

Las comprensión actual del espacio arquitectónico ha sido el resultado de la confluencia de una serie de investigaciones y reflexiones sobre el cuerpo humano realizadas desde fines del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX. Esas indagaciones, que en un principio querían dar respuestas científicas a cuestiones filosóficas, revelaron una serie de ideas que provienen de la psicología, fisiología y neurofisiología para establecer correspondencias con la estética. Conceptos como lo sublime, la proyección sentimental o la imaginación corporal se entienden con mayor conciencia desde la integración sensible de los campos de percepciones corporales. Igualmente, las innovaciones tecnológicas de la fotografía y del teatro, ayudaron a expresar y evidenciar un espacio arquitectónico que finalmente solo puede ser concebido desde un cuerpo dinámico.

Palabras Claves:

ESPACIO · CUERPO HUMANO · PROYECCIÓN SENTIMENTAL · PERCEPCIÓN

DOI: 10.22199/S071985890.2016.0011.00006

IMAGINACIÓN ESPACIO-CORPORAL

CLAUDIO GALENO IBACETA

Caspar David Friedrich, El caminante sobre el mar de nubes, 1818.
98 x 74 cm. Colección Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.



Desde el horror delicioso, o sobre el Einfühlung

Cuando nos referimos a la experiencia sensible del cuerpo en el espacio es inevitable recordar las reflexiones cinemáticas de Bruno Zevi plasmadas en Saber ver la arquitectura. Esta comprensión moderna y contemporánea del espacio coincide con una conciencia iniciada y revelada en la segunda mitad del siglo XIX y principio del XX. El tema de ese intercambio entre medio o figura y cuerpo sensible, que se denominó Einfühlung -en español empatía o proyección sentimental-, posee otros antecedentes que remiten a los años de la Ilustración, como la vanguardista obra publicada por el británico Edmund Burke en 1757: Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, en la cual expuso sus reflexiones acerca de la percepción de lo sublime que definió como un “horror delicioso” (Burke, 1807, págs. 182-183) producto del encuentro entre un cuerpo y una naturaleza sobrecogedora. Estas ideas comunes fueron plasmadas en obras como las arquitecturas de Piranesi, Boullée o Ledoux, así como en las pinturas románticas del alemán Caspar David Friedrich, magistralmente representadas en *Der wanderer über dem nebelmeer* (*El viajero sobre el mar de nubes*), de 1817-1818; en las pinturas del pintor británico Joseph Mallord William Turner; (Bockemühl, 1992) y en las del estadounidense-británico James McNeill Whistler, principalmente en sus polémicos Nocturnos. (Spalding, 2003)

El concepto de *Einfühlung*, que en castellano se ha traducido como empatía, generalmente ha estado relacionado a la difusión plástica que realizaron los artistas, diseñadores y arquitectos del Art Nouveau, un movimiento artístico siempre vinculado a una estética de “la línea como una fuerza”, una intensidad visual que empatiza con el cuerpo del observador. De hecho, el difundido texto de 1916 del arquitecto y diseñador belga Henry Van de Velde, *Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna*, (Van de Velde, 1999, págs. 105-109) se podría considerar tardío con respecto a las primeras teorizaciones acerca del concepto de empatía.

Este desarrollo teórico, que buscaba dar respuestas a interrogantes estéticas como la experiencia de lo sublime, principia en la segunda mitad del siglo XIX con los escritos sobre proyección sentimental realizados por nacientes psicofisiologistas, tales como Friedrich Theodor Vischer, y, especialmente, su hijo Robert Vischer con su tesis doctoral de 1873, *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics* (En el sentido óptico de la forma: una contribución a la estética); (Vischer, 1994) también August Schmarsow con su obra *La esencia de la creación arquitectónica* de 1893 (Schmarsow, 1994); y el filósofo alemán admirado por Freud, (Montag, Gallinat, & Heinz, 2008, pág. 1261) Theodor Lipps, autor de varios textos entre los que se destacan *Raumästhetik und geometrisch-optische* (Estética del espacio e ilusiones geométrico-ópticas) de 1897, (Lipps T., 1987) *Aesthetik: psychologie des schönen und der kunst* (Estética: psicología de la belleza y del arte), publicado en dos tomos, en 1903 y 1906, y *Einfühlung und ästhetischer Genuß*, publicada en *Die Zukunft* 54 en 1906.

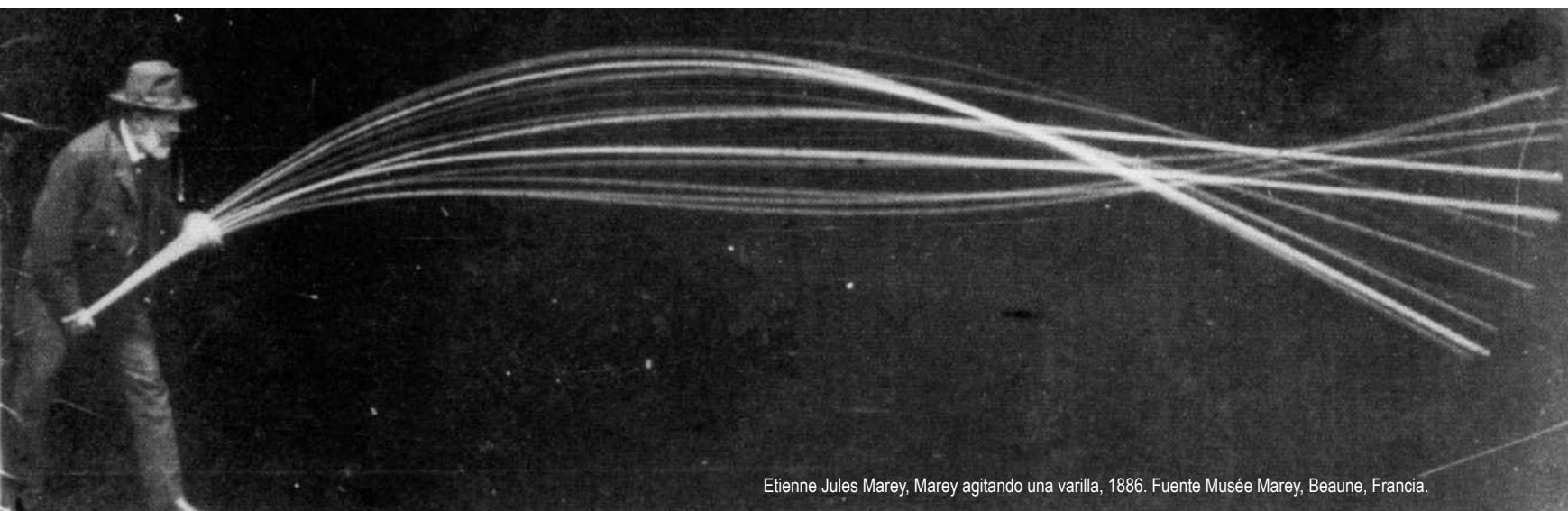
Lipps, fue considerado un psicólogo, ideología cuyas bases estarían en el empirismo británico. Como dice Ovejero y Maury:

“Sus primeros gérmenes no se remontan a menos de los siglos XVII y XVIII, en que los empiristas ingleses, Locke, Berkeley y Hume, buscaron los fundamentos de su filosofía en los fenómenos psicológicos. Al dividir el primero, las cualidades de las cosas en primarias y secundarias, considerando estas últimas como puramente subjetivas, daba un primer paso en la desvaloración objetiva del mundo sensible. El segundo fue más allá, pues llegó a negar la existencia de la materia, creando un idealismo que, con razón, llamó Schopenhauer absoluto. David Hume, por último, con su análisis de la relación causa y efecto, que estimaba como un simple hábito mental, quebrantó el más firme cimiento en que se asentaba el mundo de la objetividad.”

