

# 06

**Del espacio fílmico al espacio arquitectónico.**

Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

espacio  
FÍLMICO  
ARQUI-  
TECTÓNICO  
ARQUETÍPICO  
FENOMENO-  
LÓGICO

Este trabajo es una reflexión a partir de la investigación realizada para la Tesis de Doctorado: «Teoría y práctica del proyecto arquitectónico», sobre la capacidad del recurso cinematográfico en la enseñanza de la Arquitectura. Consiste en la proposición de una ejercitación alternativa a las tradicionales especialmente diseñada para estudiantes de Arquitectura.

La ejercitación maneja el *valor potencial del cine* como herramienta para el cultivo de nuestra percepción y reflexión estimulando lo racional y emocional de cada persona. Está basada en el *método de la comparación* que permite establecer relaciones entre diferentes «realidades»: entre la ficción y la realidad y entre distintos mundos de ficción.

Fue estructurada en tres módulos de dificultad creciente. Cada uno de éstos inicia su discurso con la formulación de una hipótesis a demostrar que funciona como desencadenante de un proceso de investigación que pone en juego conocimientos, raciocinio y capacidad de evaluación de cada estudiante a través de ejercicios que trabajan con el levantamiento gráfico de espacios fílmicos, lenguajes cinematográficos y sistemas perceptivos de significación, para detectar espacios arquitectónicos arquetípicos comunes a diferentes filmes. En el caso especial de esta ejercitación, la propuesta está dirigida al análisis del espacio interior doméstico y su equipamiento.

*This work emerges from a reflection based on the research carried out for the Doctoral Thesis: «Theory and Practice of the Architectural Project» which addresses the capacity of the cinematographic resource in architecture teaching. The proposal consists in alternative exercises different from the traditional ones, specially designed for architecture students.*

*The exercises handle the potential value of the cinema as a tool for developing our perception and reflection, thus stimulating the rational and emotional aspects of each person. It is based on the comparative method which allows the establishment of relations among different realities: between fiction and reality and between different fiction worlds.*

*It has been structured into three modules of increasing difficulty. Each one initiates its discourse with a hypothesis formulation which must be demonstrated and triggers a research process where the student's knowledge, reasoning and ability to evaluate are put into play through a set of exercises. These involve the graphic survey of film spaces, cinematic languages and significance perception systems in order to detect archetypical architectural spaces common to different films. In this particular case, the proposal is addressed to the analysis of interior domestic spaces and its furnishings.*



#### **Autor**

**Arq. Carlos Pantaleón Panaro**

Facultad de Arquitectura  
Universidad de la República  
Uruguay

#### **Palabras clave:**

Arquitectura  
Cine  
Diseño  
Enseñanza  
Equipamiento

#### **Key words:**

*Architecture  
Cinema  
Design  
Teaching  
Furnishings*

Este trabajo es una reflexión surgida a partir del avance en investigación bibliográfica y filmica realizada para la Tesis Doctoral «Teoría y práctica del proyecto arquitectónico», sobre la capacidad del recurso cinematográfico en la enseñanza de la Arquitectura. Consiste en la proposición de una ejercitación alternativa para considerar en los procesos de enseñanza de Arquitectura, especialmente del dibujo y de la teoría del proyecto arquitectónico.

La ejercitación es una propuesta original que aún no se ha llevado a la práctica en nuestro centro educativo. Maneja el recurso cinematográfico, el *valor potencial del cine* como herramienta para el cultivo de nuestra percepción y reflexión, y está basada en el *método de la comparación* que permite establecer relaciones entre distintas realidades: entre la ficción y la realidad y entre diferentes mundos de ficción.

Fue estructurada en tres módulos de dificultad creciente. Cada uno de ellos inicia su discurso con la formulación de una hipótesis a demostrar. La hipótesis funciona como desencadenante de un proceso de investigación que pone en juego conocimientos, raciocinio y capacidad de evaluación de cada persona.

La comprobación de cada hipótesis constituye una verificación cerrada, propia del grupo al que la misma pertenece, no sanciona a todo el conjunto si bien lo complementa y enriquece.

Aunque un módulo pueda ser propuesto como unidad independiente, la secuencia dispuesta tiene su propia lógica al preparar gradualmente al estudiante de Arquitectura para el abordaje del ejercicio e introducirlo paulatinamente desde el lenguaje gráfico –con el que está mayormente familiarizado– al lenguaje cinematográfico complejo.

#### **ENSEÑANZA DE ANTEPROYECTO DE ARQUITECTURA EN LA CARRERA DE ARQUITECTO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA DEL URUGUAY - PLAN DE ESTUDIOS 2002**

En el nuevo Plan de estudios 2002, se plantea un tronco principal de materias de proyectación –Anteproyectos de Arquitectura– que toman un total de 11 semestres, un conjunto de materias tecnológicas, otro grupo de materias humanísticas y en un grupo diferente las materias Matemática y Medios y Técnicas de Expresión.

Medios y Técnicas de Expresión organiza su contenido temático y didáctico sobre la base del dibujo de representación del objeto arquitectónico, priorizando los medios de expresión bidimensionales (tanto manuales como informatizados), frente a los medios de expresión tridimensionales (modelos y maquetas). Su enseñanza teórica y práctica equilibra la adquisición de destrezas motrices con la de conocimientos teóricos, de modo de permitir al estudiante ser un buen crítico y un buen ejecutor. Sus objetivos se orientan no sólo a obtener productos de un nivel satisfactorio sino también a desarrollar procesos de progresiva aproximación al conocimiento del objeto arquitectónico. Es priorizada la visión sin desconocer la importancia que tienen todos los sentidos en la percepción.

