

De la complementariedad de los opuestos como principio perceptual en la experiencia del espacio: luz y oscuridad

Complementarity of opposites as perceptual principle in the experience of space: light and darkness

Marcos de J. Aguirre Franco

Universidad de Guadalajara
marcosdej.aguirre@gmail.com

Resumen. El presente artículo hace un acercamiento teórico a los valores complementarios que posibilitan la experiencia perceptual en el hábitat humano. Estos valores, como habrá de argumentarse, implican el encuentro contrastado entre elementos transitorios dirigidos a suscitar la experiencia del espacio desde un punto de vista fenoménico. El principal ejemplo de ello es el de la complementariedad entre luz y oscuridad, un valor que no ha sido suficientemente aceptado en occidente como lo demuestra el rechazo de la oscuridad como un criterio básico para la construcción del hábitat humano. Esta circunstancia repercute en la relación entre hábitat y habitante ya que no considera la experiencia perceptual que supone el cambio y la transformación a partir de elementos diferenciales y complementarios.

La inclinación hacia la luz no solo hace evidente la idea de una supuesta separación entre luz y oscuridad, sino, además, la separación entre un objeto percibido y un sujeto que no podría percibir sin la complementariedad transicional que producen la luz y la oscuridad. Por lo tanto y desde cierta perspectiva, el rechazo de la oscuridad admite el rechazo de la experiencia perceptual del sujeto.

Palabras clave. Arquitectura y ciudad; Complementariedad entre luz y oscuridad; Percepción y experiencia del espacio.

Abstract. This article provides a theoretical approach to the complementary values that enable the perceptual experience in the human habitat. These values, as it will be argued, imply the contrasted encounter between transitory elements aimed at provoking the experience of space from a phenomenal point of view. The main example of this is the complementarity between light and darkness, a value that has not been sufficiently accepted in the West, as evidenced by the rejection of darkness as a basic criterion for the construction of human habitat. This circumstance has repercussions on the relationship between habitat and inhabitant since it does not consider the perceptual experience that change and transformation suppose from differential and complementary elements. The inclination towards light not only makes evident the idea of a supposed separation between light and darkness, but also the separation between a perceived object and a subject that could not perceive without the transitional complementarity produced by light and darkness. Therefore, and from this perspective, the rejection of darkness, admits the rejection of the perceptual experience of the subject.

Keywords. Architecture and city; Complementarity between light and dark; Perception and experience of space.

Formato de citación. Aguirre Franco, Marcos (2022). De la complementariedad de los opuestos como principio perceptual en la experiencia del espacio: luz y oscuridad. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 12(2), 9-17. http://www2.ua.es/urbs/index.php/urbs/article/view/aguirre_franco

Recibido: 04/08/2022; **aceptado:** 16/08/2022; **publicado:** 03/11/2022

Edición: Almería, 2022, Universidad de Almería

Introducción

«En realidad, no aspiro a saber qué significa el espacio. Cuanto más reflexiono acerca de su esencia tanto más misterioso me parece».

(Zumthor, 2014, p. 22).

La inclinación por la luz parece casi automática. Un arquitecto que se considere «sensato», debería proyectar su edificio en función de la luz de la misma manera en que un compuesto de células fotosintéticas proyecta su propio crecimiento. Sin embargo, hoy en día, la atracción hacia la luz se ha asumido como un valor absoluto que parece rozar el fundamentalismo de las ideologías más acérrimas.

En 1933 se publicó el Elogio de la sombra, un breve ensayo de antropología comparada en el que el escritor japonés Junichiro Tanizaki (1933, ed. 2018) plasmó su visión estética sobre la cultura occidental y su propensión hacia un mundo de luz y brillo. Aunque el concepto de oscuridad fue el tema central de la obra, ya en los primeros párrafos Tanizaki (1933, ed. 2008) reconoció el valor complementario que supone la oscuridad con respecto a la luz. Sobre esto escribió: «lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra» (Tanizaki, 1933, ed. 2018, p. 2).