De esa forma, las interrogantes que orientaban a los psicofisiologistas, por un lado eran las formas que estimulan el cuerpo, pero además se preguntaban como un cuerpo en movimiento percibe el espacio y como se estimula con el dinamismo, un nuevo enfoque visceral que se alinea con el filósofo psicólogo Theodor Lipps, el filósofo francés Henri Bergson y la investigación cronofotográfica de Etienne-Jules Marey. Esta nueva posición, que se sitúa y reconoce el espacio como un vacío, es la de un cuerpo que contempla y que entra en relación con el mundo mediante la acción de sus sentidos, un cuerpo que por naturaleza es empático. Desde el momento en que se es consciente de la transformación promovida por esta mirada que evoluciona desde la investigación sobre el cuerpo y desde la evolución del pensamiento sensualista, manifiesta en la producción de Lipps, Bergson y Marey, el objeto de su estudio y el protagonista será el sujeto.

Dice Lipps:

“Este objeto es el hombre, tal como aparece a nuestros sentidos. El hombre es, para el hombre, el más bello y, al mismo tiempo, el más feo de los objetos visibles.” (Lipps T., 1923, pág. 99)



Etienne Jules Marey, Marey agitando una varilla, 1886. Fuente Musée Marey, Beaune, Francia.



Alfred Hitchcock (dir.), fotograma de *Vértigo*, 1958. British Film Institute Stills, Posters and Designs / Universal.

Interesante y aparentemente contradictoria preocupación, en un momento en que lo maquínico ya había detonado su proceso de aceleración hacia el futuro obsolescencia del cuerpo. Pero justamente en eso radica esta nueva dualidad objeto-sujeto, resultado del umbral de concientización decimonónica.

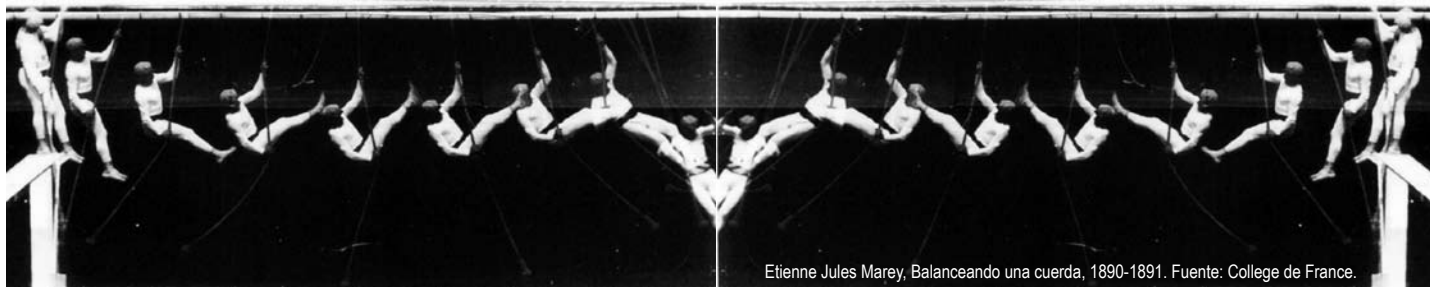
La historiadora Marta Braun, en su libro *Picturing time, the work of Etienne-Jules Marey* (Fotografiando el tiempo, el trabajo de Etienne-Jules Marey), ha reflexionado sobre el impacto del positivismo en el arte, especialmente, en artistas como Marey o Eadweard Muybridge, quienes pretendían emular a los científicos, preocupados no del por qué suceden las cosas, sino del cómo ocurren, y en ello develar los secretos del cuerpo. (Braun, 1992, pág. 265) Ese cambio en la apreciación es equivalente a la “ruptura epistemológica” del localismo corpóreo del anatomista Giovanni Morgagni, con su obra *De Sedibus* de 1761, que se detuvo en la localización de la enfermedad, más que los síntomas, equivalente al cuestionamiento de Burke sobre lo sublime.

En 1757, Burke también había asumido una posición psico-fisiológica, principiando algunas preguntas y respuestas acerca del cuerpo en empatía. Las principales de esas ideas: simpatía, imitación y sublime, siguieron desarrollándose hasta principio del siglo XX, como podemos observar en el trabajo de Theodor Lipps en *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (Estética: psicología de la belleza y del arte), dos volúmenes publicados en 1903 y 1906. Ambos se referirán a la imitación, como

aquella capacidad corpórea irresistible de aprender desde el otro, de repetir lo visto actualizándolo en nuestro cuerpo (Burke, 1807, págs. 50-51). Lo posiciona como un estrato de nuestro proceso de aprendizaje, además de la voluntad incontenible de repetir el cuerpo del otro. (Lipps T., 1923, págs. 111-117)

Burke principia el concepto de simpatía, algo que posteriormente Lipps lo llamará “simpatía positiva” o “empatía”. (Lipps T., 1923, pág. 135). El inglés ve en la simpatía una potencia corpórea de poder establecer un vínculo con el pesar del otro, ser el articulador del dolor ajeno, afectarse por el sentimiento de un tercero. (Burke, 1807, pág. 54)

Y profundiza el concepto de lo sublime, desde el cuerpo, como algo que se alcanza desde la experiencia corpórea del terror y el dolor. El mayor valor de Burke es su acción ineludible de posicionar el cuerpo como centro de un acontecimiento espacial. El entendimiento sobre la capacidad de observar desde los órganos del cuerpo, no sólo mirar el cuerpo, sino abrir nuestro propio cuerpo al dolor, y reemplazar nuestros ojos por los del otro. Esta incorporación en el otro puede ser considerado lo más siniestro de la proyección sentimental, el deseo de ver por los ojos del otro. Una voluntad que el director de cine Alfred Hitchcock, desarrolló en su película *Vértigo* de 1958, lo que ha sido analizado en profundidad por el filósofo Eugenio Trias en su libro *Lo bello y lo siniestro*, expuesto conceptualmente como “el abismo que sube”. (Trias, 2001, págs. 97-98)



Etienne Jules Marey, Balanceando una cuerda, 1890-1891. Fuente: College de France.

