



#259

Seminario de Crítica 2024

«Diálogos interculturales a través del diseño. Arabismos normativos de Gaudí y Goytisoló»

Autor

Dr. Arq. Hamurabi Noufour

Comentaristas

Dr. Arq. Fernando Martínez Nespral
(IAA-FADU-UBA)

Dr. José Emilio (Gastón) Burucúa
(Academia Nacional de Bellas Artes y
Academia Nacional de la Historia)

Viernes 22 de marzo de 2024
12:30 hs. Sala de Reuniones
“Horacio Pando” (IAA-FADU-UBA)

Diálogos interculturales a través del diseño. Arabismos normativos de Gaudí y Goytisoló

1

Dr. Arq. Hamurabi Noufourí

hamurabifn@yahoo.com.ar

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
Profesor de Arte Islámico y Mudéjar FADU-UBA.

Resumen

Ensayamos aquí el abordaje intercultural de un par de casos de la historia literaria y arquitectónica de la Península Ibérica desde una terminología desracializada, como condición necesaria de toda lectura historiográfica "situada" e "identidad narrativa" descolonizada que permitan "habitar toda" la historia propia (Américo Castro) así como la de la Diversidad de Expresiones Culturales Iberoamericanas, como alternativa a la indiferencia historiográfica e insensibilidad letrada orientalista que solo admite dedicar fugaz interés como "curiosa excentricidad" de genios excepcionales a los diseños resultantes del dialogo intercultural que autores de la talla de Gaudí y Goytisoló asumen como fuente de su creatividad.

A tal efecto analizamos en contrapunto ciertas normativas del diseño gaudiano con los usos, operaciones o normas (zonas A2 y A3 del diagrama 2) que desde la tradicional interculturalidad literaria árabe-castellana, Goytisoló traspone o proyecta hacia sus textos de ficción, para obtener unidades de sentido "trans-lingüísticas" (semánticas o sintácticas), originadas en un proceso y nivel diferente al de la simbiosis de la morfología fónica de los vocablos, dado que además se practica a otra escala.

Palabras clave: Diseño Intercultural, Diálogo Interreligioso, Arabismos Arquitectónicos.

Hecho el Depósito que indica la Ley 11723 en Ministerio de Justicia - Dirección Nacional del Derecho de Autor (DNDA) - Expediente EX-2024-22475411- -APN-DNDA#MJ

Diálogos interculturales a través del diseño.

2

Arabismos normativos de Gaudí y Goytisolo

Dr. Arq. Hamurabi Noufourri

En trabajos previos hemos analizado la configuración de aquellos elementos interculturales (**zona A1 del diagrama 2**) de la franja limítrofe entre el universo cultural arábigo y el castellano, pero que se encuentra totalmente en este último campo cultural, desde un punto de vista comparativo entre ámbitos tan diferentes como los del hablar-escribir y el del habitar-construir. Método transdisciplinar que nos ha permitido establecer paralelismos operativos de naturaleza ibero-árabo-romance entre la labor de Juan Goytisolo y la de Antoni Gaudí.

En las páginas que siguen analizamos en contrapunto ciertas normativas del diseño gaudiano con los usos, operaciones o normas (**zonas A2 y A3 del diagrama 2**)¹ que desde la tradicional interculturalidad literaria arábigo-castellana, Goytisolo traspone o proyecta hacia sus textos de ficción, para obtener unidades de sentido “trans-lingüísticas” (semánticas o sintácticas), originadas en un proceso y nivel diferente al de la simbiosis de la morfología fónica de los vocablos, dado que además se practica a otra escala.

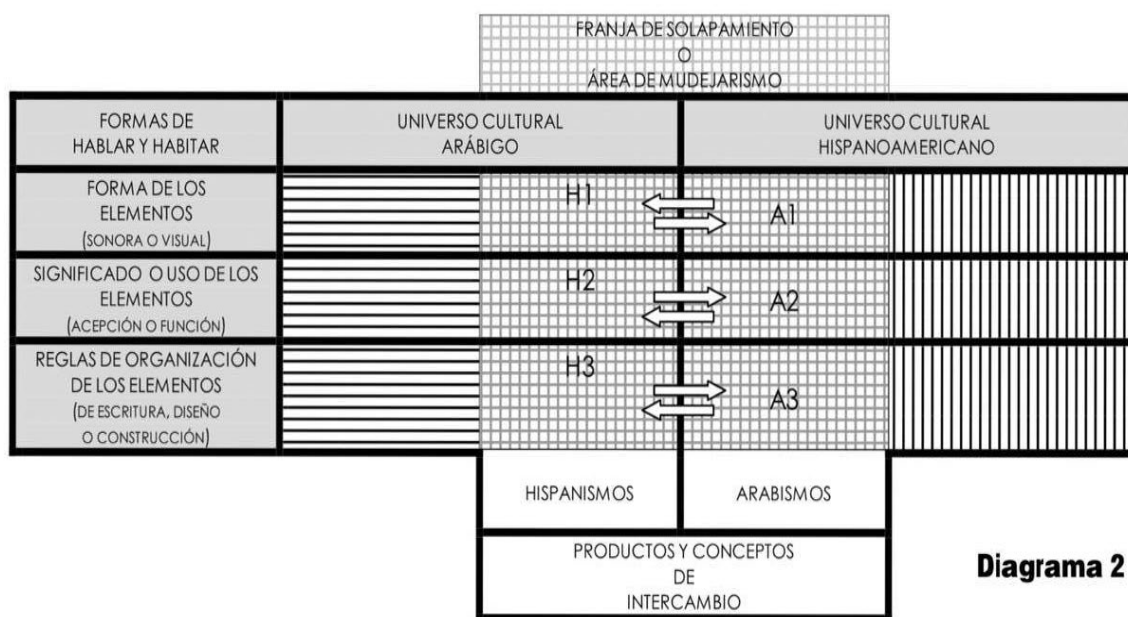


Diagrama 2

1

Salvo aquellas ilustraciones que en su epígrafe lo indique, todas están tomadas de Noufourri 2013.

Semantización Arabizante

Puede observarse en primer lugar, sin pretensiones de agotar toda la gama de estos procedimientos, el de los calcos semánticos; definidos por F. Maíllo Salgado como el resultado del “proceso expresivo por el cual una palabra o locución guardando su propio contenido adquiere un sentido equivalente o vecino al que tiene otra palabra o locución extranjera, siendo ese nuevo sentido discernible en ciertos contextos” (Maíllo Salgado, 1980-81: p. 96) (**Diagrama B**).

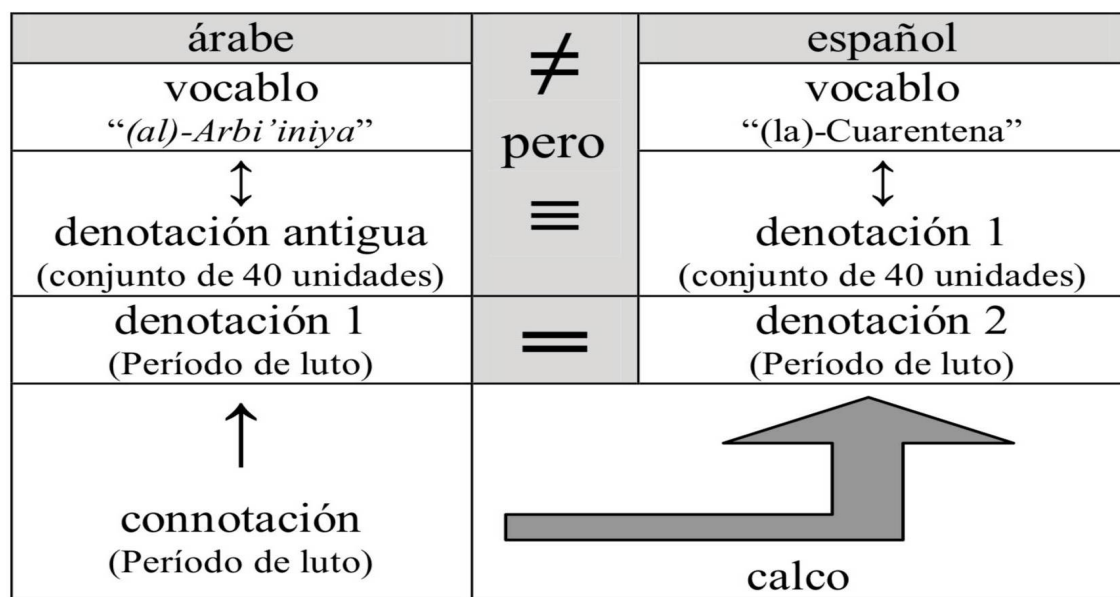


DIAGRAMA B

Sería por lo tanto, una operación en la que la castellanización morfológica es llevada hasta sus últimas consecuencias, al descartar totalmente la forma fónica arábigo, incorporando no obstante, su significado a las acepciones del vocablo castellano no arábigo. Significado obtenido en la lengua de origen a partir de la denotación ampliada por la connotación. Sucede que existiendo equivalencia de vocablo y significado en castellano, se transfiere desde el árabe la ampliación que la denotación adquiere desde una connotación determinada por la frecuencia del uso. Así Goytisolo obtiene, mediante un antiguo mecanismo, nuevos contenidos semánticos para expresiones existentes: Altísimo (*Al-a’la*)², cuarentena (*arbiiniya*)³, lavador (*mugassel*)⁴, etc.

