

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Las marcas del Nilo : de los templos egipcios a la Facultad de Ciencias Sociales, los espacios arquitectónicos como formas de comunicación

Autores (en el caso de tesis y directores):

Elisabeth Ana Coleman

Juan José Ferrarós Di Stéfano, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2007

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS
SOCIALES**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

Tesina de Grado

LAS MARCAS DEL NILO

De los templos egipcios a la Facultad
de Ciencias Sociales,
los espacios arquitectónicos como
formas de comunicación.

Tutor: Lic. Juan José Ferrarós Di Stéfano

Alumna: Elisabeth Ana Coleman
ecoleman@fibertel.com.ar

Buenos Aires, 21 de Julio de 2006



■ PRESENTACIÓN

El presente trabajo ha sido realizado con el objetivo de ser evaluado como tesina de grado para la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, por lo cual sus condiciones de producción están orientadas a tal fin.

■ AGRADECIMIENTOS

El paso por la Universidad de Buenos Aires y en especial la experiencia de aprendizaje en la carrera de Ciencias de la Comunicación, transforma significativamente a cualquiera de sus protagonistas. Agradezco haber tenido dicha oportunidad.

Agradezco a mi tutor que fue una guía sensible, inteligente y tolerante que supo hacer de este proceso de investigación una experiencia válida en sí misma.

A aquellos que forman parte de mi vida: Raúl Outeda; Lucas y Gaspar Outeda, espero tener la capacidad para agradecerles cotidianamente su cariño, comprensión y contención.

Agradezco a Elda y Rodolfo por el apoyo brindado durante todos estos años de formación.

■ PREFACIO

“Egipto es un don del Nilo”
Heródoto, 425 a. C. “Historias”

Pocas veces una cultura se ha visto tan condicionada por el espacio geográfico que habita como la civilización egipcia.

¡Salve , Tú, oh, Nilo, que te manifiestas sobre esta tierra y vienes a dar vida a Egipto!” Al cantar alabanzas en himnos como éste, los egipcios relacionaban al Nilo con sus dioses y con su existencia misma. En una época en que la mayor parte del mundo vivía aún en la Edad de Piedra, las cosechas de los generosos campos que flanqueaban el río servían de sustento a artistas, sacerdotes, políticos,

constructores de pirámides, reyes y pobladores de una de las civilizaciones más perdurables del mundo.

Esta arteria vital que fue el Nilo para el pueblo egipcio, con sus inundaciones anuales, influye asimismo en lo simple y regular del paisaje geográfico que se conforma a su alrededor. A ambos lados del valle, largo y angosto, se extienden desiertos que marcan nítidos límites al espacio humano, lo que permite describirlo como un oasis longitudinal de carácter relativamente uniforme. Su tipo de clima seco y estable, junto a las periódicas inundaciones del río parecían manifestar, según la concepción egipcia, un orden natural eterno. El Nilo que corre de sur a norte, establece una dirección espacial primaria. El sol, al salir por el este y ponerse por el oeste, marca la otra dirección¹. Unidos, los elementos fundamentales de la naturaleza egipcia establecen una estructura espacial simple, representada en el jeroglífico que corresponde a la palabra "mundo": un corte a través de un valle, con el cielo arriba y el sol que lo atraviesa.

Por supuesto la influencia del río se vislumbra también en las creencias religiosas y la observancia de rituales que entretejían la vida de esta civilización y que se manifestaban luego en sus edificaciones dejando marcas significativas para la posteridad.

El río se asociaba con cierto número de dioses. Hapi encarna al Nilo, pero el río está vinculado también con la vida y la muerte de Osiris, el dios del mundo de ultratumba².

Asimismo la imagen simple que proporcionaba el cruce del río separando las dos márgenes tenía sus efectos y proveía de explicaciones relatadas en los mitos. El Nilo era la carretera principal del Egipto antiguo, y el barco era el mejor modo de viajar cualquier distancia en aquella época. Por lo cual cuando los antiguos egipcios pensaban el viaje del dios Sol a través del ciclo del día, ellos imaginaban que allí en el cielo también había un río a través del cual el dios navegaba en su barca solar. Del mismo modo, ellos creían que durante la noche el sol se ponía detrás del horizonte hacia el oeste y viajaba a través del inframundo navegando en su bote, para emerger a la mañana siguiente en el horizonte del este.

En esas latitudes el poder del sol podía ser tanto benéfico como terrorífico y la ausencia del mismo durante la oscuridad, en las

¹ Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*, colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

² Ver contexto del Antiguo Egipto (mitos y leyendas) en el anexo.

noches frías y desérticas, era un importante contraste con la actividad del día.

Toda esta vital experiencia de vida que generaba el río con su importante variedad de plantas, de animales silvestres, aves acuáticas, cocodrilos y hasta hipopótamos no sólo dejaron sus marcas en los relatos míticos o en las experiencias cotidianas y religiosas de los pobladores del Antiguo Egipto, sino también en los jeroglíficos; en las primeras columnas de madera con forma de papiro que serían más tarde reproducidas en piedra; en los colores de la ornamentación de los templos; en los muros de piedra caliza y en los bajorrelieves. Entre la enorme cantidad de ejemplos podemos mencionar los de la tumba de Ptahhotep, un visir que vivió cerca de 2375 a.C., quien se había hecho construir una espléndida tumba en el cementerio de Saqqara. Sus relieves funerarios, que representan el nivel del arte en el Antiguo Reino, celebran las abundantes cosechas, la vida silvestre exuberante y los años vividos en la opulencia. En una escena se ven algunos sirvientes llevando ofrendas al difunto: bandejas y canastas de frutos, pan, flores de loto, rollos de papiro, aves y animales salvajes atados.

Estas representaciones, que se vuelven habituales en los templos funerarios, muestran los primeros indicios de una voluntad de representación y de significación cuyas marcas podemos seguir leyendo en el presente como signos.

Estas primeras formas de manifestar lo significativo de la vida, como también lo hicieran los pueblos prehistóricos en las cuevas, perfilan una necesidad particular por la comunicación a través de signos, en este caso iconográficos, pero que también tienen que ver con los espacios arquitectónicos proyectados para sus templos. Situación que el hombre ha ido desarrollando y perfeccionando hasta llegar a lo que en el presente llamamos la Era de la Información.

Por eso la *Marcas del Nilo* se propone rastrear signos de aquellos primeros tiempos de la civilización egipcia que puedan derivar en marcas significativas en el presente, relacionadas con el poder de comunicación del espacio arquitectónico.



Relieve funerario, tumba del Visir Ptahhotep en Saqqara. Foto de Kenneth Garrett (1995) para la revista National Geographic.

■ 1- INTRODUCCIÓN

Desde las Ciencias de la Comunicación surge una proposición de la mayor importancia: “todo comunica”, que se reduce a la idea de que casi todo (lenguaje, objeto, praxis, representación) es significativo de un modo u otro y transmite un mensaje de manera voluntaria o no. Incluidos entre los sistemas significantes no lingüísticos están los espacios arquitectónicos comunican sentido mediante procesos de significación.

Varios autores dan cuenta de ejemplos paradigmáticos que revelan la importancia significativa de los elementos arquitectónicos.

■ 1.2- Los edificios moldean el comportamiento

Rudolf Arnheim³ propone que los edificios no sólo reflejan las actitudes de la gente por la que y para la cual fueron hechos, sino que también informan activamente el comportamiento humano:

Hace algunos años, las conversaciones de París para tratar sobre la paz en Vietnam fueron retrasadas por un problema de *ébénisterie diplomatique*, como lo llamaron los franceses, un problema de ebanistería diplomática. Los representantes de Estados Unidos y Vietnam del Norte regateaban sobre la forma de

³Arnheim, R. *La forma visual de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

la mesa ante la que habrían de sentarse los negociadores. ¿Debería ser angular o redonda, en forma de diamante o de rosquilla, o de media luna? La discusión provocó gran hilaridad, pero fue ridícula solo en el lapso coloquial. Era un asunto sustancial, ya que suponía el reconocimiento habitual de quién trataba con quién. Los Estados Unidos, en interés del gobierno de Saigón, se negaban a aceptar al Vietcong como parte contendiente. Según el *New York Times* se propuso un agrupamiento bilateral con los americanos y sudvietnamitas sentados frente a los representantes de Vietnam del Norte y de Vietcong. Hanoi insistía en una disposición "cuadrangular": deseaba una mesa redonda, en la que se sentarían las partes en cuatro grupos, pero esto sólo sería agradable a los ojos de los americanos si se pintase una línea cruzando la mesa. Hanoi se puso en contra de la línea divisoria, que hubiera transformado la simetría céntrica de la mesa en bilateral.

Que la persona esté limitada a un estrecho trayecto vital o se le conceda una amplia latitud, determina el papel asignado a ella y a su modo de realizarlo. Mussolini, por ejemplo, recibía a sus visitas en un gran salón del Palazzo Venecia. El visitante tenía que cruzar un largo y estrecho pasillo vacío sin ayuda de ningún apoyo que le guiara y observado fijamente por el dictador, que se sentaba detrás de su monumental escritorio en el otro extremo de la habitación.

Asimismo, la puerta de entrada a una tradicional casa japonesa de té es muy baja, para que cada participante tenga que postrarse antes de que se le admita o gane el derecho de participar en la ceremonia.

■ 1.3- Plantas abiertas para una sociedad abierta

El racionalismo apostó por la novedad y la desnudez radicales, por la elegancia fría, por la función de manera primordial.

La planta abierta tanto del espacio interior como del exterior respondería a la posición del hombre en el mundo moderno: Ya no hay una visión rígida del mundo, ni un modelo de sociedad en el que cada uno tiene asignado un lugar fijo. El ángulo visual de los edificios ya no es obligatorio: el complejo diseñado por Gropius para la Bauhaus, por ejemplo, no posee ninguna fachada anterior definida. El edificio ofrece una imagen distinta desde cada ángulo. Podría decirse que esto no es otra cosa que la expresión del pluralismo.

■ 1.4- Moderación y dimensiones humanas

En la Grecia clásica la defensa de la polis y la buena relación con la divinidad que la protegía no residía en manos de un ejército de mercenarios ni en un clero independiente, sino en cada uno de los ciudadanos.

En un mundo así, que no siempre hacía justicia a sus sublimes ideales, tan atento a la emancipación del ser humano, parece consecuente que las proporciones de las viviendas divinas no fueran de un tamaño abstracto, sino de medidas empíricas tomadas del cuerpo humano. A éste se referían, por ejemplo, los elementos del templo dórico.

■ 1.5- La significación no siempre está emparentada con la realidad

En los siguientes ejemplos relatados por Juan Pablo Bonta⁴ es posible consignar que la significación de la arquitectura muchas veces se distingue de lo que un edificio tácticamente es. En variadas oportunidades lo que “es” y lo que “representa” se oponen. Tal el caso de las universidades norteamericanas que el autor aporta para ejemplificar esta cuestión:

“En una de sus charlas radiales por la BBC, Pevsner⁵ criticó a Stirling y a Gozan, los arquitectos que proyectaron la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester porque se permitían efectos visuales antojadizos en lugar de preocuparse por la conveniencia de los usuarios:

La rampa que conduce hacia lo que se suponía sería la entrada principal está empinada hasta el punto de tornarse peligrosa, y por consiguiente la gente la usa poco. Pero los arquitectos precisaban una rampa, porque la rampa es una diagonal, y las diagonales eran su línea de ataque. Considérense los extraños prismas de vidrio que rematan cada tramo de la cubierta de los laboratorios (también dispuestos, dicho sea de paso, en forma diagonal). He tratado en toda forma de encontrar justificación funcional para estos prismas, sin conseguirlo. Los prismas no permiten la entrada de más luz, ni hacen que la luz penetre de ninguna manera especial, más ventajosa. Las formas son meramente expresivas y, como tales, entrañan un gasto adicional. (Pevsner, 1967)

⁴ Bonta, Juan Pablo *Sistemas de significación en arquitectura*, colección Arquitectura y Crítica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

⁵ Nikolaus Pevsner (1902 - 1983) fue un crítico de arquitectura con una larga lista de libros editados.

En contraposición a la Escuela de Ingeniería de Leicester, Pevsner destacó ante su audiencia los edificios de la Universidad de Sheffield diseñados por Gollins, Melvin, Ward y asociados

Estos edificios son mucho más neutros en su expresión, sin perder por ello, en mi opinión, nada de su valor estético. El calmo perfil, el magnífico agrupamiento y el preciso diseño de detalle de estos edificios revelan tan inconfundiblemente la excelencia de sus arquitectos como la obra de Stirling y Gozan refleja una violenta expresión individual. La edificación universitaria debiera reflejar calma y precisión antes que violencia. Una cosa en todo caso es segura, y es que los edificios de una universidad debieran diseñarse teniendo en cuenta al usuario y no al arquitecto.

Broadbent, que a la sazón era profesor en la Universidad de Sheffield, tenía su despacho en una de las torres del conjunto ponderado por Pevsner, relata el autor Contrastando la opinión del crítico con su propia experiencia directa del edificio, Broadbent explicaría unos años más tarde (1975)

Estábamos sufriendo los efectos de una circulación vertical absolutamente inadecuada: en el último piso había dos aulas con una capacidad de cuarenta asientos cada una, servidas por un solo ascensor para diez personas. La carga térmica por exposición a la radiación solar era insoportable: llegué a medir cierto día 36° C en mi cuarto y había nieve afuera. Había excesivo resplandor, demasiada transmisión de ruidos a través de paredes y losas, y los remolinos de viento en el piso bajo muchas veces impedían usar la puerta de acceso principal, para no mencionar sino algunas cosas.

A juzgar por el testimonio de Broadbent como usuario, el edificio no era funcional, ni estaba diseñado "teniendo en cuenta al usuario y no al arquitecto" como creía Pevsner. ¿Cómo es posible que Pevsner lo encontrase "funcional"? Era una torre prismática con paredes de cristal y carecía de acentos diagonales. Parecía funcional y por consiguiente para Pevsner, tenía que ser funcional.

Ciertas formas arquitectónicas crean una imagen de funcionalidad, pero sólo como consecuencia de un tipo de convención cultural. En este caso el efecto de la convención era tan fuerte que aun críticos profesionales como Pevsner se regían por ella. La creencia en la funcionalidad de las torres de cristal era falsa en la realidad, pero

esto no obstó para que la creencia operase como un elemento de la cultura arquitectónica corriente por un tiempo considerable.

■ 1.6- Distintas maneras de ser en el mundo

Cada sociedad asume una forma singular y en el marco de esa singularidad, instauro su propio mundo. Así define lo que es real y lo que no lo es, qué sentido se le adjudica a qué cosas. La sociedad egipcia conformó un sistema de creencias para explicar su mundo que se transmitió a través de sus mitos y leyendas que fueron difundidos por medio de su arte, sus esculturas, sus frisos y sus espacios arquitectónicos.

Tanto en el pasado como en el presente, los edificios que construimos transmiten un sistema de valores. La estructura, la función, el estilo y la manera en que los habitamos comunican valores que se resignifican históricamente.

Es en estos territorios que este trabajo se propone indagar: en los tiempos pasados y en los tiempos presentes, tratando de encontrar las relaciones posibles entre una cultura de origen y una cultura contemporánea. Y la investigación se propone desde lo comunicacional porque busca explorar y describir la formación del sentido y el funcionamiento de los mensajes.

■ 1.7- Un puente entre dos momentos históricos

En principio este hilo que une al Egipto antiguo en un extremo con diferentes manifestaciones de lo contemporáneo en el otro, son ciertas expresiones comunicacionales vigentes que tienen que ver con el uso pedagógico de un espacio arquitectónico que impone una cierta manera de leer significativamente los espacios y que, de una forma consciente o no, perciben los usuarios.

Las marcas del Nilo , entonces, propone una indagación en lo que fue la primera manifestación sistemática arquitectónica cuyo gran representante fue Imhotep, considerado el primer arquitecto⁶ de la historia, en el Antiguo Egipto y un traslado en el tiempo de algunas variables que pueden investigarse actualmente en las distintas sedes de la Facultad de Ciencias Sociales.

Esta relación no pretende ser azarosa ni caprichosa. Nuestra cultura y formas educativas están preñadas de lo que ha sido la cultura clásica fundamentalmente griega. Estos han sabido sistematizar ciertas líneas

⁶ arkhi-tekton: palabra griega que designa al obrero principal o maestro de obras de una construcción.

de pensamiento y de investigación gracias al aporte de sus filósofos. Y, por otra parte los romanos han diseminado por el mundo, en aquella época conocido, todas sus manifestaciones culturales. Pero hay ciertas características de la cultura egipcia que han sido una gran fuente de inspiración e intercambio para los griegos. Estos admiraban (y también recelaban) la capacidad de escritura del pueblo egipcio, lo monumental de su arquitectura y capacidad escultórica y cierto criterio estético entre otras particularidades. Hacia el 2000 a.C. surgió una estrecha relación entre Egipto y Grecia. Pese a que el arte de la construcción era una ciencia secreta en el Antiguo Egipto, tuvo influencia más allá del mar mediterráneo.

Varios fueron los historiadores griegos que viajaron a la ciudad de los faraones y difundieron su cultura a través de escritos que hablaban de sus mitos y de su geografía (Herodoto 450 a.C.; Diodorus de Sicily, 60 a.C; Strabo 25 a.C.). En el momento en que Alejandro Magno puso pie en Egipto y fue legitimado por los sacerdotes como hijo directo del dios Ra, la difusión e intercambio de experiencias culturales entre egipcios y griegos se afianzó durante todo el período ptolemáico.

Los templos que se describirán y analizarán en *las Marcas del Nilo* fueron lugares de enseñanza y formación de sacerdotes pero también de escribas. Estos conformaron un grupo bien considerado que disfrutaba de algunos privilegios de clase. El arte de la escritura, según relatan los papiros, era aprendido bajo estrictas normas de disciplina y constrictión, desde la infancia, en estos emplazamientos especiales que eran los templos.

Muchas de las manifestaciones culturales de aquella época se han ido transmitiendo históricamente, de manera a veces subrepticia, formando parte de la trama de significaciones que es nuestra cultura en la actualidad.

■ 1.8- El encuentro con la experiencia

En la vida el choque con la experiencia directa nos coloca, en algunas ocasiones, en situación de apertura hacia ciertos interrogantes, a la reflexión. En mi caso particular, el encuentro presencial con las manifestaciones de la cultura egipcia me predispusieron a una actitud de fascinación y de multiplicidad de interrogantes relacionados con la historia de la humanidad, con los arquetipos, con la necesidad de comunicación que, más allá del lenguaje oral, vivenciaban estas culturas primitivas.

¿Por qué la utilización de signos de manera tan temprana en la civilización? ¿Por qué los antiguos egipcios tenían una necesidad tan poderosa de comunicar su simbología a través de los templos y tumbas funerarias? ¿Qué tipo de elementos se ponen en juego a la hora de construir edificaciones que se vuelven símbolo en sí mismos, como las pirámides de Giza⁷? ¿Qué tipo de pedagogías implican cierto tipo de construcción adscripta a una convención? ¿La escritura jeroglífica en los templos de piedra es un hecho ornamental o comporta otras significaciones? Los distintos aspectos del espacio arquitectónico que fueron significativos como paradigma del origen de un tipo de organización del estado y de la sociedad ¿pueden verse en el uso de los espacios en la actualidad? ¿De qué manera repercuten el uso de la monumentalidad, de cierto tipo de iluminación, de un tipo de circulación, de la utilización de la escritura en los edificios dedicados (como en la antigüedad fueron los templos) a la enseñanza?

La manera en que se va construyendo el objeto de estudio y las relaciones que pueden plantearse desde una investigación cualitativa están en conexión con el mundo del investigador (Lindlof, 1995). El análisis de los distintos edificios donde funcionan las carreras de la facultad de Ciencias Sociales tiene que ver con la experiencia directa y con mi relación con la carrera de Ciencias de la Comunicación. Por eso fue importante lograr una mirada “*extrañada*” sin interponer las propias consideraciones para poder escuchar y observar, desde un punto de vista más distante, las otras voces consultadas.

■ 1.9- Sin recorridos similares

En general los textos que pueden encontrarse sobre el Antiguo Egipto focalizan desde lo histórico o dan cuenta del registro espiritual y religioso de la época. En muchos textos de arquitectura, los templos egipcios forman parte de la cronología. Otros autores, como Norberg-Schulz hacen una descripción de los templos y un análisis de lo que él considera el carácter sagrado que se le confería a los mismos y de dónde podría provenir cierta convención estilística que era utilizada por los arquitectos egipcios.

El carácter comunicativo de las formas visuales es propuesto desde la Semiótica por autores como Saussure, Eco, Barthes, De Fusco, entre otros. Desde el punto de vista de la Semiótica de la Arquitectura hay una corriente que tuvo su momento de mayor aporte alrededor de los años 70 en Italia (muestra de ello son los Simposios de Castelldefels

⁷ Giza o Gizeh, según sea la traducción, sitio donde están enclavadas las pirámides de Keops, Kefrén y Micerinos.

(1972) y el Seminario de Ulm que tuvieron lugar en Italia) pero que, sin embargo, con el correr del tiempo no ha gozado de suficiente difusión.

Juan Pablo Bonta en su libro *Sistemas de significación en arquitectura*⁸ explica, en parte, cómo se fue dando el gradual abandono del aparato teórico tomado a préstamo a la lingüística estructural, y la sustitución de lo que el propio autor llama paradigma de la comunicación por el paradigma de la significación (o interpretación) con una nueva posición que plantea el estudio del significado de la arquitectura a la luz del análisis de la conducta social y de la historia.

Los aportes y análisis en este sentido son variados pero no se remontan a etapas primitivas de la construcción, como la egipcia, sino que se detienen en el análisis de proyectos arquitectónicos más contemporáneos.

Por otra parte la arquitectura misma como disciplina, más allá de algunos esfuerzos aislados no tiene en cuenta en muchos casos el proceso de significación sino que prioriza la "función" de cada aspecto de una construcción.

Desde un punto de vista más intersubjetivo, la psicología experimental, como veremos en este trabajo, ha desarrollado estudios sobre ciertos elementos arquitectónicos que producen sentido y también tienen efectos emocionales sobre el individuo.

Por ejemplo autores como Sven Hesselgren han investigado desde la gestáltica⁹ el significado en arquitectura, o sea qué es lo que los espacios nos quieren decir. El autor específicamente se refiere a la "semántica arquitectónica" para hablar del estudio de la expresión arquitectónica. Utiliza el término semántica, explica, porque está relacionada con la enseñanza de los significados. Los aportes desde este campo han sido variados pero interesantes en cuanto a la experiencia del uso del color y la percepción de las formas en relación con las emociones.

En cuanto al objeto de estudio construido en esta investigación no existen antecedentes en cuanto a la relación propuesta y tampoco estudios sobre el espacio arquitectónico de la facultad de Ciencias Sociales.

⁸ Bonta, ob. Cit.

⁹ El Enfoque Gestáltico se encuadra como línea terapéutica dentro del Movimiento de Psicología Humanista que considera al hombre como un todo, tomando en cuenta su pensar, su sentir y su hacer. La Psicología Gestáltica parte de la premisa de que la naturaleza humana se organiza como una totalidad, que es en esos términos como el individuo la vivencia y solo puede ser comprendida en función de ellos.

■ 1.10- De cara al futuro

En vista del proyecto en desarrollo para la edificación de una nueva sede que contenga a todas las carreras que conforman la facultad de Ciencias Sociales, se espera que el siguiente trabajo aporte consideraciones que constituyan una contribución desde la carrera de Ciencias de la Comunicación al desarrollo de ciertos aspectos que consideramos fundamentales para el nuevo proyecto.

■ 1.11- Cuestiones de organización

El índice dará testimonio de la manera en que está organizado este trabajo desde la presentación hasta el anexo pero en cuanto al contenido se recomienda en principio una lectura completa ya que más allá del Marco Teórico se incluyen ciertos lineamientos teóricos en algunos de los aspectos considerados para el análisis que están planteados en la primera parte del desarrollo, correspondiente al Antiguo Egipto. Estos textos tienen valor referencial, por supuesto, para el análisis de las sedes de la facultad de Ciencias Sociales pero se evita reiterarlos en virtud de la extensión del trabajo.

■ 2- MARCO METODOLÓGICO

■ 2.1- Genealogía de la construcción del objeto. Cómo se conoce

Kant (1724-1804) se convierte en un indiscutible punto de inflexión en la historia de las ideas. Reflexiona sobre su tiempo. Su pensar no es ajeno, indiferente a los acontecimientos que forman su presente.

El iluminismo ya propone la certeza del propio juicio, la confianza en el poder de la propia razón, el profundo sentimiento de que la libertad le viene al hombre de su juicio libre.

Kant, que era un gran admirador del empirista Hume, dice: "Todo conocimiento empieza por la experiencia, pero no se reduce a la experiencia".

No buscará Kant las condiciones de posibilidad del conocimiento en el objeto -como Hume y los empiristas- sino en el sujeto. A esto Kant lo llama *giro copernicano*. Que consiste en encontrar las condiciones de posibilidad del conocimiento en el sujeto y no en el objeto. Descartes ya lo había intentado antes. La similitud entre Descartes y Kant es que utilizan al sujeto como centralidad epistemológica. No buscan las condiciones de posibilidad en el objeto sino en el sujeto. Lo importante no es conocer el objeto, sino la *facultad de conocer*. De aquí que su obra se llama "*Crítica de la razón pura*"¹⁰. Donde *crítica* quiere decir conocimiento. Es decir, se trata de emprender el conocimiento de la facultad de conocer.

Para conocer a esa empiria (y hacer de ella un objeto y no una materialidad dada en la mera experiencia), Kant dota a la sensibilidad de dos elementos que ella agrega a la realidad, porque es ella la que los posee.

La sensibilidad pone en la empiria que se le da en la experiencia el espacio y el tiempo, que están en el sujeto. O sea: las cosas se nos dan como empiria en la sensibilidad, pero la estética trascendental encuadra a esas cosas en el espacio y el tiempo.

Sólo hay objetos para un sujeto. Hasta que el sujeto no adosa a la empiria el espacio y el tiempo, la materialidad, la cosa, es sólo eso. No es aún un objeto de conocimiento.

Sobre las intuiciones de la sensibilidad trabaja ahora el entendimiento. El entendimiento le aplica al objeto ya encuadrado por las intuiciones de espacio y tiempo, sus categorías.

¹⁰ Kant, I, *Crítica de la razón pura*, Tomo I, Editorial Losada, 1992.

En Kant se parte de un sujeto que habrá de construir la realidad. Por eso sus categorías se diferencian de las categorías de Aristóteles, que eran categorías de lo real.

A ese mundo que el sujeto constituye con su andamiaje categorial, Kant lo llama *mundo de la experiencia posible*.

■ 2.2- Construir o descubrir

Esta concepción del conocimiento, centrada en el sujeto, donde el objeto de conocimiento se va *construyendo* se aleja de la postura positivista que sostiene que el objeto existe afuera del acto de conocer y que el sujeto cognoscente sólo tiene que encontrar el método que lo lleve a *descubrir* la verdad. Desde esta perspectiva el conocimiento se descubre.

Desde el presente trabajo de investigación, en cambio, proponemos explorar el sentido, a la vez que vamos construyendo la red significativa en la que se valida ese conocimiento.

O sea que no se pretende “descubrir” verdades absolutas, ni demostrar la refutación o verificación de una hipótesis dada, sino más bien construir una aproximación de tipo comprensiva a la realidad social analizada, por medio de un camino cuyo fin es paradójicamente abrir nuevos caminos de interrogación que conduzcan hacia un horizonte eternamente vivo y en movimiento, donde no se clausure el proceso de conocimiento con teorizaciones absolutas y definitivas.

■ 2.3- No se produce conocimiento fuera de la matriz sociocultural a la que se pertenece.

Las circunstancias sociales, políticas, económicas, culturales e históricas condicionan no sólo el modo de ver la realidad sino de producir conocimiento sobre ella. El modo en que buscamos respuestas y hasta la posibilidad de realizarnos ciertas preguntas y no otras, ya están inscriptos en la matriz sociocultural dentro de la cual vivimos. En lo que Bourdieu llama el *habitus*¹¹, del cual forma parte el investigador.

El conocimiento no existe por sí solo, está inserto en las prácticas sociales, en los discursos demarcados por la matriz sociocultural en la que se han desarrollado.

■ 2.4- Cómo nace una idea

¹¹ Un sistema de disposiciones duraderas, eficaces en cuanto esquemas de clasificación que orientan la percepción y las prácticas más allá de la conciencia y el discurso, y funcionan por transferencia en los diferentes campo de la práctica.

La metodología cualitativa aborda objetos que no existen por sí mismos. El investigador los construye, relacionando cosas que no estaban relacionadas. Esto es, el objeto de investigación se constituye en una peculiar relación de elementos. El investigador se va adentrando en el objeto de estudio, descubriendo nuevos elementos, nuevas relaciones que va explorando paulatinamente.

¿Cómo llega a interesarse por las relaciones de un objeto en particular? Teniendo en cuenta que "Excelentes ideas de investigación surgen de lo que uno es, lo que uno hace y lo que uno experimenta en la vida cotidiana" (Lindlof, 1995)¹².

De este modo surge el presente proyecto de investigación. A partir de relaciones establecidas por la experiencia directa del sujeto que investiga, como alumna de la facultad de Ciencias Sociales y por el contacto directo con los monumentos egipcios.

Desde una mirada "extrañada" se indagó teniendo en cuenta esta familiaridad con el objeto de estudio para poder escuchar las otras voces, más allá de las opiniones del investigador, y lograr mediante un abordaje crítico, desnaturalizar el orden establecido y contribuir a su comprensión como resultado de un proceso socio-histórico y no como el orden natural y absoluto.

Ejerciendo una *vigilancia epistemológica* que Bourdieu define como una actitud de constante supervisión del investigador respecto de su propio trabajo de investigación y que lo formula de la siguiente manera: "A la tentación que siempre surge de transformar los preceptos del método en recetas de cocina científica o en objetos de laboratorio, sólo puede oponérsele un ejercicio constante de la vigilancia epistemológica que, subordinando el uso de técnicas y conceptos a un examen sobre las condiciones y los límites de su validez, proscriba la comodidad de una aplicación automática de procedimientos probados y señale que toda operación, no importa cuán rutinaria y repetida sea debe repensarse a sí misma y en función del caso particular".¹³ La actitud de vigilancia epistemológica requiere de una explicitación de las operaciones realizadas para la construcción del objeto; implica fundamentar la elección del enfoque metodológico, las técnicas aplicadas a la obtención del material de análisis y los conceptos empleados.

¹² Lindlof Thomas, "Design I: Planning" en *Qualitative Communication Research Methods*, cap. III, pp. 61-69, Sage Publications, Thousand Oaks, 1995. Traducción, adaptación y notas de Laura Siri para la Cátedra Teoría y Práctica de la Comunicación II, profesor Aníbal Ford, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 1998.

¹³ Bourdieu, Pierre, Passeron, J.Claude *El oficio del Sociólogo, presupuestos epistemológicos*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.

■ 2.5- Metodología de la investigación

En esta investigación se adopta el enfoque *cualitativo*. Este tipo de metodología busca revelar e interpretar las cualidades del objeto, que son elusivas. El análisis cualitativo se plantea la búsqueda de significados desde la afirmación de que los mismos están mediatizados por el lenguaje y la acción. Los significados son construcción social de sentido y residen en las prácticas sociales.

La investigación cualitativa busca asociar: se inscribe en el cruce del paradigma interpretativo con el interaccionista. Busca asociar cosas que no estén asociadas, pero que se relacionan para producir nuevo conocimiento.

■ 2.6- Herramientas metodológicas

En el presente trabajo se tiene en cuenta la noción de *caja de herramientas* que Pierre Bourdieu define como: enfoque de investigación que aboga por una utilización flexible de los conceptos teóricos, extraídos incluso de diferentes teorías, siempre que medie una actitud crítica respecto de la compatibilidad de marcos teóricos y que la elección de los conceptos se realice en función de las necesidades del objeto a construir. Por medio de este enfoque se pretende seleccionar y construir conceptos teóricos en función de las condiciones espacio temporales específicos de la investigación.

La relación establecida en la construcción del objeto de estudio entre el uso de los espacios arquitectónicos en Egipto y en la Facultad de Ciencias Sociales supone la utilización de herramientas metodológicas diferentes para ambos momentos históricos.

La contemporaneidad nos permite indagar mediante encuestas y observar los procesos y sus transformaciones *in situ*. Al pasado, en cambio, no podemos encuestarlo, sólo podemos con imaginación y documentación histórica delinear algunas premisas o tentativas de respuestas. Es por eso que se detallan a continuación las herramientas utilizadas para cada etapa del análisis.

2.6.a- Para la indagación sobre el Antiguo Egipto:

- Dentro de la bibliografía: análisis de textos históricos y antropológicos sobre el Antiguo Egipto, libros de arte, libros y folletos de divulgación turística con información específica sobre los templos.

- Análisis de los monumentos de manera presencial y por medio de fotografías.
- Análisis de textos sobre Semiótica de la Arquitectura.
- Consulta de bibliografía teórica relacionada con ciertos aspectos de la arquitectura como disciplina.
- Aplicación de algunos conceptos de la Psicología Experimental.
- Consulta en páginas Web especializadas en egiptología.
- Visualización de material documental audiovisual.

2.6.b- Para la indagación sobre las sedes de la facultad de Ciencias Sociales:

- Elaboración de una ficha de observación para llevar a cabo las observaciones en cada sede.
- Elaboración de una encuesta con preguntas abiertas y cerradas para consultar a una muestra heterogénea que concurre a las distintas sedes (se incluyen alumnos y docentes sin importancia de género, edad, carrera o antecedentes dentro de la facultad).
- Análisis de fotografías tomadas en el lugar.
- Elaboración de una grilla de comparación con las respuestas de los encuestados.
- Confección de gráficos comparativos según los resultados de las encuestas sobre los edificios de las sedes.

Cabe aclarar que el universo elegido para la encuesta compuesto por 40 personas tiene como fin poder elaborar preguntas y categorías iniciales y se instrumentan como punto de partida para la investigación. Siendo la muestra, de todos modos, muy aleatoria, resulta eficaz en principio para introducir algunas premisas, como principios ordenadores de la búsqueda. Ya que la Facultad de Ciencias Sociales cuenta con un universo de cerca de 30.000 personas sumando estudiantes, docentes, investigadores, graduados y trabajadores no docentes, debería en el futuro tomarse en cuenta una muestra mayor y representativa de un universo más ampliado.

■ 2.7- Objetivos del presente trabajo de investigación

2.7.a- Objetivo general

Indagar sobre los discursos comunicacionales en las sociedades antiguas, como por ejemplo la egipcia. Explorar los orígenes (como

antecedentes) de las formas de comunicación que con una función educativa buscan encuadrar, explicar o instar a ciertos tipos de conducta propias de la cultura. Establecer qué valores sostienen un tipo particular de comportamiento arquitectónico.

A partir de allí, poder analizar sobre esta base los contenidos como referentes para comparar con las pedagogías de nuestra sociedad actual.

2.7.b- Objetivos

- Analizar los templos y monumentos egipcios antiguos como soportes de comunicación en una de las primeras civilizaciones con sistema de escritura.
- Develar posibles discursos comunicacionales, representaciones y concepciones sociales que pudieran leerse a partir de un análisis de los espacios arquitectónicos y relieves ornamentales de los templos.
- Tratar de establecer la relación que entre comunicación y pedagogías tenía lugar hace más de 4000 años en Egipto y extraer criterios de análisis que puedan ser de utilidad como modelo de dicha relación en la sociedad actual.
- Analizar los espacios arquitectónicos de determinados establecimientos pedagógicos (Facultad de Ciencias Sociales) a la luz de criterios específicos relacionados con la función comunicacional del espacio.

■ 3-MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

■ 3.1- De los comienzos

Nos dice Jonas¹⁴ que el hombre anterior, con la tierra bajo sus pies y la cúpula del cielo sobre su cabeza, no podía imaginar que la vida fuese una excepción o un fenómeno secundario del universo, en vez de la regla que lo domina por entero. Su panvitalismo era una verdad perspectivista, a la que solo una modificación de la perspectiva podía destronar. "En cualquier caso, toda experiencia en este terreno viene precedida por la más convincente de ellas: la de la presencia de vida en todo lo que existe"¹⁵.

En esta visión del mundo, la muerte es el enigma que mira fijamente a los ojos del hombre y contradice ese fenómeno comprendido, autoexplicativo, natural, que es la vida universal. En la misma medida en que la vida pasa por ser el estado primario de las cosas, la muerte se destaca como un perturbador secreto. Por ello es muy probable que el *problema* de la muerte sea el primero que merezca este nombre en la historia del pensamiento, dice el autor. Su aparición como un problema expreso marca el despertar del espíritu inquisitivo, mucho antes de que la teoría haya alcanzado el nivel de abstracción conceptual. El natural temor ante la muerte saca fuerzas de la afrenta "lógica" que el hecho de la mortalidad hace a las convicciones panvitalistas.

Así, no es de extrañar que toda la reflexión de las primeras etapas de la humanidad pugne con el enigma de la muerte e intente darle respuesta con el mito, el culto y la religión. Que la muerte, y no la vida, sea lo más necesitado de explicación, refleja una situación teórica que duró mucho en la historia de la especie. Antes de que comenzase el asombro ante la maravilla de la vida, la humanidad se asombraba de la muerte y de lo que podría significar. Si la vida es lo natural, la regla y lo comprensible, la muerte, su patente negación,

¹⁴ Jonas, Hans, *El principio vida*, Ediciones Trotta, Valladolid, 2000.

¹⁵ ibidem

es lo antinatural e incomprensible, lo que no puede ser verdad. La explicación que la muerte exige tiene que venir dada en conceptos tomados de la vida, ya que esta última es lo único comprensible: de alguna manera, la muerte tuvo que ser asimilada a la vida. Por ello la pregunta que la primera plantea se dirige tanto hacia atrás como hacia delante, tanto hacia el pasado como hacia el futuro: ¿cómo y por qué ha entrado la muerte en un mundo cuya esencia es la vida, y con el que por tanto la muerte está en contradicción?, ¿a dónde conduce la muerte en el contexto de la vida total, hacia qué es la transición, dado que todo cuanto es "es" vida, de manera que también la muerte misma no puede ser en último término otra cosa que vida? .

La más temprana metafísica intenta dar respuesta a estas preguntas. Si no puede responderlas, la llevan a la desesperación y a la rebelión contra esa ley incomprensible. Es la pregunta de Gilgamesh, y la respuesta del culto a los muertos. Al igual que en los útiles de piedra se reflejan las primeras capacidades técnicas de la humanidad, en las tumbas, que reconocen la muerte a la par que la niegan, se encarna la primerísima reflexión humana. De ellas ha salido la metafísica bajo las formas del mito y de la religión. Trata de dar solución a la contradicción básica: que todo es vida y que toda vida es mortal. Se enfrenta a este radical desafío, y para salvar la totalidad de las cosas niega la muerte.

■ 3.2- La fuerza de los mitos

Mircea Eliade¹⁶ plantea que el mito se convierte, entonces, en una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una "creación": se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los "comienzos". Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad de sus obras, dice Eliade.

¹⁶ Eliade, Mircea, "La estructura de los mitos" en *Mito y realidad*. Editorial labor, España, 1992.

Los mitos describen las diversas , y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo "sobrenatural") en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado lo que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día, plantea el autor. Mas aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.

El hombre de las sociedades arcaicas no sólo está obligado a rememorar la historia mítica de su tribu, sino que reactualiza periódicamente una gran parte de ella. Es aquí donde se nota la diferencia más importante entre el hombre de las sociedades arcaicas y el hombre moderno: la irreversibilidad de los acontecimientos que, para este último, es la nota característica de la Historia, no constituye una evidencia para el primero.

Por ejemplo en Francia se conmemora anualmente la toma de la Bastilla pero no se reactualiza el acontecimiento histórico propiamente dicho, dice Eliade. Para el hombre de las sociedades arcaicas, por el contrario, lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Lo esencial para él es, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al rememorarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*.

Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.

Barthes¹⁷ sostiene, por otra parte, que el mito es un habla, por lo cual todo lo que justifique un discurso es un mito. El mito -agrega- constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. Más adelante habrá que imponer a esta forma límites históricos, condiciones de empleo, reinvertir en ella la sociedad; nada impide, sin embargo, que en un principio la describamos como forma, plantea el autor.

Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la

¹⁷ Barthes Roland, *Mitologías*, Primera Edición en francés, 1957. Editorial Siglo Veintiuno, 1999.

“naturaleza” de las cosas. El semiólogo estaría, según el autor, autorizado a tratar de la misma manera la escritura y la imagen: lo que retiene de ellas es que ambas son signos, llegan al umbral del mito dotadas de la misma función significante, una y otra constituyen un lenguaje objeto.

Propone, asimismo, que todo en el universo puede ser un mito porque no depende de contenidos sino de la forma en que se lo profiere.

Estas formas mitológicas que buscan dar respuesta al origen del hombre y a los problemas de la vida y la muerte están en relación directa con los Imaginarios sociales que podemos rastrear aún hoy en nuestra cultura.

■ 3.3- Representaciones imaginarias

Castoriadis¹⁸ indica que hay una unidad en la institución total de la sociedad, que es la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen.

“Esa urdimbre es lo que yo llamo –dice Castoriadis– el magma de las significaciones imaginarias sociales que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que la animan.

Cosa es significación imaginaria social, lo mismo que herramienta, ciudadano, nación, estado, capital, etc. Llamo imaginarias estas significaciones porque no corresponden a elementos racionales o reales y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación. Y las llamo sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo.

Toda sociedad instaaura, crea su propio mundo en el que evidentemente ella está incluida. Es la institución de la sociedad lo que determina aquello que es real y aquello que no lo es, lo que tiene un sentido y lo que carece de sentido. Toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo, y aún aquí el término interpretación resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo”.

¹⁸ Castoriadis Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Ediciones Du Seuil, 1975. Editorial Tusquets, 2003.

Los imaginarios sociales tienen un poder estructurante sobre las relaciones sociales. Generan efectos sobre ella, no son un mero "reflejo" y operan en dos dimensiones:

"La institución de la sociedad y las significaciones imaginarias se despliegan siempre en dos dimensiones indisociables: la dimensión conjuntista - identitaria (lógica) y la dimensión imaginaria.

En la dimensión conjuntista - identitaria, la sociedad opera (obra y piensa) con elementos, clases, propiedades y con relaciones postuladas como distintas y definidas. El esquema supremo aquí es la determinación. La existencia es determinación.

En la dimensión imaginaria, la existencia es significación. Se relacionan las unas con las otras según el modo fundamental de remitirse. Toda significación remite a un número indefinido de otras significaciones".

La significación es imaginaria porque no tiene un referente "real". El acto de remitir no opera relacionando significaciones por medio de la búsqueda de condiciones necesarias y suficientes, sino que lo hace mediante un *quid pro quo*: algo (una cosa) está por (en lugar de) algo (otra cosa). Dice Castoriadis:

"Se puede ilustrar lo que quiero decir con el ejemplo del lenguaje. El lenguaje en la dimensión conjuntista - identitaria corresponde a lo que llamo código. La dimensión imaginaria se manifiesta a través de lo que llamo lengua. La distinción entre código y lengua no es una distinción de sustancia, sino de uso y operación. Lo cual quiere decir que por cerca que uno esté de cada punto del lenguaje existen elementos pertenecientes a cada una de las dimensiones.

La creación, como obra de lo imaginario social, de la sociedad instituyente es el modo de ser del campo historicosocial, modo en virtud del cual ese campo es. La sociedad es autocreación que se despliega como historia. Lo antiguo entra en lo nuevo con la significación que lo nuevo le da y no podría entrar en lo nuevo de otra manera".

■ 3.4- Acerca de los imaginarios

El imaginario social, por tanto, es una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva. Al igual que las demás referencias simbólicas, los imaginarios sociales no indican solamente a los individuos su pertenencia a una misma sociedad, sino que también definen, mas o menos precisamente, los miedos inteligibles de sus relaciones con

ésta, con sus divisiones internas, con sus instituciones, etc. De esta manera, el imaginario social es igualmente una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva, y en especial del ejercicio del poder. (Baczko, 1991¹⁹).

Uno de los caracteres fundamentales del hecho social es precisamente su aspecto simbólico. En la mayor parte de las representaciones colectivas no se trata de una representación única, de una cosa única, sino de una representación elegida mas o menos arbitrariamente para significar otras y para impulsar prácticas. Muy a menudo las conductas sociales se dirigen no tanto a las cosas mismas como a los símbolos de las cosas. Las representaciones colectivas expresan siempre en algún punto un estado del grupo social; reflejan su estructura actual y la manera en que reacciona frente a uno u otro acontecimiento. Existe una conexión íntima y fatal entre el comportamiento y la representación colectiva.

■ 3.5- Maneras de explicar el mundo

En tanto que fenómenos las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, mas o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significación; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver, teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto.

Siempre se trata de lo mismo: Una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social. Y correlativamente, la actividad mental desplegada por individuos y grupos a fin de fijar su posición en relación con situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones que les conciernen. Lo social interviene ahí de varias maneras: a través de la comunicación que se establece entre ellos; a través de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural; a través de los códigos, valores e ideologías relacionadas con las posiciones y pertenencias sociales específicas.

■ 3.6- Conocimiento socialmente elaborado

¹⁹ Baczko, Bronislaw: *Los imaginarios sociales*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

Así pues la noción de representación social, dice Jodelet²⁰ nos sitúa en el punto donde se intersectan lo psicológico y lo social. Antes que nada concierne a la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras, sería el conocimiento "*espontáneo*", "*ingenuo*", ese que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien *pensamiento natural* por oposición a pensamiento científico, define Jodelet. Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos, y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, este conocimiento es en muchos aspectos, *un conocimiento socialmente elaborado y compartido*.

En otros términos se trata de un conocimiento práctico. Al dar sentido, dentro de un incesante movimiento social, a acontecimientos y actos que terminan por sernos habituales; este conocimiento forja las evidencias de nuestra realidad consensual, participa en la construcción social de nuestra realidad.

■ 3.7- Representaciones sociales

El concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio designa una forma de pensamiento social, indica la autora.

Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. En tanto que tales, presentan características específicas a nivel de organización de los contenidos, las operaciones mentales y la lógica. La caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación ha de referirse a las condiciones y a los contextos en los que surgen representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás en un contexto histórico dado.

²⁰ Jodelet, Denise, cap: "La representación social: fenómenos, concepto y teoría" en Moscovici, S *Psicología Social, Pensamiento y vida social*, Editorial Paidós, Barcelona, 1976.

Esta realidad construida simbólica y socialmente puede leerse, asimismo, a través de signos. Éstos comunican sentidos y significaciones y existen disciplinas como la Semiología o Semiótica que tratan de descifrarlos.

■ 3.8- La Semiología y los signos

El significado, dice Dorfles²¹, se puede considerar como un proceso que vincula los objetos, los acontecimientos, los seres, a unos "signos" que a su vez son capaces de evocar tales objetos, acontecimientos, seres. Por ello, el proceso cognoscitivo no es otra cosa que la posibilidad de conferir un significado a las cosas que nos rodean y tal posibilidad nos la dan los signos, que para nosotros son el intermediario entre nuestra conciencia subjetiva y el mundo de los fenómenos. Por lo tanto los signos (en sus distintas subdivisiones y clasificaciones: símbolos, iconos, señales, emblemas, etc.) son los instrumentos principales de toda la comunicación.

Para Saussure la semiología es:

"una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social; viene a formar parte de la psicología social y como consecuencia, de la psicología general; nosotros la llamamos semiología (del griego *semeion*, signo). Ha de enseñar en que consisten los signos, las leyes que los rigen...la lingüística es solamente una parte de esta ciencia general. Las leyes que descubra la semiología podrán aplicarse a la lingüística y ésta quedará vinculada a un campo bien determinado del conjunto de actos humanos " ²².

Se ha observado que todo signo de cualquier sistema semiológico implica por lo menos tres relaciones: 1) aquella interna en los componentes del signo, entre significante y significado; 2) aquella que vincula el signo a los que le preceden en una estructura determinada (relación sintagmática); 3) aquella que vincula el signo, por asociación mnemotécnica, a otros signos que pertenecen a estructuras diversas (relación asociativa o paradigmática).