Teoría e Historia de la Arquitectura desarrollan sus programas sobre la base del conocimiento y del pensamiento reflexivo de la obra de arquitectura construida y proyectada, planteando diferentes metodologías para su estudio.

Las materias proyectuales –Anteproyectos y Proyecto– se nutren de los conocimientos adquiridos en las materias teóricas, elaboran y practican sus propios métodos de estudio del proceso proyectivo a través de la realización de anteproyectos. Uno de los objetivos del Plan de estudios es que el estudiante integre los conocimientos obtenidos en los otros cursos para la ejecución de los anteproyectos.

En todos estos procesos, el estudio a través de la imagen del objeto –denominémoslo objeto *representado o mediatizado*– es fundamental. Raramente, cuando se ejemplifica una obra de arquitectura que resulta paradigmática, es posible conocer la obra real, recorrerla y relevarla directamente.

Nuestra formación en Arquitectura se realiza sobre la base de un gran porcentaje de obras que conocemos sólo a través de descripciones textuales, gráficas o fotográficas. Son pocos los estudiantes que durante su formación tienen la oportunidad de acceder a la experiencia directa de la obra construida.

El contacto que se tiene con el objeto representado siempre es parcial y recortado. Es en nuestra mente, a través de un proceso de recomposición e imaginación, que podemos llegar a tener una imagen del conjunto, de la totalidad de la obra que nos es mostrada fragmentariamente. Es este sentido, se considera al cine como una herramienta de aprendizaje posible y eficaz, como un recurso alternativo para ejercitar los sentidos –especialmente el de la visión– y los procesos perceptivos del ambiente arquitectónico, recurso que en nuestro centro universitario de enseñanza de la Arquitectura aún no se ha formalizado.

Este trabajo hace una propuesta concreta de ejercitación teórico-práctica sustentada en presentaciones de filmes a estudiantes de Arquitectura y de su posterior análisis.

#### **EL CINE Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA**

Además de ser un espectáculo y una industria, el cine es también un arte considerado por algunos como la gran potencia educadora de nuestro tiempo que, en tanto afecta a todas las dimensiones de la vida, le ha dado una nueva dimensión. Según muchos estudiosos, ha sido el más eficaz instrumento de *paideia*, de alcance universal. Para Jean Mitry (1990), el cine es un instrumento superior porque, mientras funciona como la percepción natural, construye *otro mundo* más intenso a lo largo de ella permitiéndonos comparar nuestras formas de ver y evaluar la realidad con las de otras personas y proyectar nuevos sentidos sobre la realidad, sentidos que necesariamente nos enriquecen y rinden tributo al mundo inagotable en el que vivimos.

En la utilización del cine en la enseñanza de la Arquitectura se ponen en juego la percepción, la imaginación y la memoria del individuo, así como la educación de la sensibilidad, el aprendizaje del tiempo y del espacio vital. Para Carmen Urpí Guercia (2000), la experiencia fílmica potenciaría tanto la componente racional como sentimental del ser humano por medio de la imitación virtual o *mímesis* y de la conmoción afectiva o catarsis.

El cine sería un instrumento reconocido para la educación de la emotividad y del carácter, ambos componentes fundamentales en el emprendimiento de toda actividad creadora como lo es la Arquitectura.

Toda película constituye una experiencia estética que nos descubre la realidad profunda del ser humano y de la sociedad.

Si desde el cine es posible construir Arquitectura, mundos tan de ficción y tan reales, parece evidente que puede ser una poderosa herramienta de experimentación y aprendizaje para la Arquitectura, permitiendo sondear recursos gráficos y compositivos, a la vez que conceptuales.

Si bien el cine no crea espacio y tiempo «reales», sí crea espacio, tiempo y movimiento similar al de la realidad; es creador y modificador del universo; permite forjar nuevas realidades solapando e integrando conceptos e ideas.

El cine resulta un mecanismo crítico de conocimiento de la realidad a la vez que de actuación en ella.

El cuadro cinematográfico, la porción enmarcada y seleccionada de la realidad, provoca una acentuación de la conciencia al exigir al ojo del observador a actuar por sí mismo en una acción de respuesta y en múltiples actos de intensa percepción.

Según Santos Zunzunegui (2003:31-42), la percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza e intenciones del observador. Por eso se habla de percepción como modificación de una anticipación y de un proceso activo/selectivo que depende de las *estrategias cognoscitivas* (atención del observador e intenciones perceptivas) puestas en juego ante la realidad. Sólo a través de miradas sucesivas se irá teniendo una visión clara del total de la escena.

El sujeto observador estará en condiciones de trazar un mapa cognitivo de la escena en función de dos fuentes de expectativas:

- lo que ha aprendido sobre las formas que puede esperar en el mundo y su regularidad;
- las sugerencias facilitadas por la periferia de la retina que sirven de orientación a las distintas posiciones de la fóvea.

El modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento del mismo como de sus objetivos, es decir, de la *información que busca*.

