ideas Worth Spreading*; California, Estados Unidos: The Sapling Foundation. Disponible en [TED.com](http://www.ted.com):

<http://blog.ted.com/2009/10/15/supercomputing/>

A continuación presentamos una lista de los escritos que directa o indirectamente se constituyeron en avances parciales de nuestro trabajo doctoral:

### Trabajos de investigación propios

ZAMORA, Hernán (2011) Dr. Arq. Azier Calvo (Tutor Académico). 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 de Grado de la Maestría en Diseño Arquitectónico. Caracas: EACRV-FAU-UCV (Inédito).

\_\_\_\_\_. (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 Publicado: Alemania: Editorial Académica Española. ISBN: 978-3-8473-5362-1

### Artículos propios en publicaciones arbitradas

ZAMORA, Hernán (2011) Arquitectura es todo lo edificado. Aproximación crítica-hermenéutica al modelo de Investigación Proyectual en Arquitectura formulado por Jorge Sarquis. Artículo extenso presentado en la Trienal de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Área: Teoría y proyectación arquitectónica. Caracas: Ediciones FAU-UCV. TPA-23, p.133. ISBN: 978-980-00-2654-0

\_\_\_\_\_. (2008) Editopología: saber hacer lo edificable desde el lugar arquitectónico. Artículo extenso presentado en la 1ª Semana Internacional de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Área: Teoría y proyectación arquitectónica. Caracas: Ediciones FAU-UCV. TPA-4, p.118. ISBN: 978-980-00-2506-2

\_\_\_\_\_. (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. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/herman55.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:

### Colaborador en artículos en publicaciones arbitradas

ROSAS, Iris; TORRES, Hilda; HERNÁNDEZ, María Elena y ZAMORA, Hernán. (2011) *Experiencia docente integradora Anauco 2005-2007*. Ponencia publicada en: 80 años de políticas de vivienda en Venezuela. 1928-2008. Azier Calvo y Eugenia Villalobos, compiladores. Caracas: Ediciones FAU-UCV. ISBN: 978-980-00-2647-2; pp. 223-233.

### Monografías, artículos o ensayos inéditos

ZAMORA, Hernán (2008) *Editopología: la producción de lo edificable. Hacia una interpretación del saber hacer del arquitecto. Apuntes para graficar un modelo teórico que represente un modelo de estudio y análisis de artefactos arquitectónicos, una investigación proyectual en arquitectura y el cultivo de una práctica reflexiva*. Ponencia presentada en el I Encuentro Nacional de Investigación en Arquitectura, Diseño y Urbanismo, de la Facultad de Arquitectura y Diseño de La Universidad del Zulia, Maracaibo.

\_\_\_\_\_. (2007) *Crítica y arquitecto. Un estudio etimológico incompleto y cuatro opiniones impertinentes*. Trabajo final del curso: *Teoría de la arquitectura II*, guiado por el profesor MSc. Arq. José Humberto Gómez. Caracas: MDA-FAU-UCV. Marzo-Julio. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2006) *¿Hacia otro arquitecto? 5 puntos de reflexión sobre el saber hacer de un arquitecto a partir de un ejercicio de proyecto en la avenida Libertador de Caracas*. Trabajo final del curso: *Taller de proyectos 4: Formulación de una Investigación proyectual*; guiado por el profesor MSc. Arq. Alejandro Haiek. Caracas: MDA-FAU-UCV. Septiembre-Diciembre 2005. Presentado el 30/01/06. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2005) *Editopología / v.Ø.1. Papel de trabajo para formular un proyecto de grado en la Maestría de Diseño Arquitectónico*. Trabajo final del curso: *Seminario de Investigación y Diseño II*, guiado por los profesores MSc. Arq. Alejandro Haiek y Dra. Soc. Dyna Guitián. Caracas: MDA-FAU-UCV. Septiembre-Diciembre. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2005) *Apuntes para una editopía en Caracas*. Ensayo para la presentación digital del trabajo final del curso: *Taller de proyectos 3: Registro, procesamiento y visualización de fenómenos y componentes urbanos. Aproximación técnica, teórica y metodológica a los estados de la investigación proyectual*, guiado por los profesores MSc. Arq. Alejandro Haiek y MSc. Arq. Henry Rueda. Caracas: MDA-FAU-UCV. Junio. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2005) *Editopía: la producción de lo edificable. Hacia una reinterpretación del saber hacer del arquitecto*. Presentación digital. Trabajo final del curso: *Taller de proyectos 3: Registro, procesamiento y visualización de fenómenos y componentes urbanos. Aproximación técnica, teórica y metodológica a los estados de la investigación proyectual*, guiado por los profesores MSc. Arq. Alejandro Haiek y MSc. Arq. Henry Rueda. Caracas: MDA-FAU-UCV. Junio. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2005) *Cibereditopía. Edificar robots. Algunos apuntes y reflexiones sobre la relación entre Arquitectura y Cibernética*. Trabajo final del seminario: *Medios digitales*, guiado por el profesor MS. Luis Enrique Fornez. Caracas: MDA-FAU-UCV. Mayo. Inédito.

\_\_\_\_\_. (2005) *Editopía. Hacia una reinterpretación del saber hacer del arquitecto. Apostillas para avanzar en la construcción de un modelo teórico que soporte la investigación de un discurso fundado en el saber que edifica*. Trabajo final del curso: *Taller de proyectos 2: Territorios en Caracas como territorio*, guiado por los profesores Dr. Arq. Edgar Aponte y MSc. Arq. Isabel Lasala. Caracas: MDA-FAU-UCV. Mayo.