² En árabe se dice “(al)-A’la”, literalmente (el)-Altísimo, y corresponde a uno de los noventa y nueve nombres o atributos de Dios, por los cuales es lícito emplear para referirse a él. (Expresiones ubicables en Goytisolo, 1997, p. 164).

La célebre observación de R. Barthes, acerca de que “desde el momento en que existe sociedad, cualquier uso se convierte en significado de ese uso”, nos permite la analogía con algunas operaciones estéticas o arquitectónicas (**Diagrama 3**), entre las cuales puede citarse la grilla con números que Gaudí inserta en la fachada de la Sagrada Familia (**Figura 1**). Más conocidos como “cuadrados mágicos”, su singularidad residía en que al sumar en línea recta los números contenidos en las casillas, el resultado no varía, cualquiera sea la dirección en la que se efectúe la operación.

NIVEL		ANALOGIA ENTRE AMBITOS EPISTÉMICOS			
		HABLAR-ESCRIBIR	HABITAR-CONSTRUIR	≡	RESULTADO
MORFOLOGICO		FORMA SONORA	FORMA VISUAL	SEMEJANZA HISPANO-ARÁBIGA	ARABISMO
CONCEPTUAL	LOGICA SIGNIFICATIVA	SIGNIFICADO	USO		CALCO SEMANTICO
		FRASES Y PALABRAS	ELEMENTOS ARQUITECTONICOS	CALCO SINTACTICO	
	LOGICA NORMATIVA	SUCESION ARGUMENTAL REDACCION, ETC.	DISPOSICION ESPACIAL Y VOLUMETRICA ENSAMBLES, MONTAJES, ETC.		
		TRAZOS RECTOS Y CURVOS, TINTA, PAPEL, ETC.	ELEMENTOS Y MATERIALES CONSTRUCTIVOS		

Diagrama 3.

³ En árabe se dice “(al)-Arbi’iniya”, literalmente (la) Cuarentena, y tal como este vocablo español, proviene del sustantivo “cuatro”, en árabe procede de “arba’a” que significa también “cuatro”; pero su denotación numérica referida al período de cuarenta días ha sido casi reemplazada, cuando nos referimos a un fallecido, por la connotación del periodo de luto que guardan los familiares directos del difunto según la tradición arábiga practicada por judíos, cristianos y musulmanes originarios de los territorios afroasiáticos donde se habla esta lengua. Con este significado es que Goytisolo usa el término Cuarentena para titular su libro homónimo, véase la tapa de Goytisolo 1999. Aun así, cabe aclarar que también se continúa usando el término con la misma acepción de aislación sanitaria o ayuno, con que se lo emplea en español. En ambas lenguas cuarentena y *Arbi’iniya* es un sustantivo femenino cuyas denotaciones son “conjunto de 40 unidades / Tiempo de cuarenta días, meses o años. / Aislamiento preventivo a que se somete durante un período de tiempo, por razones sanitarias, a personas o animales. Cada una de las 40 partes iguales en que se divide un todo”.

⁴ Véase Goytisolo 1999: p. 10, en árabe se dice “*mgas’sel*”, literalmente “lavador”, así llamado quien tiene por profesión bañar a los difuntos y amortajarlos según lo instituido para el caso por la tradición islámica; amortajamiento ritual descripto por Goytisolo (1999: p. 5) en las primeras 5 líneas.

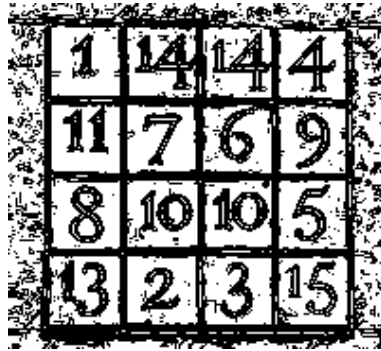


Figura 1: La aritmomancia (cábalas, cuadrados mágicos, talismanes), es una de las pseudociencias que se desarrollaron en Occidente y la península Ibérica a partir del siglo X, momento en el que según J. Vernet, IbnAAbdRabbihi e IbnYulýul están citando el original árabe de Yahya al-Bitriq, traducida al latín como *Secretumsecretorum* por Juan Hispano hacia el 1200 y vertido luego al castellano, un siglo más tarde, como *Poridat de poridades*. Juan Vernet nos explica que la introducción de los cuadrados mágicos, se debe a la adaptación latina efectuada a mediados del siglo XIII por un alquimista innominado, que conocía bien el árabe y trabajaba en la Península Ibérica, “[...] de todos los textos alquímicos que caían en sus manos poniéndolos a nombre de *Geberrexaraborum*. Entre ellos se encuentra el *Liber misericordiae* [n.a.: *Kitab al-rahma*; cf. E. Darmstaedter, en *Arch. f. Gesch. d. Med.* 17, 1952, pp. 181-197]; en el cual, por ejemplo, figuran cuadrados mágicos como el de Saturno (15):

4	9	2
3	5	7
8	1	6

que tienen un valor profiláctico, como este que protege a la mujer del parto y cuya introducción en Europa por esta vía y su divulgación por Paracelso parecen asegurados, por escribirse, inicialmente, de derecha a izquierda.” Vernet, Juan: *Lo que Europa debe al Islam de España*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 1999, pág. 177, 328 y 329.

No obstante ello, en el suyo, Gaudí no conserva ninguno de los rasgos morfológicos arábigos o islámicos, los números hindúes empleados por la grafía árabe han sido reemplazados por los que en la cultura latina se denominan arábigos y la cifra simbólica obtenida, por suma⁵ de las cantidades contenidas en las casillas, es la edad de Cristo (33).

Sin embargo, el contexto edilicio espiritual en el que hallamos este cuadrado, no deja duda acerca de su uso como emblema de cualidades protectoras, lo que nos permite identificarlo como un calco semántico árabe-islámico, dado que mantiene sin variantes la función de talismán de resguardo, que la alquimia de esa cultura atribuía

⁵ En línea recta horizontal, vertical o diagonal.

a estas cuadrículas (*hiyab*), entre otras propiedades místicas.

El siguiente caso que cabe mencionar son los alhamíes del Parque Güell (**Figura 2**), en dónde Gaudí cambia la forma, proporciones y revestimiento pero mantiene el uso de alhamí⁶. Lo que era recto ahora es curvo. Solo la dimensión horizontal se ve incrementada y, la superficie antes cualificada modularmente por azulejos ortogonales con motivos regulares, ahora se encuentra cubierta por fragmentos irregulares, según una trama tan caprichosa como estos, mezclando asistemáticamente cromaticidad y restos decorativos.

A pesar de toda esta metamorfosis, el resultado sigue siendo un banco y es evidente que fue concebido y diseñado como tal. Es un calco semántico que Gaudí produce en función de otro calco de carácter sintáctico, logrado merced a tres innovaciones, dos de la época y otra de su propio cuño. La primera conocida como "Cemento Portland", la segunda como "trencadís" y la tercera cavando sus encofrados en tierra.

Técnicas como la del azulejado o la del alicatado, exigen siempre una superficie regular, dado que ambas están pensadas como operaciones para revestir una superficie continua y rectilínea, al menos en un sentido. En la primera se adhieren delgadas placas cuadradas (**Figura 3**), con una cara vitrificada, al revoque grueso de la pared y en el segundo se construye un tabique portante en el dorso de los fragmentos o adafaras vitrificados, para luego aplicarlo sobre el muro.

Los alicatados se obtenían a partir de un molde, que usaba el plano del suelo como lado principal del encofrado y un marco de alfajías que definía los otros cuatro. Antes de colocarlo, el alarife geómetra trazaba el dibujo que definía el sitio sobre el que se apoyaría boca abajo cada adafara.

