

Introducción

El campesino tradicional, tras labrar y preparar la tierra, diseminaba a puñados el grano por el campo con la esperanza de que fructificase. Sin embargo, no bastaba con que la simiente tuviera la calidad necesaria y el momento de la siembra fuera el oportuno. Otras muchas circunstancias, que no dependían de su trabajo, su conocimiento y su laboriosidad, debían serle favorables. El tiempo adverso podía helar la plantación antes de germinar. La lluvia, adecuada y suficiente pero no excesiva, tenía que llegar en el momento preciso para evitar que se malograra la siembra anegando el campo o arrastrando las semillas, sin que, por otro lado, su escasez trajera la sequía agostando la cosecha. Una granizada inoportuna podía destruir el cultivo antes de madurar. Además, el grano, lanzado azarosamente con cierta maestría para su uniforme diseminación, debía caer en los sitios adecuados para desarrollarse, sin que los pájaros u otros animales se los comieran antes de brotar.

Los textos recogidos en esta recopilación han sido diseminados a lo largo de los años en diferentes lugares. Los contextos académicos en los que se presentaron suponían, en principio, un entorno propicio para su siembra. Si tienen o no la calidad suficiente para arraigar, es algo que el lector juzgará por sí mismo. Todos ellos han permanecido inéditos y he pensado que, tal vez, ahora podía ser el momento oportuno para una nueva siembra en el terreno expectante del lector, que coge el libro entre sus manos.

También otras condiciones fortuitas convierten en problemático alcanzar este objetivo. La proximidad que se produce con la vivencia directa de la palabra en el ambiente de una conferencia, una clase, un seminario o un congreso, no es igual que el recogimiento aislado del lector que se enfrenta a la letra impresa. El encuentro personal de los interlocutores, que estimula, y enriquece el

intercambio de conocimientos, se convierte en la lectura en un simulacro de diálogo donde la letra escrita no responde a las interpelaciones que le dirige el lector, y sigue repitiendo siempre la misma respuesta, tal como explica Sócrates en el *Fedro* de Platón. Tampoco es equiparable el ritmo de exposición, donde la frase escuchada al hilo de un discurso no permite suspender su desarrollo para poder meditarla, pausadamente, o volver a releerla, como ocurre con la página impresa. Es, sin embargo, este contexto diferente, que surge al servirme de un medio de difusión como el libro, lo que me estimula a poner a prueba las ideas pensadas para otras situaciones distintas. Distintas y, quizás también, algo anacrónicas en la medida que algunos de estos textos hace ya varios años que fueron elaborados y las condiciones culturales, profesionales, sociales y políticas, que eran el sustrato implícito que las sustentaba, eran otras. ¿Siguen siendo válidos, a pesar de todo?

Los textos están agrupados en tres grandes apartados de acuerdo con sus afinidades. No es, por lo tanto, una exposición cronológica sino temática. El primer bloque aborda cuestiones sobre la *representación de la arquitectura* y algunos de los problemas que plantea: el significado de la imagen, el papel de la habilidad manual como portadora de conocimiento y los retos que conlleva su traspaso de un medio de representación a otro. El segundo conjunto recoge tres trabajos que tienen a la ciudad como objeto de reflexión: su condición de *obra de arte*, las utopías urbanas surgidas a lo largo del siglo xx y el papel que juegan las *arquitecturas icónicas* en el escenario de la ciudad histórica son los temas concretos. El último grupo de escritos se refieren al *patrimonio arquitectónico moderno* y, de un modo especial, a la arquitectura residencial.

El origen de cada uno de estos textos es:

1. SOBRE LA REPRESENTACIÓN

Imagen e Imaginación. Alacant, 07.2006

Este escrito corresponde a la introducción de un trabajo de investigación sobre *La imagen de la ciudad de Alacant en el siglo xx* preparado, a partir del curso de doctorado impartido en la Universitat d'Alacant: *Alacant siglo xx: Ciudad y arquitectura. La imagen de la ciudad a través de la arquitectura* (curso 2002-2003).

La memoria de la mano. Alacant, 2.12.2010

Se trata de la conferencia inaugural del *X Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la edificación* que se realizó en la Universitat d'Alacant los días 2, 3 y 4 de diciembre de 2010 y que, por diferentes causas, no se incluyó en las Actas del congreso publicadas.

Dibujar, escribir, pintar. El Greco pintor de mapas. Toledo, 30.01.2013

Este texto pertenece a una conferencia dada en el Museo del Greco de Toledo dentro de las actividades programadas por esta institución y que desarrolló y adaptó el contenido de la conferencia impartida en el *Máster de Profesor/a de Educación Secundaria* de la Universitat de València (Estudi General) el 14.12.2011.

2. SOBRE LA CIUDAD

El disfrute estético de la ciudad. Orihuela, 10.02.2005

Se recoge en este escrito la conferencia impartida en el *VIII Ciclo de Conferencias 2004-2005: Arte y ciudad*, organizado por la Cátedra Arzobispo Loazes de la sede en Orihuela de la Universitat d'Alacant.

Elucubraciones arquitectónicas. El tránsito de las utopías modernas a las ocurrencias posmodernas. Moncada, 28.04.2005.

Fue mi aportación al *Seminario Interanual de Estética y Política* organizado por la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas del Centro de Estudios Universitarios (CEU) Cardenal Herrera.

Arquitectura icónica y ciudad histórica. París, 31.03.2010
Este texto es el de mi participación en la Mesa Redonda sobre *Conservation du patrimoine et architecture iconique* (copartícipes: Bernard Schumi; Jean-Pierre Duport; Geert Blervacq y Manayotis Tournikiotis, moderada por: François Chaslin) dentro del ciclo *Cinq Tables Rondes* organizado por la Cité Universitaire International de París.

3. SOBRE ARQUITECTURA MODERNA Y PATRIMONIO

La modernidad replanteada. Conjuntos de viviendas en Latinoamérica y España a mediados del siglo xx. Alacant, 12.11.2011

El contenido de este escrito, redactado junto con el doctor arquitecto Ignacio Requena Ruiz, recoge las conclusiones del *1er Seminario Internacional: la Modernidad replanteada. Conjuntos de viviendas en Latinoamérica y España* que se desarrolló en la Universitat d'Alacant los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2011.

El transcurso del tiempo sobre la arquitectura moderna: de la fugacidad a la pervivencia. Colima, 25.08.2011
Este apartado corresponde a la ponencia magistral por invitación preparada para el *VII Seminario Internacional de Conservación del Patrimonio: la investigación como herramienta para la conservación del patrimonio*, realizado en la Universidad de Colima (México) los días 24, 25 y 26 de agosto de 2011.

La vivienda moderna como patrimonio. València, 26.01.2012
Con esta aportación se inició el curso *La vivienda como patrimonio* (26-28 de enero de 2012) organizado por la Universitat Politècnica de València dentro del Máster Oficial en Conservación del Patrimonio Arquitectónico.

1. Sobre la representación

Existe el peligro de confundir la arquitectura con sus representaciones, ya sean dibujos, planos, maquetas, fotografías, *renders* o videos. Y, en consecuencia, aparece el error de trasladar los valores o carencias de las imágenes a la propia obra construida. Sin embargo, es evidente que un mismo edificio se puede dibujar bien o mal y este hecho no aumenta ni disminuye sus cualidades. La cuestión previa, por lo tanto, al centrarnos en la representación arquitectónica, es poder separar claramente la imagen de la obra siendo conscientes de su autonomía respectiva evitando confundir las imágenes, los proyectos o los levantamientos con los edificios.

Y sin embargo, el arquitecto imagina e inventa su obra cuando está plasmándola con los instrumentos de la expresión gráfica. Las representaciones de la arquitectura, los proyectos, los croquis, los dibujos informáticos, son un cauce que acota y, en gran medida, limita las posibilidades de invención del arquitecto. La dependencia entre las imágenes y las obras, hechas por el propio autor, saca a la luz sus conexiones. Hay una inevitable fluidez

entre los dos ámbitos donde el arquitecto concreta su capacidad y su actividad: la expresión gráfica y la invención arquitectónica. Y, en consecuencia, los medios y sistemas gráficos, utilizados en la creación del proyecto, o en su difusión y presentación, contaminan, de alguna manera, el resultado. Vemos y valoramos la arquitectura dentro de un entramado visual y plástico en gran medida conformado por nuestro modo de dibujar y apreciar las imágenes y representaciones plásticas. Ésta sería, por lo tanto, la primera cuestión a tener en cuenta, que, de alguna manera, cuestiona y matiza lo comentado anteriormente sobre la independencia entre la representación y la obra.

