

La secuencia espacial arquitectónica narrativa y sus lógicas de metaforización

Jorge Pokropek (*)

Resumen: Este artículo pretende analizar la noción de secuencia espacial arquitectónica narrativa, la cual se puede vincular con las ideas de promenade narrativa y de forma secuencial arquitectónica. No obstante, nos parece conveniente, aquí y ahora, profundizar en estos conceptos desde una nueva enunciación que permita deslindar con mayor rigor entre las nociones de paseo arquitectónico o recorrido, entendido bajo el concepto específico de promenade, y su evolución hacia un rango estéticamente superior, constituido por la noción de forma secuencial arquitectónica, conceptualizable como promenade narrativa. Las diferencias entre una mera promenade y una promenade narrativa radican en la configuración consciente de la segunda, mediante lógicas de metaforización formal, que determinan poder ser semióticamente interpretadas como metáforas de transformación de un concepto hacia su opuesto semántico. Es así como nuestras prácticas sociales, organizadas en ritos y ceremonias, pueden y deben renovarse con el sabio diseño de estas narraciones formales.

Palabras clave: secuencia espacial - promenade - promenade narrativa - metaforización formal - forma secuencial arquitectónica - lógica proyectual

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 111 y 112]

(*) Ver CV de Jorge Pokropek en página 112

Introducción

La noción de secuencia espacial arquitectónica narrativa, entendida como una configuración emergente del empleo de lógicas proyectuales de metaforización formal, solo puede ser plenamente accesible conceptualmente si también se incorporan de modo explícito otras nociones y argumentos que permitan alumbrar sus principios de acción, su razón de ser, y la urgencia de su enseñanza rigurosa en los ámbitos académicos, con el fin obvio de mejorar así las prácticas proyectuales y, por ende, los productos habitables que determinan la calidad de nuestro entorno, entendido como un deseado habitar poético, según Heidegger (1994).

Comencemos por señalar que el producto decisivo de nuestra tesis doctoral fue la configuración de una Teoría del Proyecto Poético dialécticamente interdependiente con una Teoría de la Arquitectura de excelencia. Renovar y mejorar la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico fue el objetivo central de nuestra teoría del proyecto poético. Una teoría que permite instrumentar el empleo de lógicas proyectuales poéticas, globales y específicas, que orientan explícitamente la secuencia racional de decisiones configurativas destinadas a la satisfacción eficaz y simultánea de necesidades humanas primarias o prosaicas y secundarias o poéticas.

Dado que la condición humana crece en la medida que se satisfacen sus necesidades espirituales mediante el estímulo de experiencias estéticas que provocan revelaciones poéticas que establecen un estado de comunión armónica entre los seres y su mundo, es prioritario, entonces, incrementar la condición poética humana mediante el inicial incremento de la dimensión poética formal de su entorno existencial.

La noción de dimensión poética arquitectónica alude así a la magnitud del valor estético que puede alcanzar una forma habitable cuando su configuración se orienta según rigurosos principios poetizantes (Cravino, Pokropek, 2024).

Precisemos que nosotros deslindamos entre lógicas proyectuales prosaicas y lógicas proyectuales poéticas, según el énfasis en el que pretenden satisfacer con eficacia objetivos prosaicos o poéticos (Mandoki, 2006). Una forma arquitectónica de alta calidad debe poder satisfacer de un modo pleno y simultáneo ambos tipos de objetivos para poder clasificarse como arquitectura superior.

Una lógica proyectual poética es una estructura conceptual que orienta la secuencia de acciones proyectuales según principios de poetización formal que determinan el posible estímulo interpretativo de experiencias estéticas y, por ende, de revelaciones poéticas, entendidas como catarsis, al configurar la espacialidad habitable y sus envolventes dentro de los requisitos semióticos del mensaje estético. Un tipo específico de mensaje, según Eco (1984, 1986), muy distinto del mensaje informativo o literal, y del mensaje persuasivo-consolatorio o mensaje kitsch.

Poetizar una forma no es difícil. Simplemente se debe saber actuar proyectualmente con un enfoque poetizante. Poetizar consiste en construir o configurar mediante operaciones retóricas, y dentro de un lenguaje o idiolecto articulado, una forma semánticamente ambigua, sintácticamente autorreferencial, y pragmáticamente emocionante. Para ello dicha forma deberá poseer una estructura rítmica-metafórica basada en el respeto a los

principios de semejanza, paralelismo y repetición entre significantes y significados. Estos principios poetizantes han sido desarrollados protagónicamente por Román Jakobson (1981) y Umberto Eco, entre otros muchos autores.

Recordemos que, desde un punto de vista semiótico-morfológico, todo lenguaje arquitectónico tiende a poder conceptualizarse con una posible poética, ya que su capacidad de formar o dar forma, en el sentido de Luigi Pareyson (2014), se orienta por los principios retóricos recién mencionados. En rigor, una operación retórica en el campo de las artes visuales consiste, básicamente, en una operación dentro y desde las lógicas de configuración regidas por los principios de simetría y las leyes geométricas de control formal. Es por ello que, a pesar del empleo tácito o inconsciente de los principios poetizantes inherentes a los lenguajes arquitectónicos, estos tienden a producir formas de relativa calidad visual, con independencia de la torpeza de sus productores. Evidentemente dicho nivel de calidad estética crecería sensiblemente si los proyectistas comprendieran plenamente los límites y posibilidades de las leyes gramaticales del lenguaje arquitectónico que aprendieron a usar rudimentariamente. Esa es nuestra tarea y este artículo pretende ayudar e incrementar las destrezas de un saber hacer poético consciente, racional y éticamente comprometido en su respuesta estética.

Mucho daño nos ha hecho el funcionalismo ingenuo emergente de los malentendidos conceptuales inherentes al épico Movimiento Moderno que pretendió renovar el modo de ver al mundo rechazando de manera tajante y explícita los conceptos proyectuales desarrollados por el *Beaux Arts*, por considerarlos obsoletos. En esa lucha feroz fueron repudiados o relegados conceptos valiosísimos y hoy recuperados con entusiasmo, como los de belleza, arte y ornamento. La belleza, valor fundamental para la condición humana, nunca debió ser confundida con deseos triviales o frívolos (Browne, 1998). Afortunadamente, los mejores actores de ese movimiento, más allá de sus confusos y torpes discursos contradictorios, nunca dejaron de perseguir la producción artística de formas coherentes con sus principios de acción formal y, por ende, llenas de belleza y sentido. Los trazados reguladores, las lógicas rítmicas y los contrapuntos conceptuales y texturales, afortunadamente, nunca dejaron de usarse, aunque, a veces, se disfrazaron con otros nombres o se mimetizaron dentro de acciones proyectuales que no los explicitaban (Colin Rowe, 1978).

Ha corrido ya mucha agua y tinta bajo los puentes que conectan ideas y estrategias. Pasado el delirio narcótico del posmodernismo, que sirvió paradójicamente para despertarnos y alertarnos sobre algunos temas y problemas mal encarados por los dogmas del Movimiento Moderno, hoy podemos asumir con rigor y epistemológico la tarea de enseñar a pensar la producción de forma desde un profundo enfoque ético traducido en una exquisita respuesta estética que ayude a deslindar con énfasis entre lo arquitectónico y lo meramente edilicio, ya que las simples construcciones habitables, factibles de clasificarse como mala arquitectura, no son inocentes en su acción sobre el entorno al trivializarlo y trivializarnos. “*El muro que construyo me construye*”, decía Kahn.

La ciudad de la democracia debe construirse con belleza y sentido para ayudar al ser a poder crecer y saber hacerse. Y por eso hay que saber poetizar al mundo. La belleza es gratis, aunque nos enriquece. Y la belleza es la consecuencia de un saber hacer poético factible

de ser enseñado y aprendido. Hay que aprender a mirar de nuevo para poder renovar al mundo, según Kuhn (2013).