Colocadas todas, se procedía a vertir mortero sobre ellas para ligarlas entre sí como una sola, el marco de alfajías contenía a éste hasta que el fragüe hubiese terminado, a continuación de lo cual se había obtenido una placa en cuyo dorso aparecía el alicatado. Lo que permitía luego su colocación sobre cualquier otra superficie plana, tal como se lo hace con las placas de mármol o granito.

⁶ "alhamí: (*Quizá del ár. al-hamma*, las asentaderas, [con imela].) *l. m. p. us. Poyo o banco de piedra más bajo que los ordinarios y revestido comúnmente de azulejos.* (DRAE, 1992)

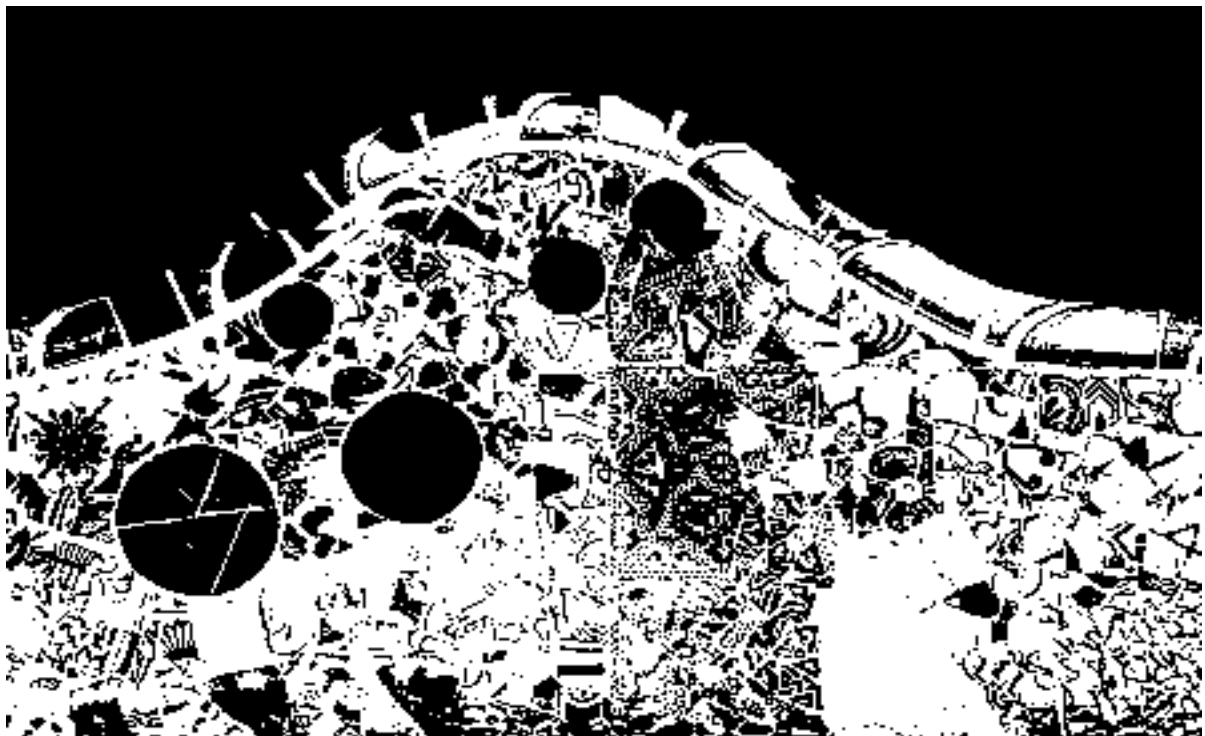
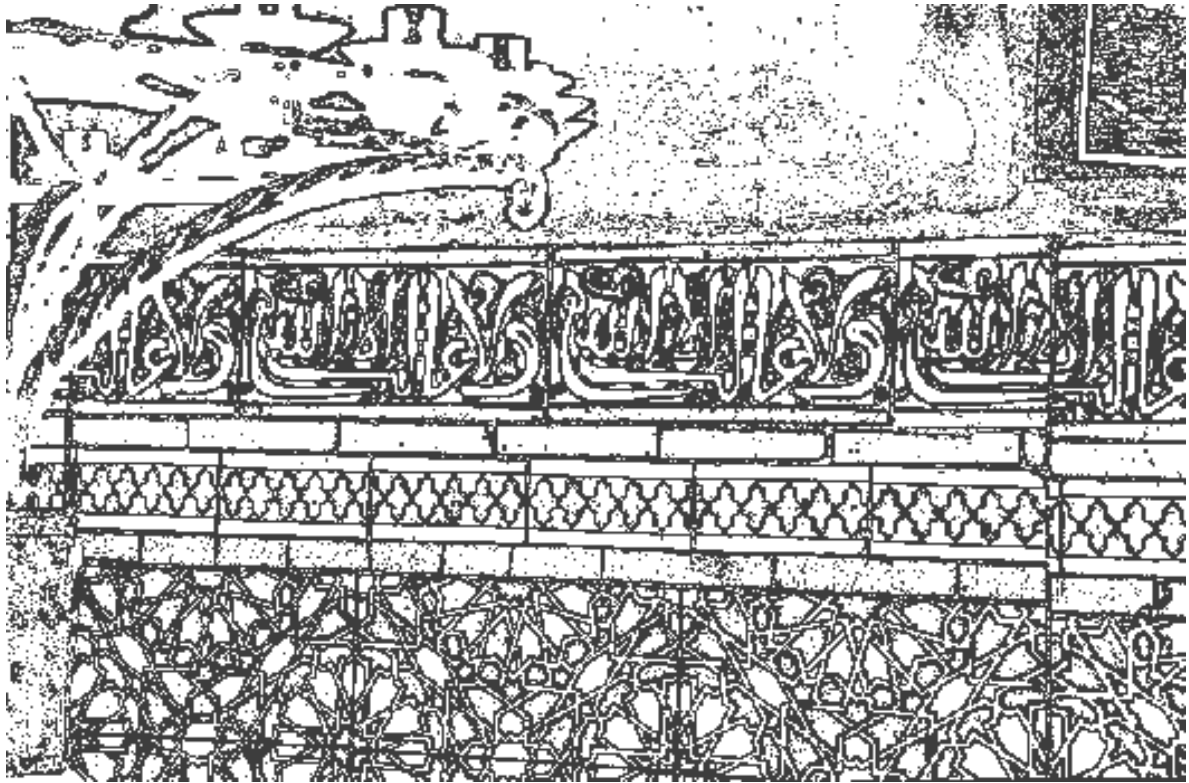


Figura 3 (arriba): Alicatado de la Iglesia de Santo Domingo de San Luis en la provincia argentina homónima. Figura 2 (abajo): respaldo de los alhamíes del Parque Güell.

En este sentido el trencadís es resultado de un regreso que es progreso: el azulejo hacía ya tiempo que había reemplazado a las adafaras, sin embargo Gaudí vuelve al concepto de montaje del fragmento sobre el que se basa el sistema constructivo del alicatado andalusí, modificando el molde para liberarse del regular diseño ortogonal. Cosa que hace posible, al reemplazar la piedra del alhamí tradicional o el tabique de adafaras, por un fluido que endurecerá como tal (el mortero de cemento, mucho menos poroso y más resistente que el obtenido con cal), sin las limitaciones de su rigidez dimensional, ya que le permite operar por llenado y no por sustracción, con lo cual funde el muro con el tabique alicatado.

Teniendo en cuenta el criterio básico del procedimiento y a partir de sus observaciones sobre la arquitectura de barro sursahariana (**Figura 4**), Gaudí transformó el lado principal del molde plano y bidimensional en cóncavo y tridimensional, excavando en tierra húmeda; y reemplazando la adafara regular por los fragmentos irregulares que, como descarte por rotura, proveía la industria del azulejo.

De este modo, podía ahora prescindir tanto del trazado del dibujo como del alarife geométrico; al mismo tiempo que obtener, no una placa, sino un volumen de doble curvatura serial pero diferenciable, ya que cada uno quedaba revestido con motivos que nunca serían idénticos, consiguiendo la misma racionalización constructiva que la empleada en el montaje final del alicatado andalusí (**Figura 5**).

Aun cuando procedimiento y resultado iban contra las normas del sistema estético vigente en su medio, Gaudí no tuvo ningún reparo en “calcar” el concepto rector del sistema constructivo andalusí, materializándolo con el reciclado de productos de desecho industrial. Es claro que su meta consistía en incrementar sus posibilidades expresivas, pero su lectura de la Historia artística de la Península y la elección de los materiales no eran caprichosas ni casuales: la primera seguía los lineamientos del Concepto Cultural alfonsí que no entiende como ajeno sino como suyo al Legado Andalusí, la segunda se explica por el hecho de que Güell había sido el introductor del cemento “Portland” en Barcelona y Vincens, a quien Gaudí le había construido su residencia, poseía una de las más importantes fábricas de azulejos.