Nuestro actual sistema de valoración del universo plástico está fuertemente lastrado, por un lado, por la tradición histórica que sitúa a la pintura *exclusivamente* en el campo de la estética y el arte, y, por el otro, por el peso de la informática que arrincona el conocimiento y el papel que nos aporta el dibujo manual en la *invención arquitectónica*. Con los textos recogidos en este apartado se intenta

superar estas limitaciones o al menos, ponerlas en evidencia a fin de profundizar en el conocimiento del papel que juega la representación en el pensamiento y en la creación de la arquitectura.

Todas estas líneas de reflexión son las que establecen la trabazón entre los tres textos (por otra parte muy diferentes entre sí) que componen este apartado. El primer escrito intenta acotar conceptualmente la noción de *imagen* y, de un modo específico, el papel de la *imagen urbana* en la *idea de ciudad*. El segundo se centra en comprender el papel que asume la destreza manual en la invención

arquitectónica. O sea, en subrayar la conexión entre la práctica del dibujo y la invención proyectual, señalando los peligros de su abandono. El último texto plantea una aproximación a la historia de la cartografía, especialmente la militar, y la representación de las ciudades en el proceso de su desglose a lo largo del s. XVI en dos tipos de imágenes: la *vista* panorámica y el *plano* en planta. El cuadro de El Greco *Vista y plano de Toledo* pone en evidencia estos temas y amplía la interpretación de esta obra más allá del estricto interés pictórico y plástico, introduciéndolo en el mundo de la cartografía de la época y ensanchando el cometido profesional del pintor.



Fig. 1: Alacant desde el puerto (Postal de principios del siglo xx).



Fig. 2: Alacant desde el puerto (1976).

Città immaginarie, ma non città fittizie.

Rosario Assunto, (1983, p. 70)

Las ciudades crecen inexorablemente, se transforman, nos envuelven, nos sorprenden, se diría que nos amenazan, no es extraño que el desconcierto aumente frente a esta fuerza mística que se desencadena de manera imparable. La respuesta debería ser firme, resuelta, pero nos limitamos a «rehabilitar», a repintar o rascar las fachadas, como si la recuperación de la escenografía urbana fuera lo único que se puede hacer. [...]

La ciudad nació como hogar de libertades, de pactos, de participación; y convertirla en decorado es una traición a su espíritu originario. Una traición que se pagará caro.

Luis Martín Santos, «La ciudad, máscara de una sociedad insolidaria» (*El País*, 15.12.1986)

Imagen e imaginación

Inmersos como estamos en el panorama laberíntico de la *cultura de la imagen*, de los *medios de comunicación visual*, de la era de la *globalización* protagonizada por los *mass media* y la *informática*, resulta imprescindible acotar los términos utilizados a fin de evitar, en lo posible, cualquier malentendido. ¿Qué se quiere decir cuando se habla

de la *imagen* de una ciudad? ¿Acaso esa imagen es algo fijo y perdurable, o tiene una evolución con el transcurso del tiempo? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de la *imagen de Alicante*? Tal vez sea necesario aclarar estas cuestiones para centrar el contenido específico de este trabajo.

Las imágenes son construcciones mentales que estructuran las percepciones dándoles sentido. Se sitúan en el ámbito del pensamiento y tienen, por lo tanto, un estatuto similar a las *ideas*, pero sus efectos son *siempre reales* porque se insertan en el conjunto de las motivaciones que impulsan a la acción¹. Sus consecuencias son tangibles, ya que repercuten en el mundo material sobre el que actúan.

Sin embargo, no todas las imágenes gozan del mismo estatuto. La *imaginación*, que crea las imágenes, y la *fantasía*, que origina las ocurrencias y los fantasmas, son dos facultades anímicas que a veces se confunden porque se mueven en territorios solapados². Dos cuestiones se plantean a partir de todo esto. La primera: ¿cómo se produce el paso de la mente que imagina a la acción que incide sobre el mundo? O sea, ¿qué metamorfosis sufren las imágenes para convertirse en acciones transformadoras de la realidad? O, usando los términos cartesianos que caracterizan la modernidad ¿cómo algo *mental* perteneciente al mundo del pensamiento se convierte en algo

real perteneciente al universo de lo físico, de la *extensión*?³. La segunda: ¿cómo podemos diferenciar lo que son *imágenes verdaderas* de lo que son simples *fantasías*?⁴. Dicho de otra manera: ¿qué diferentes clases de imágenes existen y cómo incide cada uno de estos tipos en las motivaciones transformándose en actuaciones? Y, todavía hay una cuestión previa: ¿cómo surgen o se crean en la mente las imágenes?

Sobre todo este entramado de preguntas, en nuestro caso planea aún un tema general: si las imágenes son un tipo específico de creaciones de la mente ¿existen imágenes comunes, compartidas, creadas por algo así como una *mente colectiva*, capaces de movilizar a grupos sociales, a los habitantes de una ciudad? Por ejemplo: ¿hay una imagen general compartida y asumida por todos los habitantes de Alacant? ¿Hay una *imagen de Alacant*? Y, si la hay ¿cómo esa imagen –o imágenes distintas de grupos de ciudadanos con intereses diferentes e incluso enfrentados entre sí– se convierte en intervenciones que modifican la realidad física de la ciudad sobre la que se proyecta?⁵.

1. Bohm (2002, p. 114) «mientras el contenido del pensamiento puede ser “real” o “irreal”, su función siempre es real. En primer lugar, esta función es la de dar sentido y forma a la percepción [...] y en segundo lugar, debe permitir que surjan sentimientos e impulsos que promuevan acciones apropiadas para el contexto, es decir, contiene lo que podríamos denominar motivaciones».

2. Sobre la confusión entre estos dos ámbitos y aludiendo al concepto griego de *phantasma* tal como aparece en Platón, Maurizio Ferraris lo asigna a la *visión* directa y no tanto a la *imagen*. Escribe: «*phantasma* no es propiamente “imagen” sino “lo que aparece”, lo cual lleva consigo la legitimidad de traducirlo como “presentación” antes que como “representación”» y refiriéndose al verbo *phantazesthai* que significa aparecer, continúa: «designa, primariamente, no tanto el acto de presentarnos intencionalmente una imagen, sino más bien la aparición que nos visita en el sueño o en la vigilia». En: Ferraris (1999, p. 12).

3. Sobre las distintas teorías planteadas a lo largo de la historia véase Sartre que, aludiendo a la interpretación cartesiana escribe: «No hay, no podría haber imágenes en la conciencia. Pero, la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo». (1980, p. 129).

4. Sobre las relaciones entre *phantasia* y *aísthesis* (creencia) tal como se establece en el *Teeteto* véanse las notas y comentarios de Serafín Vegas González a Platón (2003). Sobre el problema de las «características de la imagen verdadera» véase: Sartre (1980, pp. 75-92): Sobre el «criterio de verdad» del conocimiento véase Hessen (2008, pp. 116-123).

5. En relación con esta cuestión véase: Durán (1998) y especialmente: *Capítulo II: Memoria y deseo de la ciudad* (pp. 39-87).

Los asuntos así planteados adquieren una nueva dimensión más compleja cuando de lo que se trata no es tanto de detectar la *imagen de Alacant* en un momento preciso, y por lo tanto con una condición *sincrónica*, sino de analizar las transformaciones que ha experimentado en el transcurso del tiempo y, por consiguiente, con un evidente matiz *diacrónico*. En concreto, a lo largo de todo el pasado siglo xx. (figs. 3, 4)

Utilizamos la palabra *imagen* para designar cosas distintas lo cual hace pensar que, tal vez, todas ellas están relacionadas entre sí. Consideramos la imagen como materia del conocimiento, pero también, como representación prioritariamente *visual* de la realidad y como fruto o resultado de la invención creativa. Cada una de estas interpretaciones plantea cuestiones específicas.