Para cerrar este breve marco teórico nos parece muy pertinente la enunciación de nuestra definición particular de arquitectura, ya que la misma sintetiza el enfoque de la teoría del proyecto poético, de la cual emerge, para sostener una teoría de la arquitectura de excelencia.

La arquitectura es la organización retórica, rítmico-metafórica, que determina la dimensión poética formal de las configuraciones habitables, para favorecer, en los fruidores o habitantes, un incremento de su dimensión poética humana mediante el estímulo de experiencias estéticas orientadas a provocar revelaciones poéticas que renueven y mejoren los ritos subyacentes de las prácticas sociales entre las cuales el ser encuentra su sentido y el modo de saber hacerse, para obtener una vida auténtica y justificar, así, el durar de su estar. Una arquitectura superior deberá ser intensamente poética y, por ende, socialmente solidaria, ecológicamente sustentable, y críticamente situada en su cultura contemporánea.

Enfoque crítico valorativo

Interesa enormemente destacar que esta definición de la noción de arquitectura establece que dicha cualidad debe estar presente en las obras de arquitectura para poder ser clasificadas como tales, y se focaliza en el modo retórico de su organización formal, es decir, en un modo estéticamente intencionado que, necesariamente, implica la presencia de una estructura rítmico-metafórica. Esta estructuración rítmico-metafórica no depende, por cierto, de una interpretación subjetiva o antojadiza sobre la forma arquitectónica. Es perfectamente factible encontrar sus rasgos protagónicos mediante un racional análisis semiótico-morfológico, semejante al análisis estructural de los relatos de Barthes (1977). Cuando la estructuración rítmico-metafórica es débil o despreciable la forma analizada será mera edilia o mala arquitectura. La calidad o valor de la forma arquitectónica depende de la magnitud de su dimensión poética, perfectamente medible por una serie de criterios que permiten evaluar la mayor o menor eficacia en la construcción y expresión del mensaje estético. Esta valoración objetiva sobre la calidad estética exige, por cierto, un enfoque amplio y profundo sostenido por los saberes y los instrumentos de la semiótica, la morfología, la poética, la estética y la antropología. Y la enseñanza y práctica del proyecto se renovarían y mejorarían si estos enfoques crítico-valorativos se instrumentaran rigurosamente, abandonando así la zona de confort en la que se establecen valoraciones muchas veces subjetivas, sostenidas en la mera comparación superficial con formas ya legitimadas desde un enfoque mediático.

Observemos ahora que nuestra teoría del proyecto poético ha desarrollado trece principios poetizantes básicos para el posible incremento de la dimensión poética arquitectónica (Pokropek, 2022).

Entre estos trece principios uno de los más importantes para lograr el incremento de

calidad es, precisamente, el Principio de Promenade Protagonica. Ya señalamos que satisfacer este principio de un modo profundo y eficaz redundaría en otorgarle a la espacialidad habitable y recorrible el rasgo específico del modo en el que la arquitectura es un arte. Un rasgo distinto al modo en que gozamos e interpretamos a la pintura, la escultura, la música, la literatura, o el cine. A continuación, profundizaremos en estos conceptos.

La Secuencia Espacial Arquitectónica Narrativa

Toda forma arquitectónica propone o impone un recorrido espacio-temporal al fruidor o habitante, ya sea rodeando la configuración envolvente, o penetrando y recorriendo su espacialidad configurada o envuelta. También una única fachada propone la noción de recorrido al acercarse o alejarse de ella para poder apreciar las posibles lógicas rítmicas que determinan la relación entre sus partes. Pero, en este caso, la experiencia analítica que conduce a la experiencia estética, según Jauss (1992), es similar a la que experimentamos en relación a ciertas pinturas o fotografías. Aquí nos interesa fundamentalmente ahondar en la noción de secuencia espacial arquitectónica narrativa y entender sus diferencias conceptuales y formales con las meras promenades o paseos arquitectónicos (Quetglas, 2004; Baltanas, 2005). Comencemos por recordar que, desde un enfoque morfológico, una secuencia espacial arquitectónica narrativa equivale a la noción, ya desarrollada de forma secuencial arquitectónica. Oportunamente habíamos establecido que la forma secuencial arquitectónica era solo un tipo entre las formas secuenciales (Pokropek, 2003, 2004). Recordemos ahora que habíamos deslindado el universo de las formas según el modo en el que estas son percibidas, evaluadas o conceptualmente consumidas por el interpretante o fruidor. Teníamos entonces formas secuenciales, semi-secuenciales, y no-secuenciales.

Cabe señalar que recientemente han aparecido autores con intereses similares respecto a la caracterización de las secuencias espaciales arquitectónicas y la narratividad de las mismas (Clark, 2012; Boettger, 2015; Kleine, 2017) dando cuenta del dinamismo de la mirada.

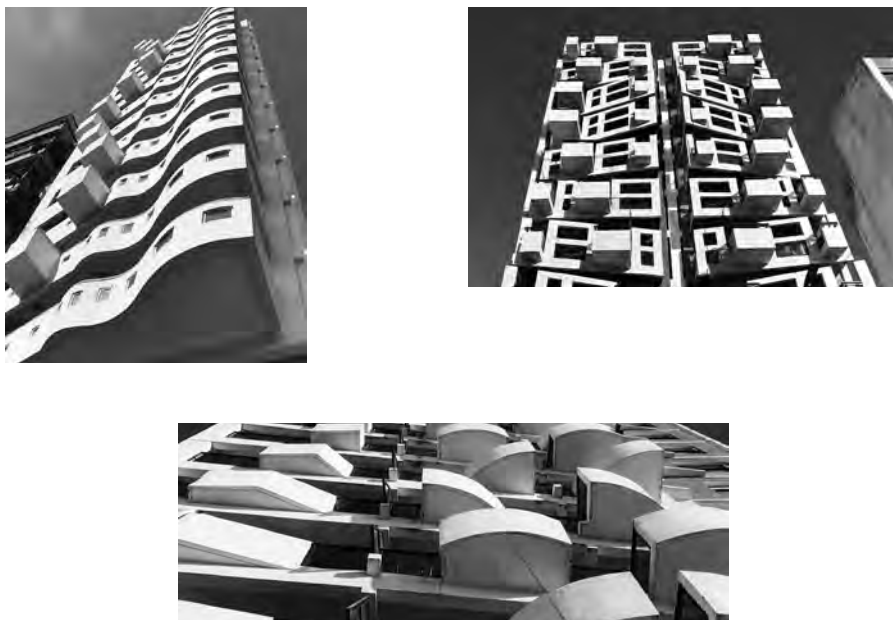
Las formas no-secuenciales, como muchas pinturas, proponen su evaluación crítica enfatizando el empleo de un punto de vista fijo y protagonista. El análisis se desarrolla en un tiempo existencial abierto, no impuesto, cuya duración depende de las capacidades o deseos del fruidor para comprender la obra. No sucede lo mismo con las formas de la música, la literatura, el cine, o la arquitectura. Estas organizaciones formales imponen, para su consumo conceptual, un tiempo físico, existencial, hecho de horas o minutos, distinto del tiempo narrativo o rítmico que, tal vez, encierren, pero necesario para poder experimentar la lógica que articula sus partes. Y este tiempo existencial impuesto al fruidor, traducible en la noción de duración, es el rasgo distintivo de estas formas. Advirtamos que también existen las mencionadas formas semi-secuenciales.

Una forma semi-secuencial, para ser analizada y gozada, no puede imponerle al fruidor el empleo de un tiempo existencial, pero sí puede proponerle, en cambio, una secuencia de lectura o interpretación sostenida por un tiempo narrativo o rítmico. Es el caso

obvio de las páginas de los cómics o historietas. Toda la información se presenta de un modo global y puede ser percibida en un solo acto perceptivo, pero la propuesta formal estimula la interpretación a través de una secuencia coherente de imágenes sucesivas. También en pintura esto puede suceder. La historia del arte reúne ejemplos donde en una misma pintura de gran tamaño se relata, por ejemplo, el nacimiento de Jesús, luego su viaje evangelizador, su crucifixión, y su retorno momentáneo a la vida. Entre los ejemplos clásicos, en este sentido, está el martirio de Santa Úrsula, muy analizado por Roland Barthes (1977).