Más allá de esto, el espacio por el que llegó a inclinarse Tanizaki (1933, ed. 2018) no fue el de la conocida pulcritud y brillantez de la arquitectura más reciente, la cual es concebida para que un sujeto (tipo) reducido a una abstracción pueda ajustarse a la funcionalidad generalizada de un objeto exterior a él, sino el de un espacio que, de manera natural, se prolonga de manera coherente por el cuerpo que ha de experimentarlo. En este sentido, el espacio fenomenológico al que se refiere Tanizaki (1933, ed. 2018), adquiere su estructura y configuración no para justificar la separación entre las funciones o los usos que se producen en el espacio, sino para producir una relación «sugere» con el sujeto de la experiencia en tanto que agente consciente.

Sobre la cualidad experiencial de dichos espacios, Tanizaki escribió:

En verdad, tales lugares armonizan con el canto de los insectos, el gorjeo de los pájaros y las noches de luna; es el mejor lugar para gozar de la punzante melancolía de las cosas en cada una de las cuatro estaciones y los antiguos poetas del haiku han debido encontrar en ellos innumerables temas. (Tanizaki, 1933, ed. 2018, p. 4).

Sin embargo, la relación que la arquitectura occidental mantiene con respecto al habitante, en muchos casos no va más allá de una relación utilitaria como la establecida entre un contenedor y su contenido. En tal caso, la heterogeneidad que se produce entre ambos supone una relación «de ajuste» en la que el contenido (el habitante) debe adecuarse a la configuración del contenedor (la arquitectura). Como se puede ver, la manera de relacionar el contenedor y el contenido termina sobreestimando las funciones del primero, como si las razones utilitarias fuesen hechos independientes o en todo caso fuesen elementos intrínsecos al objeto arquitectónico.

Cuando la luminosidad se presenta como una función fundamental para alcanzar la eficiencia del objeto arquitectónico en sí, de manera correspondiente se admite el rechazo de la oscuridad suprimiéndose con ello la relación complementaria que la oscuridad mantiene con respecto a luz. Pero si la experiencia del sujeto perceptor es el punto de anclaje con la arquitectura entendida como hábitat, la desaparición de la polaridad complementaria entre luz y oscuridad reafirmará la separación entre el contenedor y el contenido.

Al excluir la oscuridad como el valor complementario de la luz se construye una funcionalidad dirigida a un objeto arquitectónico que no tiene en cuenta la relación complementaria que dicho objeto establece con la experiencia perceptual del sujeto que lo habita. Aunque la ausencia de un sujeto anímico durante la fase de planificación termina siendo la decisión más eficiente para reproducir cuantitativamente el hábitat humano, la separación entre objeto y sujeto, o, mejor dicho, entre hábitat y habitante, se convierte en un procedimiento básico para la construcción de pueblos y ciudades.

De la complementariedad entre luz y oscuridad

Es probable que en sus primeros experimentos sobre óptica el físico inglés Isaac Newton considerara el fenómeno del color como un atributo que estaba implícito en la luz. Al estudiar la descomposición de la luz cuando ésta atravesaba el prisma, el físico dedujo que debía existir una correlación numérica para los diferentes ángulos de refracción en cada color¹. No obstante, y según escribió el físico Henri Bortoft (1996, ed. 2020), la deducción de Newton resultó superficial para la comprensión del fenómeno puesto que no aportaba «nada sobre el color como cualidad. Mediante este procedimiento el color queda

¹ «En el famoso experimento de Newton, el color se puede correlacionar con el «grado de refrangibilidad». Diferentes colores tienen ángulos de refracción diferentes, que pueden ser medidos y, por tanto, permiten matematizar indirectamente el color correlacionándolo con un factor que implica sólo una relación espacial. Esto nos brinda la posibilidad de calcular el color de manera que se pueda manipular con precisión, por ejemplo, en el ocular de un telescopio o en la construcción de una lente acromática para el objetivo del mismo instrumento óptico» (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 258).

racionalizado, pero no se vuelve inteligible [...] En particular, carecemos de garantías para concluir que los colores están contenidos en la luz y que el prisma los separa» (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 259).