El ambiente de la segunda mitad del XIX estaba acompañado del desarrollo del cine y de la fotografía. Sigfried Giedion, en su libro de 1948, *La mecanización toma el mando*, indaga en las distintas relaciones que emergen entre el ser humano y la máquina, o cuando “la mecanización encuentra lo orgánico”, siendo una de las primeras manifestaciones, la voluntad de graficar el movimiento corpóreo:

“El siglo XIX dio el gran salto y, literalmente, aprendió a sentir el pulso de la naturaleza. A principios de su carrera, el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey (...) inventó el esfigmógrafo (1860), que inscribía en un cilindro ahumado la forma y frecuencia del pulso humano. En este periodo, científicos como Wundt y Helmholtz se entregaban a idear aparatos para medir el movimiento en músculos y nervios. (...)” (Giedion, 1948, pág. 33)

En el siglo XIX, algunos fisiólogos como Marey o Muybridge se aventuraron en esta gran experiencia inédita, de mostrar el cuerpo enfrentado al tiempo, esfumando lo estático y las tradicionales imágenes fijas en una impronta de la continuidad, fotografiando la realidad visual de los cuerpos en movimiento.

Existe una diferencia fundamental entre ambos, mientras Muybridge se mantuvo próximo a la representación singularizada de los instantes del movimiento, Marey trascendió hacia lo que podríamos denominar “una ocupación de un nuevo cuerpo”, graficado en espesas estelas del movimiento.

Fue el momento en que aquellos antiguos tratados anatómicos orientados a la enseñanza de la representación del cuerpo en las academias de bellas artes, (*Braun, 1992, pág. 268*) así como los manuales de gimnasia, (*Braun, 1992, pág. 186*) fueron reformulados por estas nuevas emergencias del cuerpo fotografiado en tiempo real. Los libros de Muybridge y Marey sobre “locomoción” produjeron gran impacto en las artes y en los manuales que las enseñaban. No es muy difícil de deducir que la culminación de estos cuerpos cinemáticos ocurrió tiempo después en las vanguardias, bajo la invocación manifiesta de algunos artistas como los futuristas italianos, o en Marcel Duchamp. (*Braun, 1992, pág. 264*)

Además de la directa información entre la cronofotografía y las vanguardias, estos nuevos ojos que se emplazaban en aquellos viejos cuerpos fueron influyentes también en el ámbito de la filosofía, claramente en el pensamiento de Bergson y Lipps, ambos inmersos en el devenir de la modernidad.

Ellos se posicionaron en el cuerpo, y desde él descubrieron el mundo. Bergson introdujo el tiempo y el espacio como memoria y duración, en una corporeidad que se afecta continuamente. Lipps, sin embargo, partiendo del concepto de *Einfühlung*, proyecta el cuerpo en el mundo y desde ese mundo, o desde lo otro, percibe y es afectado, y en ello encuentra los fundamentos de la estética.

Por otro lado, Bergson dice:

“(...) La percepción, entendida como nosotros la entendemos, mide nuestra acción posible sobre las cosas, y por eso, inversamente, la acción posible de las cosas sobre nosotros. Cuanto mayor es la capacidad de actuar del cuerpo (...) tanto más vasto es el campo que la percepción abarca. (...) nuestra percepción de un objeto distinto de nuestro cuerpo, separado de nuestro cuerpo por un intervalo, no expresa jamás otra cosa que una acción virtual. (...) suponed que la distancia desaparece, es decir, que el objeto a percibir coincide con nuestro cuerpo, es decir, que nuestro propio cuerpo sea el objeto a percibir. Entonces ya no se trata de una acción virtual, sino de una acción real la que esta percepción tan especial expresará: la afección consiste precisamente en esto mismo. (...)” (Bergson, 1987, págs. 79-80)

Curiosamente, en este escrito proveniente del libro *Materia y memoria* de 1896, el primero y más intenso de los escritos de Bergson, es donde más se aproxima a las ideas de Lipps manifiestas en *Estética: sicología de la belleza y del arte*, concepciones que ya había principiado en *Estética del espacio e ilusiones geométrico-ópticas*, publicado en 1893-1897.

Lipps dice:

“Lo que percibimos en el mundo inanimado son simples existencias y hechos. Pero estas existencias simples y estos hechos los

percibimos o los hacemos nuestros espiritualmente. Y al hacerlo penetramos en lo percibido con nuestra vida, con nuestras fuerzas; en una palabra, con nuestro propio yo.” (Lipps T. , 1924, pág. 373)

Lipps quería establecer el parámetro de cómo desde el cuerpo, y no desde fuera él, el ser humano se estimula placenteramente en la contemplación. Se refiere a la capacidad de ser en el otro, de poder contemplar y animar nuestro propio cuerpo mediante la proyección sentimental, un medio de ser en los objetos, no como un desdoblamiento del cuerpo, sino en una unidad simultánea y múltiple. Al contemplar el presente, la memoria se activa, el presente y su materia contraen su pasado. Para él, el objeto de la contemplación se “actualiza” perpetuamente en nuestro cuerpo.

En Bergson:

“(…) nuestro cuerpo no es en efecto otra cosa que la parte invariablemente renaciente de nuestra representación, la parte siempre presente, o mejor, aquella que en todo momento acaba de pasar. Imagen él mismo, este cuerpo no puede almacenar las imágenes, puesto que forma parte de las imágenes; y por eso es una empresa quimérica pretender localizar las percepciones pasadas, o incluso presentes, en el cerebro; no están en él; es él el que está en ellas. (...)” (Bergson, 1987, pág. 86)

Cuando Lipps se acerca a la capacidad de proyección sentimental hacia el cuerpo del otro, lo denota como el objeto mismo de la belleza, y simultáneamente como el objeto más feo visible por el ser humano, el cuerpo cae en su plena y propia contradicción, de la belleza que oculta a lo siniestro. Esa estética de la fealdad moderna proviene de la inherencia múltiple del cuerpo, de su eterna movilidad, incluso, en su organización de órganos.

Podemos entender nuestra capacidad de involucrarnos con la tragedia cuando entendemos que nuestra proyección sentimental se interioriza en el dolor, o en el sentir del otro cuerpo, posicionándose en él, en una especie de colaboración con esa fuerza de sensaciones que el otro acarrea consigo, y que nos lleva a entrar en una condición empática, sufrir y alegrarse en el otro. Cuando lo contemplas, observas sus expresiones, el cuerpo sublimado en forma, como el de un artista de performance que se automutila o el de un actor que sufre la miseria del héroe, nos situamos en esa simulación de ese otro cuerpo, o en ese estrato que ha sido singularizado desde la multiplicidad de los cuerpos, haciéndonos uno con él. Para Lipps eso es colaboración, es colaborar en el sentir de la otredad:

“Pero esta colaboración es ‘proyección sentimental’ (Einfühlung). La proyección sentimental es, pues, la condición mediante la cual un estado del alma y los movimientos expresivos de tal estado, percibidos por mí, pueden infundirme un cierto deleite.” (Lipps T. , 1923, págs. 108-109)

Para Lipps el saber “puede ser conocimiento de las cosas (sensación), del yo (apercepción) y del yo de los demás.” (Brett, 1963, pág. 462) Según Brett las ideas de Lipps han sido calificadas de animistas, lo que las enlaza con el pensamiento primitivo del ser humano, y sirve de base del lenguaje, creación de palabras, proposiciones y comunicación del pensamiento, siendo el último el más complejo por que compromete a otros, y es cuando “llegamos a esos estados de conciencia que combinan, en su unidad, cosas, yoes y otros yoes.” (Brett, 1963)

Si volvemos sobre la idea de imitación, fue Lipps quien hizo referencia a la capacidad innata del cuerpo de imitar, del instinto



Carol Reed (director), fotograma de Trapecio, 1956, filmado en el Cirque d'Hiver de París. Fuente: United Artists.

imitativo que surge corporalmente en la apercepción (afección). Para él ésta es una actividad corporal mediante la cual caemos en el mismo estado afectivo del otro, o en su misma exteriorización.