Nosotros hemos desarrollado fachadas, pinturas y esculturas, explorando las potencialidades de las formas semi-secuenciales y su capacidad para estimular interpretaciones secuenciales mediante el ritmo de sus tiempos narrativos, en los que se relata una transformación formal que sostiene una metáfora de transformación espiritual (Figura 1)

Figura 1
Edificios como formas semi-secuenciales



Fuente: Fotos propias del estudio Cravino-Pokropek

En el texto precedente ubicamos a las secuencias espaciales arquitectónicas narrativas dentro del universo de las formas secuenciales, semi-secuenciales y no-secuenciales, para ampliar el contexto de análisis conceptual que opera sobre sus lógicas de su configuración y consumo. En este mismo sendero explicitaremos nuestra definición básica:

Por forma secuencial arquitectónica entendemos un tipo de forma secuencial cuyas entidades formales pueden consistir en diversas configuraciones espaciales explícitamente vinculadas por una trayectoria espacial perceptualmente trascendente en cuyo recorrido se impone al fruidor un tiempo existencial durante el cual se propone la lectura de una estructura rítmica- narrativa, o argumento, configurada como metáfora de transformación espiritual, que sirva de base a la celebración de ritos o ceremonias sociales, para plenificar su eficacia mediante el estímulo de intensas experiencias estéticas que provoquen profundas revelaciones poéticas (Pokropek, 2003: 3)

La lectura e internalización de esta definición permite entender por qué, para nosotros, el incremento de la dimensión poética arquitectónica depende en gran medida del correcto diseño de las secuencias espaciales narrativas implícitas en cualquier programa simbólico-operativo. Es obvio que pueden existir formas arquitectónicas con promenades no narrativas, o tácitas, pero esa circunstancia habla de una carencia posible, no de una mayor riqueza.

Profundicemos ahora en algunos conceptos instalados en la definición anterior pero aún poco explicitados.

Al inicio de la definición decíamos que las promenades narrativas consisten en entidades formales que determinan diversas configuraciones espaciales explícitamente vinculadas por una trayectoria espacial perceptualmente trascendente. En otros escritos hemos explicado que existen diez entidades formales arquetípicas que determinan, según ciertas lógicas de organización y selección, solo cuatro metatipos espaciales, entendidos como configuraciones espaciales arquetípicas, entre las cuales existen las infinitas configuraciones espaciales posibles (Pokropek, 2015). Recordemos resumidamente que el primer metatipo se refiere a **espacialidades recintuales**, protagonizadas por recintos, opuestas categóricamente al segundo metatipo, el de las **espacialidades protagonizadas por volúmenes o figuras plásticas**. Entre estas dos categorías conceptuales tan opuestas existen dos metatipos de espacialidades intermedias, conceptualmente más cercanas, que se basan en el equilibrio dinámico entre sus partes. La espacialidad típicamente asociada a las exploraciones del Movimiento Moderno y consistente en la constante negación de la figura recintual clásica por medio del desplazamiento retórico de los muros y techos, entendidos como entidades laminares, fue nominada como **partición de un continuo**, precisamente por la paradójal circunstancia de fragmentar sistemáticamente un todo espacial conceptualmente homogéneo e ilimitado. El cuarto metatipo espacial ha sido clasificado por nosotros como **fusión en continuo**, por entender que, a diferencia del anterior, en él no se busca insatisfacer la posible presencia de recintos, sino que el protagonismo de la experiencia perceptual se orienta a la configuración de un clima de globalidad en el cual se subsumen las partes en un todo, fundiéndose de un modo ilimitado o continuo. (Ras 1999)

Figura 2. Metatipos espaciales



Cada metatipo espacial tiene su propia lógica proyectual poética que selecciona y organiza con coherencia estética las diversas y pertinentes entidades formales que les dan identidad y sentido, respetando su principio de acción. Esto implica que cada metatipo espacial también propone específicas experiencias estéticas en función de las respuestas fenomenológicas distintas que ofrece a sus fruidores. En el sistema protagonizado por recintos nos sentimos “dentro”, pero al ambular por el espacio intersticial entre figuras plásticas o volúmenes nos sentimos “entre”, que no es lo mismo. La experiencia perceptual de transitar en las espacialidades metatípicas fusión en continuo y partición de un continuo se traduce con el término “en”. No “dentro” ni “entre”. Estar en una partición o una fusión implica percibirse sumergido o disuelto en el todo, constituyendo así experiencias estéticas muy distintas, cuyas respuestas conducto- emocionales también lo son. Debería ser obvio que cada metatipo espacial puede perfectamente configurar una secuencia espacial narrativa específica por la mera transformación de sus entidades desde un principio de homogeneidad hasta su opuesta heterogeneidad.

En el mismo sentido es fácil advertir que una secuencia espacial arquitectónica narrativa podría perfectamente consistir en la sucesiva transformación formal de cada meta tipo espacial en el siguiente. Una transformación sintáctica clásica que partiría, por ejemplo, de un sistema gobernado por recintos, pasaría por una partición de continuo al desplazar las entidades laminares, y llegaría al meta tipo espacial determinado por figuras plásticas cuando las entidades laminares, por engordes sucesivos, se transformen en prismas. Luego, obviamente para completar el ciclo, estos volúmenes prismáticos deben fragmentarse nuevamente en láminas y elementos lineales, (vigas, columnas, etcétera); para determinar una fusión en continuo que, poco a poco, vuelva a determinar recintos. Esta secuencia espacial narrativa sostenida por la sucesiva transformación de un metatipo espacial en otro, y otro, y otro, nos sirve como ejemplo básico para establecer algunas reflexiones. ¿Qué es lo que narra la secuencia espacial anterior? En principio admitamos que narra o relata, desde un punto de vista fundamentalmente sintáctico, su propia lógica de transformación coherente, lo que no es poco, estableciendo así un alto nivel de autorreferencialidad sintáctica al llamar la atención del fruidor sobre el modo en el que el sistema formal ha sido configurado. Recordemos, por cierto, que la autorreferencialidad sintáctica es un requisito primordial en la anatomía del mensaje estético. Pero debería ser evidente que todo incremento en la autorreferencialidad sintáctica implica un consecuente incremento en la ambigüedad semántica. Cuando empleamos un cilindro blanco como columna, baranda, chimenea, y mero cilindro apoyado en el pasto, obturamos intencionadamente las lecturas prosaico-utilitarias mediante el proceso de abstracción formal que desarrollamos al reubicar en roles y posiciones distintas al mismo elemento. Este viejo truco basado en la abstracción formal es la base estética del Movimiento Moderno y otras muchas manifestaciones artísticas.

El principio de abstracción formal es un evidente principio poetizante que propone una lectura poética de la forma antes que su posible interpretación prosaica. Y este principio, según hemos estipulado oportunamente en nuestra teoría de la significación formal, depende inevitablemente de las asociaciones metafóricas sostenidas por el principio de transformaciones propioceptivas. Recordemos que la ley de las transformaciones pro-

pioceptivas, postulada por los investigadores más conspicuos de la teoría de la Gestalt, dice que a toda percepción visual le suceden cadenas armónicas de asociaciones hápticas, tácticas, olfativas, gustativas, y sonoras. Nuestro cerebro funciona así, como reafirman las actuales demostraciones de los neurocientíficos contemporáneos. Y es por ello que ciertos significantes, como los ya clásicos Maluma y Taketé (Köhler, 1963), proponen inevitablemente significados universalmente compartidos por su origen filogenético. Estos estudios nos facilitan proponer lógicas de metaforización formal que puedan estimular la interpretación coherente de significados complejos, sin referentes plásticos, como las nociones de paz y guerra, odio y amor, ignorancia y sabiduría, tosquedad y perfección, libertad y represión.