Cerca de un siglo después y en contraposición a la teoría del color propuesta por Newton se encontraba la teoría del dramaturgo y científico alemán Johan Wolfgang von Goethe quien, según Bortoft (1996, ed. 2020), consideraba el color como producto de un encuentro complementario entre la luz y la oscuridad. Si bien Newton nunca llegó a aceptar abiertamente que el fenómeno del color estuviese contenido en la luz

a menudo hablaba de la luz del sol como una luz compuesta por rayos de diferentes colores. Goethe señaló que eso no podía ser así porque toda luz coloreada es más oscura que la luz incolora, y si la luz incolora estuviera compuesta por luces coloreadas, entonces la luminosidad estaría compuesta por oscuridad, lo que es imposible. (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 66).

El azul del cielo, por ejemplo, es una manera de comprender la oscuridad a través de la luz. Para Goethe, «el origen del azul es la iluminación de la oscuridad que se produce cuando ésta se observa a través de la luz» (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 73). Y de la misma manera, los colores claros como el amarillo, el naranja o el rojo no son otra cosa que «el oscurecimiento de la luz que se produce cuando ésta se ve a través de la oscuridad» (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 73). Desde esta perspectiva, se puede ver que el principio de complementariedad entre luz y oscuridad es aquello que permite percibir, de manera cualitativa, la realidad en toda su fineza.

Más allá de esto, resulta evidente que la vocación científica de Newton no estaba enfocada en la comprensión del fenómeno de la luz y el color desde un punto de vista perceptual y fenomenológico. Este hecho se revela en una carta que la Royal Society le pide que redacte como explicación para así comprender la profundidad de sus hipótesis sobre la luz y el color. Sobre ello, Newton escribió:

Y por tanto elijo rehusarlas todas, y hablar sobre la luz en términos generales, considerándola en abstracto, como algo que se propaga en todas las direcciones en línea recta desde los objetos luminosos, sin determinar qué Cosa es, si una Mezcla confusa de cualidades diformes, o Modos de cuerpos, o Cuerpos en sí, o cualesquiera Virtudes, Poderes, o Seres. Y por el mismo motivo elijo hablar de los Colores de acuerdo a la información de nuestros Sentidos como si fueran cualidades de la Luz al margen de nosotros. (Newton en Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 272).

Tras la Revolución Científica (para la que Newton contribuyó significativamente) la luz comenzó a estudiarse, de manera paradójica, como un fenómeno abstracto separado de la oscuridad, es decir, como un fenómeno en el que la experiencia perceptual no debería representar un valor necesario para su descripción. Así, la idea de la luz, despojada de su complementario, se fue haciendo cada vez más popular en occidente² hasta ser considerada como un atributo antagónico que debía utilizarse, sobre todo, para combatir todo atisbo de oscuridad.

Con la tecnología constructiva de los siglos venideros, las ciudades se convirtieron en el medio perfecto para justificar la inclinación humana hacia la polaridad de luz. Las aberturas de los pesados muros que en el pasado permitieron el encuentro entre la luz y la oscuridad se transformaron en amplios ventanales con el objetivo de eliminar toda penumbra interior. La honesta oposición de occidente hacia la oscuridad, en cierto modo logró incentivar la invención de todo tipo de procedimientos tecnológicos y constructivos. La ciudad y la arquitectura se convirtieron en un laboratorio ideológico en el que la luz fue la protagonista. Sobre la configuración de la nueva ciudad de la luz a finales del siglo XIX y principios del XX, el sociólogo inglés Raymond Williams (1973, ed. 2011), tomando un fragmento de la obra titulada *Greater London* (1965) del escritor Christopher Trent, escribió:

² Inclusive el siglo XVIII fue llamado el Siglo de las Luces.

Londres, Londres, nuestro placer,
Gran flor que se abre sólo de noche.
Gran ciudad del sol de medianoche,
Cuyo día comienza cuando el día ha terminado.
Lámpara tras lámpara contra el cielo
Abre un repentino haz de luz
Saltando una luz en cada mano
Los lirios de hierro de la calle Strand.
(Trent en Williams, 1973, ed. 2011, p. 305).

Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XX occidental cuando la ciudad de la luz alcanzó su apoteosis. La electricidad y el muro cortina se constituyeron como elementos básicos para combatir la oscuridad pues con ello se pudo facilitar la correcta aplicación de los rayos luminosos dirigidos a eliminar toda posibilidad de contraste. Si la luz del sol no era capaz de ingresar a cada escondrijo, la iluminación artificial pasó a ser la opción más sensata para mantener el canon de la pulcritud y el brillo del espacio.