La relación sintagmática se produce *in praesentia*, y la actividad analítica que se aplica a ella es la descomposición; la relación

²¹ G. Dorfles, Título original "*Símbolo, comunicazione, consumo*", Einaudi, Turín, 1962. Traducción española "Símbolo, Comunicación y Consumo" Editorial Lumen, Barcelona. Citado por De Fusco en Fusco, Renato de, "*Arquitectura como "Mass médium": notas para una semiología arquitectónica*", Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

²² Saussure, Ferdinand de., *Cours de Linguistique Générale*, Payot, París, 1965. Traducción española *Curso de Lingüística General*, Editorial Losada, Buenos Aires.

paradigmática se produce *in absentia* y la actividad analítica que se aplica a ella es la clasificación.

Dice Renato de Fusco²³ que es bastante significativo que Saussure se haya servido de un hecho arquitectónico para ejemplificar las dos relaciones, sintagmática y asociativa:

“desde este doble punto de vista, una unidad lingüística puede compararse con un elemento determinado de un edificio, por ejemplo una columna; por una parte está en relación determinada con el arquitecabo que sostiene; esta disposición de dos unidades igualmente presentes en el espacio hace pensar en la relación sintagmática; por otra parte, si esta columna es de orden dórico, evoca la comparación mental con los demás órdenes (jónico, corintio, etc.) que son elementos no presentes en el espacio; la relación es asociativa” (Saussure, 1965)

La relación entre sintagma y sistema tiene un precedente en la relación entre *langue* y *parole*. “La *langue*-dice Saussure- es un sistema en el cual todos los términos son solidarios y en el que el valor de uno resulta sólo de la presencia simultánea de los demás”.

Y agrega: “Esta es la parte social del lenguaje, externa al individuo, que por sí solo no puede crear ni modificar; no existe más que en virtud de una especie de contacto estipulado entre los miembros de la comunidad”. Mientras que, “La palabra, al contrario, es un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el que hay que distinguir: 1) las combinaciones a través de las cuales el sujeto que habla utiliza el código de la *langue* con el fin de expresar su pensamiento personal; 2) el mecanismo psico-físico que le permite exteriorizar estas combinaciones” .

■ 3.9- Los tres términos de la Semiótica

Los estudios y análisis de sistemas significativos no lingüísticos se han podido llevar a cabo por el aporte conceptual de semiólogos como Umberto Eco o Roland Barthes²⁴. Este último indica que:

“la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de

²³ Fusco, Renato de, *Arquitectura como "Mass médium": notas para una semiología arquitectónica*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

²⁴ Barthes Roland, *Mitologías*, Primera Edición en francés, 1957. Editorial Siglo Veintiuno, México, 1999.

orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras el lenguaje común me dice simplemente que el significante expresa el significado, en cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos. Tomemos por ejemplo un ramo de rosas: yo le hago significar mi pasión. ¿Se trata de un significante y un significado, las rosas y mi pasión? No, ni siquiera eso; en realidad, lo único que tengo son rosas "pasionalizadas". Pero en el plano del análisis existen efectivamente tres términos; esas rosas cargadas de pasión se dejan descomponer perfectamente en rosas y en pasión; unas y otra existían antes de unirse y formar ese tercer objeto que es el signo. Así como es cierto que en el plano de lo vivido no puedo disociar las rosas del mensaje que conllevan, del mismo modo en el plano del análisis no puedo confundir las rosas como significante y las rosas como signo: el significante es hueco, el signo es macizo, es un sentido. Veamos otro ejemplo: a una piedra negra puedo hacerla significar de muchas maneras, puesto que se trata de un simple significante. Pero si la cargo de un significado definitivo (por ejemplo, condena a muerte en un voto anónimo), se convertirá en un signo".

■ 3.10- Semiótica de la Arquitectura

En el caso de la arquitectura podría decirse que el plano asociativo o paradigmático, está tradicionalmente más desarrollado que el plano sintagmático, al menos al nivel estilístico y tipológico. En realidad, durante siglos se ha estudiado la arquitectura teóricamente en términos de estilo, de órdenes, de tipos esquemáticos, de modelos, de paradigmas, precisamente. A pesar de los reproches que la estética idealista ha hecho a este modo de proceder, su persistencia en períodos diversos indica una razón de ser que no podemos ignorar, declara De Fusco. El método asociativo, que en una semiología arquitectónica podemos definir, con simplificación didáctica, como tipológico-estilístico, cuando recurre a una serie mnemotécnica virtual, a lo que se ha llamado "un tesoro de la memoria" ha jugado un papel muy importante en la didáctica y en la metodología del quehacer arquitectónico. Antes de que se produjera la crisis estilística del siglo XIX, este método, indica el autor, además de servir de referencia práctica, además de servir como vehículo de intercambio, valía en definitiva como sistema de significación.

■ 3.11- El espacio arquitectónico como comunicación de masas

En “la Estructura ausente” Umberto Eco²⁵ propone a la arquitectura como un sistema de significaciones acerca de cuya praxis es factible un análisis de tipo semiótico.

Asimismo, desde una nueva visión, puede entenderse a la arquitectura como un medio de comunicación de masas ya que una operación dirigida a grupos humanos para satisfacer algunas de sus exigencias, y persuadirlos de que vivan de una manera determinada, puede conceptuarse de comunicación de masas, dice Eco. Es por ello que pueden destacarse algunas características que la acercan a los mensajes de masas:

- a) El razonamiento arquitectónico es persuasivo y también es psicológico (en cuanto hay una inducción psicológica).
- b) La obra arquitectónica se disfruta con desatención. Walter Benjamín en “*El arte en la época de su reproductibilidad técnica*” planteaba también que la arquitectura siempre ha dado el prototipo de una obra de arte cuya recepción se produce de una manera distraída por parte de la comunidad.
- c) El mensaje puede estar repleto de significados aberrantes sin que el destinatario advierta que está perpetrando una traición. En este sentido, el mensaje arquitectónico oscila entre un máximo coercitivo (“tienes que vivir así”) y un máximo de irresponsabilidad (“Puedes utilizar esta forma como quieras”).
- d) La arquitectura está sujeta a olvidos y a sucesiones de significados rápidos, sin que pueda defenderse (como con las canciones de moda o los vestidos).

No es posible obviar, nos alerta Eco, la dimensión ideológica de la arquitectura ya que cada estímulo sería una ideología del vivir y por lo tanto a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un incremento de la información. Por ejemplo, toda obra nueva aporta algo nuevo y no solamente por ser posiblemente una máquina de vivir buena, que connota una adecuada ideología de la habitabilidad, sino porque con sus existencia critica otras maneras de vivir y las ideologías que la habían precedido.²⁶

²⁵ Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 1968.

²⁶ Ob. Cit.

El lenguaje arquitectónico funciona según códigos de base que son imprescindibles para establecer un tipo de comunicación que sea eficaz. Asimismo se apoya en códigos que no son propios de la arquitectura pero que sirven de referente a los usuarios para individualizar los significados del mensaje arquitectónico.

Es posible identificar, entonces, el tipo de acciones que puede llevar a cabo un arquitecto en pos de realizar un diseño. En primer lugar se dispone a tener en cuenta el código de base y estudia la obra de manera inusitada, aunque consentida por el sistema de articulaciones. También estudia la manera de introducir nuevos métodos tecnológicos, y entre ellos sus propias construcciones, para que la comunidad pueda dar una nueva dimensión a las funciones que originariamente ejercía. Utilizando los datos que ha obtenido, nos dice Eco, elabora un sistema de relaciones que deberá promover y una vez establecido el nuevo código posible, que los usuarios estarán en condiciones de comprender gracias a su parentesco con el precedente (aunque sea distinto, porque permite formular otros mensajes que corresponden a las nuevas necesidades sociales, tecnológicas e históricas) llega a elaborar un código de significantes arquitectónicos que le permite denotar el nuevo sistema de funciones.

El estudio de los sistemas de signos puede y debe desarrollarse en el universo de las convenciones culturales, es por ello que la semiótica estudia los códigos en cuanto a fenómenos culturales y con independencia de la realidad comprobable a la que se refieren los signos. Solamente ha de examinar la manera cómo se han establecido las reglas de equivalencia entre un significante y un significado, que no puede ser definido de otra manera que mediante un interpretante que lo signifique valiéndose de otros significados. Por ejemplo en la arquitectura la cadena semiótica, según Eco, sería la que va del estímulo a la denotación y de la denotación a la connotación, y del sistema de denotaciones y connotaciones al mensaje autosignificante que connota las intenciones arquitectónicas del emisor.

■ 3.12- La intención de comunicar

Enmarcado dentro de la línea teórica de la Semiótica de la Arquitectura, Juan Pablo Bonta²⁷ propone como concepto el de Indicio Intencional al que define diciendo que “es un signo emitido con la intención de comunicar, pero de modo tal que dicha intención se oculte

²⁷ Bonta, Juan Pablo *Sistemas de significación en arquitectura*, colección Arquitectura y Crítica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

al intérprete, quien debe así reconocerlo como un indicio no intencionado, "natural" ". En el siguiente ejemplo el autor analiza los cambios semánticos de un determinado elemento arquitectónico -una "típica puerta de bar del oeste"- al irse desplazando sucesivamente a diferentes contextos de uso. Estos cambios semánticos aparecerían como resultado de sucesivos procesos de convencionalización: un indicio (natural) -en el sentido de Buyssens-Prieto- ²⁸empezaría a funcionar como "indicio intencional" en cuanto empezase a ser usado por el arquitecto con un propósito determinado y acabaría, finalmente, cuando la convención (establecida por el arquitecto de modo no expreso, implícitamente) fuera explícitamente reconocible como tal convención por todo el mundo, a ser una señal. A partir de ese momento el mismo elemento material puede volver a entrar en un nuevo ciclo si se produce un desplazamiento por medio del que alguna de las connotaciones "naturales" de su significado convencional -por ejemplo "masculinidad", o tras un segundo desplazamiento, "sofisticación"- se utiliza como base para un nuevo proceso de "indicación intencional", que acabará a su vez irremediabilmente (si tiene éxito) convirtiéndose en un proceso de "señalización" y así sucesivamente. ²⁹

Los indicios intencionales serían signos que actuarían como señales para un cierto grupo social (los conocedores de la convención) y como indicios (como estados naturales de hecho) para el resto de la comunidad (quienes ignorasen la convención).

Bonta utiliza el término indicador, a diferencia de otros autores, en relación a la intención o no de comunicar algo. Dice que los indicadores se clasifican de acuerdo a que hayan sido intencionalmente usados o no para comunicar algo, y de acuerdo a que el intérprete los considere como habiendo sido usados de esa manera o no. Cuatro tipos de indicadores resultan de esta clasificación:

SEÑAL: en el que hay un emisor intencional y el intérprete presume intencionalidad (comunicación).

INDICIO INTENCIONAL: Hay un emisor intencional pero el Intérprete no presume intencionalidad (Indicador).

SEUDOSEÑAL: No hay un emisor intencional aunque el intérprete presume intencionalidad (comunicación).

INDICIO: No hay un emisor intencional y el intérprete no presume intencionalidad (Indicación).

²⁸ Un indicador es un acontecimiento directamente perceptible por medio del cual es posible conocer algo acerca de otros acontecimientos no perceptibles directamente (Buyssens, 1943; Prieto, 1966).

²⁹ Ibidem

La señal surgió como resultado de la convencionalización de un indicio intencional, el cual a su vez nació de un indicio. Este es un proceso típico en el desarrollo del lenguaje arquitectónico.

La convencionalización tiende a producir a lo largo del tiempo estabilidad en la significación y empobrecimiento en las formas.

En el caso de los cambios en la significación: quienes ignoren el código en el que las puertas de bar son una señal de masculinidad (y desconocen por tanto las razones por las que este tipo de puertas empezaron a usarse en tiendas para hombres) podrán percibir no obstante que las tiendas en cuestión son sofisticadas, y acabarán por ver en las puertas un indicio de sofisticación. Todo el ciclo de transformaciones que va de indicios a indicios intencionales y luego a señales puede comenzar nuevamente. Cadenas de restaurantes de atención rápida, al paso, usarán esas puertas para beneficiarse con una apariencia de sofisticación.

Bonta amplía diciendo que los intentos por lograr una arquitectura desprovista de significación siempre han fracasado de facto; lo mismo es cierto con respecto al arte sin significación.

Dice: "Si la semiótica es la ciencia que estudia el comportamiento de los signos en la vida social, obviamente formas carentes de significado no pueden operar como signos en una sociedad: ser signo y no tener un significado es una contradicción en los términos. Una arquitectura diseñada para carecer de significado (o, más precisamente, una arquitectura interpretada como habiendo sido diseñada en esa forma) significaría el propósito de carecer de significado y no sería, por lo tanto, no significante".³⁰

■ 3.13- Formas de encauzamiento

Desde otro lugar de la filosofía y el análisis científico social, Foucault puso en evidencia el uso ideológico de los espacios arquitectónicos tendientes a disciplinar y a controlar. En *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*³¹ revela lo que fue el recorrido histórico desde las primeras ubicaciones de las tiendas de campaña en el campamento militar pasando por la escuela-edificio (como máquina pedagógica), el hospital, el panóptico de Bentham y los edificios inteligentes de la actualidad, entre otros dispositivos técnicos y arquitectónicos que buscan encauzar la conducta e imponer un modelo

³⁰ Ob. Cit.

³¹ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Cap: "Los medios del buen encauzamiento", Editorial Siglo Veintiuno, Argentina.

específico de poder disciplinario a través de una vigilancia jerarquizada, continua y funcional, que podemos rastrear aún en nuestros días.

■ 3.14- El espacio desde la Psicología Institucional Psicoanalítica

Desde la Argentina Ricardo Malfé ha investigado los espacios institucionales de las organizaciones desde tres dimensiones en las que se juega una dialéctica y que tienen que ver con cómo se utiliza el espacio, cómo se dirimen las posiciones de poder y cuál es la lectura significativa que puede hacerse de ese lugar. La utilización, politización y semiotización del espacio se despliegan conjuntamente y por eso es importante el análisis organizacional teniendo en cuenta las tres dimensiones.³²

³² Malfé, Ricardo, "Espacio Institucional" en *Revista Argentina de Psicología*, año XIX, Nº39, Publicación de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, Buenos Aires, 1989.

■ 4- ANÁLISIS

■ 4.1- ACERCA DE LAS ILUSTRACIONES

Salvo los casos en que se citan las fuentes en los epígrafes de las imágenes, las restantes han sido fotografiadas por Raúl, Lucas y Gaspar Outeda.

En el caso de las imágenes relacionadas con la Facultad de Ciencias Sociales, éstas han sido fotografiadas por Elisabeth Coleman con el fin de ilustrar la presente investigación.

■ 4.2- ASPECTOS A CONSIDERAR

Para el análisis se tienen en cuenta ciertos aspectos que creemos fueron considerados de importancia por los arquitectos del Antiguo Egipto y que son significativos para cualquier espacio arquitectónico. Por eso estimamos que los mismos criterios son trasladables al análisis de las sedes de la facultad de Ciencias Sociales.

Estos aspectos considerados son: las ideas fundantes que dan base a una ideología que impregna las decisiones acerca de los espacios; el criterio estético (uso de la vertical y la horizontal, elementos de soporte, uso del color, entre otros); la iluminación y ventilación; la circulación y la escritura.

■ 4.3- ANTIGUO EGIPTO

El templo egipcio está en relación directa a un sistema de valores y creencias de una sociedad heterónoma cuyas bases ideológicas estaban fundadas en ideas míticas y religiosas.

El templo era el lugar donde el dios venía a habitar (en su estatua), donde era alimentado, vestido y protegido: era su castillo. Los egipcios también veían esta casa de dios como la materialización de una explicación de orden mítico sobre la creación y el caos. La imagen se compone de un horizonte celestial (del cual emerge el dios para brindar luz al mundo) y de la tierra primordial (que emergió por primera vez, luego del acto de la creación, desde el caos original).

El templo, el lugar de adoración del dios, tiene que representar ambos: el mundo y el palacio divino. El templo era un estadio donde se producía el encuentro entre el dios y el rey, como representante del pueblo de Egipto. Todas estas creencias están manifestadas de distintas maneras en las formas de los templos, en sus muros de piedra y en la estatuaria encontrada en los mismos.

Cada disposición espacial o material utilizada tenía un valor simbólico. Trataba de manifestar un mensaje, de comunicar una idea, tanto fuera el uso del color, por ejemplo para indicar el renacimiento (verde o negro), o el uso de jeroglíficos en las decoraciones.

Una gárgola puede tanto espantar a los enemigos del dios tanto como sirve para sacar el agua de lluvia. Este simbolismo impregna todo el templo, dando forma a cada uno de sus detalles. Una simple representación puede evocar una multiplicidad de formas, mitos o fuerzas espirituales. Por lo tanto, cualquier representación, ya fuera escultura, relieve o pintura, estaba proyectada para la eternidad. El propósito no era producir el retrato de una persona, por el contrario, la forma humana se idealizaba. La convención del "tamaño relativo" también fue respetada desde épocas muy antiguas: la figura más importante de cualquier escena siempre aparecía mayor que el resto.

El enfoque de los antiguos egipcios era fundamentalmente práctico, y su arte era más bien la labor de artesanos pagados, que recibían aprendizaje y después trabajaban como parte de un equipo sobre formas muy convencionalizadas. El maestro artesano quizá fuera muy versátil y capaz de trabajar en muchas ramas del arte, pero su parte en la producción de una estatua o la decoración de una tumba era anónima.

Cada símbolo tenía que ser una evocación de un episodio en la carrera del dios, la escena de uno de sus poderes, su naturaleza, o uno de sus atributos y era el propósito de estas evocaciones facilitar la renovación o consolidación de su poder.

La mayoría de las representaciones o estatuas no estaban pensadas para ser vistas por personas ya que eran enterradas junto a los muertos. Estas representaciones tenían una función *cultural*, en términos de Walter Benjamín³³ no *exhibitiva* ya que el rito del cual formaban parte proponía revivir lo sagrado.

■ 4.3.a- LO FUNDACIONAL

³³ Benjamín, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, 1989.

Cualquier proyecto o diseño arquitectónico, tanto del pasado como del presente, depende de diversas circunstancias que se relacionan con ciertas ideas fundantes, las que se pueden transformar en representaciones sociales de orden más estable, que condicionan en muchos casos su uso o su legitimidad.

Denise Jodelet³⁴ ejemplifica esta situación ubicándola en París. Según una encuesta llevada a cabo sobre esa ciudad se pone de manifiesto una división del espacio urbano entre un núcleo y un cinturón históricos:

“Antes que nada surge un núcleo central donde se cristaliza un fantasma primigenio, la cuna, las raíces de la ciudad: todo lo positivo se concentra en los barrios del nacimiento de la urbe. Luego, una corona, hoy inexistente, demolido en 1859. Este último deja en la memoria colectiva la huella de un ordenamiento social, realizado por el barón Hausmann, que implicó el desplazamiento de las capas populares hacia los límites de la periferia, estableciendo una segregación humana y residencial que aún está muy presente en las imágenes sociales del París actual. La estructuración urbana reposa sobre una base imaginaria y simbólica que incide sobre la manera con que los parisinos viven su ciudad. Esta organización del espacio mediante su historia organiza la percepción de los diferentes barrios en una representación socio espacial ampliamente compartida.

Representación social que condensa en una imagen cosificante historia, relaciones sociales y prejuicios.”

En tiempos de los faraones³⁵ egipcios la decisión de erigir una tumba o un templo funerario tenía mucho que ver con la capacidad de gobierno del soberano, con la estabilidad económica del momento (o sea con el presupuesto), con la legitimidad con que contara el mismo y, sobre todo, con su capacidad imaginativa.

Toda vez que se erigía un edificio el astrólogo y el sacerdote verificaban que tuviera relación con el *simbolismo del centro*. En esta cosmovisión la Montaña Sagrada (donde se reúnen el Cielo y la Tierra) se halla en el centro del mundo; todo templo o palacio es una “montaña sagrada”, debido a lo cual se transforma en Centro y es considerado también (por ser un axis mundi) como punto de encuentro del Cielo con

³⁴ Jodelet, Denise, cap: “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en Moscovici, S. *Psicología Social, Pensamiento y vida social*, Editorial Paidós, Barcelona, 1976.

³⁵ **Faraón** es un término que usamos ahora para describir a los gobernantes del antiguo Egipto. Pharaoh es en realidad una palabra griega basada en una palabra egipcia que significaba “casa grande” o “magnífica casa”. Cuando esta palabra fue en un principio utilizada se refería al palacio y su grandeza, no al gobernante en sí mismo. De todos modos, más tarde en la historia de Egipto, el título faraón se usó para significar gobernante.

la Tierra y el Infierno.³⁶ La ideología egipcia destacó tres temas³⁷: la continuidad con el pasado, la defensa de una unidad territorial mística que estaba por encima de las divisiones geográficas y políticas y la estabilidad y la prosperidad gracias al gobierno de reyes sabios y piadosos.

No se preocupaban por el tiempo y el movimiento pero se interesaron enormemente por el concepto de un universo entendido como el equilibrio entre dos fuerzas contrarias: la una encaminada al orden y la otra al desorden.

Esta mentalidad acerca de lo que se convertía en sagrado o no tuvo mucho que ver con los lugares en que se enclavaban los monumentos en el Antiguo Egipto.

Uno de los primeros que propuso un gran cambio en la concepción de los templos y las tumbas funerarias fue el Faraón Zoser (2778-2723 a.C.), para quien su estrecho colaborador Imhotep³⁸ diseñó la pirámide escalonada de Saqqara (2630 a.C.) corriéndose de todos los cánones conocidos hasta ese momento.

En tiempos prehistóricos los cuerpos eran dejados en el desierto bajo túmulos de arena. Este sistema servía para la preservación del cuerpo por el efecto de la arena aunque eran atacados por animales del lugar, debido a lo cual los gobernantes comenzaron a erigir sus últimas moradas con ladrillos de barro. Las tumbas reales se convirtieron en la principal expresión pública de la naturaleza de la monarquía. Para Imhotep no era suficiente una sola *mastaba*³⁹ para honrar a su rey, por lo cual decidió apilar varios rectángulos de piedra que significaron una muestra de poder real y que podía divisarse desde grandes distancias.

Un cambio tecnológico fue fundamental para la concepción de este complejo arquitectónico. La idea del uso de la piedra permitía volver a resignificar lo que hasta ese momento eran los “santuarios de campaña” hechos en madera y plantas otorgándoles un sentido de permanencia, de inalterabilidad, de eternidad. Aquí la dimensión ideológica (Eco) presenta nuevos códigos de significantes basados en códigos anteriores.

³⁶ Mircea, Eliade, ob. Cit.

³⁷ **Ideología** para Kemp es el filtro peculiar a través del cual una sociedad se ve a sí misma y al resto del mundo, un conjunto de ideas y símbolos que explica la naturaleza de la sociedad, define cuál ha de ser su forma ideal y justifica los actos que le lleven hasta ella. Kemp, Barry, *El Antiguo Egipto, anatomía de una civilización*, 1992. Editorial Crítica, Barcelona, 2004.

³⁸ **Imhotep**, considerado el primer arquitecto de la humanidad, cumplía diversas tareas para el faraón. La importancia que tuvo en su propio tiempo histórico lo convirtió en una personalidad que fue deificada y a quien la población le rendía culto.

³⁹ Ver glosario de términos arquitectónicos.

El complejo funerario de Zoser consiste en una superficie rectangular de 545 x 278 metros rodeada por un muro de piedra caliza blanca de 10 metros de altura. Dentro del recinto se encuentra una pirámide rectangular escalonada, de más de 60 metros de altura, y algunas construcciones menores en torno de varios patios. La entrada situada cerca del ángulo sudeste, introduce en una gran sala procesional, flanqueada por semicolumnas cuya altura es de 6 metros. De la sala se pasa a un amplio patio con un altar mayor al pie de la pirámide.

De la sala procesional y atravesando un angosto corredor se llega al patio de Heb-sed⁴⁰, más pequeño, flanqueado por filas de capillas simuladas. En el lado noreste está ubicado un "doble palacio", con dos edificios simulados y patios al frente. Por último, sobre el lado norte de la pirámide, se levanta el templo funerario del rey Zoser, así como la pequeña cámara "serdab"⁴¹ que contenía la estatua de su "Ka"⁴².

El trazado general es estrictamente ortogonal aunque no está organizado mediante simetría axial⁴³.

El muro exterior presenta un sistema de nichos más y menos profundos, así como una serie de bastiones distribuidos irregularmente, que imitan entradas guarnecidas de torres y tienen talladas puertas dobles falsas. Las columnas de la sala procesional semejan haces de juncos y constan de una multitud de fustes convexos. En el pequeño templo en forma de T y en la fachada del palacio septentrional se encuentran, en cambio, columnas estriadas. El pequeño templo también tiene molduras de bocel en una y otra esquina. Las fachadas de las falsas capillas y de los falsos palacios están articuladas mediante esbeltas semicolumnas con capiteles papiriformes y lotiformes.

Una de las necesidades generales que tiene la monarquía (y cualquiera de las otras formas de gobierno de un estado) es la de disponer de un marco oficial donde el líder en persona pueda mostrarse ante el gran público o ante los representantes escogidos que componen la corte. El sitio de "aparición del monarca" es construido alrededor de ciertos elementos básicos: un amplio espacio descubierto, un lugar elevado

⁴⁰ **Heb-sed** era un tipo particular de celebración que llevaba a cabo el faraón luego de un período de reinado para demostrar su poder y vigor terrenales. De este tipo de ceremonias participaba toda la población.

⁴¹ Existía una cámara subterránea, llamada "**Serdab**", que se llenaba con representaciones del difunto y de su vida activa, como apoyo de sus restos momificados, para lograr la vida de ultratumba.

⁴² El **ka** protege al hombre mientras vive y permanece como protector tras la muerte, siempre que se cumplan unos ritos específicos, ya que está ligado a la alimentación. En algunos contextos parece transmitir un sentido de poder intelectual y espiritual. Se ha interpretado como la fuerza vital del individuo que se crea como su gemelo, dirigiéndose en el momento del nacimiento, el uno a la tierra y el otro al Mundo del Más Allá.

⁴³ Ver glosario

donde se pudiera ver al rey dentro de un marco oficial y un pabellón en el que podía vestirse y descansar cómodamente y en privado.

El uso de estructuras simuladas indica el carácter simbólico del complejo de Zoser. Saqqara tiene importancia por cuanto inicia la historia de la arquitectura como conquista y uso de normas significativas. Allí, el recinto cerrado, el corredor axial, la masa orientada verticalmente y el muro articulado se convirtieron en conceptos arquetípicos que serían utilizados luego en diversas situaciones.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Complejo Funerario del Faraón Zoser en Saqqara

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Construcciones del complejo que representan los antiguos santuarios de
campaña

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

La llamada Pirámide Escalonada en Saqqara

La pirámide escalonada simbolizaba de alguna manera el mito arquetípico de ascensión cuya imagen proponía un modo para que el rey muerto pudiera llegar al cosmos.

Esta concepción logra su mayor desarrollo en las grandes pirámides de Keops, Kefrén y Micerino construidas en Giza a partir de la IV dinastía (2723-2563 a. C.) que son un ejemplo de figura estereométrica inequívoca y elemental.

La construcción de las pirámides muestran que la teología estaba prestando una mayor atención al poder del sol en cuanto fuerza suprema. El principal título de los faraones, "Hijo de Ra", aparece por primera vez en esta época. La arquitectura pasa a transmitir una nueva conceptualización básica con el mayor efectismo posible: que ya no existe el poder puro de un gobernante supremo del territorio sino que el monarca está sublimado como la manifestación del dios Sol.

La pirámide de Keops es la mayor masa de piedra que haya erigido el hombre. Originalmente medía 230 X 230 metros y se elevaba a una altura de 146,6 metros. En la actualidad la cubierta exterior sumamente pulida, que permitía reflejar los rayos del sol, ha desaparecido.

La pirámide de Kefrén medía 215 X 215 metros y se elevaba a una altura de 143,5 metros mientras que la pirámide de Micerino es más pequeña que las otras.

Este complejo de pirámides se ha convertido en un símbolo por sí mismo. Signo de poder del gobernante, símbolo de la espiritualidad del pueblo y también del poder de un estado organizado y burocrático.

Dice Norberg-Schulz⁴⁴ que:

“El desarrollo habido de Saqqara a Giza puede describirse como un abandono de motivos pictográficos, una progresiva sistematización del espacio y una creciente abstracción que subraya los temas básicos de la organización ortogonal y del recorrido axial. No obstante, la forma esencial sigue siendo el símbolo vigorosísimo y semiconcreto de la pirámide, que unifica la montaña primigenia con el sol radiante y representa al rey como hijo de Ra. Su síntesis de poder megalítico elemental y estereometría eterna transmite aún un mensaje humano de significación arquetípica”.

La Esfinge que se encuentra frente a la tumba funeraria de Kefrén representa a un león con rostro humano (posiblemente el faraón) y es contemporánea de las pirámides. Mide 57 metros de longitud y 20 metros de altura y se encuentra situada frente al conjunto de las pirámides.

La escultura se convirtió en signo de representaciones múltiples. Para unos era la figura protectora del faraón que resguardaba sus restos; para otros significaba una recreación del rey en la que el león representaría la realeza y el llameante tocado de tela de los faraones, llamado *nemes*, simbolizaba el poder. Mientras que para los primeros árabes que la encontraron representaba una imagen terrorífica por lo cual la llamaron Abu al-hol, padre del terror.

Pese a las diversas interpretaciones no puede negarse su importancia como símbolo a través de los tiempos. Por ejemplo cuando ya contaba con mil años de edad, el faraón Tutmosis IV hizo esculpir entre sus patas una estela representando un sueño, en el cual la esfinge le daba el trono en recompensa por haberla salvado de morir sepultada bajo la arena.

El lugar para la legitimación solía ser el muro de los templos pero en el caso de este faraón aprovechó la simbología que encerraba la esfinge para proclamar su autoridad.

⁴⁴ Norberg-Schulz, C. *El significado en la arquitectura occidental*, Ediciones Summa, 1980.



Pirámide de Kefrén y la Esfinge en Giza, Egipto

Un milenio se extiende entre la terminación de las construcciones de Giza y el templo funerario de la reina Hatshepsut, en Deir el Bahari, durante la XVIII dinastía (1511-180 a.C.). En él han desaparecido las masas megalíticas. El sistema de estructura trilítica se ha convertido en el tema dominante. La pirámide desaparece por completo en el templo de esta reina y una serie de terrazas con pórticos de pilastras se eleva, en cambio, frente a la gran montaña occidental.

Senmut, el arquitecto de la reina tenía una posición social y un talento arquitectónico comparables con los de su gran predecesor Imhotep.

También en este caso la estrecha colaboración entre un gobernante y un hombre de genio produjo un avance fundamental en el desarrollo de la arquitectura como sistema simbólico.

El sistema ortogonal ya no es trazado sobre las superficies de las masas megalíticas o "excavado" en el interior de éstas, sino que se lo ejecuta como una secuencia "abierta" de pilastras y de vigas. Así, ya no se simboliza la seguridad existencial mediante masas indestructibles sino en términos de un orden abstracto repetitivo. "Como la monótona repetición de las largas y convencionales oraciones por los difuntos, la repetición egipcia de unidades arquitectónicas formaba parte, sin excepción, de la misma y angustiosa búsqueda de certeza".⁴⁵

⁴⁵ De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egyptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964.

El templo funerario de la reina Hatshepsut está organizado conforme a un eje longitudinal que prolonga el eje principal del gran Templo de Amón en Karnak, al otro lado del Nilo.

Un muro definía originalmente el recinto, que consta de tres terrazas conectadas mediante largas rampas escalonadas situadas en la parte central. Los frentes de la segunda y la tercera terraza aún pueden verse los restos del templo propiamente dicho, con un patio transversal y una capilla funeraria longitudinal, excavada en la pared rocosa. Esta distribución derivaba, evidentemente, de los templos de las pirámides del Antiguo Imperio, sólo que aquí la montaña asume la función de la pirámide, presente también en el movimiento ascendente de las rampas. El símbolo del eje vertical se ha unificado así con el tema del recorrido longitudinal en una nueva síntesis significativa.

La articulación arquitectónica es aquí más variada y afinada que en las estructuras megalíticas de la IV dinastía. En tanto que la cara exterior de los pórticos presenta la forma cuadrangular de las pilastras, su interior está subdividido por columnas redondas y los muros están decorados con bellos relieves. En el ángulo nordeste de la segunda terraza se levanta una capilla consagrada a Anubis⁴⁶, precedida de una columnata protodórica. A las pilastras que formaban el frente de la sala hipóstila, en la tercera terraza, se habían adosado altas estatuas de Osiris con el rostro de la reina.

En general, el templo de Hatshepsut parece haber sido diseñado en un momento feliz de la historia egipcia, cuando la seguridad fundamental representada en la organización del espacio ortogonal estaba lo suficientemente bien fundada como para permitir la reaparición de la escala humana y de los detalles significativos ya intentados por Imhotep en Saqqara.

De esto se deduce que había sido necesario un proceso de abstracción y de sistematización espacial para permitir un uso más variado de los detalles característicos. Este proceso queda ejemplificado, asimismo, por el hecho de que los primeros obeliscos fueron erigidos durante el Imperio Medio, convirtiéndose luego en un símbolo típico de la dimensión vertical.⁴⁷

El caso de los obeliscos ejemplifica la manera en que un símbolo va cambiando su sentido semiótico al ser emplazado en distintos lugares y pasar a formar parte de diferentes culturas. Obeliscos erigidos en Egipto fueron llevados a Roma y a Francia. Más tarde construyó uno

⁴⁶ Ver panteón egipcio en el anexo

⁴⁷ Norberg-Schulz, C. *El significado en la arquitectura occidental*, Ediciones Summa, 1980.

Estados Unidos en Washington y en 1936, durante el gobierno de Justo, se erige el obelisco en Buenos Aires⁴⁸.

La decisión de la reina Hatshepsut de construir este tipo de templo excavado en la roca para poder utilizar simbólicamente la montaña (símbolo de la montaña primigenia arquetípica) tenía que ver con una necesidad de legitimación como reina ya que ella no era la sucesora originaria, sino la esposa del faraón⁴⁹.

En distintas oportunidades utilizó las representaciones y los símbolos para aparecer como mujer gobernante protectora de las artes y en otros momentos como hombre, con la imagen masculinizada para poder operar sobre los imaginarios del pueblo.

En las paredes, por ejemplo, hermosos bajorrelieves sostienen el mito de teogamia narrando el nacimiento divino y la infancia de la reina, a modo de indicio intencional (Bonta)⁵⁰. También se ilustra la expedición que la soberana organizó al misterioso país de Punt. Este tipo de conmemoraciones constituyeron un imaginario de la reina que la convertía en la soberana interesada por la cultura y el arte, a diferencia de sus sucesores que conquistaban pueblos en las batallas.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Columnas del templo de Deir el Bahari (reina Hatshepsut)
Templo visto de frente con sus terrazas y rampas

En las salas más públicas de este y otros grandes templos se diseñaron escenas en las que se narran las grandiosas campañas de los

⁴⁸ En un principio el obelisco provocaba desconfianza en la población de la capital, sobre todo porque se desmoronó una capa que tenía sobre la superficie, pero luego se convirtió en un símbolo típico de la ciudad.

⁴⁹ Históricamente fue la hija de Tutmosis II, al que sobrevivió más de veinte años. En los primeros años de viudez actuó como regente del joven sucesor, su sobrino Tutmosis III pero al cabo de poco tiempo se proclamó a sí misma faraón y gobernó en calidad de parte dominante.

⁵⁰ Es un signo emitido con la intención de comunicar, pero de modo tal que dicha intención se oculte al intérprete, quien debe así reconocerlo como un indicio no intencionado, "natural". (Bonta)

victoriosos gobernantes del Imperio Nuevo, con el objeto de subrayar la naturaleza todopoderosa de los reyes de Egipto.

Por ejemplo Tutmosis III, sucesor de la reina Hatshepsut, incluyó en su estatuaria, que celebraba el poder de un rey belicoso y capaz, un vínculo de confianza entre su pueblo y los dioses.

Estas imágenes, en muchos casos, fueron decisivas para garantizar la legitimidad del soberano ante su pueblo. Esta impronta en los muros, también como indicio intencional permitió de alguna manera a Ramsés II sostener su relato sobre la batalla de Qadesh y rememorarla a lo largo de su extenso reinado.

Tan rica y detallada es la documentación sobre la batalla de Qadesh que puede ser considerada como la operación militar mas antigua en la historia de la humanidad de la que se conozca el desarrollo táctico en sus detalles.

La difusión con fines propagandísticos de la empresa de Qadesh se relaciona con el programa de las grandes construcciones religiosas de Ramsés. Sobre las grandes paredes de los mayores templos de Egipto y de nubia, el soberano hizo documentar la batalla en composiciones en relieve acompañadas de textos explicativos. Algo similar, pero en menor escala, había hecho Seti I en el templo de Karnak. Del acontecimiento poseemos dos relaciones distintas, una de tono épico y difuso, llamada poema de "Pentaur" y otra, más sucinta, llamada "Boletín".

Estas composiciones de carácter histórico-narrativo con colorido literario son todas anónimas. Si el valor literario del "Poema" se impone por el tono vivo y dramático, por la visión heroica de un episodio de valor personal, que constituyó la gloria del soberano y de su reinado, por otro lado, el "Boletín" y las inscripciones nos aclaran los detalles tácticos útiles para una valoración histórica de la jornada de Qadesh. Indudablemente el mérito de Ramsés fue el de resistir a ultranza el arribo de refuerzos. Para el "Poema" la salvación estuvo determinada por la intervención directa del dios Amón, mientras el "Boletín" nos habla más concretamente de la llegada de un cuerpo de jóvenes reclutas provenientes de la región de Amur.

Según los esquemas de los anales las inscripciones refieren los nombres de los principales exponentes hititas arrollados a la carga de Ramsés, entre los que figura un hermano del rey hitita. Prescindiendo de los actos personales de valor cumplidos por Ramsés, la jornada de Qadesh concluía sin vencedores ni vencidos.

Pero en último análisis, el ejército egipcio había fracasado en su objetivo principal: la conquista de Qadesh. A causa de sus graves

pérdidas, Ramsés no pudo llevar a cabo el asedio y regresó a Egipto para celebrar el gran triunfo. El "Poema" contiene un epílogo que con toda seguridad es una falsificación literaria pero que constituye un elemento indicativo del punto de vista egipcio.

La versión hitita, registrada en unas tablillas encontradas en Bogas-Keui no aceptan la derrota y dan otra versión de los hechos.

No obstante, para los egipcios contemporáneos a Ramsés y para sus inmediatos sucesores, la jornada de Qadesh representó una auténtica gloria nacional, ligada al nombre del gran campeón que por sí solo había sostenido victorioso a todo un ejército.

Por otra parte encontramos otros registros de batallas llevadas adelante por Ramsés. Hasta Askalon, la ciudad palestinese más meridional, sufrió un asedio documentado en un relieve del templo de Karnak. El Faraón sobre el carro, asistido por la infantería, desbarata las tropas de Askalon que vienen a enfrentar al enemigo, mientras otros cuerpos de la infantería egipcia escalan los muros y abaten las puertas. Desde lo alto de las fortificaciones, los sobrevivientes, mujeres y viejos invocan clemencia. La leyenda respectiva reza: "la ciudad vencida que su Majestad ha capturado porque se había rebelado, Askalon". Los sobrevivientes dicen: "Es una alegría ser tus súbditos y es una delicia transitar tus confines. Toma posesión de tu herencia, de modo que nosotros podamos contar de tu valentía a todos los pueblos desconocidos".



Aquí el ejército de Ramsés II ataca a la ciudad de Dapur, al norte de Siria y aliada de los hititas. Los soldados egipcios, que llevan escudos con el borde superior redondeado, efectúan un asalto desde la retaguardia, tras la protección de unos parapetos temporales y empiezan a escalar las murallas con una escalera de mano. Procedente de una escena del Rameseo, el templo funerario de Ramsés II. Tomado de Kemp, Barry, *El Antiguo Egipto, anatomía de una civilización*, 1992. Editorial Crítica, Barcelona, 2004.

La grandeza y la singularidad del soberano se ponen de relieve representándolo en mayores dimensiones y aislado de los demás personajes de la escenas. La contraposición entre su imagen, bien delineada y claramente visible, y la maraña de aquello que se le opone sirve también para reproducir visualmente la eterna lucha entre el caos y el orden y para indicar que el faraón es el único garante de una situación de bienestar y de equilibrio.



Batalla de Qadesh en el muro interior del Templo de Medinet Habu



El faraón recibe como muestra de su victoria los órganos genitales de
sus enemigos
Templo de Medinet Habu (Ramsés III)



Batalla de Qadesh en el pilón del Templo de Edfu
De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egyptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964



Batalla de Qadesh en Abu Simbel
Bosticco Sergio "Ramses II" en *La civilización de los orígenes* colección Los Hombres de la Historia. 1ª edición Compagnia Edizione Internazionali, Milán.
Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1970.



Detalles de la batalla de Qadesh en Abu Simbel, muestra los dos tipos de prisioneros con rasgos diferenciales: los nubios (arriba) y los asiáticos (abajo).



El templo de Abu Simbel representa otro gran cambio en la propuesta arquitectónica de los templos egipcios. Esculpido directamente en la montaña incorpora a la misma en su diseño. Se destaca la monumentalidad del pilón y de la estatuaria dedicada a Ramsés II y su familia.

El templo consta de dos partes: "El Templo Mayor" cuya fachada, en forma de pilono, está presidida por cuatro colosales estatuas de 20 metros de altura (la cabeza mide 4,20 metros de una oreja a otra), que representan al faraón Ramsés II ataviado con la doble corona del Alto y del Bajo Egipto. Las salas interiores se adentran más de 60 metros en el corazón de la montaña.

La Gran Sala Hipóstila posee dos filas de pilares a los que se adosan colosos de Ramsés II representado como el dios Osiris momificado. A continuación se pasa a una segunda sala hipóstila adornada con escenas en relieve, entre las que sobresale la que representa la batalla de Qadesh, para llegar a la cámara que precede al santuario dedicado al dios Path, Amón-Ra, y a Ramsés divinizado.

En el caso del "Templo Menor" la fachada consta de seis estatuas de aproximadamente 10 metros de altura, que representan: cuatro de ellas al faraón y dos a su esposa Nefertari identificada con la diosa

Hathor.

Traspasado el umbral de la puerta se encuentra la sala hipóstila⁵¹ de pilares hatóricos. Las columnas de esstes tipo de sala (por ejemplo la erigida en el templo de Karnak) representaban los lugares del Nilo donde se encuentra a Osiris. En otros casos podía representar las distintas provincias que formaban parte del Egipto unificado y que se llamaban nomos.

Luego del vestíbulo se encuentra el santuario en el que aparece el faraón junto a la diosa Hathor identificada como su esposa. Fue muy importante el lugar que le dio Ramsés II a su esposa predilecta, Nefertari, y configuró un cambio de posición respecto del lugar de la mujer en las representaciones ya que sus tumbas funerarias eran de menor importancia en comparación con la de los reyes.



Pilón de ingreso al Templo Principal de Abu Simbel

⁵¹ Ver glosario términos arquitectónicos



Pilón de ingreso al Templo Menor (Abu Simbel)
Fotografía de Steven Beikirch



Columnas Osiríacas con la figura de Ramsés II
Fotografiadas por Steven Beikirch

Cabe recordar que las grandes construcciones formaban parte de la cultura faraónica, una cultura de elite y no de una cultura popular pese a que en los pequeños pueblos se fueron asimilando muchos de las ideas que se proponían desde la monarquía.

“Un monarca al que se le recuerda por sus obras no está condenado al olvido” decía Sesostris I de la Dinastía XII⁵² cuyo santuario en Karnak es también paradigmático. El mito no es únicamente una forma de expresión narrativa. A través del arte y la arquitectura se pueden transmitir con gran intensidad enunciados míticos sin tener que expresarlos con palabras. Proporcionan una dimensión característica al asalto de los sentidos perpetrado desde el fondo de las ideologías estatales.

⁵² Mencionado en el “rollo de cuero de Berlín”, Museo Egipcio de Berlín.



Santuario de Sesostris I en Karnak
De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egiptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964

■ 4.3.b-CRITERIO ESTETICO

Obviamente la relación entre las superficies y el arreglo del espacio interior produce una atmósfera, una sensación de armonía, grandeza, contemplación o posiblemente un sentimiento de comunión con la naturaleza, un sentimiento de movilidad o inmovilidad.

La belleza del edificio indicaba su característica de divino y ayudaba a transformarlo de una simple construcción humana en una imagen del horizonte celestial, asegurando su participación en el orden supernatural y provocando los gestos de generosidad del dios. Solo después de que los dioses egipcios hubieran chequeado el lado estético del templo destinado a ellos, podían condescender a descender y habitar allí. "Cuando el gran escarabajo alado (el sol) brilla desde el océano primordial y navega a través de los cielos disfrazado de Horus... él se detiene en el cielo ante este templo y su corazón se llena de gozo cuando lo observa. Luego él se convierte en una de sus

estatuas, en su lugar preferido...él está satisfecho con el monumento que el rey ha erigido para él". Los textos describiendo los templos están llenos de palabras que pueden ser traducidas como belleza, bellamente, magníficos, suntuoso, entre otros adjetivos. De todos modos, muchas veces, lo religioso o un rasgo de significación es sumado al sentido de predominancia estética. La belleza estaba siempre presente en la mente de los constructores, pero, mayormente como un factor más que contribuye a la idea central religiosa, explícita De Cenival.⁵³

El precinto del templo contenía varios edificios: el templo principal, las capillas secundarias, los altares procesionales. En los últimos templos construidos había lugar para recostarse, edificios para hacer negocios, etc. Todos eran arreglados de acuerdo a parámetros rituales, religiosos o estéticos.

Siempre se incluía también un espacio de agua conocido como "lago sagrado". En estos lagos crecían plantas que también tenían su parte en la cosmovisión teológica. Los papiros representaban el pantano donde Isis⁵⁴ se refugió para dar nacimiento a su hijo, Horus. Y el loto, la flor que se esparce desde el caos primordial para sostener al joven sol con sus poderes creativos.

■ 4.3.b.1- LO VERTICAL Y LO HORIZONTAL

■ Espacio Asimétrico

El hombre experimenta el espacio en el que vive como asimétrico. Entre las infinitas direcciones del espacio tridimensional en las que puede moverse en teoría, una dirección se distingue por la fuerza de gravedad: la vertical. La vertical actúa como eje y sistema de referencia para todas las demás direcciones.⁵⁵

La asimetría del espacio percibido se debe a las limitaciones sensoriales. Si diferenciáramos más advertiríamos que las verticales en diferentes lugares no corren paralelas, sino que convergen en un centro común, el centro de la tierra. Una visión más comprehensiva, como la que disfrutaría el pequeño príncipe de Saint-Exupéry en su planeta miniatura, nos haría ver cualquier vertical concreta como un radio de rueda, como único y no diferenciado componente de un sistema céntricamente simétrico.

⁵³ De Cenival, op. Cit.

⁵⁴ Ver en anexo contexto del Antiguo Egipto

Esta es una cuestión de tamaño relativo. Si un objetivo esférico es suficientemente pequeño en relación con el tamaño del hombre, o también si está lo suficientemente lejos como para parecer lo bastante pequeño, la estrechez de la experiencia sensorial entra en juego porque el sistema puede observarse en conjunto.

