

Ciudad "háptica" versus Ciudad "para la vista" en Juhani Pallasmaa

Manuel F. Lorenzo

Universidad de Oviedo

La reflexión sobre la ciudad y la arquitectura ciudadana es uno de los temas de más imperiosa actualidad, no solo por razones de creciente hacinamiento poblacional, ecológicas o económicas, sino también por razones estéticas y filosóficas. Sobre todo desde la irrupción de la arquitectura del acero, vidrio y hormigón, llamada moderna, de los Mies van der Rode, Le Corbusier, etc., que ha evolucionado con fuerza suficiente desde la segunda mitad del pasado siglo, pasando de un funcionalismo clásico plano y desprovisto de adornos inútiles hacia el giro manierista de la llamada arquitectura deconstructiva, tipo Frank Gehry, en la que se empieza a retorcer la geometría euclídea de los edificios curvando o doblando caprichosamente las paredes, o hacia el barroquismo arquitectónico post-moderno en el que la ornamentación tiende a imponerse por encima de la función.

A su vez, parece anunciarse una nueva crítica a estos coletazos tardo-modernos que ya no trata de retorcerlos caprichosamente, provocando una deshumanización mayor del arte, como diría Ortega, sino que busca su rechazo y su superación en una vuelta vitalista a las fuentes humanas esenciales que nos caracterizan de modo trascendental, no ya como sujetos metafísicamente idealizados y plenamente computerizados, sino como sujetos existenciales, imperfectos, finitos e imprevisibles, dados en relación con un difícil y siempre peligroso mundo entorno natural, desde hace millones de años. Dentro de esta nueva crítica destaca con fuerza, en los últimos años, la figura de Juhani Pallasmaa, un arquitecto finlandés de prestigio internacional que ha iniciado con un pequeño libro, *The eyes of the skin. Architecture and the senses*¹, bien acogido como lectura necesaria en numerosas escuelas de arquitectura de todo el mundo, una penetrante crítica a la actual arquitectura predominante en las ciudades más desarrolladas del planeta, caracterizándola como una arquitectura predominantemente visual, hecha principalmente para ser mirada. Lo cual implica un predominio de la imagen en esta nueva arquitectura espectáculo que confluye con la llamada cultura espectáculo, la política orientada a cuidar la imagen de los candidatos, etc., propia de las llamadas sociedades tardo-modernas.

Este libro de Pallasmaa fue seguido por otros dos libros que continúan y profundizan la crítica a lo que el autor denomina como "ocular-centrismo" arquitectónico, formando una especie de trilogía. Son los libros: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*² y *The Embodied Image. Imagination and Imagery in*

¹ Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, Academy Editions, London, 1995, and John Wiley & Sons, London, 2005; traducido al español por Moisés Puente y editado como *Los ojos de la piel* por Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, por donde se citará.

² Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, London, 2009; también traducido al español por Moisés Puente y editado como *La mano que piensa* en Gustavo Gili, Barcelona, 2012, por donde se citará.

*Architecture*³. El conjunto de los tres libros, repletos de cuidadas ilustraciones fotográficas y concebido por el propio autor como un tríptico⁴, puede ser interpretado como formando una estructura que ejemplifica el recorrido que toda reflexión teórico filosófica debe hacer, según el modelo académico instaurado por Platón en el famoso Mito de la Caverna: crítica de las apariencias, salida de la caverna buscando el fundamento verdadero y vuelta a la caverna para reinterpretar las apariencias desde el nuevo punto de vista adquirido con el descubrimiento de la verdad.

El primer aspecto de crítica de la arquitectura puramente visual de la ciudad “para los ojos” lo aborda Pallasmaa en *Los ojos de la piel*. La salida de este mundo engañoso y alienante de la arquitectura que busca impactar con la pura imaginación la encuentra, en *La mano que piensa*, regresando a una nueva explicación del conocimiento desarrollada por filósofos contemporáneos como Heidegger o Merleau-Ponty, Satre o Lakoff que remite al cuerpo y, más precisamente a las acciones manuales, al heideggeriano “ser a la mano”, como fuente originaria de nuestra relación inmediata con el mundo. Y el tercer libro, *The embodied image*, (“la imagen corporeizada”), trata de reinterpretar el mundo artístico de la imagen, no de forma visual, substancial y exenta con respecto al resto del cuerpo, sino en su conexión necesaria con la corporalidad del propio sujeto creador, o del meramente receptor o espectador del arte que habita la ciudad y sus sofisticados edificios arquitectónicos. Trataremos, en lo que sigue, de exponer esta ida platónica hasta el fundamento verdadero y su vuelta desde él, realizado por Pallasmaa en su transición, para decirlo en términos heideggerianos, de la ciudad como un “ser para la vista” (*Vorhandensein*) a la ciudad como un “ser para la mano” (*Zuhandensein*).

Los ojos de la piel o la crítica a la “ciudad para la vista”

Pallasmaa comienza su crítica a la arquitectura ciudadana más extendida y actualmente triunfante en el campo internacional, poniéndola en conexión con su epistemología subyacente, con su modo de entender nuestra relación con el mundo, la cual es predominantemente “ocular-centrista”, encontrando en ello la causa principal de las consecuencias de desarraigo y deshumanización creciente provocadas por dicha arquitectura:

“Creo que muchos aspectos de la patología de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica a la tendencia ocular-centrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular. La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporánea puede entenderse como consecuencia de nuestro sistema sensorial. Por ejemplo, las crecientes experiencias de alienación, distanciamiento y soledad en el mundo tecnológico actual pueden

³ Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley & Sons, London, 2011.