Hoy en día el encuentro fenomenológico entre luz y oscuridad se considera una aplicación coherente únicamente para aquellos casos en los que la arquitectura se realiza en función de la experiencia del espacio, aunque no necesariamente para la correcta operatividad del trabajo o las responsabilidades que justifican el quehacer occidental. Tal parece que la posibilidad de una arquitectura dirigida a la experiencia perceptual ha dejado de ser una prioridad en una sociedad plenamente orientada hacia el rendimiento productivo. Con el frenesí de la vida laboral híper-especializada se ha podido justificar cada minuto de la existencia. Probablemente sea este uno de los motivos por los cuales aún no sea necesario incluir en el hábitat humano aquellos elementos cualitativos dirigidos a la experiencia perceptual ya que, en cierto modo, tal consideración podría entorpecer el trance de la productividad de la vida cotidiana.

Según expresó el teórico finlandés Juhani Pallasmaa, en el constante proceso de especialización cultural, "la arquitectura se ha distanciado cada vez más de los contenidos míticos originales del edificio y se ha vaciado de significado mental profundo; solo queda el deseo de estetización" (Pallasmaa, 2016, p. 9). La superficialidad de las modas y la rápida producción de un hábitat para satisfacer la necesidad de su consumo, demuestra una y otra vez el valor otorgado a la propia existencia.

En un espacio diseñado enteramente para la productividad, lo importante no es la construcción de un hábitat en el que la vida adquiera significado, sino más bien, un espacio cómodo en el que pueda reproducirse eficientemente la inmediatez y la posibilidad de un rápido consumo de materia e información, lo cual implica mantenerse en la antípoda de todo cuestionamiento existencial, y para ello, la abstracción y la homogeneidad del espacio resultan ideales. De hecho y según el profesor Pallasmaa, el principal interés de «nuestra cultura tecnológica, consumista y mediática consiste en intentos cada vez mayores de manipular la mente humana en forma de entornos tematizados, condicionamiento comercial y entretenimiento adormecedor» (Pallasmaa, 2016, p. 72).

A pesar de todo esto, continua Pallasmaa, el significado existencial de nuestro propio habitar solo puede «forjarse mediante el arte de la arquitectura. La arquitectura sigue teniendo una gran tarea humana en la mediación entre el mundo y nosotros, y en proporcionar un horizonte de entendimiento de nuestra condición existencial» (Pallasmaa, 2016, p. 75). Por esta razón, el intento de abstraer el espacio de la propia experiencia no es una opción que facilite nuestra inevitable condición existencial.

Duración, movimiento y contraste

El espacio que suscita la experiencia arquitectónica no es meramente el espacio extenso que se comprende a través de la lógica de los cuerpos sólidos³, sino un espacio en el que la memoria y la imaginación

³ Lógica de los cuerpos sólidos. "Mediante la manipulación de cuerpos físicos, especialmente objetos sólidos, desarrollamos la capacidad de concentrar la atención y percibir límites, es decir, de distinguir, analizar y dividir el mundo en objetos. La internalización de esta experiencia de manipulación de objetos físicos nos proporciona la lógica basada en objetos que Henri

organizan el sentido y el significado del entorno percibido. Según el filósofo Gaston Bachelard, "el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación" (Bachelard, 1957, ed. 2016, p. 28). Por lo tanto, el espacio de la experiencia arquitectónica está constituido por tiempo y memoria, elementos que se sintetizan en la duración o la *durée*⁴ de la experiencia, por utilizar el término de Henri Bergson (1907, ed. 1960).

Ahora bien, si el espacio vivido que es el espacio de la experiencia implica una transición de momentos, tal espacio debería suponer una condensación de diferencias y contrastes. En este sentido, la experiencia del espacio arquitectónico no es otra que la experiencia del «encuentro»: Un proceso que coloca en una relación complementaria, un sistema de significados con el objetivo de suscitar otros significados. Por esta misma razón, el espacio de la arquitectura no es un espacio homogéneo en donde sus atributos pueden medirse y cuantificarse pues la medida solo es posible en un espacio abstracto que ha quedado reducido a una pura multiplicidad numérica.