Consigue así, un arabismo de tercer grado, en tanto calco sensorial, pues obtiene una superficie acorde con los códigos perceptivos del alicatado tradicional, al mismo tiempo que ni la morfología de los elementos empleados ni la aplicación a una

superficie de doble curvatura irregular, tiene precedentes en la tradición andalusí o en la íbero romance, pero que sí logra el característico efecto de lujo y labor, y de unidad en la diversidad, que transmitían los alicatados abstractos andalusíes por narcosis rítmica de su innumerabilidad visual.

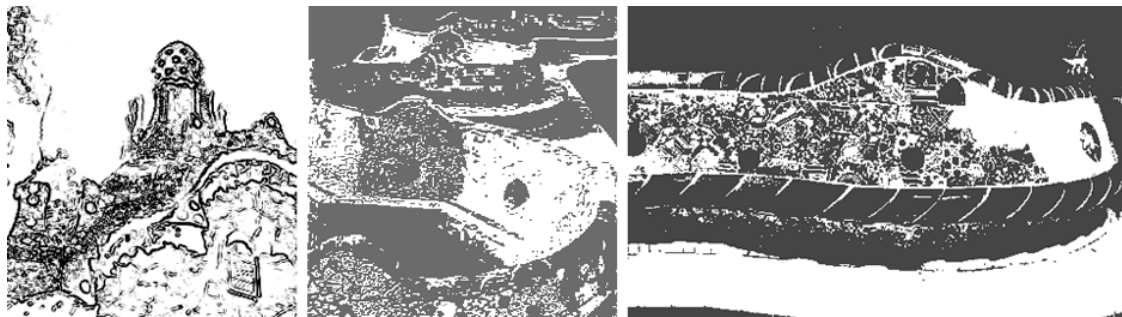
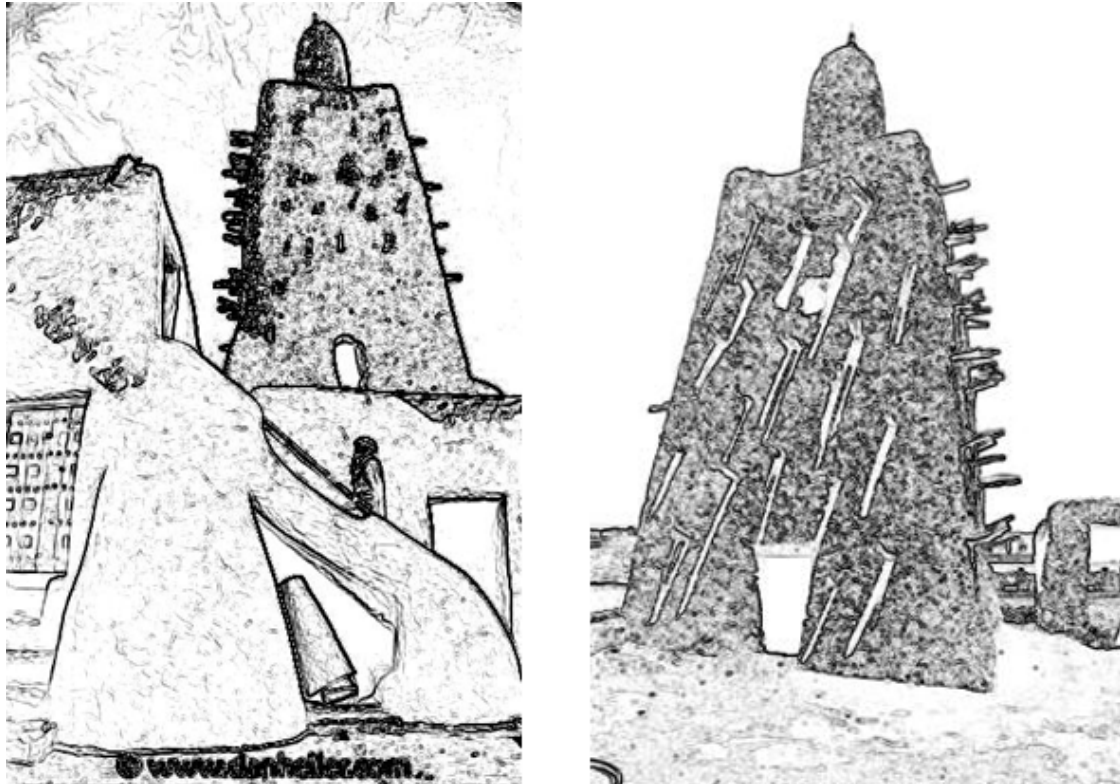
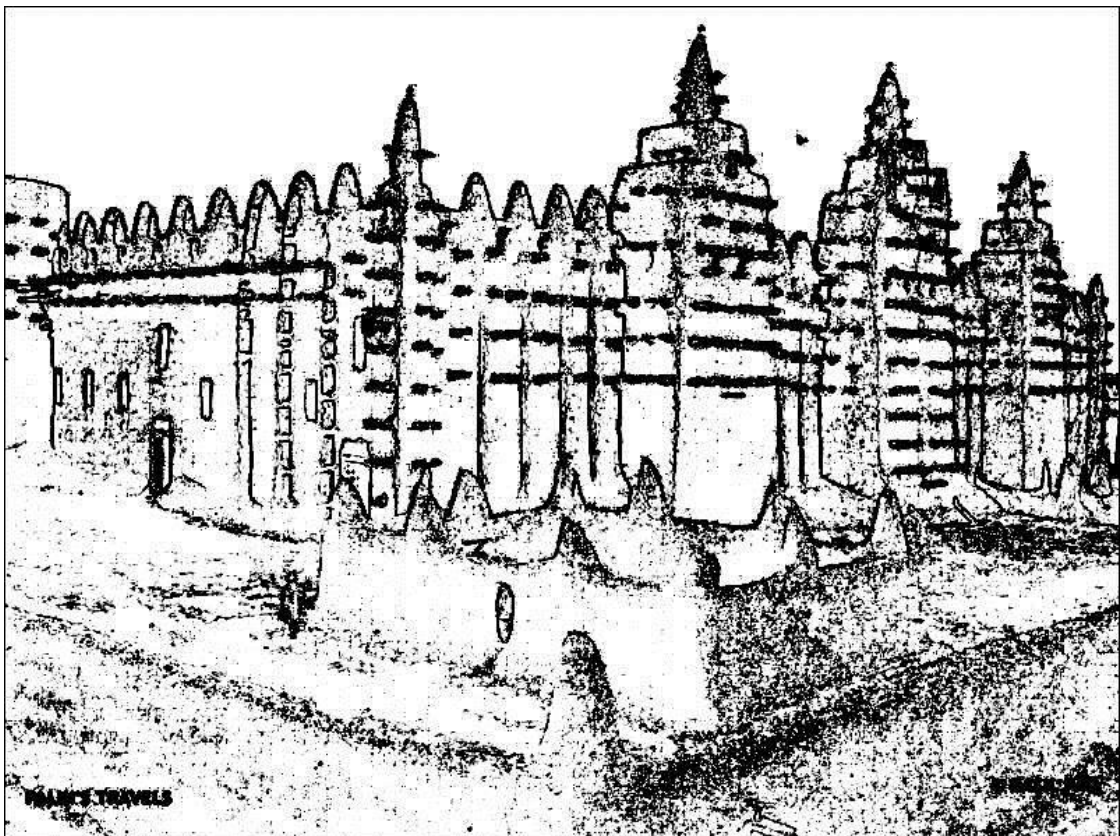


Figura 5 arriba: Entrada y alminar de la Mezquita del Viernes Djingareube, la más importante de Tombuctú, diseñada y construida en S. XIV por el arquitecto granadino Abu Isaq Al Sahili para el emperador mandinga, Mansa Gongo Musa. **Figura 4 abajo:** derecha y centro alhamíes del Parque Guell, izquierda, remate de su Portería.



Figura 6a: Dibujo de Domingo Badía de los palomares del Alto Egipto.

Figura 6b: Mezquita aljama de la ciudad de Djenné. Delta interior del río Níger. Malí.



En realidad para las superficies de doble curvatura se va a inspirar en la tradición afro árabe que conoce a través de los dibujos de los palomares con los que ilustraba sus relatos de viaje su paisano Domingo Badía alias Ali Bey o como las edificadas por el arquitecto y poeta granadino Abu Isaq Al Sahilien su célebre Mezquita aljama de la ciudad de Djenné. Delta interior del río Níger. Malí (**Figura 6**).