La imagen como conocimiento

De un modo inmediato consideramos la imagen como *la apariencia* sensible de algo, como su *figura*, fundamentalmente visible aunque también auditiva incluso olfativa o táctil. En suma, como el conjunto de características perceptivas que la definen cuando se nos presenta ante nosotros. Bajo este enfoque la imagen alude al modo en que se nos aparece, al modo en que la *percibimos*. Como si *perteneciera al objeto*, y por lo tanto, como si la imagen fuera algo *objetivo y real* susceptible de ser captado de manera directa⁶. El modo espontáneo de conocer algo es, precisamente, verlo, capturar sensiblemente su imagen. Esta idea, que corresponde a un planteamiento

6. Según Sartre (1980, p. 44): «En Hume la imagen aparece como una percepción debilitada, como un eco que le sigue en el tiempo; Bergson la convierte en una sombra que duplica la percepción: en ambos casos es un calco exacto de la cosa». Y comenta en relación con esta interpretación: «La imagen duplicaba la percepción



Fig. 3: Bañeros del Postiguet (postal de principios del siglo xx).



Fig. 4: Bañeros del Postiguet destruidos tras un bombardeo durante la Guerra Civil.

como su sombra, era la percepción misma cayendo en el pasado, era la misma imagen-cosa aislada únicamente de su contexto de manera que llegara a ser una imagen-cuadro» (1980, p. 52)

tradicional del conocimiento, asigna una *correspondencia* biunívoca e inmediata entre *lo real tal como es* y las construcciones mentales que elaboramos a partir de su percepción sensible, o sea, *su imagen*. Aunque esta teoría ha sido ampliamente superada no por ello deja de reflejar un hecho que asumimos como natural⁷. En todo caso, cualquiera que sea la interpretación de las distintas teorías cognitivas, las imágenes intervienen de una forma relevante en nuestro conocimiento de la realidad y, por lo tanto, es ineludible su relación profunda y vinculante con nuestro modo de percibirla y conocerla. Conocer algo es, en definitiva, descubrir la vinculación que hay entre las cosas y las imágenes que de ellas nos formamos.

Para Platón las imágenes de la realidad que nos envuelve son las *sombras fugitivas y mudables* de las *ideas eternas y estables*. Es a través de ellas como se despierta en el espíritu el *recuerdo* de las ideas conocidas anteriormente. Saber es, en realidad, *reconocer*, recuperar de nuevo lo ya conocido, *recordar* y, en cierta medida, rememorar las

ideas gracias a las imágenes de las cosas que ahora salen a nuestro encuentro. Las imágenes, por lo tanto, *velan y desvelan* a la vez. Lo que vemos es sólo un reflejo borroso del verdadero mundo de las ideas el cual no nos es ahora accesible de forma directa. Aunque las imágenes sean sólo simples reflejos evanescentes, nos son necesarias porque desencadenan un proceso que nos permite llegar al verdadero conocimiento, a la auténtica *visión intelectual*. Lo que *ahora intuyo* como algo entre velado a través de las imágenes cambiantes de las cosas, me ayuda a *ver de nuevo* con toda claridad, me permite regresar al universo de las ideas inmutables. La relación entre *ver* y *conocer* queda así firmemente establecida. Maurizio Ferraris (1999, p. 12) refiriéndose a la etimología de la palabra *idea* escribe:

...en griego, *eidon* es un aoristo usado como sustituto de *horao*, veo (y tiene la misma raíz que el latín *video*); su pasado (*oída*) y no su presente, quiere decir «saber» (he visto, por tanto sé). Sé algo con certeza en el momento que veo, y veo para siempre, con los ojos del espíritu, el cual asegura a la imagen una permanencia no efímera.

7. Sartre (1980, p. 9) habla de la «metafísica ingenua de la imagen. Esta metafísica consiste en transformar la imagen en una copia de la cosa, existiendo ella misma como una cosa». Este autor resume las tres concepciones clásicas de la *imagen* y su relación con el pensamiento y el conocimiento: Para Descartes «la imagen es una cosa corporal, es el resultado de la acción de los cuerpos externos sobre nuestro propio cuerpo por intermedio de los sentidos y de los nervios. [...] la imagen [...] es exactamente el límite de la exterioridad». (1980, p. 13); la teoría de Hume postula que: «En el espíritu no existen sino impresiones y copias de esas impresiones que son las ideas [...] ideas e impresiones no difieren en naturaleza, lo que hace que la percepción no se distinga en sí misma de la imagen». (1980, p. 17); y la tesis conciliadora de Leibniz para quien: «la imagen no tiene sino un papel accidental y subordinado, un papel de un simple auxiliar del pensamiento, de un signo». Y añade: «La única diferencia [...] en Leibniz [...] entre imagen e idea es entonces que en un caso la experiencia del objeto es confusa y en el otro, clara». (1980, p. 16).

Las *imágenes* de las cosas son el viático que me reconduce de nuevo a la auténtica *visión*, a la contemplación de las ideas. Son un lazo que liga las *cosas pasajeras* con las *ideas permanentes*. El mundo visible y perecedero, que se manifiesta en las imágenes mudables, es así un puro reflejo del mundo eterno de las ideas las cuales son como imágenes inmutables, es decir, son la visión profunda de las cosas, la captación de su verdadera esencia. Las *ideas* serían las auténticas *imágenes del ser*. Y el conocimiento para Platón no es otra cosa que un camino de regreso desde lo aparente y sensible hasta lo conceptual e ideal.

Aristóteles lo interpretaba de otra manera: las *ideas* sólo pueden formarse en el intelecto a partir de las *imágenes*.

Éstas son las *huellas* que dejan los seres reales en la mente. En esto consiste el conocimiento. El alma es como una tablilla de cera sobre la que dejan su impronta las percepciones sensibles marcando su *forma*, imprimiendo su *imagen*⁸. La mente no retiene de las cosas su *materia*, sino su *forma*, y lo hace como *imagen* en virtud de la facultad de la imaginación. Hay como una afinidad consustancial, un hilemorfismo, entre la *forma* de un objeto y la *imagen* que éste deja impresa en el alma. No es la *materialidad* de la piedra la que está en la mente de quien la observa sino la huella de su forma: su *imagen*. Necesitamos transformar las puras sensaciones sensibles en imágenes (imprimir en la tablilla de cera las huellas por usar el símil de Aristóteles) para poder elaborar el conocimiento.

Habría, por lo tanto, dos estadios diferentes: los sentidos que captan las formas fijadas en sus imágenes, y el intelecto que desde ese nivel es capaz de llegar a su esencia, a los conceptos universales, a las ideas, mediante un proceso racional de generalización o abstracción⁹. La *sensación* que deja su huella es de *lo particular*. El concepto o idea es *universal*. Conocer, por lo tanto, no es *recordar las ideas* como postulaba Platón, sino transformar en nociones universales las *huellas de las cosas* particulares captadas por los sentidos y que han sido convertidas en imágenes por la imaginación. En este proceso son las imágenes lo que permanece en la mente (y no la presencia sensible

de los objetos ante los sentidos) y, gracias a ellas, podemos establecer comparaciones y elaborar ideas generales¹⁰. La imagen formada ante la presencia de algo queda fijada como memoria cuando esa presencia desaparece. Y esa imagen memorizada es la que posibilita rememorarla de nuevo en una situación diferente. Por ejemplo, veo un plato y su imagen redonda (su forma, su huella, no su realidad física y material) al quedar impresa en mi espíritu me permitirá compararla con la de otro plato u otro objeto y elaborar así el concepto genérico del círculo como idea abstracta universal. Bajo este enfoque, la *memoria* y la *rememoración* se convierten en las bases que hacen posible la abstracción del conocimiento¹¹.