De este modo, el entorno que suscita la arquitectura se asemeja más al tiempo de Bergson (1907, ed. 1960), un espacio que, al verse influido por el tiempo (*durée*), se aleja de la abstracción y la homogeneidad que supone la idea de un espacio separado de la percepción. En este proceso, cada momento del espacio-tiempo arquitectónico es distinto en tanto que se produce bajo un contraste de significados que de algún modo se pueden «reconocer»⁵. Por tanto, el espacio de la arquitectura (inevitablemente imbuido por la experiencia de la duración) supone un flujo temporal de acontecimientos que, a diferencia del espacio abstracto y homogéneo, no permite que los momentos se reproduzcan en una estricta simultaneidad.

Según Bergson (1907, ed. 1960), no existe un espacio abstracto en el que puedan colocarse los momentos en yuxtaposición como si fuesen objetos. El espacio-tiempo de la experiencia arquitectónica, al igual que el tiempo de Bergson, «consiste justamente en que cuando llega un momento, cuando está presente, el momento anterior ha pasado, ya no está» (Padilla, 2017, p. 29). La experiencia de la arquitectura debe entonces comprenderse como un proceso o un flujo que se transforma de manera creativa a cada instante. En este sentido, la memoria resulta esencial si se considera que la experiencia del pasado se incorpora a la actualidad del presente produciendo continuamente su renovación.

Es importante insistir en que la experiencia del espacio-tiempo arquitectónico no supone el encuentro concatenado de estados cognitivos yuxtapuestos como si fuesen objetos materiales situados en un espacio físico homogéneo, sino más bien, dentro de un continuo flujo que va adquiriendo sentido y significación conforme se produce el movimiento. Desde esta perspectiva se puede ya asumir –siguiendo al profesor Henri Bortoft– «la imposibilidad de constituir el movimiento a partir de lo inmóvil, que es lo que intentamos hacer cuando no conseguimos ver que los «estados» o «posiciones» son de hecho posibles interrupciones del movimiento» (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 371).

Ahora bien, para comprender el «movimiento» que supone la experiencia como duración sin necesidad de recurrir a ‘estados’ u objetos inertes posicionados en un espacio abstracto y homogéneo, Bergson (1907, ed. 1960) recurre a una analogía musical; para él, según cita el profesor Juan Padilla Moreno (2017), la *durée* o duración es como una cadencia melódica en la que «ninguna nota se repite (aunque aisladamente y vista desde fuera parezca igual a otras), porque cada una remite a las anteriores (incluso de algún modo a las posteriores). Y no se puede desde luego recorrer hacia atrás» (Padilla, 2017, p. 35).

Bergson denomina «la lógica de los sólidos». (Padilla, 2017, p. 37). Para más información veáse Bergson, Henri (1960) *Creative evolution*, London: Macmillan.

⁴ *Durée*. «El tiempo real, a diferencia del espacializado al que remiten la ciencia y la vida práctica, es irreversible. Para evitar toda confusión Bergson lo denominaba *durée*, ‘duración’» (Padilla, 2017, p. 34).

⁵ Reconocer. «cuando se dice que se percibe algo, en realidad más que percibir se está recordando, recordando anteriores ocasiones en que se percibió algo similar: percibir es en gran medida, según Bergson, reconocer». (Padilla, 2017, p. 57).

Si la experiencia del espacio supone un continuo temporal de elementos diferenciados e irrepetibles como ocurre con la duración de una melodía, la riqueza del espacio-tiempo arquitectónico se origina en el encuentro de elementos complementarios a manera de transiciones temporales. En este sentido, el movimiento es aquello que reproduce la cualidad y el significado de la red de relaciones entre los elementos que constituyen la arquitectura y la ciudad. No obstante, y para que dichos elementos constituyan una fuente de nuevos significados, el encuentro entre diferencias cualitativas ha de ser inevitable. El profesor Christopher Alexander (1979, ed. 2019) ha considerado que la experiencia perceptual del espacio es una forma de lenguaje que permite comprender su cualidad. Como ocurre con un sistema semántico, cada palabra definida según el significado de otras palabras, muestra de qué manera las palabras se conectan con otras palabras para dar sentido y coherencia a una determinada frase. Según Alexander, la oración más simple está constituida por palabras a manera de elementos, por ejemplo, en la oración