Si vemos en función de lo que conocemos y de lo que buscamos, es necesario aprender a ver o mejor aún, *cambiar nuestra mirada*, para conocer más y mejor... o conocer más para *ver más*.

Por otra parte, aumentando las expectativas que alimentan nuestro afán de información estaremos estimulando nuestra visión.

Todo texto, toda imagen gráfica o de la naturaleza que sea, es incompleta en un doble sentido: en tanto requiere que su lector relacione, en el acto de observación-lectura, una expresión (re-presentación) con un contenido, y en tanto todo texto (toda imagen) se encuentra plagado de elementos no dichos, espacios en blanco que deberán llenarse si se quiere que el texto posea cierto significado lógico.

Todo esto conlleva la exigencia de la puesta en juego, por parte del observador, de una serie de competencias referidas tanto a su experiencia del mundo natural como a la adquirida en la frecuentación de otros textos que el observador carga de significado y contenido.

A través de la visión de un filme y de determinada ejercitación estructurada a propósito, se estará propiciando al enriquecimiento y a la sensibilización de los mecanismos de la percepción. El individuo podrá actuar con otra sensibilidad en el mundo real a través de la educación de la visión de su campo visual y a través de la sensibilización de todo él como ser pensante y actuante.

#### ATRIBUTOS DEL CINE CON RELACIÓN A LOS OBJETIVOS Y AL TEMA PLANTEADOS

Con respecto a la arquitectura:

- El cine muestra obras, paisajes, equipamientos, ambientes, objetos en el espacio. Tiene capacidad de descripción debido a sus posibilidades de inmiscuirse en diferentes ámbitos, de los que puede captar, aunque sea de manera parcial, sus atributos más destacados.
- El cine puede propiciar la sensibilización de nuestra visión y capacidad de contemplación por medio de una ejercitación debidamente orientada, basada en el levantamiento<sup>1</sup> gráfico de espacios escenográficos, a través de ejercicios de pasajes de la representación audiovisual a sistemas de representación gráfica, mediante la observación directa.
- El cine puede promover la especulación (observación y reflexión) debidamente dirigida a partir del reconocimiento, la comparación y la interrelación de conocimientos propios de disciplinas de distinta naturaleza.

En particular, uno de los grandes aportes del cine, además de brindar información de los espacios que presenta, es mostrar el discurrir de la vida en ellos. Este aspecto permite al espectador interrelacionar el espacio arquitectónico mostrado con la historia que allí se desarrolla. Dado que en el cine nada de la escenografía es gratuito sino que todos sus componentes cumplen una función deseada por el director, existe una relación directa entre el espacio arquitectónico y su equipamiento con la conducta y la actividad de los personajes, todo ello al servicio de la trama de una historia.

Todo filme constituye un medio de comunicación y de expresión –el cine es un lenguaje– y como tal ofrece una lectura, por lo menos una, que es la deseada por su director.

Como todo medio de expresión, el cine se vale de representaciones y toda representación –*representamen*–<sup>2</sup> es un signo cuya interpretación es el significado atribuido por quien realiza la lectura.

---

1. Levantamiento (España) o relevamiento (Uruguay), es la operación a través de la cual se registra gráficamente en los sistemas de representación codificada, los atributos de una obra arquitectónica.

2. El signo o *representamen* según Charles Sanders Peirce, es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien creando en la mente de esa persona un signo equivalente. Este signo está en lugar de su objeto, no en todos sus aspectos, sino sólo en relación con alguna idea a la que Peirce llamó la base (ground) del *representamen*.

Según Ludwig Josef Wittgenstein, el significado de toda cosa proviene de su función. La función de una lámpara es alumbrar. Pero, ¿qué ocurre cuando esa lámpara adquiere diferentes apariencias, se reviste de formas distintas? Todas las lámparas significan lo mismo desde el punto de vista de la función «alumbrar» pero todas tienen significados diferentes según los que cada lector le atribuya, puesto que la forma de la lámpara trasciende, en un contexto determinado, la función primordial de iluminar.

Al valor de uso (función) de un objeto o acción, se le agrega un valor de forma y un valor simbólico. Este último es un verdadero vehículo de ideas pues el símbolo genera ideas concatenadas que ponen en marcha mecanismos de selección y jerarquía. A la función primordial que tiene todo objeto se le suman otras funciones que contemplan los diferentes significados asignados al objeto específico.

En la diversidad de objetos, de espacios, de gestos, que un filme nos propone, no existe un único significado para cada cosa. Por el contrario, cada objeto, gesto o espacio es pasible de múltiples interpretaciones que integran *sistemas coherentes de significado* que yacen en distintos estratos. Además del significado que el director del filme pretende transmitirnos con su obra, existen otras interpretaciones posibles para el mismo fenómeno fílmico, interpretaciones que cada espectador podrá ir construyendo a medida que transiten los diferentes estratos de significación.

Como consecuencia, a lo que podríamos denominar una observación *pasiva* (a) o despreocupada de los espacios y objetos que constituyen e ilustran una época, un estilo, crean un ambiente o una atmósfera, se suma una percepción *activa* (b) promovida por la observación atenta del fenómeno fílmico y aun otra más profundamente *interactiva* (c) consecuencia del esfuerzo por interpretar o asignar significados posibles a las representaciones contenidas en un filme.