Tanto en su proyecto para la Misión Franciscana de Tánger, en el de la iglesia para la Colonia Güell, el del Gran Hotel de New York (**Figura 7**) y que concreta en la Sagrada Familia, llevará a su máxima elaboración su calco morfosintáctico en cemento "Portland" la sintaxis curvilínea que el adobe impone a las morfologías edilicias afro árabes independientemente de las funciones que alberguen. Las cuales expresan visualmente la natural distribución racional de los esfuerzos y cargas edilicias y que el Maestro catalán también aprovechará a su favor para diseñar las estructuras resistentes de la obra que lo haría mundialmente famoso.

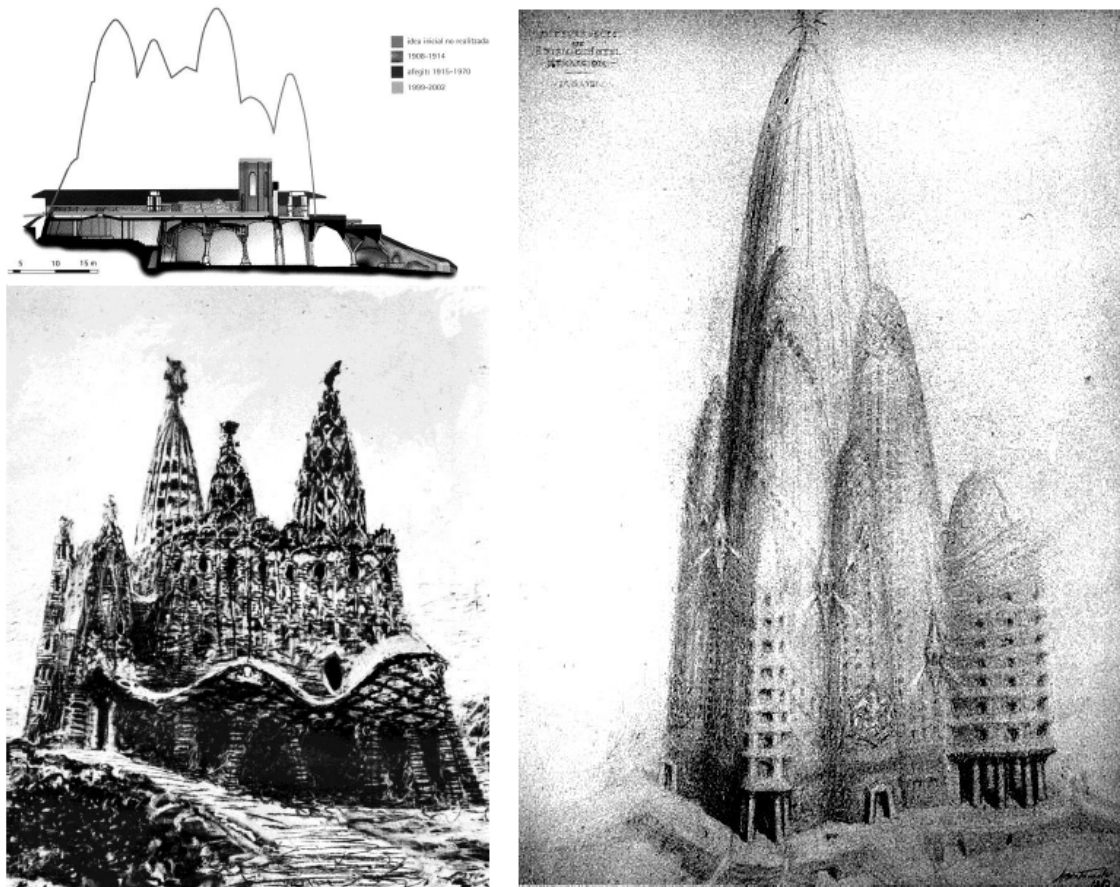


Figura 7: Izquierda arriba.: Boceto de Gaudí del aspecto final que hubiera tenido su Iglesia para la colonia Güell. Izquierda abajo.: Perfil del volumen que no se llega a construir sobre el basamento que se edifica. Derecha: Dibujo de Juan Matamala de 1952 basado en los originales de Gaudí de 1908 para el Gran Hotel de New York.

Arabismos sintácticos

12

Cualificar los espacios y volúmenes por manipulación del tiempo de lectura visual de las superficies, ha sido una norma constante de la obra gaudiana; tal como lo fue y sigue siéndolo en la arquitectura árabe e ibero-árabe-romance, donde el espacio

"está constituido por muros, ventanas, puertas, pasadizos, fuentes, techumbres, etc. profusamente trabajados en su decoración, que hacen que las distancias y escalas interiores cobren nuevas dimensiones. El tempo de esta espacialidad se ve de este modo mediatizado, obligando a la detención continua en los detalles visuales, que de lo general a lo particular nos remiten continuamente". (Puerta Vilchez, 1990)

Una mediatización que se ve incrementada por la composición en "directriz quebrada" (**Figuras 8 y 9**) de unidades espaciales que a su vez, interiormente, se encuentran compartimentadas (**Figura 10**). Criterios de organización que obligan al habitante a tener visuales escorzadas y fragmentarias a lo largo de su recorrido, cuyo objetivo perceptivo es el de aumentar las dimensiones subjetivas del espacio, que en su momento dimos en llamar "monumentalidad por empequeñecimiento del habitante-observador", dada la sensación de innumerabilidad que el sistema provoca. Gaudí perseguirá similares efectos perceptivos, aunque no siempre obtenidos por los mismos recursos.

La composición en "directriz quebrada" derivará, en el abigarramiento espacial y volumétrico característico del gótico español, en el que se inspira Gaudí, y en donde, como dice Chueca Goitia, constantemente

"se pretende, dramáticamente, insacular en un cuerpo todavía estructuralmente gótico el sentido de la espacialidad oriental, quebrada y discontinua. Por ello, la visión interior de este templo nos produce sensación agudamente poliédrica y "málica" frente a la continuidad suavísima de un templo gótico francés".

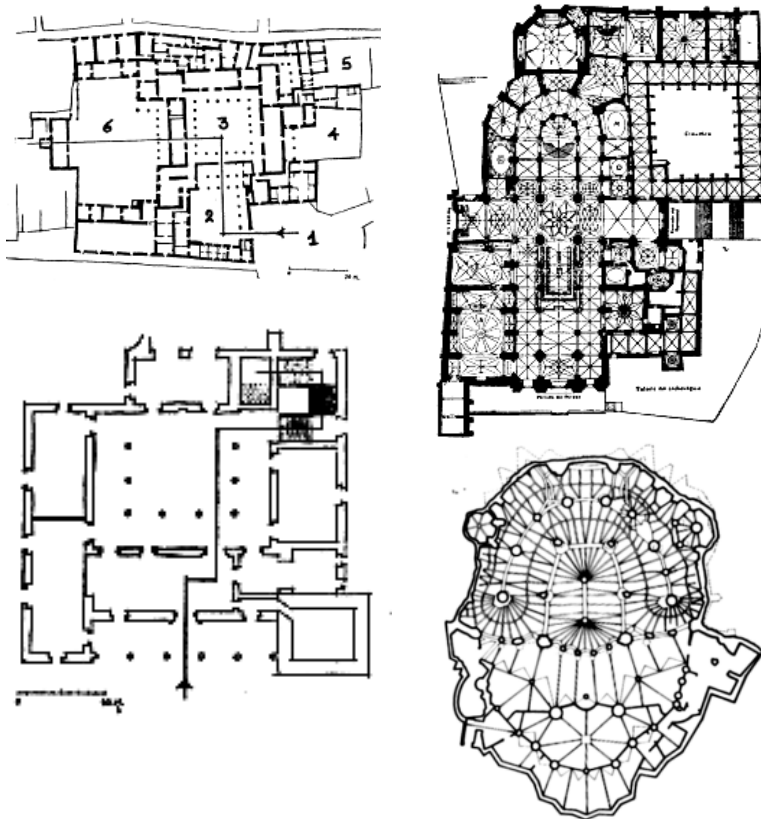


Figura 8

Arriba Izq. Plano de la Casa de Pilatos, Sevilla. Los tres patios se organizan según un eje quebrado a 90 grados. Abajo izq. Palacio de Saldañuela, Burgos. Repite el mismo esquema organizativo en el recorrido que va de la entra hasta el patio (ambos esquemas son de F. Chueca, op. cit.) .El efecto derivado de la composición en directriz quebrada es un exhaustiva ocupación del espacio que da como resultado estructuras planimétricas muy densas y abigarradas (Plano Catedral de Burgos y de la capilla Güell).