Es evidente que el ejemplo dado, basado en la sistemática transformación de un metatipo espacial en el siguiente y el siguiente y el siguiente, habla, en algún sentido, de la sistemática renovación y retorno del ciclo vital. Las cuatro estaciones climáticas, así como las cuatro edades humanas, vinculadas a la noción nietzchiana del eterno retorno, se sostienen fácilmente como interpretaciones coherentes de las transformaciones formales y, por ende, producen profundas experiencias estéticas basadas en la semiosis ilimitada de dichas interpretaciones. Es obvio que goza mejor el que mejor sabe mirar... pero se enseña mirar.

Precisiones

Interesa recalcar ahora algunos aspectos fundamentales de toda promenade narrativa para poder deslindarla de una mera promenade o paseo arquitectónico.

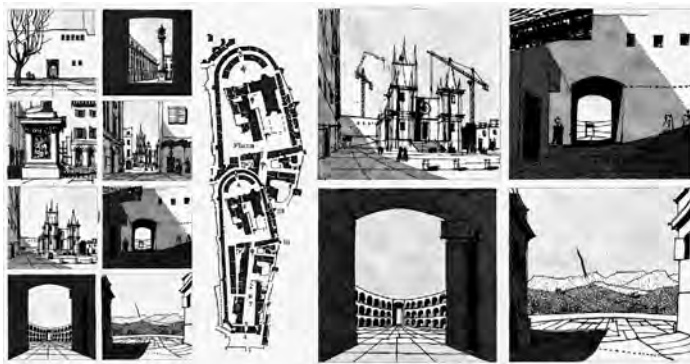
Comencemos por enfatizar que un buen paseo arquitectónico consiste, básicamente, en la sucesión de episodios visuales probablemente gratificantes, que redundan en una acumulación aluvional de experiencias estéticas apelmazadas. Desearíamos que nuestras ciudades y edificios se organizaran, al menos, en función de multiplicar estos eficaces paseos arquitectónicos. Pero nosotros hemos planteado que un paseo narrativo es conceptualmente superior. Veamos por qué. Aunque ya debería ser obvio. Debería ser obvio para los diseñadores de secuencias espaciales que el incremento de calidad estética de las mismas depende del mayor ingenio demostrado en la transformación formal del recorrido, en función de estimular la interpretación de un relato en el cual se propone, de modo manifiesto, una metafórica transformación espiritual hacia un estado humano superior. Las sucesivas experiencias estéticas, al acumularse dentro y desde un principio de sentido, determinan una catarsis o revelación poética mucho más intensa que la obtenida por la mera sucesión de episodios gratificantes.

Observemos aquí que no es lo mismo hablar de sucesión que de secuencia. Una sucesión es un conjunto de elementos heterogéneos u homogéneos dispuestos linealmente para su lectura o interpretación en función de su proximidad. El resultado sonoro puede ser una cacofonía o un solo sonido monótono. Una secuencia rítmica, en cambio, implica una ley de transformación coherente entre las partes para determinar un todo con sentido. Si percibimos un círculo y un cuadrado no vemos una secuencia lógica. Son entidades

contrapuestas. Si ahora ponemos un octógono y un hexágono entre ellas podemos sospechar la serie poligonal que las vincula, y entendemos que el círculo puede transformarse en cuadrado... y viceversa. Por otra parte, es bueno recordar que uno de los principios poetizantes básicos alude a la conveniente mención simultánea de los opuestos, entre otras razones, para lograr ambigüedad semántica. Ambigüedad semántica, no confusión semántica. La polisemia enriquece la interpretación de la forma. La forma confusa es mera cosa, como bien señala Ernst Cassirer (1985).

Y esa mención simultánea de los opuestos como requisito básico para estimular la experiencia estética se da tanto en los relatos literarios como en las promenades narrativas, ya que todo relato, siguiendo ahora a Algirdas Greimas (1970), consiste en un trayecto entre dos opuestos semánticos. Y este trayecto suele entenderse como eje del deseo, diría Freud, pues es el que nos conduce desde una situación inicial de carencia hacia la satisfacción del deseo en la culminación del trayecto (Ricoeur, 2004). La sabiduría poética de los arquitectos se traduce aquí en la configuración de espacialidades que propongan al fruidor un sistema de expectativas formales secuenciadas en las que se suceden intencionadamente episodios de frustración, sorpresa y satisfacción, para enriquecer sus experiencias estéticas arquitectónicas-urbanas y existenciales. Todo aquel que experimenta profundamente lo que una obra de arte brinda se renueva y transforma en una mejor persona. Y es este enfoque ético-estético el que nos obliga a profundizar en el diseño intencionado del estímulo de experiencias estéticas mediante el tránsito del ser por nuestras espacialidades poéticas. Pretendemos mejorar a las personas, no desde una actitud soberbia o pedante, basada en una supuesta superioridad moral, sino desde las convicciones que guían un saber hacer poético factible de ser enseñado.

Figura 3. Visión serial urbana



Gordon Cullen (1981, 17)

Observemos ahora que todo relato o narración tiene básicamente tres partes, conceptualizables con inicio, desarrollo y desenlace. Aristóteles (1999) hace 2400 años, y Vladimir Propp (1977) después, ahondaron en las lógicas configurativas de los arquetipos literarios

que determinan el universo de las narraciones. Aquí no podemos extendernos en sus profundas observaciones. Nos limitaremos a señalar que las nociones de inicio, desarrollo, y desenlace son, evidentemente, conceptos inherentes a las estructuras rítmico-metafóricas que deberían siempre regular el modo poético de organizar las secuencias de los recorridos espaciales. Y cuando hablamos de estructuras rítmico-metafóricas aludimos, por cierto, a las respuestas emocionales inexorables que los fruidores experimentan cuando la sucesión espacio-temporal de entidades formales determina ritmos más veloces o eufóricos o ritmos más lentos o sosegados y melancólicos. Pero la traducción metafórica no se limita a las respuestas emocionales. Según nuestras propias investigaciones y basados en otros autores es posible afirmar que ciertas configuraciones formales pueden perfectamente estimular lecturas intencionadas dentro de un paradigma interpretativo común o sugerido. Es el caso específico de nuestra obsesión personal por el mito de Sísifo. Recordemos someramente que Sísifo, retomado por el enfoque de Albert Camus (1999), representa al hombre rebelde y existencialista, capaz de reírse de los dioses, es decir, del orden impuesto, para tratar de encontrar su identidad en su saber hacer libre. Todos sabemos que reírse de los dioses es un terrible pecado y por eso estos seres absurdos y despreciables nos condenan a Sísifo y a nosotros a subir eternamente una roca a la cima de una montaña para ver cómo cae inexorablemente día tras día hacia el valle. Y a Sísifo, según Camus, este destino absurdo le parece lógico a su condición humana, ya que todo destino absurdo se vence con el desprecio y se transforma en principio de acción. Y Sísifo es feliz, y se sigue riendo de los dioses al empujar día a día la piedra, porque en esa tarea encuentra su raro sentido existencial. Su razón de ser. Su principio de acción. Y dirá Aristóteles que todo aquello que se acerca a su principio de acción o razón de ser tiende a la perfección. Por eso Sísifo, tras cada fracaso anunciado, recommienza. Y recommienza. Porque él es más fuerte que los dioses absurdos ¿Cómo se representa este complejo mito en una forma arquitectónica?