### LOS TRES NIVELES DE LA EJERCITACIÓN

Frente a una representación cinematográfica es factible registrar tres niveles diferentes y complementarios del grado de participación del espectador, a partir de los cuales elaborar una ejercitación:

- a. El primero considera al espectador en su recepción más pasiva de lo que le ofrece cualquier filme. El cine es un arte de exhibición, aún para el espectador más pasivo.
- b. El segundo estima su capacidad potencial para agudizar o afinar la percepción visual mediante una ejercitación que lo promueva involucrándolo expresamente, ya sea:
  - b1. Mediante ejercicios de levantamiento de espacios presentados en un filme a través de la observación directa y el dibujo, procedimiento basado en la comparación de elementos del mismo filme con un registro gráfico que realiza el espectador;
  - b2. Mediante la comparación de temas iguales pertenecientes al lenguaje cinematográfico entre filmes diferentes del mismo director o de directores distintos, de acuerdo con un itinerario prefijado a tal propósito.
- c. El tercero considera la aptitud del espectador para analizar y reflexionar sobre aspectos no tan visibles o evidentes en un filme.

La ejercitación diseñada para este nivel está destinada a procurar una mayor interacción del filme con el espectador y una amplificación de su capacidad de imaginación, análisis y síntesis y, en consecuencia, de su conocimiento general y capacidad creadora puestos a prueba, a través de la práctica de la interrelación entre imágenes proyectadas en el filme y conocidas por otros medios, entre distintos sistemas de significados y conceptos alojados en diferentes disciplinas.

### TRES ENUNCIADOS PARA LA EJERCITACIÓN

Los enunciados a proponer al estudiante de Arquitectura son organizados en tres módulos. Cada módulo consta de un ejercicio que desencadena un mecanismo que multiplica el efecto que el *proceso de comparación* tiene en el desarrollo de nuestras facultades perceptivas, creativas y reflexivas. Una forma de obligar a detener la mirada sobre el objeto arquitectónico mediado por el cine parangonándolo con otros objetos.

La formulación de los ejercicios para las partes (b1), (b2) y (c), basada en la relación de elementos, es programada considerando el planteo de hipótesis de investigación que vinculen las variables de una manera específica y funcionen, a la vez, como iniciadores de un proceso fundado especialmente en la *comparación*. Para establecer la veracidad de las hipótesis y verificar sus contenidos y alcances, es necesario recorrer un camino que estructura diferentes procedimientos de análisis, que por sí mismos constituyen ejercicios de percepción y sensibilización.

#### Módulo (b1)

##### La formulación de la primera hipótesis.

Levantamiento gráfico de la escenografía; detección de incoherencias.

Para el módulo (b1) se propone un ejercicio cuya hipótesis sugiere la existencia de incoherencias en las imágenes visuales de un filme. Estas incoherencias alcanzan tanto a los ámbitos espaciales de la escenografía como a las relaciones de los objetos del equipamiento entre sí y con las posiciones de los personajes, de acuerdo con las diferentes visiones perspectivas que ofrecen los distintos puntos de vista de una cámara fija o en movimiento.

En general, las incoherencias espaciales y de posición de los objetos en el espacio que pueden detectarse, se deben al proceso de ejecución del filme basado en el montaje fílmico; incoherencias que por lo general pasan inadvertidas en la observación distraída de un filme, así como pueden pasar sin ser percibidas incoherencias espaciales en determinadas imágenes de las obras de Maurits Cornelis Escher, René Magritte o Giovanni Battista Piranesi, por ejemplo.

#### Módulo (b2)

##### La formulación de la segunda hipótesis. Análisis del lenguaje fílmico.

Para el ejercicio correspondiente al módulo (b2) se plantea otra hipótesis que presupone influencias de un filme (f) del director (A) en el lenguaje fílmico de la obra del director (B) después de que éste presenciara ese filme<sup>3</sup>. Al igual que para el ejercicio (b1), para demostrar la veracidad de la hipótesis, es necesario establecer un método de estudio que estructure pensamiento racional, reconocimiento documental y análisis cinematográfico basado en procesos comparativos que articulan elementos de mayor grado de complejidad que en el primer caso. Este método debe prever la confrontación del lenguaje fílmico de la obra del director (A) y muy en particular el del filme (f), con el lenguaje fílmico de los filmes del director (B) anteriores y posteriores al momento de recibir la supuesta influencia. El modelo de análisis debe ser estructurado de manera tal que permita estudiar los filmes de ambos creadores a través de los mismos ítems y sacar conclusiones parciales que habiliten, finalmente, a ratificar la validez de la hipótesis.

#### Módulo (c)

##### La formulación de la tercera hipótesis. Los arquetipos y el espacio arquitectónico.

Mientras que las hipótesis correspondientes a los ejercicios de los módulos (b1) y (b2) son formulaciones que desencadenan un proceso de ejercitación para detener la mirada del espectador-estudiante de Arquitectura y reflexionar acerca de temas esencialmente visuales y cinematográficos, la hipótesis correspondiente al ejercicio del módulo (c), además de contribuir a la reflexión a través del ejercicio visual y tomarlo como una de sus herramientas, debe promover el alcance de niveles diferentes y más profundos de análisis, encaminando necesariamente al estudiante a tener que interrelacionar todos los componentes del texto fílmico, en particular el espacio arquitectónico mostrado a través de la escenografía, con la historia que allí se desarrolla.