Dice Arnheim: "En geometría no existe diferencia entre subir y bajar, pero física y perceptivamente la diferencia es fundamental. Cualquiera que trepe a un árbol o por una cuerda, o que suba por una escalera, nota que está esforzándose por superar una fuerza contraria, que él sitúa en su propio cuerpo como peso. Así, pues, la satisfacción de trepar consiste en la conquista del propio peso inerte para obtener un objetivo alto, una experiencia dotada de connotaciones simbólicas. Escalar es un acto heroico y liberador, y la altitud simboliza espontáneamente cosas de elevado valor, ya se trate del valor del mundo o del de la espiritualidad. Elevarse en un ascensor, globo o avión, es experimentar liberación del peso, sublimación, investidura de capacidades sobrehumanas. Además, elevarse desde la tierra es aproximarse al reino de la luz y la supervisión. Por tanto la superación negativa del peso es al mismo tiempo el logro positivo de iluminación y de perspectiva no obstaculizadas. Excavar bajo la superficie, por el contrario, significa verse envuelto en la materia más que abandonarla: significa también ir desde la existencia de la vida diaria a nivel "cero" donde la materia abunda pero deja espacios abiertos intermedios, a lo compacto de la tierra, a través de la cual hay que perforar. Excavar es explorar el fundamento en el que descansa toda la vida y del cual brota. Excavar crea una entrada al reino de la oscuridad y por tanto simboliza profundizar, es decir, explorar más allá de la superficie. En tanto que elevarse es el medio para iluminarse, excavar hace que la luz brille en la oscuridad. Así, pues, todo edificio comparte el osado pecado de usurpación, cometido por los hijos de Adán cuando construyeron la torre de Babel, "cuya cima puede alcanzar el cielo". Representa la intrusión del reino de la materia en el espacio vacío, la elevación de la base de la acción humana más allá de la seguridad de la tierra común. Aumenta la carga que se debe sostener a nivel terrestre, y en las alturas expone al hombre y su obra a los elementos activos del espacio abierto." ⁵⁶

La búsqueda del honor de escalar alturas, que hizo que las familias nobles de las ciudades italianas medievales rivalizaran unas con otras

⁵⁶ Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

en la construcción de altas torres, sobrevive, por ejemplo, en la reciente competición entre dos compañías aseguradoras de Boston para ver cuál podía erigir el edificio más alto. Estos episodios muestran el valor atribuido de forma espontánea a la cualidad puramente simbólica de la altura visual y a la dignidad que proporciona ser la cúspide más alta en la jerarquía del paisaje de la ciudad.

Geométricamente, las tres coordenadas del sistema cartesiano del espacio son iguales en carácter e importancia. Nuestro espacio terrestre, sin embargo, está invadido por la atracción de la gravedad que distingue la vertical como la dirección estándar. Cualquier otra orientación espacial se percibe de acuerdo con su relación respecto a la vertical, plantea Arnheim.

■ La visión asume la verticalidad

En nuestro sistema espacial, la dirección vertical define el plano horizontal como el único para el cual la vertical sirve como eje de simetría. Es el plano en el que podemos movernos libremente en cualquier dirección sin la sensación de ascender o descender; de ahí que no sea especialmente distinguida ninguna dirección en el plano de la tierra. Christian Norberg-Schulz ha escrito que “las direcciones horizontales representan el mundo concreto de acción del hombre. En cierto sentido, todas las direcciones horizontales son iguales y forman un plano de extensión infinita. El modelo más simple de espacio existencial del hombre es, por tanto, un plano horizontal atravesado por un eje vertical”. Y Frank Lloyd Wright ha señalado que el transporte motorizado ha abierto a los americanos la libertad ilimitada del plano horizontal. También llamaba “la línea terrestre de la vida humana” a la línea de reposo del plano horizontal.⁵⁷

En una forma predominantemente vertical vemos en primer lugar cualquier elemento horizontal en su situación dentro del orden vertical. Sólo en ese contexto puede ser comparado con un detalle semejante existente en un objeto circundante.

El estilo horizontal de vida fomenta la interacción, la libre movilidad de un lugar a otro y la facilidad de progreso, mientras que la vivienda orientada verticalmente refuerza la jerarquía, el aislamiento, la ambición y la competición.

■ Penetrar la tierra

⁵⁷ Citado en Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

El eje dominante de un edificio de forma predominantemente vertical forma con la tierra un ángulo recto y ya que las formas lineales tienen la propiedad dinámica de continuar visualmente a menos que se les detenga, este edificio parecerá continuar bajo el nivel del suelo. Para el ojo humano las formas de dirección lineal tienden a continuar a menos que encuentren un obstáculo que las detenga. Por ejemplo los cuerpos como los cilindros, las pirámides o los conos son ambiguos, ya que pueden parecer completos o incompletos según el contexto.

Esta es una de las razones visuales por las que las columnas clásicas tienen una base y capitel. Estos elementos bloquean la expansión hacia arriba y hacia debajo de las columnas. Sin embargo estos topes sólo cumplen su función si se perciben como pertenecientes a la columna, no al suelo. Lo mismo puede decirse del otro extremo: los capiteles deben verse como parte de las columnas, y no del arquitrabe. Las columnas modernas, como en los pilares de Le Corbusier, son cilindros absolutos que visualmente penetran en el suelo y en el techo, ya que ni por su forma indican que están completos ni poseen topes. Este efecto puede hacer que los soportes parezcan elevarse a través del edificio sin impedimentos por parte de los pisos que atraviesa.

■ Horizontalidad

Los edificios claramente horizontales, como algunas de las casas de campo construidas por Wright, dan la impresión de descansar sobre la tierra como un animal recostado. La mayoría de los edificios, sin embargo, parecen permanecer de pie y este efecto puede obtenerse aunque la anchura total sobrepase a la altura. Muchos edificios renacentistas, por ejemplo, ofrecen soluciones como la distancia entre ventanas, que las mismas sean rectángulos verticales, la colocación de una torre, etc.

En un sentido más general, la relación entre la extensión vertical y horizontal no sólo determina la forma particular de una pared, sino que establece perceptivamente que es una pared. Todo objeto visual se manifiesta como una configuración de fuerzas visuales. Dice Arnheim: "Esta configuración es el objeto visual, y por tanto, lo que llamamos una pared es, en lo que se refiere a la extensión bidimensional, la interrelación particular de verticalidad y horizontalidad que se manifiesta en nuestro sistema nervioso cuando un estímulo apropiado influye en el ojo."

La vertical proporciona la imagen visual de un edificio como un monumento, mientras que el plano horizontal interpreta la interacción física entre hombre y edificio.

■ **Peso y altura**

La asimetría del espacio de la gravitación no sólo influye en los ejes de dirección de los edificios, sino que afecta también a nuestra manera de percibir la verdadera distancia a partir del suelo. Un objeto que se traslada a diferente altura cambia de peso visual. Las relaciones de peso entre distintas partes de un edificio depende de su altura, y por tanto, el lugar de composición y función de cualquier elemento de un diseño arquitectónico no puede describirse adecuadamente a menos que se tome en cuenta su altura.

Tres factores diferentes gobiernan este fenómeno: distancia, peso y energía potencial.

A mayor altura los objetos parecen menos sujetos a la atracción desde abajo. Todo objeto dentro de un campo visual constituye un pequeño centro de gravitación por sí mismo. Según su peso visual, tendrá mayor o menor poder para atraer objetos próximos y, para expedir vectores de dirección. De todos modos el más intenso de estos centros de atracción está situado en el suelo y ejerce atracción gravitatoria.

Pero también cuando hay varios elementos cuanto más alto es uno de ellos dentro de la composición, más cuenta su peso visual. El mismo cuadrado negro parece más pesado en la parte superior de un cuadro que en la inferior.

En arquitectura los tres factores mencionados anteriormente actúan simultáneamente y el resultado neto depende de complejas configuraciones de condiciones en cada caso.

La relación entre la verticalidad y la horizontalidad es importante en cuanto distingue lo que es la acción, que se desarrolla en general en un plano horizontal y la significación que cobra la verticalidad y la mirada hacia la misma.

La arquitectura egipcia dio énfasis a la verticalidad en sus monumentos y templos aumentando su significación a partir del uso de estatuas y espacios de dimensiones colosales. Arnheim manifiesta que lo que se quería manifestar era que el templo no estaba hecho para morada o habitación humana, sino como imagen sobrehumana para enanos dotados del sentido de la vista.

Pour voir cette peinture, allez
disposer de QuickTime™ et de
un navigateur Web (2,34)

Ramsés II Templo de Luxor

Pour voir cette peinture, allez
disposer de QuickTime™ et de
un navigateur Web (2,34)

Columnas y obelisco en Karnak



obelisco y pilón, Templo de Luxor

Cada rasgo distintivo de un templo está condicionado y explicado por un conjunto de símbolos: algunos influenciaban en sus formas, otros en su decoración y algunos, también, fueron sólo puestos para agregar brillo a su apariencia. Para ilustrar esto tomemos por ejemplo los pilonos y columnas.

■ 4.3.b.2- El pilón

El pilón no aparece como un rasgo distintivo de la arquitectura egipcia hasta el principio del Imperio Nuevo. Es una entrada monumental compuesta de dos bloques macizos con paredes inclinadas, unidos por una puerta cuya albardilla es cercana a la mitad de su altura. Según la regla éstos estaban decorados con grandes torres de madera, a veces del doble de su altura en cuya cima gallardetes flotaban en la brisa. Varias imágenes religiosas son frecuentemente asociadas con estas características. El primero es el horizonte, que los egipcios representaban como el paso entre dos montañas, en el que el sol podía aparecer. Del mismo modo, el sol brillante aparecía entre las dos torres del pilón que es teóricamente orientado hacia el este, para brindar luz al templo y penetrar hasta el santuario.

Esta asociación entre el pilón- horizonte y el sol tiene forma concreta en el pilón de Abu Simbel donde está esculpida la imagen de Ra, el dios sol, por sobre la puerta.

En segundo lugar, las dos torres del pilón son identificadas con Isis y Neftis, las dos hermanas de Osiris, que miran por sobre su cuerpo. Las especulaciones centradas alrededor del sol y la leyenda de Osiris claramente ayudan a esta imagen que es fácilmente conectada con la anterior. Nuevamente, siendo la entrada principal del templo, el pilón tiene que defender la puerta de las fuerzas hostiles. Pero también, como el horizonte del cual aparece el sol, es el trono del dios o del rey y por ello es el lugar donde se emplaza la ceremonia de coronación del dios.

El pilón del templo de Edfu es claro ejemplo del criterio estético utilizado en su diseño, el acabado de los contornos, lo monumental de su forma (que podía ser divisada desde lejos por el enemigo) y los relieves que muestran imágenes del faraón en encuentro con los dioses y en batalla.

De algún modo en el Imperio Nuevo este diseño de pilón se convirtió en una convención que fue utilizada de manera reiterada por los Ramesidas. Ramsés III, por ejemplo, erigió su templo con un diseño semejante al de Edfu.



Templo de Edfu

De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egyptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964.



Templo de Ramsés III

■ 4.3.b.3- Dinámica de la columna

Teniendo en cuenta que una columna es en esencia un objeto lineal, los vectores dinámicos que la ocupan corren en su mayor parte a lo largo de la vertical en ambas direcciones, hacia arriba y hacia abajo. La naturaleza particular de esta interrelación depende en cada caso de la forma y proporciones de la columna y de los elementos arquitectónicos que la rodean. Un determinante obvio es la altura de la columna en relación con las otras dimensiones del edificio. Las columnas cortas son los recipientes relativamente pasivos de las presiones ejercidas desde arriba por la carga del techo, y desde abajo por la resistencia y el empuje hacia arriba de la base. Estas columnas parecen comprimidas entre las dos fuerzas principales.

Las columnas más largas tienen suficiente peso visual para establecer un centro propio. Desde este centro, nacen vectores en ambas direcciones que empujan contra el pesado techo, que presiona hacia abajo y contra la base, que surge hacia arriba. Este activo desafío a los poderes superiores concede a la alta columna un exaltado sentido de libertad, de victoria sobre los opresores.

Siendo relativas todas las dimensiones visuales, el efecto dinámico de la altura de la columna depende de la relación entre altura y grosor. Esta incrementa la masa visual y por tanto la pesadez de la columna, pero también debilita la linealidad vertical y con ello disminuye el impacto dinámico en ambas direcciones. Cuanto más gruesa sea la columna reposa de forma más inerte. En un contexto más amplio, la longitud de una hilera de columnas controla el efecto con fuerza, pues aunque cada columna pueda ser delgada, es vista como parte de la estructura completa de la columnata, que casi siempre tiene más anchura que altura.

En las columnas tradicionales las bases y capiteles evitan que el movimiento vertical parezca continuar visualmente más allá de la superficie de separación entre el suelo y el techo. Pero estos topes pueden actuar también como barreras de la interacción dinámica.

La columna clásica es más ancha en la parte inferior y por tanto establece un centro de peso desde el cual se dirige hacia el remate. Esta forma crea una fuerte conexión con la tierra y permite al impulso ascendente llegar a un final relativamente más libre. En el caso contrario, cuando el fuste es más amplio en la parte superior y se estrecha hacia abajo, la dinámica se manifestará como descendente, sobre todo cuando estas columnas soportan un peso visualmente pesado que parece presionar a través de las columnas hacia el suelo.

La dinámica que anima la columna no nace por entero de sus extremidades. El centro del peso establecido por la misma columna es a veces explicitado por una protuberancia.

Las columnas de los templos fueron los rasgos que mejor se prestaron al interjuego de los símbolos; sus formas podían variar más fácilmente que las paredes o los techos. Su función como soporte los relacionaba con los pilares que se suponían sostenían el cielo, del mismo modo en que cargaban el peso del techo del templo que era pintado con estrellas en su decoración.

Cada columna del templo podía ser asociada con cada uno de los dioses quien, acorde con los mitos, calibra el peso de los cielos (por ejemplo Shu, el viento, quien en el tiempo de la creación separó el cielo de la tierra).

■ Las columnas como plantas

Las columnas, como por ejemplo las conocidas como de “capullo y campana” que imitan manojos de juncos de papiro, son un claro ejemplo de la dinámica entre la vertical y la horizontal por tener una protuberancia mayor debajo del centro, resaltando el movimiento descendente. Cada una de las representaciones de la columna como palmera, papiro o loto, tenía un aura simbólica particular que la asociaba a los dioses pero también a la vida en la zona del Nilo. La palmera era asociada con el pueblo de Buto, un muy importante centro religioso especialmente al final del período prehistórico. El papiro representaba el Bajo Egipto, y el loto era el soporte del joven sol (Ra) en el tiempo de la creación.

En el último período, hubo un gran crecimiento en este tipo de capital floral y se volvieron más intrincadas; las columnas de un hall podían representar una pieza altamente compleja de la iconografía religiosa.

El capitel podía ser una directa evocación de la divinidad. En el templo dedicado a la diosa Hathor, se usaban en muchas ocasiones pilares o columnas también llamados hatóricos. Los capiteles de éstos reproducen en una, dos o cuatro caras, la cabeza de la diosa, Hathor, con sus cuernos de vaca, montados sobre un pequeño edificio. Esta es la forma que se le da habitualmente al instrumento llamado Sistrum, que juega un rol importante en la ceremonia de veneración de la diosa.



Columnas hatóricas en el templo de Philae



Columnas lotiformes y papiroformes (Luxor, Deir el Bahari, Medinet Habu y Karnak en Egipto)



Templo de Medinet Habu (Ramsés III)



Columnas con cabeza de diosa Hathor (hatóricas) en Denderah, Egipto



Templo de Denderah

■ 4.3.b.4- Paredes y techos

Excepto en casos especiales -por ejemplo evocaciones de santuarios prehistóricos- los edificios religiosos tenían techos aterrazados y cielorrasos horizontales. Existe amplia evidencia de que los techos abovedados fueron utilizados en todos los períodos pero en el caso de la arquitectura religiosa, su uso se mantuvo limitado y, en cada caso, tenía que representar algún símbolo en particular. Las paredes estaban establecidas en ángulos rectos, sus caras tanto vertical como levemente inclinadas. Había sólo dos tipos de copiado para paredes y edificios tanto estos sean redondos o tengan una leve cornisa. Los ángulos de las paredes eran frecuentemente reforzados por un modelado con una protuberancia redondeada, un delgado cilindro parcialmente puesto en la albañilería, presionando el comienzo de la cornisa que muchas veces estaba montada sobre los dinteles de la puerta.



Templo de Abydos, Egipto

■ 4.3.c- EL COLOR

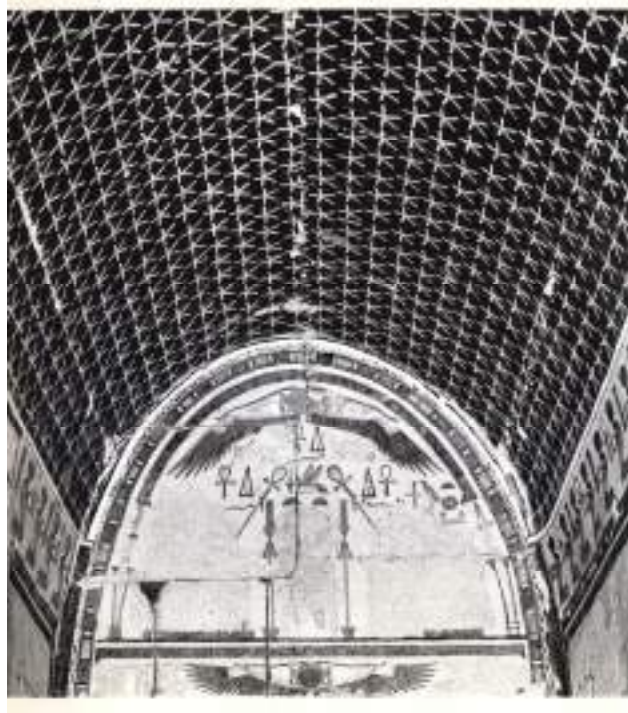
Desde tiempos arcaicos el uso del color se convirtió en un elemento fundamental tanto de prácticas rituales como de ornamentación (ya sea de los cuerpos o de los muros). Los egipcios llenaron sus templos de un estallido de color, favorecidos por la existencia de distintos tipos de piedras preciosas que le permitieron desarrollar tintes verdes, verdes ultramarinos, azules, rojos, amarillos, con una capacidad técnica que les ha permitido una permanencia de 5000 años.

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (LZW).

Detalle de un techo en el Templo de Medinet Habu

En la elección de los colores por parte de los antiguos egipcios parece haber, a diferencia de otras manifestaciones de su arte, una búsqueda de representación cercana a la realidad. Tanto las tumbas como los templos de piedra fueron pintados. En algunos casos no se pintaban sólo los bajorrelieves que ornamentaban el templo sino también las columnas y principalmente los techos. Por ejemplo, los

techos abovedados se pintaban de azul en clara alusión al cielo y las estrellas de amarillo (lo que después de algunos siglos representó un diseño de mosaico en Europa).



Templo de Abydos
De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egyptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964.

Este tipo de rasgos y uso de colores formaba parte de una convención utilizada tanto en templos funerarios como en tumbas. Los pigmentos se preparaban con sustancias naturales, tales como el ocre rojo y el amarillo, la malaquita pulverizada, el negro carbón y el yeso. Partiendo de unos seis colores básicos era posible hacer mezclas para conseguir muchos tonos intermedios. El medio empleado para esta amalgama era agua, a la que a veces se añadía goma. La pintura se aplicaba en áreas de color liso. Es por ello que en muchos casos los relieves se hacían en yeso que permitían mejores posibilidades para la pintura.

Doble cartucho con el nombre del faraón en la Tumba de Ramsés III

Durante el Imperio Medio se puso de moda el relieve hundido y fue en las Dinastías XVIII y XIX cuando alcanzó esplendor. No se tallaba el fondo como en el bajorrelieve, dejando que las figuras sobresalieran por encima del nivel del resto de la superficie. En lugar de ello, era el diseño del relieve lo que se grababa hacia el interior de la superficie pulida de la piedra. Bajo la intensa luz solar egipcia, el detalle tallado se veía muy bien, pero el relieve hundido se protegía de los cambios de temperatura mejor, y por lo tanto duraba más.



Bajorrelieves en Denderah



Relieves hundidos en el templo de Medinet Habu.
El nombre del faraón se esculpe mucho más profundo para evitar profanaciones.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Templo de la diosa Hathor en Denderah

Algunas escenas más finas del bajorrelieve de la Dinastía XVIII decoran el templo mortuario de la reina Hatshepsut, 1490-1470 a.C., en Deir-el-Bahari, donde la delicada talla se ve complementada por colores que dan luz y belleza a las complejas escenas. Hatshepsut, que necesitaba fortalecer su aspiración al trono, añadió, por primera vez en la historia de Egipto, escenas representativas de acontecimientos de la época a las tradicionales escenas de la vida cotidiana.

La pintura en el antiguo Egipto siguió un patrón similar al de las escenas en relieve tallado, y a menudo se combinaron ambas técnicas. Los primeros ejemplos de pintura aparecen en el período prehistórico, siguiendo los patrones y escenas establecidos también para la alfarería.

Las pinturas figurativas más antiguas pertenecientes al inequívoco estilo tradicional egipcio datan de las Dinastías III y IV. A lo largo de todo el Imperio Antiguo, se utilizó la pintura para decorar y terminar relieves de piedra caliza, pero durante la Dinastía VI las escenas pintadas empezaron a sustituir a los relieves en las tumbas privadas por razones económicas. Era menos caro encargar escenas pintadas directamente sobre los muros de las tumbas, y su poder mágico era tan efectivo como el de los relieves.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Tumba del funcionario Sennedjen en el Valle de los Artesanos (Deir-El
Medina)

El Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas, Folletos de
divulgación, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 2000.

En las tumbas se prestaba gran atención a la “puerta falsa” situada a la cabecera del ataúd, a través de la cual el ka (el espíritu o alma) podría entrar y salir cuando quisiera. En este panel van siempre los dos ojos sagrados del dios halcón del cielo, Horus, que permitirían al muerto echar una ojeada sobre el mundo de los vivos.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Sennedjen y su esposa adorando a las divinidades del más allá.
Tumba de Sennedjen, Valle de los Artesanos en Deir el Medina
El Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas, Folletos de
divulgación, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 2000.

La observación minuciosa también produjo temas poco usuales, como, por ejemplo, hombres luchando o juegos de muchachos, representados en secuencia como si se tratara de una serie de viñetas de una película. En la actualidad es posible todavía sorprenderse por la gran gama de colores que, tratando de reproducir la vegetación del Nilo y sus espacios circundantes, ha logrado trascender su tiempo histórico. Debido a que existen mayor cantidad de testimonios filosóficos acerca del uso del color sistematizado por los griegos, enunciaremos algunas de sus teorías desarrolladas en la misma época y posturas teóricas posteriores que fueron desarrollando una concepción acerca de la experiencia del color que nos permite un análisis más actual.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Templo de Medinet Habu

■ 4.3.c.1- El legado clásico

Aunque la concepción de que los griegos utilizaban el color en sus edificios era difícil de entender para los europeos del siglo XIX, tuvo que abandonarse la idea de la blancura inmaculada de la arquitectura y la escultura griegas frente a los descubrimientos arqueológicos que se fueron dando.⁵⁸

Durante la primera mitad del siglo XIX, arqueólogos de toda Europa y Escandinavia descubrieron que, de hecho, la arquitectura y la escultura griegas habían sido decididamente pintadas. Ya en 1817 el erudito inglés sir William Gell se había atrevido a afirmar de los griegos que “ninguna nación demostró nunca mayor pasión por los colores vivos”.

Hubo un informe sobre las excavaciones del Mausoleo de Halicarnaso en Asia Menor que se dio a conocer en 1862, en el que el friso esculpido atribuido a Escopas (siglo IV a. C.) mostraba haber sido intensamente pintado con el fondo ultramar y las carnaciones “rojizas”, al igual que en su pintura. Demostrar que en el período más importante del arte griego clásico se coloreaban las esculturas fue verdaderamente costoso, y hubiera sido impensable cincuenta años antes, en el momento álgido del neoclasicismo.

⁵⁸ Gage, John, *Color y cultura*, Colección La Biblioteca Azul, Editorial Siruela, 1993.

■ 4.3.c.2- Las teorías griegas del color

Como era de esperar, las primeras fuentes escritas griegas sobre el color, que aparecen en la poesía de Alemeón de Crotona (principios del siglo V a. C), insisten en la antítesis entre el blanco y el negro o entre oscuridad y luz. En el siglo V esta antítesis sirvió de fundamento a las más desarrolladas teorías de Empédocles y Demócrito⁵⁹. Empédocles utilizaba la analogía de la mezcla de pigmentos por el pintor (*harmonin mixante*) para ilustrar la armonía existente entre los cuatro elementos, tierra, aire, fuego y agua: según él, el elemento ardiente del ojo es lo que percibe lo blanco, y el elemento acuoso, lo negro. Los comentaristas antiguos de Empédocles, Accio y Estobeo, afirmaban que seguía un esquema pitagórico de colores “primarios”, añadiendo al blanco y el negro el rojo y el *ochron*, un término impreciso que se aplicaba a toda una serie de tonalidades desde el rojo hasta el verde pasando por el amarillo y que probablemente tenía que ver con la pérdida de intensidad en cualquiera de ellas. Estobeo sostenía que Empédocles relacionaba estos cuatro colores con los cuatro elementos, pero no especificaba cuáles eran los elementos correspondientes al rojo y al *ochron*.

Las teorías de Empédocles y Demócrito fueron recogidas y desarrolladas por Platón y Aristóteles en el siglo IV y, a través de ellos, se convirtieron en el punto de partida de todos los sistemas cromáticos hasta Newton. El comentario más extenso de Platón sobre el particular figura en su poema sobre la creación en el *Timeo* 67d-68d, donde ofrece lo que él considera una “teoría racional de los colores”. El blanco, dice Platón, es el resultado de la dilatación del rayo que el ojo envía en el proceso visual y el negro de su contracción.

Un “fuego” y una dilatación más violentos del rayo produce lo que llamamos “brillo”, y un fuego intermedio produce el color rojo-sangre.

Pero ni Platón ni sus contemporáneos tenían medios para calcular las cantidades de luz que reflejaba una superficie coloreada (estos medios no se inventaron hasta el siglo XIX), y concluye su comentario lamentándose: “Sería absurdo que un hombre intentara explicar la ley de la proporción de acuerdo con la cual se forman los distintos colores aunque la conociera, ya que no podría ofrecer un razonamiento preciso, ni siquiera una explicación tolerable o probable de la

⁵⁹ **Empédocles:** filósofo, poeta, físico y estadista griego (Agrigento 482-430 a.C.) considera a la tierra, el aire y el agua los elementos primarios que son eternos.

Demócrito: Nació en Abdera (470 a.C.-380 a.C) Principal representante del atomismo, fue un filósofo presocrático.

misma". Él al menos enumeró una serie de mezclas, incluido el *ochron* resultado de la combinación del blanco y el amarillo intenso (*santhom*), este último fruto de la mezcla de rojo, blanco y *lampron*. El verde de tierra de Platón era una mezcla de rojo amarillento (*purron*) y un tono más oscuro (melan).

Platón planteó el más simple de los sistemas cromáticos pero Aristóteles, con un interés mayor en la experimentación, creó un cuerpo doctrinal mucho más amplio y ramificado. En su tratado *De sensu et sensibili* (442 a.C.) Aristóteles afirma que "los colores intermedios resultan de la combinación de lo claro y lo oscuro". También identifica cinco colores intermedios puros: el carmesí, el violeta, el verde claro, el azul oscuro y o bien el gris (al que consideraba una variedad de negro) o el amarillo (que debía clasificarse con el blanco, "como lo rico con los dulce"). Aristóteles parece tomar partido por una escala de siete colores desde el blanco al negro debido a su parecido con la escala musical, que le acababa de proporcionar una analogía con el método de general colores intermedios mediante proporciones numéricas.

Aristóteles describía el proceso de la siguiente manera:

Nosotros no vemos ninguno de los colores en su verdadera pureza, sino que todos están mezclados: si no están mezclados con otro color, están mezclados con rayos de luz o con sombras, de manera que nos parecen diferentes a como son. Por tanto, las cosas tienen un aspecto distinto según se vean a la sombra o a la luz del sol, con una iluminación intensa o suave, según el ángulo desde el que se contemplan y de acuerdo con otras variaciones. Aquellas que contemplamos junto al fuego o a la luz de la luna o gracias a los rayos que desprende una lámpara resultan distintas debido a sus respectivas iluminaciones; y también debido a la mezcla de los colores entre sí, ya que al pasar unos a través de otros cambian sus tonalidades; así, cuando la luz cae sobre otro color, al mezclarse con él proyecta a su vez una mezcla distinta de color.

En su obra peripatética *Sobre los colores* insistía en que el estudio del color debía realizarse "no mezclando los pigmentos, como hacen los pintores" sino "comparando los rayos que reflejan...los colores conocidos". En su comentario sobre el Arco Iris, Aristóteles hacía hincapié en que los colores puros básicos eran aquellos "que los pintores no pueden fabricar" (*Meteorológica*, 372a).

También podía describir lo que en la actualidad se conoce como metamerismo, un fenómeno por el cual los colores que parecen poseer una tonalidad bajo un tipo de luz resultan diferentes bajo otra.

Las tintes brillantes también acusan el efecto de contraste en los tejidos y bordados, los colores cambian profundamente al yuxtaponerse unos a otros (el morado, por ejemplo, resulta distinto sobre el blanco que sobre el negro), así como al cambiar de iluminación. Por ello los bordadores dicen que suelen equivocarse con los colores si trabajan con luz artificial, ya que no utilizan los adecuados. (*Meteorológica*, 375a)

Por otra parte, en un conocido pasaje de *Filebo* (53b), Platón se refiere a la intrínseca belleza de los colores simples por analogía con las formas geométricas simples, pero no dice cuáles son para él estos colores. En otros lugares, por ejemplo en la *República* (412c-d), se sumaba a la convencional preferencia clásica por el púrpura, considerado el color mas bello, una preferencia también compartida por Aristóteles cuando habla de los colores y la música.

En el propio campo de la retórica el término colores se identificaba ya en el siglo I, en época de Séneca, con el embellecimiento y la ampliación de la estructura o la materia de un argumento. Para la historia de la percepción del color es importante el hecho de que se considerara que los materiales que sustentaban el placer sensual hubieran llegado a Europa desde el este.

En todos los escritos antiguos, el color ocupa una posición profundamente ambigua: por un lado, sirve de base para lo meramente decorativo, lo falso, pero, por otro, es lo que proporciona a la pintura vida y credibilidad. La antítesis ya estaba clara en Aristóteles, quien escribe en la *Poética* que el "esbozo en tiza de un retrato proporciona más placer que la confusa disposición de los más bellos colores". Platón, por el contrario, habla de "un retrato que todavía no es más que un esbozo y no representa claramente el original debido a que no ha sido pintado equilibrando adecuadamente los colores entre sí" (*Política*).

Para ambos filósofos el objetivo del arte era la imitación de la naturaleza; el color podía fomentar o entorpecer el logro de ese objetivo.

■ 4.3.c.3- Brillo y movimiento

La policromía no era en absoluto algo ajeno para los griegos clásicos: uno de los escasos documentos supervivientes sobre la economía del gusto griego se refiere a la decoración interior del Templo de Asclepio en Epidauro (siglo VI a. C) en el que los gastos derivados del trabajo de taracea y de la estatua criselefantina del dios fueron -sin contar el valor de los materiales en sí- dos veces y media los de la columnata del templo y más de diez veces el salario anual del arquitecto.

La moda de situar los delgados paneles con mármoles de colores incrustados sobre los muros parece remontarse a la Grecia del siglo VI.

Pero fue en Roma, sobre todo a partir del siglo I d.C. que cobró muchísima importancia la utilización de paredes de mármoles que pulían para reflejar el brillo; remataban las pinturas con un barniz para que resultara más brillante y resaltara algunos colores. También Vitruvio⁶⁰, por ejemplo, recomendaba que la luz en los museos procediera del norte, ya que así la iluminación sería más constante.

La preocupación por el brillo en los objetos coloreados y en la pintura también se pone de manifiesto en las preferencias cromáticas de la Antigüedad tardía, al menos en aquellas preferencias que pueden atribuirse con cierto fundamento a ese período. Sin duda, la tonalidad más apreciada era el púrpura, la materia colorante más valiosa en el mundo antiguo. El tinte púrpura obtenido de distintas especies de moluscos había sido utilizado por las civilizaciones de Asia Menor y en la Grecia micénica desde el siglo XV a.C.; ya en el siglo VII, el poeta lírico Alemeón comentaba que era muy apreciado.

Para los romanos se convirtió en objeto de una especial veneración. Tal como sugiere Plinio⁶¹ el color púrpura estaba reservado a los más altos dignatarios del estado: solo un general triunfante podía vestir una túnica púrpura y dorada. Los senadores podían también usar franjas púrpura en sus túnicas.

Los romanos se referían al púrpura (*porphurios*) como una mezcla de blanco, negro y rojo (la mayor proporción de rojo, la menor de negro y una cantidad intermedia de blanco).

Al relacionárselo con el rojo se sugería también la representación cromática del fuego y de la luz. Desde tiempos remotos y en muchas culturas, el rojo se asociaba con la divinidad. En la antigua Grecia

⁶⁰ **Marco Vitruvio Polión**, (*Marcus Vitruvius Pollio*). Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C

⁶¹ Conocido como **Plinio el Viejo**, Cayo Plinio (Roma, 79) es el autor de la "Historia natural" donde recoge los conocimientos científicos más importantes del mundo antiguo en las materias de geografía, cosmología, medicina, mineralogía, fisiología animal y vegetal.

se utilizaba para santificar las bodas y los funerales, y tanto en Grecia como en Roma se le consideraba un color militar que imponía respeto al enemigo.

Tanto los griegos como luego los romanos dejaron un legado importante sobre el estudio de los colores que se mantuvo por bastante tiempo hasta que comenzaron a haber nuevos aportes.

■ 4.3.c.4- Los colores de la mente: el legado de Goethe

Lo que verdaderamente atrajo la atención de los científicos interesados en el estudio del color después de Newton fueron aquellos fenómenos cromáticos subjetivos de los que Newton no se había ocupado. En realidad los más abocados a la experimentación eran los pintores y los tintoreros pero la especial atención que los pintores prestaban a los matices y cambios de efectos cromáticos condujo, como era de esperar, a una serie de descubrimientos que sólo más adelante fueron reconocidos y codificados por la ciencia óptica. Uno de los más notables fue el conocido como “cambio de Purkinje”, según el cual el paso de la visión a través de los bastones (escotópica) a la visión mediante los conos (fototópica) al anochecer produce una modificación en la intensidad percibidas de las áreas azul y roja del espectro.

Los contrastes cromáticos y el cambio de Purkinje eran pruebas notables de la inestabilidad en la percepción de los colores. Hacia finales del siglo XVIII, los científicos comenzaron a investigar otro fenómeno, muy diferente, que afectaba a la psicología del color: se trataba de la persistencia cromática, la tendencia por parte del cerebro a mantener una percepción constante del color en condiciones variables de iluminación.

Por otra parte había quienes sostenían la idea de la persistencia cromática que insistía en el color local, es decir, en el color que presenta una superficie aislada bajo el efecto de la luz blanca; esta noción fue cada vez más contestada a lo largo del siglo XIX por pintores como Delacroix, que centró su atención en los efectos transformadores del ambiente y la iluminación.

Creer en el color local equivale a creer en el color como substancia. Delacroix decía acerca de un pintor creyente del color local: “ No tiene la menor idea de que todo lo que percibimos en la naturaleza es un reflejo, y que el color es esencialmente una interacción de reflejos”.

■ 4.3.c.5- El impacto de Goethe

Goethe publicó en 1810, su *Farbenlehre* (Teoría de los colores), la obra que más influyó en que tanto los científicos como el público en general prestaran atención a una serie de fenómenos cromáticos físicos y psicológicos a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Esta gran influencia se debió en parte a la reputación internacional de Goethe como poeta y pensador, y en parte a la ruidosa polémica que mantuvo contra Newton, pero quizá también a su confianza en la vista como instrumento suficiente para el estudio del color.

La insistencia de Goethe en la estructura polar tanto de la formación de los colores a partir de la luz y la oscuridad como de su recepción por el ojo hizo de su sistema el antecedente directo de varias teorías sobre el color y que su esquema resultara más atractivo que el de Newton para filósofos románticos como Schelling, Schopenhauer y Hegel.

■ 4.3.c.6- La moralidad del color

El romanticismo hizo revivir el simbolismo del color. Aparecieron algunos esquemas cromáticos (un poco arbitrarios) como por ejemplo uno que representaba los valores morales, publicado por Lairesse⁶² a finales del período barroco -amarillo para la gloria, rojo para el poder y el amor, azul para la divinidad, púrpura para la autoridad, violeta para la humildad y verde para la servidumbre- fue reintroducido en la Inglaterra romántica.

El debate y los aportes siguieron por bastante tiempo. Goethe, por ejemplo trabajó junto a su amigo Schiller⁶³ sobre la simbología cromática. La recién descubierta complementariedad se había sumado a las polaridades tradicionales: el verde, el color opuesto al púrpura, se relacionaba ahora con el temperamento sanguíneo, por ejemplo, y con la sensualidad y la memoria. En la *Teoría* Goethe había llegado a distinguir entre el color "simbólico", "Enteramente coincidente con la naturaleza", y el "color alegórico", en el que "tenemos que conocer previamente lo que un signo quiere decir para que tenga sentido"; esta distinción se basaba en la creencia de que los colores tenían un efecto directo, sin mediaciones, en la mente y en los sentimientos,. Era una idea muy sugerente que cumpliría un papel crucial en los primeros desarrollos de la abstracción alemana, pero que en el siglo XIX pareció encontrar una audiencia más receptiva en Francia.

⁶² **Gérard de Lairesse:** pintor alemán del período barroco, 1640-1711.

⁶³ **Schiller:** Poeta y dramaturgo alemán (Marbach, 10/11/1759-Weimar, 9/5/1805). Junto a Goethe, escriben en colaboración varios textos y es una importante influencia en su obra.

Artistas como Van Gogh o Gauguin se mostraron muy interesados en este tipo de relaciones entre los colores y los sentimientos.

Para Gauguin el color se convertía en un vehículo fundamental de misterio:

Al ser las sensaciones que nos produce el color enigmáticas en sí (nota: para curar la locura se realizan experimentos médicos basados en los colores), lógicamente no podemos emplearlo sin tener en cuenta este carácter enigmático; nunca lo utilizamos para definir la forma, sino para producir sensaciones musicales que de él emanan, de su potencial interno, su misterio, su enigma...

Los colores "indecibles" no sólo eran misteriosos, sino que afectaban directamente, sin mediaciones, a los sentimientos. En estos comentarios, Gauguin parece remitirnos a la obra del fisiólogo francés Charles Féré, que en la década de 1880 trataba pacientes histéricos sometidos al efecto de distintos tipos de luz coloreada, en un programa de investigación que más adelante se conocería como cromoterapia y que alcanzaría su máximo desarrollo en la década posterior, especialmente en Alemania. En general se descubrió que la luz roja producía un efecto excitante y que la luz azul era tranquilizante, conclusiones que no resultaban extrañas para cualquiera que hubiese leído la *Teoría* de Goethe.

También Kandinsky plantea el tópico de los efectos psicológicos no asociativos de los colores que tanto interesaba a los psicólogos en esos momentos: tras descubrir los distintos tipos de sinestesia (el desencadenamiento simultáneo de varias sensaciones por el mismo estímulo), Kandinsky afirmaba:

Esta explicación (en términos de asociación o recuerdos! Resulta, sin embargo, insuficiente en muchos casos que son para nosotros de especial importancia. Cualquiera que haya oído algo sobre la terapia a través de los colores sabe que la luz coloreada puede producir un determinado efecto sobre el cuerpo. A través de varias tentativas de explotar este poder del color y emplearlo en la curación de distintos trastornos nerviosos se ha llegado a saber que la luz roja produce un efecto vivificante y estimulante en el corazón, mientras que por el contrario la luz azul puede llegar a producir parálisis temporales. De observarse el mismo efecto en los animales o las plantas, no podría defenderse ninguna interpretación del fenómeno en términos de asociación o recuerdo. En cualquier caso, estos hechos prueban que el color contiene en sí mismo un enorme aunque poco

estudiado potencial que puede influir en el cuerpo humano entendido como organismo físico.

Durante su época de profesor en la Bauhauss en 1920 Kandinsky se puso nuevamente al corriente de las principales tendencias de la psicología cromática experimental.

Teóricos de esta tendencia como Sven Hesselgren⁶⁴ han investigado sobre las maneras de percibir el color y su influencia. Este autor plantea que la percepción casi siempre va acompañada de un significado. Mientras la estética formal tiene por objeto el estudio de las formas "puras", la semántica arquitectónica (como la denomina Hesselgren) estudia el significado de las expresiones arquitectónicas desde la psicología experimental. Un significado agregado a la percepción puede decidir si será o no interpretado como un todo gestáltico ya que el significado de la "gestalt" es lo primero que llega a nuestra conciencia. El núcleo de la Psicología Gestalt gira en torno a la siguiente afirmación:

"La percepción humana no es la suma de los datos sensoriales, sino que pasa por un proceso de reestructuración que configura a partir de esa información una forma, una **gestalt**, que se destruye cuando se intenta analizar, y esta experiencia es el problema central de la psicología".

La Gestalt implica un retorno a la percepción ingenua, a la experiencia inmediata, no viciada por el aprendizaje. Lleva a comprobar que ahí no se perciben conjuntos de elementos, sino unidades de sentido estructuradas, formas. El todo es más que la suma de sus partes. La conciencia abarca mucho más que el ámbito de la conducta.

■ 4.3.c.7- Psicología y lenguaje del color

El color no sólo es una sensación sino un verdadero lenguaje del sentimiento, dice Bams⁶⁵ En la conversación son corrientes las expresiones que revelan esta psicología popular de lo cromático cuando se dice "un negro presentimiento", "rojo de ira", "un rosado porvenir", "la verde esperanza", "un día gris", etc.

El color es un factor vital que influencia, produce sensaciones y aún puede perturbar el estado de conciencia; por él se estimula la

⁶⁴ Hesselgren, Sven *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, 1969.

⁶⁵ Bams, J. *"Arte y ciencia del color"*, serie "Cómo se aprende", Editorial Las ediciones del arte, Barcelona.

atención y el interés, se impulsa un deseo, se crea una sensación de ambiente, se activa la imaginación y se percibe un sentimiento de simpatía o repulsión; el color actúa como una energía estimulante o deprimente. Cada color del espectro tiene una determinada vibración emotiva y cualidades que han de ser aprovechadas conociendo su potencia en la sensación. El grupo de los colores fríos - azules, violetas y azules-verdes - impresiona por sus efectos quietos, silenciosos, frescos y sedantes; pero estos colores, a medida que se van haciendo más fríos, se tornan deprimentes. Los colores cálidos - rojos, naranjas y amarillos-verdes - producen un efecto vivo, cálido, alegre y pueden ser muy estimulantes y hasta excitantes, en cuanto más se aproximen al rojo puro.

La siguiente enumeración hecha por Bams se basa en estudios llevados a cabo por investigadores de la psicología experimental.

ROJO. - Su brillo y vivacidad atraen la atención y es el color que más requiere la mirada entre un conjunto de paquetes o elementos de colores diferentes; es llamativo y excitante, pero cansa pronto. El rojo es el color del corazón, de la alegría, de la risa, del fuego, del movimiento, de la actividad, del calor, del poder, de la pasión, del fervor, de la fuerza y del impulso, también de la rabia, la crueldad y el pecado.

Los rojos agrisados con negro incitan a la imaginación y son atrevimiento, dominio, tiranía y aviso de peligro; el rojo oscuro es el color de la sangre y sugiere los horrores del dolor; estos matices oscuros significan fuerza oculta y potencialidad. El rojo pardo es disputa, desconfianza y destrucción. Los rojos aclarados con blanco se debilitan en vibración y transforman en un rosa; éste es el color de la inocencia y el que sugiere frivolidad y alegría juvenil. El rojo es un relámpago que debería durar solo un momento; su empleo ha de ser evitado en las grandes áreas.

NARANJA. - Este color es la representación directa del sol y como éste, es un gran estimulante espiritual para los abatidos, postrados o débiles. Aplicado en grandes áreas puede afectar bastante y ser atrevido; usado como especia y en cantidades específicas es un color necesario en muchos esquemas. El naranja puro aunque es un color muy popular es, más bien, un color de complemento decorativo y adorno.

El naranja es un color de exaltación y entusiasmo; el naranja rojo es un mensaje ardiente y apasionado; también puede ser acción agresiva e impetuosa. La más pequeña adición de negro lo sumerge en un sentimiento de engaño, la oscuridad destruye rápidamente la pureza emotiva del color y lo transforma en negativo, sugiere conspiración

contra la paz doméstica, deseos reprimidos e intolerancia. El naranja muy oscuro define un estado sórdido, opresivo y poco grato. El naranja diluido con blanco se transforma en el matiz rosa que se parece al color de la carne

AMARILLO. - Con el rojo y el naranja forma la banda más cálida del círculo de colores, los cálidos son los colores de la emoción, vitales y fascinadores, pero peligrosos. No deben exhibirse solos, pues necesitan ser controlados y bien guiados.

VERDE. - Es el color que expresa la amistad del hombre con la naturaleza y el ajuste armónico con la vida física. El verde es vegetación, humedad, frescura, esperanza y primavera; también salud y lógica, razonamiento, compañerismo, juventud, ciudadanía y deseos de posesión, es, también, el color de los celos.

El verde significa realidad y equilibrio; por su posición en el centro del espectro está situado entre *los colores que representan la emoción (cálidos) y el juicio (fríos)*. Es melódico como una sinfonía y sugiere paz, esperanza y amor.

AZUL. - Este es el color de la inteligencia, de lo infinito, de las vocaciones intelectuales, de la riqueza espiritual, de la verdad, de la sabiduría y de la inmortalidad; es también el color del descanso, del recogimiento, de la confianza, de la seguridad y el que caracteriza más especialmente a la frialdad.

El azul rebajado con blanco representa la fe, la pureza y el cielo infinito; mezclado con negro es intolerancia y fanatismo, también significa las profundidades impenetrables del mar. El azul marino tiene una influencia algo mística.

El predominio del azul en un esquema crea una impresión triste y monótona; no obstante, al ser bien contrastado por su complementario, forma un conjunto atractivo. Los tejidos azules son populares en la indumentaria porque son complementarios del color de la carne y siempre son seductores cuando se les armoniza con toques de naranja o rojo en contraste o por analogía con verde o violeta.

BLANCO. - Es el color de la inocencia y de la pureza. El blanco significa afirmación y SI.

NEUTRALES. - En un retrato, por ejemplo, las líneas y los colores podrán dar un parecido del individuo, pero el color será el que exprese la verdadera atmósfera del sujeto y la psicología de su carácter y cualidades; el color del fondo será un factor importante.

TRIOS ARMONICOS: Se basan en los tres colores del círculo que coinciden con los vértices de un triángulo equilátero; cualquiera que

sea la posición de este triángulo siempre serán armónicos los colores que señalen los tres vértices, por ejemplo, amarillo, rojo y azul, terno de primarios; verde, naranja y violeta, terno de secundarios; amarillo-verde, azul-violeta y rojo-naranja, o azul-verde, amarillo-naranja y rojo-violeta, los dos ternos de intermedios.

COMBINACIÓN DE CONTRASTANTES: Los contrastes determinan siempre un cambio de plano por la cualidad entrante y saliente de cada color y por las diferencias en valor y por tanto, en luminosidad, de unos y otros colores.

Al ser yuxtapuestos dos colores diferentes y de *valores distintos*, el de valor claro parecerá más claro y el de valor oscuro, más sombrío; el blanco y el negro, yuxtapuestos, se exaltan mutuamente y dos colores opuestos de *igual valor*, se exaltan entre sí al añadirse, recíprocamente, su complementario; si los dos colores son amarillo y violeta, el primero añade al segundo más amarillo y éste a aquél más violeta. Cuando los colores no son complementarios puede ser exaltado uno de ellos, pero será siempre en detrimento del otro.

COLORES RELACIONADOS: Uno de los principios más fundamentales en la armonía del color es el de que uno o varios colores son armónicos cuando se intervienen mutuamente; varios colores se relacionan cuando cada uno de ellos tiene algo en común con los otros.

Si todos los colores de un esquema son neutralizados, todos ellos estarán relacionados por el gris que es el que establece la comunidad. Cuando se mezcla un color o dos muy separados éstos serán unidos por el asociado común; un azul relacionará a un verde y un violeta; un verde a un amarillo y un azul, un naranja a un rojo y un amarillo.

Varios colores yuxtapuestos y de efecto ingrato pueden ser armonizados por la aplicación de un matiz neutralizado situando blanco, negro, gris, plata u otro entre ellos. Los pardos, verdes y violetas neutralizados se utilizan para unificar a los colores con los que se entremezclen.

Las texturas rugosas, ásperas o irregulares en superficie, armonizan a los colores que se les superponen por sus variaciones de luz. Un esquema de colores vivos parecerá muy suave y más armónico sobre un jarrón de barro mate que tenga la superficie graneada; los mismos colores, sobre un jarrón de porcelana brillante cuya superficie sea muy suave y lisa, se verán menos fundidos y más contrastados e inarmónicos.