El árbol se eleva en la colina» [...] el significado de la frase proviene de la red de relaciones entre las palabras, la cual nos dice, por ejemplo, que un 'árbol' crece en el 'suelo', que una «colina» es un tipo de 'suelo', y que por lo tanto un árbol puede estar en una colina. (Alexander, 1979, ed. 2019, p. 189).

De la misma manera que sucede con el significado del lenguaje, durante la experiencia del espacio-tiempo arquitectónico se producen combinaciones semánticas (o el sentido) entre elementos de «tres dimensiones que llamamos edificios, jardines y ciudades» (Alexander, 1979, ed. 2019, p. 190). Elementos que, sin embargo, son capaces de suscitar un significado cualitativo si su encuentro e interacción se produce a partir de sus diferencias subyacentes. Y de la misma manera en que resulta insignificante o incoherente una frase constituida por una sola palabra, como puede ser 'gato, gato, gato, gato, gato...', el uso de elementos invariables que no remiten a la red de relaciones entre diferencias complementarias, termina produciendo una experiencia monótona del espacio en la que el sentido y la coherencia se ven disminuidos.

Así pues, dentro de la red de relaciones que constituye la experiencia del espacio-tiempo arquitectónico ha de considerarse el encuentro entre elementos diferenciales complementarios ya que ello «nos permite crear a voluntad una infinita variedad de combinaciones únicas y adecuadas a diferentes circunstancias» (Alexander, 1979, ed. 2019, p. 190 y 191). Según Alexander (1979, ed. 2019), de la misma manera que un poeta es capaz de crear utilizando un determinado sistema de palabras, un arquitecto verá consumada su creatividad al utilizar la diversidad de patrones morfológicos que tenga a su disposición como una forma de reconocimiento.

Por el contrario, si la búsqueda de una arquitectura homogénea basada en la lógica de los cuerpos sólidos constituye la única justificación para crear y habitar su espacio, su configuración quedará reducida a un intento de abstraer la experiencia (inevitablemente temporal) del espacio vivido.

Si esto es correcto, la disminución de elementos cualitativos (dirigidos a la experiencia) en el espacio-tiempo arquitectónico resultará inversamente proporcional al aumento de la indiferencia por parte del habitante ya que al verse disminuidas las posibilidades de un encuentro fenomenológico entre elementos diferenciales y complementarios tales como la luz y la oscuridad, la amplitud y la estrechez etc. (aspectos que intensifican la experiencia del habitante) se asumirá que las sensaciones perceptuales deben desarrollarse en un entorno de homogeneidad próximo a la «abstracción» y no así a la cualidad fenoménica que supone el espacio vivido que es irremediamente «concreto».

En otras palabras, cuando el hábitat humano se desarrolla bajo la estricta influencia de la abstracción y la homogeneidad del espacio se obstaculiza la posibilidad de una relación orgánica entre hábitat y habitante. Y dado que no puede producirse una separación o una abstracción real y absoluta entre hábitat y habitante puesto que ambos forman una continuidad interdependiente, la relación entre hábitat y

habitante terminará por exacerbar la incoherencia y los desequilibrios sistémicos (físicos, psicológicos y sociales) que son ya comunes en las ciudades modernas.

Dos maneras de ver

Desde hace poco más de un siglo, la configuración de la arquitectura y la ciudad, a su vez se ha visto influida por la abstracción característica de la ciencia moderna de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la manera analítica de comprender la experiencia del espacio vivido ha pasado por alto la complementariedad cualitativa que supone todo acto de percepción, entendido como el proceso cognitivo que permite «distinguir» el significado de cada elemento de la realidad en su complejidad, es decir, sin necesidad de abstraer o separar los objetos de la propia experiencia.