“El fenómeno sensible que llamamos hombre, comprende en sí múltiples manifestaciones: sus palabras, sus acciones materiales, sus gestos o actitudes, la forma y el color de su cuerpo. Todo esto puede tener para nosotros un valor, y especialmente un valor estético. (...)” (Lipps T. , 1924, pág. 100)

Una valiosa observación de Lipps es la referencia al acróbata en el trapecio, como un potente ejemplo de lo que significa situarse en el cuerpo del otro. En este caso, este otro cuerpo está en lo alto en acción extrema acentuada por la intensidad del espectáculo, como ocurre al prestar atención a las evoluciones de un deportista o al de un artista de performance. Contemplamos y nos proyectamos hacia las acciones amplias del cuerpo en el aire que subliman su propia corporeidad, siendo ese cuerpo en su duración. Nuestro cuerpo se impulsa hacia la materia en acción y en sublimación formal de su acción. Aquel nuevo cuerpo surgido en la acción es el lugar donde nosotros residiremos mientras estemos proyectados, en tanto el acróbata esté en lo alto nosotros estaremos con él. De esta forma, aun permaneciendo abajo, nuestro cuerpo se afectará por aquella acción sublime realizada por el acróbata, con su figura distendida y extremada, que domina el vacío. No es el cuerpo desdoblado, sino es todo él posicionado en el otro, dentro de él, proyectándose y construyendo la estela de la acción en el vacío.

“La cuestión es lo que yo experimento, lo que yo siento en el instante en que estoy sujeto a la acción del impulso de imitación. (...) Yo no experimento ningún desdoblamiento, sino que se trata de un hecho completamente uno. (...) / Yo realizo dichos movimientos en tanto esta ‘realización de movimientos’ no es un hecho exterior, sino una acción interior que yo realizo en el acróbata mismo. (...) Soy transportado allí. No junto al acróbata, sino exactamente allí, donde él se encuentra. Este es, pues, el verdadero sentido de la ‘proyección sentimental’ (Einfühlung).” (Lipps T. , 1924, págs. 118-119)

De esa forma, la argumentación de Lipps logra siempre estar en el cuerpo, siendo simultáneamente el observador y lo observado, una simultaneidad que también planteaba Bergson y que plasmaba Marey, de afecciones y de proyecciones que nacen en nuestro cuerpo y en el de otro, el cuerpo como el “objeto de la escena”, una dualidad, objeto y sujeto, la subjetividad y la objetividad en el mismo centro. La nueva comprensión de la arquitectura, entendida como el espacio donde se desplaza un

cuerpo, y que coincide con nuestra percepción contemporánea, es el nuevo saber que se instaura desde la revolución ilustrada. El espacio es con cuerpo, y el ser humano se desplaza con propiedad en su vacío, para lo cual cada vez más mediarán las capacidades sensibles como sensores de la realidad, y mediante los cuales se manifiesta la voluntad y se constituye la nueva representación del mundo, desde esta nueva conciencia.

La metáfora corpórea de Frampton

Sobre la relación entre cuerpo sensible y medio material, el historiador y crítico inglés Kenneth Frampton, en su libro Estudios sobre cultura tectónica, publicado en 1995, incorpora el concepto de “metáfora corpórea”. Lo plantea como una suerte de reivindicación del rol del cuerpo en la historia de la arquitectura, más allá de los aspectos semióticos. La idea puede resultar algo compleja, pero se trata de adoptar la posición del sujeto, no como un otro externo sobre el cual haríamos una metáfora, para comprender que el cuerpo posee imaginación debido a la experiencia y de esa forma metafórica. Se podría decir que más que una metáfora corpórea se trata de un cuerpo metafórico, refiriéndose al cuerpo, a nuestro propio ser, fundamentalmente en el sentido de su sensibilidad hacia la materia, donde indica que “la capacidad del ser para experimentar corporalmente el entorno evoca la noción de imaginación corporal”, y “la metáfora (...) constituye un proceso humano por el cual entendemos y estructuramos un dominio de la experiencia en otro de distinto tipo”. Esta idea de la metáfora es equiparable con el concepto de proyección sentimental o empatía, la diferencia está en que la primera se refiere solo a la materia como el “otro distinto”, lo que excluye la amplitud de experiencias de la empatía, sea la naturaleza, los objetos, o la acción de otros cuerpos. Frampton sitúa como primer antecedente sobre esa conciencia del cuerpo, al filósofo Giambattista Vico con su libro La scienza nuova, (Vico, 2014) de 1725, una obra contrapuesta al racionalismo de Descartes. (Frampton, 1999, pág. 20)

“(...) Vico argumentaba que el lenguaje, el mito y la costumbre son el legado metafórico de las especies, legado que se realiza a través de la propia comprensión de la historia, desde las primeras instituciones derivadas de la experiencia humana primordial de la naturaleza hasta el largo recorrido del desarrollo cultural a lo largo de generaciones. (...)” (Frampton, 1999)

Vico se formó en jurisprudencia, pero se instruyó ampliamente en clasicismo, filología y filosofía, adquiriendo una gran capacidad de observación sobre historia, historiografía y cultura. Su

principio más conocido es que “la verdad se hace” (verum ipsum factum).

En la “nueva ciencia” de Vico, la historia se ha hecho por los seres humanos, donde las naciones surgen y desaparecen de forma cíclica, siguiendo un patrón gobernado por la “providencia”. Para Vico existe un patrón de tres edades de “historia eterna ideal” en “la gran ciudad de la raza humana”: la edad de los dioses, cuando los seres humanos piensan como dioses; una edad de los héroes, momento en el cual virtudes e instituciones se forman desde la personalidad de los héroes; y la edad de los humanos, cuando se ha perdido el sentido de lo divino y el modo de vida se vuelve lujurioso y falso, con un pensamiento abstracto e ineficaz, momento en el cual el ciclo debe tener un nuevo inicio. (Phillip Verene, 2004, págs. 1012-1013)

“(…) En las dos primeras edades la vida y el pensamiento están gobernadas por el poder primordial de la ‘imaginación’ (fantasía) y el mundo está ordenado mediante la capacidad de los humanos de conformar la experiencia en términos de ‘universales imaginativos’ (universali fantastici). Estas dos edades están regidas por la ‘sabiduría poética’ (sapienza poetica). En la base de la concepción de Vico de la historia, la sociedad y el conocimiento está en una concepción del pensamiento mítico como origen del mundo humano. La fantasía es la capacidad original de la mente humana por la que lo verdadero y lo hecho son interconvertidos para crear los mitos y dioses que están en la base de cualquier ciclo histórico.”
(Phillip Verene, 2004)

Para Vico, el cuerpo reconstruye el mundo a través de la apropiación táctil de la realidad, lo que proviene del impacto psicofísico que genera la forma en el ser y por la tendencia del cuerpo de comprender a través el tacto al avanzar por el medio arquitectónico. El cuerpo y la materia son revelados como integrantes de una capacidad corpórea de entrar en relación con el mundo a través de lo psicológico y fisiológico, insistiendo, más bien, en lo táctil y en el arte de la escultura como la manifestación donde con mayor intensidad se produce esa relación corpórea. Una lectura que se opone a la idea de significación del cuerpo y entra en el ámbito del psicofisiologismo.