⁴ “*The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture* completes my study on the role of the senses, embodiment and imagination in architectural and artistic perception, thought and making. This interest emerged 15 years ago in my critique of the hegemony of vision and the neglected architectural potential of the other senses entitled *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. This investigation was expanded in *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* to a study on the significance of the eye-hand-mind connection, regrettably undervalued in the pedagogical and professional practices of the computer age” (Pallasmaa, 2011, pág. 5).

estar relacionadas con cierta patología de los sentidos. Da que pensar que sean justamente los entornos más avanzados tecnológicamente, como los hospitales o los aeropuertos, los que a menudo generan esta sensación de distanciamiento y de indiferencia. El dominio del ojo y la eliminación del resto de los sentidos tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad. Sin duda, el arte del ojo ha producido edificios imponentes y dignos de reflexión, pero no ha facilitado el arraigo humano en el mundo. El hecho de que, generalmente, el lenguaje del movimiento moderno no haya sido capaz de penetrar la superficie del gusto y de los valores populares parece deberse a su énfasis intelectual y visual unilateral; en general, el proyecto moderno ha albergado el intelecto y el ojo, pero ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación” (Pallasmaa, 2012a, pág. 18-19).

El “ocular-centrismo”, que Pallasmaa denuncia en la arquitectura ciudadana más moderna, guarda una profunda conexión con el desarrollo del propio pensamiento filosófico occidental, como pone de manifiesto ocasionalmente el propio autor. En tal sentido, Pallasmaa no es un arquitecto al uso, sino que posee una cultura filosófica notable que le permite plantear con suma agudeza la conexión entre los modelos de la arquitectura visual ciudadana actual con una determinada concepción filosófica del conocimiento humano que se remontó a la metafísica griega: la concepción platónica que eleva la intuición de las Ideas como actos puramente visuales de un alma encerrada en el cuerpo como en una cárcel inhóspita. Así, escribe Pallasmaa (2012a, pág. 15):

“En la cultura occidental, la vista ha sido considerada históricamente como el más noble de los sentidos y el propio pensamiento se ha considerado en términos visuales. Ya en la Grecia clásica, el pensamiento se basaba con seguridad en la vista y en la visibilidad. «Los ojos son testigos más exactos que los oídos», escribía Heráclito en sus fragmentos. Platón consideraba la vista como el mayor don de la humanidad, e insistía en que los universales éticos deben ser accesibles al «ojo de la mente». Asimismo, Aristóteles consideraba la vista como el más noble de los sentidos «porque aproxima más al intelecto en virtud de la inmaterialidad relativa de su saber»”.

Pero en la propia filosofía occidental se ha producido, en los últimos dos siglos una crítica de este predominio de la vista como una crítica al idealismo moderno por sus consecuencias alienantes y mistificadoras. Pallasmaa se remite al Nietzsche de la *Voluntad de poder* como el filósofo que “intentó subvertir la autoridad del pensamiento ocular” (2012a, pág. 19), en tanto reivindica el cuerpo y los otros sentidos hacia los cuales el cristianismo habría mantenido una ciega hostilidad, el “odio al cuerpo” del que habla Max Scheler. Recuerda la hostilidad hacia el sentido de la vista de Sartre en su preocupación obsesiva por la “mirada objetivadora del otro” y la crítica de Merleau-Ponty al “régimen cartesiano perspectivo escópico” propio de un sujeto des-corporalizado y ajeno al mundo (2012a, pág. 20) y su propuesta filosófica alternativa de un sujeto in-corporado en la “carne del mundo”. También, por supuesto, a Heidegger, quien definió, en “La época de la imagen del mundo” (1938), la concepción del mundo como imagen

como el acontecimiento más característico de la modernidad, así como las implicaciones nihilistas propias del ocular-centrismo:

“En opinión de Heidegger, la hegemonía de la vista en un primer momento suscitó visiones gloriosas, pero se fue volviendo cada vez más nihilista en los tiempos modernos. La observación de Heidegger sobre el ojo nihilista da mucho sobre lo que reflexionar hoy en día; muchos de los proyectos arquitectónicos de los últimos veinte años, célebres gracias a la prensa especializada internacional, expresan tanto narcisismo como nihilismo.

El ojo hegemónico trata de dominar todos los campos de la producción cultural y parece debilitar nuestra capacidad para la empatía, la compasión y la participación en el mundo. El ojo narcisista ve la arquitectura sólo como un medio de autoexpresión y como un juego intelectual y artístico separado de las conexiones mentales y sociales fundamentales, mientras que el ojo nihilista adelanta deliberadamente la distancia sensorial y mental y la alienación. En lugar de reforzar la experiencia centrada en el cuerpo y la experiencia integrada en el mundo, la arquitectura nihilista separa y aísla el cuerpo; en lugar de intentar reconstruir un orden cultural, hace imposible una lectura de la significación colectiva. El mundo se convierte en un viaje visual hedonista carente de significado. Queda claro que sólo el sentido de la vista, que se distancia y separa, posibilita una postura nihilista; es imposible pensar, por ejemplo, en un sentido nihilista del tacto, dada la inevitable cercanía, intimidad, veracidad e identificación que conlleva. Existe igualmente un ojo sadomasoquista y también pueden identificarse sus instrumentos en el ámbito de las artes y de la arquitectura contemporáneas” (Pallasmaa, 2012a, pág. 22-23).