La hipótesis elaborada teniendo en cuenta ese objetivo pone en relación filmes de directores diferentes —en este caso los dos seleccionados para el ejercicio del módulo (b2)— a través de un mismo tema común.

---

3. En la tesis doctoral el estudio se realizó considerando que el director británico Alfred Hitchcock (B) recibió influencias importantes del director y actor norteamericano Orson Welles (A) a través del filme *The Magnificent Ambersons* (f).

---

4. El espacio pictórico es el que se desarrolla en el plano del cuadro o formato. Se entiende por espacio fílmico aquel construido en la mente del espectador de un filme. En general coincide con el espacio sugerido por el director a través de los distintos recursos cinematográficos. El espacio profílmico hace referencia al espacio real que sirve de soporte al espacio fílmico.

En la nueva hipótesis se afirma que el director (B) recibió la influencia del director (A) a través de su filme (f) no sólo en el campo del lenguaje cinematográfico (hipótesis del nivel b2) sino también en el tratamiento temático y de la escenografía con relación al tema, provocando que la mayoría de los filmes de (B) posteriores fueran desarrollados a partir de la misma temática que la desarrollada por (A) en el filme (f).

Dado que las historias de los filmes de ambos creadores son en apariencia muy diferentes –la del filme (f) se desarrolla a fines del siglo XIX y las del director (B) pertenecen a los años comprendidos entre 1950 y 1970– y que las arquitecturas mostradas en esos filmes son también diferentes y contemporáneas al tiempo de cada historia, un camino para poder llegar a detectar los supuestos atributos comunes del tema y de la escenografía manejados por ambos creadores y poder ratificar lo afirmado en la hipótesis, es trabajar con los arquetipos del comportamiento humano y de la arquitectura.

En síntesis, la hipótesis debe inducir al estudiante a investigar y detectar, mediante el método de la comparación, los elementos comunes a la materia temática y escenográfica que ambos directores manejan en sus filmes debiendo recurrir, necesariamente, al estudio de los arquetipos en el supuesto de que el manejo de conductas y espacios arquitectónicos arquetípicos alojados en el imaginario colectivo habría permitido que distintos creadores cinematográficos produjesen obras desiguales en tiempos diferentes y que ambos hubiesen podido llegar a conmover a públicos de distintas épocas y de distinto nivel cultural.

Estos elementos comunes sólo podrán encontrarse en un nivel de abstracción tal que revistan la forma de arquetipos.

El recurrir a arquetipos o constantes de la conducta humana que tienen su respuesta en el espacio, alojándose en recintos en apariencia disímiles pero en esencia iguales (arquetípicos), es una estrategia que permite abordar las variables en juego y organizar el pensamiento y su transmisión sobre una estructura común, facilitando la aplicación de uno de los recursos metodológicos fundamentales de este trabajo: la comparación, el establecer relaciones entre dos o más cosas de diferente apariencia a los efectos de evaluarlas y tender una red vinculante de apoyo para poder abordar la complejidad de la materia a investigar.

Al pretender demostrar que las conductas arquetípicas del hombre tienen sus respuestas en espacios arquetípicos cuyos atributos existen, consciente o inconscientemente en el imaginario colectivo y que trascienden las especificidades formales de cada época y de cada lugar, el espectador-estudiante deberá ampliar la materia de su investigación y desplazar alternativamente su centro de atención desde lo perceptivo-visual a lo especulativo-conceptual. Deberá extender el espectro de los términos de comparación a conocimientos de historia, teoría y proyecto de la arquitectura en campos de significación diferentes y complementarios para poder explicar, en distintos niveles de interpretación posible, relaciones de congruencia entre los tres espacios reconocibles en un filme: el pictórico, el fílmico, y el profílmico<sup>4</sup>.

Aunque puede resultar difícil encontrar similitudes formales directamente visibles, tanto entre los espacios que deberán ser examinados cuanto en los objetos del equipamiento correspondientes a las escenografías de los filmes propuestos, que revelen la influencia de un director en la obra del otro director, será factible en cambio encontrar *temas espaciales* comunes que representen los valores permanentes de la vida de los hombres. Estos temas son las *constantes-arquetipos* y podrán asumirse como datos fundantes de la arquitectura de cada lugar y de cada época propia de cada filme, cuya localización y edad diferentes sólo ofrecen particularidades enmascarantes.



En este sentido, este tercer nivel de ejercitación es el más complejo y enriquecedor en la formación del estudiante de Arquitectura dado que intensifica el ejercicio de anticipar hipótesis, realizar conclusiones, conocer, reconocer y comprender mejor –a través del conocimiento y reconocimiento de objetos, de espacios y situaciones de ficción– los componentes y atributos de la obra de arquitectura real presentes y sugeridos en los filmes. Para que esto suceda, al espectador-estudiante le deberá ser posible relacionar la trama de la historia con los elementos del entorno en el que ésta discurre, es decir, cuando encuentre un mínimo significado de correspondencia entre uno y otro aspecto.

A medida que el significado que le atribuya a los componentes de una escenografía en relación con la historia que allí se desarrolla sea más profundo y diverso, la relación será más intensa y su capacidad de conocimiento se ampliará, pues aumentará su interés por explicarse el porqué de todo lo que ocurre y está presenciando.