\_\_\_\_\_. (2005) *Editopía. Hacia una reinterpretación del saber hacer del arquitecto. Anotaciones para construir un modelo teórico*

que permita producir investigación proyectual desde el saber que edifica. Trabajo final del curso: *Seminario de Investigación y Diseño I*, guiado por la profesora Dra. Soc. Dyna Guitián. Caracas: MDA-FAU-UCV. Mayo. Inédito.

- \_\_\_\_\_. (2005) *En Caracas... ¿sí hay? Reflexiones de un arquitecto (introactivo) mientras camina por una Caracas (hiperactiva)*. Trabajo final del seminario: *Paisajes activados*, guiado por el profesor Dr. Arq. Horacio Torrent. Caracas: MDA-FAU-UCV. Mayo. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2004) *Vacios en transformación: la creación de lugares. Poética sobre un vacío pretendido territorio y acerca de un proyecto que apenas dice un instante*. Trabajo final del curso: *Taller de proyectos 1: Vacíos en transformación. El vacío como territorio y el proyecto como manifiesto*, guiado por los profesores MSc. Arq. Francisco Martín y MSc. Arq. José Ignacio Vielma. Caracas: MDA-FAU-UCV. Diciembre. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2004) *La fenomenología del lugar arquitectónico. Apostillas para comprender un discurso fundado en la topología del habitar*. Trabajo final del curso: *Seminario de Investigación en Proyecto*, guiado por el profesor Dr. Arq. Edgar Aponte. Caracas: MDA-FAU-UCV. Diciembre. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2004) *Del lugar que nos antecede, al lugar (re)creado. Apostillas para pensar lo edificable desde la memoria, la tectónica y la imaginación*. Presentación de 20 min. para el curso: *Seminario de Investigación en Proyecto*, guiado por el profesor Dr. Arq. Edgar Aponte. Caracas: MDA-FAU-UCV. Diciembre. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2004) *Esto, entre Buenos Aires y París, no es una casa. Análisis fenomenológico del croquis de Le Corbusier: Ma Maison (1929)*. Trabajo final del curso: *Teoría de la arquitectura*, guiado por el profesor Dr. Arq. Roger Corbacho. Caracas: MDA-FAU-UCV. Diciembre. En proceso de arbitraje.
- \_\_\_\_\_. (2004) *La Funeraria Monumental del Cementerio del Este en Caracas (Arq. Francisco Bielsa, 1996). Ejercicio de crítica arquitectónica. Desde las lógicas de proyecto de H. Torrent*. Trabajo final del seminario: *Lógicas proyectuales. Arquitectura reciente en Chile*, guiado por el profesor Dr. Arq. Horacio Torrent. Caracas: MDA-FAU-UCV. Julio. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Apostillas para una taxidermia de lugares*. Charla compartida el día martes 26 de agosto de 2003, durante la *Semana de los 20 años de la Escuela de Arquitectura*, Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad José María Vargas. El tema propuesto por los organizadores fue: "*Nuevas formas de ocupación del espacio público*", con preferencia en la ciudad de Caracas y en referencia al tema general del evento, definido como: ARQUITECTURA Y CIUDAD. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2002) *El Taller de la casa del arquitecto. Propuesta para construir la fuente primaria de una investigación doctoral dirigida a estudiar el discurso de un grupo de arquitectos*. Informe para el ejercicio de evaluación doctoral obligatorio. Caracas: DOCTORADO EN ARQUITECTURA, COMISIÓN DE POSTGRADO, FAU-UCV. Septiembre. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2001) *El espacio arquitectónico. Ensayo hermenéutico desde el espacio como problema*. Trabajo final del curso: *El espacio como problema (I)*, guiado por el profesor Dr. Soc. Enrique González Ordodgoitti. Caracas: FAU-UCV. Julio. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (2001) *El rey niño. Análisis de tres cuentos de Federico Vegas desde una revisión de la lingüística del texto, la estética de la recepción y el análisis del discurso*. Trabajo final del curso: *Análisis del discurso literario*, guiado por las profesoras Lic. María Eugenia Martínez y Lic. Antonieta Alario. Caracas: FHE-UCV. Julio. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Nosotros, los de entonces, oteando desde el umbral. (Reflexiones de un arquitecto, a diez años de distancia)*. Charla para el ciclo *Opera Prima*, curso del Prof. Abner Colmenares, EACRV-FAU-UCV, 16/02/1998.

### Artículos propios en publicaciones no arbitradas

- ZAMORA, Hernán (2001) *¿...Si tuviese que enseñar Arquitectura?* Medio Informativo N° 08. Caracas: Centro de Información y Documentación, FAU-UCV. Mayo, 2001; p. 3. ISBN: P0360
- \_\_\_\_\_. (1998) *Un puente. Mirando hacia un panorama devastado*. En la separata "Arquitectura Hoy" N° 263 del diario Economía Hoy. Caracas: 28/08/98.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Con la ausencia entre las manos*. En la separata "Arquitectura Hoy" N° 254 del diario Economía Hoy. Caracas: 26/06/98
- \_\_\_\_\_.; Yajure, Rosángela; Sesto, Francisco; Tenreiro, Oscar (1992) *Una ciudad, un espacio, un edificio*. En: Ciudad Bolívar. Centro de las artes. Primera etapa. Catálogo de inauguración. Gobernación del Estado Bolívar, Dirección de Cultura, Oficina Técnica del Centro Histórico, Sociedad Estatal V Centenario (España). Ciudad Bolívar: 15/12/92; p.p. 5-7.
- \_\_\_\_\_. (1992) *Garitas: la complejidad de una decisión*. En el diario El Bolivarense, Ciudad Bolívar: 27/05/92
- \_\_\_\_\_. (1990) *Hombre, ciudad y arquitectura*. En el diario El Bolivarense, Ciudad Bolívar: 01/12/90.