Pallasmaa, siguiendo a Michel Certeau, habla de un “crecimiento canceroso” de este narcisismo visual dominante extendido por influyentes órganos del tejido social como la televisión, los periódicos, la publicidad, el marketing, etc. Pero es en la propia historia de la arquitectura moderna donde se puede observar una ruptura con la arquitectura tradicional y milenaria:

“Es evidente que la arquitectura de las culturas tradicionales también está conectada con el saber tácito del cuerpo en lugar de estar dominada visual y conceptualmente. En las culturas tradicionales la construcción está guiada por el cuerpo de la misma manera que un pájaro conforma su nido mediante sus propios movimientos. Las arquitecturas indígenas de arcilla y barro que se dan en varias partes del mundo parecen haber nacido de sentidos musculares y hápticos más que del ojo. Incluso podemos identificar la transición de la construcción indígena del mundo háptico al control de la visión como una pérdida de plasticidad e intimidad, y del sentido de la fusión total característica de los asentamientos de las culturas indígenas” (Pallasmaa, 2012a, pág. 25).

El cambio fundamental en la arquitectura occidental, según Pallasmaa, se produjo en el Renacimiento, aunque ya en la arquitectura griega hubo cierto predominio de la vista, pero no separado todavía del resto de los sentidos por la materialidad y la sensación de peso, principalmente. No obstante, tampoco en el Renacimiento se produce todavía el salto decidido hacia el “ocular centrismo” aunque se sigue avanzando en tal dirección:

“La teoría de la arquitectura occidental desde Leon Battista Alberti ha tratado fundamentalmente de temas de percepción visual, armonía y proporción. La sentencia de Alberti de que ‘la pintura no es más que la intersección de la pirámide visual de acuerdo con una distancia dada, un centro fijo y cierta iluminación’ traza el paradigma perspectivista que también pasó a ser el instrumento del pensamiento arquitectónico. De nuevo, debe hacerse hincapié en que centrarse conscientemente en los mecanismos de la vista no dio automáticamente como resultado el rechazo firme e intencionado del resto de los sentidos antes de nuestra era de la imagen visual omnipresente” (Pallasmaa, 2012a, pág. 26).

Fue necesario que apareciese en la modernidad la Idea de un homúnculo cartesiano, un observador sustancialmente “mental” e incorpóreo. Sólo entonces, escribe Pallasmaa (2012a, pág. 26), “el observador pasa a desprenderse de una relación corpórea con el entorno a través de la supresión del resto de los sentidos, en concreto mediante las extensiones tecnológicas del ojo y la proliferación de imágenes”. Pero, esto ocurre ya decididamente en los fundadores del movimiento arquitectónico moderno, en Walter Gropius o Le Corbusier:

“Las proclamas de Le Corbusier –tales como ‘Yo no existo en la vida sino a condición de ver’, ‘Soy y seré un visual impenitente; todo se encuentra en lo visual’; ‘Sólo se necesita ver claramente para entender’; ‘Te ruego a que *abras bien los ojos*. ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien?’; ‘El hombre mira la creación de arquitectura con sus ojos, que están a 170 centímetros del suelo’; y ‘La arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que se ve y se mide con los ojos’ –manifiestan claramente el privilegio del ojo en la teoría de los primeros modernos” (Pallasmaa, 2012a, pág. 26).

Este nuevo paradigma arquitectónico de la modernidad se ha trasladado, desde entonces, a la propia planificación de nuestras ciudades contemporáneas:

“Con igual claridad, el paradigma visual es la condición imperante en la planificación de la ciudades, desde las plantas de ciudades ideales del renacimiento hasta los principios funcionalistas de la zonificación y el planeamiento que reflejan la «higiene de lo óptico». En concreto, la ciudad contemporánea es cada vez más la ciudad del ojo, separada del cuerpo mediante rápidos movimientos motorizados o mediante su comprensión global aérea desde un avión. Los procesos de planeamiento han favorecido al ojo idealizado y cartesianamente incorpóreo del control y del distanciamiento; las plantas de las ciudades son visiones

altamente idealizadas y esquemáticas vistas a través de *le regard surlombant* (la vista desde arriba), tal como la definió Jean Starobinski, o a través del «ojo de la mente» de Platón” (Pallasmaa, 2012a, pág. 28-29).

Pallasmaa culmina, en definitiva, su crítica al “ocular-centrismo” dominante en la arquitectura ciudadana con un decidido diagnóstico que la condena y la hace alienante: el desprecio del resto de los sentidos corporales en beneficio exclusivo de la vista, lo que conduce al desprecio de la corporeidad misma con la creación de un mundo virtual y fantasmagórico en el que solo puede morar un sujeto incorpóreo, descarnalizado que solo contempla sin tocar ni ser tocado:

“El sesgo ocular nunca ha sido tan manifiesto en el arte de la arquitectura como en los últimos treinta años, en los que ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual llamativa y memorable. En lugar de una experiencia plástica y espacial con una base existencial, la arquitectura ha adoptado la estrategia psicológica de la publicidad y de la persuasión instantánea; los edificios se han convertido en productos-imagen separados de la profundidad y de la sinceridad existencial (...). Como consecuencia de la avalancha actual de imágenes, la arquitectura de nuestro tiempo aparece a menudo como un simple arte retiniano del ojo, completando con ello un círculo epistemológico que comenzó en la arquitectura y el pensamiento griegos. Pero el cambio va más allá del simple predominio físico; en lugar de ser un encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa y fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica. En nuestra cultura de imágenes, la propia mirada se aplanan en una de ellas y pierde su plasticidad. En lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo, lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina. (...) A medida que los edificios pierden su plasticidad y sus lazos con el lenguaje y la sabiduría del cuerpo, se aíslan en el terreno frío y distante de la visión. Con la pérdida de la tactilidad, las dimensiones y los detalles fabricados para el cuerpo humano –y particularmente por la mano–, los edificios pasan a ser repulsivamente planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales. El distanciamiento de la construcción de las realidades de la materia y del oficio convierte aún más las obras arquitectónicas en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción. Se ha perdido el sentido del «aura», la autoridad de la presencia, lo que Walter Benjamin cree una cualidad necesaria para una auténtica obra de arte. Estos productos de tecnología instrumentalizada ocultan sus procesos de construcción, mostrándose como apariciones fantasmagóricas. El creciente uso del vidrio reflectante en la arquitectura refuerza la sensación de ensueño, de irrealdad y de alienación. La transparencia paradójicamente opaca de estos edificios hace que la mirada rebote sin quedar afectada ni conmoverse: somos incapaces de ver o de imaginar la vida detrás de esas paredes. El espejo arquitectónico, que hace rebotar nuestra mirada y duplica el mundo, es un dispositivo enigmático y aterrador” (Pallasmaa, 2012a, pág. 29-30).