Si el espacio arquitectónico –aunque pertenezca al campo de la ficción– resulta ser una obra de arquitectura convincente para el espectador y si esa obra de arquitectura es una verdadera obra de arte, como la verdadera obra de arte es la representación simbólica de algo oculto, la interpretación de lo que simboliza puede darle las pautas de lo que es y permanece oculto; de por qué y para qué es así como es y no de otra manera.

En el enfoque de este ejercicio, el campo de ese *algo* que permanece oculto y a la espera de ser revelado está conformado por una trilogía de componentes interactuantes e interdependientes: el espacio arquitectónico de ficción (escenografía, equipamiento, vestuario entre otros), el comportamiento de los personajes en ese espacio de ficción y la trama de la historia contada. La interacción de los tres componentes se realiza en múltiples estratos que nos permiten acceder progresivamente a diferentes niveles de comprensión y a descubrir en los mismos objetos significados distintos según la lectura que hagamos desde el nivel de conocimiento y significación en que nos encontremos.

Un filme de calidad ofrece múltiples lecturas pues toda interpretación de un símbolo, sin llegar a ser arbitraria, es ambigua y está dirigida a la subjetividad de quien lo interpreta.

En la detección y verificación de conductas arquetípicas que generan espacios arquitectónicos arquetípicos, el plano de lo simbólico adquiere especial importancia pues un símbolo es, en definitiva, un estímulo capaz de trasladar a quien lo recibe del plano de lo fenomenológico y existencial al de lo absoluto e inamovible<sup>5</sup>. Esto no significa que la escenografía de un filme deba cambiar para cada lectura diferente del espectador, sino que lo que cambia es su mirada significativa, pues en cada nueva lectura que haga podrá encontrar nuevos significados para las cosas en relación con el uso que le dan los personajes en el marco de una historia y de una trama determinadas, las que también podrán tener lecturas y significados diferentes. Vale recordar que «ningún objeto de la escena es gratuito y siempre está allí por alguna razón».<sup>6</sup>

Un objeto de la escena puede ser insignificante o pasar desapercibido si realizamos la lectura desde un determinado *nivel de significación* o, por el contrario, resultar un elemento revelador –y en consecuencia imprescindible– para completar la cadena significativa perteneciente a otro estrato diferente desde el cual hacemos otra lectura del filme. Este aspecto enriquece aún más las potencialidades del cine como recurso expresivo de investigación de la realidad –una representación de la realidad para investigar la realidad misma– y como recurso didáctico para la educación de la creatividad del estudiante a través del ejercicio de su imaginación.

A la ambigüedad de lo que vemos (percibimos) se suma la ambigüedad de lo que creemos ver y los diferentes significados que le atribuimos a lo que percibimos en los diferentes momentos de lectura de esa representación incrementan las complejas relaciones entre los tres componentes de la trilogía mencionada anteriormente.

La percepción como acto en el que lo físico y lo mental son indisolubles integra lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo pulsional.

5. ANCOCHEA, Germán, TOSCANO, María: «El simbolismo del número» Ediciones Obelisco, 1ª ed. 1992 (80 pág.).

6. Entrevista realizada en noviembre de 2005 con la Directora de Arte uruguaya Prof. Inés OLMEDO.

---

7. Debido a mi interés particular de estudiar esta temática, para la Tesis doctoral seleccioné los filmes y los directores referenciados anteriormente pues en ellos está presente la construcción del espacio interior doméstico en un doble sentido: como espacio interior al hombre (personaje) y como espacio exterior arquitectónico (escenografía).

Si bien el realizador de un filme no tiene por qué proponer múltiples lecturas –aunque existen filmes que así lo pretenden- el espectador puede realizarlas en un filme abierto a esa posibilidad.

Esta capacidad potencial de un filme es la que incrementa su valor como material didáctico para estimular nuestra percepción y nuestra imaginación, entre otros caminos, mediante el planteo de relaciones y comparaciones articulables entre sí y con componentes de otras disciplinas.

#### **TEMA ALTERNATIVO PARA EL EJERCICIO (C): EL ESPACIO INTERIOR DOMÉSTICO Y SU EQUIPAMIENTO<sup>7</sup>**

A los efectos de darle un enfoque temático al tercer ejercicio en consonancia con los objetivos planteados y en especial con el estudio de los arquetipos en arquitectura, se propone el estudio del espacio interior doméstico, tema recurrente de la teoría, la historia y el proyecto de arquitectura en nuestra Facultad cuya enseñanza específica no ha sido aún incorporada.

En términos generales, el estudio de estos espacios particulares, debido a su alto grado de privacidad, se efectúa mediante los recursos tradicionales de la investigación en Arquitectura que arrojan muy ricos y abundantes resultados pero en campos limitados y proporcionan información sólo de algunas cualidades de la obra arquitectónica.

El cine, por sus posibilidades intrínsecas, permite incursionar en los interiores privados, analizarlos a la luz de su correspondencia con una historia, con una vida interior ficticia pero no por ello irreal, a la que difícilmente podría accederse en la realidad.