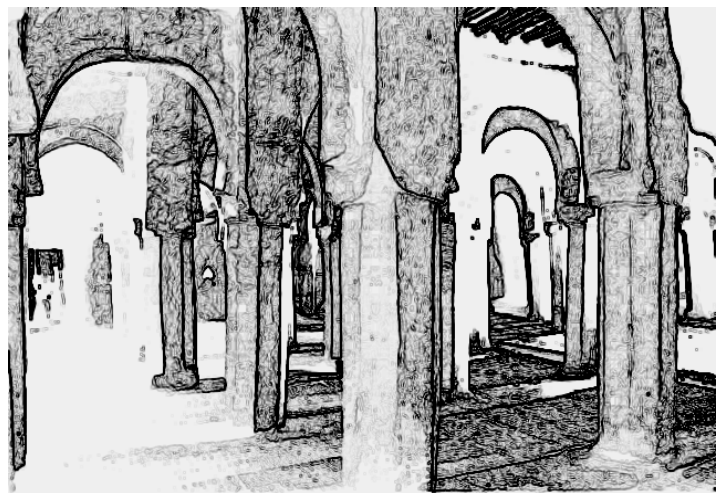


Fig. 9: La composición en directriz quebrada derivará, en el abigarramiento espacial y volumétrico característico del gótico español, en el que se inspira Gaudí, y en donde, como dice Fernando Chueca Goitia, constantemente “[...] se pretende, dramáticamente, insacular en un cuerpo todavía estructuralmente gótico el sentido de la espacialidad oriental, quebrada y discontinua. Por ello, la visión interior de este templo nos produce sensación agudamente poliédrica y “málica” frente a la continuidad suavísima de un templo gótico francés.” Si el interior puede considerarse un calco mudéjar, por el modo en que la estructura soportante compartimenta su espacio interior de manera similar a los interiores de las mezquitas de Mali, de haberse terminado el conjunto de la obra, bien podría calificarse como un “arabismo” morfosintáctico, dada la morfología pensada para el exterior (Fig. 7) y el acicalado de la superficies interiores y exteriores, que evocan las perfiles y texturas propias de esos edificios (Fig. 6 abajo). Y es que si bien se reemplaza al adobe por un material característico del Gótico como la piedra, el acabado con que la emplea Gaudí en el interior y el exterior, imita la rusticidad e irregularidad de las superficies de barro, como si el abobe se hubiera “petrificado”, a la vez que la volumetría exterior de la capilla, vuelve a remitirla las de la arquitectura islámica subsahariana.

Si el interior puede considerarse un calco arábigo, por el modo en que la estructura soportante compartimenta su espacio interior, similar a como está materializado en los interiores de las mezquitas de Mali, de haberse terminado el conjunto de la obra, bien podría calificarse como un “arabismo” morfosintáctico, dada la morfología pensada para el exterior (**Figura 7**) y el acicalado de la superficies interiores y exteriores, que evocan las perfiles y texturas propias de esos edificios (**Figura 6b**).

Y es que si bien se reemplaza al adobe por un material característico del Gótico como la piedra, el acabado con que la emplea Gaudí en el interior y el exterior, imita la rusticidad e irregularidad de las superficies de barro, como si el adobe se hubiera “petrificado”, a la vez que la volumetría exterior de la capilla, vuelve a remitirla los perfiles exteriores de la arquitectura islámica subsahariana (**Figuras 5 y 6**).

Esta fragmentación compositiva por unidades yuxtapuestas calificable como calco sintáctico arábigo, tiene su equivalente en el ámbito de la escritura, lo que nos permite nuevamente la analogía, a un nivel normativo o estructural, con los criterios de diseño del texto goytisoliano. Donde se identifica el recurso a los mismos sistemas compositivos, inusuales en la mayoría de las lenguas denominadas “occidentales”, y que en la tradición arábigo en general e iberoárabe en particular, son compartidas por la arquitectura y la literatura, revistiendo uno de los grados de complejidad distintivos de su obra.

Luce López Baralt en su análisis de Makbara nos brinda un interesante detalle de las características de estos recursos, que vale citar en extenso debido a su semejanza con los del diseño del espacio iberoárabe:

a menudo no importa que no comprendamos bien los confusos episodios del discurso narrativo: basta abandonarnos al encanto musical del relato. [...] los episodios de este “librillo del buen amor” [...] tienen un valor estético independiente de la obra literaria considerada como conjunto. Una vez más, estamos cerca de la concepción estética árabe —o semítica en este caso— del discurso narrativo o poético. Es fenómeno común a la poesía o al relato árabe o hebreo el prestar más atención a unidades poéticas (o narrativas) pequeñas o aisladas, descuidando la coherencia del discurso literario en su totalidad. Muchos pasajes de Makbara resultan breves unidades poéticas de gran impacto

artístico, pero fundamentalmente independientes del relato como tal. A veces parecería que estamos ante un poema “molecular” por usar el término de Tadeus Kowalsky y las teorías que Gustave Von Grünebaum y Wolfhart Heinrichs aplican al discurso literario semítico, capaz de disfrutar de la hermosura de fragmentos a despecho del conjunto (López Baralt, 1985 : p. 196).

El mismo Goytisolo atribuye la recurrencia a esas técnicas y procedimientos, a su contacto fecundo y vital con el mundo popular del Maghreb, el cual

ha correspondido, en el plano creativo, un diálogo vivo de mis últimos textos con algunas obras de la literatura árabe clásica y de la literatura castellana híbridas de aquella. Los motivos fantásticos, paisajes oníricos, oscilación entre realidad y sueño, saltos en el espacio y tiempo del texto existentes en Don Julián, Juan sin tierra y Makbara; la estructura abierta de estas dos últimas obras y la falta aparente, en Juan sin tierra, de un hilo conductor del relato; la inserción de subtextos digresivos y heterogéneos [...] el preciosismo cultista y recurso frecuente a la polisemia, etc. derivan en parte de la literatura árabe o de la primitiva castellana influida por ella (Goytisolo, 1985 : pp. 13-14).

Paralelamente, como decíamos, esta característica estética se encuentra casi siempre expresada en la arquitectura arábica en general ibero árabe en especial, por tres dimensiones compositivas complementarias, una a escala del conjunto, la otra a la del habitáculo y la última a nivel de las superficies a las que ya nos referimos. Fernando Chueca Goitia denominó a la primera como “composición en directriz quebrada” y a la segunda como espacio “cuántico” (**Figura 10a**).

La primera se refiere al criterio de engarce de estancias o grupos habitacionales (salas alrededor de un patio con alfaguara) replegados sobre sí mismo, que integran el conjunto a manera de universos paralelos. En donde el lector-habitante recompone el sentido de totalidad edilicia una vez que ha terminado de recorrer sus unidades.

Cada uno de los grupos habitacionales están organizados de acuerdo a un eje de simetría independiente del resto de los ejes que organizan a las otras unidades, el cual nunca se vincula por alineación con el de la estancia precedente o siguiente sino por intersección de los que cada uno posee, lo cual subraya la autonomía de la lógica

organizativa de cada unidad, privilegiando la percepción del conjunto como una multiplicidad de “mundos o visiones”, por sobre la sucesión de la linealidad, homológamente al acicalado geométrico de las superficies, diseñado para reflejar la complejidad y contradicción de la creación entendida como riqueza de la variedad de la unidad.

La segunda se refiere al modo de compartimentación de las unidades espaciales que componen cada grupo habitacional, que generalmente se realiza por pantallas internas paralelas y suspendidas, configurando una serie yuxtapuesta de ámbitos sin intermediación que al recorrerlas dan la sensación de una sucesión de emanaciones. Uno y otro sistema implica la reunión de unidades autónomas sin aparente relación entre sí.

Pero Goytisolo no aplica esta “fragmentación dentro de la fragmentación” solo al ensamble argumental del texto, sino que lo lleva hasta el nivel de la composición sintáctica de los párrafos, como si estos fueran las “estancias” de un conjunto mayor, en dónde los signos de puntuación compartimentan la frase homologándose a las pantallas del “espacio cuántico” de Chueca, permitiendo una yuxtaposición simple de perífrasis que dan la sensación de conceptos e imágenes concentrados que empiezan y terminan en sí mismos, sin por ello ser contradictorios con el sentido del conjunto:

Rechazo de toda ostentación, voluntad de pobreza, nitidez, simplicidad, perseverancia tenaz en el ideal liminar de pureza.

Construcciones ajustadas a la configuración del lugar, impugnación ética de la simetría, quiebras, curvas, salientes, reino de improvisaciones fecundas.

Terrazas escalonadas o planas, cúpulas sinusoidales, pináculos de forma de torrecillas, orificios de evacuación de aguas pluviales, espontánea creatividad de alarifes.