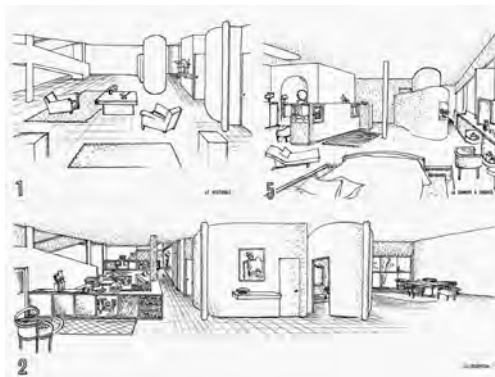
Nosotros hemos desarrollado y construido algunas respuestas formales dentro de lo que clasificamos como investigaciones proyectuales. Para empezar señalemos que la mítica montaña no se traduce en una trivial analogía formal, sino en una escalera que asciende a una cumbre-clímax para luego descender por otra rama y reiniciarse en un eterno retorno. En la cumbre-clímax, como es obvio, hay una esfera que representa la roca de Sísifo. Esta estructura rítmica, por otro lado, también puede sostener metaforizaciones relativas al ciclo vital, niñez, adolescencia, madurez y vejez, vinculados obviamente a las nociones de primavera, verano, otoño e invierno. Su suma conceptual enriquece la percepción estética de la forma final al incrementar la ambigüedad semántica. Lo que importa aquí, lo decisivo en términos de diseño, es que las metáforas convocadas no tienen referentes plásticos, pero pueden configurarse por la lógica inherente de los signos formales así articulados. La noción de sosiego pide líneas horizontales. La noción de euforia exige dinámicas diagonales. La alegría es luminosa y heterogénea. La tristeza es oscura y homogénea. Todos lo sabemos. Pero parece que muchos no se animan aún a aplicar esos saberes básicos e íntimos en su producción poética. Es tiempo ya de liberarse de prejuicios para poder instrumentar mejor un saber hacer poético.

Una contribución importante para orientar nuestros procesos de metaforización espacial

es la que nos brinda Algirdas Greimas (1994) en su *Semiótica de las pasiones*, texto que Bruno Chuk (2005) reelaboró y sintetizó vinculando las formas del ritmo, entendidas como operaciones de simetría, a las modalidades humanas de potencialización. Estas modalidades del ser para existir son cuatro: querer, poder, saber y deber. Las cuatro modalidades se traducen en otras cuatro modulaciones rítmicas. La modalidad del querer obviamente se traduce en una aceleración lineal de entidades hacia el objeto de deseo. El poder, en cambio, pretende perpetuarse, por ende, mantiene el curso de la acción de un modo cursivo, con ritmos homogéneos u oscilaciones constantes. La noción de saber tiende a la clausura. Según Aristóteles sólo pueden filosofar los ignorantes que ansían el saber. Los sabios ya lo tienen y las bestias lo desprecian. La respuesta formal es una evidente simetría especular, algo que se completa en sí mismo. La modalidad del deber, entendida en algún sentido como disciplina o represión, se basa en la repetición o puntuación y, por ende, se traduce en tramas. Numerosas veces hemos señalado que el uso de tramas regulares y su ruptura dislocación tiende a leerse como la metaforización de la lucha dialéctica entre las nociones de represión y libertad. Desde Álvar Aalto hasta Peter Eisenman los ejemplos sobran. Pero lo decisivo para el acto proyectual es comprender que los procesos de metaforización parecen exigir la mención simultánea de las categorías opuestas. Vida y muerte. Luz y oscuridad. Libertad y represión. Euforia y sosiego. Dictadura y democracia. Espontaneidad y solemnidad. Por eso parece pertinente insistir en las ventajas de diseñar con intenciones estéticas una transformación formal de espacialidades desde un opuesto semántico hacia el otro.

Advirtamos ahora que el diseño de secuencias espaciales arquitectónicas, ya sean narrativas o episódicas, no es, por cierto, una costumbre novedosa. Desde el fondo de la historia podemos ver que las prácticas sociales humanas tienden a traducirse en ciertos ritos y ceremonias que actualizan los mitos subyacentes a las mismas, y determinan, a lo largo del tiempo, configuraciones espaciales eficaces para satisfacerlas, que se convierten en lo que habitualmente llamamos tipologías arquitectónicas. Muchas de estas tipologías arquitectónicas deben ser revisadas, renovadas y mejoradas, pero todas sostienen algún tipo de espacialidad procesional que espacializa en el tiempo de trayectoria episodios rito-ceremoniales. Para profundizar estos temas nos remitimos a Mircea Eliade (2001), pero también a Norberg Schulz (1980, 1998, 2004) y a Claude Levi-Strauss (2002). En los templos cristianos, como Santiago de Compostela, las configuraciones evidencian las nociones de inicio, desarrollo y desenlace. Debemos a Le Corbusier, entre tantos aportes, la actualización de la noción de promenade arquitectónica en su obra maestra, la Villa Savoye. Pero ya Wright había insistido en el diseño intencionado de secuencias espaciales arquitectónicas, aunque él nunca conceptualizó con rigor las lógicas de diseño inherentes a las mismas. Al menos, por escrito. Será Philip Johnson quien elogie el modo magistral de Wright para provocar cambios emocionales, aceleraciones y desaceleraciones, mediante sus secuencias espaciales. Entre Imothen y los pioneros del Movimiento Moderno existen aún muchísimos ejemplos sobre la sabiduría de los arquitectos para proponer racionalmente secuencias espaciales muy gratificantes y entendidas como la propia esencia de lo arquitectónico.

Figura 4. Promenade



Dibujo en perspectiva de la Villa Meyer (1925). [Le Corbusier], FLC3151

A los franceses les debemos las emblemáticas nociones de *marché* y *enfilade*. La *marche*, o *marcha*, era obviamente un ritual de avance episódico espacio-temporal a través de una lógica articulación de recintos sucesivos enhebrados o enfilados sobre un eje. Se alude a estos rituales socio-espaciales en films como *La máscara de la Muerte Roja* y *El fin de la inocencia*. Aunque el clímax cinematográfico es, probablemente, la secuencia espacial continua filmada en un único plano-secuencia en el museo Hermitage de Moscú -*El Arca Rusa*-.

Figura 5. Marché: Opera de Paris de Charles Garnier



<https://www.unav.es/ha/007-TEAT/opera-paris/opera-paris-001.jpg>

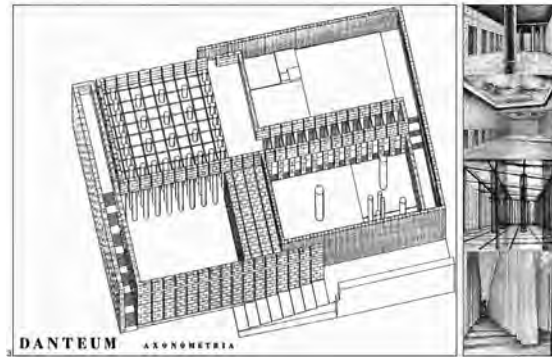
Como antecedente directo de las secuencias espaciales arquitectónicas narrativas, además de los clásicos Vía Crucis, no podemos dejar de mencionar a Henry Hoare, quien en 1740 trabajaba en Inglaterra como banquero, pero era aficionado al diseño de parques. El parque de Stourhead, diseñado por Hoare para sí mismo, se basaba en la articulación de escenas que pretendían narrar alegóricamente La Eneida, de Virgilio. Cada escena pintoresca se diseñó en función de la siguiente y la anterior, lo que determinaba el incremento del deseo para completar la narración, a la manera de un vía crucis laico. La arquitectura, la música y el cine tienen más en común de lo que vemos superficialmente. Sus lógicas morfológicas siguen casi las mismas leyes.

Hoy parece prioritario que los arquitectos seamos capaces de traducir los mitos subyacentes en los programas simbólico-operativos para renovarlos en una traducción crítica, configurada como secuencia espacial arquitectónica narrativa. Es nuestro trabajo. O debería serlo.