El cuerpo no como símbolo, sino como agente de la experiencia arquitectónica. En realidad, esto entra en correspondencia con la consonancia entre materialismo y humanismo del arquitecto Alvar Aalto, en la que la materialidad y los sentidos del cuerpo orientan hacia una arquitectura orgánica disonante con aquella búsqueda de la técnica que no repara en la sensibilidad corpórea.

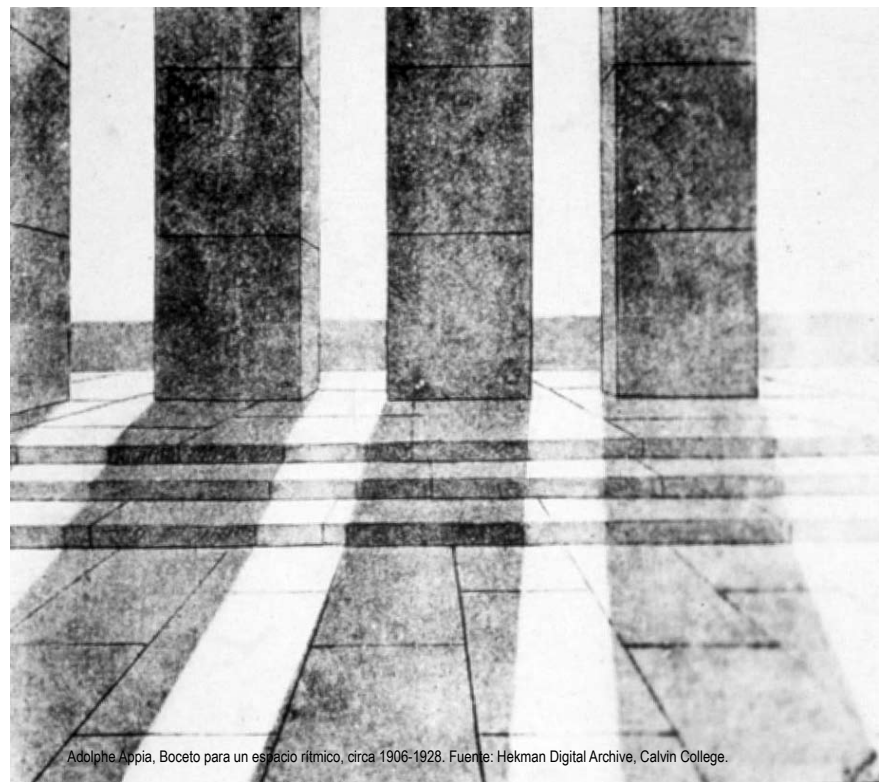
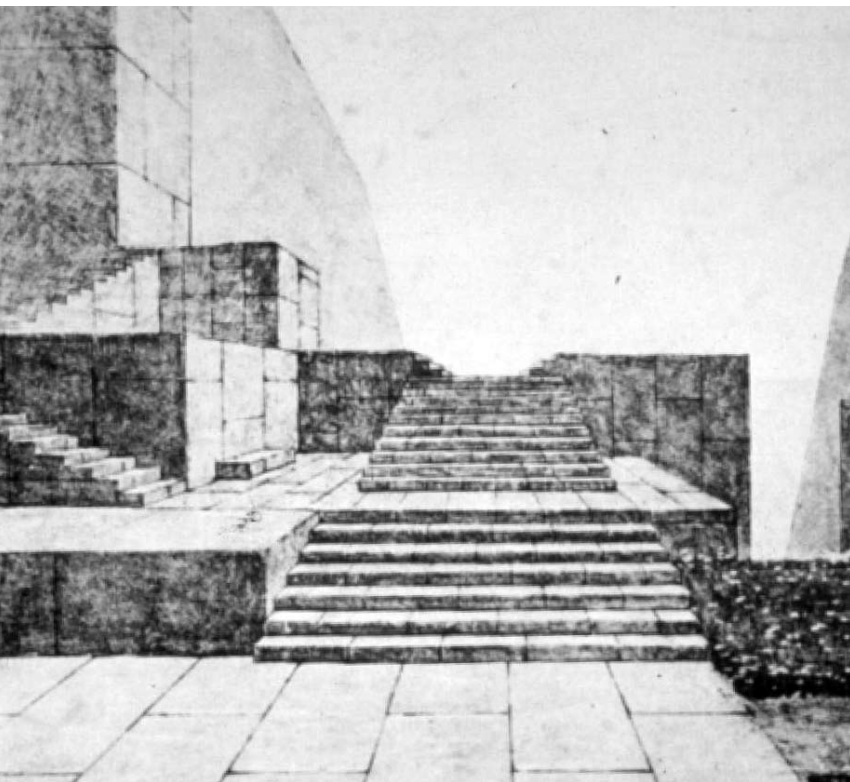
Como una forma de situar una experiencia arquitectónica contemporánea entre el cuerpo metafórico y la materia, desde el punto de vista de la sensibilidad oriental, se refiere al escrito “Shintai y espacio” (Ando, 1988) del arquitecto japonés Tadao Ando. En el escrito, el arquitecto define dos ideas, lugar y shintai. Por lugar entiende “un espacio con un sentido de dirección y de densidad heterogénea”, mientras que shintai sería cuerpo y mente a la vez, la “unión del espíritu y la carne”, sin dualidad, vivo y activo articulando el mundo.

“(…) El ‘aquí y ahora’ en el cual se sitúa este cuerpo distintivo y, en consecuencia, aparece un ‘allí’. Gracias a la percepción de esa distancia o mejor a la vivencia de esa distancia, el espacio circundante se manifiesta como una cosa dotada de diversos significados y valores. Si el hombre posee una estructura física asimétrica, dotada de arriba y abajo, derecha e izquierda, detrás y delante, el mundo articulado se convierte naturalmente en un espacio heterogéneo. En ese sentido, el mundo que aparece a los sentidos humanos y el estado del cuerpo humano son interdependientes. El mundo articulado por el cuerpo es un espacio vívido.” (Ando, 1988)

De esa forma, el shintai también es articulado por el mundo, y en ese sentido de la metáfora del medio es que Frampton lo incluye en su discurso. El shintai es el único que construye o entiende la arquitectura, respondiendo al mundo en sus consonancias, comprendidas por medio de los sentidos del shintai. Y agrega a esta distancia entre la percepción del cuerpo y la arquitectura, el movimiento del cuerpo, que define una complejidad de distancias y puntos de vista cambiantes y múltiples. Pero no se trata solo del movimiento del shintai, sino también de la luz, del viento o la lluvia que pueden cambiar la fenoménica distancia entre uno y el objeto. (Ando, 1988)

Por otro lado, Frampton acude a diversas concepciones sobre espacio-tiempo para sostener la tesis de la metáfora realizada por el cuerpo, como las ideas de Schmarsow, del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty y del arquitecto suizo Adolphe Appia:

“Este concepto encuentra un paralelismo en los argumentos similares anticipados por Schmarsow y elaborados más tarde por Merleau-Ponty, concretamente la tesis de Schmarsow que afirma que nuestro concepto del espacio está determinado por la progresión frontal del cuerpo a través del espacio en profundidad. La disquisición de Adolphe Appia en L’Oeuvre d’art vivant (1921) (Appia, 1975) sobre la interacción entre cuerpo y forma en el escenario revela connotaciones espacio-temporales similares. (...)”
(Frampton, 1999, pág. 22)



Adolphe Appia, Boceto para un espacio rítmico, circa 1906-1928. Fuente: Hekman Digital Archive, Calvin College.