Tanto en un caso como en el otro, tanto en Platón como en Aristóteles, las imágenes se convierten en elementos imprescindibles para *el pensar y el conocer* a partir de las sensaciones sensibles que aparecen ante nuestros sentidos. En un caso, porque son el desencadenante de la regresión al mundo de las ideas. En el otro, porque son las huellas dejadas por las cosas en nuestra mente con las cuales el intelecto puede elaborar un conocimiento sobre el mundo.

La teoría del conocimiento elaborada por Kant aporta una nueva interpretación al papel que juegan las imágenes en los procesos cognitivos. Para este filósofo todo nuestro conocimiento comienza en los sentidos, pasando de éstos al entendimiento para alcanzar su meta en la razón.

8. Ya Platón pone en boca de Sócrates esta metáfora cuando escribe: «Supón, pues, en aras del argumento, que hay en nuestras almas un bloque de cera impregnable [...]. Lo que ha quedado grabado, lo recordamos y tenemos conocimiento de ello durante todo el tiempo que perdura su imagen» (2003, pp. 234-235)

9. «Aristóteles avanza la hipótesis de dos intelectos: uno, que hace referencia a los sentidos y que necesita de la imaginación; el otro, puro e impassible que puede no necesitarla». (Ferraris, 1999, p. 48), el cual se sustenta sobre la razón.

10. Ésta es, precisamente, con diferentes matices e interpretaciones, la postura defendida por el *asociacionismo*, el *empirismo* y la *psicología analítica* según Sartre (1980).

11. Gadamer (2002, p. 271) escribe: «Es sabido que entre los griegos la *mnéme* o memoria y la *anámnesis* o rememoración constituyen las funciones básicas del pensamiento humano, capaz de retener su propio origen, reunir experiencias, elaborarlas y acceder, así a un saber anticipativo».

Estos tres estadios se organizan generando una estructura entrelazada y coherente, formando un todo. No son, pues, situaciones autónomas o independientes sino interconectadas donde cada una se entrelaza con las otras. A este sistema trabado e interdependiente Kant lo llama la *arquitectónica* de la razón sobre la que se sustenta todo el conocimiento. Conocer es sintetizar, elaborar juicios racionales. Un juicio es una síntesis entre una *intuición sensible* que recibimos por los sentidos y un *concepto* que pertenece al entendimiento. Pero las intuiciones sensibles sólo podemos asimilarlas cuando las ordenamos según nuestra estructura mental, es decir, cuando las organizamos de acuerdo con lo que Kant llama las *intuiciones puras*, las cuales se hallan *a priori* en nosotros. Éstas son el espacio y el tiempo. O sea, las intuiciones sensibles (los *datos* en bruto que nos aportan los sentidos) estructuradas (usando una metáfora informática diríamos *formateadas*) por las intuiciones puras del espacio y el tiempo, se convierten en *imágenes*. Y sólo entonces, cuando las intuiciones sensibles se han convertido en imágenes son susceptibles de ser asumidas por nuestro entendimiento. A su vez, el entendimiento, que actúa mediante *conceptos*, para poder asimilarlas dispone también de elementos *a priori*: reglas y estructuras mentales tales como la causalidad (las relaciones lógicas entre causas y efectos) o la conciencia innata de los números¹². La síntesis entre las intuiciones sensibles y los conceptos son, por lo tanto, el material con el que se elaboran los juicios racionales, son el contenido del que se sirve la razón para elaborar el

12. En relación con esto Cassirer (1998, II, p. 113), escribe: «Espacio, tiempo y número representan los medios del pensamiento en virtud de los cuales el mero “agregado” de las percepciones toman gradualmente la forma del “sistema” de la experiencia [...] Desde este punto de vista, espacio, tiempo y número no son para el conocimiento teórico sino el instrumento del “principio de razón.” [...] Éstos aparecen no tanto como *contenidos* concretos de la conciencia, sino como sus *formas de ordenación* universales».

conocimiento. José Luis Arce Carrascosa (1999, p. 132) lo explica así:

Y si para Kant la razón se configura como una estructura de tres facultades subjetivas, tres habrán de ser los tipos *a priori* que hayamos de encontrar en el campo del sujeto [...]. Kant reconoce la existencia de tres clases de *a priori*: las intuiciones puras de espacio y tiempo –que pertenecen a la sensibilidad– las categorías del entendimiento –reglas que permiten una categorización general de los objetos de la experiencia– y las ideas de la razón –que si bien no tienen ninguna función objetivadora y constitutiva, poseen una dimensión ordenadora y sistematizadora del saber.

La síntesis entre *intuiciones* convertidas en imágenes (de la sensibilidad) y *conceptos* (del entendimiento) es la clave para el conocimiento según Kant, porque, como él afirma, *los conceptos sin intuiciones son vacíos y las intuiciones sin conceptos son ciegas*. Sólo se puede hablar de conocimiento cuando una intuición sensible, obtenida a partir de la sensibilidad que es la única facultad capaz de aportar *información* al conocimiento, es reabsorbida conceptualmente por el entendimiento¹³.

Con esta postura la teoría de la *tablilla de cera* aristotélica se desmorona. Podríamos decir, siguiendo esta metáfora, que en la formación de las *huellas* que son las imágenes tanta importancia tiene la *forma* de las cosas como la *cera*

13. Según Kant en la *Crítica de la razón pura* (1781) citado por Arce (1999, p. 139): «La capacidad de recibir representaciones, al ser afectada por los objetos, se llama sensibilidad, y ella es la única que nos suministra intuiciones. Por medio del entendimiento, los objetos son, por el contrario, pensados, y de él proceden los conceptos. Pero, en definitiva, todo pensar tiene que hacer referencia directa o indirectamente a intuiciones, y, consiguientemente, entre los humanos, a la sensibilidad, ya que ningún objeto se nos puede dar de otra forma».

de la tablilla. Porque en esta interpretación kantiana del conocimiento la mente no juega un papel *pasivo*, o simplemente *receptivo*, sino *activo*. Y uno de los cometidos fundamentales de esa actividad es estructurar las *intuiciones sensibles empíricas* de lo inmediatamente aportado por los sentidos mediante las *intuiciones puras del espacio y el tiempo*, y traducirlas a conceptos inteligibles. El primer paso en todo este proceso es crear *imágenes* a partir de las percepciones sensibles empíricas una vez estructuradas espacio-temporalmente.

Bajo este enfoque, la idea de *imagen* adquiere un mayor grado de complejidad en la medida en que ya no se puede considerar como *algo que pertenece al objeto* sino que es *algo que elaboramos a partir de los impulsos sensibles*. Pero para que esos impulsos se conviertan en *imágenes* precisan de una reestructuración. Y sólo, a través de las *imágenes así construidas* podemos generar conocimiento, es decir, podemos sintetizar juicios racionales.

La primera aproximación al concepto de *imagen* nos ha llevado a entrever, de una manera muy general, el papel que desempeña en el conocimiento humano. Conocemos a través de imágenes. Es más, de acuerdo con las teorías cognitivas comentadas, parece que *sólo podemos conocer a través de imágenes* cualquiera que sea el rol que éstas tengan en ese proceso. Este cometido sustancial de las imágenes en el conocimiento es lo que quería resaltar. Sólo podemos adquirir un conocimiento de la realidad cuando somos capaces de *imaginarla*, de convertirla en una imagen accesible a nuestro entendimiento y nuestro raciocinio.

Aplicando estas ideas a la *imagen de la ciudad*, *conocerla* significa, en última instancia, que hemos sido capaces de elaborar una *imagen* de ella. La imagen de la ciudad se revela así como el camino ineludible que tenemos para acceder a su conocimiento. Sólo si conseguimos concretar

su imagen podemos aceptar que hemos llegado a elaborar un conocimiento adecuado de ella. *Investigar la imagen de la ciudad es, desde este punto de vista, la única manera posible de conocerla*. Bajo un enfoque cognitivo, esta búsqueda de la imagen urbana tiene por cometido sintetizar las imágenes sensible de la ciudad con los conceptos inteligibles pertinentes a fin de elaborar los juicios racionales que nos aporten el conocimiento adecuado y objetivo de esa realidad.