El color y la forma pueden ser unificados de dos maneras. Realizando, primero, el dibujo de las formas y luego seleccionando los colores adecuados o bien, seleccionando el esquema de color y adaptando a éste la cualidad formativa del dibujo. En ambos casos hay que recordar el principio de la ley de áreas y la disposición relacionada de colores contrastantes; esta es la regla más importante al pretender armonizar la forma y el color. Cualquier buen esquema de color poseerá una nota dominante que le dé carácter e individualidad, pero la forma y el color deben ajustarse de manera que ni una ni otra domine indebidamente en el esquema o cree un efecto de oposición excesiva.

La Naturaleza ilustra muy bien el principio de que el color puro no debe ser usado en grandes áreas; las grandes extensiones son gradaciones sutiles de grises o pardos; las más pequeñas con breves acentos en colores más vivos y brillantes. Amapolas sobre las espigas de oro pálido, pájaros multicolores sobre el sombrío follaje de las selvas y bosques, flores y mariposas sobre los grises y verdes de los campos y peces irisados en las aguas verdeoscuros. Los pardos, grises y colores suaves los reserva para todo lo permanente; los colores intensos: flores, frutos, insectos y crepúsculos para cuando es transitorio. Las extensiones han de ser relacionadas con la distancia desde la que ha de ser visto el esquema; las áreas mayores son las que mejor se perciben desde lejos y, por tanto, los efectos de color y forma serán, dentro de ellas, más amplios; si éstas se cubriesen por un dibujo complicado y en una mezcla intrincada de colores la impresión sería negativa, ya que, en la distancia, los detalles de la forma se pierden y los diferentes colores se funden en un matiz indefinido y muchas veces opuesto al efecto pretendido.

Una escena de mucho reflejo, en colores saturados, posee una atmósfera clara y alegre; una escena oscura, con poca saturación, tiende hacia la tristeza. Una habitación oscura, con los colores saturados, expresa riqueza y calidad (especialmente si las texturas son agradables y las áreas bien combinadas). Una escena clara, con colores de poca saturación y una gama de color limitada, produce una sensación de gran claridad y nitidez.

PREFERENCIAS DE COLOR: Por diversas fuentes de investigación se sabe que a los seis meses de edad ya se reacciona ante los colores brillantes; de los 6 meses a un año se distinguen los rojos y amarillos y más tarde los azules y verdes; de los tres a los cinco años se presta más atención al color que a la forma. Por ejemplo en una prueba de elección de libros por el color de la cubierta, los

niños más pequeños preferían el color más elemental y puro y los mayores aquellos matices más suaves. En este experimento los colores fueron seleccionados por este orden: azul, rojo y amarillo. Se comprobó que los niños de todos los grados prefieren los colores cálidos a los fríos.

De unos experimentos realizados en la Universidad de Columbia se deduce que las preferencias entre los adultos del sexo masculino, se manifestaron hacia el azul, rojo, violeta, verde, naranja, blanco y amarillo y entre los del sexo femenino: rojo, violeta, verde, azul, naranja, blanco y amarillo. Los colores cálidos fueron preferidos, por lo general, por los jóvenes y los fríos por las personas de edad madura.

Los meridionales reaccionan favorablemente con los colores puros e intensos, los nórdicos prefieren colores más modulados; esto puede ser debido a la influencia que ejerce la luz ambiente natural, intensa en el mediodía y más atenuada en el norte. Entre el hombre del campo y el de la ciudad se manifiestan, respectivamente, análogas tendencias.

■ 4.3.d- ILUMINACION

■ 4.3.d.1- El acto de ver

La luz no es un cuerpo propiamente dicho sino una forma nuclear de la energía que, a pesar de ser impalpable, puede ser analizada, medida y constatada en su fuerza; aunque no la veamos ella se manifiesta por su propia acción, como en las ondas hertzianas o en los rayos X.⁶⁶

Por la luz se hace posible el acto de ver; sin ella, nada sería perceptible. Un foco luminoso es visible cuando penetran en el ojo los haces cónicos de los diferentes puntos emisores de la luz. Las luces vivas, como las que proceden del sol o de lámparas de foco intenso, fuerzan la visión porque son muy potentes; incluso una simple bujía emite una luz fuerte en una habitación totalmente oscura. Todas estas formas de la luz son *luminosas* porque algo de la luz que producen entra por nuestros ojos. La mayor parte de los cuerpos no son luminosos porque no producen luz, pero cuando la luz solar o artificial los ilumina y al rechazar parte de la luz que llega a su superficie y arrojarla a su vez en todas las direcciones, se transforman en un foco de luz.

⁶⁶ Bams, J. "Arte y ciencia del color", serie "Cómo se aprende", Editorial Las ediciones del arte, Barcelona.

Los efectos de la luz se asimilan a una emisión de ondas de diferentes longitudes. El efecto fisiológico corresponde a la emisión misma y está en función de una medida de la onda recibida, de la que no puede ser arbitrariamente separado; toda impresión de color corresponde, por tanto, a una definición física puramente objetiva.

La luz blanca o solar está constituida por una mezcla de ondas de diferentes longitudes o impulsos de varias dimensiones, cada uno de los cuales producen las sensaciones específicas de *color* que denominamos rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta; el color es un fenómeno esencialmente subjetivo e individual. Si hacemos que el rayo de luz pase a través de un vidrio de color apreciaremos como, además de reflejar y transmitir la luz, el vidrio absorbe ciertas ondas y refleja otras; si es azul obstruye el paso a los impulsos o longitudes de rojo, amarillo y anaranjado y sólo deja que pase el azul. Cuando incide sobre un pigmento un rayo de luz blanca aquel absorbe determinadas ondas y refleja otras.

ABSORCIÓN Y REFLEXIÓN: Los cuerpos opacos, al ser iluminados, absorben selectivamente ciertas radiaciones y difunden las demás, dependiendo su color de una particular propiedad de la superficie. El color de los cuerpos no luminosos se nos hace visible por medio de la fracción de luz que reflejan a nuestros ojos. Si un limón se ve amarillo, un tomate rojo, un huevo blanco y un carbón negro es porque el limón refleja las radiaciones amarillas y absorbe las rojas, azules, verdes, anaranjadas y violetas; el tomate refleja las radiaciones rojas y absorbe las verdes, azules y amarillas; el huevo se ve blanco porque el blanco difunde por igual todas las radiaciones y *no absorbe* ninguna; el carbón lo vemos sin color porque el negro absorbe todas las radiaciones y *no refleja* ninguna. El color propio de un cuerpo se produce por la facultad que éste posee de absorber una parte de la luz que recibe y reflejar el resto. Solamente las superficies que reflejan todas las luces son blancas; las demás se ven en el color que reflejan. Los pigmentos que se utilizan en la pintura son, simplemente, sustancias que reflejan determinada parte de la luz. Los cuerpos transparentes manifiestan el color de las radiaciones que pueden a través de su materia.

LUZ Y SOMBRA: Por la luz y la sombra apreciamos las cosas con sus tres dimensiones en el espacio. La representación de la forma depende de la cualidad de la luz y en relación con la estructura, textura de superficie y accidentes contiguos. Todo efecto de representación de la forma es una ilusión convencional creada por la luz; sin ésta la forma

no puede tener existencia; la naturaleza de la luz, su cualidad, origen y dirección afectan y determinan el aspecto de la forma. La luz directa produce sobre un cuerpo: a) el área clara más iluminada. b) el *medio tono* o *penumbra*, parte intermedia entre la luz y la sombra. c) la *sombra propia* o parte más opuesta a la luz y d) el *reflejo* o partes de la sombra que reciben una luz indirecta. La parte más oscura de la sombra aparece cerca de la luz, en el borde entre la luz y el medio tono. La *sombra proyectada* es la oscuridad parcial arrojada sobre el plano que sustenta la forma al ser interceptada la luz por la forma o cuerpo. Una luz brillante hace muy perceptibles estas cualidades; una luz difusa determina muy poca o ninguna sombra proyectada y crea un efecto suave de claro a oscuro; la *textura* (cualidad de la superficie, rugosa en un cacharro de barro, suave y lisa en un cristal o porcelana) es mucho más destacada por una luz directa e intensa que por la difusa. Todo cuerpo que recibe luz directa se transforma, a su vez, en una fuente indirecta de luz.

REFLEJO DE LAS SUPERFICIES: Mientras más clara, brillante y pulida sea la materia de un cuerpo y más clara la coloración de un objeto, tanto mejor localizará los puntos de alta luz y más reflejará los colores contiguos. A medida que la materia pierde su textura brillante y se convierte en rugosa y opaca o mate, más dispersará la luz y menos reflejará los colores que la rodean; estos aspectos tienen gran dependencia de la iluminación y de las cualidades cromáticas circundantes.

La luz, al incidir sobre un cuerpo, sumerge el color local, llevándolo a valores claros cuanto más brillante y pulida sea su textura; el reflejo de un objeto brillante y pulido cuyo color local sea oscuro, será más claro y luminoso que el de un objeto mate de análogo color muy claro. La luz directa del sol, al entrar por una ventana e iluminar un objeto de superficie pulida produce en éste el máximo reflejo; si éste mismo objeto se coloca al exterior bajo un cielo nublado, el reflejo será poco perceptible.

■ 4.3.d.2- El registro emocional de la luz

Sven Hesselgren, desde la psicología experimental y la semántica arquitectónica propone que la iluminación parece tener relaciones más directas con las emociones fundamentales que cualquiera de las otras percepciones (sensoriales o auditivas). Aparte de la dirección de la iluminación, dice, los elementos estructurantes de la percepción de la

iluminación están constituidos por el sombreado, la intensidad de iluminación y el color de luz.

"Parece que la expresión de alegría en un cuadro puede ser reforzada de manera eficaz por la iluminación proveniente desde arriba, ya que esta dirección de la iluminación parece tener relaciones latentes con estados de ánimo tales como la esperanza y el optimismo. Mientras que la iluminación desde abajo parece tener relaciones latentes con estados de ánimo tales como la amenaza y el pesimismo. " ⁶⁷

En lo que respecta la intensidad de luz percibida pareciera que la luz fuerte se relaciona con el realismo y la claridad, mientras que la iluminación débil se relaciona con el misticismo y la amenaza y las emociones más bien vagas consiguientes.

En el caso de los antiguos egipcios el uso de la iluminación, de la que hicieron un uso consciente para generar ciertos efectos, estaba relacionado con su sistema de valores y creencias.

La concepción era que las columnas, paredes y relieves fueron traídos a la vida por la luz. Cuando un templo era finalizado, estaba sujeto, en cualquier momento del último período, a la ceremonia de "apertura de la boca", como si fuera un cuerpo muerto o una estatua. Como en el caso de la estatua, el templo tenía que ser traído a la vida cada mañana por la luz, que tenía que penetrar el santuario para que el dios renazca. Por lo cual, la luz no representaba el poder de la iluminación sino que era la divina emanación del dios sol. Esta fuerza preciosa era objeto de total atención del arquitecto que tomaba todas las precauciones para que la luz penetrara al dios de la mejor manera posible, asegurándose el mejor balance entre la luz de la vida y el misterio de la sombra. La naturaleza del dios era invisible e impenetrable, debía quedar rodeado por las sombras. Los egipcios estaban bien conscientes de la manera en que podían organizar la luz interior de sus monumentales edificios creando haces de luz que direccionaban, como si fueran spots de una obra teatral, hacia una estatua dejando el cuarto en penumbras y graduando la intensidad de la oscuridad para sugerir el misterio.

En el hall central del templo más bajo de Kefrén, fue colocada una estatua en piedra negra casi de tamaño natural, del faraón con un halcón. La luz filtraba dirigida a todas las estatuas a través de

⁶⁷ Hesselgren, Sven El lenguaje de la arquitectura, Eudeba, 1969.

ventanas angostas, colocadas en las juntas de las paredes y los techos. También se esparcía a través del hall por el piso de alabastro pulido; los pilares de granito rojo y las paredes se mantenían en sombras. Este interjuego entre luz y sombra ayudaba a concentrar la atención en las estatuas y en las líneas del hall de una manera bastante teatral.

También en la tumba de Sarenput en Aswan, por ejemplo, la disposición de la luz está ordenada por algunos significados más simples. Comenzando por la puerta que está orientada hacia el este, la luz está delicadamente dirigida hacia la estatua del hombre muerto que está colocada en el nicho posterior de la tumba, cada línea converge hacia allí como resultado de la perspectiva, el angostamiento de las paredes y el suelo brillante luego de los escalones centrales, como así también la curva del techo en la segunda parte del corredor. Todo lo que no está directamente cercano a la estatua permanece en penumbras.



Tumba de Sarenput II

■ 4.3.e- VENTILACIÓN

La cerrazón de una pared o de una masa obstruye nuestro avance a través del espacio, plantea Arnheim.⁶⁸ La abertura hace que las proximidades o alrededores sean accesibles a los habitantes de un edificio y los expone a la intrusión desde el exterior. En sociedades primitivas con frecuencia se colgaban amuletos en las entradas o ventanas para proteger la casa de la misma forma en que protegían a las personas.

Las aberturas median entre los mundos separados por barreras arquitectónicas. Un edificio es considerado o bien como un recipiente cerrado, en el que se abren los huecos según se necesiten, o bien como una serie de unidades -cajas, tablas y postes- añadidos unas a otras hasta que el espacio esté suficientemente cerrado.

Un edificio compacto, falto de aberturas parecerá mucho más prohibitivo cuando está en contraste con un espacio abierto.

⁶⁸ Ob. Cit.

Cuando a los espacios abiertos y cerrados se les conceden iguales oportunidades, el efecto es el de una pantalla dinámicamente neutral que se limita a proporcionar cierta transparencia a la superficie del edificio.

Cuando un edificio está exento de ventanas y otras aberturas, proporciona la particular cualidad de la solidez.

Ese efecto era utilizado en el pilón, por ejemplo, que contaba con pequeñas aberturas, pero al interior del templo la mayoría de los espacios ventilaban a patios abiertos. Salvo el caso de las tumbas en las que el recinto del sarcófago quedaba encerrado tras un largo corredor.

En cuanto a los aventanamientos en general estaban ubicados estratégicamente, mayormente en función de la entrada de luz que de la del aire.



Sala Hipóstila, Templo de Karnak
Con el paso de los siglos ha perdido el techo original

■ 4.3.f- LA CIRCULACIÓN

La manera en que se proyecta el uso de los distintos espacios en arquitectura propone determinados recorridos, una forma de circulación que impone cierta pedagogía. Las formas de circular determinan de qué manera hay que utilizar el espacio, encauzan la conducta y en algunos casos funcionan como formas de disciplinamiento.

Muchos arquitectos han estudiado dispositivos para lograr una circulación más eficaz, por ejemplo Wright lo ha demostrado con el Museo Guggenheim de Nueva York, que por su forma de espiral condiciona el tráfico del público programando la acción del visitante que resulta

muy apropiado para cierto tipo de exhibiciones, sobre todo las de orden cronológico.



callejón, complejo arquitectónico de las pirámides de Giza
En el caso del Antiguo Egipto puede verificarse que según los primeros proyectos para los templos sí se tenía en cuenta una proyección ortogonal y se mantenía la axialidad.

Por ejemplo en el caso del complejo arquitectónico de Sakkara no es tan claro, como lo será en proyectos posteriores, la circulación central con los santuarios en los laterales.

Ya en el Templo de Luxor, en Tebas, diseñado mayormente en el reinado de Amenofis III (1400 a.C) puede verificarse cierta regularidad en el proyecto y en la circulación donde se ve el proyecto ortogonal. Pese a que en los templos distintos faraones fueron incorporando nuevas construcciones a través de los siglos, su inclusión se adaptaba al proyecto original.

A unos 3 km. del templo de Luxor se encuentra Karnak, el complejo arquitectónico más grande de Tebas que comprende tres áreas (la del dominio de Amón, la de Mut, esposa de Amón y el dominio de Montu, dios de la guerra). La estructura de los tres complejos es la misma: al centro de cada una de las cercas se levanta el templo principal dedicado a la divinidad y , junto a éste, se extiende el lago sagrado para la purificación, cuya forma es por lo general cuadrangular.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Plano del Templo de Luxor en Tebas Karnak con el Lago Sagrado

Plano del Templo de

En algunos casos la circulación está marcada por una calzada, que en el complejo funerario de Giza comunicaba a las pirámides con el río y que en Karnak, por ejemplo, es una corta avenida de crioesfinges que conduce al pilar que constituye la monumental entrada al templo.

Estas esfinges con cabeza de carnero (animal sagrado para el dios Amón) representan al dios protegiendo al faraón, que figura entre las patas del animal.

Esta misma avenida estaba conectada con el templo de Luxor. Una vez al año se llevaba a cabo una procesión en la cual la diosa Mut visitaba a su esposo Amón en su templo (la fiesta de Opet)⁶⁹. Una de las características de este sendero es que está enmarcado por las crioesfinges hasta un punto del trayecto y luego éstas se convierten en cabezas humanas.

⁶⁹ Esta celebración era la más grande y solemne del año y duraba quince días. El momento culminante era cuando desde el templo de Karnak partía la barca sagrada de Amón-Ra llevada por treinta sacerdotes. El cortejo recorría toda la avenida de esfinges hasta llegar al templo de Luxor. La procesión era acompañada por una muchedumbre jubilosa, por cantos y danzas sagradas. Estas eran las ocasiones en las que la población participaba de los rituales junto al faraón.

Este recorrido flanqueado por las esfinges imponía un modo de llegar al templo y de entrar al mismo. Supone también un efecto de bienvenida al faraón y su corte y determina sobre la población una manera de trasladarse y comportarse cuando se llevan a cabo los rituales.



Entrada al Templo de Luxor con el camino de esfinges



Templo de Luxor, esfinges con cabeza de faraón



Templo de Karnak , esfinges con cabeza de carnero



Templo de Luxor, calzada principal

Por otra parte en el templo de Medinet Habu ya se perfila claramente la importancia que tenía para el arquitecto el modo de circular dentro del templo que marcaba las formas del ritual y se apoyaba también en la manera en que penetraba la luz natural.

En Deir el Bahari se manifiesta una variación en la propuesta arquitectónica de Senmet cuando modifica la manera de ingresar al templo de Hatshetsut agregando rampas y columnas. Analizando las distintas plantas de los templos y las tumbas funerarias del Valle de los Reyes se puede observar que con el paso de los años los espacios se proyectaron de un modo más geométrico y sistematizado.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Norberg-Schulz, Christian, *El significado en la arquitectura occidental*, Ediciones
Summa, 1980.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Templo funerario de la reina Hatshetsut, reconstrucción y planta
Norberg-Schulz, Christian, *El significado en la arquitectura
occidental*, Ediciones Summa, 1980.

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Rampas procesionales en Deir el Bahari



Tumba de Sarenput II
KÖNEMANN, *Egipto, el mundo de los faraones*, 2004

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Tumbas en el Valle de los Reyes

(1.Ramses III; 2.SetiI; 3 Ramsés IV; 4.Ramsés IX; 5. Amenofis II; 6. Horemheb; 7.Ramsés I; 8 Tutmosis III; 9. Ramsés VI; 10. Mineptah; 11. Tutankámon) El rojo señala la cámara del sarcófago
Luxor y Karnak, Folletos de divulgación, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 2000.

■ 4.3.g- LA ESCRITURA

Parte de los signos más relevantes de los templos del Antiguo Egipto son los jeroglíficos tallados en sus muros. Descifrar los mensajes ocultos en ellos es posible gracias al descubrimiento por parte de las tropas de Napoleón en 1799 de la Piedra Rosetta.⁷⁰ Esto permitió al lingüista e historiador francés Champollion el desciframiento del código jeroglífico en 1821, lo que representó un avance paradigmático en el estudio de la cultura egipcia al encontrar el significado de lo que hasta ese momento habían sido grafías sin sentido para el mundo occidental.

Esta necesidad de inscripción en bajorrelieve se remonta ya hacia las primeras dinastías del Imperio Antiguo. Sus mensajes y significaciones fueron variando con el transcurso de los siglos pero no alteraron una función primordial: poner de manifiesto el uso de un poder, el poder de la escritura.

La escritura es un código o sistema de signos gráficos que permite la representación visual de un enunciado al leerlo. "Separa la palabra del contexto vivo de la comunicación oral y se fija sobre una superficie. Lo que implica por una parte, que el sujeto que fija la palabra, la ve ahora transformada en objeto; segundo, al fijarla en una superficie, como materiales que le permiten perdurar, hace posible una comunicación diferida y a distancia." ⁷¹



⁷⁰ La Piedra encontrada en la zona de Rosetta presenta el mismo texto escrito en dos lenguas (griego y egipcio) y en tres tipos de caracteres (jeroglífico, demótico y griego) lo que permitió el desciframiento del jeroglífico.

⁷¹Alvarado, Maite, Yeannoteguy, Alicia *La escritura y sus formas discursivas*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1999.

De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egiptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964.

Leer y escribir son construcciones sociales. Cada época y cada circunstancia histórica dan nuevos sentidos a esos verbos.⁷²

La historia de la escritura egipcia es un ejemplo acertado del poder que tenían los arquetipos visuales. Los primeros grupos reducidos de jeroglíficos utilizados para escribir aparecen con la transición a la dinastía I. Los signos son dibujos de objetos cuyo estilo se ciñe al canon en desarrollo del arte formal.

Usaban signos escritos en líneas sin marcas de puntuación o espacio para indicar cortes entre palabras u oraciones. Las letras miraban hacía el principio de la línea en las que estaban insertas. Por ejemplo, si el hombre o animal tiene su cabeza direccionada hacia la izquierda, la línea debería leerse de izquierda a derecha y viceversa. Las columnas siempre son leídas de arriba para abajo. Los signos podían usarse de tres maneras. Primero, pueden ser usados como Phonograms, con cada signo representando una sola consonante como la p, o con cada signo representando dos o tres consonantes como pr o mpr.

Segundo, pueden ser usados como Logograms, en el cual la imagen del signo de un objeto podría significar ese objeto.

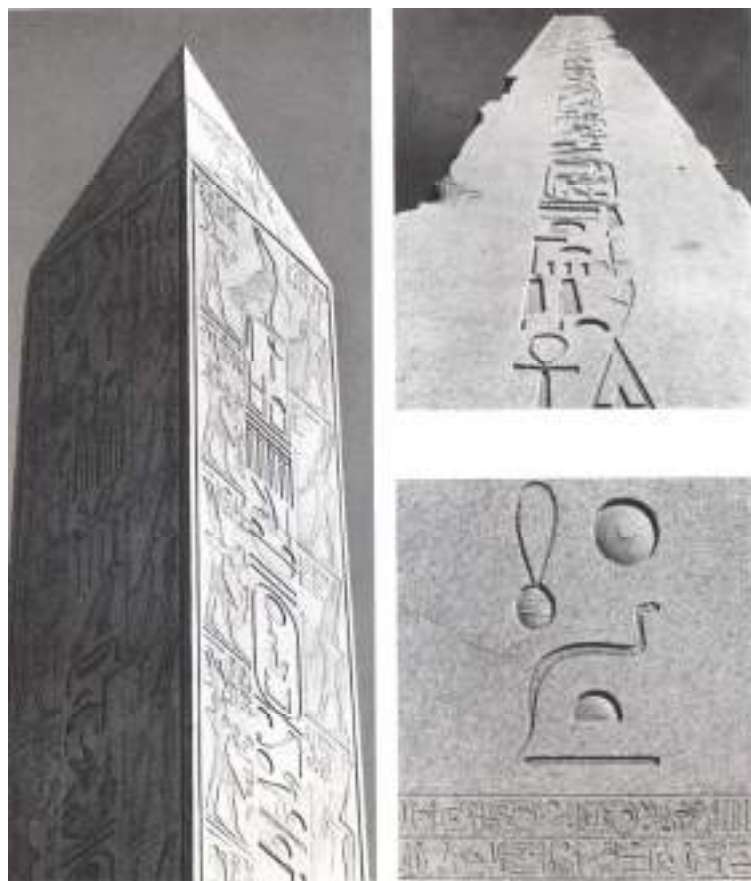
Tercero, podían ser usados en determinadas ubicaciones al final de una palabra haciendo phonograms para modificar el significado de la palabra. Por ejemplo: las letras haciendo la palabra para mujer podría ser seguida por un signo (el determinativo) ilustrando una mujer sentada.

Sin embargo, los jeroglíficos, que había que dibujar correctamente, no permitían escribir con rapidez por eso hacia la dinastía VI idearon lo que llamamos hierático que luego evolucionó al demótico (siglo VII a.C.) para los textos comerciales y administrativos. El mismo se utilizó más tarde en textos literarios, técnicos y religiosos.

La escritura jeroglífica fue el soporte para integrar sólidamente entre sí, en una sola lengua, las diferentes aportaciones lingüísticas de los pueblos que acudieron a poblar el valle del Nilo. Una sola cultura, una sola escritura, un solo pueblo eran las premisas de los reyes de la unificación. La ausencia de las vocales en la escritura y la presencia de los determinativos permitían a

⁷²Ferreiro, Emilia *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001.

cualquier escriba, fuera oriundo del norte o del sur, descifrar un texto oficial. La investigación ha demostrado a través del Copto (último estadio evolutivo de la lengua egipcia) que en Egipto existieron siempre diferentes dialectos de lengua hablada. Las palabras se pronunciaban de diferente modo según fuera el origen étnico de las personas que hablaban o el lugar donde aquéllas vivían. En el período Dinástico Antiguo, los jeroglíficos y los grupos pictóricos se solían confundir de manera más equitativa que en épocas posteriores, cuando varió el equilibrio entre ambos y los jeroglíficos pasaron a ser más un comentario de una composición pictórica dominante.⁷³



Obelisco Conmemorativo en Karnak
De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egiptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964.

En el nivel más general son dignos de notarse dos aspectos íntimamente interrelacionados de la vinculación que existe entre la cultura

⁷³ Kemp, Barry, *El Antiguo Egipto, anatomía de una civilización*, 1989. Editorial Crítica, Barcelona, 1992.

escrita y el poder: el poder ejercido sobre los textos y el poder ejercido mediante el uso de los textos, dice Alan Bowman.⁷⁴

El poder ejercido sobre los textos abarca varias restricciones impuestas a lo escrito, al acceso y a la posesión de textos, a los usos legítimos en que puede darse la palabra escrita y acaso lo más importante sean las restricciones impuestas a la lectura de textos.

En su manifestación esencial esto podría significar que una elite o un grupo reducido de personas determina tanto el carácter de clases especiales de textos como qué personas o conjuntos de personas pueden usar para legitimar su conducta. La invocación a ese poder es a menudo explícita pero debemos reconocer que está implícita aun en declaraciones aparentemente neutras y anodinas como la del Decreto de Cánope⁷⁵.

La justificación más común de semejante manipulación es la religiosa (cualquiera sea la modalidad en que se presente) pero existen otros medios de restringir o extender el acceso a los textos.

El poder ejercido sobre los textos permite ejercer poder *mediante* los textos. Aquí podríamos distinguir por un lado, el uso de textos para legitimar acciones y declaraciones orales y por otro lado, los usos que pueden hacerse de la escritura en el campo de la ley, en la burocracia, en la contabilidad, en los censos y en el control de la población. La legitimación del presente mediante la interpretación o la reinterpretación de un pasado a menudo desconocido, es uno de los aspectos del primer caso.

Los textos monumentales y visibles no son una condición *sine qua non* del ejercicio del poder, por supuesto, ya que junto a la codificación escrita de la ley puede existir legítimamente la idea de una ley no escrita pero válida. En todo caso, lo que el texto dice puede no ser la totalidad del mensaje y ni siquiera su parte fundamental, cuando la mayoría de las personas no puede ver lo escrito o sencillamente no puede leerlo. Los escribas de la antigüedad escribían para otros escribas, no para la autoridad que a menudo no podía leer, no para el pueblo que asistía a una "escritura silenciosa" una escritura símbolo

⁷⁴ Bowman Alan y Grez Wolf comp. *Cultura escrita y poder en el Mundo Antiguo*, Editorial Gedisa, Barcelona, España 2000. Capítulos: "Cultura escrita y poder en el mundo antiguo" Alan Bowman, Christ Church, Oxford y Greg Woolf, Brasenose College, Oxford. "La cultura escrita y la lengua en Egipto durante el período tardío y el período persa", John Ray, Selwyn Collage, Cambridge. "Cultura escrita y poder en el Egipto ptolemaico" Dorothy Thompson, Girton College, Cambridge.

⁷⁵ Se hizo célebre Cánope porque allí se encontró en 1866 una estela erigida por Tolomeo III Evergetes I, en griego, en jeroglífico y en demótico, conteniendo un edicto (el Decreto de Cánope) en el que relata las reformas hechas por los egipcios a su calendario agregando un día cada cuatro años.

de la autoridad, escritura “para ser vista, no leída” (Detienne 1986)⁷⁶

Los textos monumentales pueden ejercer poder en virtud de su ubicación en el espacio y de su apariencia; Una disposición específica podría relacionarse con un sistema político particular y la práctica de la *damnatio memoriae*, en la que se borraba de las inscripciones el nombre de un emperador romano o faraón egipcio⁷⁷ y se destruían o reemplazaban sus estatuas y otras imágenes, ilustra la manera en que los textos escritos en monumentos podrían estar orgánicamente asociados con la representación iconográfica.



Pared lateral externa en Denderah muestra a la reina Cleopatra VII (período ptolemáico)

⁷⁶ Citado por Emilia Ferreiro, ob. Cit.

⁷⁷ Más allá de que la mayoría de las representaciones y templos del período de Akenatón fueron destruidos por los sacerdotes tebanos también Tutmosis III, por ejemplo, destruyó varias inscripciones referentes a la reina Hatshetsup. Por eso otros faraones comenzaron a utilizar el relieve doblemente hundido (como Ramsés III en Medinet Habu) para evitar la profanación.



Pilón de Medinet Habu (Ramsés III) totalmente tallado con bajo relieve y relieves hundidos

Los regímenes antiguos se valieron de la escritura para establecer complejas burocracias y a menudo el hecho de que se pusiera por escrito algo puede haber sido tan importante como lo declarado oralmente, dice Bowman.

Una preocupación mayor de la erudición moderna fue considerar la relación entre la palabra escrita y el poder en el contexto del estado y de su organización. Se tiene la clara impresión de que la cultura escrita ayuda al estado a mantener su coherencia política, pero no sólo porque le permite describir la realidad o transmitir información en forma escrita. Tampoco es cierto que siempre los estados más poderosos y coherentes sean aquellos que mayor uso hacen del alfabetismo y la escritura, plantea el autor.

Muchos usos de la escritura tienen cierto grado de simbolismo, no sólo las inscripciones puestas en monumentos sino también el uso de diferentes materiales en diversas clases de textos con el fin de crear un efecto psicológico. La disposición y la apariencia son importantes tanto en los contextos públicos como en los privados.

Un uso amplio de la escritura podía ser promovido, o bien deliberadamente o bien incidentalmente, por la autoridad que ejercía el poder, la cual introducía o adaptaba instrumentos tecnológicos o lingüísticos accesibles: esta difusión de la cultura escrita no va por fuerza en una sola dirección a saber, del sector público al privado.

La existencia de hábitos burocráticos crea una elite burocrática, por eso los egipcios prestan considerable atención a la naturaleza de la "clase de los escribas".

La difusión de una cultura elitista evidentemente crea marcas de casta social y también fortalece la coherencia política y cultural o la identidad de un grupo.

Algunos antropólogos han llegado a sostener que un estado no puede mantener su coherencia en modo alguno sin alfabetismo, que la escritura es esencial para el tipo de comunicación llena de autoridad necesaria para el estado y que un imperio o estado -nación importante sencillamente no podría mantenerse unido sin la efectiva comunicación a la distancia que suministra la escritura. Desde este punto de vista, el alfabetismo es un medio esencial de control. En un famoso pasaje, Lévi Strauss nos dio una evaluación mordazmente cínica del alfabetismo: la escritura es un instrumento esencial de imperio y expansión: "parece haber favorecido la explotación de los seres humanos antes que su ilustración" y "la función primaria de la comunicación escrita fue facilitar la esclavitud".⁷⁸

Por ejemplo, pese a que las ciudades-estado griegas carecían de todo sistema burocrático organizado; hasta Atenas, en sus intentos de hacer más rigurosa la recaudación de los tributos, se empleó formas extremadamente simples para llevar los registros, que eran además destruidos una vez pagada la deuda. Pero las ciudades-estado explotaron ciertas potencialidades de la escritura: en la medida en que trataban de afianzar o extender su poderío mediante la palabra escrita, lo hicieron casi exclusivamente valiéndose de las inscripciones visibles y públicas por lo general labradas en la piedra, en lugar de usar documentos guardados en archivos.

Aquellos que promulgaban las leyes estaban interesados en impresionar a la ciudadanía con la importancia de la versión puesta en la piedra; rara vez es otra la intención de los documentos escritos (de ahí el interés que tienen las inscripciones imperiales atenienses que aspiran a poner en vigor otras formas de documentos). Los griegos hacen referencia a las inscripciones como si estas fueran monumentos o encarnaciones de las decisiones que registraban. La existencia permanente de la piedra significaba la validez de esas decisiones.

El valor de tales inscripciones consistía parcialmente en que fueran públicas y difíciles de destruir, pero las ciudades griegas también explotaban su valor monumental y hasta atraían la protección divina

⁷⁸ Rosalind Thomas, ob. Cit.

dedicando las inscripciones a un dios o colocándolas en templos. Los egipcios también tenían una larga tradición de inscripciones en estelas funerarias como por ejemplo la paleta de Narmer⁷⁹.

El egipcio es la lengua que tiene una historia registrada más larga que cualquier otra de la tierra. El medio para comunicar pronunciamientos oficiales y para las inscripciones públicas importantes continuó siendo la escritura jeroglífica, con su capacidad de impresionar, atraer y mistificar al mismo tiempo.

Sin embargo, los caracteres jeroglíficos entrañaban algo más que causar mera impresión. Las connotaciones de esa escritura eran extremadamente religiosas. Los egipcios del período posterior la consideraban como "la escritura del habla de los dioses".

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (LZW).

Muro en el Templo de Abydos

El peso religioso y ceremonial que tenían los jeroglíficos no reconoce paralelos en otras sociedades excepto acaso la escritura china. Como los caracteres jeroglíficos eran prerrogativa de los dioses, inventados al comienzo de los tiempos por el propio dios Thot,⁸⁰ la lengua que registraban era también considerada importante y no podía dejársela contaminar por elementos mundanos.

La clase de los escribas era indispensable para el gobierno. En las escuelas, por medio de los textos que servían de modelo para copiar, se enseñaba a los jóvenes escribas a desdeñar cualquier profesión que no fuera la suya.

En las antologías de textos escolares del período de Ramsés II y de sus sucesores, por ejemplo, se puede percibir el antagonismo entre dos grupos sociales representados por el escriba y el soldado. En un estado en el que el peso del elemento militar se hacía sentir hasta en la política interna, el ejército de burócratas se defendía satirizando

⁷⁹ Ver información sobre la estela en el anexo

⁸⁰ Ver panteón egipcio en el anexo

al soldado y exaltando al escriba. Rústico, grosero e indefenso el primero, culto, hábil y seguro el segundo. El siguiente fragmento da cuenta de ello: "Mira, yo te instruyo y preparo tu cuerpo para que puedas tener la paleta y escribir sin impedimentos, para que puedas convertirte en un hombre de confianza del rey; para que tengas acceso a tesoros y grandezas; para que puedas recibir la nave en la puerta del granero; para que puedas obtener las ofertas divinas en los días festivos, ricamente vestido, con caballos, mientras tu barca, cargada con tripulación, está en el Nilo y se mueve con seguridad en viaje de expedición..."⁸¹

Con la reunificación de Egipto resultaba esencial una administración central. Esto suponía una escritura común y la demótica muestra indicios de haber sido creada a propósito para satisfacer esa necesidad.

Hay un control de la lengua y del idioma, control característico del antiguo Egipto en la mayor parte de los períodos que también nos recuerda la tendencia centripeta del gobierno egipcio.

El estado compartía una tendencia muy común en la cuenca oriental del Mediterráneo, de preservar o crear formas elegantes y elevadas de lenguaje, formas consideradas apropiadas para usos formales; el lenguaje cotidiano raramente era admitido en semejantes contextos.

En el estado faraónico florecieron varias comunidades de inmigrantes con las mismas combinaciones de asimilación y separación que encontramos en toda sociedad cosmopolita (Los Jonios, Los Carios).

Estelas encontradas en Saqqara muestran hasta qué punto los carios se habían adaptado a la religión y a los motivos artísticos de los egipcios (525 a. C., Psamético I). Desde el punto de vista de la asimilación a los valores egipcios, existen importantes grafitos fenicios en el templo de Osiris que se levanta en Abydos, lo cual es un testimonio de la devoción de los fenicios a ese dios.

Es desconcertante lo que nos muestran las cartas en demótico. También aquí encontramos un considerable empleo de fórmulas y de frases hechas y es probable que en la sociedad egipcia, donde la mayoría de la gente era posiblemente analfabeta, se recurriera en general a los servicios del escribiente público de cartas. Es interesante observar que las cartas griegas de Egipto suelen contener más detalles de chismorreos que las cartas egipcias; la explicación puede estar muy bien en el hecho de que en una aldea egipcia, una carta llegada a su destino era

⁸¹ Bosticco Sergio "Ramses II" en *La civilización de los orígenes* colección Los Hombres de la Historia. 1ª edición Compagnia Edizione Internazionali, Milán. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1970.

leída en voz alta al destinatario por un escriba, acaso en presencia de varios vecinos curiosos y entrometidos y hasta de niños.

La mayoría de los textos demóticos son obra de manos anónimas, sin embargo es posible reconocer algunos autores individuales.

Es probable que el demótico se enseñara en los templos pero el gobierno del Antiguo Egipto no poseía la organización capaz de ejercer una vigilancia sobre todas las aldeas que se levantaban a lo largo del Nilo.

La caligrafía, o sea la noción de cómo debía aparecer la palabra escrita es característica de la escritura egipcia en todos los períodos y la aplicación de ese concepto a la escritura demótica (una escritura potencialmente fea) constituye una de las más notables realizaciones de los egipcios.

Tal vez sea mejor considerar a la elite letrada y a la elite gubernamental como superpuestas, pues por referencias literarias se tiene la impresión de que los gobernantes egipcios estaban tradicionalmente orgullosos de poseer por lo menos algún conocimiento de la lectura y la escritura. La superposición de gobernantes y clase letrada puede por eso haber sido mayor en el Egipto antiguo y tal vez en el Egipto helenístico, que en la Europa medieval temprana.

La egipcia era una sociedad en la que la escritura estaba bien establecida y arraigada. Y si bien su práctica era limitada, pues se reducía a una pequeña elite real y sacerdotal con una subelite de escribas, el número de quienes reconocían la importancia de la escritura y que aún solo formaban parte de una cultura en la que la escritura era un elemento importante, debe haber sido mayor que el reducido número de escribas que practicaban el arte de escribir.



Obelisco Conmemorativo en Karnak
De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egiptian*. Grosset & Dunlap, New
York, 1964

■ 5- ANÁLISIS

■ 5.1-FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Como ya se viera en el desarrollo del análisis del Egipto antiguo, existieron para estos pueblos elementos arquitectónicos que fueron significativos y que se tuvieron en cuenta para dar forma a sus edificaciones según un sistema de valores imperante.

Estos orígenes nos permiten dar cuenta de la significación que adquieren dichos desarrollos arquitectónicos en el presente, centrándonos en el análisis de tres sedes universitarias con características muy particulares como son las de la Facultad de Ciencias Sociales.

■ 5.1.1- LO FUNDACIONAL

Las construcciones que se erigen sobre las ciudades son más que bloques de cemento destinados a albergar a los sujetos en sus distintas actividades. Constituyen también órganos de lectura que resultan parte importante de la memoria colectiva de una sociedad. En el caso de los edificios universitarios, debería, además tratarse de espacios que respondan al proyecto académico de la institución en cuestión. Sin embargo pocos son los edificios de la Universidad de Buenos Aires

(fundada en 1821) que se han diseñado específicamente para la tarea educativa de nivel superior.

La Universidad de Buenos Aires concentra sus autoridades, oficinas administrativas, gubernamentales y de servicios en la sede del Rectorado ubicado en el edificio de Viamonte 430, edificio que data de principios del siglo XX. Se trata de una de las escasas construcciones desarrolladas por la Universidad para su funcionamiento específico.

La Facultad de Ciencias Sociales, por ejemplo, cuenta con dos edificios que en ningún caso fueron contruidos para la actividad académica. Uno era una maternidad y el otro una fábrica textil, mientras que una tercera sede utiliza en forma transitoria lo que fue el edificio de una escuela primaria de enseñanza hebrea.

En cuanto a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales la historia de su fundación evidencia propósitos diferentes a los que fueron luego las distintas sedes donde se fue albergando la Facultad de Ciencias Sociales.

Una revista del centro de estudiantes de Arquitectura de 1912 describe lo que fue el primer proyecto en la calle Las Heras.

Escribe Laass: "realizóse el 23 de Junio, la ceremonia de colocación de la piedra fundamental del nuevo edificio, destinado para la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, que se levantará en la manzana comprendida por las calles de Las Heras, Azcuénaga, Melo y Cantilo.

Será, sin duda un edificio monumental, y de suma majestuosidad, de puro estilo gótico de los siglos XII y XIII y de espléndidas proporciones, quizá, tal vez no muy relacionado para el barrio al que se le destina, rodeado de caballerizas, corralones y conventillos, que harían con él un gran contraste, si durante la época que dure su ejecución no mejora notablemente dicha parte de nuestra capital.

El proyecto pertenece al señor Ingeniero Arturo Pins, quien tendrá a su cargo la ejecución de la obra, contando de subsuelo, planta baja y tres altas, en las cuales se hallan ubicadas prudentemente todas las distintas dependencias necesarias para las exigencias de su administración y el fin al que ha sido destinado." ⁸²

Las obras de este edificio de estilo neogótico, en el que participaron también arquitectos italianos, se habilitó parcialmente en 1925. Las obras continuaron a un ritmo muy lento hasta 1938, año en que fue evaluada la conveniencia de terminar los trabajos frente a los altos costos y los cambios de programa. En 1939 se aprobó la construcción de la actual sede de la Facultad de Derecho sobre Av. Figueroa Alcorta 2263.

En la convocatoria realizada por el gobierno para el proyecto de la sede de la facultad, se exigía una masa central clásica y monumental, con rampas y escalinatas para la fachada; mientras que había ausencia casi total de indicaciones para el resto del edificio. Concebida siguiendo un sistema de composición clásico, esta obra se encuentra emparentada con otros ejemplos internacionales como la Cancillería del Reich en Berlín.

Con su gran pórtico de 14 columnas de orden dórico, su escalinata de 80 metros de longitud y sus 40.000 m² de superficie, se emplaza en un área donde antiguamente se encontraban los filtros de la Planta Purificadora de Obras Sanitarias de la Nación en Recoleta.

La concepción desde su proyecto remitía a ideas clásicas como "templo del saber" originarias de la cultura grecorromana pero que podemos ver como antecedente también en determinados rasgos y formas de la construcción egipcia.

⁸² Laass Federico, "El nuevo edificio de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales" en Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura, 1912.

Los griegos recibieron como influencia de la cultura egipcia la monumentalidad de los edificios y las esculturas, que en el caso de Grecia habían sido generalmente de escala humana. Lo mismo que muchas de las clasificaciones de los estilos de columna que fueron sistematizados por Vitruvio⁸³ reconocen parecidos con algunas anteriores o contemporáneas de la cultura egipcia.

Actualmente en esta sede funciona sólo la Facultad de Derecho ya que se ha trasladado la Facultad de Ciencias Sociales a tres diferentes edificios en los que dictan clases todas las carreras que conforman la facultad.



Facultad de Derecho. Av. Figueroa Alcorta 2263, Recoleta

El nomadismo ha caracterizado el proceso por el cual se ha dado el traslado prácticamente incesante por el que se han caracterizado los saberes humanísticos de la Universidad de Buenos Aires, saberes cuya matrícula habitualmente excede la capacidad de los espacios materiales donde se desarrollan.

Las distintas carreras que hoy integran la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, todas ellas anteriores a la fundación misma de la unidad académica –acontecida en septiembre de 1988-, han atravesado numerosos barrios y edificios, han ocupado y desocupado diversos espacios.

⁸³ Marco Vitruvio Polión, (*Marcus Vitruvius Pollio*). Arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C.

La primera cátedra de Sociología se dictó en 1895 en la Facultad de Filosofía y Letras y funcionó en un principio en el edificio del Rectorado de la Universidad ubicado en Viamonte 430. El Lic. Horacio González recuerda su derrotero⁸⁴:

“Cuando el crecimiento de la matrícula, allá por 1964, originó la lógica del hacinamiento, dio inicio el itinerario de la carrera por la ciudad. Así, tras comenzar en el Rectorado, bajo la tutela de Filosofía y Letras, Sociología pasó a dictarse en un 2º piso de un edificio de la calle Florida, en el microcentro porteño; al poco tiempo se mudó al colegio de las Hermanitas del Sagrado Corazón, sobre la avenida Independencia al 3000 en el barrio de Boedo; y de allí volvió a mudarse, a principios de los ´70, al que fue el primer edificio del Hospital de Clínicas, sobre la avenida Córdoba, (siempre en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras). Con la llegada de la dictadura en 1976, el viejo Clínicas fue demolido y Sociología se trasladó a los sótanos del edificio de la Facultad de Derecho en la avenida Figueroa Alcorta”.

Con el comienzo de la democracia, mientras se proyectaba la creación de la facultad de Ciencias Sociales y en tanto la Facultad de Filosofía y Letras, a la que aún pertenecía Sociología, ocupaba el edificio de la antigua Maternidad Pardo en la calle Marcelo T. de Alvear al 2200 -actual edificio de Sociales-, Sociología se dictó en aulas del Colegio Nacional Buenos Aires y de la Facultad de arquitectura, Diseño y Urbanismo en Ciudad Universitaria. Al poco tiempo de iniciado el gobierno alfonsinista, Sociología pasó a depender del rectorado hasta que se fundó la Facultad de Ciencias Sociales que comenzó a funcionar en Marcelo T. de Alvear hacia fines de 1988 junto con la carrera de Trabajo Social.

La Licenciatura en Trabajo Social existe como tal desde 1987, año en que la Escuela de Asistentes Sociales, integrada al ámbito de la Universidad de Buenos Aires hacia mediados de los ´40 -en la época del peronismo triunfante- bajo competencia de la facultad de Derecho y Ciencias Sociales, se fusionó con la escuela de Visitadores de Higiene que hasta entonces funcionaba en la Facultad de Medicina. Como Escuela, Trabajo Social funcionó en el edificio de Derecho; ya entre los años 1984 y 1985, período en que dependió del Rectorado de la Universidad, se dictó en la calle Puán, en el edificio que luego

⁸⁴ Rojas, Marisa “Edificios Sociales” en Revista de la Facultad de Ciencias Sociales Nº 51, UBA, Diciembre de 2002.

ocuparía Filosofía, y fundada la Facultad de Sociales se trasladó al edificio de Marcelo T. de Alvear.

En la primavera del '88 Trabajo Social y Sociología compartirían el espacio con la carrera de Relaciones del Trabajo. Siendo originalmente una Tecnicatura, Relaciones del Trabajo perteneció desde el año de su constitución -1978- y por espacio de una década, al ámbito curricular de la facultad de Derecho, como tal se dictó en el edificio de ésta. Al poco tiempo de su creación alcanzó carácter de Licenciatura, y una vez fundada la Facultad de Ciencias Sociales pasó a depender de ésta y a funcionar también en el edificio de Marcelo T. de Alvear, situación que coincidió con un importante incremento de su matrícula.

Como una especie de estigma, la problemática del traslado atraviesa también los campos del conocimiento más nuevos de Sociales: Ciencias de la Comunicación y Ciencia Política. En el caso de Ciencias de la Comunicación, fundada en diciembre de 1985 - cuyo antecedente más directo es en 1973 -el área de comunicación de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras-, durante el primer año de vida, y según recuerdan alumnos de aquella época, funcionó aleatoriamente entre el Rectorado, otras dependencias de la Universidad y hasta en bares cercanos a la zona de Marcelo T. de Alvear y Uriburu. La historia oficial da cuenta de que el primer edificio donde se dictó la carrera en 1986 fue el de la avenida Callao 956, -donde hoy se encuentra un bar-, espacio que compartió con el Instituto Gino Germani que lejos estaba entonces del actual edificio de Uriburu 950. Pero también durante 1986, Comunicación se cursó en el Colegio Carlos Pellegrini, en la sede de la Facultad de Psicología de la avenida Independencia y hasta en un edificio alquilado de Florida al 200, donde también funcionaba lo que hoy se conoce como Centro de Idiomas de la UBA. Durante el segundo cuatrimestre de 1989, Ciencias de la Comunicación se mudó al edificio de Marcelo T. de Alvear donde permaneció hasta el segundo cuatrimestre de 1997 en que pasó a ocupar las instalaciones de lo que había sido una fábrica textil sobre la calle Ramos Mejía al 800, cerca del Parque Centenario, donde aún funciona.