Profundicemos en estos dichos. Recordemos que las formas arquitectónicas, para satisfacer las necesidades humanas configuradas en prácticas sociales, traducen estas en programas simbólico-operativos. Estos programas, en general, enfatizan el análisis y resolución de los aspectos prosaico-utilitarios, pero, además, no pueden o deben evitar conferir a la materialización del edificio un cierto carácter simbólico-metafórico que pueda satisfacer necesidades espirituales. Subyace entonces en cada programa la posibilidad de ser reinterpretado legítimamente como un discurso poético factible de ser traducido en alegorías y metáforas pertinentes a la esencia de los mitos inherentes al programa. Siempre ejemplificamos esta problemática mencionando que un hospital, más allá del rigor con el que debe operar como máquina para sanar, puede perfectamente buscar ser la representación de la lucha de la salud contra la enfermedad o, en cambio, aludir al anhelo de perfección de la ciencia. Un aeropuerto, en sus espacialidades y envolventes, puede, asimismo, aludir a la gozosa aventura de viajar y conocer otros lugares, siendo, además, la puerta de un país. El clásico tránsito desde la ignorancia hacia la sabiduría, muy emparentado en términos conceptuales y formales con el viaje desde la represión hacia la libertad, y de la tristeza hacia la alegría, suelen ser metáforas de transformación espiritual óptimas para el proyecto de escuelas, bibliotecas, o centros culturales. Debería ser obvio que una típica galería de compras podría orientar el diseño de sus trayectorias protagónicas hacia un incremento del humano deseo de ser y poseer, exacerbando los aspectos sensuales, hedónicos, del paseo de compras, entendido como sucesivos paisajes seductores enhebrados por una aventura espacio-temporal que llega al clímax, tal vez, en el patio de comidas. Más allá del tono solemne o desenfadado de la secuencia espacial narrativa propuesta para exacerbar el estímulo de experiencias estéticas mediante el sabio manejo de las sucesivas expectativas formales a las que es sometido el fruidor en su recorrido espacio-temporal, lo importante, lo decisivo, lo remarcable, es que a través de este tránsito estético se incrementará la dimensión poética humana mediante un recurso específico de la arquitectura, entendida como obra de arte y no como mera respuesta edilicia. Por otra parte, toda estructura circulatoria eficaz para la conexión y distribución de los muy diversos espacios arquitectónicos puede, perfectamente, configurarse de un modo consciente, racional y deseable, como una posible secuencia espacial narrativa. Si esto no sucede con la frecuen-

cia y eficacia debida, es que muchos diseñadores aún no han comprendido la enorme potencia creativa que implica orientar su proyecto desde una metáfora de transformación espiritual, empleada así como el disparador que genera y organiza al conjunto de las ideas rectoras concurrentes a la resolución del proyecto. Al hacer consciente esta actitud proyectual los arquitectos no pueden menos que incrementar su compromiso estético y, por ende, obtener el consecuente incremento en la calidad de sus obras. Pero todavía para la gran mayoría la *promenade architecturale* es solo un caprichoso invento de Le Corbusier, muy digno de respeto, pero de difícil o innecesaria reproducción. Un enfoque ingenuo vincula el diseño de promenades con el uso de rampas, confundiendo recursos formales con intenciones secuenciales. Y entonces, si no hay rampas, no hay promenades. A lo largo de los años hemos registrado la presencia indeseable de estas demasiadas típicas confusiones mentales en estudiantes y profesores. Esperamos que este artículo contribuya en su mínima medida esclarecer estos enfoques proyectuales. Observemos ahora algunos posibles cuestionamientos frecuentes y superficiales. A diferencia de las formas secuenciales musicales, literarias o cinematográficas, que nos imponen un tiempo existencial y un solo modo de interpretar la dirección secuencial según un inicio, desarrollo y desenlace, en las formas arquitectónicas es frecuentemente difícil, o contraproducente, pretender imponer un único sentido de uso o lectura. El clásico tránsito desde la ignorancia hacia la sabiduría, tránsito deseable conceptualmente, puede hacerse a la inversa, y debe tomarse esta posibilidad como una provocativa lectura crítica, y no como un absurdo. También Dante, en *La Divina Comedia*, comienza su periplo por el infierno para llegar al cielo, pero, en términos conceptuales, podría haberse planteado narrativamente el sentido contrario. Lo que importa es entender la tensión dialéctica entre las nociones opuestas, y experimentar estéticamente esta adquisición de un saber.

Y al mencionar a Dante es insoslayable recordar aquí al Danteum de Giuseppe Terragni, un edificio completo diseñado precisamente como metáfora del viaje dantesco. Una ejemplar secuencia espacial arquitectónica narrativa cuyo único propósito es estimular las emociones estéticas que propone su recorrido (Figura 6). Otro célebre Danteum es el Palacio Barolo de Buenos Aires del arquitecto masón Mario Palanti, pero allí la metaforización se concentra en el riguroso diseño de la envolvente mediante una estructura rítmica sostenida por el número trece, en alusión a Jesús y sus apóstoles. La metáfora de transformación espiritual en la Villa Savoye es, según varios críticos que nos preceden, y con los cuales coincidimos, el tránsito desde la oscuridad a la luz, desde lo terrestre hacia lo espiritual, desde lo tosco a lo puro. En rigor, la rampa verdaderamente nos lleva desde el sombrío ingreso hasta la luminosa terraza que domina el horizonte, y tiene como anécdota simbólica un insólito lavatorio para purificarnos. Otra rampa célebre que nos propone un viaje desde la ignorancia hacia la sabiduría en torno al vertical eje del progreso humano es la helicoides creciente y optimista de Frank Lloyd Wright en el Museo Guggenheim de Nueva York.

Figura 6. Danteum de Giuseppe Terragni

Fuente: <https://archeyes.com/the-danteum-giuseppe-terragni/>

Y es hoy imposible no mencionar a continuación de esta obra, la reinterpretación crítica del genialmente torturado edificio que Daniel Libeskind propone para el Museo Victoria y Alberto. En un sutil homenaje crítico a Wright y a su época, Libeskind plantea que, luego de las dos guerras mundiales con el fin de los grandes relatos, sería absurdo proponer un trayecto ascensional optimista creyendo en el ilimitado progreso humano (Figura 7). Propone por ello una placa plegada que genera un espiral quebrada, dislocada, con ejes rotos o fragmentarios, que niega un centro protagónico y un único camino obvio. El resultado es el enmarañado entrecruzamiento de secuencias espaciales laberínticas que estimulan la libertad de elegir cuáles serán transitadas y cuáles no, reponiendo así la noción de libertad con el ejercicio de elegir cadenas, oportunamente señalado por Jean Paul Sartre (1984). Otra célebre secuencia espacial narrativa que protagoniza la lógica configurativa arquitectónica también pertenece a Libeskind. Nos referimos, por cierto, a su zigzagueante Museo Judío de Berlín. Recordemos que la zigzagueante trayectoria que nos muestra la cultura alemana cristiana está sistemáticamente interrumpida por episódicos vacíos oscuros y tenebrosos, que aluden a la destrucción de la cultura judía mediante el genocidio, proponiendo así una feroz pero certera crítica a la intolerancia y la masacre.

Figura 7. Museo de Victoria y Alberto de Daniel Libeskind –
Museo Guggenheim de Wright



Fuente: Archidaily - Getty Images

Probablemente el clímax poético alcanzado por una obra de arquitectura mediante el empleo ritual de la secuencia espacial narrativa lo constituya la maravillosa Casa de Retiro Espiritual de Emilio Ambasz. En sus piramidales escaleras que buscan la cumbre para revelar un horizonte ignoto se cifran Sísifo y Zaratustra. La potente metáfora de la lucha humana por construir conocimiento nuevo, alcanzando el distante e inhóspito mirador transmutado en cueva perforada para proceder, luego, a un lento descenso decadente que lleva ese conocimiento al teatro del mundo y poder compartirlo, para así justificar la vida antes de asumir la muerte inevitable, es una enorme lección sobre el poder de la arquitectura para revelarnos poéticamente las íntimas razones que nos dan un senti-

do existencial, determinando entonces una armónica relación con ese mundo que nos construye al construirlo como actores y espectadores simultáneos. Sobre el elogio crítico a esta obra nos hemos extendido en otro texto. Aquí el espacio exiguo nos impide proseguirlo (Figura 8).