La imagen como representación

Llamamos también *imagen* a aquello que *alude, evoca o simboliza a otra cosa ausente*. Por ejemplo, decimos que una fotografía es la *imagen* de una persona. En este caso consideramos la imagen como una *representación* que tiene un evidente *significado*. La *imagen es comprendida*, y esta comprensión es lo que nos permite vincularla con aquello a lo que nos remite, o sea, *interpretarla*. Se trata del proceso de *significación*. Siguiendo el ejemplo anterior decimos que la imagen fotográfica *representa* a la persona. Bajo esta perspectiva una imagen es siempre *más que una imagen* en la medida que por debajo de la mera presencia del objeto (la fotografía en este caso) siempre nos habla también de *otra cosa*. La *presencia del objeto* y la *representación de lo ausente* se superponen en la imagen dándole un determinado *sentido*¹⁴. Y, por lo tanto, la *interpretación* y la *comprensión de ese sentido* insertan todas estas cuestiones en el mundo de los lenguajes, de la semiología y de la hermenéutica. No basta, pues, con *conocer* lo que las imágenes nos *presentan*, sino que es necesario también indagar lo que *representan*, es decir,

14. Citando a Hoernlé, Sartre (1980, p. 72) escribe: «la imagen es comprendida y [...] en el pensamiento ordinario nuestra atención no siempre, ni muy a menudo, se dirige a las imágenes: se dirige, en primer lugar, a su significación».

entender su *sentido*, *interpretarlas*. Significante y significado, o denotación y connotación son términos que aluden a este doble papel de las imágenes en las diferentes disciplinas semiológicas y lingüísticas.

Percibir una cosa es recibir toda una serie de estímulos sensibles que ordenamos haciéndolos inteligibles, es decir, tomando *conciencia* de ella. Esto significa que la *comprendemos*, que somos capaces de interpretar esos datos recibidos. Pero comprender no es otra cosa que *dar sentido* a lo que percibimos. Entender algo, una imagen, un enunciado o una pregunta, por ejemplo, y *comprenderlo* son dos cosas diferentes. La comprensión implica la capacidad de captar su *sentido*¹⁵. En ese proceso las categorías de espacio, tiempo, número o causa son sustanciales, pero no son las únicas. La memoria y la correspondencia con otras percepciones juegan también un papel relevante¹⁶. La comprensión de las imágenes percibidas

15. Remitiéndose a esta diferencia y citando a Ludwig Wittgenstein Bouveresse (1993, p. 44) presenta el siguiente ejemplo: «Alguien que no comprenda la pregunta “¿qué color tiene la letra “a”?” no es alguien que no comprenda castellano, ni el significado de los términos “color”, “vocal”, etc. Por el contrario: cuando ha aprendido a comprender estas palabras, entonces puede reaccionar todavía a preguntas de este género “con comprensión” o “sin comprensión”». Entender la frase y captar su sentido son dos cosas diferentes.

16. Sartre aludiendo a las teorías de Bergson escribe: «hay que suponer, entre las imágenes, la presencia de un espíritu que se define como memoria» y, según Bergson: «las imágenes, una vez percibidas se fijan y se alinean en la memoria» (1980, p. 42), y Sartre comenta: «Pero se presenta otra dificultad. ¿Cómo se transforma la imagen en imagen-recuerdo? [...] ¿cómo es que, cuando cesa la acción del cuerpo, la imagen puede permanecer aislada y conservar su carácter de representación? [...] ¿O no podría ser entonces que la representación no se define solamente por el aislamiento de la imagen sino que aparece como una existencia radicalmente distinta de la *cosa*? [...] Toda la teoría bergsoniana de la memoria se funda en el sofisma que explica su carácter realista; [...] (la memoria «recoge las imágenes a lo largo del tiempo

se expande más allá de la información inmediata que captamos en el acto de su percepción¹⁷. Comprender implica interrelacionar e insertar las intuiciones sensibles en ese mundo más vasto de nuestra conciencia abarcando cuestiones tales como la sensación, la propia sensibilidad o la experiencia que dan *sentido* a las percepciones en el mismo acto de percibir. Merleau-Ponty (1975, pp. 44, 58) escribe:

Percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver cómo surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación alguna de los recuerdos. Recordar no es poner de nuevo bajo la mirada de la consciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquél resume sean cual vividas nuevamente en su situación temporal. Percibir no es recordar [(1975, p. 44) Y más adelante dice] Ahora bien, aquí los datos del

a medida que se producen») [...] jugando con el doble sentido de la palabra «imagen» [...] o sea, como *imagen-cosa* y como *imagen-recuerdo*...] da a la imagen-recuerdo toda la plenitud del objeto; más aún es el objeto mismo concebido según un nuevo tipo de existencia». (1980, p. 43)

17. Estaría marcada por la *intencionalidad* tal como la define la fenomenología de Husserl (1999). El traductor al catalán de esta obra aclara en una nota: «El “comprender” es el tipo de conocimiento propio de las ciencias históricas o ciencias del espíritu que se contraponen a la “explicación” causal propia de las ciencias de la naturaleza. Está claro que los conceptos de intuición interna, de habituarse (*einleben* literalmente “vivir en”) y de compartir (*nachfühlen*, literalmente “re-sentir”) definen un conocimiento de carácter empático, el que corresponde a la realidad espiritual» (nota nº 19, p. 101). Sartre, haciendo referencia a Husserl, escribe: «podemos comprender ahora que la imagen y la percepción son dos “vivencias” intencionales que difieren ante todo por sus intenciones» (1980, p. 120).

problema no son anteriores a su solución, y la percepción es precisamente este acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula –no solamente descubre el sentido que *éstos tienen* sino que hace, además *que tengan un sentido*. (1975, p. 58)

Encontrar el sentido de algo no es indagar sus causas sino que implica encontrar vínculos profundos que apuntan a sus *razones* o sus *motivos*. En realidad las imágenes, los fenómenos, los acontecimientos no se nos presentan como proyectados sobre la pantalla blanca, aséptica y neutra de una conciencia virgen sino que se superponen como en un palimpsesto sobre el denso fondo de la experiencia vivida y asimilada que va creando una espesa capa cruzada de referencias entrelazadas. Y gracias a eso podemos *interpretarlos y comprenderlos*. Se abre así una dimensión distinta porque la relación ya no es directa e inmediata entre las cosas y la estructura mental del sujeto que las percibe sino que éste, al darles un sentido, aporta *algo más* (su intencionalidad, su experiencia, su memoria) introduciendo una nueva complejidad en esas relaciones. De ese modo, el mundo percibido se hace accesible para él, o sea, es capaz de interpretarlo. Una *palabra* no es simplemente un conjunto de sonidos escuchados, sino que es, sobre todo, algo más y algo distinto: son sonidos que *tienen un sentido que podemos comprender o no*. Y por la misma razón una imagen no se entiende como un mero cúmulo de percepciones visuales y de todo tipo, sino que es fundamentalmente *otra cosa* que se encuentra en un estadio diferente porque, para el que la percibe, *tiene un sentido* que la trasciende.

Al refrán popular que sostiene que una imagen vale más que mil palabras se le puede contraponer con la misma seguridad la frase: una palabra vale más que mil imágenes. De hecho ambos conjuntos, imágenes visibles y palabras, pertenecen a la esfera de los *lenguajes* mediante

los cuales conformamos el mundo. Los lenguajes se sitúan a caballo entre lo subjetivo y lo objetivo. Como dice Ernst Cassirer (1998, I, p. 35, 36):

a través del lenguaje no se designa y expresa ni algo exclusivamente subjetivo ni exclusivamente objetivo, sino que en él aparece una nueva mediación, una peculiar determinación recíproca entre ambos factores. [Y añade más adelante] «El conocimiento y el lenguaje, el mito y el arte: todos ellos no se comportan a manera de simple espejo que refleja las imágenes que en él se forman de un ser dado, exterior o interior, sino que, en lugar de ser medios indiferentes, son las auténticas fuentes luminosas, las condiciones de la visión y los orígenes de toda configuración.