El edificio de Ramos Mejía y Franklin es el espacio que desde entonces y hasta hoy comparten Ciencias de la Comunicación con Ciencia Política, disciplina cuyos primeros estudios se desarrollaron en la intersección de los de Derecho y Filosofía Política.

Constituida como carrera hacia 1986, Ciencia Política funcionó bajo dependencia del Rectorado y hasta 1988 -año en que pasó a integrar la Facultad de Ciencias Sociales- en la sede del Ciclo Básico Común

ubicada en Ayacucho y Viamonte. Ya como saber constituyente de Sociales se mudó al edificio de Marcelo T. de Alvear, espacio que abandonaría a finales del '97 para trasladarse a Ramos Mejía 841.

La decisión de constituir una Facultad de Ciencias Sociales en la que se agrupara a estas cinco carreras se tornó un proceso complejo que significó todo tipo de negociaciones.

A fines de 1985 la Universidad de Buenos Aires resuelve la creación de la Facultad de Ciencias Sociales, pero el Ministro de Educación Carlos Alconada Aramburu no llega a firmar la resolución. Por ello los dirigentes de los centros de estudiantes de las cinco carreras, más el Colegio de Graduados de Sociología y el Ateneo de Asistentes Sociales, le entregaron al rector de la UBA, Oscar Shuberoff, un documento⁸⁵ donde manifestaban su desacuerdo con la postergación de la creación de la Facultad de Ciencias Sociales. La queja se basaba en que estas carreras estaban marginadas de la normalización de la UBA. En dicho documento, también se denunciaba la inoperancia de la comisión formada en mayo de 1986 que no llegó a confeccionar un proyecto serio por falta de quórum. En este pronunciamiento, los titulares de los respectivos centros, sostenían y recordaban la sistemática persecución que sufrieron las disciplinas sociales durante la dictadura militar, que cesó a partir del período democrático, pero que con el advenimiento del gobierno del Presidente Alfonsín, según los manifestantes, no había cambiado su estado de marginalidad. Los principales puntos negativos que debían ser superados, según la presentación hecha al rector eran: a) la falta de representación institucional en el gobierno de la UBA; b) la dispersión física; c) la falta de concursos en la mayoría de las cátedras; d) la carencia de un instituto de investigación que integre material bibliográfico y desarrollo interdisciplinario y además los problemas burocráticos debidos a la falta de una resolución en firme.

Otro de los debates de esos años fue la cantidad de carreras que debían conformar Sociales. Una propuesta de peso consideraba que debía estar integrada por sólo tres carreras. Finalmente el 7 de septiembre de 1988 el Consejo Superior de la UBA puso en marcha la Facultad de Ciencias Sociales, compuesta por cinco carreras: Sociología, Ciencias Políticas, Ciencias de la Comunicación, Trabajo Social y Relaciones del Trabajo. De esta manera la institución comenzaba un proceso de organización que culminaría con la composición de los claustros y la elección de autoridades.

⁸⁵ "Piden a Shuberoff crear una facultad", diario La Nación, 27/12/86.

La resolución del Consejo expresa claramente en sus considerandos la imperiosa necesidad de fijar pautas para la organización que "respondan a adecuados principios de política universitaria en lo que se refiere al desenvolvimiento académico y a los aspectos presupuestarios de la nueva Facultad". En tal sentido, se nombra como Decano Organizador al Dr. Mario Margulis (Sociólogo y Contador Público) a quien se le conferían todas las autoridades que se otorgaba a los decanos y consejos directivos (salvo la posibilidad de votar). Cabe destacar las características y atribuciones que este cargo supuso dentro de la organización universitaria, a saber: el Dr. Margulis, a partir de esta designación, obtuvo la facultad de participar en las sesiones del Consejo Superior, es decir, podría opinar pero no votar las resoluciones. Podemos ver, de esta manera, el lugar relegado que pasa a ocupar la Facultad de Ciencias Sociales en el contexto general de la UBA. Relacionado con la jerarquización de los distintos saberes y la competencia por los criterios de verdad de cada disciplina universitaria. El otro aspecto que también se desprende de esta designación, y que se irá repitiendo a través de los años, está relacionado con la jerarquización de saberes pero hacia el interior de la facultad, en donde los decanos designados provienen de la carrera de Sociología. Cabe destacar que la Argentina es pionera en América Latina en la incorporación y adaptación de la teoría sociológica desarrollada en Europa en el siglo XIX y que a finales de ese siglo el Dr. Ernesto Quesada fue nombrado profesor titular de Sociología en la Facultad de Filosofía de la UBA. Quesada, positivista, se encontraba bajo la influencia de Spencer, Comte y Durkheim. Es esta tradición contra las carreras más jóvenes de la facultad la que ha marcado cierto lugar de preferencia en las decisiones relacionadas con la Facultad de Ciencias Sociales. Por otra parte también le competía al Dr. Margulis "proponer al Consejo Superior la integración para su asesoramiento de un Consejo Académico Organizador Consultivo integrado por dos profesores, un estudiante y un graduado de cada una de la carreras que integran la Facultad". En el caso de las carreras que aún no tenían graduados como Ciencias Políticas y Ciencias de la Comunicación, la representación era asumida por docentes auxiliares graduados. En cuanto a la dirección de las carreras, la única que poseía director era la carrera de Relaciones del Trabajo, y en este proceso revistieron como directores de las demás, los delegados rectorales. Con esta primer estructura -organigrama provisorio- que determinaba los roles funcionales en la primer etapa de la institución, comenzaba

el "proceso complejo" de poner en marcha la Facultad que se estableció en el edificio dejado por la carrera de Filosofía y Letras en Marcelo T. de Alvear 2230.

El análisis de documentos elaborados en el momento de constitución de la facultad nos permite dar cuenta de ciertas ideas fundantes que creemos se reflejan en el modo de habitar los espacios arquitectónicos de dicha unidad académica. He aquí algunos extractos del Boletín N°1 de Informaciones de la Facultad de Ciencias Sociales del año 1988 con algunas proposiciones:

"Nos preocupa lograr el mejor nivel académico posible, pero también la socialización del saber, formar profesionales que respondan a necesidades del país, y en líneas generales, tratar de acercar la facultad a las condiciones reales de nuestra sociedad";

"El primer paso, consiste en la unificación administrativa"; "Hay que tener en cuenta el ideal de interdisciplina, de integración de las disciplinas particulares, tratar de superar ciertas alambradas en el conocimiento y generar un marco compartido y no la yuxtaposición de cinco pequeñas facultades"; "...crear los departamentos..., ello permitiría: 1) crear un lugar para la discusión y avance en el saber; 2) ofrecer con los recursos docentes existentes: a) la posibilidad a los alumnos de elegir entre varias cátedras y horarios, b) ofrecer una mayor variedad de contenidos; c) que los alumnos de las diversas carreras se encuentren e interactúen en el interior de las cátedras. Se encontraría entonces una economía de escala con los profesores existentes sin prescindir de nadie, se puede ofrecer una oferta más variada en contenidos y horarios, utilizando mejor los recursos que poseemos"; "En este caso la interacción apunta al trabajo interdisciplinario, a superar una práctica bastante generalizada como es la fragmentación ideológica del discurso sobre el hombre"; "...Organizar un equipo mínimo de gobierno"; "La integración entre las carreras se irá generando por medio de varias estructuras. Las principales serán los departamentos, los centros de investigación y el postgrado. Se trata de estructuras diferentes entre sí pero que confluyen en cuanto a la integración."; "Estos objetivos solo pueden ser desarrollados dentro de un marco democrático, pluralista y participativo" "...avanzar en el desarrollo dentro de la Universidad de lugares para la investigación en Ciencias Sociales como una alternativa a la creciente producción privada del saber"; "...tratar de crear gradualmente lugares para la participación de los integrantes de los claustros en los procesos que se van dando: alumnos, docentes y no docentes. Esto es un fenómeno complejo porque por un lado no

existen aún los espacios para esa participación o no están suficientemente desarrollados, pero también porque hay una escasa disposición a participar activamente en la creación de la Facultad.”; “Luego de un itinerario complicado algunas carreras se han instalado en la calle Marcelo T. de Alvear, en el local que dejó Filosofía y Letras y que es una antigua maternidad. Obviamente, se trata de un edificio inadecuado, así como también es inadecuado el edificio de Ciencias de la Comunicación y no mucho mejor el de Ciencias Políticas, ambos alquilados. Tenemos la ventaja de estar en una zona céntrica para la gente que trabaja y estudia”; “...la aspiración es la de contar con un edificio adecuado y razonable y para ello ya hemos iniciado gestiones para disponer un edificio dentro del radio céntrico que permita convivir a las cinco carreras”.

Cerca de cumplirse dos décadas de la fundación de la Facultad de Ciencias Sociales lo que se marcaba como un problema edilicio sigue sin resolución en el presente. Por otra parte una de las ideas más fuertes que proponía la integración multidisciplinaria de las cinco carreras queda trunca desde el momento en que las mismas no comparten una unidad educativa común sino que actúan dispersas en distintas sedes. Más allá de la crisis universitaria, que es reflejo de la crisis del país y del extraordinario incremento de la matrícula de las distintas carreras que conforman sociales (sobre todo la carrera de Ciencias de la Comunicación) habrá que evaluar qué características edilicias comparten las distintas sedes y qué significaciones pueden leerse en dichas marcas para tratar de dar un sentido a la situación presente.

A partir del análisis veremos si los valores esgrimidos, como por ejemplo la necesidad de un marco democrático, pluralista y participativo se reflejan en el modo de habitar los espacios arquitectónicos que promueven todos los actores en juego. Éstos, que podemos identificar como las autoridades, personal no docente, personal de mantenimiento, estudiantes y agrupaciones estudiantiles y partidarias pugnan por los distintos espacios y con distintas estrategias para lograr una apropiación y un uso de acuerdo a sus ideas y valores. Esta politización del ámbito puede analizarse desde los distintos criterios elegidos para la observación.

5.2- SEDE MARCELO T. DE ALVEAR 2230

■ 5.2.1- CRITERIO ESTETICO

El edificio de esta sede forma parte de un conjunto arquitectónico que se construyó junto con la Facultad de Medicina, concluida en 1944. Este inmueble, en donde funcionaba una maternidad, guarda características estéticas similares a las de la Facultad de Odontología o las adyacentes en la misma manzana. El proyecto de esta unidad, que estuvo pensada para complementar los servicios de la Facultad de Medicina, era muy ambicioso, destacándose el diseño estilístico y los materiales utilizados.

Básicamente está conformado por una estructura de cinco pisos con un área central de distribución que contiene dos ascensores y una escalera principal. Desde allí hacia el lateral derecho se despliega un ala de forma rectangular cuyo lindante da al frente del edificio

por Marcelo T. de Alvear y su contrafrente hacia la calle Paraguay. Este esquema se repite en todos los pisos. En este sector se ubican una escalera secundaria y un ascensor. Cuenta con un solo ingreso por un portal grande de vidrio y metal. La entrada se encuentra al nivel de la vereda, no hay escalinatas como pueden verse en otras sedes de la Universidad de Buenos Aires.

Hay un pasillo del ancho de la puerta que desemboca en el hall de distribución donde se encuentra el acceso a la escalera principal y a los ascensores.

En esta área se ubican habitualmente mesas de agrupaciones políticas y vendedores de facturas y algún otro comestible que es lo primero que se encuentra al atravesar la puerta. También en la vereda pueden verse pizarras con información de las agrupaciones que ya han adquirido un estilo propio, por lo cual es fácil identificarlas: se cubre una plancha de madera con papel afiche de un color identificatorio de la agrupación y se escribe con témpera y pincel el mensaje. Muchos de los encuestados han mencionado que esta presencia en la puerta de las sedes supone un efecto de bienvenida que ya se ha convertido en un símbolo de la Facultad de Ciencias Sociales por la cual se la puede identificar.



sede MTA



Frente de la Facultad de Ciencias Sociales,

■ 5.2.1.a- LO VERTICAL Y LO HORIZONTAL

Teniendo en cuenta la propuesta teórica de Arnheim podemos ver que en esta estructura están valorizadas las líneas verticales marcadas por el tipo de ventanas y las separaciones entre las mismas. Asimismo hay uso de mármol y estilo granítico que le dan un cierto estilo de monumentalidad. Algunos de los aspectos del proyecto podrían ser comparados con estructuras utilizadas en el templo egipcio de Saqqara, aunque no se tuviera específicamente en cuenta para el diseño original.



Facultad de Ciencias Sociales Sede MTA
Templo de Zoser (Saqqara)

■ 5.2.2- EL COLOR

En el interior del edificio todavía se pueden encontrar vestigios de lo que fuera originalmente la maternidad, ya que no ha habido reformas posteriores y en general los materiales han resistido el paso de los años. Como la función original de este inmueble estaba destinada a ser maternidad, se distingue un uso intensivo de azulejos conformando frisos, tanto en los recorridos de escaleras que tienen azulejo veneciano original (en tonos azules y verdes) en sus laterales, como en algunos pasillos que también se encuentran azulejados.

Los colores que predominan son el blanco, amarillo claro, beige claro y la gama de los verdes azulados, verde mar, aguamarina y azul oscuro en los mosaicos venecianos de algunos sectores.

En realidad la mayoría de estos colores no son habitualmente observables porque por encima de ellos están colocados afiches de agrupaciones políticas o estudiantiles. De este modo lo que realmente resalta son los colores que vayan predominando en los afiches o pintadas. Tomando en cuenta la propuesta de la Psicología experimental y específicamente los estudios llevados a cabo por Hesselgren y otros investigadores acerca de los efectos del papel tapiz en las paredes y el uso de los colores en los empapelados, no se puede desdeñar la idea de que la proliferación de afiches y volantes en diversos tonos y diagramación producen efectos emocionales en las personas que frecuentan este edificio. En algunos casos una manera de protegerse de los efectos es tomando distancia de la situación. En otros, la situación genera rechazo por lo cual terminan descalificando lo que perciben y entonces pasan a tener una mirada "distráida" (en términos de Benjamín) del lugar.

Para muchos de los encuestados resulta difícil determinar el color de las paredes o de los lugares. "Los afiches forman parte del decorado, definitivamente. No puedo mencionar puntualmente un color, hay infinidad de colores de afiches. Creo que las paredes son blancas" (Analía, estudiante de Sociología) ; "Los colores, los identifico como parte del entorno visual. Los colores más frecuentes: blanco, negro y rojo. No sé de qué color son las paredes" (Agustina, estudiante de Sociología).

Suele suceder que cada agrupación política o estudiantil se identifique por un tipo de color y que generalmente trate de utilizarlo en sus carteles. El color que se percibe más predominante muchas veces tiene que ver con una fuerte presencia visual de esta agrupación. "Los colores son rojos, muy rojos, negros, azules, blancos y no sé de qué color son las paredes" (Diego, estudiante de Sociología); "Los carteles generalmente son de color rojo. Creo que las paredes de MTA son de color marrón, el techo es blanco" (Javier, estudiante de Sociología).



Pasillos sede MTA, Planta baja y Primer piso

Entre las tres sedes que conforman la Facultad de Ciencias Sociales la sede de Marcelo T. de Alvear no es la que más afiches tiene y pueden distinguirse varios pisos cuyas paredes están libres, salvo por el uso de carteleras. De todos modos se genera como percepción primera lo que Arnheim llama "ruido visual": cuando los objetos, las líneas de fuga, los colores, etc. no están ubicados con un diseño previo que determine cierta armonía visual.

■ 5.2.3- ILUMINACION

Esta unidad académica tiene una estructura básica que se repite en cada uno de los pisos, contando con la misma cantidad de ventanales en los pasillos del lateral y en las escaleras; igual cantidad de aulas y lugares por piso; distribución de los espacios en el hall central de cada uno, que tienen que ver con su diseño original cuando era una maternidad. Reformas posteriores han ido modificando en parte los espacios, sobre todo los que se utilizan como oficinas ya que se adaptan a las necesidades determinadas por su uso.

El edificio cuenta con mucha luz natural, pese a que está rodeada de otros edificios altos. En cada pasillo del ala lateral se pueden encontrar, por ejemplo, cinco ventanales de vidrio. De todos modos, hay bastantes tubos fluorescentes para equiparar la iluminación durante la actividad nocturna.

En algunas aulas de pisos superiores se ha tenido que utilizar algún sistema para filtrar la entrada de sol por las ventanas. El ingreso de luz ha sido importante en el diseño arquitectónico original ya que se ha tratado de ubicar la mayor cantidad de ventanales posibles. Esto genera una sensación sobre el estado de ánimo que según enuncia Hesselgren, se torna positiva. Sobre todo porque sirve para combatir cierto sentimiento de opresión que producen los azulejos, aunque sean de color claro.



Ventanal en escalera secundaria y friso de azulejos

Cabe destacar que las opiniones de los encuestados acerca de cómo perciben el tipo de iluminación se reparte entre un 41% que considera que no es buena y un 47% que considera que sí es adecuada. En algunos casos lo que se tiene en cuenta es la iluminación del cuerpo central

de distribución de tipo cúbico donde se encuentran la escalera y los ascensores, que suele ser un lugar menos iluminado.

■ 5.2.4- VENTILACIÓN

En cuanto a la ventilación aunque estuvo previsto colocar grandes aberturas, no todos los ventanales de vidrio repartido que hay en las aulas pueden abrirse. Algunos dentro de las distintas aulas se mantienen abiertos de manera fija y permanente ya que el sistema de apertura tiene un difícil acceso y es una manera de asegurar la entrada de aire. La palanca que abre las ventanas tiene un dispositivo que consiste en una manija removible, la que se ha perdido a través de los años.

En estos casos tratar de ventilar los ambientes conspira contra la posibilidad de escuchar lo que se dice en el recinto. En otros momentos la inadecuación del sistema tiene que ver con la refrigeración del ámbito de estudio cuando no hay estufas que funcionen en la actualidad.

Las aulas en la mayoría de los casos cuentan con un solo ventilador de techo que por momentos no funciona. En aulas destinadas a clases teóricas, por ejemplo en la del quinto piso, pueden verse mayor cantidad de ventiladores. “No hay buena ventilación, las ventanas abiertas no permiten escuchar bien las clases por el ruido de afuera. Los ventiladores no llegan a ventilar la totalidad de las aulas”. (Agustina, estudiante de Sociología) ; “La ventilación es muy mala y, depende las horas, la iluminación también” (Analía, estudiante de Sociología); “En las aulas no hay buena ventilación. Cuando las pequeñas ventanas están abiertas es muy difícil escuchar al docente porque hay mucho ruido por los colectivos” (Javier, Sociología) ; “molesta mucho el humo de los fumadores” (Mónica, docente); “No hay buena ventilación en las aulas” (Mariano, docente).

■ 5.2.5- LA CIRCULACIÓN

El ingreso a las aulas se distribuye por un pasillo que está conectado con el hall de distribución donde está la escalera central que de manera circular llega hasta el último piso. La misma es de dimensiones suficientes para que circulen dos personas en sentidos opuestos. Pero no está diagramada para que la utilicen muchas personas al mismo tiempo, que es lo que sucede en la facultad a la salida de cada una de las clases (teóricas o no) donde confluyen por ejemplo cien personas

en el mismo lugar. Los encuestados en general se refieren a lo que llaman "horas pico" que son aquellas en que la entrada o salida de clases se programa al mismo horario y se produce la congestión en los pasillos. Cabe decir que muchos alumnos permanecen en los pasillos o en el hall esperando el horario de comienzo de la clase. En estos casos el área de circulación resulta mucho más estrecha. Uno de los lugares que resultan más sensibles es la escalera, ya que allí se junta un importante número de personas que pujan por salir. Esta situación se produce diariamente porque el uso del ascensor está bastante restringido. A esto se refieren los encuestados: "La circulación es paupérrima" (Diego, estudiante de Trabajo Social); "La circulación en horas pico es de lo menos fluida. Suele concentrarse mucha gente en la escalera" (Agustina, estudiante de Sociología); "la circulación es pésima" (Analía, estudiante de Sociología); "La circulación es pésima. En los horarios pico es muy lenta y engorrosa, además hay poco aire". (Javier, estudiante de Sociología); "Desastre en horas pico" (Mariano, docente de Relaciones del Trabajo); "Por el espacio reducido de MTA, la circulación es inexistente. No hay tal circulación; en todo caso lo que se produce es una suerte de movimiento de presión de los cuerpos que siguen el itinerario caracoleante de la escalera." (Santiago, docente de Comunicación). Ante la situación existente que muchos tildan de "peligrosa en extremo", ya que son factibles los accidentes en medio de los empujones que se producen, el 52% de los entrevistados ponen en juego distintas estrategias. Debido a que el momento de congestión se vive diariamente, sobre todo en el turno de la noche, algunos reaccionan con enojo (12%), otros se ponen nerviosos (12%) y otros tratan de tener paciencia ante este avatar y tratan de tener cierto control. Entre las estrategias que se despliegan podemos ver las siguientes: "El recorrido es el necesario para ir al curso, voy por la escalera caracol a no ser que esté muy al palo, me paro a charlar, no compro café, espero en el hall, evito los pasillos de mucha gente" (Diego, Sociología); "Voy por la escalera del fondo y sudo mucho" (Diego, Trabajo Social); "Solemos esperar en el hall a que llegue el profesor, alternamos el uso de escalera y ascensor. Trato de evitar a toda costa los pasillos de mucha gente" (Agustina, Sociología); "Se aprende a tener paciencia, esperar a que baje o suba una determinada cantidad de personas para vos poder avanzar. No me suelo poner muy nerviosa, pero en verano cuando en la facultad hace mucho calor, la situación es aún más tediosa" (Analía, Sociología); "Me pongo nerviosa solo si estoy apurada. Trato de tomarlo con calma. Si estoy apurada y hay mucha

gente, uso la escalera secundaria" (Mónica, Sociología); "Cuando hay congestión en las escaleras o pasillos no lo supero, me enoja, sobre todo por la gente que se queda charlando entre varios y entorpeciendo el paso" (Mariano, docente); "Uso especialmente la escalera central, no tomo café pero acostumbro charlar con compañeros en los distintos pasillos. Algunas veces me pongo nervioso cuando hay congestión porque me falta el aire y soy medio claustrofóbico" (Javier, Sociología).

Debido a que el edificio no fue diseñado originalmente para ser una unidad académica, el tipo de circulación que fue pensado cumplía con los requisitos de la llegada y distribución de pacientes, personal médico y personal administrativo que circulaba en distintos horarios. Pero una facultad, tanto como otro tipo de lugares públicos (como por ejemplo los museos o los estadios) tienen características propias que hay que contemplar. En esta sede la mayor queja tiene que ver con la asiduidad (a veces dos veces por día) en que hay que enfrentar este tipo de problemas y el alto nivel de riesgo que supone.

■ 5.2.6- LA ESCRITURA

El uso de la escritura sigue siendo un factor importante en la sociedad y un medio de comunicación que se despliega a través de distintos soportes en este espacio arquitectónico. Analizaremos aquí qué sucede con el mensaje en recepción; si las estrategias implementadas para comunicar son efectivas y si el público puede interpretar los signos y las marcas que se originan.

■ 5.2.6.a-LA LUCHA POR EL ESPACIO

En términos de politización del espacio como aquella lucha de poder por la apropiación del terreno (Malfé, 1989) que se da en los distintos ámbitos organizacionales puede verse que está presente también en el nivel de lo escritural. Quizás un ejemplo suponga una clara muestra de los distintos niveles en que los actores "juegan" su lugar en este espacio y la reivindicación de su uso.

Luego de que algunas paredes de aulas fueran repintadas, las autoridades colocaron un cartel solicitando que no se utilizaran las mismas como medio de comunicación, con un mensaje que decía "se ruega mantener limpio". Por el mismo medio y la misma tecnología llegó la

respuesta de los estudiantes agrupados políticamente y a modo de grafiti⁸⁶ como se puede observar en la foto.



■ 5.2.6.b- INFORMACION INSTITUCIONAL

Toda organización cuenta como institución con soportes donde hacer públicos los mensajes que se quieren transmitir. Como en la antigüedad, muchos de ellos se despliegan en los muros, no como bajorrelieves pero sí como inscripciones o en forma de carteleras.

Sin embargo, no siempre los que son destinatarios del mensaje le han prestado atención al mismo. En el caso del cartel indicativo que está en el ingreso, sobre la puerta, en el frente de la facultad de Ciencias Sociales sólo un 29% lo ha leído alguna vez mientras que un 71% nunca le prestó atención. Por su ubicación, el cartel es lo suficientemente grande como para ser leído desde la vereda de enfrente o en la misma calle. Al estar en altura, muchos de los encuestados indican que no lo han visto. "He leído la identificación del frente de la facultad. Desde el colectivo y en clases públicas frente al edificio de Marcelo T. de Alvear. De a pie, digamos, no suelo hacerlo" (Santiago, docente); "Fueron muy pocas las veces que le presté atención a la identificación del frente de la facultad que dice "Facultad de Ciencias Sociales" (Agustina, Sociología); "El cartel del frente se lee cuando uno se toma el colectivo en frente" (Diego, Sociología); "No recuerdo haber leído nada. Sé que hay una inscripción, pero no sé qué dice" (Javier, Sociología).

⁸⁶ Grafiti como escritura o también como la acción de pintar en las paredes letreros, preferentemente de contenido político o social sin el permiso del dueño.



Ante la falta de una política clara en cuanto a la señalética institucional, otros actores aparecen tomando decisiones en relación a la función de señal que operan ciertos carteles. Los indicadores de baños para las puertas o el señalamiento de las áreas que funcionan en cada piso son aspectos necesarios de cualquier comunicación institucional. En el caso de esta sede se produce un “vacío” que se trata de completar de distintas maneras posibles. Por ejemplo en el hall de ingreso aparece como cartel institucional, indicando las distintas áreas por piso y la distribución, un cartel realizado a mano pintado sobre el muro, seguramente por personal de mantenimiento del edificio. No sólo el cartel muestra signos de precariedad sino que la mayor parte del tiempo permanece oculto debajo de afiches de agrupaciones, por lo cual tampoco cumple su función informativa para aquellas personas que ingresan por primera vez a la Facultad de Ciencias Sociales.

Asimismo la mayoría de los baños de uso público no tienen identificación y en otros se “juega” con el cartel distorsionando el mensaje, desde la transgresión.



■ 5.2.6.c- ESCRITURA COMO ENTORNO VISUAL

Lo que se detecta en cuanto a la escritura en la sede es una sobreabundancia de carteles y cierta anarquía en relación a los lugares donde es posible encontrar información. Los mensajes institucionales muchas veces conviven con los mensajes de las agrupaciones políticas y estudiantiles y con todo tipo de anuncios publicitarios, personales, etc.

En una suerte de táctica para organizar el espacio de las paredes, en casi todos los pisos y en los muros laterales del recorrido de la escalera se han ido colocando carteleras. Por ejemplo, en los pisos destinados a oficinas o administración (segundo piso) las carteleras institucionales pueden identificarse por tener vidrio que protege la información. Existen en la sede cerca de 35 carteleras distribuidas por los distintos pisos, pero en la mayoría de los casos los carteles sobrepasan el lugar destinado a la información.

Esta situación tiende a que la escritura y los mensajes se perciban como un gran entorno visual donde las letras portarían una función de ornamentación y no de lectura necesaria. “Muy pocas veces me detengo a ver los carteles. Las veces que se repite mucho un determinado cartel, se me hace más presente en la cabeza y uno termina leyendo más esos” (Agustina, Sociología); “Los carteles forman parte del “decorado”, definitivamente” (Analía, Sociología).

Sólo aquellos que buscan un dato específico se acercan a leer lo que se transmite. De los encuestados un 59% declara buscar información; un 29% en algunas ocasiones y un 12% prefiere preguntarle a los compañeros y no detenerse a leer carteles. “Gran parte del año hay carteles, los tengo incorporados...Cuando la información me interesa me detengo a mirarlos” (Javier, Sociología); “Siempre me detengo a ver los carteles. Por curiosidad, por ser docente de la facultad, por mi militancia gremial. Le presto atención pero al mismo tiempo advierto que conforma lo que podríamos llamar paisaje social. Mi experiencia en otras facultades (medicina, ingeniería) es que tales carteles forman parte de la identidad de sociales. Admito que me cansan -visualmente hablando-, pero prefiero eso a la desnudez -no sé si franciscana o carcelaria- de medicina” (Santiago, docente).

Aunque algunos tengan el hábito de leer todo tipo de información el 71% por ciento lo considera parte de un “decorado” incorporado como un entorno que identifica de algún modo como una marca de la Facultad de Ciencias Sociales. El mayor aporte a esta visión de conjunto lo

efectivizan los grandes carteles de las agrupaciones. Mientras que el 47% de los encuestados declara que nunca lee los carteles políticos (partidarios o no), un 29% les presta atención, en su mayoría aquellos que han votado por alguna agrupación en particular o tienen algún tipo de militancia.

En muchos casos la profusión de carteles y la manera un tanto anárquica en que se despliegan conspiran contra la efectividad del mensaje ya que muchos de los encuestados manifiestan rechazo ante la sola presencia de un cartel y esto hace que no lo lean. En otros casos se cuestiona el tipo de discurso y la manera en que se despliega.

■ 5.2.6.d- MURALES

Como en la antigüedad, la pintura sobre los muros o mural se convierte en un medio muy creativo para transmitir mensajes o relatar historias. En esta sede se ha adoptado tal práctica pero lamentablemente el 94% de los encuestados nunca ha visto los murales que hay en la sede.

Debido quizás a su ubicación, el mural destinado a homenajear a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki no es registrado por el público que accede a este edificio. Puede decirse que no es mucho el espacio que queda libre en las paredes para ubicar un mural pero en este caso el lugar concedido para que fuese pintado no resulta óptimo. Sobre todo porque el mismo obstaculiza, además, una señal de emergencia que se identifica con mayor dificultad. En cuanto a los colores se han elegido los tonos oscuros para corresponderse con el mensaje propuesto pero en su función ornamental resulta lúgubre y ayuda a que ese sector se perciba oscuro.

En cuanto al estilo pictórico rememora en parte los murales latinoamericanos que reflejan luchas sociales al estilo de los muralistas mejicanos.



"Aquel que murió peleando vive en cada compañero" Homenaje a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki,
Taller de arte popular MTD "Resistir y Vencer",
26 de Junio de 2003, 3º Piso de la sede de MTA



■ 5.2.6.e- CARTELES DE SEGURIDAD

Entre los mensajes escritos consideramos que es importante destacar aquellos que son señal y símbolo de las medidas de seguridad. En este sentido cabe destacar que como señal y convención es importante que el público perciba la presencia de estas indicaciones para poder actuar adecuadamente en el momento de un siniestro.

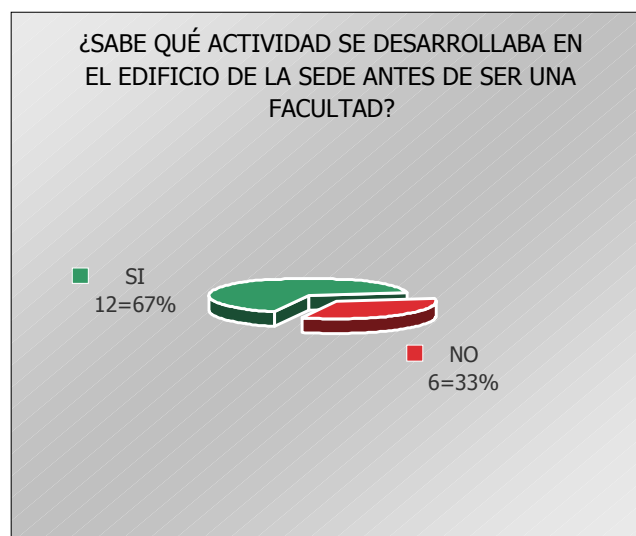
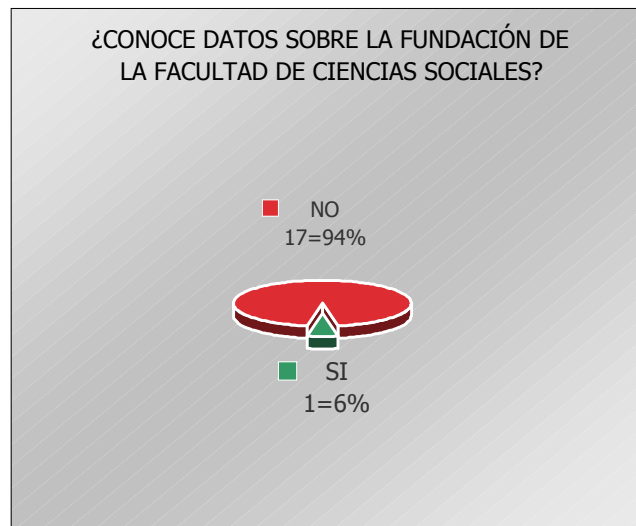
En esta sede suelen quitar los carteles en la época de receso escolar de verano, por lo cual las paredes aparecen un poco más despejadas.

Una observación en esta época del año permite identificar más claramente las distintas medidas de seguridad tomadas por los directivos de la sede. Se comprueba que hay por lo menos tres extintores por piso, carteles indicadores de salida y acceso a escalera y también indicador de salida de emergencia luminoso. Se ha colocado, asimismo, un cartel de evacuación sobre una de las puertas del tercer piso que es de muy difícil lectura debido a su tamaño, descripción y ubicación. Pese a que las indicaciones existen, un 82% no las ha visto nunca. "Sin lugar a dudas no vi ningún cartel" (Agustina, Sociología); "¿Hay?" (Analía, Sociología); "ni a palos los reconozco" (Diego, Sociología); "No los vi ¿los hay? En MTA, el espacio de los matafuegos...está vacío" (Santiago, docente). En muchos casos esta percepción negativa tiene que ver con que los carteles están mal ubicados o, en algunas ocasiones, tapados por otro tipo de información por lo cual quedan ocultos.



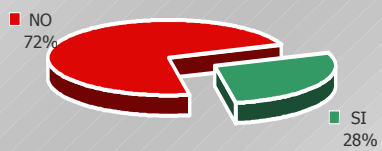
5.2.7- GRAFICOS ILUSTRATIVOS DE LAS RESPUESTAS DE 18 ENCUESTADOS

SOBRE LA SEDE DE MARCELO T. DE ALVEAR 2230*

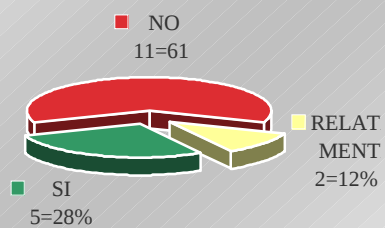


* La muestra es aleatoria y está conformada por docentes y alumnos de distintas edades, género y carreras.

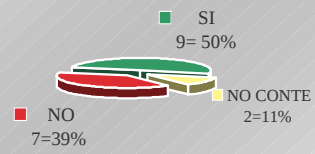
¿HA LEIDO EL CARTEL UBICADO EN EL FRENTE DE



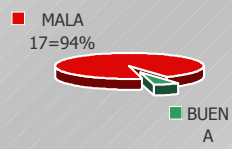
¿PUEDE DETERMINAR EL COLOR DE LA PAREI



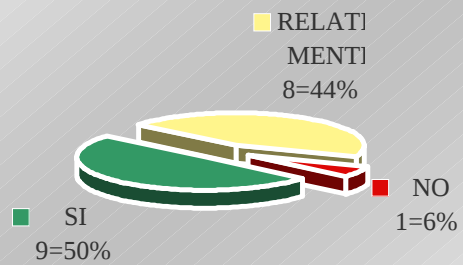
¿CONSIDERA QUE ES BUENA LA ILUMINACIÓN?



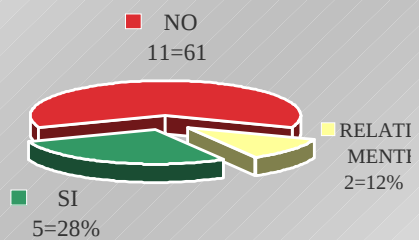
¿CÓMO CONSIDERA QUE ES LA VENTILACIÓN?

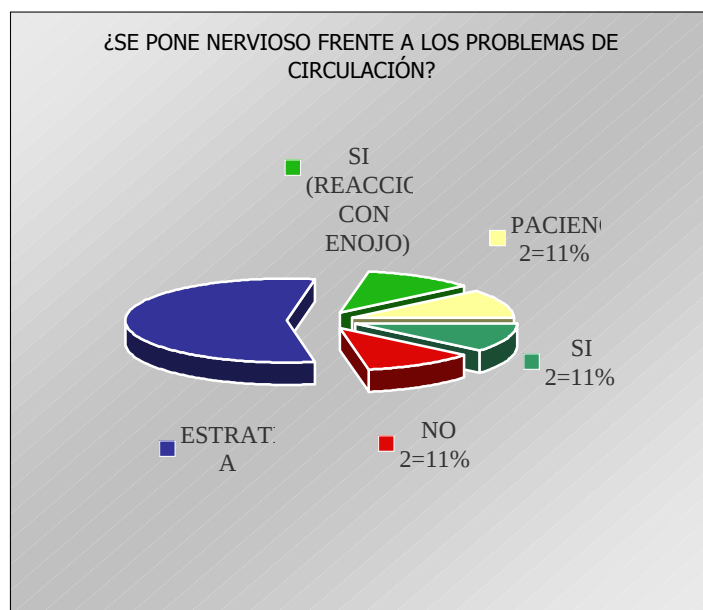
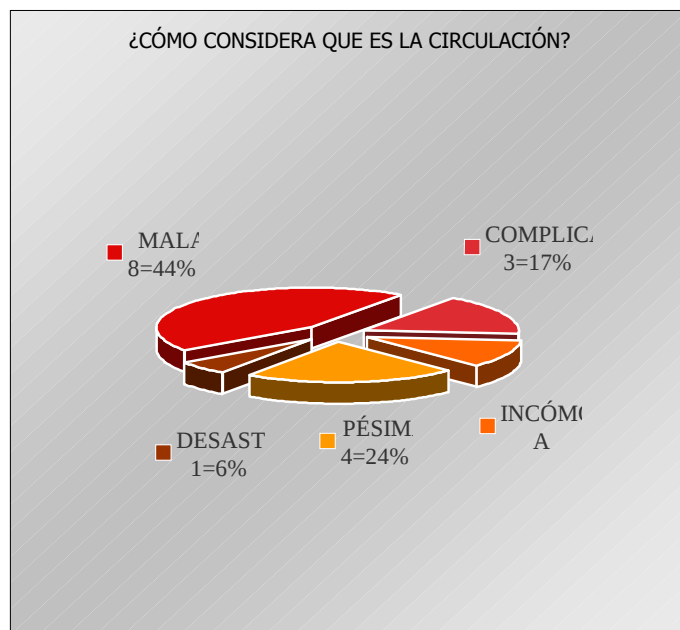


¿PUEDE DISTINGUIR LOS COLORES DE LA FACULTAD?

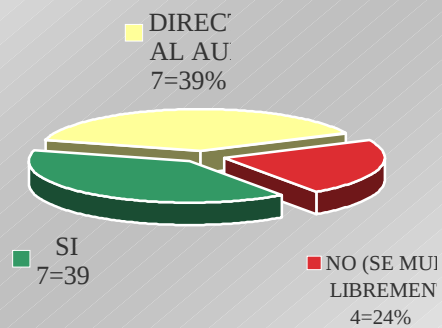


¿PUEDE DETERMINAR EL COLOR DE LA PARED?

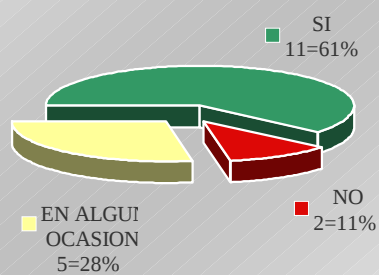




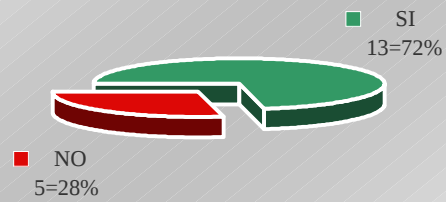
¿TIENE ALGÚN RITUAL EN CUANTO A LA CIRCULACIÓN
DENTRO DE LA SEDE?



¿LEE HABITUALMENTE LOS CARTELES
INSTITUCIONALES?



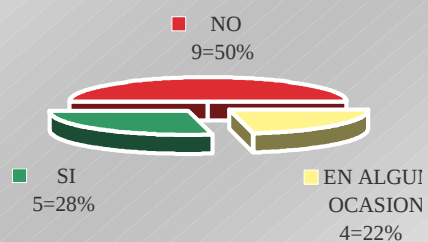
¿CONSIDERA QUE LOS AFICHES Y LA INFORMACIÓN EN GENERAL SE CONVIERTEN EN PARTE DEL ENTORNO



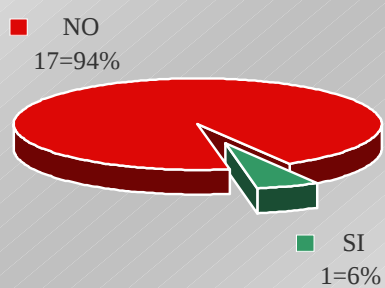
¿HA VISTO LOS CARTELES DE SEGURIDAD DENTRO DE LA SEDE?

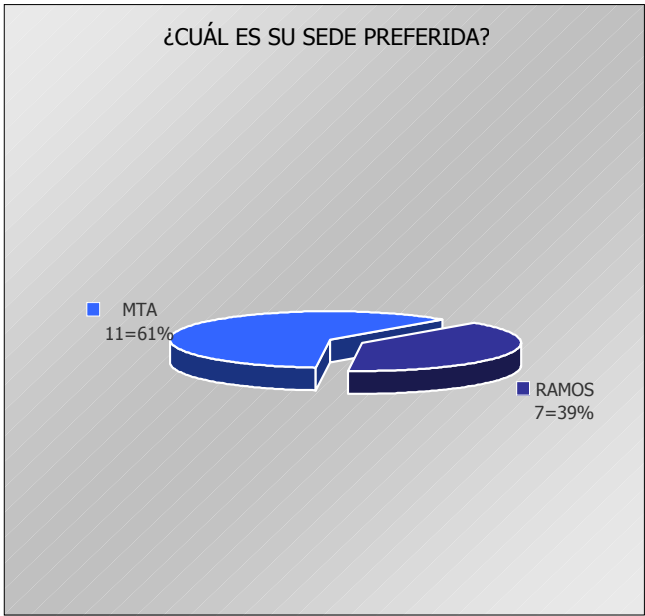
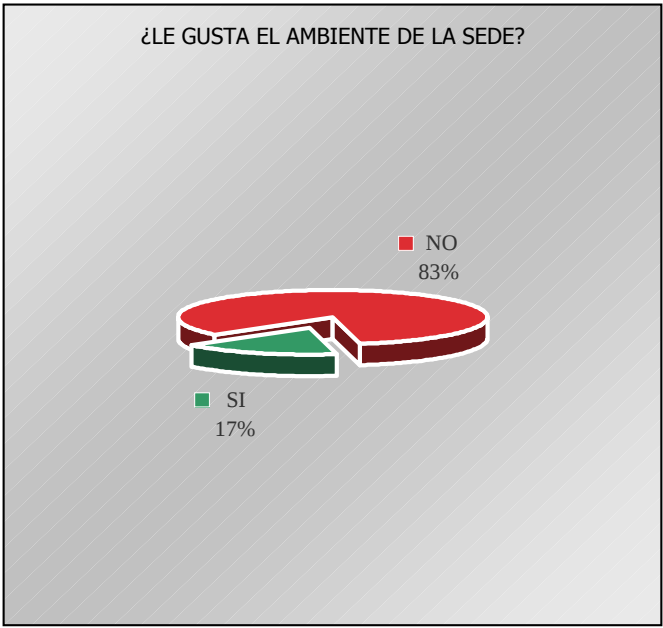


¿LEE LOS CARTELES DE LAS AGRUPACIONES
POLÍTICAS DE LA SEDE?



¿HA VISTO LOS MURALES DE LA SEDE?





5.3- SEDE RAMOS MEJIA 841

■ 5.3.1- CRITERIO ESTETICO

Diseñado en su origen para una fábrica textil, este amplio edificio de Parque Centenario ha sido reciclado aprovechando la mayoría de los espacios originarios para instalar aulas destinadas al dictado de clases de las carreras de Ciencias de la Comunicación y Ciencias políticas.

El edificio tiene una estructura conformada por cuatro pisos a los que se accede por dos entradas, una que corresponde a la calle Ramos Mejía y otra entrada en la calle Franklin 54. El frente del inmueble, en la calle Ramos Mejía, presenta una combinación de estilos de aberturas entre rectangulares y otras con arco de medio punto que tratan de marcar cierto estilo arquitectónico, como así también algunas molduras.

Una gran puerta metálica, flanqueada por una cortina metálica, permite el ingreso al edificio. Esta se cierra o abre parcialmente, según las circunstancias, permitiendo una vía más o menos restringida. El hall al que se accede no es muy amplio. De frente a la entrada se encuentran un par de mesas de agrupaciones políticas al lado del ascensor y personal de seguridad que suele estar ubicado en este sector. La distribución es hacia los laterales. Hacia la derecha hay una escalera principal y hacia la izquierda se accede al pasillo de las aulas principales de planta baja como así también a las oficinas de fotocopias y apuntes. Se ha ubicado asimismo en el hall de distribución un "bicicletero" ya que muchos alumnos concurren a la sede en bicicleta.

El acceso por la calle Franklin guarda reminiscencias del tinglado original de la fábrica. Tiene una rampa para acceder a un pasillo de circulación amplia a cuyos laterales se encuentran una oficina de seguridad a la izquierda y la oficina de videoteca a la derecha. En este sector funciona también el auditorio. Este pasillo es de doble circulación al igual que el del ingreso por la calle Ramos Mejía.

En el pasillo principal de planta baja están distribuidas varias aulas que se utilizan para clases prácticas, mientras que las aulas con mayor capacidad están ubicadas en los pisos superiores.

Salvo algunas oficinas en el segundo y tercer piso, la mayoría de los espacios están destinados al dictado de clases.

En cuanto al estilo se ha aprovechado cierta solidez del planteo arquitectónico original dado por las vigas metálicas, columnas, altura de techos, cerramientos metálicos, entre otros, para llevar a cabo un reciclaje de estilo rústico, más emparentado con su origen fabril.

Columnas de hormigón, pisos de cemento alisado, frisos de ladrillo gris, revestimientos de goma y carpintería metálica colorida marcan el criterio estético de la sede.

■ 5.3.1.a- LO VERTICAL Y LO HORIZONTAL

Bastante emparentado con un estilo modernista en cuanto a su aspecto exterior, no hay una línea marcada hacia lo vertical sino más bien una acentuación de las líneas horizontales, que en alguna medida se pierde por la altura del edificio que no presenta, de todos modos, una estructura jerárquica. Este efecto puede registrarse en el área del edificio que da a la calle Ramos Mejía ya que el acceso por Franklin no tiene pisos superiores sino el techo de lo que antiguamente debió haber sido el depósito del edificio.



Frente de la Facultad de Ciencias Sociales, sede de Ramos Mejía 841



Ingreso por la calle Franklin 54



■ 5.3.2- EL COLOR

Amarillo, color cálido, color de la emoción, vital y fascinador. Amarillo fue el color elegido en la remodelación para las carpinterías metálicas y las vigas. Aunque ya no es el color predominante en el edificio, su presencia ciertamente genera un tono alegre pese a que muchos de los encuestados no lo puedan describir como un color presente en el ambiente.