Pero queda una esperanza en la lucha contra el aterrador ocular-centrismo contemporáneo. Pallasmaa la rastrea ya en la pintura barroca que introduce las escenas y los objetos cotidianos que se empiezan a salir de los límites visuales marcados por lo que él llama la “ventana de Alberti”, por ejemplo en la pintura holandesa, -o la española, añadiríamos por nuestra cuenta-, del siglo XVII, que explora enfoques tenues o desdibujados, las múltiples perspectivas, etc. Como es bien conocido estos procedimientos barrocos son llevados al límite de la maestría en las famosas *Meninas* de Velázquez, que invitan al cuerpo a desplazarse operatoriamente para asumir los diferentes puntos de vista. Comienza, con ella, cierta liberación del privilegio ocular que se incrementará en el arte moderno de vanguardia:

“Una línea fundamental en la evolución de la modernidad ha sido la liberación del ojo de la epistemología perspectivica cartesiana. Los cuadros de J.M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul Cézanne aspira a ‘hacer visible cómo nos toca el mundo’; los cubistas abandonan el punto focal único, reactivando la visión periférica y refuerzan la experiencia háptica, mientras que los pintores coloristas rechazan la profundidad ilusoria para reforzar la presencia de la propia pintura como un artefacto icónico y una realidad autónoma. Los *land-artistas* fusionan la realidad de la obra con la del mundo vivido y, finalmente, artistas como Richard Serra dirigen directamente el cuerpo, así como nuestras experiencias de la horizontalidad y la verticalidad, la materialidad, gravedad y peso” (Pallasmaa, 2012a, pág. 34).

En el campo de la arquitectura moderna, Pallasmaa se remite como revalorizadores de esta especie de contra-cultura que reivindica los valores de todo el cuerpo, frente a los meramente visuales, a “la arquitectura cinestética y textual de Frank Lloyd Wright, los edificios musculares y táctiles de Alvar Aalto y la arquitectura de geometría y *gravitas* de Louis I. Kahn” (Pallasmaa, 2012a, pág. 34).

En la segunda parte del libro, Pallasmaa trata de reivindicar el papel reequilibrador de este exceso de visualización de la arquitectura en la consideración de una experiencia multi-sensorial centrada en el cuerpo:

“Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen el uno al otro: Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí” (Pallasmaa, 2012a, pág. 41-42).

El cuerpo está compuesto, como organismo, de múltiples sistemas sensitivos, que tienen que ver con el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. Pallasmaa irá tratando, en esta segunda parte del libro, la relación de estos sentidos con la experiencia estética, analizando las relaciones de tales sentidos con la arquitectura de las sombras: “¡Cuánto más misteriosa y atrayente es la calle de una ciudad antigua con sus dominios alternos de oscuridad y de luz que las intensas y uniformemente iluminadas calles actuales!” (Pallasmaa, 2012a, pág. 49). O en relación con el oído:

“Toda ciudad tiene su propio eco que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes. El eco de una ciudad renacentista difiere del de una barroca. Pero nuestras ciudades han perdido su eco por completo. Los espacios amplios y abiertos de las calles contemporáneas no devuelven el sonido, y en los interiores de los edificios actuales los ecos se absorben y se censuran. La música grabada y programada de los centros comerciales y de los espacios públicos elimina la posibilidad de captar el volumen acústico del espacio. Nuestros oídos han sido cegados” (Pallasmaa, 2012a, pág. 52).

Con respecto al olfato y al gusto, Pallasmaa (2012a, pág. 56) escribe lo siguiente:

“Un placer especial del viaje es familiarizarse con una geografía y un microcosmos de olores y sabores. Cada ciudad tiene su gama de sabores y de olores. Los mostradores de los vendedores callejeros son exhibiciones apetitosas de olores: criaturas del océano que huelen a alga, verduras cargadas de olor a tierra fértil y frutas que emanan la dulce fragancia del sol y del aire húmedo de verano: Los menús expuestos en el exterior de los restaurantes hacen que fantaseemos con todos los platos de una cena; las letras que leen los ojos se convierten en sensaciones orales”

Y, finalmente, con respecto al tacto:

“La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia. La superficie de un objeto viejo, pulido hasta la perfección por la herramienta del artesano y las manos diligentes de los usuarios, seduce a la caricia de la mano. Es un placer apretar un pomo de una puerta que brilla por las miles de manos que han cruzado aquella puerta antes que nosotros; el limpio resplandor del desgaste se ha convertido en una imagen de bienvenida y hospitalidad. El tirador de la puerta es el apretón de manos del edificio” (Pallasmaa, 2012a, pág. 58).

Pero todos estos sentidos son, como nos recuerda el autor, evolutivamente hablando, extensiones del sentido del tacto. Por eso Pallasmaa amplía en su siguiente libro, con más detenimiento, su análisis de la hápticidad táctil, el cual lo conducirá al descubrimiento del papel trascendental de las manos, tanto desde el punto de vista

epistemológico como del artístico.