Desde un enfoque *mentalista* los lenguajes que utilizamos, y de un modo especial el lenguaje hablado, son el medio del que nos servimos para manifestar el pensamiento¹⁸. Sería algo así como el ropaje que precisan los procesos mentales para presentarse, como su exteriorización sensible (Arce, 1999, pp. 184-186). La interpretación *verbalista*, por el contrario, es más radical porque considera el lenguaje como *el único modo de pensar*, es decir, de acceder al conocimiento de la realidad. Pensamos mediante los lenguajes y, además, pensamos *sólo* aquello que encuentra su concreción en los lenguajes. Para esta postura, según Arce (1999, p. 187):

18. La idea de un *pensamiento puro* ha sido cuestionada por la psicología sintética y, autores como Ribot (*La Vie inconsciente et les mouvements*, 1914), que escribe: «la hipótesis de un pensamiento puro sin imágenes y sin palabras es muy poco probable y, en todo caso, no está probada». Y hace la siguiente analogía: «tal como no hay digestión sin alimentos, no existe pensamiento sin imágenes, es decir, sin materiales venidos del exterior». (Citado por Sartre, 1980, pp. 34, 35).

La manera de razonar de cada hablante depende de la lengua que se emplea en el razonamiento. [...] La lengua no es sólo un medio de expresión del pensamiento, sino el molde en que se configura y caracteriza dicho pensamiento.

En todo caso parece que entre realidad, pensamiento y lenguajes existe una interrelación sustancial donde cada extremo se configura y depende de los otros sin que exista una situación de prioridad entre ellos. Según Cassirer, entre *pensamiento* y *lenguaje* existe una mutua reciprocidad que se configura como un *todo*, adoptando una estructura unitaria y circular: pensamos a través del lenguaje y, a la vez, utilizamos el lenguaje para expresar pensamientos, los cuales, por su parte, sólo pueden cristalizar en las estructuras lingüísticas. Pero además, el lenguaje se manifiesta como la actividad que nos permite dar *forma* e *imagen* al mundo, hacerlo accesible al conocimiento. Conocemos la realidad cuando somos capaces de fijarla a través de los distintos lenguajes empleados por el hombre (matemático, discursivo, hablado, icónico, gráfico), que son la estructura que sostiene el pensamiento. Con los lenguajes *representamos* la realidad haciéndola accesible al conocimiento. Gracias a ellos *pensamos* y *representamos* el mundo.

Ese conjunto de sistemas llamados *lenguajes* que nos permiten *comprender* y *dar sentido* a nuestras percepciones no proceden sólo, ni principalmente, de nuestras *vivencias* personales. Se remiten, por el contrario, a un *mundo intersubjetivo* sin el cual no podríamos ni siquiera desarrollar nuestra propia conciencia. De hecho, incluso nuestras propias *vivencias*¹⁹ están condicionadas por él.

19. Para la definición del concepto de *vivencia* (*Erlebnis*) me remito a Gadamer (1977, pp. 96-107). La *vivencia* alude «al contenido de significado permanente que posee una experiencia para aquél que la ha vivido» adquiriendo así una permanencia duradera en la

Interpretar las imágenes percibidas dándoles sentido implica insertarlas en los contextos compartidos en los que vivimos y que llamamos *lenguajes*. Pero éstos no son algo personal que construimos a nuestro antojo. Por el contrario, constituyen ese fondo de experiencia común sobre el que proyectamos nuestras experiencias y vivencias personales. Los lenguajes (hablado, escrito, gráfico...) no nos pertenecen, no podemos hacer con ellos *lo que queremos*. Es la comunidad entera que los utiliza la que se ve reflejada en ellos. El lenguaje con el que pensamos o representamos el mundo y con el que nos reconocemos como sujetos, en realidad nos sitúa inmersos en la vida común de un grupo social (Gadamer lo llama *tradición*) del que formamos parte. A partir de ese sustrato interpersonal cada sujeto va construyendo su experiencia y sus vivencias en relación con el mundo, cargándolo de sentido. Y el resultado es una *imagen del mundo* que amoldamos de acuerdo con esa base compartida. El *sentido* que asignamos a las cosas tiene, por lo tanto, una doble cara: la que corresponde a la experiencia común y la que afecta a nuestras vivencias personales. Y los lenguajes son el medio que nos permite pasar de un ámbito al otro. Una palabra o un dibujo, por ejemplo, tiene el sentido que conocen y comparten todos los que hablan ese idioma y conocen las convenciones en las que se basa (Wittgenstein habla de *los usos o juegos del lenguaje* insertos en un *sistema* que les da sentido) (Wittgenstein, 1999), pero también, otros más personales ligados a las experiencias vitales de cada uno de los que la utilizan.

Incluso en nuestro mundo interior utilizamos lenguajes e imágenes para *hablar con nosotros mismos*, para *pensar*. Lo que es en el fondo un modo de desdoblarnos en dos,

conciencia. Las vivencias son, en sí mismas «*unidades de sentido*» (Gadamer, 1997, pp. 103 y 102) y por lo tanto se sitúan en un nivel diferente de la experiencia.

de crear una comunidad²⁰. Todo lenguaje presupone la existencia de interlocutores que establecen un marco común de entendimiento mutuo. Mediante los lenguajes, es decir, mediante sonidos, gestos o imágenes, intercambiamos experiencias y conocimientos. Son los vehículos de transmisión y, a la vez, son el contenido que se transmite.

Los lenguajes, según Wittgenstein, se concretan en *figuras*, proposiciones, enunciados de la realidad²¹. Frente a una relación dual y autónoma entre sujeto y objeto aparecen ahora tres categorías fundamentales: la realidad o *mundo*, el pensamiento o *lenguaje* y la *figura* como nudo donde se concreta y *singulariza* la conexión entre pensamiento y mundo. La *figura* se erige a la vez como *modelo* de la realidad y como *proposición* o enunciado del lenguaje. Arce (1999, p. 198) aclara:

con el concepto de *mundo* se alude al polo objetivo de la relación cognoscitiva, los de *lenguaje* y *pensamiento* inciden en la vertiente subjetiva, mientras que entre uno y otro extremo, es preciso reconocer una interconexión que quedará establecida, precisamente, por la «figura».

Merced a este «*giro lingüístico*» los problemas cognitivos dan un salto desde las interpretaciones centradas en la subjetividad para situarse en el universo de lo interpersonal. Las *imágenes* o *figuras*, como hemos visto anteriormente, son elementos esenciales en los procesos cognitivos, pero, en la medida que dependen de los lenguajes, se desplazan del ámbito puramente subjetivo (el del

sujeto que conoce) para instalarse en un lugar susceptible de ser contrastado y comprobado, de ser, en definitiva, *verificado* (el de la comunidad que habla)²².

Las palabras, figuras o imágenes de los lenguajes no son simples invenciones convencionales creadas para modelar el mundo y conocerlo, sino que, en su origen, establecen unos lazos de *identificación* con los mismos objetos nombrados o representados. Algo que aparece con toda nitidez en las *manifestaciones del poder* cuando a través de las *imágenes que lo representan*, que son propiamente sus *representantes*, se produce una *presencia que es mediata e inmediata a la vez*²³. La capacidad de los nom-

20. Sobre este tema del *desdoblamiento* me remito a Sloterdijk (2003).

21. Interpretando a este autor Arce (1999, p. 198) escribe: «El lenguaje efectivo no es otra cosa que un conjunto de proposiciones y cada proposición actúa y se determina como una figura. La figura, en cuanto tal, se encuentra en el lugar de los objetos, pero se religa a la realidad».

22. Según Arce (1999, 194, 195) «El paso del paradigma de la conciencia al paradigma del lenguaje es lo que se ha llamado el “giro lingüístico” y supone el abandono de las viejas categorías conciencialistas, para situarse en un horizonte más nítido y contrastable —el lenguaje— desde el que llevar a cabo una reformulación de las clásicas preguntas acerca del conocimiento. [...] En esta nueva perspectiva, la única forma de abordar el tema de la subjetividad competente de conocimiento es considerándola dentro de las redes intersubjetivas del lenguaje».