Pasillo de aulas de planta baja entrando por el acceso de Ramos Mejía



Como gran cantidad de los colores que se identifican en el entorno visual tienen que ver con los grandes afiches de agrupaciones políticas o los murales, la mayoría de los encuestados no está muy seguro de cuáles serían esos colores. Un 56% dice conocer los tonos que predominan en el edificio pero un 22% sólo puede describirlo relativamente, mientras que el otro 22% no sabe qué tonos se distinguen. En las aulas las paredes blancas, con un friso de ladrillo gris, suelen no tener carteles pegados en las paredes. Aún así sólo un 56% puede mencionar el color de alguna pared.

Cuando alumnos que cursan materias en la sede de Marcelo T. de Alvear dicen preferir el edificio ubicado en Ramos Mejía hacen mención a una sensación de mayor espacio, de luminosidad y de alegría.

Sigue siendo el rojo, por otra parte, el color que más distinguen los encuestados porque resulta el más llamativo aunque no es el que más presencia tiene en esta sede ya que otras agrupaciones políticas, que se identifican con colores como el celeste, o el naranja, tienen más espacio. "En general los afiches son rojos, blancos y negros, menos La Vallesse que utiliza los colores celeste y blanco. En Ramos los colores de las paredes son grises abajo y blancas arriba con una franja verde a la altura del pizarrón" (Sofía, Comunicación); "Hay mucho rojo en los carteles de los afiches. Los colores de los carteles institucionales son azules y blancos. Las paredes son blancas (creo)" (María Laura, Comunicación); "Los carteles forman parte de la geografía de la facultad. No sería la misma sin tantos afiches pegados en las paredes. Los colores, formas y tamaños varían de acuerdo a la agrupación a la que pertenezcan. Pueden ser celestes, blancos, rojos, verdes, amarillos...Las paredes creo que son blancas" (Agustina, comunicación); "¿Qué paredes? ¿Las que están debajo de todos los

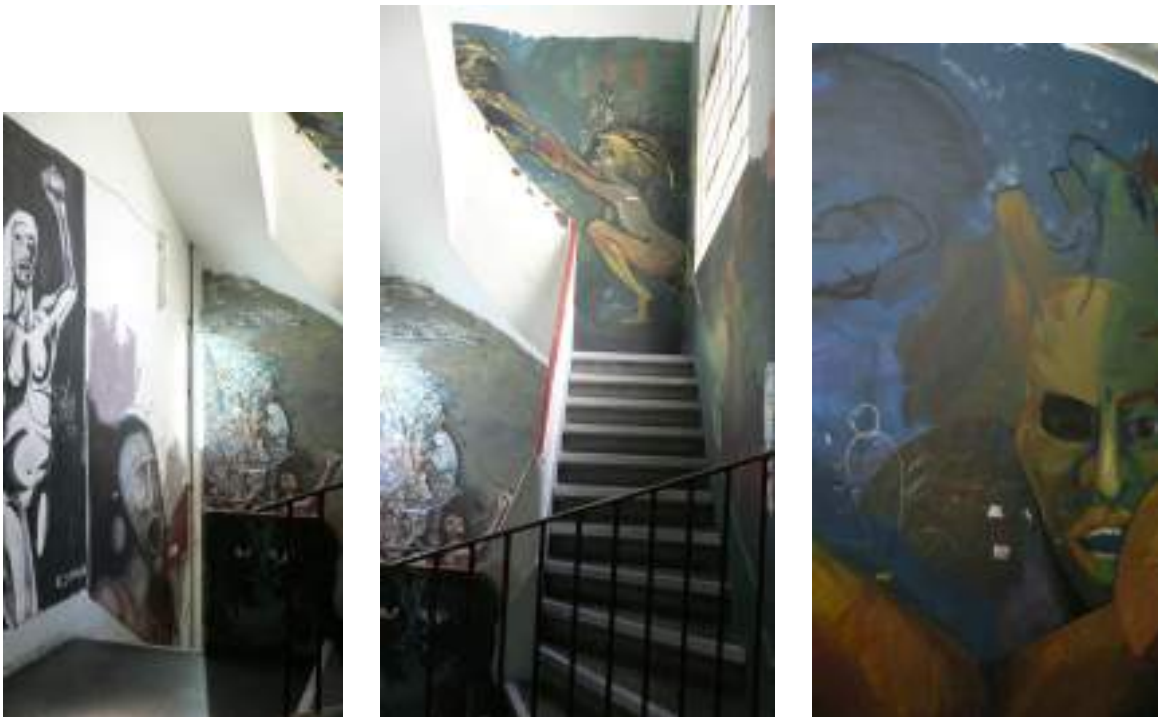
afiches, carteles, avisos? " (Lucía, Comunicación); "Siempre echo una mirada ligera al entorno y veo la papelería que me permite identificar que se trata de la facultad de sociales. No presto atención detenidamente a cada cartel. Creo que prima el rojo. Igualmente cada agrupación política tiene su color. Entonces uno puede identificar sus carteles con pegar una mirada rápida al entorno. No sé de qué color son las paredes" (Roxana, Comunicación); "No sé de que color son las paredes, están llenas de afiches" (Jimena, Comunicación); "Hasta donde recuerdo hay papel afiche rojo con letras negras o blancas. Pero predominan afiches, afichetas, volantitos, etc. de color negro sobre blanco. En cuanto al color de las paredes podría decir sucio ¿es un color?" (Santiago, docente).



Distintas carteleras que utilizan las agrupaciones en la sede



La incidencia del colorido de los afiches es importante porque marca el tono general del edificio y, siguiendo a Hesselgren, genera distintos efectos emocionales. Por ejemplo la diversidad de murales que existen en la sede de Ramos Mejía pertenecen a estilos y paleta de colores totalmente distintos. La apropiación de estas paredes se lleva a cabo, aparentemente, sin un diseño previo y es por ello que conviven murales de colores cálidos y motivos alegres con otros donde predominan los azules y verdes oscuros, los bordeaux, los grises y los negros, entre otros. Por otra parte cada agrupación política o estudiantil ha marcado territorios subdividiéndose las paredes de los pasillos y de la escalera en una suerte de abanico multicolor al que luego sobrepasan, de todos modos, los afiches. Sin embargo el espacio de las aulas, salvo en una en que figura un mural, queda liberado de esta exposición comunicacional.



Murales en accesos a primer y segundo piso



En ciertos sectores del edificio la existencia de un tipo particular de mural de estilo más abstracto aporta un conjunto de colores cálidos que resultan muy vibrantes y alegres. Uno de ellos está ubicado en una pequeña zona de oficinas en el tercer piso y está compuesto por motivos infantiles. Otros dos se ubican en planta baja y compiten con la proliferación de colores de los afiches y pancartas, pero dan un tono distinto al recinto.



Mural del tercer piso, pasillo lateral



Murales en planta baja

■ 5.3.3- ILUMINACION

Esta sede de la Facultad de Ciencias Sociales cuenta con gran cantidad de ventanales ya que el edificio da a tres fuentes diferentes de luz que le permiten iluminar todas las aulas. Ciertos problemas surgen en las aulas que corresponden al pasillo de planta baja donde la mayoría de las aulas ventilan a un patio muy restringido, o a un aire luz oscuro.

En cuanto a la iluminación artificial el edificio cuenta con una importante cantidad de tubos fluorescentes por aula y en los pasillos. En la mayoría de las aulas de los pisos superiores se iluminan 10 tubos fluorescentes grandes.

Por otra parte una de las escaleras principales recorre un tubo rectangular de vidrio repartido. Las otras dos escaleras, una principal y una angosta secundaria no tienen ventanas en su recorrido pero están iluminadas.

En el caso de la entrada que corresponde al acceso por la calle Franklin, el tinglado y la altura de los techos permite un importante ingreso de luz, favoreciendo la iluminación natural.

Sin embargo entre los encuestados la percepción acerca de la iluminación de la sede indica, según las respuestas, que un 67% considera que ésta es mala. En cierta medida se tiene en cuenta el

pasillo central de distribución de la entrada por Ramos Mejía donde se encuentran también algunas aulas, aunque podría pensarse que cierta opresión visual permite percibir los espacios como oscuros.



Aula en planta baja, sólo una parte de la ventana de vidrio repartido accede a un patio interno.



Pasillo de entrada por Franklin 54, vista del auditorio y del departamento de alumnos



Pasillos de pisos superiores





Escalera principal por el ingreso de la calle Ramos Mejía.

Escalera principal por el ingreso de la

■ 5.3.4- VENTILACIÓN

La ventilación se constituye en un problema importante, por distintas razones, en un gran sector de este edificio. La mayor parte de las aulas de planta baja ventilan hacia estrechos patios que cumplen la función de entrada de aire y luz. Como ya se ha visto en el punto anterior, en algunas ocasiones parte de la ventana está obstruida por una edificación por lo cual sólo queda un sector de la ventana para la entrada de aire. Al igual que en la sede de Marcelo T. de Alvear estas aberturas quedan abiertas de manera permanente por las dificultades que ocasiona el sistema de apertura (con el paso del tiempo han desaparecido las manijas o accesorios que permiten utilizarlo).

En otros casos la entrada de aire es forzada, ya que la ventana está obstruida y se ha decidido la colocación de dos extractores que fuerzan la ventilación hacia el pasillo de distribución en planta baja, el que en realidad no tiene una ventilación directa de ningún lado, ya que no da completamente a la puerta de ingreso.

Tampoco en estos casos se percibe la presencia de ventiladores de techo que podrían descomprimir un poco el ambiente permitiendo la circulación de aire.

Cabe destacar que la falta de aire conspira contra la necesidad pedagógica de cerrar las puertas del aula para generar un recinto con silencio y concentración. "La mayoría de las aulas del primer piso carecen de ventanas y hasta de ventilador. En una o dos existe un aparato para sacar el aire (extractor), pero su existencia presenta un dilema: es ruidoso en extremo. Si se lo enciende, no puede haber exposición ni debate. Si no se lo enciende, hay posibilidad de desmayos (los ha habido)" (Santiago, docente); "La ventilación es pésima. La circulación de aire es nula en todas las aulas" (Sofía, Comunicación); "Creo que sí, que hay ventilación, qué se yo. Hay ventanas, el tema no es la ventilación sino el ruido de los pasillos o de la calle con las ventanas abiertas" (María Laura, Comunicación); "La ventilación es muy mala, por no decir horrible. Las ventanas, en muchas aulas son inexistentes. Hay aulas grandes que solo tienen una o dos y la verdad es que el ambiente se pone bastante pesado adentro. Además, todo el mundo fuma aunque el profesor diga lo contrario, así que todo se suma a que el aire sea irrespirable" (Agustina, Comunicación); "No hay buena ventilación. Las ventanas no abren o no cierran en las aulas. En los pasillos hay exceso de humo y soy alérgica bronquial. Afecta mi salud" (Roxana, Comunicación); "Son aulas inhumanas!! No tienen ventilación y menos las que son más chiquititas" (Jimena, Comunicación).



Pasillo de planta baja al que ventilan las aulas

En los pisos superiores los ventanales tienen aberturas fijas que no pueden cerrarse porque se ha colocado una malla metálica para evitar la invasión de palomas en el interior de las aulas. Dicha situación hace que no pueda regularse la entrada de aire y aprovechar las ventanas en su total potencialidad. En estos casos el sistema de calefacción no funciona. En algunas aulas (no en todas), como por ejemplo las del segundo piso, se han colocado varios ventiladores de techo para lograr una mejor circulación de aire. Supone un dato a tener en cuenta que el 100% de los encuestados consideren que la ventilación es una falencia importante en esta sede.

■ 5.3.5- LA CIRCULACIÓN

El diseño originario, como espacio fabril, preveía pasillos de doble circulación y dos tramos de escaleras, también pensados para la circulación doble, y otro tramo más angosto que lleva a los pisos superiores por una escalera lateral. Hay, por otra parte, dos ascensores modernos aunque no funcionan todo el tiempo.

Como ya se mencionó, esta sede cuenta con un doble ingreso por dos calles diferentes lo que distribuye bastante el caudal de personas entre los dos accesos.

El pasillo principal, por el ingreso de la calle Ramos Mejía, presenta habitualmente, pero sobre todo en horarios de mayor presencia de público, graves dificultades en cuanto a la circulación. Es un espacio acotado, pensado inicialmente para transitar, al que desembocan nueve aulas más dos oficinas. Como es un lugar de paso para muchas personas, suele haber una apropiación del espacio muy particular: es el sitio donde las agrupaciones estudiantiles y políticas colocan sus escritorios y mesas de distribución de información reduciendo el espacio de circulación; es el lugar donde los estudiantes esperan a que comience la clase ya que las aulas tienen problemas de ventilación; es el punto de encuentro para otros alumnos que buscan dialogar con compañeros. Debido a que el horario de cursada es el mismo para todos los cursos, confluyen en este lugar los que salen de

las aulas de planta baja y los que bajan por las escaleras, provocando tumultos en los horarios en que hay mayor presencia de alumnos.

En el acceso que corresponde a la calle Franklin la situación no es muy disímil a ciertas horas: "Al edificio accedo por la entrada de Franklin, así que lo primero que veo es la congestión de afiches y gente repartiendo volantes de distintas agrupaciones y cursos o seminarios. Es una entrada bastante congestionada porque ahí se encuentra la puerta del auditorio y unos metros más adelante el departamento de alumnos, así que es muy habitual encontrarse con mucha gente, además de las colas de estudiantes cada vez que hay elecciones u otro trámite a realizar" (Laura, Ciencias de la Comunicación).

En los pisos superiores no puede decirse que los pasillos sean angostos y, por otra parte, existen tres escaleras de distribución con sus respectivos corredores. Sin embargo el caudal de alumnos en el mismo horario produce importantes congestionamientos en la escalera principal provocando algunas situaciones un tanto riesgosas. Esta es la sensación que tienen los encuestados a la hora de responder sobre la circulación en esta sede: "La circulación es muy mala, diría pésima. Ya no hay más espacio para las personas, los pasillos son angostos, incómodos, no hay ventilación, las escaleras son complicadas. No facilitan la llegada a ningún aula" (Jimena, Ciencias de la Comunicación); "Al principio del cuatrimestre es muy difícil moverse, hacia el final mejora. Es preocupante por el riesgo que implica" (Roxana, C. Comunicación); "Horrible" (Lucía, C.C.); "Me gusta que "se arme ambiente", que la gente se encuentre y charle, discuta en los pasillos. Sí me molesta que copen el centro de la circulación. Trato de evitar eso y sí, me pone tensa. Tengo ganas de empujar. Me violenta bastante." (Verónica, C.C.); "La circulación es bastante congestionada. Hace poco hubo una amenaza de bomba y yo estaba en el tercer piso. Tardamos casi veinte minutos en poder salir del edificio, porque las dos escaleras centrales estaban repletas de alumnos. Recuerdo que nos asomamos por la escalera principal y podíamos ver cómo todo el mundo trataba de salir, muy apretadamente, por ese acceso." (Esteban, C.C.); "La circulación es complicada según los horarios. El problema mayor es subir y bajar las escaleras en horario pico." (María Laura, C.C.); "La circulación es pésima, el pasillo de Planta Baja a partir de las 18.30 hs. es intransitable" (Juan, C.C.); "En Ramos, la circulación en un punto es mejor que en MTA: tiene dos entradas. Pero los pasillos -una suerte de nave central sin alrededores- es tan estrecho que, en horarios pico, apenas cabe un alfiler (casi literalmente)" (Santiago docente).

Este tipo de testimonios confirman el hecho de que los porcentajes de respuestas se distribuyan entre adjetivos negativos como circulación: mala, pésima y caótica. Como en el caso de la sede de Marcelo T de Alvear aquí también se despliegan estrategias para tratar de combatir la situación, ya que en algunos casos la misma produce emociones encontradas entre el nerviosismo, el enojo y la impotencia. “Trato de evitar a todas las personas posibles, yo me compro un jugo afuera de la facultad y voy directo al aula por la escalera que está del lado del departamento de profesores, voy por el pasillo que tiene menos gente, pero es un poco molesto subir las escaleras y que te vayan pisando los talones.” (Ximena, Ciencias de la Comunicación); “Pido permiso reiteradamente y escapo como puedo. No miro a nadie, avanzo hacia la salida cual si fuera mi única meta allí adentro” (Roxana, CC); “Elijo acceder al aula por escalera alternativa. O ...¡llego más temprano!” (Juan, C.C.); “Los pasillos congestionados no me molestan..si así fuera no podría cursar de noche, o comprar los apuntes, porque la planta baja es un lugar imposible de atravesar después de las 19 hs. No me ponen nerviosa pero sí hay que cuidarse de los empujones o que te quemen con el cigarrillo. Además hay que tener cuidado con las mesas y sillas que están atravesadas en los pasillos, esos también son obstáculos a pasar” (Laura, C.C.); “No me pongo nerviosa cuando hay mucha congestión pero cambio de escalera, eso hago” (María Laura, C.C.); “No me pongo nervioso. Pienso -me pregunto-cómo no estalla esta situación cuando los accesos están congestionados” (Santiago, docente).

Más allá de los testimonios cabe decir que un 17% de los encuestados utiliza la paciencia como estrategia ante los problemas de circulación; un 22% despliega otro tipo de tácticas, como vimos en las declaraciones; un 33% admite ponerse nervioso ante la situación mientras que a un 28% no le genera una reacción emocional en particular.

■ 5.3.6- LA ESCRITURA

■ 5.3.6.a- INFORMACION INSTITUCIONAL

Ambos frentes están identificados con carteles que indican que se trata de la Facultad de Ciencias Sociales. En el caso del acceso por Franklin se encuentra en altura por lo cual no siempre es visto por los alumnos. Y en el caso de Ramos Mejía no está en la zona de las puertas metálicas sino en una pared lateral.

En cuanto a la cartelera institucional hay una de acrílico -con toda la información sobre la sede y las autoridades- sobre la entrada de la calle Ramos Mejía. No siempre está visible ya que a veces se colocan las pancartas de las agrupaciones o los pizarrones para anuncios por delante del cartel.

A primera vista pareciera haber una vocación más marcada por el uso de la señalética y la rotulación de los espacios con señales claras. Hay carteles identificatorios de las oficinas, de los estudios de radio y televisión, de los baños, entre otros.

Pese a que se denuncia cierto grado de profusión y congestión de carteles y de información, un 83% de los encuestados declara leer la información institucional. Existen para ello varias carteleras ubicada en planta baja y en el segundo piso. Otras carteleras utilizan el sistema de vidrio que transmite la idea de ser una información destinada a un público particular y sin mucha rotación de mensaje.



Entrada Ramos Mejía 841



Entrada Franklin 54



Distintos tipos de carteles indicadores

■ 5.3.6.b- ESCRITURA COMO ENTORNO VISUAL

La abundancia de mensajes genera también en esta sede reacciones encontradas. Ante el “ruido visual” que provocan los mensajes dispuestos sin ningún diseño previo y, en algunos casos, colocados uno por encima del otro, la reacción que se genera es de descalificación. Por más que se traten de ubicar a la vista o en el medio del recorrido que realizan las personas que circulan por la facultad, muchos consideran que forman parte del entorno visual, como una forma de ornamentación particular, con lo cual no leen el mensaje ni prestan atención a su contenido.

Las agrupaciones estudiantiles y políticas han conformado como murales propios franjas de las paredes, con forma de cartelera, tratando de que la reiteración del nombre funcione como “marca” y se instale en el imaginario de las personas que acuden a la Facultad de Ciencias Sociales. Sin embargo el 67% de los encuestados considera que los afiches y la información en general se convierten en parte del entorno visual. También cabe destacar que un 72% declara leer los carteles de las agrupaciones políticas, sobre todo si tiene alguna alineación con algún grupo en particular. “Me he llegado a detener para leer los carteles dos veces por año. Sí me paro a mirar la cartelera de la agrupación a la que voto” (Sofía, Ciencias de la Comunicación); “Me detengo en la cartelera que está en la puerta de la dirección de la

carrera. El resto de los carteles los miro sin detenerme, cuando tengo que hacer tiempo por algo en especial. Para mí los carteles son parte del entorno visual, obviamente que sí. A veces molestan bastante. Cansan la vista." (María Laura, C. C.); "Soy de las que piensan que en el edificio de Comunicación se respira incomunicación, o comunicación distorsionada, por la cantidad enorme de cartelera, folletos, papeles, que están pegados en paredes, puertas de aulas, ascensores, techos, mesas, respaldos de sillas, oficinas, tableros, caños, ganchos, utensilios del bar (léase jugueras, jarras, grillas, entre otros elementos) y finalmente carteleros. Me resulta tan contaminante el lugar que sólo presto atención a lo que puedo adivinar como charlas, exposiciones de docentes o figuras de la cultura, promovidas por la UBA. Automáticamente anulo la lectura estrictamente "política", aunque todo es en alguna medida, político" (Lucía, C. C.); "Siempre echo una mirada ligera al entorno y veo la papelería que me permite identificar que se trata de la facultad de sociales. No presto atención detenidamente a cada cartel. Durante los primeros años de la carrera estaba atenta esperando que nada se me pasara por alto. Luego entendí que nunca iba a lograr sistematizar en mi mente tanta cantidad de información. Ahora apuesto a que otros compañeros de cursada estén bien informados, lean las carteleros y lleguen temprano a clase, luego les consulto. Lejos de tratarse de vagancia, apostaría a que se debe a mi intolerancia" (Roxana, C. C.); "Los carteles forman parte de la geografía de la facultad. No sería la misma sin tantos afiches pegados en las paredes" (Laura, C. C.)

■ 5.3.6.c- MURALES

En esta sede es donde se encuentra la mayor cantidad de murales de la Facultad de Ciencias Sociales. Algunos tienen que ver con conmemoraciones políticas, otros son expresiones artísticas que fueron surgiendo a partir del año 2000 y que llenan los pasillos del primer y segundo piso.

Sobre la entrada de la calle Franklin hay un espacio dedicado a muestras de arte donde desde hace un tiempo se ha instalado un tipo de mural que ha quedado de manera permanente y que tiene algunas características especiales.

Pese a que ocupan un espacio importante, sobre todo por sus dimensiones, un 41% de los encuestados dice haber visto los murales, mientras que un 18% solo puede hablar de ellos relativamente y no

tiene presente el tipo de mural del que se trata. Un 41% manifiesta no haber visto ninguno. “Vi el que conmemora a los desaparecidos durante la dictadura militar; está ubicado en una pared lateral junto a la fotocopiadora en el edificio de Ramos. No está en un lugar visible” (Sofía, C. de la Comunicación); “Vi los murales de las aulas. Estos murales me resultan muy interesantes como forma de apropiarse del espacio de la facultad por parte de los alumnos. Son muy artísticos y sugestivos” (María Laura, C. C.); “Vi murales en todas las sedes, pero no recuerdo a qué aluden. Supongo que al trabajo, a la labor solidaria, a la participación comunitaria” (Lucía, C.C.); “En la sede de Parque Centenario hay murales dentro del aula 201, están buenos, colores fuertes, colorado, negro, todos mezclados. Creo que buscan describir la violencia, la ignorancia que hay en nuestra sociedad. Se parecen a los que están en la estación de Retiro del tren Mitre” (Jimena, C. Comunicación); “El único mural que recuerdo en la sede de Parque Centenario es el que está en el pasillo frente a la “biblioteca”, por la entrada de Franklin. Son dibujos, figuras humanas. Creo que están dibujadas en blanco y negro.” (Laura, C. C.).

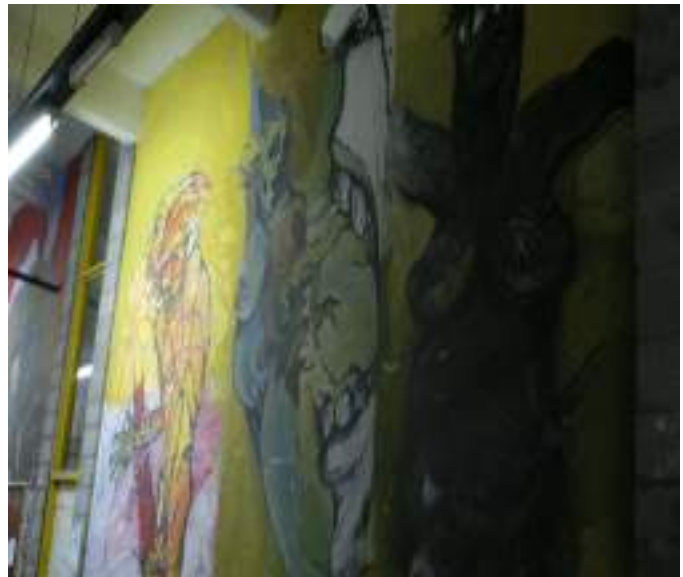
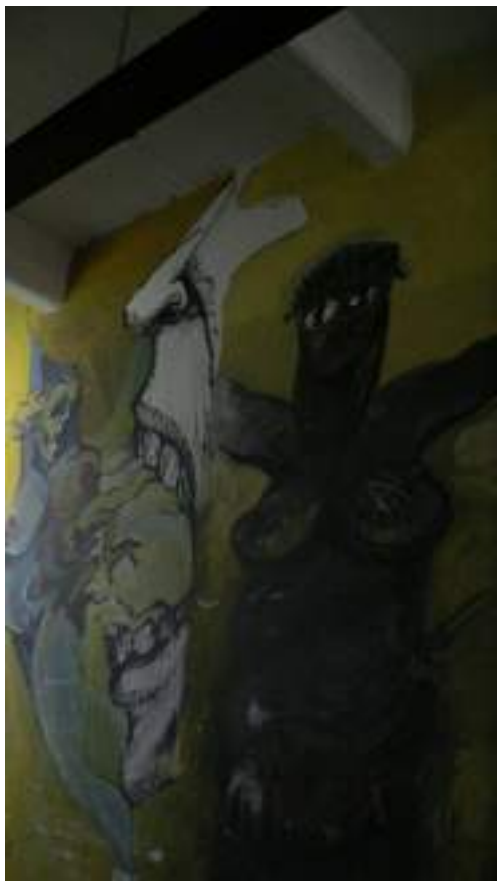


“La humanidad está harta de que sus asesinos la usen de
coartada.
Y está cansada de llorar a sus muertos al fin de cada guerra”
Galeano (autor del mural anónimo)



Los murales que más predominan por su volumen y diseño son unos cuyo mensaje los encuestados no llegan a discernir y que proponen unas figuras espectrales y una paleta de colores fríos, un tanto oscura. Almas en pena o penantes, se vuelven sombrías. Resulta muy interesante su fuerza expresiva pero generan emociones encontradas ya que resultan amenazantes.

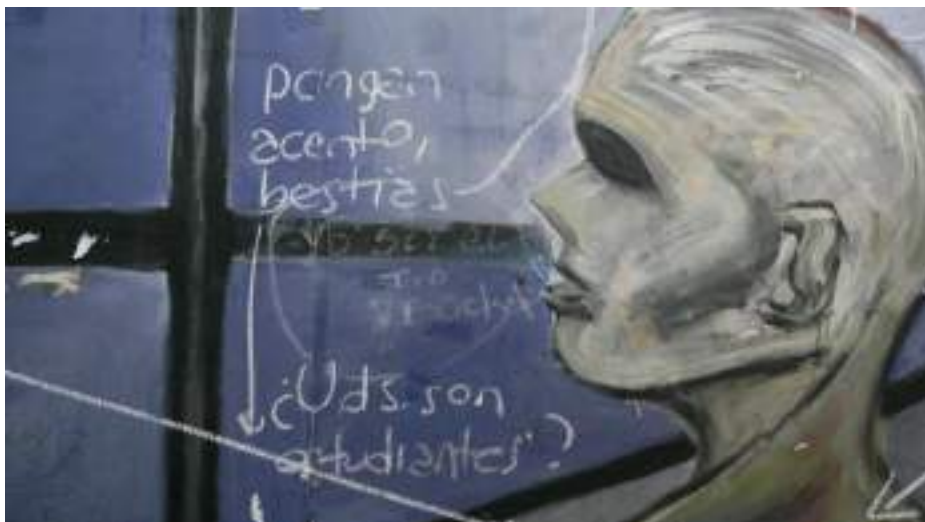






Particularmente en algunos murales aparecen otros actores apropiándose de este espacio y escribiendo grafitis con tiza, en una suerte de profanación, haciendo propia la figura para cambiar el mensaje.





■ 5.3.6.d- CARTELES DE SEGURIDAD

El 89% de los encuestados no ha visto carteles de seguridad y se asombra ante la pregunta; uno lo ha detectado y otro cree haber visto un cartel de salida de emergencia alguna vez. "Jamás los reconocí. Es raro; después de lo de Cromañon, en todos lados me fijo por dónde podré salir en caso de emergencia, sobre todo en caso de estar con mi hijo y de sitios con espacio reducido. En la Facu. no me fijé nunca" (Lucía, Ciencias de la Comunicación); "Nunca vi los carteles. Quizás hayan quedado debajo de algún cartel rojo" (Roxana, C. Comunicación); "La verdad es que no estoy segura de haber notado carteles de seguridad dentro de la facultad. Recuerdo, si, haber visto carteles que indican el lugar del matafuegos, pero ninguno mas." (Laura, C. Comunicación).

No se trata de que el edificio carezca de señalización o de extintores. Hay algunos medianos (por lo menos dos por piso) y otros de mayor capacidad. Por otra parte hay carteles de señalización de la escalera; recomendaciones sobre su uso y señales de emergencia. La profusión de carteles y estímulos visuales vuelve a conspirar, también en esta sede, con el registro de los códigos de seguridad. En algunos casos los carteles se colocan en sitios inadecuados o son obstruidos por afiches de agrupaciones.

Un caso aparte es el auditorio, habilitado con posterioridad a la inauguración de la sede, donde confluyen todos los elementos tecnológicos y medidas de seguridad. También es un recinto que se mantiene limpio y resguardado a diferencia de otros espacios. Éste

cuenta con un importante aire acondicionado (frío-calor); varios tubos fluorescentes; 4 extintores ubicados en los laterales y 7 luces de emergencia. Este recinto está previsto, en la mayoría de los casos, para el público en general. Es el lugar de la mirada externa. Sin embargo, en este espacio se reúne menor cantidad de personas que en muchas de las aulas en que se dictan clases, pero es aquí donde se centralizan las mayores medidas de seguridad.



Extintores



Extintor detrás de la planta
escalera



Cartel de salida y uso de la

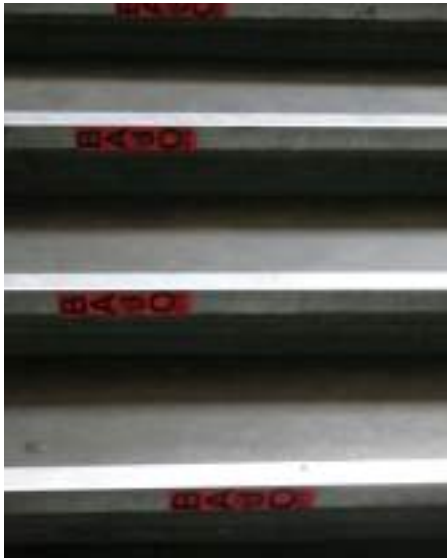


Auditorio por la entrada de Franklin 54

■ 5.3.6.e- Una forma de apropiación del espacio

Focalizando en lo escritural y las formas en que se utilizan y se adaptan los soportes en esta unidad académica, se puede detectar, desde lo institucional, una presencia más activa que en las otras sedes; ciertos consensos logrados en la distribución de los espacios para las agrupaciones estudiantiles y políticas; menor presencia del personal de bedelía y mantenimiento en la toma de decisiones sobre las distintas maneras de registrar los mensajes. Sin embargo se vislumbra la aparición de un nuevo grupo de actores que “juegan” por obtener un espacio y que no son los tradicionales. Algo que caracteriza el funcionamiento de propaganda de las agrupaciones es la rotación de los avisos. Se montan y desmontan en forma permanente y suelen ser soportes flexibles y movibles cuando no se utilizan carteleras que se renuevan permanentemente. En el caso de estos nuevos actores la apropiación de las paredes y su presencia trata de ser permanente, definitiva. La utilización de grafitis en áreas que no serán repintadas supone un gesto decidido por imponer un estilo de reivindicación.

También están aquellos que aprovechan cualquier superficie (muros, escaleras, extintores, etc.) para pegar avisos personales, como una manera de utilización del espacio para su propio provecho transgrediendo el uso de áreas destinadas a tal fin.



Aviso autoadhesivo en la escalera principal
friso de ladrillo gris

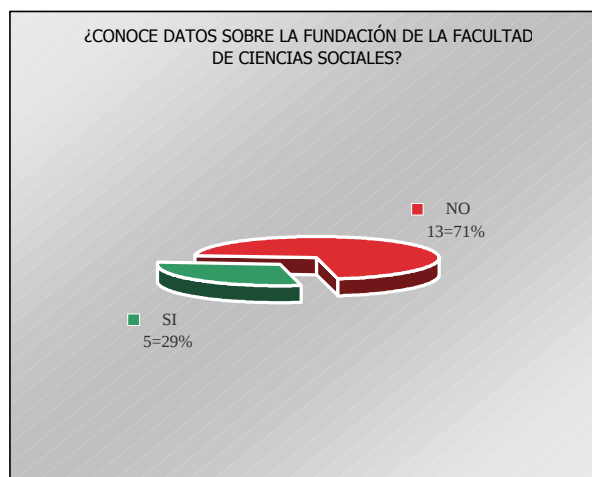


Aviso sobre



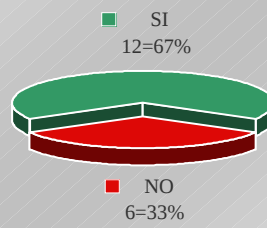
grafitis de agrupaciones pro diversidad sexual

5.3.7- GRAFICOS ILUSTRATIVOS DE LAS RESPUESTAS DE 18 ENCUESTADOS SOBRE LA SEDE DE RAMOS MEJÍA 841*

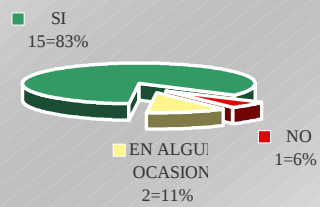


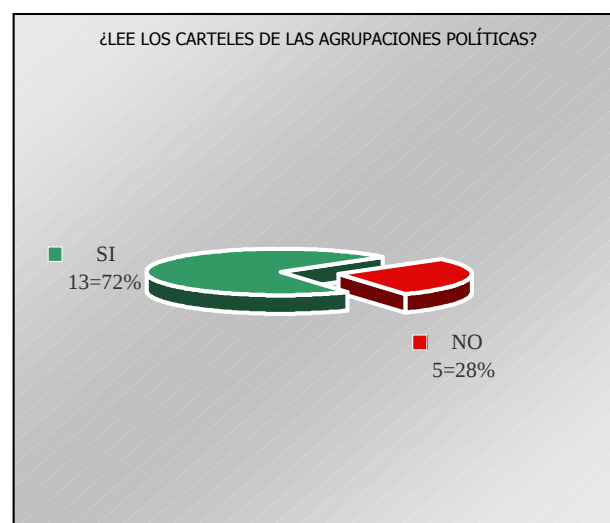
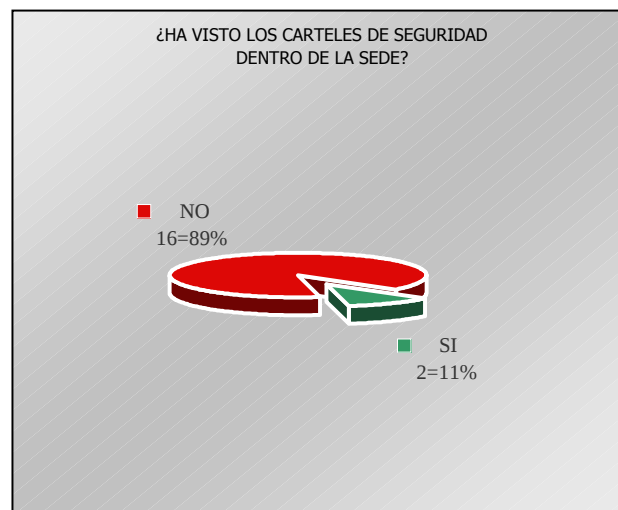
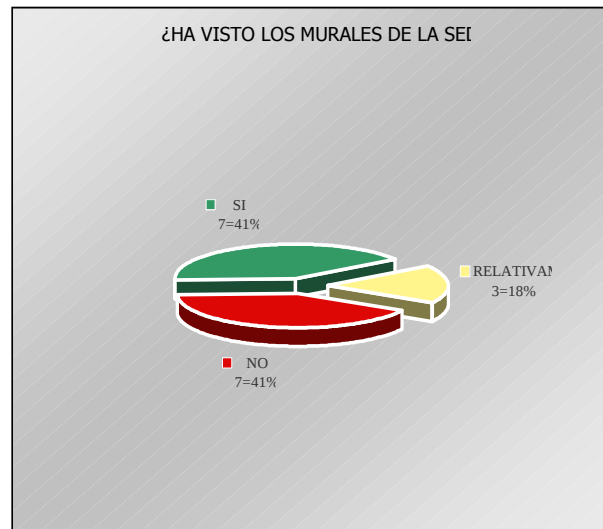
* La muestra es aleatoria y está conformada por docentes y alumnos de distintas edades, género y carreras.

¿HA LEIDO EL CARTEL UBICADO EN EL FRENTE DE LA SEDE?

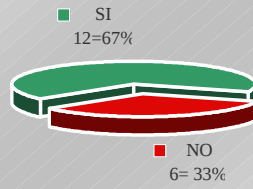


¿LEE HABITUALMENTE LOS CARTELES INSTITUCIONALES?

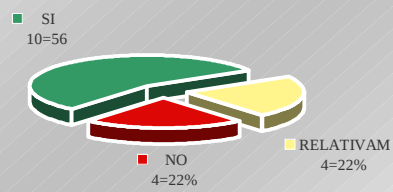




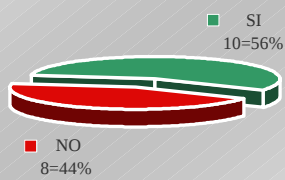
¿CONSIDERA QUE LOS AFICHES Y LA INFORMACIÓN GENERAL SE CONVIERTEN EN PARTE DEL ENTORN

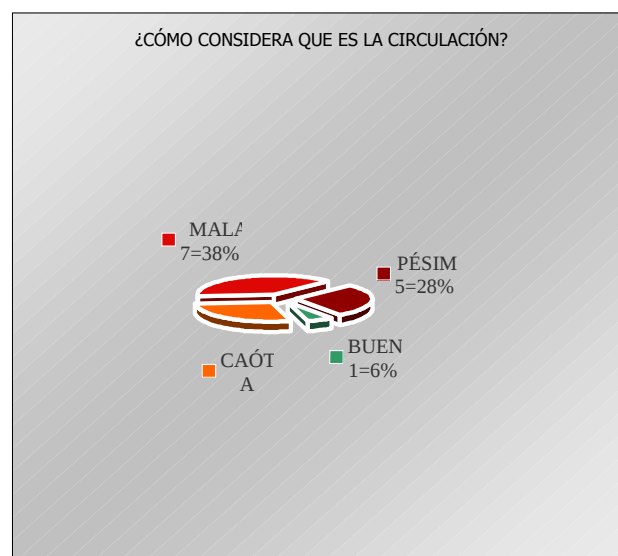
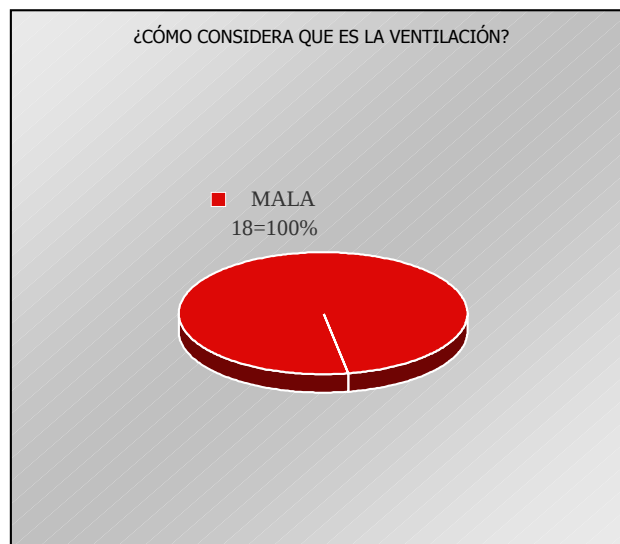
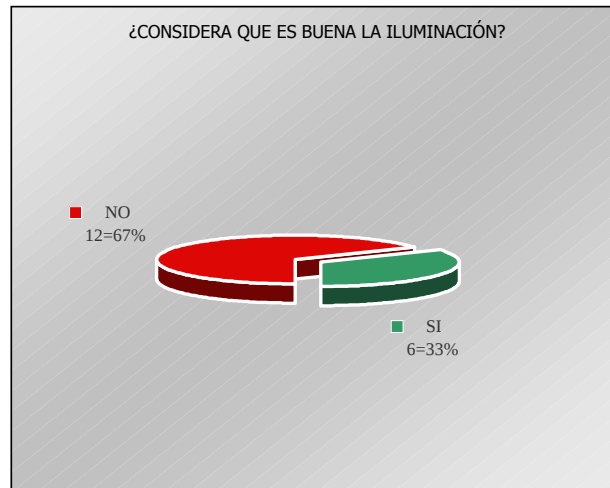


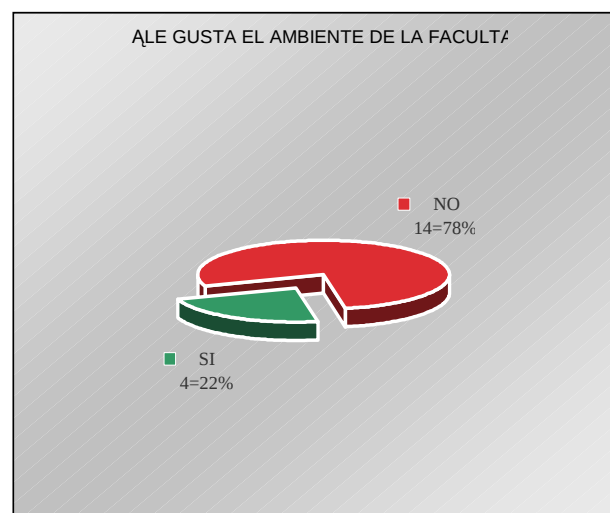
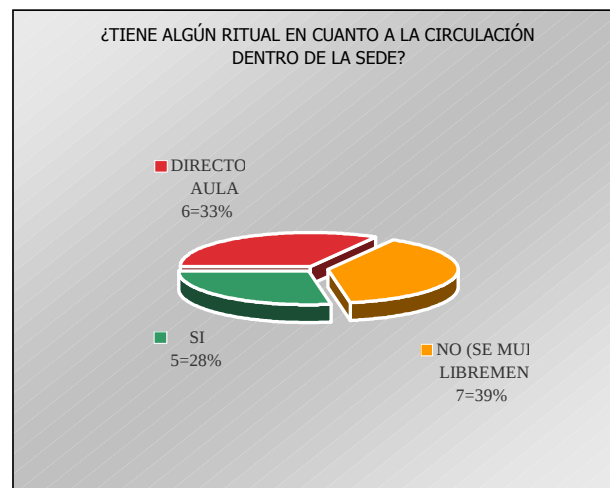
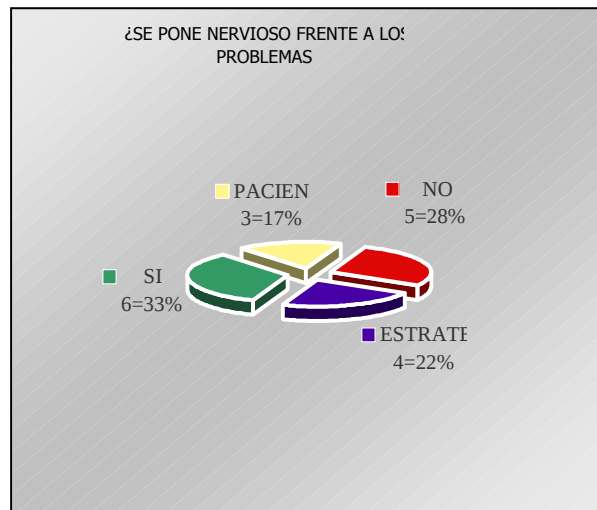
¿PUEDE DISTINGUIR LOS COLORES DE LA FACULTAD?



¿PUEDE DETERMINAR EL COLOR DE LA PARED?







■ 5.4.1- LO FUNDACIONAL

Muchas de las marcas que vamos a ir analizando han construido en esta sede el mito de la “transitoriedad”. Barthes propone que el mito es una lengua, es una forma. Los datos dicen que esta sede ya lleva, en realidad, varios años de provisionalidad. Mientras se espera un edificio único u otra sede, se van sumando cada día más cursos y son más las carreras de la Facultad de Ciencias Sociales que dictan clases en este lugar. Sin embargo todo está por hacerse.

■ 5.4.2- CRITERIO ESTETICO

Fue erigido originalmente para funcionar como un centro de enseñanza primaria, por lo cual muchas de sus características edilicias tienen que ver con determinada distribución de aulas, ubicación de pasillos y patios de recreación para cumplir con una función pedagógica.

Por estar su diseño arquitectónico originario pensado para una unidad de enseñanza hay ciertos aspectos que tienen que ver con la distribución, iluminación y circulación que se han tenido en cuenta.

En su estructura el edificio es una mezcla de estilos, en parte característico de su época de construcción, fines de los ´70. Conviven ladrillos a la vista con columnas Le corbusianas y aventanamientos enrejados. El edificio no exhibe una clara definición en cuanto al uso de la vertical o la horizontal en sus líneas dinámicas.

Esta unidad está estructurada en tres pisos. Al interior se accede a través de una gran puerta de hierro, verde y azul. La entrada desemboca directo en un pasillo que lleva al hall de distribución central y que luego continúa hacia el patio del fondo.

En el hall se encuentran las máquinas expendedoras de café con una persona que colabora en el servicio y un kiosco de la editorial Eudeba. Un pasillo lateral conduce al patio del fondo, y más allá de éste a las instalaciones del gimnasio, cancha de fútbol y vestuarios. En la actualidad hay aulas que funcionan dentro del gimnasio de básquet, donde se han colocado sillas y un pizarrón movable.

El edificio cuenta también con un patio lateral más chico pero que sirve de entrada de luz y aire a las aulas de los pisos superiores. Se ha utilizado losa para los pisos y mármol para algunos sectores de la escalera. Diversos materiales conforman los frisos en ciertos

sectores: alfombra y revestimiento plástico, mientras que otros están pintados.



■ 5.4.3- EL COLOR

El azul es uno de los colores con mayor presencia en el edificio. Resalta en los frisos interiores de los primeros pisos junto a las paredes blancas. Desde los estudios psicológicos de la percepción se dice que este color transmite calma y tiene que ver con la reflexividad. También existen sectores cuyos frisos son de revestimiento de madera; otros combinan parte de la pared en color gris con otra en amarillo; también hay otros frisos conformados por el mismo mosaico del piso.

Algunas puertas metálicas son de color rojo pero en general predomina el blanco. En algún sector hay barandas color verde aunque parecen ser agregados posteriores.

En principio los colores son los originales ya que la facultad de Ciencias Sociales no ha hecho reformas importantes en el edificio. Debido a que no ha habido en estos años una presencia considerable de las agrupaciones políticas y estudiantiles, la congestión de afiches es menor que en otras sedes. En muchos casos es el mismo afiche repetido varias veces. Nuevamente el color que se destaca en la percepción varía según cambien los colores de los carteles grandes, pero todavía es factible distinguir las paredes de fondo.



Aulas y pasillos de la sede de Tucumán



■ 5.4.4- ILUMINACION Y VENTILACIÓN

Las aulas cuentan con grandes ventanales de vidrio, lo mismo que los pasillos de los pisos superiores. Además funcionan en las mismas varios tubos fluorescentes y ventiladores. Se puede ver una estructura básica de distribución de espacios por piso y amplios pasillos entre las mismas. Pero hay zonas donde se han diseñado o agregado aulas que no tienen las mismas características de metros cuadrados y de ventilación.

El edificio cuenta con dos patios. Uno al fondo adonde ventilan varias aulas y otro en un sector lateral adonde dan también las ventanas de los pisos superiores. En la actualidad el patio del fondo se ha convertido en un depósito de viejos muebles y escritorios en desuso que prácticamente no se utiliza. Queda poco de lo que fue la vegetación original, sólo algún grupo de plantas que se mantienen en canteros circulares.