La mano que piensa, como nuevo fundamento cultural

En *La mano que piensa*, Pallasmaa se centra en el análisis de la mano humana y su papel, que ha devenido trascendental por sus consecuencias evolutivas, en el desarrollo de las habilidades, la inteligencia y el desarrollo de la entera cultura humana. Comienza su libro con una crítica del persistente dualismo cartesiano, que había denunciado en el libro anterior en la arquitectura ciudadana, pero ahora remitiéndola a la cultura consumista occidental:

“La cultura consumista occidental continúa proyectando una doble actitud respecto al cuerpo humano. Por un lado existe un culto al cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado, pero, por el otro, se celebran de la misma manera la inteligencia y la capacidad creativa como algo completamente separado, e incluso como cualidades individuales exclusivas. En ambos casos, cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una unidad integrada. Esta separación se ve reflejada en la estricta división de las actividades y del trabajo humano en categorías físicas e intelectuales. Se considera el cuerpo como un medio de identidad y presentación del yo, al tiempo que un instrumento de atractivo social y sexual. Sin embargo, su importancia se entiende simplemente en su esencia física y psicológica, pero se infravalora y desatiende su papel como la base misma de la existencia y del conocimiento corporales, así como de la comprensión total de la condición humana” (Pallasmaa, 2012b, pág. 7).

Pues, a pesar de todo nuestro desarrollo industrial y científico-tecnológico “... seguimos viviendo en nuestros cuerpos de la misma forma en que habitamos nuestras casas, porque, tristemente, hemos olvidado que no vivimos en nuestros cuerpos, sino que somos constituciones corporales en nosotros mismos. La corporeidad no es una experiencia secundaria; la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal” (Pallasmaa, 2012b, pág. 8-9). Pero el órgano que destaca en el cuerpo por ser, más que un mero órgano meramente instrumental, un órgano único y personal, revelador muchas veces de la actividad profesional propia del que las posee, es la mano:

“Consideramos la mano como un miembro banal y evidente de nuestro cuerpo, pero de hecho se trata de un instrumento de precisión prodigioso que parece tener su propio entendimiento, su voluntad y sus deseos. A menudo incluso parece ser tanto el origen como la expresión del placer y de la emoción. Los movimientos y los gestos de la mano son expresiones del carácter de la persona en la misma medida que lo son la cara y los rasgos corporales. Las manos también tienen sus características y rasgos únicos; tienen una personalidad propia. Incluso revelan la ocupación y el oficio de alguien; pensemos en las robustas manos de un trabajador de la siderurgia o de un herrero, las manos mutiladas de un ebanista, las manos de un zapatero, encallecidas y agrietadas por el manejo de las sustancias propias del oficio, las manos que hablan

elocuentemente de un artista de la pantomima, o las delicadas, absolutamente precisas y rápidas manos de un cirujano, un pianista o un mago. Las manos son órganos genéricos característicos del *homo sapiens*, pero al mismo tiempo son elementos únicos” (Pallasmaa, 2012b, pág. 25).

Todo esto es algo que se está poniendo de relieve en las últimas décadas. Pues la reflexión científica sobre la mano es muy reciente y en ella se trasluce una trascendencia no percibida por la superficial anatomía clásica. Pallasmaa se remite al fundamental estudio sobre la evolución y el significado de la mano del neurólogo norteamericano Frank R. Wilson, *The hand: How its use shape the brain, language and human culture*. En dicho libro se hace más complejo el estudio de la mano al contemplarla, añadiendo a la visión anatómica clásica la visión de la mano como parte de una grúa que hace la llamada anatomía biomecánica y la consideración de sus prolongaciones por los nervios que gobiernan sus movimientos hasta el cerebro, como hace la anatomía psicológica y funcional (Wilson, 1998). En base a ello Pallasmaa (2012b, pág. 33) escribe:

“Las recientes investigaciones y teorías antropológicas y médicas incluso otorgan a la mano un papel fundamental en la evolución de la inteligencia humana, del lenguaje y del pensamiento simbólico. La fascinante capacidad motriz y de aprendizaje y las funciones aparentemente independientes de la mano puede que no sean resultado del desarrollo de la capacidad cerebral humana, tal como tendemos a pensar, sino que la extraordinaria evolución del cerebro humano bien puede haber sido una consecuencia de la evolución de la mano. Como Marjorie O’Rourke Boyle observa: «Aristóteles se equivocaba al afirmar que los humanos tenían manos porque eran inteligentes; quizás Anaxágoras estuviera más acertado al sostener que los humanos eran inteligentes porque tenían manos»”⁵.

El propio lenguaje simbólico o gestual, que precedió al lenguaje articulado hablado, parece haber surgido con el uso y diseño de las herramientas posibilitado en una forma nunca antes vista a partir de los *australopithecus*, como la famosa Lucy, y del denominado *homo habilis*:

“Las teorías actuales que sugieren que el lenguaje se originó en la primitiva fabricación colectiva y uso de herramientas implican que incluso el desarrollo del lenguaje está ligado a la evolución conjunta de la mano y del cerebro. Frank R. Wilson sostiene con firmeza: «Es prácticamente una certidumbre que la estructura social compleja –y el lenguaje– se desarrolló gradualmente junto a la expansión de un diseño, una manufactura y un uso de herramientas altamente elaborados». El posterior refinamiento de la mano condujo al posterior desarrollo de los circuitos del cerebro” (Pallasmaa, 2012b, pág. 36).