Según ha dicho el profesor Bortoft, la peculiaridad de una forma de consciencia analítica «se desarrolla junto con nuestra experiencia de percibir y manipular objetos sólidos. La internalización de nuestra experiencia de los límites cerrados de tales objetos lleva a una forma de pensar que enfatiza naturalmente la distinción y la separación» (Bortoft, 1996, ed. 2020, p. 93). Sin embargo, la capacidad para «distinguir» un objeto respecto a otro supone una «relación diferencial» producida entre ambos a través de un proceso de comparación perceptual pero no necesariamente bajo una forma de separación. En este sentido y como hemos desarrollado en una investigación anterior⁶, la aparente separación abstracta entre los elementos de un entorno que es percibido de manera ‘empírica’ no es, necesariamente, un atributo de la realidad entendida como experiencia sino solo una manera de observación que el ser humano utiliza para conocer racionalmente su realidad. Si esto es así, por lo menos deberían existir dos maneras en que los objetos de la realidad pueden ser observados.

Según Bortoft (1996, ed. 2020), en primer lugar, el ser humano ha adquirido una forma de observación que se aproxima a la lógica de los cuerpos sólidos, la cual, como se ha dicho, supone una fase perceptual en la que los objetos se conciben de manera abstracta como si estuviesen separados entre sí en un espacio exterior y homogéneo: una forma de observación racional –no fenoménica– que desde el siglo XVII ha sido considerada como el fundamento para alcanzar una percepción pura desde un punto de vista sensorial o empírico.

Como es evidente, esta manera de ver no considera que la memoria y el recuerdo tengan un rol de importancia en la percepción puesto que presupone que el significado de aquello que se observa mantiene un carácter inmóvil y absoluto. Sin embargo, una comprensión rigurosamente sensorial como esta, sería algo así como prestar atención al sonido que producen las palabras sin tener en cuenta su sentido o significado, es decir, evitando toda forma de interpretación. Sobre esta idea, Bergson consideró lo siguiente:

Lo que se percibe queda inmediatamente recubierto por el recuerdo, en virtud del cual más que los sonidos mismos lo que se capta es la palabra, y se la capta porque se la reconoce. Hasta tal punto es importante el peso del recuerdo en la percepción que las palabras se reconocen sin apenas oírlas; más aún, a menudo, al no reconocer las palabras ni siquiera se las oye: es lo que ocurre con frecuencia en una lengua que se ignora. Las percepciones puras no existen. (Padilla, 2017, pp. 57 y 58).

Más allá de la idea de una supuesta percepción pura, existe una segunda forma de observación en la que participa la cognición imaginativa. Respecto a ésta, el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein (1953, ed. 2018) consideró que el pensamiento, inevitablemente, es un agente para la interpretación de los datos sensoriales. Por ejemplo, advierte Wittgenstein, si un investigador «busca en una imagen (1) otra imagen

⁶ Aguirre, Marcos (2021) El espacio sugerente como una nueva interfaz para la consciencia: una respuesta a la fragmentación del espacio en la ciudad contemporánea, Guadalajara: Universidad de Guadalajara

(2) y entonces la encuentra, entonces ve (1) de un modo nuevo. No solo puede dar de ella un nuevo tipo de descripción, sino que aquel darse cuenta fue una nueva vivencia visual». (Wittgenstein, 1953, ed. 2018, p. 658). Aquí, la imagen (1) a la que Wittgenstein (2018) hace referencia puede ser atribuida a la forma de observación que Bortoft (2020) considera como sensorial o empírica. Pero la imagen (2) corresponde a una manera de ver en la que evidentemente participa la cognición imaginativa del investigador.

Este último modo de ver supone una actualización fenomenológica del entorno a partir de las imágenes suscitadas durante la experiencia. De esta manera y como sugiere Bachelard, «la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo» (Bachelard, 1957, ed. 2016, p. 79).

A pesar de lo que comúnmente se piensa, la manera imaginativa de ver constituye el proceso mediante el cual puede darse el progreso científico y cultural ya que es la única manera en la que los fenómenos observados pueden ser re-interpretados bajo una nueva luz o bajo un nuevo enfoque epistemológico. Por lo tanto, la contemplación imaginativa no ha de entenderse como una manifestación puramente espacial en la que una serie de objetos inmóviles se presentan de manera absoluta ante el observador, sino como una forma sutil de observación en la que, necesariamente, habrá de incluirse el tiempo y la memoria como posibilidad de cambio y transformación.