Revoques ásperos, superficies combadas, manos impresas con el signo de Fátima, abruptas rugosidades de arcilla.

Paredes ciegas, muros herméticos, fachadas viudas de un ojo o dotadas al revés de inquietantes ocelos.

Células familiares, aberturas escuetas, penumbra subterránea, suelos desnudos.

Hornacinas, nichos, agrupación alveolar, vanos, oquedades, alcándaras, rusticas espeteras.

Reducción a lo esencial, adustez, rigor, parvedad, absoluta limpieza.

Soledad, fulgor, anonadamiento, infinita sensación de paz, casas dispuestas como un campo oblicuo de tumbas, alineando disciplinadamente sus losas en la necrópolis fantasmal (Goytisoló, 1994 : pp. 115 y 116) (Figura 11).

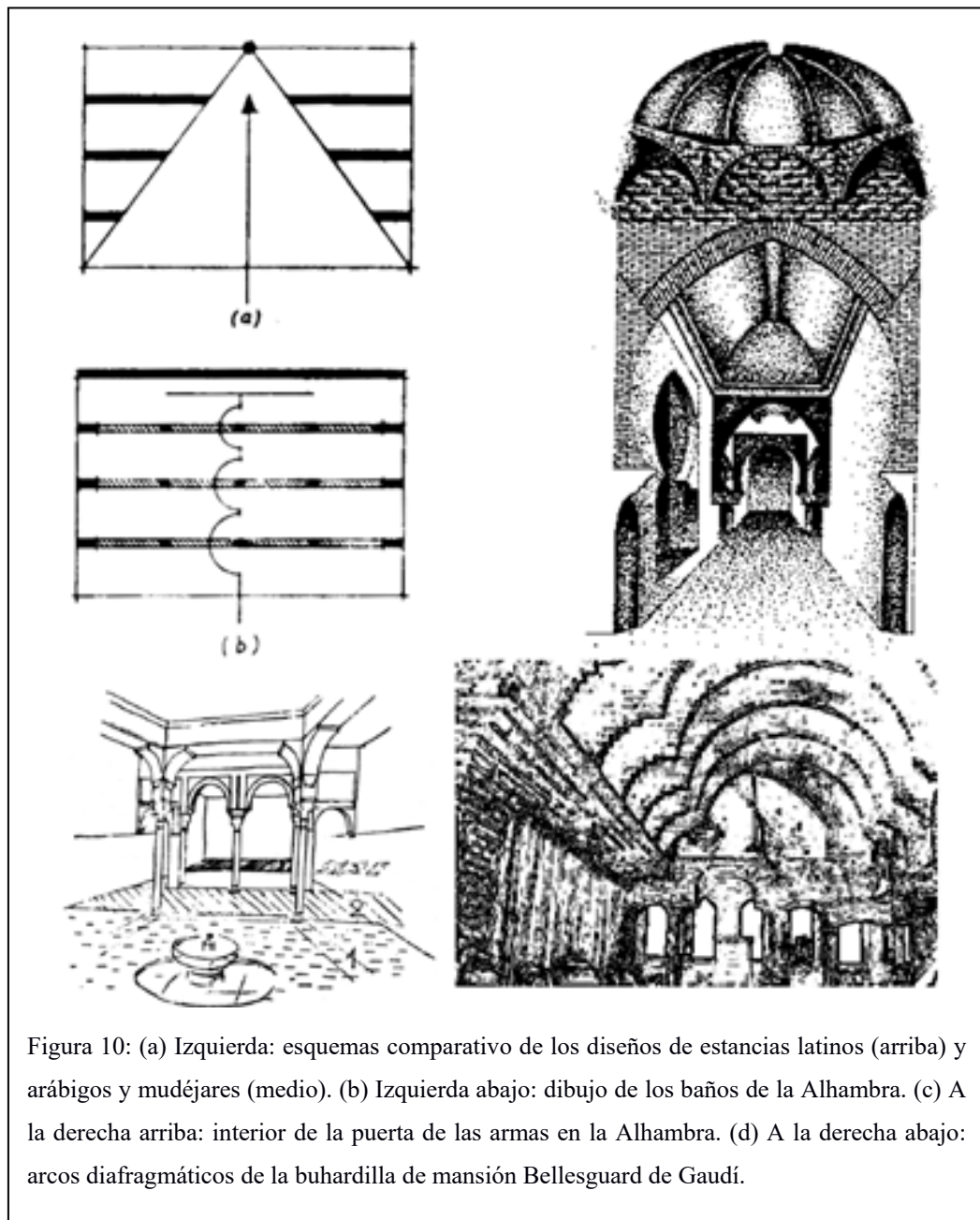


Figura 10: (a) Izquierda: esquemas comparativo de los diseños de estancias latinos (arriba) y árabigos y mudéjares (medio). (b) Izquierda abajo: dibujo de los baños de la Alhambra. (c) A la derecha arriba: interior de la puerta de las armas en la Alhambra. (d) A la derecha abajo: arcos diafrámaticos de la buhardilla de mansión Bellesguard de Gaudí.

Estancias

18

Cierta tendencia de la crítica ha calificado estas características como “desafecto por la unidad de la composición o descuido de la totalidad”, sin advertir que este tipo de descripciones encerraban una valoración negativa que algunos hasta llegaban a considerarla como atentatoria de la unidad estética de la obra. La arbitrariedad de esta óptica occidentalista, reside en juzgar la calidad, éxito o perfección de una obra exclusivamente de acuerdo al grado de subordinación de la parte al todo.

Hemos señalado repetidamente en nuestros trabajos anteriores que es más apropiado atribuir este hecho a un criterio compositivo con objetivos perceptivos diferentes, antes que definir su característica por contraste negativo. Debe limitarse culturalmente la validez de esos asertos, dado que surgen de preocupaciones estéticas que son ajenas a la insistencia clásica occidental en subordinar la parte al conjunto. Continuar en esa línea interpretativa, exagera la exotización asignada, y sólo sirve para deslegitimarlo como recurso de diseño.

Condicionamientos de la mirada mono cultural que paradójicamente tienden a cuestionar el “valor arquitectónico” de obras como la Alhambra, cuyo éxito en cuanto a espacio fruibler y habitable se encuentra más allá de la opinión académica, para la que su concepción solo obedece a obsesiones hedonistas que entienden como “propias de la naturaleza araboislámica” haciendo impensable atribuirles “racionalidad” alguna.

En realidad las subordinaciones de la parte al conjunto, ocultan una deliberada intencionalidad de monumentalidad a partir del dominio total con que una sola mirada puede abarcar la obra, cuyo ejemplo extremo es Versalles. Obviamente son dos concepciones distintas de posicionar al habitante frente al espacio construido, sin embargo ello es insuficiente para asignar exclusivamente racionalidad a uno y al otro lo contrario.

En el caso arquitectónico este sistema de composición artístico ha sido discutiblemente relacionado con una de las teorías del pensamiento estético de los Hermanos de la Pureza, aquella sugestiva idea de que el Universo se destruye y reconstruye a cada segundo y que sólo la voluntad divina vuelve a cohesionar, proceso cuya velocidad, los coloca más allá del alcance sensorial humano, generándose entonces la ilusión de la sucesión lineal del tiempo. (Chueca Goitía, 1979)

Esta concepción ha sido utilizada indiscriminadamente para deducir el origen del mítico fatalismo islámico o arábigo, tan del gusto de la mirada orientalista, y sostener el de la innata irracionalidad de los pueblos semitas e incompatibilidad del islam con la ciencia, como causa explicativa del atraso de esas sociedades en el siglo XIX, lo cual en realidad obedecía al objetivo político de justificar la tutoría de estos pueblos (colonialismo) por parte de las naciones “avanzadas” (“occidentales”) como un deber moral o derecho natural, fundándose para ello en la subalternización por negación o exclusión historiográfica de la cultura arábigo-semita respecto de los progresos científicos humanos, de la “historia de las bellas artes” y, por lo tanto, de la genealogía deseable para la identidad cultural “occidental”. Fuera del “Canon Occidental”.

Entendemos más apropiado analizar este recurso de diseño en función de una serie de “objetivos perceptivos” antes de entrar en elucubraciones filosófico-ideológicas. (Noufour y Martínez Nespral, 2000).⁷

El sistema al que nos referimos busca:

cambiar la atención de lugar, alternar el foco y la direccionalidad, en la forma y la composición, origina interés y tiende a captar la atención del espectador. Hace de contraparte a la fatigosa tendencia de focalizar la atención en un sólo punto al multiplicar las visuales, con lo que evoca aquella idea sobre la imposibilidad de representar la totalidad de la realidad, a menos que se ofrezca la infinita variedad de sus escorzos, o la apariencia de que así se hace.