Asimismo, la gestualidad manual, capaz de desarrollar un sistema de signos articulados, como se comprueba hoy

⁵ En una línea convergente, venimos desarrollando, en la Universidad de Oviedo, una reflexión filosófica sobre las habilidades corporales y en especial sobre la habilidad manual, que denominamos “Pensamiento Hábil” o “Filosofía de la razón manual” (<http://www.manuelflorenzo.webs.tl>).

mismo con el lenguaje de los sordo-mudos, estaría en el origen del lenguaje:

“Existen teorías que consideran el gesto humano como la primera fase evolutiva hacia el lenguaje escrito y hablado. Sin duda, la fuerza emotiva, la inmediatez, la universalidad y la naturaleza articulada de la expresión gestual reflejan una unidad de la constitución humana, así como la estrecha conexión entre la mente y la mano. [...] Sir Richard Paget, quien desarrolló un lenguaje de signos universal en 1939, estimó que mediante la combinación de diferentes movimientos posturales del brazo, el antebrazo, la muñeca y los dedos era factible producir la asombrosa cantidad de 700.000 signos elementales diferentes; según sus cálculos, bastaba con quinientos o seiscientos para construir el vocabulario de su «nuevo lenguaje de signos». Esta estimación hace que la mano sea abrumadoramente más versátil que la boca y la sorprendente comprensión de este hecho parece abrir inmensas posibilidades para la comunicación gestual” (Pallasmaa, 2012b, pág. 44 y 46).

Pero también la mano, continúa Pallasmaa, ha sido fecunda en la creación de significados simbólicos artísticos y culturales, como la mano que aparece en los amuletos, en las ceremonias de saludo, en la imposición mágica de manos, o la bendición, la oración, el “estar a la derecha” del Padre, el tener “mano izquierda”, el gesto de “lavarse las manos”, la quiromancia, las manos tatuadas o con anillos y brazaletes que denotan el estar casado o la pertenencia a una clase, etc.

Pallasmaa, teniendo en cuenta todo esto, se centra en la mayor parte de su libro en la relación de la mano con la creación artística plástica. En relación con los utensilios utilizados manualmente en la actividad artística, señala que, lejos de ser un mero aditamento añadido a la mano, son verdaderos nuevos órganos que, al fusionarse con la mano, multiplican y aumentan su capacidad corpórea operatoria:

“La herramienta es una extensión y una especialización de la mano que altera sus posibilidades y capacidades naturales. Cuando se utiliza un hacha o un cuchillo, el usuario diestro no piensa en la mano y en la herramienta como entidades diferentes y separadas; la herramienta se ha desarrollado para ser parte de la mano, se ha transformado en una especie de órgano totalmente nuevo, una mano-herramienta. El filósofo Michel Serres describe elocuentemente esta unión perfecta entre un elemento animado y otro inanimado: «La mano ya no es una mano cuando agarra el martillo, es el martillo mismo, que ya no es un martillo, sino que vuela transparente entre el martillo y el clavo, desaparece y se disuelve; mi propia mano se ha dado a la fuga cuando escribo. La mano y el pensamiento, como la lengua, desaparecen en sus determinaciones»” (Pallasmaa, 2012b, pág. 51).

Las propias herramientas son impensables sin la mano humana:

“Las grandes herramientas están directamente moldeadas por la mano y su acción. Las herramientas básicas –el cuchillo, el martillo, el hacha, la sierra, el cepillo de carpintero, etc.- han sido refinadas con el transcurso de los siglos y van más allá de la mejora efectuada por cualquier diseñador guiado por ideas intelectualizadas acerca de la función y la belleza. (...) Las herramientas poseen una belleza especial e incuestionable, una belleza ocasionada por causalidades absolutas en lugar de ser la materialización de una idea estética. Incluso los utensilios de piedra más primitivos expresan su uso en el asir de la mano y transmiten el incuestionable placer de su funcionalidad y su funcionamiento perfectos. La belleza de las herramientas refleja el mismo placer de inevitabilidad en tanto que criaturas vivientes; de hecho, poseen la belleza propia de la mano, la más perfecta de todas las herramientas” (Pallasmaa, 2012b, pág. 52).

Pallasmaa explora, desde esta perspectiva, a lo largo del libro, el papel de la mano en la artesanía, en el dibujo pictórico y en la propia arquitectura. En esta última, la creación de la imagen o diseño previo de los edificios incorpora, en las últimas décadas, sofisticados instrumentos en los que prima la visualidad, como los ordenadores. Aquí se pone de relieve que las herramientas no son enteramente neutrales o inocentes, pues “sostener que para dibujar un proyecto de arquitectura, el carboncillo, el lápiz, el rótring y el ratón del ordenador son equivalentes e intercambiables es entender de un modo completamente erróneo la esencia de la unión de la mano, la herramienta y la mente” (Pallasmaa, 2012b, pág. 54). Y más adelante añade:

“... incluso en la era del diseño asistido por ordenador y del modelado virtual, las maquetas físicas constituyen una ayuda incomparable en el proceso proyectual del arquitecto o del diseñador. La maqueta tridimensional habla a la mano y al cuerpo de un modo tan potente como al ojo, y su propio proceso de construcción simula el proceso de construcción real” (Pallasmaa, 2012b, pág. 61).

Pero, en las últimas décadas, la enseñanza en las escuelas de arquitectura ha sido dominada por el “ocular-centrismo”:

“... durante las décadas posteriores a la II Guerra Mundial, el énfasis intelectual en la enseñanza de la arquitectura y la creciente distancia práctica y mental en el estudio del arquitecto y la obra han debilitado decididamente la esencia artesanal del trabajo del arquitecto. En la actualidad, el arquitecto normalmente trabaja desde la distancia del estudio de arquitectura, mediante dibujos y especificaciones escritas, de un modo muy similar a como trabaja un abogado, en lugar de estar inmerso directamente en el material y en los procesos físicos de producción. Además, la creciente especialización y división del trabajo dentro de la propia práctica arquitectónica han fragmentado la entidad tradicional de la identidad propia del arquitecto, del proceso de trabajo y del resultado final. Finalmente, el uso del ordenador ha roto la conexión sensual y táctil entre la imaginación y el objeto diseñado” (Pallasmaa, 2012b, pág. 73-74).