Figura 8. Casa de Retiro Espiritual de Emilio Ambasz



Fuente: Archidaily

Otra secuencia espacial narrativa memorable es la que propone Enric Miralles en su Cementerio de Igualada, abandonando la percepción del horizonte vivo y natural para descender suavemente hacia la muerte. Una muerte dislocada, absurda, personal, de paredes inclinadas hacia afuera que amenazan con aplastarnos, o pretenden protegernos y susurrarnos un secreto.

El genial Tadao Ando también emplea en sus diversos proyectos religiosos la tradicional dialéctica entre la libertad de la belleza natural del paisaje exterior versus el ascético rigor abstracto de espacialidades sombrías y, por momentos, tenebrosas, planteando así que los recintos espiritualizados para proyectarse hacia lo divino son, en alguna medida, represivos refugios consolatorios que reniegan de la plenitud existencial.

Podemos seguir enumerando ejemplos propios y ajenos, pero la extensión del artículo nos exige resumir ahora algunos conceptos aún no explicitados. Señalemos entonces otra diferencia básica entre las secuencias espaciales arquitectónicas narrativas y las formas secuenciales musicales, literarias, y cinematográficas. Estas últimas formas se presentan como entidades completas, plenas, y no como partes de una organización mayor. Por ello

es tan nítido advertirlas y conceptualizarlas. Las secuencias espaciales arquitectónicas narrativas, en cambio, son solo una parte, si bien protagónica, de la forma arquitectónica. Más allá de la forma envolvente global que determina el universo de las espacialidades envueltas o interiores, la forma secuencial o promenade solo se sostiene en algunas de estas espacialidades, aquellas enhebradas por la trayectoria perceptual trascendente, dejando a las restantes como necesario fondo para recortar su figura. La noción de *poché* se aplica a estos casos. Algunos lugares o recintos tienen un carácter íntimo, y si bien están conectados a las estructuras circulatorias en un sentido operativo, no están espacialmente articulados con una trayectoria procesional, como sucedía en la clásica *marché* organizada por enfilades. Por eso a veces el análisis o diseño de secuencias espaciales se dificulta cuando se pierde de vista la lógica de la trayectoria simbólica que selecciona lugares y desecha otros. Como en las muñecas rusas, la forma secuencial arquitectónica tiende a estar dentro de la forma espacial envuelta por la forma envolvente, también envuelta por la forma del entorno. Observemos sin embargo que una secuencia espacial arquitectónica narrativa no necesariamente debe concebirse siempre dentro de una envolvente cerrada y cubierta, muy por el contrario, las sendas procesionales en Egipto, Grecia, y Roma operan a cielo abierto. Recordemos aquí el distinto carácter configurativo de la Acrópolis en relación a los Foros. La organización griega es un ejemplo inicial del metatipo protagonizado por volúmenes, mientras que la sucesión de recintos públicos romanos prefigura la *marché* francesa. En cualquiera de los casos, para poder diseñar o analizar con rigor la presencia y anatomía de una secuencia espacial arquitectónica, narrativa o no, es menester poder trazar el eje espacio-temporal de su trayectoria trascendente. Observemos ahora que, desde un enfoque conceptual abstracto, este eje espacio-temporal que propone un inicio, desarrollo y desenlace del paseo o recorrido es, a los efectos analíticos, una línea recta que enhebra los diversos episodios, aun cuando aquí la noción de episodio pueda disolverse en algunos de los tres metatipos de espacialidades perceptualmente continuas e ilimitadas como fusión de continuo, partición de continuo y sostén de figuras plásticas. El recinto es sí mismo es limitado, pero cuando se articula en forma de enfilades puede expresar continuidad. En la práctica, por cierto, esta conceptual línea recta espacio-temporal puede ser ondulada, zigzagueante o circular. El último caso, ya mencionado, es el que alude a un eterno retorno, ya que el inicio y su desenlace concurren a un mismo lugar, aunque desde diversas direcciones. Señalemos asimismo que esta trayectoria puede ser ascendente o descendente, plana, quebrada, u ondulada, con respecto al suelo. Y también, a veces, puede parecer una enmarañada madeja tridimensional. Pero siempre, a los efectos del análisis, tiene un ritmo de avance espacio-temporal que determina la línea que enhebra las entidades rítmicas con diversas cadencias. Estas entidades rítmicas arquitectónicas, como sucede en la música, pueden ser conceptualmente idénticas, solo que, en el caso de la música, el ritmo impone producir ese sonido específico cada vez, mientras que en la espacialidad arquitectónica es muy frecuente que la entidad repetitiva sea, en rigor, el mismo recinto o lugar, atravesado varias veces en distintos sentidos. Por cierto, cabe aclarar, siguiendo el río de Herodoto, que dentro de una estructura rítmica una misma entidad se percibirá sutilmente distinta cada vez, merced a las experiencias previas que determinan la construcción de expectativas formales en el fruidor, entendido

como sujeto que goza la experiencia y no un mero interpretante de la situación. Experiencias acumuladas en lo que Breyer (1978, 2005) y Ras (1989, 1999) daban en llamar memoria ocurrencial y rítmica.

Observemos asimismo que una única forma arquitectónica, según sea su tamaño o programa simbólico-operativo, puede presentar varias secuencias espaciales, factibles de ser, a su vez, enhebradas en un recorrido total, o permanecer, en cambio, como opciones simultáneas de recorridos posibles. En nuestra Casa para Sísifo en Maschwitz, construida y habitada, se propone no sólo la metáfora de Sísifo con su roca y su montaña en el Eterno retorno, sino que también se hace un homenaje a Ambasz y se habla del ciclo vital en la búsqueda de construir conocimientos, sintetizando, a su vez, una acumulación metafórica de referentes articulados que aluden al mar, a la montaña, a la gruta, al puente, al acantilado, a la isla, etcétera, proponiendo entonces un recorrido complejo en el cual las diversas experiencias estéticas sucesivas incrementan la noción de intensidad vivencial y aceleran el acceso a diversas catarsis (Figura 9, 10 y 11).