Debido a que el edificio cuenta con muchos ventanales que dan a áreas libres las aulas tienen mucha luz natural y están ventiladas. A veces las ventanas son demasiado grandes para abrirlas y no hay alternativas intermedias. Existen, de todos modos, algunas aulas que han sido hechas con posterioridad que no cuentan con la misma cantidad de luz natural. Es por ello que entre los encuestados hay un alto porcentaje (89%) que indica que hay mala iluminación. También incide en las opiniones el hecho de que en cuanto a luz artificial no hay una gran cantidad de tubos fluorescentes que le den más luminosidad.

En cuanto a la ventilación un 44% indica que es buena; un 11% que no es lo suficientemente buena y un 45% que es mala. En mucho de los casos tiene que ver con las dificultades para abrir las ventanas. "Creo que las ventanas funcionan mejor que en Ramos pero hay mucho

ruido de calle y en general las dejan cerradas" (Patricia, Trabajo Social).



Pasillo del segundo piso de la sede de Tucumán



Patio principal de la sede



■ 5.4.5- LA CIRCULACIÓN

Lo que sería el tronco central del edificio está constituido por un hall de distribución del que sale una escalera principal de doble circulación que desemboca en pasillos amplios que envuelven el edificio. Para acceder a las aulas es necesario dar algunas vueltas por el pasillo. Pero éste, en ciertos sectores, se convierte en ámbitos más amplios al que confluyen las distintas aulas.

Otros sectores del edificio son de tipo más laberíntico y es necesario conocer los accesos para no perder el rumbo. Hay una escalera secundaria que se utiliza para llegar a otros sectores de los pisos superiores y un pasillo principal que se dirige desde el hall de entrada hasta el patio posterior. Aún en los horarios de mayor tránsito (por ejemplo la noche) la circulación puede ser fluida y no sufre de grandes congestionamientos pese a que cursan materias alumnos de varias de las carreras de grado y alumnos del Ciclo Básico Común. Inevitablemente el hall principal donde hay máquinas expendedoras de bebidas funciona como ágora donde se entablan conversaciones, colas para el consumo de comestibles, compra de folletos y libros, entre otras actividades que provocan ciertos inconvenientes en la circulación de este sector.

A diferencia de las otras sedes aparecen entre las respuestas de los encuestados algunos adjetivos de valor positivo relacionados con la circulación. Un 11% la considera ordenada; un 11% transitable; un 28% cree que la circulación es buena y el resto de las opiniones se dividen entre un 28% que cree que es complicada (sobre todo en ciertos horarios) y un 22% que se reparte entre caótica y mala.

En esta sede el 56% de los encuestados no se pone nervioso si hay mucha gente, mientras que un 22% desarrolla alguna estrategia como llegar más temprano o esperar a que aminore la circulación de la

escalera. Siempre el tránsito en la escalera es el que más molestias genera, porque se considera más riesgoso.

Lo que algunos destacan también es lo confuso de la circulación en el lugar. Salvo el cuerpo principal donde el recorrido de la escalera y los pasillos principales van encauzando la circulación, en el resto del edificio existen corredores laterales o zonas que dan a puntos muertos. Lo mismo sucede en la planta baja donde existen distintos tipos de recovecos y puertas, más allá del patio, que no parecen conducir a ningún lado.

■ 5.4.6- LA ESCRITURA

■ 5.4.6.a- INFORMACION INSTITUCIONAL

Si hay algo desdibujado en esta sede es la presencia institucional. Hay poco personal de la Universidad de Buenos Aires, sólo una o dos personas, que están uniformadas y realizan, además, otras tareas generales en el lugar.

No hay cartel institucional en el frente del edificio. Todavía figura la vieja inscripción de cuando era una escuela primaria religiosa de enseñanza hebrea. "Leí la identificación del frente de las sedes de MT y Ramos. Intenté hacer lo mismo en la sede de Tucumán la primera vez que fui para identificar si se trataba de la facultad, pero no la encontré. Lo primero que suelo ver al llegar y que a su vez me indica que efectivamente se trata de "Sociales" son las carteleras, afiches y demás expresiones gráficas de las agrupaciones políticas" (Jimena, C. Comunicación).



Frente sede Tucumán 3177

Tampoco se usan las carteleras oficiales para los mensajes. Se elige pegar algún que otro comunicado en las puertas de planta baja. “A veces se juntan todas las informaciones en las puertas de vidrio o en cualquier pared, en lugar de utilizar la cartelera de entrada, así que creo que al final no se le presta atención y terminan formando parte del paisaje” (Roxana, Ciencias de la Comunicación).



Cartelera primer piso
planta baja



puerta aula

Tampoco hay carteles indicadores de baños ni de escaleras, ni de distribución de aulas. Han quedado transitoriamente unos carteles utilizados en algún congreso, impresos por computadora o en imprenta.



■ 5.4.6.b- ESCRITURA COMO ENTORNO VISUAL

Una particularidad de esta sede es que las agrupaciones políticas o estudiantiles colocan sus carteles sólo en un área del edificio, fundamentalmente en la planta baja y primer piso que son los lugares de mayor confluencia de personas. El tercer piso, por otra parte, queda totalmente despejado y muy poco transitado, lo que para muchos lo torna un espacio un tanto desolado.

En los sitios donde confluyen los avisos y carteles en general vuelve a darse el fenómeno de considerar los mensajes como ornamentales dentro de un entorno visual que no distingue contenidos.

“Creo que en Tucumán no hay tantos carteles como en las demás sedes, pero cuando se acumulan en alguna pared, ya es difícil leer de qué se trata” (Laura, Ciencias de la Comunicación).

■ 5.4.6.c- MURALES

En esta sede hay tres tipos de murales: uno que pintó el centro de estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales y otros dos que han permanecido y que recuerdan, como fantasmas, a los pequeños habitantes de este edificio en antiguas épocas. “En la entrada hay un mural de un árbol que deben haber hecho los chicos que iban antes al colegio porque tiene rasgos infantiles, pero es muy colorido” (Laura, Ciencias de la Comunicación).

Un 94% de los encuestados dice no haber visto los murales pese a que uno de ellos está en el ingreso al edificio. Para la mayoría de los

entrevistados el tipo de diseño de los mismos no aporta sentido ni significación.



mural en el hall de entrada



mural firmado por el Centro de
Estudiantes



Mural en el patio lateral del edificio



■ 5.4.6.d- CARTELES DE SEGURIDAD

La distribución de extintores es la que originalmente tenía el colegio, mientras que los carteles de seguridad no son muchos en el edificio. No se ven carteles con luz de emergencia ni de recorridos de escalera salvo algún cartel improvisado.

Un 89% de los entrevistados manifiesta no haber visto nunca ningún cartel de seguridad. En algunos casos los alumnos se las han arreglado para utilizar de cesto de basura, o para colocar afiches, a las jaulas de los extintores o de las mangueras para incendio. “No sabría decir dónde están los carteles de seguridad” (Laura, Ciencias de la Comunicación); “No los he visto” (Paula, docente); “Dentro de los carteles de emergencia sólo reconozco sólo el de salida. En Tucumán hay solo 1 matafuegos por piso” (Sofía, Ciencias de la Comunicación); “Sí he visto carteles pero son gráficos en cartulina que si se apaga la luz o se incendia la facultad no se ven” (Claudia, Relaciones del Trabajo).

■ 5.4.6.e- Una forma de apropiación del espacio

En los muros permanecen muchas marcas que no siempre se pensaron para la posteridad. Marcas que refieren a otros actores, que ya no están presentes. Marcas de infancia, signos de pequeñas transgresiones. En el último tramo de una escalera que no conduce a ninguna parte porque está bloqueada, reviven en los grafitis pequeños encuentros clandestinos, declaraciones amorosas y marcas de apropiación de este ignoto recinto.

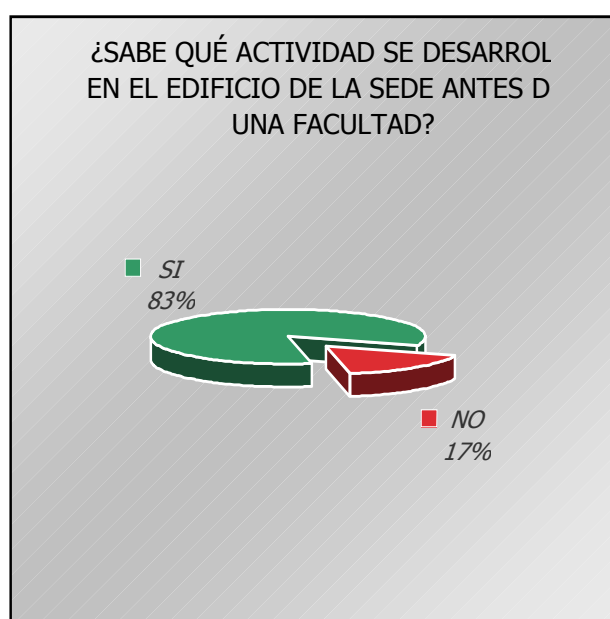


Existen símbolos que se resignifican históricamente y que proponen nuevos usos. Esta es la situación de las construcciones que se encuentran en la vereda: formas rectangulares altas de ladrillo a la

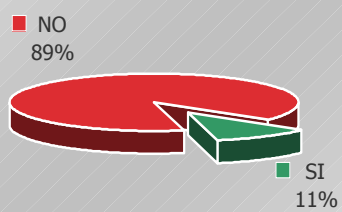
vista, dispuestas a una distancia simétrica unas de otras, que abarcan el frente del edificio.

Luego de los atentados a la Embajada de Israel en Argentina y a la AMIA se construyeron en colegios y entidades judías este tipo de estructura (de diferentes formas) que sirven de resguardo frente a atentados suicidas con vehículos. En la misma cuadra donde se encuentra la sede hay otras construcciones similares que corresponden a un club y a otro centro educativo. Estos parantes, que son símbolo de la inseguridad; de las bombas; de la conflictiva situación del Medio Oriente; de una comunidad religiosa que busca resguardarse; se han metamorfoseado en otra cosa. Adquirieron una nueva función al formar parte de la Facultad de Ciencias Sociales. Se han convertido en asientos; lugares privilegiados para encuentros estudiantiles; para estudiar; para estar, totalmente alejados de la idea de una bomba.

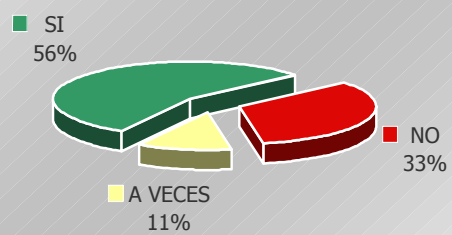
5.4.7- GRAFICOS ILUSTRATIVOS DE LAS RESPUESTAS DE 18 ENCUESTADOS SOBRE LA SEDE DE TUCUMÁN 3177*



¿CONOCE DATOS SOBRE LA FUNDACIÓN
LA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



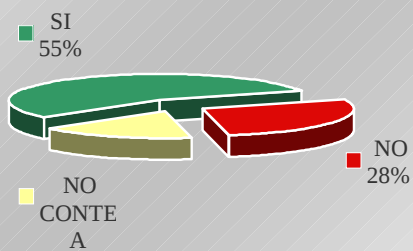
¿LEE HABITUALMENTE LA INFORMACIÓN
INSTITUCIONAL?



¿LEE LOS CARTELES DE LAS AGRUPACIONES POLÍTICAS?



¿CONSIDERA QUE LOS AFICHES Y LA INFORMACIÓN EN GENERAL SE CONVIERTEN EN PARTE DEL



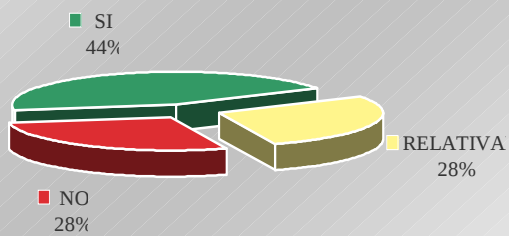
¿HA VISTO LOS MURALES DE LA SEDE



¿HA VISTO LOS CARTELES DE SEGURIDAD DENTRO DE LA SEDE?



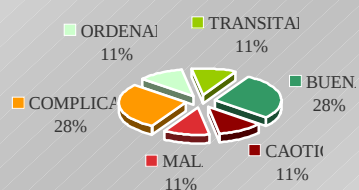
¿PUEDE IDENTIFICAR LOS COLORES
PREDOMINAN EN LA FACULTAD?



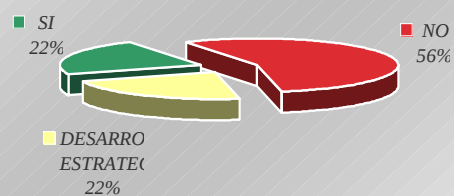
¿PUEDE DETERMINAR EL COLOR DE L
PAREDES?



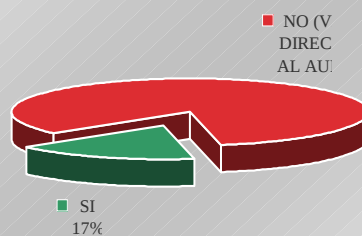
¿CÓMO CONSIDERA QUE ES LA CIRCULACIÓN?



¿SE PONE NERVIOSO FRENTE A LOS PROBLEMAS DE CIRCULACIÓN?

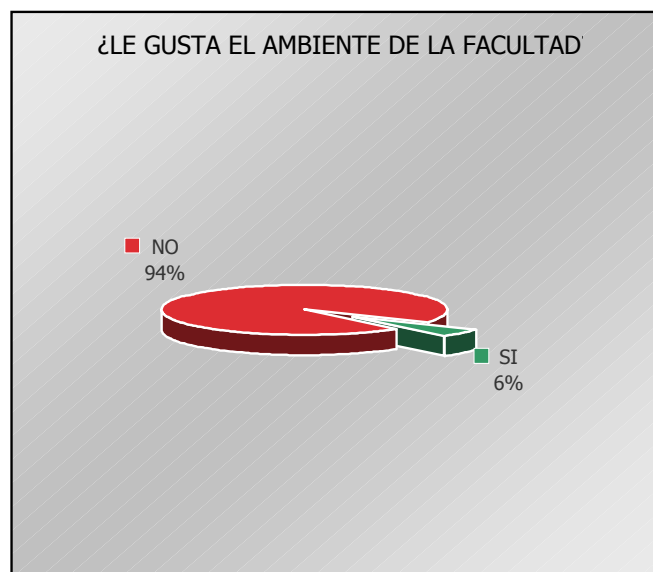
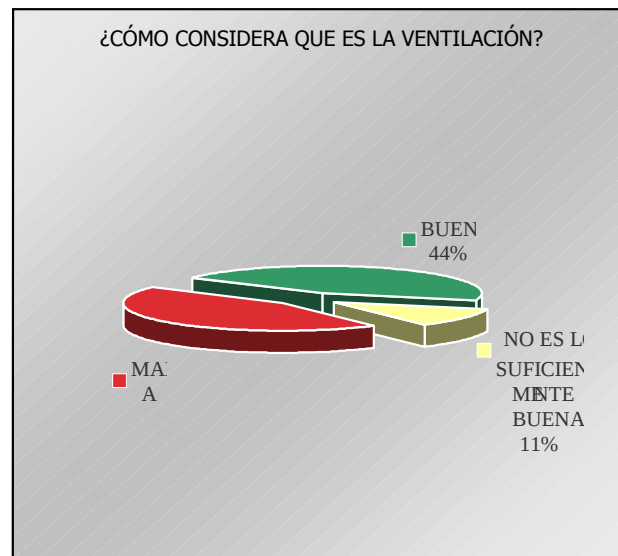


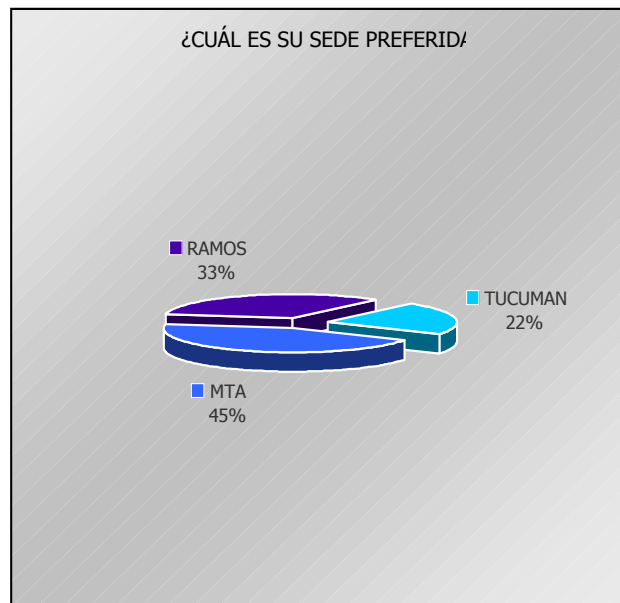
¿TIENE ALGÚN RITUAL EN CUANTO A LA CIRCULAC
DENTRO DE LA SEDE?



¿CONSIDERA QUE ES BUENA LA ILUMINACIÓI







■ 5.4.8- SATISFACCIÓN RESIDENCIAL

La satisfacción residencial hace referencia a ese apartado de la Psicología Ambiental que se ocupa de estudiar las relaciones entre el comportamiento humano y el ambiente que ha sido modificado, construido por la mano del hombre. El conocimiento de cómo el comportamiento humano afecta al entorno construido y, recíprocamente, cómo éste afecta al comportamiento humano es una aportación fundamental de la psicología a la planificación arquitectónica y urbana.

La relación entre satisfacción (afecto) y atributos objetivos del ambiente (físico y social) se mide a través del Índice de satisfacción habitacional. Esta relación está mediatizada por la percepción y las creencias que los individuos poseen respecto a su entorno residencial. En un modelo de satisfacción residencial elementos cognitivos (percepciones, evaluaciones, creencias), afectivos (satisfacción) y connotativos (conductas de ajuste o movilidad) se reúnen para explicar las relaciones entre el individuo y el ambiente residencial que le rodea. Estos tres elementos, componentes clásicos de estudio en el

área de las actitudes, conforman un marco conceptual de carácter actitudinal donde el objeto de actitud es el ambiente residencial del individuo sobre el cual el sujeto posee unas creencias, lo percibe y lo evalúa de determinada manera, mantiene ciertos afectos y sentimientos hacia él y desarrolla diversas conductas en el mismo⁸⁷.

Declaraciones de los alumnos de la Facultad de Ciencias Sociales ilustran la manera en que perciben su ambiente académico y el nivel de satisfacción en relación a ello: al 83% de los encuestados sobre la sede de Marcelo T. de Alvear no le gusta el ambiente, mientras que al 17% que sí le agrada asistir a este edificio sus motivaciones son afectivas y tienen que ver con su historia personal más que con las condiciones del edificio. En el caso de la sede de Ramos Mejía un 78% indica que no le gusta el ambiente, mientras que a un 22% sí (por motivaciones parecidas a las del caso anterior: le gusta encontrarse con amigos, es la sede donde comenzó a cursar la carrera, por la habitualidad). Por último estar en la sede de Tucumán es la que menos satisfacción genera (al 94% no le gusta el ambiente y a un 6% sí) pese a que se considera que la unidad es la que mejores condiciones edilicias tiene, se la siente ajena a la facultad. Los alumnos suelen referirse a ella como a "Siberia" o la "zona del destierro".

Cabe destacar que la sede preferida entre los 40 encuestados es la de Parque Centenario con un 44% (aunque no todos cursan allí), luego la sede de Marcelo T. de Alvear (37%) y les gusta la sede de Tucumán a un 15% mientras que un 4% declara que no prefiere ninguno de los edificios.

En el caso de Marcelo T. de Alvear algunas respuestas tienen que ver con la imagen de "tradición" construida sobre esta sede, donde se destaca la existencia, por ejemplo, de la biblioteca. Además aquí funciona la carrera de Sociología y están las oficinas del decano que, de algún modo, marcan una tradición y una jerarquía que perciben algunos alumnos.

Mientras que Ramos es la nueva sede, más grande, más alegre, donde se despliega un mayor dinamismo en el ir y venir de personas por el lugar, a la sede de Tucumán, por más que se la considera ediliciamente en mejores condiciones, se la siente ajena a la Facultad de Ciencias Sociales. La falta de marcas claras institucionales construyen un ámbito que resulta transitorio y también confuso, por más que se cursan, en algunas casos, muchas materias en ese edificio.

⁸⁷ Américo, María. *Satisfacción residencial, Un análisis psicológico de la vivienda y su entorno*, Editorial Alianza Universidad, Madrid, España, 1995.

Las preferencias en cuanto a las sedes tienen que ver mucho con una cuestión afectiva. Sobre todo incide en qué lugar se haya comenzado a cursar la carrera. Se juegan también cuestiones de habitualidad.

■ 6- A MODO DE CONCLUSIÓN

Este trabajo de investigación se propuso indagar sobre los discursos comunicacionales en las sociedades antiguas, específicamente la egipcia, que utilizaban como soporte los espacios arquitectónicos. Para ello se consideraron los templos funerarios que se erigían asimismo como centros de enseñanza. Se pretendió también establecer qué valores sostenían un tipo particular de comportamiento arquitectónico que reflejaba cierta ideología.

A partir de allí la información obtenida se articuló con un estudio de los edificios que componen la Facultad de Ciencias Sociales proyectando los mismos criterios de análisis utilizados para la cultura egipcia.

Se analizaron, entonces, los templos y monumentos egipcios (Saqqara, Pirámides de Giza, Deir el Bahari, Medinet Habu, Denderah, Abydos y

Abu Simbel) como soportes de comunicación en una de las primeras civilizaciones con sistema de escritura.

El aporte teórico permitió discriminar aspectos concretos para el análisis que se tuvieron en cuenta a la hora de develar posibles discursos comunicacionales, representaciones y concepciones sociales. Estos criterios fueron:

■ Lo fundacional

Relacionado con las ideas sostenidas al momento de decidir fundar algún templo en particular y de acuerdo con la elección del predio y de la propuesta arquitectónica.

■ Criterio Estético

Se tiene en cuenta la relevancia del uso de la vertical o de la horizontal en la construcción, según la teoría de Arnheim; la utilización de formas arquitectónicas específicas como el pilón; uso simbólico de las columnas; aprovechamiento de los materiales para dar un estilo arquitectónico particular; aparición del uso de los techos y formas de adecuación de los muros y arquivoltas.

■ El color

La significación de la costumbre extendida en todo el Antiguo Egipto de utilizar una amplia gama de colores y su asociación con valores espirituales y estéticos en juego.

■ La iluminación

Se analizó de qué forma se condicionaba el uso del espacio y se sugerían maneras de percibir y sentir la luz de acuerdo a diseños muy específicos que buscaban lograr efectos determinados.

■ La ventilación

Se indagó en los modos que establecieron los egipcios para lograr una ventilación adecuada en los recintos.

■ La circulación

El uso, de algún modo pedagógico, de ciertos recorridos y circulación de calzadas como formas de encauzamiento del pueblo por los lugares sagrados.

■ La escritura

Los egipcios tenían un empleo privilegiado de la escritura que utilizaban sobre diversos soportes. Aunque no toda la población conocía los signos, este sistema de comunicación letrado se convirtió en un valor importante para dicha sociedad. Se analizó también el uso de la escritura como forma de poder.

Siendo la egipcia un tipo de sociedad heterónoma, la concepción religiosa determinaba muchos aspectos de la vida cotidiana de este pueblo. Se pudo observar que los mitos y leyendas eran representados en los espacios arquitectónicos con una función pedagógica que buscaba encuadrar, explicar o instar a ciertos tipos de conducta propias de esa cultura.

Desde este punto de partida otro objetivo del trabajo era analizar los espacios arquitectónicos de determinados establecimientos pedagógicos, como la Facultad de Ciencias Sociales, a la luz de criterios específicos relacionados con la función comunicacional del espacio.

En virtud de este planteo se proyectaron los mismos criterios de análisis en la indagación sobre las tres sedes que conforman esta facultad. O sea: se tuvo en cuenta en lo fundacional las ideas expuestas en los documentos que circularon hacia 1988, momento de la fundación de la Facultad de Ciencias Sociales. Se analizó el criterio estético propuesto para cada sede cuya peculiaridad era que los edificios no fueron construidos originalmente para el funcionamiento de una institución académica de estudios superiores.

El uso del color fue otro de los aspectos considerados, tanto en el empleo del mismo en las paredes, como así también en los murales y los distintos afiches.

En cuanto a la iluminación y la ventilación se indagó sobre las maneras en que habían sido pensados estos aspectos que constituyen una parte fundamental de cualquier proyecto arquitectónico.

La circulación es un aspecto que debió ser considerado cuidadosamente, por lo menos en la sede de Marcelo T. de Alvear y en la de Parque Centenario ya que presenta características problemáticas a la hora de encauzar el tráfico de personas que forman parte de la institución.

En el caso de la escritura se particularizó para cada sede en los siguientes aspectos: la lucha por el espacio; la información

institucional; la escritura como entorno visual; el uso de los murales y los carteles de seguridad.

Un último punto consideró la llamada “satisfacción residencial” que describe la percepción de los entrevistados acerca del ambiente propuesto desde lo arquitectónico y qué sede se prefiere a la hora de concurrir a uno de los establecimientos. En este caso se analizaron también los aspectos afectivos, emocionales y de habitualidad que influyen en estas decisiones.

Para la indagación basada en estos criterios de análisis fue fundamental el aporte de los entrevistados que introducían nuevas consideraciones a las premisas previas.

Intentar captar el mensaje propuesto desde lo comunicacional a partir de los espacios arquitectónicos fue el objetivo principal de la investigación como así también ver qué tipo de imagen se construía por medio de las marcas y los discursos establecidos.

■ 6.1- Algunas reflexiones

La importancia del Antiguo Egipto como paradigma cultural de su tiempo histórico vuelve más significativa la relevancia que pusieron de manifiesto acerca de la utilización de todo tipo de signos en busca de una representación. No sólo quizás con un fin espiritual, sino también para transmitir en su pueblo creencias, legitimar poder y autoridades, establecer pedagogías y formas de uso, entre otros.

Los gobernantes egipcios tenían una visión de futuro positiva acerca de su pueblo, favorecida por su relación con los dioses y la armonía del *maat*.⁸⁸ Esta imagen positiva en cuanto a su futuro, y el poder que tendrían como estado, les permitió encarar grandes obras y proyectar monumentos como las tumbas piramidales de Giza, emprendimiento que llevó años de construcción. “Una visión de futuro sin acción es un sueño, una acción sin visión de futuro carece de sentido. Una visión de futuro puesta en práctica puede cambiar el mundo”.

(Pollack Frederick *The image of the future* Oceana publications, 1961).

Estos valores presentes en la religión y en su forma de gobierno quedaron representados en signos, marcas y símbolos arquitectónicos visibles en diversos monumentos.

⁸⁸ Maat: orden divino que significa verdad, orden y armonía. Los rituales y sentidos mágicos eran usados tanto con fines prácticos, como para establecer y mantener la armonía del maat en el estado.

Mientras que la cultura estatal de los faraones buscaba demostrar poderío, vigor, legitimidad y superioridad frente al enemigo a través de la monumentalidad de sus templos, todos los actores que forman parte de la Facultad de Ciencias Sociales en la búsqueda de construir una imagen de "austeridad" terminan generando condiciones de precariedad.

Parece fácil adherir a la idea de que lo que da fundamento a una facultad es su contenido en cuanto a conocimiento, investigación y transmisión de saberes y no el ámbito donde dicha actividad se desarrolla.

Sin embargo si focalizamos sobre las percepciones acerca de los signos que podemos registrar en los edificios y lo que ellos comunican o, desde lo que ha podido establecer la psicología experimental, en cuanto a lo que afecta emocional y psicológicamente del encuentro del individuo con su medio ambiente, es posible determinar que supone una enorme influencia sobre la predisposición y sobre ciertas culturas que se establecen al interior de la institución educativa en virtud de estrategias de adaptación, de circulación y de convivencia que se instituyen.

Hay que entender que el ambiente influye en el aprendizaje. Es por ello que los especialistas en arquitectura escolar señalan que el espacio material juega un papel preponderante en la vida del estudiante y en el éxito del proyecto educativo. De allí la necesidad de adecuación entre los espacios materiales donde se produce el conocimiento y los objetivos académicos. Para cualquier ecosistema universitario hay que disponer de puertas que cierren para permitir la incomunicación del grupo con el afuera en pos de la comunicación del grupo con el profesor, es decir, tiene que haber aulas. También deben haber salones grandes para realizar actividades multidisciplinarias, una administración y, algo muy importante, un afuera. En el caso de las carreras humanísticas, donde los alumnos no sólo aprenden del profesor sino que también aprenden comunicándose entre sí, el edificio debe ofrecer áreas distintas de las aulas donde la gente se encuentre.⁸⁹

Puede haber una mirada distraída del entorno (Eco y Walter Benjamín) como algunas encuestas determinan; la falta de conciencia acerca de algunos colores o signos que no se pueden describir, pero esto no quiere decir que esta percepción, aún distraída, no produzca efectos en la recepción (emocionales, psicológicos, de significación, entre

⁸⁹ Rojas, Marisa "Edificios Sociales" en Revista de la Facultad de Ciencias Sociales Nº 51, UBA, Diciembre de 2002.

otros). Por ejemplo el color es un factor vital que influye, produce sensaciones y aún puede perturbar el estado de conciencia. Por él se estimula la atención y el interés, se impulsa un deseo, se crea una sensación de ambiente, se activa la imaginación y se produce un sentimiento de simpatía o repulsión; el color actúa como una energía estimulante o deprimente.

Todo sistema de valores da sentido y organiza la cotidianeidad. Hay paradigmas en la facultad que también se toman, al igual que en el antiguo Egipto como ideología o religión. No debemos olvidar a Khun cuando decía que la ciencia también es un sistema de creencias que orienta la vida.

El Antiguo Egipto constituyó un modelo que dejó impronta. Impactó en las culturas contemporáneas a la suya y en la posteridad. Se caracterizó por construir una imagen de integración (con la unidad del Alto y Bajo Egipto) y de grandeza que se convirtió en un impacto comunicacional arquitectónico, aunque no siempre esta imagen condecía con datos objetivos de la realidad.

En cuanto a la Facultad de Ciencias Sociales cabría preguntarse si no se estaría construyendo una imagen de dispersión y precariedad donde más que una pluralidad de concepciones y aportes se transmiten condiciones autoritarias de puja de poder.

Los valores propuestos desde la fundación de la facultad han sido mantener un marco democrático, pluralista y participativo. Como así también desarrollar saberes de una manera multidisciplinaria, que respondan a las condiciones reales de nuestra sociedad, socializando también estos saberes. Los edificios dicen mucho de cómo se juegan estos valores y la percepción de los actores que circulan por los mismos no condice con ese imaginario. Los trastornos diarios que implican la mala ventilación; la congestión en los accesos; las dificultades para ubicar información institucional; los carteles de emergencia ocultos; la obstrucción que producen escritorios en los pasillos de circulación; las carencias edilicias y de higiene en los baños; el uso indiscriminado y sin diseño previo de los muros; la necesidad de implementar cotidianamente estrategias para enfrentar estas dificultades, se perciben más como marcas de condiciones autoritarias donde otros actores deciden (o no deciden, estableciendo vacíos que otros ocupan) que dificultan el logro de consensos. El interrogante sería ¿de qué manera se puede lograr que estos valores propuestos se perciban como tales? O en todo caso ¿Cómo hacer para lograr que esos valores formen parte del imaginario de todos los que constituyen la Facultad de Ciencias Sociales?

■ 6.2- Otras cuestiones a considerar

Por ejemplo en cuanto al nuevo edificio que se está diseñando desde el área de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires ¿Qué participación de los distintos actores hay en el proyecto en vista de que esta Facultad se propone ser participativa?; ¿Sería posible que estos valores que sostiene la Facultad de Ciencias Sociales modificaran la burocracia de la institución para llegar a ser democráticos y representativos también en el espacio?; ¿Cómo podría garantizarse una pluralidad?.

¿Le compete a una autoridad pedagógica ocuparse del mantenimiento de los espacios arquitectónicos o debería haber un equipo multidisciplinario que proyecte y planifique lo habitacional, pero que también se haga cargo de su sostenimiento y actualización?; ¿Podría ser un campo de los Licenciados en Ciencias de la Comunicación cuidar de los aspectos comunicacionales de los edificios, alineados con los valores de la institución y teniendo en cuenta la percepción de estos valores?.

¿Sería posible organizar los horarios del dictado de clases para mejorar la circulación sin que todos los cursos comiencen y terminen a la misma hora y contemplando también los tiempos de traslado, ya que de todos modos las clases comienzan de manera diferida?; ¿Podría asegurarse la provisión de ventiladores y de sistema de calefacción?; ¿Podría instrumentarse la manera para que las puertas de las aulas puedan cerrarse y mantener la atención en la clase sin provocar problemas de falta de aire?.

¿La discusión de las ideas, no necesita ningún marco?; ¿Es innecesario para aprender o discutir ideas crear condiciones que faciliten las mismas?.

Mientras que el espacio de la formación (los templos) era un espacio sagrado para los egipcios ¿No habría en la actualidad una desmitificación de los lugares de enseñanza, por lo menos en la Facultad de Ciencias Sociales?. Hasta ahora lo que vemos son instituciones académicas agotadas por el uso y el paso de los años, lo que pone en situación de riesgo la seguridad de quienes las ocupan.

Todo nuevo espacio para el desempeño de saberes requiere de etapas previas de pensamiento, planificación y diseño donde todos los actores que forman parte de dicha comunidad educativa tengan participación en las decisiones. En virtud de esto y ante la nueva perspectiva del

proyecto de edificio único, lo que parece indispensable pensar entre todos es ¿Cómo debería ser finalmente el edificio más adecuado para estudiar Ciencias Sociales?.

■ 7-BIBLIOGRAFIA

- Alvarado, Maite, Yeannoteguy, Alicia *La escritura y sus formas discursivas*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- Amérigo, María. *Satisfacción residencial, Un análisis psicológico de la vivienda y su entorno*, Editorial Alianza Universidad, Madrid, España, 1995.
- Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, 1977 Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Baczko, Bronislaw: *Los imaginarios sociales*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Bams, J. *"Arte y ciencia del color"*, serie "Cómo se aprende", Editorial Las ediciones del arte, Barcelona.
- Barnett, Mary, *Gods and myths of the ancient World*, Editorial Grange Books, 1996.
- Barthes Roland, *Mitologías*, Primera Edición en francés, 1957. Editorial Siglo Veintiuno, Méjico, 1999.
- Benjamín, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, 1989.
- Bonta, Juan Pablo "Sistemas de significación en arquitectura", colección *Arquitectura y Crítica*, Editorial Gustavo Pili, Barcelona, 1977.
- Bosticco Sergio "Ramses II" en *La civilización de los orígenes* colección *Los Hombres de la Historia*. 1º edición Compagnia Edizione Internazionali, Milán. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1970.
- Bourdieu Pierre, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Editorial Siglo Veintiuno, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- Bourdieu, Pierre, Passeron, J.Claude *El oficio del Sociólogo, presupuestos epistemológicos*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.
- Bowman Alan y Grez Wolf comp. *Cultura escrita y poder en el Mundo Antiguo*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 2000. Capítulos: "Cultura escrita y poder en el mundo antiguo" Alan Bowman, Christ Church, Oxford y Greg Woolf, Brasenose College, Oxford. "La cultura escrita y la lengua en Egipto durante el período tardío y el período persa", John Ray, Selwyn Collage,

Cambridge. "Cultura escrita y poder en el Egipto ptolemaico" Dorothy Thompson, Girton College, Cambridge.

- Campbell, Joseph, "La lección de la máscara", en *La máscara del dios* (v. I *Mitologías primitivas*), Madrid, editorial Alianza.
- Castoriadis Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, 1975, Ediciones Du Seuil, 1975. Editorial Tusquets, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- Colección "El mundo de la cultura", capítulo: Arquitectura, Editorial Europa Verlag, 1974.
- Dallera Osvaldo A. Signos, comunicación y sociedad., Ediciones Don Bosco, Buenos Aires, 1990.
- De Cenival Jean Louis, *Living Architecture: Egyptian*. Grosset & Dunlap, New York, 1964.
- Eco Umberto, *La definición del arte*, Editorial Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 1968.
- *El mundo de la mitología*, 1º Edición Europa Verlag, Editorial Viscontea 1975.
- El Valle de los Reyes y el Valle de las Reinas, Folletos de divulgación, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 2000.
- Eliade Mircea, *Imágenes y símbolos*, Editorial Taurus, 1974.
- Eliade, Mircea. "Arquetipos y repetición", en *El mito del eterno retorno*, Editorial Alianza, 1974.
- Eliade, Mircea, "La estructura de los mitos" en *Mito y realidad*. Editorial labor, España, 1992.
- Ferreiro, Emilia *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, 2001.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Cap: "Los medios del buen encauzamiento", Editorial Siglo Veintiuno, Argentina.
- Fusco, Renato de, "Arquitectura como "Mass médium": notas para una semiología arquitectónica", Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.
- Gage, John, "Color y cultura", Colección La Biblioteca Azul, Editorial Siruela, 1993.
- Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Colección Signo e Imagen, Editorial Cátedra, 1996.

- Guerri Claudio, "Arquitectura, diseño y semiótica del espacio" trabajo presentado en el Primer Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica, La Plata, 1986.
- Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, 2001.
- Gympel Jan, *Historia de la arquitectura, de la antigüedad a nuestros días*, Editorial Könemann, 1996.
- Hesselgren, Sven *El lenguaje de la arquitectura*, Eudeba, 1969.
- Hesselgren, Sven *Los medios de expresión de la arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1964.
- *Historia Universal del Arte, Vol. 1*, 1980, 1ª Edición Equinos (Oxford), Editorial Sarpe, España, 1982.
- Huergo, Jorge, *Comunicación/Educación, Ámbitos, prácticas y perspectivas*. Ediciones de periodismo y comunicación. Cap: "Los modos de relacionar Comunicación/educación".
- Jodelet, Denise, cap: "La representación social: fenómenos, concepto y teoría" en Moscovici, S *Psicología Social, Pensamiento y vida social*, Editorial Paidós, Barcelona, 1976.
- Jonas, Hans, *El principio vida*, Editorial Trotta, Valladolid, 2000.
- Kant, I, *Crítica de la razón pura*, Tomo I, Editorial Losada, 1992.
- Jung Carl, *El hombre y sus símbolos*, Editorial Luis de Caralt, Barcelona, 1977.
- Kemp, Barry, *El Antiguo Egipto, anatomía de una civilización*, 1992. Editorial Crítica, Barcelona, 2004.
- Laass Federico, "El nuevo edificio de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales" en Revista del Centro de estudiantes de arquitectura. Año I N°4, Buenos Aires, julio 1912.
- Lindlof Thomas, "Design I: Planning" en *Qualitative Communication Research Methods*, cap. III, pp. 61-69, Sage Publications, Thousand Oaks, 1995. Traducción, adaptación y notas de Laura Siri para la Cátedra Teoría y Práctica de la Comunicación II, profesor Aníbal Ford, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Luxor y Karnak, Folletos de divulgación, Editorial Bonechi, Florencia, Italia, 2000.
- Malfé, Malfé, Ricardo, "Espacio Institucional" en *Revista Argentina de Psicología*, año XIX, N°39, Publicación de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, Buenos Aires, 1989.

- Martín, Stella; Chicco I. y Vinelli C. "Aproximación a las Metodologías de Investigación en Ciencias Sociales" en Cuadernos de Comunicación y Cultura, documento de la Cátedra de Teoría y Práctica de la Comunicación II, profesor Aníbal Ford, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Martín, Stella-Halpern, G. *Imaginario Sociales*, documento de la Cátedra de Teoría y Práctica de la Comunicación II, cátedra Aníbal Ford, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- McNall Burns, Edgard, *Civilizaciones de Occidente*, cap: "La civilización egipcia" Ediciones Peuser, Bs. As. Argentina, 1962.
- Monumentos históricos de la República Argentina, Secretaria de Cultura y Comunicación, Presidencia de la Nación, Año 2000.
- Mumford, Lewis, *Técnica y Civilización*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- Norberg-Schulz, Christian, *El significado en la arquitectura occidental*, Ediciones Summa, 1980.
- Pignatari, Décio, *"Semiótica del arte y de la arquitectura"* Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, México, 1983.
- Rojas, Marisa "Edificios Sociales" en Revista de la Facultad de Ciencias Sociales N° 51, UBA, Diciembre de 2002.
- Saussure, Ferdinand de, 1916 *Cours de Linguistique Générale*; Payot, París, 1965. Traducción español *Curso de Lingüística General*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1994.
- Smith, Stevenson, *Arte y arquitectura del antiguo Egipto*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1940.
- Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*, colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- The Metropolitan Museum of Art- Guía, editado por the Metropolitan Museum of Art, New York, 1994.
- Tiradritti Francesco, *Art Book, El Antiguo Egipto, de las pirámides a Cleopatra, las maravillas de una gran civilización*, Editorial Electa, España, 2000.
- Veit, Valentín. *Historia Universal* Tomo I, Egipto, Capítulo 5, Editorial Sudamericana, Bs. AS. Argentina, 1942.
- Wildung Dietrich, *Egipto de la Prehistoria a los romanos*, Editorial Taschen, 1998.

MATERIALES AUDIOVISUALES

- Egypt Panorama, Taba groups, Egipto, 2000.

- Serie Egiptomanía del grupo de documentalistas del Discovery Channel, 2004.

PAGINAS DE INTERNET

<http://egipto.com/arte/>
<http://iris.bibnal.edu.ar/>
<http://www.antiguoegipto.com/>
<http://www.britishmuseum.co.uk/>
<http://www.cofc.edu/~piccione/index.html>
<http://www.comune.bologna.it/museoarcheologico/collezio/collez.htm>
<http://www.conicet.gov.ar/>
<http://www.institutoestudiosantiguoegipto.com/>
http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Profesores/borja/paginas/historia_oriente/historia_antigua.htm

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS EN INTERNET

- Fuster, Sergio El simbolismo del pilar egipcio Djed O el sexo sagrado como " feliz encuentro" entre el cielo y la tierra. Sitio Temakel <http://www.temakel.com>
- Gombrich, E. "El arte en el antiguo Egipto".SitioTemakel <http://www.temakel.com>
- Hilger, Carlos "Egipcios Porteños " Sitio Temakel <http://www.temakel.com>
- Joseph Campbell, "El mensaje de la mitología", conferencia traducida directamente del inglés por Soledad Rodriguez Perea. Sitio Temakel <http://www.temakel.com>
- Ogdon, Jorge "Pájaros y metamorfosis en los textos mágicos egipcios " en Revista Digital del sitio Temakel <http://www.temakel.com>

ARTICULOS PERIODISTICOS EN DIARIOS DE CAPITAL FEDERAL y DOCUMENTOS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES.

- "Fue creada la Facultad de Ciencias Sociales", diario "La Nación" 13 de Diciembre de 1985.
- "Proyecto final para Ciencias Sociales", diario "La Nación", 5 de Mayo de 1986.
- "Una alianza y los independientes...". diario "La Nación", 10 de Noviembre de 1986.
- "Piden a Shuberoff crear una facultad", diario "Clarín", 27 de Diciembre de 1986.

- "Se creó en la UBA la Facultad de Ciencias Sociales", diario "La Nación", 6 de Agosto de 1988.
- "Desacuerdo por la Facultad de Ciencias Sociales", diario "La Nación", 7 de Agosto de 1988.
- "Margulis será el decano de Ciencias Sociales", diario "La Nación", 9 de Septiembre de 1988.
- Boletín N°1 de Informaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, Año 1988.
- Declaración de la Carrera de Ciencias de la Comunicación publicada el 1 de Octubre de 2001.
- Feinmann, José Pablo. "Kant, crítica de la razón pura" en el suplemento "La filosofía y el barro de la historia, clase N°6", Diario "Página 12" del 25 de Junio de 2006.

■ 8- GLOSARIO DE TÉRMINOS

Ábside: En la antigüedad romana: sala semicircular y abovedada adosada o insertada en una sala principal superior. En la arquitectura cristiana: cabecera, generalmente semicircular, de un edificio rectangular; parte importante de las iglesias.

Acanaladura: Equivalente irregular de una vara o bocel. Es usual como perfil decorativo en las comisas, los pórticos y los muebles.

Albardilla: Caballete o pequeño tejado que se pone en los muros para que el agua de la lluvia no los penetre ni resbale por los paramentos.

Analógico: Término derivado del arte escultórico que se refiere al desarrollo completo (configuración/ elaboración) de una construcción por todos los lados.

Arcada: Serie de arcos; un arco de medio punto sostenido por elementos de apoyo, es decir, pilares o columnas (apoyos de las arcadas). La alineación de varios arcos se llama arcada. Las arcadas pueden ser de uno o más pisos (piso de arcadas). La superficie triangular en los ángulos de asentamiento se denomina pechina.

Arco: Construcción de forma curvada que cubre un vano en un muro o en un pórtico. El arco es la única posibilidad de salvar grandes aberturas en una construcción de piedra, porque recoge el peso y lo reparte entre los soportes. La primera piedra de un arco es el "salmer" y en el punto más elevado (el vértice) está la clave. La parte anterior del arco se llama "frente", la zona interior "intradós" y la exterior "extradós". La mayoría de formas en los arcos están desarrolladas a partir de un círculo o de varios segmentos circulares; el arco de medio punto corresponde a un arco semicircular, el arco ojival está formado por dos arcos de circunferencia que se cortan en el vértice y forman una punta.

Armadura: 1. La totalidad de los maderos que sostienen la cubierta. 2. En la antigüedad, el conjunto de arquitrabe, friso y cornisa.

Arquitrabe: En el arte antiguo y en los estilos arquitectónicos que se derivan de él, la viga maestra horizontal de un templo, apoyada sobre columnas que, a su vez, la sostienen. El arquitrabe soporta la superestructura.

Axialidad: Alineación de los ejes en una obra arquitectónica. Un eje es una recta imaginaria que se puede trazar, a lo largo o a lo ancho, a través de un cuerpo arquitectónico o de un elemento de construcción.

Balaustrada: Barandilla formada por una serie de pequeñas columnas (balaustres).

Basa: Parte inferior de una columna o de un pilar.

Bocel: Moldura convexa lisa, de sección semicircular y a veces elíptica.

Bóveda: Cubierta arqueada compuesta generalmente de sillares en forma de cuña. Bóveda de cañón: su sección transversal es un semicírculo o sólo un segmento circular. Bóveda de arista: se forma cuando se cruzan perpendicularmente dos bóvedas de cañón de igual flecha. Los puntos de intersección se llaman limas tesas.

Capitel: Parte superior de las columnas o de los pilares con molduras ornamentales, vegetales o figurativas.

Cariátide: Figura femenina que soporta una armadura con un cojín en forma de cesta sobre la cabeza, que sirve de columna o pilastra.

Cella: Sala principal sin ventanas del templo antiguo, en el que se encontraba la imagen de la divinidad.

Columna: Soporte vertical de planta circular. Normalmente está dividida en basa, fuste y capitel.

Columnata: Hilera de columnas con una armadura horizontal (arquitrabe), diferente que la arcada. Un ejemplo famoso son las columnatas de San Pedro en Roma.

Conjunto arquitectónico: Conjunto de edificios cuya posición está coordinada entre sí (por ejemplo los palacios). Los conjuntos arquitectónicos medievales se disponían según un principio aditivo, es decir, los componentes eclesiásticos imprescindibles se agrupaban de manera opcional; había agrupaciones religiosas típicas, pero también soluciones individuales características.

Cornisa: Franja horizontal que sobresale de la pared, confronta las secciones horizontales de un edificio (por ejemplo zócalo, pisos, cubierta) y recoge los elementos arquitectónicos verticales (por ejemplo columnas, pilastras). La cornisa de chinca es la que rodea todo el edificio conservando el mismo dibujo. La cornisa acostumbra a estar apoyada sobre repisas y su función es la de evitar que el agua de lluvia incida sobre la pared.

Cubierta: Obra portante maciza y arqueada con poco grosor y una gran abertura.

Cumbrera: Línea en la que se encuentran las vertientes de un tejado formando un ángulo.

Estereométrico, estereometría: Sistema de cálculo de los cuerpos geométricos.

Estría: Canal que recorre verticalmente el fuste de las columnas clásicas.

Friso: Franja horizontal para separar, decorar y animar un muro. Se diferencia entre friso de ornamentos y friso de figuras.