Frente a ello, Pallasmaa propone reformar la enseñanza en dichas escuelas rescatando el papel que las manos tienen en la creación de la imagen, abandonado en relación con el “mentalismo” de la pura visión virtual:

“En la colaboración que he mantenido con pintores, escultores y artesanos a lo largo de cuatro décadas, he aprendido a admirar su capacidad para captar las esencias de las cosas a través de sus manos y sus cuerpos y a través de su entendimiento existencial no conceptualizado, más que a través de sus análisis intelectuales y verbales. Ellos confían en la sabiduría silenciosa del cuerpo y de la mano. También he tenido la oportunidad de observar que la mano y el cuerpo producen ideas claramente diferentes que las de la cabeza. Estas últimas tienden a ser ideas conceptuales, intelectuales y geometrizadas, mientras que las primeras normalmente proyectan una espontaneidad, una sensualidad y una tactilidad. Las manos registran y miden el pulso de la realidad vivida” (Pallasmaa, 2012b, pág. 132).

Es ahora, después de las críticas hacia la arquitectura de la imagen puramente visual, cuando Pallasmaa está en condiciones de regresar, al modo platónico, a la caverna del mundo de las imágenes para corregir su falsedad proponiendo la creación de nuevas imágenes desde el punto de vista del cuerpo, de la mano, de la hapticidad que constituyan una ciudad más verdaderamente humana:

“La habilidad de imaginar y soñar despierto es seguramente la más humana y esencial de todas nuestras capacidades mentales. Quizás, después de todo, somos humanos no gracias a nuestras manos o nuestra inteligencia, sino gracias a nuestra capacidad de imaginar. En definitiva, no utilizaríamos nuestras manos de un modo significativo sin ser capaces de imaginar el resultado de nuestra acción. (...) No obstante, la invasión de imágenes excesivas, no jerárquicas y carentes de significado en nuestra cultura actual —«una lluvia interminable de imágenes», en palabras de Italo Calvino— aplasta el mundo de nuestra imaginación. No queda espacio para la imaginación, puesto que todo lo imaginable ya está ahí. (...) Asimismo siento que la imaginación arquitectónica actual, asistida y favorecida por el ordenador, está produciendo demasiada ficción arquitectónica y en su lugar necesitamos una «arquitectura de la realidad», parafraseando el título del libro de Michael Benedikt. Ya añoramos una arquitectura que nos devuelva a las realidades concretas de nuestro mundo físico y material. No se trata de una añoranza sentimental por un mundo perdido, sino por un mundo que vuelve a vitalizarse y erotizarse, por una arquitectura que nos haga experimentar el mundo en lugar de sí misma” (Pallasmaa, 2012b, pág. 149).

Regreso a la caverna: *The Embodied Image*

El tercer libro de Pallasmaa, *The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*, que culmina el tríptico del que hablábamos al principio, trata exclusivamente de la producción de imágenes en la arquitectura ciudadana actual. Como vimos, después del rechazo y crítica de la imaginaria ocular-centrista que propicia la salida

de tan engañoso mundo, propio de la caverna platónica, y el descubrimiento de la hápticidad manual cual nuevo "Sol" platónico revelador de nuestra verdadera condición humana, Pallasmaa está ahora en condiciones de desarrollar un nuevo punto de vista liberador. Dicho punto de vista se sustancia en la propuesta sistemática de construir una nueva imagen de la ciudad, una imagen corporeizada (*embodied image*) que no pierda su enraizamiento existencial en la hapticidad manual. Como escribe el propio autor:

"Este libro fue escrito en la creencia de que nosotros mismos podemos liberarnos y sensibilizarnos por medio de un entendimiento del mundo re-poetizado y re-mitificado y que la imaginación humana es autónoma, auto-generadora y sin límite. Resulta esperanzador que durante las pocas décadas pasadas la imaginería científica parece haberse acercado a la imaginería poética y viceversa. Vivimos en un mundo – o mundos- de nuestra propia factura y el futuro de la humanidad permanece enteramente en nuestra capacidad de imaginar. Los capítulos que siguen analizan la esencia de la imagen mental y de la imaginación y sugieren vías por las que podemos transitar volviendo a enraizar el arte arquitectónico en su suelo existencial"⁶.

Para ello, el autor lleva a cabo, en el primer capítulo, un análisis de la hegemonía de la imagen en la cultura contemporánea, en el que repite su diagnóstico del predominio del ocular-centrismo en la publicidad, el embotamiento y pérdida de la imaginación, en la arquitectura espectáculo, etc., con la consecuente pérdida del sentido de realidad. En el capítulo segundo encontramos un análisis de la relación entre las imágenes, el lenguaje y el pensamiento a la luz de nuevos conocimientos como los aportados, por ejemplo, por lingüistas como George Lakoff con su revalorización del papel del cuerpo en la formación de las imágenes metafóricas en nuestra forma de pensar (Lakoff y Johnson, 1999), o los avances de la neurología en la localización de las funciones cerebrales conectadas con las imágenes verbales o plásticas:

"Las relaciones e interacciones entre imaginería y lenguaje, percepción y pensamiento, son fundamentales para el entendimiento de la creatividad y de la mente humana. En el pasado los prevaecientes puntos de vista lingüísticos desatendieron el papel de las imágenes. No obstante, durante las últimas décadas, experimentos psicológicos y psico-lingüísticos han revelado y probado el papel crucial de las imágenes mentales o de las representaciones neuronales en el lenguaje y el pensamiento. Estos puntos de vista tienen un significado crucial especialmente en las filosofías y metodologías educativas" (Pallasmaa, 2011, pág. 26).