23. «Pero, dado que a la esencia del centro dominante pertenece la capacidad de actuar a distancia, como si él mismo estuviera allí, la figuración o la imagen del poderoso *in absentia* es la piedra de toque de su presencia real. Creando signos mayestáticos de sí mismo, el poder envía representaciones que están presentes en su lugar allí donde él no está, sin que de ello se siga ninguna pérdida de solemnidad. Precisamente donde no está es donde tiene que poder estar como si estuviera plenamente allí». Sloterdijk (2004, p. 582). Por ejemplo, los objetos y ropajes con que se invisten los *representantes* del poder (sacerdotes o jueces) son elementos sustanciales de su *imagen* y de su *identificación* con el poder asumido. Algo también evidente en las marcas olfativas que dejan los animales para delimitar su territorio. El olor, como señal, marca la *presencia* del animal aunque esté ausente, es decir, *expande su presencia* a un ámbito mucho más amplio del que podría hacerlo su imagen visual directa y física. En este sentido este autor diferencia entre los *signos normales* y los *signos eminentes o del ser*. Escribe: «Si, por regla general, los signos normales sólo designan algo ausente y es por ello, justamente,

bres de las cosas para asumir la *esencia* del objeto aludido permanece todavía vigente en muchos casos como resto del pensamiento mítico original. Por ejemplo, el nombre propio de una persona *se identifica*, de hecho, con el individuo, *es ese individuo*. Algo también evidente respecto a su imagen²⁴. Las imágenes o figuras así entendidas ya no son simplemente *sustitutos* de la realidad sino que establecen con ella una vinculación más sustancial. Pero además, en la medida en que están insertas en estructuras lingüísticas son susceptibles de ser *interpretadas*. Y puesto que esas estructuras lingüísticas pertenecen al bagaje común compartido por una comunidad nos permiten desvelar el *sentido* que tienen, *comprenderlas* más allá del ámbito exclusivamente subjetivo.

por lo que pueden representarlo, los signos eminentes de ple-nos poderes delegados, realmente representativos –digamos en adelante: los signos del ser– poseen no sólo el privilegio de representar el centro de poder in absentia, sino también el de testimoniar e irradiar su presencia» Sloterdijk (2004, p. 584).

24. Cassirer (1998, II, pp. 63, 67) hablando del pensamiento mítico escribe: «la “imagen” no representa la “cosa”; es la cosa; no sólo la representa sino que opera como ella substituyéndola en su inmediato presente» Y más adelante continúa: «Y al igual que el nombre, la imagen de una palabra o cosa revela claramente la indiferencia del pensamiento mítico frente a todos los diferentes “grados de objetivación”: Para el pensamiento mítico [...] la imagen vista, al igual que la palabra pronunciada y escuchada, está dotada de poderes reales. [...] La imagen de un hombre, como su nombre, también es un *alter ego*: lo que le ocurre a ella le ocurre al hombre mismo». Sobre esta cuestión véase también: Levy-Bruhl (1972). El rito católico de la *consagración* es una clara pervivencia de esta cuestión, ya que el *pan* y el *vino* no *se parecen o representan* la *carne* y la *sangre* de Cristo, sino que, para los creyentes, lo *son* realmente. Éste es, también, el sentido original entre los primitivos griego de la idea de *mimesis*, que significa que «éste es aquél», no que lo representa, lo asemeja, lo recuerda, lo imita, etc. Sobre esta cuestión véase: Bozal (1987) y (1997) en concreto el apartado II. *Mimesis* (pp. 37-102).

Las imágenes representan la realidad no como simples sucedáneos sino creando una relación íntima de identificación. Consideradas como figuras de los lenguajes nos hacen accesible esa realidad, nos permiten pensarla y *comprenderla* en la medida que somos capaces de *dotarlas de significado y sentido*. Un sentido que pertenece al *ámbito común* de la comunidad que comparte esos mismos lenguajes. En esta perspectiva, la imagen de la ciudad no sólo se identifica con ella, sino que, en tanto en cuanto es patrimonio de la comunidad que la ocupa, asume un determinado *significado*. Analizar las imágenes urbanas se convierte así en la indagación del sentido que tiene rastreándolo a partir de las *figuras* en las que se manifiesta. (figs. 5, 6, 7)

La imagen como invención

Antes he comentado el papel que la memoria juega en nuestro conocimiento. Un recuerdo rememorado puede estar elaborado por la mente a partir de materiales de diferente procedencia manipulados y mezclados de muy diversas maneras y, en consecuencia, puede remitirse no sólo a algo *real* sino también a algo *ilusorio o fantástico*²⁵. A partir de la memoria, la imaginación elabora sus imágenes que pueden oscilar entre la *realidad* y la *quimera*. Por ejemplo, la idea de pez y la idea de mujer conservadas por la memoria las mezclo en mi imaginación para crear la idea de sirena²⁶. A eso que *elaboramos* a partir de lo

25. Esta es la idea que expone Reynolds (2005, p. 29): «La invención, hablando estrictamente, es poco más que nueva combinación de las imágenes que previamente se recogieron y depositaron en la memoria».

26. Se trata de diferenciar, con Husserl, la *imagen como percepción* (que se crea en la conciencia empírica a partir de la *intuición sensible*) de la *imagen como ficción* (surgida de la *conciencia espontánea*). Refiriéndose a este filósofo Sartre (1980) escribe: «Así,

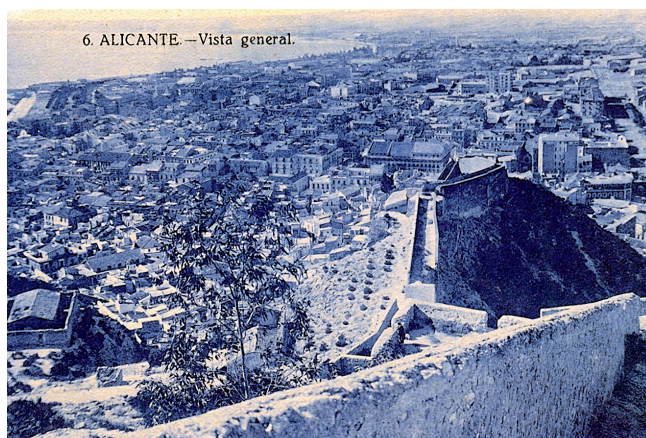


Fig. 5: Vista general de Alacant desde el castillo de Santa Bárbara (principios del siglo xx).



Fig. 6: Vista general de Alacant desde el castillo de Santa Bárbara (1998).

que sabemos y recordamos lo llamamos también *imágenes*. Es precisamente en este papel de las imágenes que crea la imaginación donde su carácter ilusorio o su condición de *fantasmas* pueden aflorar de un modo evidente. Fantasías, ocurrencias, proyectos, ilusiones, ficciones y fantasmas ocupan un mismo ámbito como frutos de la invención²⁷.

toda ficción sería una síntesis activa, un producto de nuestra libre espontaneidad; toda percepción, por el contrario, es una síntesis puramente pasiva. La diferencia entre imagen-ficción y percepción provendría, pues, de la estructura profunda de las síntesis intencionales» (p. 125).

27. Sobre esta cuestión me remito a Addison (1991) que escribe: «Hay una especie de escrito, donde el poeta pierde de vista a la naturaleza, y entretiene la imaginación del lector con caracteres y acciones de personas que no tienen otra existencia que la que él les concede. [...]. Este estilo es, a la verdad, más difícil que otro cualquiera que depende de la fantasía del poeta: porque no

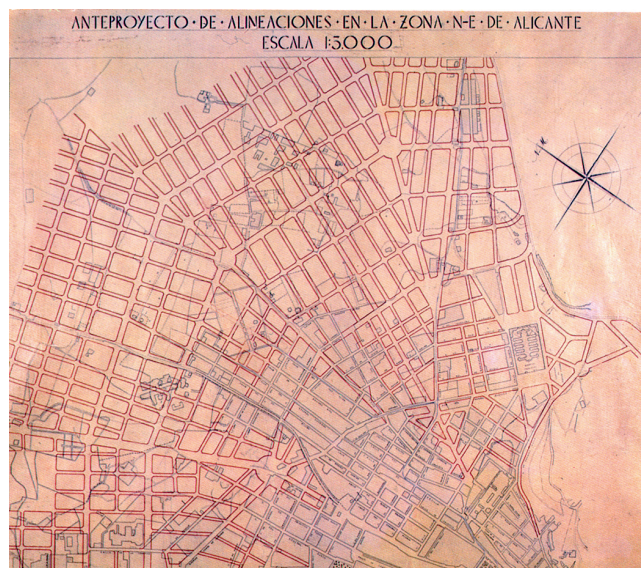


Fig. 7: Alacant, *plano de alineaciones de la zona norte* (1937).