Fuste: Tronco de una columna, tanto si es liso como estriado; puede estrecharse hacia abajo o hacia arriba, tener un engrosamiento en el centro (éntasis) o mantener el mismo grosor en toda la extensión.

Galería de columnas: Pasarela abierta con columnas como motivo divisorio.

Gallardete: Tira o faja volante que va disminuyendo hasta rematar en punta, y se pone en lo alto de los mástiles de la embarcación, o en otra parte, como insignia, o para adorno, aviso o señal.

Mampostería: Construcción a base de piedra natural o artificial, tanto con argamasa como sin ella (mampostería en seco).

Mastaba: Construcción funeraria egipcia de las primeras épocas, que se levantaba sobre una planta rectangular en forma de pirámide truncada de ladrillo. A partir del Imperio Antiguo (2850-2052 a.C.) se abandonó este tipo de construcción a favor de la pirámide (sepulcro real).

Mausoleo: Construcción funeraria monumental.

Obelisco: pilar de piedra alto y rectangular, que se estrecha hacia arriba y termina en una punta piramidal.

Orden arquitectónico: Sistema de formas y proporciones de la antigüedad, en el que las columnas, los capiteles, los arquitrabes y las cornisas están determinados de tal forma unos sobre otros que forman un orden "fijo". La columna dórica no tiene basa, su fuste es estriado y tiene una losa como capitel. La columna jónica es más delgada que la dórica, tiene basa, un fuste estriado y un capitel que se enrolla en ambos extremos formando la voluta. La columna corintia se diferencia de la jónica por su capitel ricamente decorado con hojas de acanto y de caulículos en los extremos.

Orden colosal: Orden arquitectónico que alcanza varios pisos (en general dos) y que los une. El orden colosal fue desarrollado por Miguel Ángel y Palladio.

Ornamentación: La totalidad de los objetos y motivos de un edificio que sirven de decoración.

Ornamento: Motivo decorativo individual que enriquece y divide la arquitectura con formas geométricas, vegetales o figurativas.

Ortogonal: que está en ángulo recto. **Proyección ortogonal:** La que resulta de trazar todas las líneas proyectantes perpendiculares a un plano.

Peristilo: Galería de columnas que rodea el patio de una casa o templo antiguos.

Pilar: Soporte vertical del muro de planta rectangular poligonal. El pilar puede estar dividido igual que la columna.

Pilastra: Pilar que sobresale verticalmente del muro con basa y capitel.

Pilono: 1. En el arte egipcio, portada en forma de trapecio, parecida a una torre. 2. Pilar o poste del que se cuelga el armazón sustentante de un puente o de un edificio (por ejemplo los edificios olímpicos de Munich).

Pirámide: Construcción funeraria para los faraones egipcios, levantada sobre una planta cuadrada con piedras triangulares inclinadas que se unen en la punta.

Portal: Entrada diseñada artísticamente. El modelo de portal occidental es el arco del triunfo romano.

Pórtico: Vestíbulo soportado por columnas (con menos frecuencia por pilares) delante de la fachada principal de un edificio.

Roseta: Ornamento en forma de flor, cuyos pétalos están en disposición radial.

Sala Hipóstila: Recinto con un techo sostenido por columnas, especialmente en las arquitecturas antiguas.

Zócalo: Parte inferior de un edificio, de una columna o estatua.

■ 9- ANEXO

■ 9.1- CONTEXTO DEL ANTIGUO EGIPTO

Un “buen Nilo” prometía una magnífica cosecha y un año de abundancia. Las riadas se desplazaban de forma fija hacia el norte. Hacia finales de julio, la estación de la Inundación había empezado en Menfis, la antigua capital de Egipto, y a comienzos de septiembre las aguas volvían a su curso normal.

El río se asociaba con cierto número de dioses, siendo su deidad particular Hapi, Gran Señor de los Alimentos. Según la creencia popular, Hapi era responsable de las crecidas, derramando el agua de su jarro sin fondo, sentado en una cueva protegida por serpientes al pie de las montañas de Asuán. Anualmente se hacían sacrificios en Yabal Silsila para asegurarse de que inclinara su jarrón en el ángulo adecuado: demasiado volcado podía significar un diluvio, y demasiado poco significaría sequía y hambre en todo el país.

Hapi encarna al Nilo, pero el río también está vinculado con la vida y la muerte de Osiris, el dios del mundo de ultratumba. Simbólicamente, la historia de Osiris refleja la vida del gran río. Durante su reinado en Egipto fue asesinado por su hermano Seth a través de un engaño, y los fragmentos de su cuerpo fueron esparcidos por todo el país. Su consorte, Isis, tras una concienzuda búsqueda, reunió los miembros dispersos y lo resucitó. Tras su resurrección, tuvieron un hijo, Horus (representado como halcón) que se convirtió en el siguiente rey de Egipto y fue también divinizado. Entonces Osiris descendió para gobernar el mundo de ultratumba. La vida y la muerte de Osiris simbolizan la muerte y resurrección anual del Nilo. Su hermano Seth es el ardiente viento del desierto que consume las aguas. Al igual que Osiris fecunda a Isis, creando nueva vida y esperanza, el río anega sus orillas para fertilizar los campos. Osiris es el Nilo, Isis la tierra: la unión de ambos es la unión perennemente productiva del agua y del suelo.

Hacia el 3600 a.C., la economía cazadora y recolectora de los primeros habitantes había evolucionado y dado lugar a un sistema agrícola bien asentado.

Poco a poco, los distritos del Valle, en la parte sur, y del Delta, en la parte norte, fueron uniéndose bajo las más fuertes de las jerarquías locales hasta que se formaron reinos separados: el Alto y el Bajo Egipto. Hacia el 3200 a. C. (Imperio Antiguo), el rey del Alto Egipto conocido con el nombre de Narmer-Menes llevó a cabo la unificación de las Dos Tierras y estableció una especie de gobierno centralizado.

El llamado Primer Período Intermedio (c. 2160-2000 a.C.) fue una época de caos relativo, de reinos diminutos y de ruptura del sistema burocrático.

El floreciente período conocido como el Imperio Medio realmente empezó con la reunificación del país iniciada por Mentuhotep de Tebas hacia el 2050 a.C. Sus sucesores, los poderosos reyes de la XII Dinastía, trasladaron la capital de Tebas, en el sur, a Lisht, cerca de Menfis, que era un centro administrativo más conveniente.

En esta época se anexionó Nubia Inferior y se explotaron las minas de cobre del Sinaí.

La estabilidad del Imperio Medio, como la del Imperio Antiguo, se desintegró en un período de caos denominado el Segundo Período Intermedio. Una vez más, Egipto fue víctima de una contienda civil, y los invasores extranjeros encontraron el camino abierto. Nómadas procedentes de Asia se infiltraron en el Delta, y finalmente se extendieron por el Bajo y Medio Egipto hasta que los expulsó Amenofis de Tebas, quien fundó la Dinastía XVIII hacia el 1550 a. C. La propaganda egipcia representó posteriormente a los hicsos, nombre por el que se conoce a dichos nómadas, como crueles perseguidores.

El Imperio Nuevo duró unos 500 años y fue el último período largo de estabilidad y prosperidad que disfrutaron los antiguos egipcios.

• HISTORIA DEL ARTE EGIPCIO

Para los escultores y otros artesanos, Egipto era rico en piedra de todas las clases. En el sur se extraía arenisca fina, granito, dolerita y serpentina, y era fácil conseguir piedra caliza de todo tipo. La más fina, procedente de Tura, se utilizaba para tallar relieves de exquisita minuciosidad, aunque también se empleaba otra más basta y más barata. La calcita, comúnmente llamada alabastro egipcio, es la piedra más utilizada desde las primeras épocas para hacer vasijas, debido a sus atractivos franjas naturales.

Durante el Imperio Antiguo, período en el que Egipto estuvo gobernado por los reyes de las Dinastías III a VI, el fuerte poder central atrajo a artistas y artesanos a la corte para trabajar bajo el patrocinio del rey y de sus grandes nobles. Las técnicas para trabajar la piedra, la madera y el metal experimentaron tremendos progresos que se pueden observar en los grandes monumentos, tales como las pirámides de la IV Dinastía y los templos del sol construidos por los reyes de la V Dinastía. Hacia la VI Dinastía comenzaron a realizar grandes figuras metálicas.

El establecimiento de la Dinastía XVIII señaló el comienzo del Imperio Nuevo y un radiante florecimiento de las artes y los oficios del Antiguo Egipto.

El propósito de una estatua era asegurar la supervivencia de la persona representada durante el resto de la eternidad. Al recibir una inscripción con su nombre y sus títulos, la estatua quedaba dotada mágicamente de aquella personalidad, a la que proporcionaría un eterno lugar de residencia para su espíritu después de la muerte. De modo semejante, unas fórmulas religiosas adecuadas hacían que una estatua sirviera para albergar la presencia de un dios.

Las primeras figuras grabadas y escenas en relieve datan de épocas prehistóricas, cuando se entierran en las tumbas de sus dueños paletas cosméticas de pizarra y peines de madera, hueso y marfil. Estos se tallaban según sencillas siluetas de especies familiares para el pueblo del Valle del Nilo; antílopes, íbices, peces y aves.

La obra de los escultores se exhibía en la producción de cabezas de maza y paletas ceremoniales, talladas para conmemorar victorias y otros acontecimientos importantes que se dedicaban a los dioses.

Un ejemplo característico de este período de la llamada Paleta de Narmer Es la primera pieza de carácter monumental del arte egipcio, aunque su tamaño no sobrepase los 66 cm. de alto su mensaje es lo suficientemente solemne para aceptar esta consideración.



El anverso recoge tres registros desarrollados horizontalmente, en el más importante (superior) aparece el rey Narmer tocado con la doble corona (Alto y Bajo Egipto), acompañado de su séquito se dispone a inspeccionar un grupo de hombres decapitados que representan al ejército enemigo. En el registro central aparecen dos animales fantásticos enfrentados que enlazan su largo cuello formando el lugar

destinado a la mezcla de los afeites. El registro inferior supone una nueva manifestación del poder del estado emergente: en la escena se representa a un toro (símbolo del vencedor) pisoteando a un hombre bardado (símbolo del ejército enemigo). El remate de la paleta consiste en dos cabezas de vaca vistas de frente, entre ellas aparece el nombre del nuevo monarca de las "dos tierras" en escritura jeroglífica.

En el reverso sobresale la figura del rey, ocupando gran parte de la composición. En esta ocasión lleva la corona del Alto Egipto, de forma que ya no quedan dudas sobre su origen. Reforzando la teoría de que la unificación de las "dos tierras" supuso un conflicto bélico donde la cultura del sur, más desarrollada, se impuso a las comunidades del Delta se ve a el Rey Narmer golpeando a un hombre que cae a sus pies. La escena representa a los pueblos del Bajo Egipto y es explicada a través del criptograma que aparece al lado. El registro inferior está ocupado por dos figuras humanas, bien adaptadas a la forma de la pieza, que posiblemente representan dos ciudades.

La importancia de esta pieza es excepcional no sólo como documento histórico, sino como fuente fundamental para las artes plásticas desarrolladas en las siguientes etapas ya que en sus relieves aparecen definidos con claridad algunos convencionalismos presentes en todo el arte egipcio. Se puede ver, por ejemplo que ya se encontraba establecida la convención de representar la figura humana en parte de perfil y en parte de frente en el Imperio Antiguo.

La cabeza, el pecho y las piernas aparecen de perfil, pero el ojo visible y los hombros se representan como si se lo viera de frente mientras que la cintura y las caderas ofrecen un aspecto de medio perfil. Los animales y las aves utilizados como signos jeroglíficos también se representan totalmente de perfil. En el caso del buey, la reducción afectaba tres partes: perfil lateral del cuerpo, perfil frontal del ojo y perfil frontal de las astas. Lo mismo sucedía con la figura humana. En el caso de las aves a las plumas de la cola se las dibujaba como si de las viese desde encima.

La excelencia de esta técnica, demostrada en el fino modelado de los músculos de la cara y del cuerpo, confiere gracia a lo que de otro modo parecería rígido y severo.

Uno de los logros más estables de los artesanos egipcios fue el modo en que consiguieron llenar el espacio disponible con naturalidad y equilibrio, de manera que las escenas llenas de animación nunca parecen estar apretadas o sobrecargadas.

Las estelas funerarias solían colocarse sobre la puerta falsa a través de la cual el espíritu de la persona muerta, llamado el *Ka*, podría continuar entrando y saliendo durante el resto de la eternidad.

Los artesanos egipcios no empleaban la perspectiva para sugerir profundidad y distancia, sino que establecieron una convención en virtud de la cual podían utilizarse varios registros, cada uno con su propia línea de base, para representar una muchedumbre. Se suponía que los que ocupaban el registro más bajo eran los más próximos al espectador, los del más alto eran los más remotos.

En el Imperio Antiguo, los acontecimientos importantes del año agrícola se seguían unos a otros a lo ancho de los muros de muchas tumbas: el arado, la siembra, la cosecha y el trillado de grano, todas estas operaciones resultan fielmente representadas. Los pastores aparecen en los pastizales cuidando el ganado, tan apreciado por los antiguos egipcios, mientras que otras escenas describen la captura de aves acuáticas en los pantanos del Nilo y la pesca en el mismo río. También se representan otras actividades domésticas, tales como la fabricación del pan o de la cerveza, que eran fundamentales para la existencia eterna del noble fallecido. Otras escenas muestran carpinteros, alfareros y joyeros en su trabajo.

El hombre muerto y su familia tenían que presentarse en poses rituales: mayores que en la realidad, estrictamente proporcionados y siempre tranquilos y algo altivos.

La tradición de la decoración en bajorrelieve finamente detallada, con las figuras que destacan ostensiblemente sobre el fondo, continuó a lo largo de la Dinastía VI y durante el Imperio Medio, período en el que fue particularmente empleada en monumentos reales.

Durante el Imperio Medio se puso de moda el relieve hundido y fue en las Dinastías XVIII y XIX cuando alcanzó esplendor. No se tallaba el fondo como en el bajorrelieve, dejando que las figuras sobresalieran por encima del nivel del resto de la superficie. En lugar de ello, era el diseño del relieve lo que se grababa hacia el interior de la superficie pulida de la piedra.

La pintura en el antiguo Egipto siguió un patrón similar al de las escenas en relieve tallado, y a menudo se combinaron ambas técnicas. Los primeros ejemplos de pintura aparecen en el período prehistórico. Las pinturas figurativas más antiguas pertenecientes al inequívoco estilo tradicional egipcio datan de las Dinastías III y IV.

A lo largo de todo el Imperio Antiguo, se utilizó la pintura para decorar y terminar relieves de piedra caliza, pero durante la Dinastía VI las escenas pintadas empezaron a sustituir a los relieves en las

tumbas privadas por razones económicas. Era menos caro encargar escenas pintadas directamente sobre los muros de las tumbas y su poder mágico era tan efectivo como el de los relieves.

Se prestaba gran atención a la "puerta falsa" situada a la cabecera del ataúd. En este panel van siempre los dos ojos sagrados del dios halcón del cielo, Horus, que permitirían al muerto echar una ojeada sobre el mundo de los vivos.

La pintura de las tumbas alcanzó su cenit durante el Imperio Nuevo, particularmente en las tumbas de la gran necrópolis de Tebas. Allí, la piedra era generalmente demasiado mala y quebradiza para el tallado de relieves, pero se podía emplastar la superficie para conseguir una buena base para el pintor. Como siempre, se observaron las convenciones tradicionales, especialmente en las escenas solemnes que representaban al hombre muerto, en las que éste aparece más grande que su familia y demás acompañantes.

Durante el Imperio Nuevo, todos los muros se enyesaban. La etapa siguiente era el dibujo, y se esbozaban las escenas, a menudo en rojo, con una brocha o una pluma de caña de las que usaban los escribas.

Algunos artesanos confiaban bastante en el dibujo a mano alzada, pero con mayor frecuencia se empleaban como guías intersecciones de líneas verticales y horizontales. Éstas se podían marcar con una regla o sujetando los extremos de un cordón impregnado de pigmento haciéndolo saltar contra la superficie. En los primeros momentos de la historia de Egipto se fijaron las proporciones de este entramado con el fin de garantizar que las figuras humanas se dibujaran de acuerdo con el canon establecido, que a partir del imperio medio relacionaba las partes del cuerpo, desde las plantas de los pies hasta el contorno del pelo, con una cuadrícula compuesta por 18 subdivisiones.

Cualquier corrección o alteración que hubiera sufrido la talla podría ocultarse bajo una capa de yeso antes de aplicar la pintura.

Se utilizaron hueso y marfil para hacer figuras femeninas estilizadas de complicada manufactura entre el 4000 y el 3000 a.C. La arcilla, al ser más fácil de moldear, se usaba para representaciones de muchas especies de animales, fáciles de identificar debido al fiel reflejo de sus características captadas por observación minuciosa.

Hacia el 3000 a. C. se tallaron estatuillas de marfil de un estilo más naturalista de las cuales han sobrevivido muchos fragmentos.

Esta evolución continuó a lo largo del período Arcaico, que fue cuando se hicieron las primeras estatuas reales de gran tamaño. El trabajo en metal también progresó. Se han encontrado en algunas tumbas estatuillas de cobre en miniatura y amuletos de oro y se conoce una

inscripción de la Dinastía II que registra la manufactura de una estatua real de cobre.

A finales de la Dinastía II y comienzos de la III, a partir del 2600 a.C., es cuando se puede hablar del establecimiento del estilo característico del antiguo Egipto en materia de escultura, estilo que se transmitió a lo largo de unos 2500 años hasta el período Ptolemaico, tan sólo con pequeñas excepciones y modificaciones. Los rasgos predominantes de este estilo son la regularidad y simetría de las figuras, sólidas y cuadrangulares, ya sean de pie o sedentes.

Los artistas prescindían de una parte absolutamente mínima de la piedra en bruto, dejando normalmente las piernas unidas en un cuerpo único a un pilar posterior y los brazos pegados a los costados del cuerpo, mientras que las figuras sedentes formaban también una pieza con sus sillas. No es que estas esculturas parezcan toscas o rudimentarias; al contrario, transmiten una impresión de severa elegancia, una pureza de línea que sugiere por su tensión una energía contenida. Las primeras etapas de la manufactura de una estatua, igual que en los casos de la pintura y el relieve, exigían el trazado de un esbozo preliminar.

Para la realización de una estatua colosal, se levantaba un andamiaje en torno a la figura, lo que permitía que muchos hombres trabajasen en ella a la vez. La piedra caliza era más blanda y, por lo tanto, más fácil de trabajar. Las estatuas inacabadas proporcionan pruebas útiles de los procesos que seguían.

La estatuaria egipcia iba destinada a tumbas o templos y solía estar diseñada para la contemplación por delante. Era importante que el rostro mirara hacia el frente, hacia la eternidad, y que el cuerpo, fuera visto también desde delante, creando verticalidad y rigidez, con todos los planos formando intersecciones en ángulo recto.

En períodos posteriores, los artesanos, especialmente los que trabajaban en madera, produjeron a menudo pequeñas figuras de gran encanto cuando se sintieron libres de la convención mágico-religiosa. Estas estatuillas estaban destinadas con mucha frecuencia a servir a una finalidad práctica y portaban recipientes que contenían sustancias cosméticas; más tarde se enterraban entre las posesiones personales de sus dueños.

Durante el Imperio Nuevo desaparecen las arrugas de los rostros de los reyes, que entran en la eternidad con expresión despejada. Quedan muchas más estatuas que de períodos anteriores y algunos reyes, como Tutmosis III y Ramsés II, hicieron tallar cientos de ellas para decorar los templos que levantaban a los dioses. Muchas estatuas

muestran rasgos sacados de la vida real, como la gran nariz aguileña de Tutmosis III, pero los rostros se idealizaban. A partir del reinado de la reina Hatshepsut, se produce cierta suavización de la expresión, así como un refinamiento del tratamiento del cuerpo. La escultura propia del Imperio Nuevo resulta técnicamente espléndida, pero carece un poco del poder latente de la escultura real de los Imperios Antiguos y Medio.

Durante la primera parte del reinado de Akhenatón, y probablemente a instigación suya como rebelión contra el idealismo y el decoro de épocas anteriores, muchas estatuas reales parecen mostrar la forma humana exagerada hasta el punto de la caricatura.

Las cabezas de muchas estatuas de bloque están bien talladas, pero se pretendía que el estilizado cuerpo fuera lo más simple posible, con el fin de aportar el fondo necesario para la inscripción, que a menudo cubría toda la superficie e incluía los nombre y títulos del personaje. Este primer tipo apareció durante el Imperio Medio, y poco a poco se fue haciendo más común durante el Imperio Nuevo. El punto máximo de su popularidad se produjo durante la Dinastía XIX. En períodos posteriores, los escultores reales, aunque muy competentes, produjeron estatuas muy en la línea de las tradiciones de dinastías anteriores, y en su mayoría de menor tamaño.

Cuatro brazaletes hallados sobre un brazo envuelto en lino desechado por los saqueadores de tumbas en una tumba real de Abydos, c. 3000 a. C., demuestran que el amor egipcio por los abalorios brillantemente coloreados, engarzados formando complicadas figuras, ya se encontraba muy arraigado durante el Imperio Antiguo cuando se hicieron algunas piezas exquisitas de joyería.

A menudo se utilizaba para incrustación la fayenza egipcia o composición vidriada. Consiste en un núcleo de cuarzo molido revestido con un esmalte alcalino, y se hacía desde épocas prehistóricas. Los colores varían, pero los más característicos son los verdes y los azules producidos añadiendo compuestos de cobre en las proporciones necesarias para un esmalte hecho calentando arena y sosa.

El más admirado era un esmalte brillante azul claro, típico sobre todo del Imperio Nuevo. La fayenza se empleaba también como sustituto de las piedras semipreciosas, así como por su propio valor en la manufactura de abalorios, escarabajos sagrados e incrustaciones. Durante el Imperio Nuevo se hicieron recipientes y cálices de fayenza finamente decorados, junto con miles de figuras funerarias o *ushabtis* que se hallan en muchas tumbas egipcias.

El vidrio auténtico no empezó a hacerse de forma regular en Egipto hasta las conquistas de Tutmosis III en la Dinastía XVIII, que abrieron vías de contacto con las industrias del vidrio (hialurgia) ya establecidas en Siria y Mesopotamia.

En 2850 a.C. se empezaron a hacer estelas funerarias que tenían la finalidad de perpetuar el nombre de un noble o alto funcionario egipcio en el lugar de su tumba. Las mejores son losas talladas de piedra caliza o granito, y aunque sus detalles varían de acuerdo con la moda del momento, se ajustan a un patrón relativamente estándar.

También existía la costumbre de realizar los llamados "modelos" que se colocaban en las tumbas. Estos mostraban escenas de la vida cotidiana; de la caza y la pesca; de la preparación de la cerveza y el pan; de la confección de muebles de madera; etc.

• LOS DIOS LOCALES Y LOS NACIONALES

La palabra tótem proviene en realidad de Norteamérica pero es usualmente usada para expresar un concepto hallado en el Egipto antiguo. Se deriva de una palabra Algonquin que significa el emblema de un grupo o una tribu. El Tótem usualmente tomaba la forma de un animal que identificaba a la tribu o grupo. El animal en sí era comúnmente percibido como un ancestro del grupo y visto como un espíritu guardián que podría ser llamado o venerado.

Los griegos llamaron a las distintas regiones de Egipto con el nombre de Nomes y hubo cerca de 40, cada cual con una insignia.

Algunos de los objetos en los estandartes no eran animales sino otros elementos que podrían haber tenido un carácter fetichizado. Un fetiche (la palabra viene del África del oeste) es un objeto venerado por sus poderes mágicos, actuando como un amuleto y venerado en su propio derecho más que como un imagen o símbolo de algo más.

Las flechas cruzadas, por ejemplo, son un símbolo de la diosa de la guerra Neith y fue encontrado en emblemas anteriores a tiempos predinásticos.

Cada diferente región tenía sus propias mitologías. El dios de un distrito en particular podría ser venerado localmente pero también podía llegar a ser un dios nacional si los reyes de ese distrito se convertían en dirigentes nacionales.

Por eso Horus, el dios de los dirigentes de Hieracópolis, quien unificó Egipto al comenzar el período dinástico, ganó status por el suceso político acontecido.

Del mismo modo Amon, quien fue un oscuro dios local, llegó a tener importancia nacional como el dios de los tebanos quien sacó a los hicsos de Egipto.

A lo largo de toda la historia política del antiguo Egipto algunos eventos marcaron el desarrollo de la religión cuando los mitos fueron inventados o modificados para seguir ciertas políticas o servir a determinadas medidas de estado.

Los sacerdotes de un culto podían modificar las tradiciones existentes para desarrollar complicadas mitologías con el fin de establecer la superioridad de su culto local y sus dioses por encima del de sus vecinos y rivales.

• PRINCIPALES DIOSES PERTENECIENTES AL PANTEÓN EGIPCIO

AMÓN, ANUBIS, APIS, BASTET, BES, CNUM, HAPI, HATHOR, HORUS, ISIS, MAAT, MONTU, NEFTIS, NUT, OSIRIS, PTAH, RE (RA), SET, SOBEK, TOT y ATON.

• Algunas de sus características

AMÓN: dios principal de la ciudad de Tebas. En su origen pudo ser un dios de los vientos, y como tal, era el protector de los navegantes. Su nombre significa "el oculto". Acabó fusionándose con el dios Sol, recibiendo el nombre de Amón-Re. Se representa bajo aspecto humano y con un tocado consistente en una corona de dos grandes plumas verticales juntas.

ANUBIS: presidía las momificaciones y era el guardián habitual de las necrópolis. Se representaba como un chacal negro o como un hombre con cabeza de chacal o de perro. Guiaba el alma del difunto en el más allá. Protegía el cuerpo de Osiris durante y después de que éste hubiera sido embalsamado. Luego sería integrado en la religión de Osiris, siendo entonces hijo de Neftis.

APIS: Buey sagrado relacionado con Path. Se cree que Ptah, bajo la apariencia de fuego celeste, impregnó a una vaca virgen y con ella concibió un toro negro que se convertiría en el portavoz o doble de Ptah. Se le representaba como un toro con marcas en la piel y el disco solar entre los cuernos, o con cabeza de toro.

BASTET: esta diosa se presentaba como una mujer con cabeza de gato o como un gato. Representa la personificación de los rayos calientes del Sol que ejerce sus poderes benéficos. Encarnaba los aspectos pacíficos de diosas peligrosas como Sacmis, que expresaba las cualidades maléficas del Sol. Como ojo de Atum, estaba asociada a la luna y protegía los nacimientos y a las embarazadas de las enfermedades y los malos espíritus.

BES: enano con barba y melena, aparece siempre desnudo o con una piel de león y sacando la lengua. Se le asociaba con los niños y las embarazadas. A éstas las asistía en el parto y las protegía de los

espíritus malignos con unos cuchillos. Su figura se convirtió en amuleto.

CMUN: dios representado con cabeza de carnero. Era el dios de la primera catarata, el "dios de las fuentes" del Nilo. Era el dios de las aguas que circulaban por el mundo inferior. Así, cuando el Sol navegaba en la oscuridad de la noche, se unía a Cmun. Éste tenía como función crear a los seres vivos, dioses y hombres, en su torno de alfarero. Se creía que este dios había modelado el huevo primordial de donde salió la luz solar al inicio de los tiempos.

HAPI: representado como hombre barbudo y barrigón, que tenía la piel de color verde o azul, y era como una figura del agua. Poseía algunas características femeninas, como los pechos caídos. En la cabeza llevaba un tocado con las plantas heráldicas del Alto y Bajo Egipto. A veces en vez de cabeza humana podía tener dos cabezas de oca. Era la idealización de la fecundidad y de la fertilidad. Los antiguos egipcios creían que las aguas de Hapi nacían en una caverna situada en la isla de Bigeh, en la zona de la primera catarata del Nilo.

HATHOR: es junto con Isis la diosa más venerada. Hathor era una diosa celeste. Es madre, esposa y compañera al mismo tiempo. Se le representa como mujer o como vaca, con el disco solar entre los cuernos. Era diosa de la alegría, las fiestas, la embriaguez, la danza y el amor.

HORUS: hijo de Osiris e Isis. Tuvo una niñez difícil, su madre debe esconderle de Set que ansía el trono de su padre. Después de vencer y matar a Set, y a las fuerzas del desorden, toma posesión del trono de los vivos. El faraón es su manifestación en la tierra. Representado como un hombre con cabeza de halcón o como halcón llevando puesta sobre su cabeza la doble corona del rey del alto y bajo Egipto. Como dios del cielo, Horus es el halcón cuyos ojos son la luna y el sol. Los cuatro hijos de Horus son también los guardianes de las jarras canópicas que contienen los órganos tomados del cuerpo durante la momificación.

ISIS: diosa que personifica el trono. Era llamada "madre de los dioses". Fue, sin duda, la más popular de las diosas egipcias. En el ciclo de Osiris, Isis tiene el papel de esposa del dios, y es madre de Horus. Modelo para esposas y madres. Ella fue quien reconstruyó con extraños procedimientos el cadáver de su esposo Osiris y procreó con él a Horus. Protegió a su hijo Horus con uñas y dientes de las agresiones de su tío Set. Era el símbolo de la semilla, crecimiento y seguridad de la vida. Cuando Osiris se solarizó, Isis pasó a ser madre y esposa del Sol. Como madre de las estrellas simbolizó el cielo de la noche. Por ello fue asimilada a la diosa Hathor, representándose con forma humana y con el disco solar entre los cuernos sobre su cabeza. La representación más habitual de Isis era como una mujer con un trono en la cabeza.

MAAT: esta diosa estaba representada como una mujer, de pie o sentada, con una gran pluma de avestruz en la cabeza, sujeta con una diadema. Considerada hija de Re, dios del sol, Maat aparecía detrás de su padre, en la barca que le llevaba cada noche al mundo subterráneo. Representa el equilibrio, la armonía del universo tal y como fue creado al principio. En la sociedad este respeto por el equilibrio implicaba la práctica de la lealtad, la verdad, la justicia, el respeto a las leyes y los individuos y la toma de conciencia sobre el hecho de que el trato que se impone a los demás puede volverse contra

uno. Vigila los tribunales y también posee templos. Intervení­a en el juicio funerario: se colocaba en el platillo derecho de la balanza y en el izquierdo se ponía el corazón del difunto. Si el fiel de la balanza se mantenía en equilibrio, el muerto quedaba exculpado, pues su corazón correspondía a la Maat, es decir, su comportamiento se armonizaba con la justicia universal. De lo contrario era engullido por un monstruo temible llamado "la Devoradora de Poniente".

MONTU: dios-halcón. Era un dios solar y antiguo dios de la guerra. Se representaba como un hombre con cabeza de halcón que llevaba plumas y el disco solar.

NEFTIS: hija de Gueb y Nut y esposa de Set. Ayudó a Isis a localizar el cadáver de Osiris y a recomponerlo. Era la amante de Osiris. De la relación de ellos nació Anubis. Neftis era la "Dama de la Casa" y sobre la cabeza llevaba el signo de la casa-tumba que expresa su nombre. Se le atribuían poderes mágicos. Se creía que habitaba en las tierras hostiles, como los desiertos, donde guiaba a los viajeros. Se le asoció al culto funerario y formó parte del culto del dios Min. Las vendas que envolvían el cuerpo del difunto representaban los mechones de su cabello. Protege también al Sol naciente de la malvada serpiente Apofis.

NUT: uno de los títulos de Nut era "la grande que da el nacimiento a los dioses". De acuerdo con un mito el dios Atum había creado el mundo a partir de sus fluidos internos. De esta forma surgieron los primeros dioses: Shu, el aire, y Rfenis, la humedad. Estos dioses procrearon a Gueb, la tierra, y Nut, el cielo. Nut también aparece en el panteón egipcio como la diosa creadora del universo físico y como la reguladora de los movimientos de los astros. Se la representa como bóveda celeste en forma de una mujer inclinada sobre la Tierra apoyándose en ella con los pies y las manos. Se creía que por la noche engullía al Sol y lo hacía renacer cada mañana.

OSIRIS: dios muerto y dios de los muertos. De la unión de Gueb, la tierra, y Nut, el cielo, nacieron cuatro dioses: Osiris, Isis, Set y Neftis. Osiris e Isis ya se amaban en el vientre de su madre. Osiris tenía derecho a heredar el reinado de su padre sobre la tierra. Pero Set, celoso, ideó un plan para acabar con Osiris. Con 72 conspiradores más, construyó una caja de la medida exacta de Osiris. Set invitó a Osiris a un banquete y prometió regalar la caja a aquel que cupiera exactamente en ella. Una vez que Osiris se metió dentro, taparon la caja y la echaron al río, que la llevó hasta la costa de Fenicia. Allí se incrustó en una planta hasta formar parte del tallo. Isis, desconsolada, parte en busca de su esposo hasta Fenicia. Después de largas aventuras consigue regresar a Egipto con la caja, que escondió entre matorrales de papiro. Pero Set la descubrió y cortó el cuerpo de Osiris en catorce pedazos que esparció por Egipto. Isis, ayudada por su hermana Neftis, encuentra todos los trozos excepto el falo. Gracias a sus poderes mágicos y a la ayuda de Anubis, lo embalsamó, haciendo de Osiris la primera momia de Egipto. Convertida en pájaro, Isis consiguió que Osiris la fecundara y de esta unión nació Horus. Este dios también forma parte del panteón egipcio. Se le representa mumiforme con cetro y látigo y con una corona blanca con plumas y cuernos. Osiris, dios muriente de la vegetación, gobierna el mundo de los muertos, a quienes puede otorgar la vida eterna a su lado.

PTAH: dios creador. Se decía que él creó todos los seres con el corazón y la lengua. Se le denominaba también "señor de la verdad" y era fuente de valores morales. También conocido como el "Señor que los

artesanos". El buey Apis era su portavoz. Se representaba en forma humana, cubierto con una envoltura semejante a la de las momias y de la que sólo le sobresalían las dos manos.

RE (RA): dios solar de Egipto. Re es uno de los nombres del sol. Cuando desaparece hacia el oeste es Atum, el anciano encorvado esperando en el más allá por los muertos que se calientan con sus rayos. Por la mañana vuelve a la vida por el este en forma de escarabajo. Durante el día ilumina la tierra en forma de halcón (Re).

SET: dios que personificó la tierra desértica, la sequía. Simboliza las fuerzas destructoras, su voz era el trueno. Como no fue totalmente vencido, amenazaba periódicamente el orden cósmico. Era el asesino de Osiris. Representado como un extraño galgo con orejas largas cortadas, un hocico hacia arriba y un rabo bífido largo. Hijo de Gueb y Nut.

SOBEK: dios-cocodrilo. Es mencionado en el texto de las pirámides como hijo de Neit. Se le creía emergido de las aguas del caos en la creación del mundo. Era "señor de las aguas", temible por su voracidad. Eliminaba los enemigos que habitaban en los medios acuáticos. Es representado como cocodrilo y como hombre con cabeza de cocodrilo.

THOT: el dios de la escritura, de las bibliotecas, de la lengua y el señor de las palabras divinas. Representaba las matemáticas, la astronomía y las ciencias en general. Era por ello símbolo de sabiduría y señor de los discursos convincentes, de la astucia y de la magia. Tenía dos formas de representación animal: el babuino y el ibis. Es poco frecuente la representación de Toth con cuerpo humano y cabeza de babuino, pero por el contrario son numerosas con cuerpo humano y cabeza de ibis, casi siempre con material de escritorio. Toth era abogado y dios de las leyes; estuvo muy ligado a la diosa Maat, como representante de la verdad y la justicia. Toth se servía de la astucia y la magia en los casos difíciles. Ocupaba una posición importante en el tribunal divino.

ATÓN: Atón significa "el disco solar". Más tarde se consideró una manifestación de Re. En los cinco primeros años del reinado de Akenatón, el dios Atón se representaba como un ser humano con cabeza de halcón. Después subsistió sólo como un disco solar y fue proclamado divinidad suprema. Akenatón decidió que el disco solar fuera el único que recibiera culto. Allí fundó la nueva capital, Aketatón, que significa "Horizonte de Atón". Muerto Akenatón el culto a Amón fue restablecido por los sacerdotes de Tebas durante el reinado de Tutankamón.

JONSU: Jonsu es un dios cuyas raíces se hunden en el inicio de la historia egipcia. Jonsu era la representación de la placenta real, como símbolo lunar. En algunos textos de las pirámides Jonsu aparece como un dios sanguinario que ayuda al faraón en la caza y muerte de algunas divinidades para que el soberano pueda alimentarse de ellas y obtener su poder. De acuerdo al lugar de adoración cambia su representación gráfica. El aspecto momiforme lo tomaba del dios Ptah. Del dios Horus asumía a veces la cabeza de halcón, y el flagelo y el cayado, como símbolos propios del faraón. La coleta de la juventud hacía clara referencia a uno de sus aspectos como un Jonsu niño. En sus manos llevaba un cetro formado por el pilar Djed, símbolo de Osiris. Sobre la cabeza llevaba un disco de lunas, así como otro símbolo de la luna creciente.

NEFERTEM: Nacido de una flor de loto. Aparece tocado con una flor de loto.

NEIT: diosa guerrera y de la caza. Sus atributos eran el arco, las flechas y el escudo, en su función más antigua. Protege a Osiris, Re y al faraón a quienes protege con su arco. Sus flechas adormecen a los malos espíritus. Posee varias representaciones según la ciudad de culto.

NEJBET: protegía al igual que Uadyet al faraón del doble país. En el texto de las pirámides se la denomina "Corona blanca". Diosa buitre que se convertía en animal simbólico del Alto Egipto. Era también una diosa solar.

RENUUTET: la diosa serpiente. En Egipto las serpientes son divinidades protectoras y maléficas. Pero Renenutet, una divinidad con cabeza de serpientes, tiene carácter benéfico: es protectora del niño real y también diosa de la suerte. Está vinculada a la fertilidad y a las cosechas. A ella se le dedicaba la primera gota de agua, de vino, la cerveza y el primer pan.

SACMIS o SEJMET: Se representaba a esta diosa como leona, o como mujer con cabeza de leona. Era hija del dios Re, llevaba el disco solar y el ureo sobre la cabeza, y se le consideraba una manifestación del ojo de Re. Simboliza la energía destructora del sol y las llamas con que aniquilaba a los enemigos. Era la temible diosa de la guerra. Causaba espanto en este mundo y en el más allá, donde Set y la horrible serpiente Apofis sucumbían ante ella. Su nombre egipcio era Sejmet, que significa "la poderosa". Esta diosa atacó despiadadamente a los humanos, pero Re quiso impedir que los aniquilara. Sacmis fue engañada al ofrecérsele 7.000 vasijas de cerveza mezclada con un tinte rojo. La diosa, creyendo que era sangre bebió y se embriagó y la raza humana logró sobrevivir.

SELKIS: uno de los peligros del desierto eran los escorpiones. Contra la picadura de estos animales tenían la protección de Selkis, representada como mujer con un escorpión en la cabeza o con un cuerpo de escorpión. Protectora de uno de los vasos canopios, y del sarcófago del faraón, juntamente con Isis y Neftis.

SESHAT: diosa asociada a los arquitectos, aconsejaba al monarca en la fundación de los templos. En la cabeza tiene una estrella de cinco puntas y lleva en las manos una caña de palmera. Como contable del tiempo, escribe los años de reinado del faraón en las hojas del árbol de persea.

TUERIS: diosa cuyo nombre significa "la grande", estaba muy vinculada al nacimiento. Se representaba como hipopótamo hembra, con cola de cocodrilo, patas de león y muy grandes pechos. Era diosa protectora de las embarazadas y su figura aparece en las camas y en los vasos para poner leche.

UADYET: representada como cobra, era el símbolo de la corona roja del Norte y, también, el ojo izquierdo del dios sol. Aparece como ureo en la frente de éste. Recibía el apelativo de "dama del cielo" y encarnaba el calor del sol.

• PRACTICA DE LOS CULTOS EN LOS TEMPLOS

Los templos no se construían para veneración del público, sino para la práctica privada del rey y de los sacerdotes. El faraón era visto como el hijo de Ra, el dios Sol, y como dios viviente él era Horus, el mítico dios de Egipto y sucesor de Osiris. Cuando él moría, el dios era llevado al cielo para vivir con Ra y para tener su lugar entre las estrellas.

La más importante tarea del soberano era mantener el maat de Egipto. Maat como el estado de un orden divino y justo. Y esto incluía un ritual diario en cada templo. Como no podía ir a todos los templos, un sacerdote lo representaba en aquellos a los que no le era posible asistir. Asimismo se utilizaron representaciones en los muros del gobernante y estatuas que pudieran simbolizar el poder real para sustituir al rey en sus rituales.

La ceremonia diaria comenzaba con una procesión al templo seguida por el ritual de purificación y vestimenta del Rey en la "Casa de la mañana". Un incienso era cargado con charcoal para que el rey pudiera celebrar el culto. La figura del Dios era luego desvestida, purificada y vuelta a vestir con nuevos atuendos. Un banquete ritual era preparado y ofrecido en una mesa frente al santuario. Terminada la ceremonia las puertas se cerraban y sellaban hasta el día siguiente. Luego el cuarto era purificado y todas las huellas barridas a medida que el rey se iba retirando.

El público no atendía esta ceremonia. Era un ritual que involucraba solamente al Rey y a los sacerdotes superiores y como cualquier aspecto de una religión estatal, era remota la experiencia de la gente común.

Sólo para los grandes festivales anuales, cuando los dioses podían ser sacados de los templos, la población en general participaba en los grandes cultos del estado.

El festival Sed tenía que ver con el rol del reinado más que con algún dios en particular. Y fue en principio documentado en el reinado del rey Den, en la primera dinastía. Este festival celebraba el Jubileo real después de que el rey haya reinado por treinta años. También, en algunas ocasiones podía llegar a celebrarse la fiesta Sed antes de los treinta años de mandato.

Había una doble coronación para confirmar al rey en su doble rol como rey del Alto Egipto y Rey del Bajo Egipto. Como parte de esa ceremonia el Rey corría entre dos marcas. Luego él mismo encendía cuatro

flechas, una para cada uno de los puntos cardinales, simbólicamente dirigidos a los enemigos de su reino.

Los distintos sacerdotes tenían diferentes tareas. Algunos se encargaban de la economía del templo y de la administración. Otros podían especializarse en los estudios de astronomía o en la enseñanza de la escritura y copiado de textos religiosos. También podían dedicarse a los cantos o a la música par las ceremonias del templo.

Los sacerdotes comunes estaban organizados en cuatro grupos: cada grupo podía servir en un templo por un mes y después volver a la vida secular por tres meses.

Durante su mes de oficio, el grupo era pagado por el templo y la posición podía ser muy lucrativa. No estaba bien visto que desarrollaran tareas pastoriles.

Muchos templos estaban exentos de pagar impuestos y servicios al estado, por lo cual podían convertirse en ricos y poderosos.

Cuando los templos adquirían tierras, también adquirían control sobre la gente que vivía en esa tierra. Aunque la religión de estado en sí misma se mantuviera alejada de la gente, las instituciones religiosas tenían una fuerte influencia sobre sus vidas.

• LA VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE

De alguna u otra forma el cuerpo y el espíritu del individuo tenía que ser preservado y las necesidades de ambos debían ser atendidas.

En suma, para ganar la vida eterna la persona tenía que mostrar piedad hacia los dioses y liderar una buena y justa vida en el mundo presente.

Al principio la preservación física después de muerto en tiempos predinásticos se llevaba a cabo por una disecación natural debida al clima seco y al contacto con la arena estéril.

Más tarde, cuando los muertos eran enterrados en tumbas más elaboradas, este proceso natural no tenía lugar y comenzó a darse la putrefacción de los cuerpos. Por eso para preservar los mismos se llevó a cabo el proceso de momificación.

Para la época del nuevo reinado este sistema ya estaba bien avanzado: el cerebro y las vísceras eran removidas del cuerpo, luego se le aplicaba natrón (forma natural del sodio carbonatado y bicarbonato de sodio) para deshidratarlo. El corazón, visto como el sitio del intelecto, era normalmente dejado en el cuerpo. El mismo era tratado con aceites, resinas y especias para luego ser envuelto con el fin de restaurar sus formas originales. Se colocaban amuletos en el cuerpo

como una forma de protección y luego se lo envolvía con vendajes de lino. Los órganos internos que habían sido sacados previamente, también eran cuidadosamente preservados porque ninguna parte del cuerpo debía perderse para que el muerto estuviera completo en la otra vida. Las vísceras se guardaban en cuatro jarras canópicas que eran protegidas por los cuatro hijos de Horus, cada uno asignado a un órgano en particular. Por otra parte, las reinas Isis, Net, Neftis y Selket proveían protección extra a los dioses canónicos y al cofre. Los egipcios creían que un individuo era hecho por cinco elementos diferentes: el cuerpo físico, el Ka, el Ba, el nombre y la sombra. En la muerte el Ka seguía viviendo por lo cual necesitaba alimento y bebida tal cual el cuerpo lo ha necesitado en vida. El alimento, entonces, era provisto por la familia del muerto quien la llevaba y colocaba en una mesa de ofrendas en la tumba o haciendo una donación al templo para que el sacerdote pudiera llevar a cabo esta función en lugar de la familia.

■ 9.2- PLANILLA DE OBSERVACION SEDE

ITEM	CANTIDAD	SI	NO	OBSERVACIONES
PISOS				
AULAS POR PISO				
ESCALERAS				Ascensores:
AULAS GRANDES TEORICOS				
AULAS CHICAS PRACTICOS				
ACCESOS				
BIBLIOTECA				
CAFETERIA				
MAQUINAS EXPENDEDORAS				
MURALES				Firma: Ubicación: Colores: Motivo:
COLORES AULAS				
COLORES PASILLOS				
COLOR FRENTE				
SENALES DE EMERGENCIA				Visualización:
VENTANAS POR AULA				
CARTELERAS INSTITUCIONALES				
CARTELES DE AGRUPACIONES				
COLORES DE LOS CARTELES				Ubicación:
INSCRIPCION INSTITUCIONAL				

■ 9.3- ENCUESTA TIPO

Por favor indicar a qué sede se le asigna el número 1 en las respuestas y a qué sede corresponde el número 2. Sedes: Ramos, MTA, Tucumán.

SEDE NUMERO UNO:SEDE NUMERO DOS:.....

1. ¿Alguna vez leíste la identificación del frente de la facultad?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

2. ¿Qué es lo primero que ves habitualmente cuando entrás al edificio?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

3. ¿Alguna vez te detuviste a ver los carteles institucionales o la información que está colocada en las carteleras?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

4. ¿Leés los afiches, y cartelones, cuáles?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

5. ¿Le prestás atención o los identificás como parte del entorno visual?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

6. ¿Podrías describir los colores de los afiches?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

7. ¿Sabés de qué color son las paredes?¿Podrías indicarlos?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

8. ¿Reconocés los carteles de seguridad dentro del edificio?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

9. ¿Viste los murales que hay en las distintas sedes? ¿Cómo los describirías?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

10. ¿Cómo considerás que es la circulación interna del edificio?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

11. ¿Tenés algún recorrido habitual dentro del edificio o circulas libremente? (¿vas siempre por la misma escalera? ¿Comprás primero café? ¿Te parás en el pasillo con tus compañeros para charlar un rato? ¿entrás directamente al aula o esperás en el hall a que llegue el profesor? ¿tratás de evitar los pasillos donde hay mucha gente?, ¿eludís los pasillos solitarios?, etc.)

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

12. ¿Cómo superas los momentos en que los pasillos se congestionan? ¿Te ponés nervioso/a?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

13. ¿Considerás que hay buena ventilación en las aulas?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

14. ¿Cómo considerás que es la iluminación?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

15. ¿Te gusta pasar muchas horas en el edificio o sólo vas por la necesidad de asistir a clases?

Resp. sede 1:

Resp. sede 2:

16. En cuanto a las distintas sedes ¿Qué edificio te parece más acogedor? ¿Dónde te sentís más cómodo?

▽ RAMOS ▽ MTA ▽ TUCUMÁN

¿Por qué?.....

17. ¿Sabés desde qué año funciona la facultad de Ciencias Sociales? ¿Y la carrera de ciencias de la comunicación?

18. ¿Qué pensás que funcionaba en cada una de las sedes antes de ser una facultad?

RAMOS:

MTA:

TUCUMÁN:

Muchas gracias por tu colaboración