El capítulo tercero, el más extenso del libro, aborda los múltiples tipos de imágenes (imágenes de la materia, multi-sensoriales, condensadas, arquetípicas, inconscientes, metafóricas, empatizantes, incompletas, ilusorias, icónicas, épicas, cosmo-poéticas, etc.) tratando de comprender lo que ocurre realmente en el proceso de imaginación,

⁶ Pallasmaa, 2011, pág. 34. La traducción, de este texto y de los siguientes, es nuestra.

especialmente cuando lo contemplamos desde la nueva perspectiva manual corporal, es decir, desde la nueva perspectiva de análisis conseguida con la noción de una imagen vivida y enraizada en el cuerpo (“*the lived and embodied image*”):

“La noción de imagen se asocia comúnmente a un retrato (*picture*) o representación visual esquematizada. Incluso en nuestra vida mental desarrollamos constantemente imágenes mentales o imaginarias. La decisiva facultad de la imagen es su capacidad mágica para mediar entre lo físico y lo mental, lo imaginario y lo percibido, lo real y lo afectivo. Las imágenes poéticas, en particular, son corporeizadas (*embodied*) y vividas como parte de nuestro mundo existencial y de nuestro sentido del yo. Imágenes, arquetipos y metáforas estructuran nuestras percepciones, pensamientos y sentimientos y son capaces de comunicar mensajes de tiempos pasados como también de mediar narrativas épicas de destino y vida humana” (Pallasmaa, 2011, pág. 40).

El capítulo cuarto trata de llevar a cabo una anatomía de la imagen poética o creadora considerando que en tales imágenes coexisten simultáneamente dos realidades, la física y la “irreal” provocada por la imaginación. En tal sentido, según Pallasmaa, es necesario tener siempre presente esta dualidad sin reducir la experiencia artística a algo meramente físico o visual. Por ello:

“la imagen mental o vivida es una noción central en todas las artes, aunque ni artistas ni teóricos aludan a menudo a ello. Cuando es mencionada, la palabra ‘imagen’ remite habitualmente a fenómenos puramente perceptuales o visuales. Sin embargo, la imagen es una entidad experiencial, una singularidad sintético perceptual, cognitiva y emocional, de la obra artística que es percibida, corporeizada y recordada” (Pallasmaa, 2011, pág. 93).

El quinto y último capítulo trata específicamente de la imagen en la arquitectura. Su idea esencial es que la auténtica experiencia de la arquitectura no es una experiencia puramente visual o gestáltica, al estilo de lo que sugiere la moda pos-Bauhaus dominante, sino:

“... *confrontaciones, encuentros y actos* que proyectan y articulan específicos significados existenciales y corporeizados. A un edificio lo encontramos, no solo lo vemos; nos aproximamos, lo tenemos enfrente, entramos en él, se relaciona con nuestro propio cuerpo, nos movemos en torno a él y lo utilizamos como un contexto y condición para cosas y actividades. Un edificio dirige, decide y estructura acciones, interrelaciones, percepciones y pensamientos. Y, lo más importante, articula nuestras relaciones con otras personas, así como con las «instituciones humanas», para usar una noción introducida por Louis Kahn. Las edificaciones arquitectónicas concretan el orden social, ideológico, cultural y mental dándole una forma metafórica material” (Pallasmaa, 2011, pág. 124).

Por último, y por razones de limitación de espacio, solo nos referiremos aquí, para finalizar este artículo, a lo que Pallasmaa (2011, pág. 129) considera las más primarias imágenes de la arquitectura:

“En el orden de su emergencia ontológica las imágenes primarias de la arquitectura son: suelo, techo, pared, puerta, ventana, hogar, escalera, cama, mesa y baño. Esta visión asume significativamente que la arquitectura ha nacido más bien con el establecimiento del suelo, una superficie horizontal, que con el techo. Como señalamos anteriormente, las imágenes arquitectónicas profundas son más bien actos que objetos o entidades formales. Estas entidades permiten e invitan: el suelo invita al movimiento, a la acción y ocupación; el techo proyecta abrigo, protección y experiencia de interioridad; la pared significa la separación de varias estancias y categorías de espacios creando, entre otras cosas, privacidad y discreción. Cada una de las imágenes puede ser analizada en términos tanto de su ontología como de su esencia fenomenológica. La experiencia arquitectónica asciende ontológicamente desde el acto de habitar y, conseqüentemente, las imágenes arquitectónicas primarias pueden ser más claramente identificadas en el contexto de la casa, de la vivienda humana”.

En definitiva, la propuesta que subyace a los profundos y novedosos análisis del arte y la arquitectura ciudadana que Pallasmaa lleva a cabo en estos tres libros, se inscribe en la consideración de las imágenes artísticas, no ya como entidades sustancializadas en meras copias, reflejos o representaciones visuales, sino más bien y principalmente como imágenes corporeizadas (*embodied images*), dadas en relación con las complejas acciones, poco tenidas en cuenta hasta la fecha, de órganos corporales pertinazmente relegados en tal sentido como nuestras propias manos.

Bibliografía

- Lakoff, George, Johnson, Mark (1999), *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books.
- Pallasmaa, Juhani (2012a), *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. de Moisés Puente, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, Juhani (2012b), *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, trad. de Moisés Puente, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, Juhani (2011), *The embodied image. Imagination and imagery in architecture*, London, John Wiley & Sons.
- Wilson, Frank R. (1998), *The hand: How its use shape the brain, language and human culture*, New York, Pantheon Books, 1998. Trad.: Wilson, Frank R. (2002), *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Barcelona, Tusquets.