Figura 9. Casa de Sísifo en Maschwitz



Fuente: Fotos propias del estudio Cravino-Pokropek

Figura 10. Casa de Sísifo en Maschwitz



Fuente: Fotos propias del estudio Cravino-Pokropek

Figura 11. Casa de Sísifo en Maschwitz



Fuente: Fotos propias del estudio Cravino-Pokropek

Como investigación proyectual desarrollamos el proyecto para una escuela concreta a ser construida por la Institución Canto a la Vida. El proyecto se desarrolla verticalmente entre medianeras y solo presenta conceptualmente dos promenades narrativas paralelas y básicamente verticales. Ambas, como ya debería ser obvio, aluden al tránsito desde las tinieblas a la luz, o desde la ignorancia hacia la sabiduría. Un incremento de sabiduría en el proceso de socialización del niño, representado, precisamente, por el incremento en la luminosidad de los semipatios sucesivos, enhebrados por un complejo lucernario poliédrico que incrementaba la cantidad de sus lados a medida que se ascendía, metaforizando así, además, el incremento de puntos de vista distintos, brindados por la acumulación de saberes. Una de las promenades se materializaba en la estructura de escaleras, ascensores y semipatios, mientras que la otra consistía en el vacío luminoso del prisma poliédrico en transformación que operaba como lucernario. Dentro de este lucernario vertical y vacío, una bandera renovada como estandarte pendía para poder ser vista en todos los pisos, y giraba con un mecanismo de relojería 180 grados en cada ciclo escolar, imponiendo así un ritmo de transformación espacial que aludía a la responsabilidad en el empleo de ese tiempo vivencial. Un tiempo de crecimiento espiritual y social. El rito cotidiano del ascenso y del descenso de la bandera mimetizaba no solo el ciclo solar, sino también el ascenso y descenso de los estudiantes desde sus aulas hacia sus hogares. Observemos que en esta escuela vertical se decidió, en coherencia con el crecimiento de los niños, ubicar a los más pequeños en las aulas inferiores, mientras los mayores ocupaban los últimos pisos. Esta circunstancia favoreció que la metáfora en el incremento de saberes en la secuencia de cada semi patio no fuera, entonces, un mero capricho formal, sino un testimonio de la transformación real de los seres. Señalemos también que la diferente cantidad de facetas o puntos de vista reales y metafóricos permitían poseer un sentido de identidad temporal, y no solo espacial. Observemos que si en lugar del facetado poliedro en transformación vertical que opera como lucernario hubiéramos puesto un elemental y único cilindro de vidrio, el proceso de metaforización se vería sensiblemente afectado. Con el cilindro de vidrio se seguiría iluminando los semipatios desde un enfoque prosaico-utilitario, pero la curva superficie constante no aludiría a la transformación del ser en su viaje al saber. Ningún proceso de metaforización riguroso puede evitar la autorreferencialidad sintáctica y la ambigüedad semántica, debiendo seleccionar cuidadosamente la lógica de sus configuraciones para favorecer las interpretaciones deseadas y eludir las aberrantes. Señalemos asimismo que el proyecto de esta escuela proponía la narración del viaje desde la ignorancia hacia la sabiduría mediante sus fachadas, entendidas como formas semi-secuenciales. Las caladuras que operaban como ojos y servían de ventanas incrementaban su tamaño a medida que ascendían sobre una trayectoria escalonada y zigzagueante. A buen entendedor, pocas palabras. Evocábamos así a las torres de los campanarios de los templos cristianos, que tienden a desmaterializarse a medida que ascienden, aludiendo, entonces, a la dialéctica entre lo carnal y lo espiritual mediante el gradiente entre lo opaco y lo transparente. Todavía queda mucho por decir sobre los modos de instrumentar el proyecto eficaz de secuencias espaciales arquitectónicas narrativas. Pero ya lo hemos dicho en nuestra tesis. Aquí solo pretendíamos ofrecer un muy apretado resumen que pueda orientar a estudiantes, profesores y profesionales, para renovar y mejorar sus prácticas proyectuales

y ayudarnos así a todos a vivir en un entorno poético, más rico, profundo y pleno.

Bibliografía

- Aristóteles. (1999). *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Baltanás, J. (2005). *Promenades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (Comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Boettger, T. (2015). Sequenzen zwischen Landschaftsarchitektur und Architektur-Schwelldräume. *Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*, 20(34), 57–69.
- Breyer, G. (1978). La heurística del diseño, entre el teorema y el poema. *Summa*, (131), 29–41.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- Browne, E. (1998, agosto-septiembre). Arquitectura moderna y decoración. *Summa +*, (32), 94–99
- Camus, A. (1999). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- Cassirer, E. (1985). *Filosofía de las formas simbólicas* (Vol. I). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chuk, B. (2005). *Una semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.
- Clarke, A. (2012). *Spatial experience narrative and architecture*. Byera Hadley Report.
- Cravino, A., & Pokropek, J. (2024). *Poética arquitectónica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Cullen, G. (1981). *El paisaje urbano: Tratado de estética urbanística*. Blume
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.
- Greimas, A. J. (1970). Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico. En A.A.V.V., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Puebla: Siglo XXI Editores.
- Heidegger, M. (1994). Poéticamente habita el hombre. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Kleine, H. (2017). *The drama of space: Spatial sequences and compositions in architecture*. Berlin: Birkhäuser.
- Köhler, W. (1963). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Kuhn, T. S. (2013). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (2002). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.

- Mandoki, K. (2006). *Prosaica: La estética en la vida cotidiana*. Siglo Veintiuno Editores
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
- Norberg-Schulz, C. (1998). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Norberg-Schulz, C. (2004). *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pareyson, L. (2014). *Estética: Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.
- Pokropek, J. (2003). La noción de transformación en el origen del diseño de la forma secuencial arquitectónica. En *IV Congreso del SEMA - Sociedad de Estudios Morfológicos Argentino*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Pokropek, J. (2004). El diseño de la forma secuencial arquitectónica como investigación proyectual. En *1° Encuentro Regional de Investigación Proyectual. XIX Jornadas de Investigación SI+PR*. Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires.
- Pokropek, J. (2015). *La espacialidad arquitectónica: Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*. Buenos Aires: Nobuko.
- Pokropek, J. (2022). Comentarios sobre una teoría del proyecto poético. *Pensum*, 8(9), 20–36.
- Pokropek, J. (2023). Las metatipologías espaciales y sus lógicas proyectuales poéticas particulares: *Anales De Investigación En Arquitectura*, 13(2). <https://doi.org/10.18861/ania.2023.13.2.3538>
- Propp, V. (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quetglas, J. (2004). Promenade architecturale. En J. Quetglas, *Artículos de ocasión* (pp. 205–208). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ras, H. F. (1989). *Ensayo sobre morfología, conducta y estética*. Buenos Aires: Serie Ediciones Previa FADU-UBA.
- Ras, H. F. (1999). *El entorno y su imagen*. Buenos Aires: Editorial Laf.
- Ricoeur, P. (2004). *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sartre, J.-P. (1984). *El ser y la nada*. Madrid: Alianza.

Abstract: This article aims to analyze the notion of narrative architectural spatial sequence, which can be linked to the ideas of narrative promenade and sequential architectural form. Nevertheless, it seems appropriate, here and now, to delve deeper into these concepts through a new articulation that allows for a more rigorous distinction between the notions of architectural promenade or journey—understood within the specific concept of promenade—and its evolution toward a higher aesthetic level, constituted by the notion of sequential architectural form, conceptualizable as a narrative promenade.

The differences between a mere promenade and a narrative promenade lie in the conscious configuration of the latter, through logics of formal metaphorization, which enable it to be semiotically interpreted as metaphors of transformation from a concept to its semantic opposite. In this way, our social practices, organized in rites and ceremonies, can and should be renewed through the wise design of these formal narratives.

Keywords: spatial sequence; promenade; narrative promenade; formal metaphorization; architectural sequential form; project logic

Resumo: Este artigo pretende analisar a noção de sequência espacial arquitetônica narrativa, a qual pode ser vinculada às ideias de *promenade* narrativa e de forma sequencial arquitetônica. No entanto, parece-nos conveniente, aqui e agora, aprofundar esses conceitos a partir de uma nova enunciação que permita distinguir com maior rigor entre as noções de passeio arquitetônico ou percurso —entendido sob o conceito específico de *promenade*— e sua evolução para um nível estético superior, constituído pela noção de forma sequencial arquitetônica, conceitualizável como *promenade* narrativa. As diferenças entre uma mera *promenade* e uma *promenade* narrativa residem na configuração consciente da segunda, mediante lógicas de metaforização formal, que permitem ser interpretadas semioticamente como metáforas de transformação de um conceito em seu oposto semântico. Assim, nossas práticas sociais, organizadas em ritos e cerimônias, podem e devem ser renovadas pelo sábio desenho dessas narrativas formais.

Palavras-chave: sequência espacial - *promenade*; *promenade* narrativa - metaforização formal - forma sequencial arquitetônica - lógica projetual.

Jorge Pokropek: Doctor en Arquitectura, FADU-UBA; especialista y magister en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA; cursó la Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, FADU-UBA; realizó un Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo; participante de los Talleres Poiesis entre 1992 y 1997; arquitecto y artista visual. Profesor regular de la FADU-UBA, y de posgrados de la UNLP, de la Universidad de Palermo y de la UMSA de Bolivia. Profesor invitado de universidades de México, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador y Uruguay. Publicaciones recientes en: <https://www.researchgate.net/scientific-contributions/Jorge-Pokropek-2183851593>. Titular del estudio de Arquitectura: Jorge Pokropek y Asociados <https://www.instagram.com/pokropek.arq/>