El cine como recurso alternativo para el estudio del espacio interior doméstico resulta ser un arte y una técnica altamente seductora para la investigación por sus capacidades potenciales aún no desarrolladas plenamente. El cine es un recurso muy adecuado para investigar una relación en absoluto estática –como lo son las relaciones que se desarrollan en el espacio interior doméstico- impulsada por un permanente dinamismo transformador, la mayoría de las veces producto de situaciones conflictivas y que difícilmente podría ser registrada por un arte que no cuente entre sus recursos aquéllos que permitan expresar la secuencia y el devenir. El estudio de lo doméstico como campo integrador de

diferentes componentes -espaciales y temporales, psicológicas, simbólicas, antropológicas- en su doble faz: como interior del ser humano y como espacio interior arquitectónico, exterior a aquél pero interactuante y en correspondencia dialéctica, es un tema común en la filmografía de los directores analizados.

Los estudios realizados en los dos ejercicios anteriores le permitirán al estudiante efectuar el análisis necesario en este tercer módulo. En especial las conclusiones del ejercicio (b2) facilitarán el estudio del manejo de los recursos estilísticos utilizados por cada uno de los directores para registrar y expresar esta correspondencia entre espacios de diferente naturaleza, el uno espacio psicológico y el otro espacio arquitectónico.

Será necesario detectar aquellas fuerzas que tanto desde la arquitectura (espacio y equipamiento) modelan la construcción del espacio interior del hombre (de los personajes) cuanto aquellas que desde su interior se proyectan al espacio arquitectónico inmediato, modificándolo. En el siglo XX, los textos y manuales sobre arquitectura han mostrado soluciones actualizadas de los temas domésticos, incrementando el conocimiento de las determinantes funcionales, organizativas y distributivas de los espacios, pero destruyendo el elenco de los lugares hasta hacerles perder el sentido de sus significados más profundos. Esta tendencia ha producido que los ambientes y espacios específicos de una casa se distingan casi exclusivamente por connotaciones funcionales en lugar de por la correspondencia entre sus características físicas y simbólicas.

Expresada de una manera directa en algunos de los filmes, metafórica en otros, la relación entre la casa y el ser humano que la habita -entre el dominio personal y el dominio arquitectónico- puede ser estudiada desde diversos ángulos y distintas disciplinas, diferentes de los convencionales recorridos indagatorios de la investigación arquitectónica tradicional.

Pocos estudios se proponen hacer comprender las estrechas y profundas conexiones entre la forma de los espacios de la vivienda y la vida privada que en éstos se desarrolla pues son muy escasos los que se valen de la observación del discurrir de la vida en el espacio arquitectónico. La mayoría de las veces, la casa –y muy especialmente el espacio interior doméstico- es objeto de una atención reductiva según algunos órdenes de intereses básicos.

Es posible destacar tres de estos órdenes: el arquitectónico – influido por la historiografía de la arquitectura o de la problemática genérica figurativa, investiga la casa como forma, como hecho evocativo de otros valores, como objeto abstracto, independiente de la actividad que allí se desarrolla; el literario-filosófico, fuertemente condicionado por corrientes dominantes del pensamiento, preocupado más bien por analizar los *significados* de las formas y el antropológico -tributario de las ciencias humanas- que privilegia las implicaciones *psicológicas, sociológicas, de servicio y funcionales*, respecto a aquellas figurativas y simbólicas.

Estos diferentes enfoques: el espacial-formal, el funcional, el de los significados, son desarrollados por diferentes disciplinas según sus materias de conocimiento, pero difícilmente son integrados en las investigaciones sobre arquitectura o en los procesos de enseñanza y realización de anteproyectos y proyectos en los cursos de diseño arquitectónico.

Está reconocido actualmente el hecho de que no sería adecuado pensar encontrar los momentos sobresalientes del desarrollo del proyecto doméstico en los textos históricos de interés general, a los que frecuentemente escapa la utilidad de los espacios considerados. Es significativo que en los ambientes ilustrados por estos textos no aparezcan personas que muestren cómo son habitados estos espacios.

A través del cine como arte de la representación y de la expresión y de filmes especialmente seleccionados podemos estudiar todos estos componentes interrelacionados. Es necesario encontrar caminos que permitan investigar el espacio interior doméstico atendiendo a la adecuación de su configuración a un determinado fin, no entendido en el sentido de simple necesidad sino de significado profundo, rechazando el funcionalismo ingenuo de quien no se preocupa del modo en que esas construcciones puedan ser usadas, a favor del concepto de persistencia y adaptabilidad de las construcciones al modificarse los usos.

Decididamente la comprensión del significado de los lugares domésticos requiere un estudio de mayor espesor. En los trabajos de los investigadores de la problemática de lo doméstico como expresión de arquetipos, tales como Perla Serfaty-Garzón, Christian Norberg-Schulz, Christopher Alexander o Gastón Bachelard entre tantos otros, encontramos estos temas comunes arquetípicos, que son enunciados como acciones del hombre dentro de su espacio propiamente doméstico; acciones arquetípicas que determinan también, espacios arquetípicos. El estudio de los trabajos de estos investigadores resulta esencial para estructurar la ejercitación de este tercer y último módulo del trabajo en consonancia con los filmes y los creadores seleccionados.

## CONCLUSIÓN

Como puede observarse, los tres módulos de ejercitación intentan plantear tres unidades de dificultad creciente. Cada una de ellas mueve diferentes resortes del pensamiento y todas dependen de la observación atenta del objeto fílmico.