Evidentemente, tal posibilidad cualitativa no implica un cambio en la estructura física de aquello que se observa, sino más bien, una transformación cognitiva en la red de relaciones que continuamente organizan el «significado» de aquello que se percibe. Y puesto que la transformación o actualización del significado no podría desarrollarse de manera eficiente en un espacio homogéneo fundamentado a partir de elementos abstractos que se intentan alejar de la experiencia fenomenológica (inevitablemente concreta), entonces el espacio de la experiencia deberá constantemente justificar aquella realidad imaginativa de la que parte, posibilitando el encuentro entre las diferencias complementarias y sus transiciones tales como la luz y la oscuridad, lo alto y lo bajo, lo liso y lo rugoso, lo cercano y lo lejano, lo húmedo y lo seco, lo frágil y lo resistente etc., antes que establecer pautas de sentido único como la inclinación hacia la luz o a cualquier forma de homogeneidad abstracta que dificulte la posibilidad de una experiencia fenomenológica perceptualmente diversa. En palabras de Alexander, el tipo de transiciones (entre elementos complementarios)

que mejor funcionarán serán aquellas en las que cambien el mayor número de cualidades sensoriales diferentes [...] un cambio de visión, un cambio de superficie del suelo, un cambio de la luz, del sonido, de altura o nivel, algunos peldaños, un cambio de aroma, un jazmín que cuelga... (Alexander, 1979, ed. 2019, p. 251).

Si se parte de esta visión, la arquitectura y la ciudad ya no podría entenderse como entidades abstractas, homogéneas y absolutas; construidas únicamente para reproducir de manera eficiente el automatismo de las actividades humanas, sino más bien, como una red viva de relaciones de significado que adquiere sentido y coherencia en función de la experiencia que sean capaces de suscitar. Si se considera que la percepción humana está imbuida por el significado y el sentido a razón de la memoria y el recuerdo, la cualidad del espacio seguirá siendo el gozne fundamental para relacionar al hábitat con el habitante.

Conclusión

En términos generales, si los principios de la arquitectura y la ciudad no se desarrollan en función de la experiencia, entonces las razones que justifican su construcción ignoran que la percepción del espacio no podría independizarse del tiempo. Por lo tanto, convendría considerar que la arquitectura y la ciudad no son elementos que fungan como el soporte de un espacio abstracto y homogéneo en el que operan de

manera mecánica los cuerpos, sino un medio para estimular el significado y el sentido de su propia existencia.

Ahora bien, si se considera que la percepción y la experiencia del espacio a su vez dependen del tiempo fenomenológico (y no del tiempo del reloj que puede ser medido y espacializado), entonces aquellos criterios basados en la homogeneidad y la abstracción con los que se intenta producir un espacio fijo y absoluto no podrían justificarse de manera coherente. De esta manera, si el cambio y la transformación constituyen los elementos básicos para que se produzca la experiencia del espacio, la inclusión de las diferencias, inevitablemente complementarias, deben ser un valor fundamental para toda arquitectura y toda ciudad.

Referencias

- Alexander, Christopher (2019). El modo atemporal de construir, La Rioja: Pepitas de Calabaza
- Bachelard, Gaston (2016). La poética del espacio, Ciudad de México: FCE
- Bergson, Henri (1960). Creative evolution, London: Macmillan
- Bortoft, Henri (2020). La naturaleza como totalidad: la visión científica de Goethe, Girona: Atalanta
- Padilla, Juan (2017). Bergson: la intuición como método de conocimiento, Barcelona: RBA
- Pallasmaa, Juhani (2016). Habitar, Barcelona: Gustavo Gili
- Tanizaki, Junichiro (2018). Elogio de la sombra, San José: Librodot
- Williams, Raymond (2011). El campo y la ciudad, Buenos Aires: Prometeo
- Wittgenstein, Ludwig (2018). Investigaciones filosóficas, ePub r1.0: Oronet
- Zumthor, Peter (2014). Pensar la arquitectura, Barcelona: Gustavo Gili



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier uso permitido por la licencia.