Habría que destacar que Schmarsow está incluido en la selección de escritos de teóricos alemanes: *Empathy, form, and space. Problems in German aesthetics, 1873-1893*, realizada por Harry Mallgrave y Eleftherios Ikonou. El texto de Schmarsow seleccionado para el libro fue fruto de una conferencia dictada en 1893 y publicada en 1894, titulada “La esencia de la creación arquitectónica”. En ese escrito indagó acerca del rol del cuerpo como agente en el origen de las decisiones constructivas, y aludiendo a las teorías del representativo psicofisiologista Theodor Lipps, dice:

“¿No es tiempo de indagar en el origen y más recóndita esencia de la arquitectura? El enfoque genético, largamente aceptado en las disciplinas históricas, y ahora cada vez más siendo usado en las ciencias naturales, podría ser no menos fructífero en las ciencias del arte, la cual yace entre ambas. Esto significa simplemente la sustitución de la estética ‘desde arriba’ y ‘desde abajo’, que desde [Gustav] Fechner se han opuesto el uno al otro, por la estética ‘desde adentro’; y podríamos iniciar ese proceso de movimiento ‘desde adentro’ con la arquitectura, que durante tanto tiempo ha sido exteriorizada por una estética impuesta ‘desde afuera’. La contemplación estética de nuestras formas más simples –la explicación psicológica de su inmediata impresión o juego de factores asociativos– ya toma como su punto de partida el sujeto creativo y apreciativo. (...)” (Schmarsow, 1994, págs. 282-283)

De esa manera se refiere a la intuición de las formas tridimensionales provenientes de nuestra experiencia de los sentidos, en este caso, principalmente, por la vista, más allá de otros factores

fisiológicos, concluyendo que todas nuestras percepciones visuales e ideas están orientadas de acuerdo con esta forma intuitiva.

“La forma intuitiva del espacio, la cual nos envuelve en cualquier parte que podamos estar y que, entonces, siempre erigimos alrededor de nosotros y consideramos más necesaria que la forma de nuestro propio cuerpo, se compone de los residuos de la experiencia sensorial a la cual contribuyen las sensaciones musculares de nuestro cuerpo, la sensibilidad de nuestra piel y la estructura de nuestro cuerpo. Tan pronto como hemos aprendido a experimentar y nosotros solos como el centro de este espacio, cuyas coordenadas nos intersectan, hemos encontrado el precioso núcleo, el capital inicial de inversión, por así decirlo, en que se basa la creación arquitectónica, incluso si para el momento no parece más impresionante que un penique afortunado.

Una vez que la siempre activa imaginación agarra este germen y lo desarrolla de acuerdo a las leyes de los ejes direccionales inherentes, incluso en el más pequeño núcleo de cada idea espacial, el grano de semilla de mostaza se convierte en un árbol y un mundo entero nos envuelve. Nuestro sentido del espacio [Raumgefühl] e imaginación espacial [Raumphantasie] presiona hacia la creación espacial [Raumgestaltung], buscando su satisfacción en el arte. Nosotros llamamos esto arte arquitectura, en palabras simples, es la creatividad del espacio [Raumgestalterin].” (Schmarsow, 1994, págs. 286-287)

Coincidiendo con Frampton, esta concepción planteada por Schmarsow, en la cual el espacio es el principio conductor de toda forma arquitectónica, pero donde siempre participa activa-

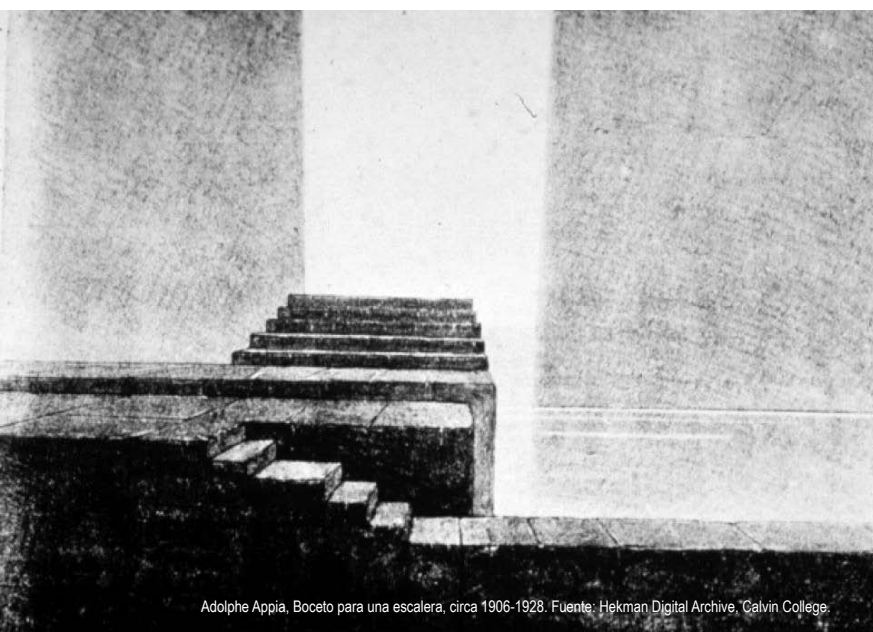
mente el tiempo, es la quintaesencia de la modernidad, de nuestra forma de entender la relación espacio-cuerpo, de tal forma incorporada en nuestra conciencia que no podemos entender la arquitectura sino es con el desplazamiento espacial del cuerpo en el tiempo. (Frampton, 1999, pág. 12)

La contribución de Adolphe Appia fue que siendo arquitecto se desarrolló como director de escena, tanto del punto de vista teórico como en el diseño de iluminación y escenografía. Desde el punto de vista teórico, su relevancia radica en su clara concepción del espacio escénico como el ambiente tridimensional del cuerpo. En ese sentido fue pionero del diseño escenográfico moderno, reemplazando los decorados bidimensionales por escenografías tridimensionales “vivientes”, en las cuales apareciera tanto la sombra como la luz, elementos fundamentales para crear una conexión entre el actor y el decorado, en tiempo y espacio. Gracias a la novísima utilización de la iluminación eléctrica, y por medio de controles de intensidad, color y manipulación, abrió nuevas perspectivas al diseño escenográfico e iluminación de escena. Sobre el tema, el historiador de arte José Sánchez dice:

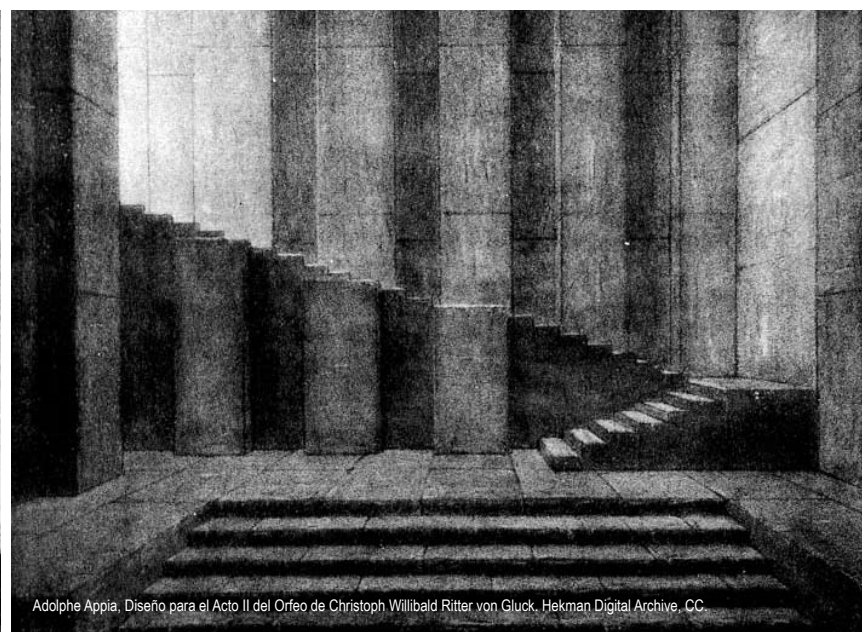
“También para Appia la luz es clave en el proceso de creación de la ‘obra de arte viviente’: la luz será la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana. La luz rompe las formas cerradas de lo real y recupera el flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu. La eliminación del privilegio de lo verbal provoca la eliminación de la racionalización, incluso de la conciencia. Se trata de llevar a sus máximas consecuencias el principio estetizante apuntado por Wagner. No solo las diversas artes debían fundirse en una obra única, sino que el espectador debía sumergirse también en ella, perder la distancia. (...)” (Sánchez, 1999, pág. 32)

El escenógrafo suizo, en 1893, había logrado presentar a la viuda del compositor Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) los bocetos para una puesta en escena de El anillo del nibelungo, la que fue rechazada y considerada un insulto a la genialidad wagneriana, debido a la gran diferencia con respecto a las escenas diseñadas por el propio Wagner, concebidas bajo las ideas de su influyente concepto de “obra de arte total” o Gesamtkunstwerk. Sin embargo, para el historiador José Sánchez, la obra wagneriana siempre fue superior en la palabra y el sonido, y su mayor deficiencia era “en el ámbito de la imagen, su insensibilidad hacia las artes plásticas y su incapacidad para escapar a los modelos de representación escénica heredados del romanticismo”, y eso Appia lo había advertido gracias a diversos estudios realizados sobre las obras de Wagner.

Sánchez, además, sitúa los valores de cada uno en la renovación de la escena, y afirma que si Wagner revolucionó la técnica dramática e inventó la música adecuada, Appia concluyó esa revolución revelando las formas de escenificación adecuadas, otorgando preponderancia a la música frente a lo verbal. De esa manera lo escénico se transforma en el espacio para la materialización de la acción y un conflicto precipitado originalmente en la música. En ese nuevo orden y jerarquía, el arquitecto necesitó buscar la armonía de lo musical con los elementos de los otros lenguajes participantes de la escena. Unidad y armonía fueron conceptos claves, “pues Appia, como Wagner, había heredado del romanticismo la concepción organicista, y consideraba lo orgánico como principio inalienable y la vida como única ley.” (Sánchez, 1999, pág. 34) Siendo la música el organizador de la obra, como el lenguaje principal, el cuerpo encuentra su dimensión



Adolphe Appia, Boceto para una escalera, circa 1906-1928. Fuente: Hekman Digital Archive, Calvin College.



Adolphe Appia, Diseño para el Acto II del Orfeo de Christoph Willibald Ritter von Gluck. Hekman Digital Archive, CC.



Bailarina Andree Haas posa para croquis. Fuente: Catálogo Salón de los Independientes, 1931 / MNBA / BNC.

en el ritmo, y “la luz se convierte en el trasunto de la melodía infinita”.

Dice Appia: *“El arte viviente obedece sin descanso, desde el origen, a las leyes orgánicas de la vida.”* (Appia, 1975, págs. 121. Citado en Sánchez, pág.31.) Su nueva concepción de decorado daba lugar a la idea de ambientación. Sobre esa concepción de lo escénico, y refiriéndose al director de teatro Gordon Craig, seguidor de los postulados de Appia, afirma Sánchez, en el libro *Dramaturgias de la imagen*:

“(…) La ambientación de una escena o de un drama, según Appia, no puede partir de la imaginación aislada del dramaturgo, sino del cuerpo vivo del actor, pues ‘sabemos que el cuerpo es el único soporte de la palabra en sus relaciones con el espacio’. (…)”
(Sánchez, 1999, pág. 34)

Por otro lado, Frampton en su artículo “Intimations of tactility”, al referirse al “cuerpo” acude a la concepción espacial de Appia, manifiesto a través del análisis que realizó Walter Rene Fuerst sobre el espacio vivo de la escena, que surge de la interacción de la movilidad del cuerpo enfrentado y reaccionando a la inmovilidad y estabilidad de los elementos arquitectónicos. (Frampton, 2007)

“Cualquier cosa que tienda a alterar la expresión de peso, cualquiera sea su fin, debilita la expresión corporal. El primer principio de lo que de ahora en adelante Appia llama ‘arte vivo’, tal vez el único a partir del cual todos los demás son derivados automáticamente, es el siguiente: todas las formas distintas de las formas corporales tienden a estar en oposición a la última y nunca se convertirán en una con ellas. Es la oposición ofrecida al cuerpo por el espacio que le hace posible al espacio participar en la vida, si bien el cuerpo y, recíprocamente, es la oposición del cuerpo que anima la forma espacial. Imaginemos un pilar cuadrado, vertical con sus ángulos rectos muy bien definidos. Este pilar sin base reposa sobre bloques horizontales que forman el suelo. Eso crea una impresión de estabilidad, de fuerza para resistir. Un cuerpo se acerca al pilar; por el contraste creado entre el movimiento de este cuerpo y la calma inmovilidad del pilar nace una sensación de vida expresiva, que ni el cuerpo sin el pilar, ni el pilar sin el cuerpo, habrían sido capaz de evocar. Por otra parte, las líneas sinuosas y redondeadas del cuerpo difieren esencialmente de las superficies planas y ángulos de la columna, y este contraste es expresivo en sí mismo. Ahora el cuerpo toca el pilar, a la vez, la oposición se hace más evidente. Por último, el cuerpo se inclina contra el pilar, cuya inmovilidad ofrece un sólido apoyo, el pilar resiste, está activo. La oposición ha creado vida en una forma inanimada. ¡El espacio se ha vuelto vivo!”