La primera (b1) pretende desarrollar especialmente la capacidad de observación mediante la comparación de dos expresiones realizadas por diferentes medios: el fílmico y el gráfico.

La segunda (b2) promueve la comparación de los lenguajes cinematográficos entre filmes diferentes de diferentes creadores según un elenco de ítems predefinidos. Exige asimismo una mirada crítica para poder dilucidar el contenido de una hipótesis y su grado de veracidad.

La tercera (c) además de alentar lo que promueven las otras dos, obliga a un estudio profundo de todos los componentes del texto fílmico, tanto los aparentes como aquellos ocultos que deberán ser desvelados para verificar la formulación encerrada en la hipótesis.

Mientras que el ejercicio del primer nivel (b1) está dirigido al estudio del *espacio protofílmico* –el espacio real arquitectónico que es filmado– a partir de la deconstrucción del espacio fílmico, el segundo, del nivel (b2) requiere el análisis del *espacio pictórico* –desplegado en la superficie del cuadro cinematográfico–, y el tercero, del nivel (c), despliega su ejercitación especialmente en el *espacio fílmico* –espacio reconstruido por el espectador sobre la base de sus visiones, sus expectativas y los conocimientos adquiridos–. El trabajo en este último estadio de ejercitación consiste, contrariamente al del ejercicio (b1), en el pasaje del espacio real arquitectónico al espacio fílmico. ■

*«El simulacro no es lo que oculta la verdad.  
Es la verdad la que oculta que no hay verdad.  
El simulacro es verdadero.»*

JEAN BAUDRILLARD



---

## BIBLIOGRAFÍA

### SOBRE EL CINE, GENERAL

**AUMONT, Jaques:** *L'oeil interminable. Cinéma et peinture.* Lignes SA, 1989.

**BARTHES, Roland:** *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós Ibérica. Título original *La chambre claire. Note sur la photographie* – Cahiers du Cinéma. París: Gallimard. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, 1990.

**BLANCO, Desiderio:** *Semiótica del texto fílmico.* Perú: Editorial Librería de la Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial Facultad de Comunicación, 2004.

**BORDWELL, David:** *La narración en el cine de ficción.* Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1ª. edición, Plaza Edición, 1996.

**BURCH, Noël:** *Praxis del cine.* Fundamentos, Colección Arte. Título original *Praxis du cinéma.* París: Gallimard. Traducción de Ramón Font, 2003 (1970).

**DELEUZE, Gilles:** *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1.* Barcelona: Paidós Ibérica. Título original *L'image mouvement, Cinéma 1.* París: Les Éditions Minuit. Traducción de Irene Agoff, 1983.

— *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós Ibérica. Título original *L'image temps, Cinéma 2.* París: Les Éditions Minuit, 1985. Traducción de Irene Agoff.

**MAGNY, Joël:** *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur* – Cahiers du Cinéma / Les petits Cahiers. SCÉRÉN-CNOP, 2001.

**MITRY, Jean:** *La semiología en tela de juicio.* Madrid: Akal. Título original *La sémiologie en question.* Les Éditions du Cerf, 1990. Traducción de María del Mar Linares García.

**URPÍ GUERCIA, Carmen:** *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904–1988).* Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra SA (EUNSA), 2000.

**VIRILIO, Paul:** *La máquina de la visión.* Madrid: Cátedra. Título original *La machine de vision.* Éditions Galilée, 1998.

**ZUNZUNEGUI, Santos:** *La mirada cercana. Microanálisis fílmico.* Paidós Papeles de Comunicación.

— *Pensar la imagen.* Madrid: Cátedra, 1996.

---

#### **SOBRE EL ESPACIO DOMÉSTICO Y EQUIPAMIENTO**

**VIGNA, Daniela; ALESSANDRIA, Silvana:** *La casa tra immagine e simbolo*. Italia: Librería UTET, 1996.

**SERFATY-GARZON, Perla:** *Chez soi. Le territoires de l'intimité*. París: Armand Colin, 2003.

**CORNOLDI, Adriano:** *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del Comfort*. Milán: Jaca Book, 1994.

**BAUDRILLARD, Jean:** *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores. 1ª edición en español. Título original en francés *Le système des objets*. París: Gallimard. 1ª edición en francés, 1969 (1968).

#### **SOBRE ARQUETIPOS EN ARQUITECTURA**

**ALEXANDER, Christopher:** *El modo intemporal de construir*. Barcelona: Gustavo Gili. Título original *The Timeles of Building*. Nueva York: Oxford University Press. Versión en español de Iris Menéndez, 1981 (1979).

**BACHELARD, Gastón:** *La poética del Espacio*. México-Buenos Aires: FCE. 1ª edición en español. Título original *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France. Traducción de Ernestina de Champourcin, 1965 (1957).

**NÖRBERG-SCHULZ, Christian:** *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

**RYKWERT, Joseph:** *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili. 2ª edición, 1999.

**RYBCZYNSKI, Witold:** *La casa. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993.

#### **SOBRE ENSEÑANZA DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA**

**MAZZEO, Cecilia, ROMANO, Ana María:** *La enseñanza de las disciplinas proyectuales. Hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Nobuko. 1ª edición, 2007.

**SCHÖN, Donald A.:** *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ministerio de Educación y Ciencias: Paidós. 1ª edición, 1992.