En este caso, la función de este tipo de imágenes no es tanto presentar o representar la realidad sino *inventarla, figurarla*. El mundo real se expande de una manera casi infinita en el mundo imaginado y posible. Un mundo imaginado que, de un modo especial en el ámbito arquitectónico, se *proyecta* como anticipación de aquello que aún no existe pero que puede llegar a existir. Por eso llamamos también imágenes, productos de la imaginación, a ese mundo que de esta manera abrimos ante nosotros. Algo, por lo tanto, que se lanza al futuro: *imagen como creación, como invención, como idea que estimula la acción, como ideación, como proyecto*. Por consiguiente, consideramos también como *imágenes* estas *proyecciones –realistas o quiméricas, ésta es otra cuestión–* que se despliegan hacia el futuro y que, con frecuencia, se erigen como metas a alcanzar. Por ejemplo, las imágenes que nos presentan el plano de un proyecto arquitectónico o de un plan urbanístico. Más allá de la *presencia física y real* de la imagen del papel o de la pantalla del ordenador donde aparecen los trazos de ese proyecto, y superpuesta sobre la *imagen representada* de unos edificios, unos espacios y unos materiales ordenados de acuerdo con unas determinadas reglas asumiendo un *sentido* concreto, lo que un plano nos ofrece es la *imagen inventada* de algo que aún no existe y que hemos creado en nuestra imaginación. Bajo esta perspectiva el universo de las imágenes queda conectado con la creatividad, la invención y, en gran medida, con la estética y las teorías artísticas en general. Pero también con las expectativas y las metas que *imaginamos* y deseamos. Desligar lo que de *verosímil o quimérico* tienen esas invenciones resulta sustancial en el ámbito de aquellas actividades con vocación de llegar a convertirse en realidad. Por ejemplo, en el caso de los proyectos

arquitectónicos o urbanos. De lo contrario, el proyecto o el plan son sólo fantasías que dan origen de profundas frustraciones.

La imagen de la ciudad, entendida como invención con vocación de ser realidad es, pues, algo relevante en su conocimiento. Porque nos informa de las transformaciones y los cambios que se intentan realizar para alcanzar una meta determinada. La cual, a su vez, concreta las expectativas y objetivos que los habitantes tienen de cómo quieren apropiarse del espacio que ocupan dándole un determinado sentido y significado, un *valor*. La ciudad se *imagina* mediante las figuras concretadas en los planos, y todas las acciones de aquellos que asumen y comparten esa imagen tienden a hacer que la realidad se concrete de acuerdo con esa propuesta que ahora se plantea. Descubrir esas metas que hay detrás de las imágenes que proyectan la ciudad es, por lo tanto, algo imprescindible. Contrastar esas invenciones con el conocimiento de la realidad (o sea, con las imágenes entendidas como el desencadenante de todo proceso cognitivo) y ver cómo se engarzan con el *sentido* que tiene para los que viven en ese lugar es, en mi opinión, el único modo de llegar a entender lo que es *la imagen de una ciudad*. Una imagen que ya se vislumbra como múltiple y, posiblemente, contradictoria porque no todos los grupos e intereses que sobre ella se proyectan son coincidentes²⁸. No hay una sino muchas imágenes de la ciudad deseada en cada momento y su devenir cambiante ponen en evidencia las estrategias de poder que se plasman en el ámbito urbano. Sacar a la luz todo este entramado de imágenes superpuestas o contradictorias es, quizás, la mejor manera de poder desvelar lo que de quimérico o realista tienen las

tiene modelo a quien seguir, y necesita obrar enteramente por su propia invención». (p. 195)

28. Para un estudio pragmático de los elementos constituyentes (bordes, barreras, hitos, etc.) de la imagen de la ciudad que tienen sus habitantes, basado en encuestas, que se ha convertido en paradigmático véase: Lynch (1984).

invenciones plasmadas en los planes y proyectos urbanos que pretenden concretar el devenir de ese conjunto. (figs. 8, 9)

En este sentido, lo que adquiere protagonismo es la relación que se establece entre la *imagen de la ciudad real* y la *imagen creada o inventada de la ciudad*. Entre la *realidad* y el *proyecto*. La imagen de la ciudad se convierte en un proceso dialéctico entre *lo que es ahora* y *lo que queremos que sea*. Sólo conociendo los mecanismos por los que se vinculan e interactúan estos dos mundos podremos evitar dos situaciones erróneas:

1. la frustración de ver que la *realidad* discurre siempre por caminos diferentes a nuestras metas y objetivos;
2. la de transitar por mundos fantasiosos y ficticios sin ninguna incidencia sobre la realidad que nos envuelve.

El curso planteado pretende sacar a la luz y conocer cómo se han relacionado estos dos procesos entre las imágenes de la ciudad de Alacant, de su *presencia* durante el siglo XX y las imágenes proyectadas sobre ella, las *imágenes de la ausencia* (la ciudad *recordada* y la ciudad *proyectada*) que de una manera constante han incidido sobre esa realidad modificándola.

Así pues, en una primera aproximación podemos considerar que en nuestra interacción con el mundo las *imágenes* juegan un papel sustancial en varios ámbitos diferentes:

1. nos permiten *conocer* ese mundo ante el que nos situamos;
2. nos ayudan a *representarlo* dotándolo de sentido (en lenguaje coloquial diríamos que nos sirven para «*hacernos una idea*»); y



Fig. 8: M. López; F. Muñoz: *Plan General de Alacant. Plano de zonificación* (1957).

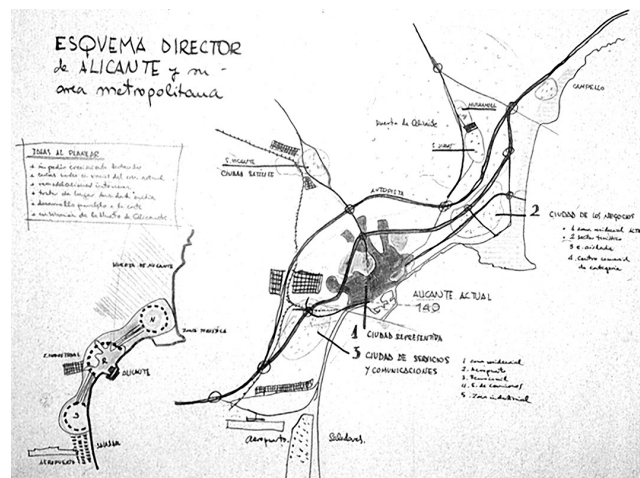


Fig. 9: J. A. García Solera: *Esquema director de Alacant y su área metropolitana* (1970).

3. nos orientan en nuestras actividades para transformarlo.

Un triple cometido que se despliega en el tiempo unificando el pasado (la imagen como rememoración), el presente (la imagen como visión y como presencia) y el futuro (la

imagen como invención). Ver, recordar y proyectar se enlazan en torno a cualquier investigación sobre las imágenes, a cualquier intención de conocimiento. De un modo especial, sobre la *imagen de la ciudad*.

Analizar las mallas y cruces que se han producido entre esos tres tipos de *imágenes* de la ciudad de Alacant a lo largo del siglo XX es el cometido buscado. En primer

lugar, las imágenes de la ciudad real tal como ha ido evolucionando. En segundo lugar, las imágenes de la ciudad planificada que muestran las intenciones y el sentido de los diferentes grupos que la habitaron y sus intereses y su efectiva transformación y construcción. Por último, las imágenes de la ciudad idealizada, incluyendo los proyectos y las metas frustrados, que trenzan, en un proceso sin fin, la ciudad ideal y la realidad.