A través de Appia, el cuerpo encuentra su dimensión en el ritmo gracias al estímulo y orden del sonido. Para Sánchez, el desplazamiento de la idea de ambiente (arquitectura + luz) hacia el cuerpo, corresponde a un segundo momento de reflexión teórica del arquitecto y a la elaboración de un nuevo concepto de dramaturgia, lo cual tiene cabida en los trabajos realizados con el músico vienés Émile Jacques-Dalcroze, a quien conoce en 1906. Este músico fue un personaje clave para consolidar estas nuevas ideas de Appia, ya que su sentido de lo sonoro estaba enfocado al ritmo del cuerpo. Dalcroze planteaba que el sentido del ritmo era básicamente muscular, y desarrolló la “euritmia”, un sistema de gimnasia rítmica con el cual traducía muscular y dinámicamente el ritmo sonoro. (Sánchez, 1999, pág. 36)

“Appia insiste a partir de estas experiencias en el valor del cuerpo como punto de encuentro entre lo material y lo espiritual a través del ritmo. El cuerpo, que se somete disciplinadamente a las leyes de la rítmica, está trascendiendo las resistencias de lo orgánico y sirviendo de caja de resonancia a lo espiritual. (...) El espacio escénico debe ponerse al servicio del movimiento, es decir, del cuerpo rítmico. Y para ello no debe ocultarlo, sino potenciarlo, oponer su rigidez al movimiento rítmico del cuerpo, para convertirse de tal modo en ‘caja de resonancia de la música’.” (Sánchez, 1999, págs. 36-37)

Conclusión: el espacio desde el cuerpo

La sensibilidad humana proviene de una serie de formas integradas de campos de percepción, que fueron definidas en 1906 por el neurofisiologista británico Charles S. Sherrington, el campo exteroceptivo: capacidad conjunta de los sentidos que vinculan el cuerpo con el entorno; el campo propioceptivo: percepción del propio cuerpo, sentido de equilibrio y orientación, hasta las tensiones musculares; el campo interoceptivo: el movimiento y manifestaciones de nuestros órganos internos. (Sherrington, 1906, págs. 316-322)

Los campos integrados permiten extendernos en el mundo y aprender empíricamente. La empatía, en cuanto capacidad cognitiva, es fundamental en los procesos de entendimiento, y por lo tanto es clave en los procesos de conformación de la imaginación y metáfora corpórea. La conciencia sobre su actuar en nuestras vidas, permite comprender su importancia en los aspectos estéticos de los cuerpos arquitectónicos y en la vitalidad de la forma espacial. De esa forma podemos entender una arquitectura desde adentro y en movimiento. La conciencia del es-

pacio del cuerpo ha evolucionado de los ejercicios simbólicos de un cuerpo estático aplicado en proporciones a la arquitectura, al funcionalismo biológico del espacio, luego al dimensionamiento desmembrado de las medidas, a la sensualidad del dinamismo de cuerpos que están conectados y en intercambio permanentes con los espacios que los rodean.

Notas

1. **Lipps, Theodor.** *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. vols. 2, Hamburg & Leipzig: Leopold Voss, 1903/1906. Fue publicado en español como: *Lipps, Teodoro. Los Fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas. Versión directa de la segunda edición alemana por Eduardo Ovejero y Maury, volumen I y II.* Madrid: Daniel Jorro Editor, 1923/1924.

2. **Ovejero y Maury, Eduardo.** "Prólogo del traductor". En: (Lipps T., 1923, pág. VI)

3. *Principi d'una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni* (conocida en castellano como *Principios de ciencia nueva* o "Principios de ciencia nueva. En torno a la naturaleza común de las naciones, en esta tercera edición corregida, aclarada y notablemente por el mismo autor". La primera edición es de 1725, en 1730 se publicó una segunda ampliada y reestructurada, mientras que una tercera y final data de 1744.

4. La relación e influencias entre ambos libros no es casual, entre ellas podríamos mencionar que Mallgrave escribió el "Prólogo" del libro de Frampton: *Estudios sobre cultura tectónica*.

5. **Fuerst, Walter.** *Twentieth century stage decorations*. New York: Dover Press, 1967, p. 27. Citado en: (Frampton, *Intimations of tactility, excerpts from a fragmentary polemic*, 2007).

Bibliografía

- **Ando, T.** (1988). *Shintai and Space*. In S. e. *Marble, Architecture and Body*. New York: Rizzoli.
- **Appia, A.** (1975). *Attore musica e scena: La messa in scena del dramma wagneriano - La musica e la messa in scena - L'opera d'arte vivente*. Milano: Feltrinelli.
- **Bergson, H.** (1987). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- **Bockemühl, M.** (1992). *J.M.W. Turner, 1775-1851. El mundo de la luz y el color*. Köln: Taschen.
- **Braun, M.** (1992). *Picturing time, the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago, The University of Chicago Press.
- **Brett, G.** (1963). *Historia de la psicología*. Buenos Aires: Paidós.
- **Burke, E.** (1807). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (T. y. Dehesa, Trans.) Alcalá: Oficina de la Real Universidad.
- **Frampton, K.** (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.
- **Frampton, K.** (2007, August). *Intimations of tactility, excerpts from a fragmentary polemic. Wolkenkuckucksheim, Cloud-Cuckoo-Land, Vozdushnyj Zamok: International Journal of Architectural Theory*, 12(1).
- **Giedion, S.** (1948). *La mecanización toma el mando*. Barcelona: G. Gili.
- **Lipps, T.** (1923). *Los fundamentos de la estética, la contemplación estética y las artes plásticas* (Vol. 1). Madrid: Daniel Jorro Editor.
- **Lipps, T.** (1924). *Los fundamentos de la estética, la contemplación estética y las artes plásticas* (Vol. 2). Madrid: Daniel Jorro Editor.
- **Lipps, T.** (1987). *Raumästhetik und geometrisch-optische, Täuschungen*. Leipzig: J. A. Barth.
- **Montag, C., Gallinat, J., & Heinz, A.** (2008, October). *Theodor Lipps and the concept of empathy: 1851-1914. The American Journal of Psychiatry*(165), 1261.
- **Phillip Verene, D.** (. (2004). *Diccionario Akal de filosofía*. Madrid: Akal.
- **Sánchez, J.** (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- **Schmarsow, A.** (1994). *The essence of architectural creation [1893]*. In F. e. *Mallgrave, Empathy, form, and space: problems in german aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center.
- **Sherrington, C. S.** (1906). *The integrative action of the nervous system*. New Haven: Yale University Press.
- **Spalding, F.** (2003). *Whistler*. London: Phaidon.
- **Trias, E.** (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

• **Van de Velde, H.** (1999). *Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna*. In T. d. *modernidad, Hereu, Pere, et al.* (pp. 94-96). Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

• **Vico, G.** (2014, 10 11). *Principj di Scienza Nuova (1744)*. Retrieved from *The Giambattista Vico Homepage* : <<http://www3.niu.edu/acad/english/vico/vico.htm>>

• **Vischer, R.** (1994). *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics [1873]*. In F. e. *Mallgrave, Empathy, form, and space: problems in german aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center.

CLAUDIO GALENO IBACETA

Arquitecto de la Universidad Católica del Norte.

Magister en Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad UPC.

Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura,

Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España.

Académico Escuela de Arquitectura Universidad Católica del Norte, Antofagasta, Chile.

cgaleno@ucn.cl