Asimismo, esta complejidad espacial implica una inserción de la obra en el “tiempo” del sujeto que se obtiene mediante dos características. La primera es la que alguna vez dimos en llamar “monumentalidad por empequeñecimiento”, donde las visuales fragmentadas al demorar los “tiempos de lectura espacial” (o textual), hacen más lenta la reconstrucción mental de un esquema de la totalidad habitada (o leída), generando esa sensación de inabarcabilidad que aumenta sensorialmente las dimensiones del conjunto y disminuye las

⁷ Uno de los primeros productos de salida del proyecto de investigación Trienal Integrado UBACYT IA02 de la Universidad de Buenos Aires, constituido por grupos de investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras y de la de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, denominado “Aportes recíprocos entre literatura y arquitectura a través de la obra de Juan Goytisolo desde el diseño arábigo, hispanoárabe y mudéjar.” y dirigido por la Dra. María del Carmen Porrúa (FFyL) y el Dr. Arq. Hamurabi Noufour (FADU).

corporales.

20

La segunda opera a través de la cadencia que la sucesión de patios imponen acelerando y desacelerando el tiempo de recorrido (del texto, el espacio o la superficie), el cual va siendo alterado a través de ejes quebrados, en los se evita arquitectónicamente que uno pueda situarse en sus cruces o cabeceras; lo cual a su vez vuelve a estimular el movimiento en busca de un punto de equilibrio para la observación totalizadora que nunca se alcanza. Todo ello imprime una inesperada dinámica a los espacios de la obra (arquitectónica o literaria) que puede denominarse como “del escorzo”. Propiedad que contrasta notablemente con la lectura de su planimetría, inflexiblemente gobernada por una geometría tan clara que parece simétrica y estáticamente elemental, tanto que resulta engañosamente ingenua y una trampa para los intérpretes artísticos o arquitectónicos (o literarios) desprevenidos. (trampa interpretativa en la que suele caer la decodificación bidimensional que solo se rige por el sistema Montz de la geometría descriptiva)

Complejidad y contradicción que revisten los espacios (arquitectónicos o literarios) con un permanente clima de anticipación para la sorpresa, la novedad y el cambio (Noufouri y Martínez Nespral, 2000 : pp. 102 y 104).

Dificultando, cuando no impidiendo, caminar por dónde es fácil mirar.

En suma, una discrepancia entre lo que es y lo que parece, que la crítica de arte ubica como origen de la creación artística. Por otra parte, el hecho de que esta característica cuántico-fruitiva sea compartida por diversos campos de la práctica artística como método de composición, hace dudar de que ello haya sido resultado de una actitud improvisada, casi ingenua o involuntaria, como insisten anacrónicamente la mayoría de los críticos “especializados” en la literatura y la arquitectura del Mundo Islámico u “oriental”, siguiendo la etnocéntrica taxonomía estética que plantea una oposición entre los artistas y patrimonios artísticos que merecen un estudio estético y otros que requieren un análisis antropológico, en tanto que en el primero se puede hablar de “autonomía del arte” y en el segundo no; por lo cual ameritaría reservar las categorías de “arte”, “obra de arte” y “artista-autor = sujeto creador consciente” a la práctica occidental y la de “artesanía”, “producto artesanal” y “artesano o artífice = operario sin conciencia creativa sino mimética” a la “oriental”. Clasificación originada en la

jerarquización de pueblos y culturas efectuada por Hegel en sus célebres “Lecciones de Estética”, como resultado de su determinismo climático y la mitología orientalista de la que padecía su mirada sobre el islam, ya señalada por Goytisoló (1982) en *Crónicas Sarracinas*.

Por lo que fue lógico que la crítica de arte orientalista supusiera un comportamiento instintivo antes que intencional, sin embargo como decimos, al ser ésta una constante de diseño que atraviesa diversos campos de la creación artística, resulta más plausible considerarlo un sistema de composición consciente y difundido, a un nivel tal que adquiere el rango de rasgo identitario de las obras producidas en ese contexto cultural, transformándose en una de las pautas referenciales por las que se caracteriza la práctica artística y de diseño del discurso estético arábigo y mudéjar, a la que hemos denominado en otra obra nuestra “transitividad y simbiosis”. (Noufouri y Martínez Nespral, 2000 : p. 83)

Creemos por todo ello que el término “estancias” es el que mejor graficaría el ámbito conceptual de esta estética del fragmento y la fragmentación, en tanto zona donde se solapan los aportes recíprocos entre literatura y arquitectura, originados desde el diseño arábigo e iberoárabe, a través de la obra de Juan Goytisoló, análogamente a la de Gaudí.

Si bien es cierto que cada una de las unidades del ejemplo goytisoliano citado, no se corresponda estrictamente con una “estrofa formada por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos que riman en consonante al arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo del poema”, creemos adecuado calificarlas de “estancias”⁸, dada la autonomía significativa de cada una de estas partes, homologable a la poseída por cualquier “mansión, habitación y asiento en un lugar, casa o paraje” calificable como tal.

⁸ Estancia: (De estar.) 1. f. Mansión, habitación y asiento en un lugar, casa o paraje. / 2. [f.]Aposento, sala o cuarto donde se habita ordinariamente. / 3. [f.]Permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado. / 4. [f.]Cada uno de los días que está el enfermo en el hospital. / 5. [f.]Cantidad que por cada día devenga el mismo hospital. / 6. [f.]Estrofa formada por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos que riman en consonante al arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo del poema. / 7. [f.]desus. octava real. / 8. [f.]Argent., Chile, Perú y Urug. Hacienda de campo destinada al cultivo, y más especialmente a la ganadería. / 9. [f.]Cuba, Sto. Dom. y Venez. Casa de campo con huerta, y próxima a la ciudad; quinta. / 10. [f.] ant. Mil. Campamento de tropas (DRAE, 1992) (Subrayados del autor).

En segundo lugar, este término es un calco semántico que denota una lógica normativa literaria y que se corresponde a la forma fónica arábiga “*bayt*”, cuya denotación primera es la raíz semítica común de la palabra para "morar", sea la "tienda" de los nómadas, o la "casa" (de piedra, madera o de ladrillo) de pueblos sedentarios (Lecerf, 1999). Pero que luego en la ciencia de la métrica árabe, por sentido transferido, se emplea para designar al último pie del primer hemistiquio.⁹

El vocablo comenzó a ser utilizado por los poetas del siglo XIII para referirse a los núcleos de su poesía en donde quedaba custodiado aquel “*joid’amor*”, como en los “*hortus conclusum*” o los cármes de la arquitectura. Juego de amor en el que ellos confiaban como único objeto de su creación literaria (Agamben, 1995: p. 11) a punto tal que instaló el calco epistémico de “estancias”.

Esta transferencia del significado de una forma fónica arábiga a otra latina, ambas con aplicación arquitectónica que se extiende a la literatura, es una norma de ensamble literario tan compartida por las culturas que han tenido y tienen como espacio vital al Mar Mediterráneo, como lo ha sido su práctica transitiva entre ambas artes; y que en arquitectura abarca desde el esquema organizativo de la vivienda “a patios” o “baño”¹⁰ hasta el de los alicatados.

Continuidad cultural de una sensibilidad estética compartida a través de su doble transitividad, una “expresiva” a nivel epistémico (entre disciplinas), lo que no debería sorprender dado que las artes del habitar preceden a la invención de la escritura, y difícilmente se registran casos inversos; y la segunda “normativa” que se registra a nivel del objeto diseñado.

Calco múltiple en tanto es a la vez, semántico (significado) y sintáctico (forma expresiva), que connota una determinada ideología del modo de vida, transversal a la literatura y la arquitectura como invariante mediterránea.

⁹ Hemistiquio: Del gr. $\frac{1}{2}$ *míst'cion*, a través del lat. *hemistichium*. 1. m. Métr. Mitad de un verso. Se usa especialmente refiriéndose a cada una de las dos partes de un verso separadas o determinadas por una cesura (DRAE, 1992).

¹⁰ Baño²: (De or. inc.; cf. ár. *bunayya*, edificio.) / 1. m. Especie de corral grande o patio con aposentillos o chozas alrededor, en el cual los moros tenían encerrados a los cautivos. (DRAE, 1992)

Por lo que no debe sorprender que las “estancias” fuese un procedimiento heurístico común a la obra de Gaudí como a la de Goytisoló, visto y considerando el valor alegórico que había adquirido en su momento para los autores de las culturas del Mediterráneo, al punto tal que el mismo Dante las calificara como “*regazzo de todo arte*”.¹¹

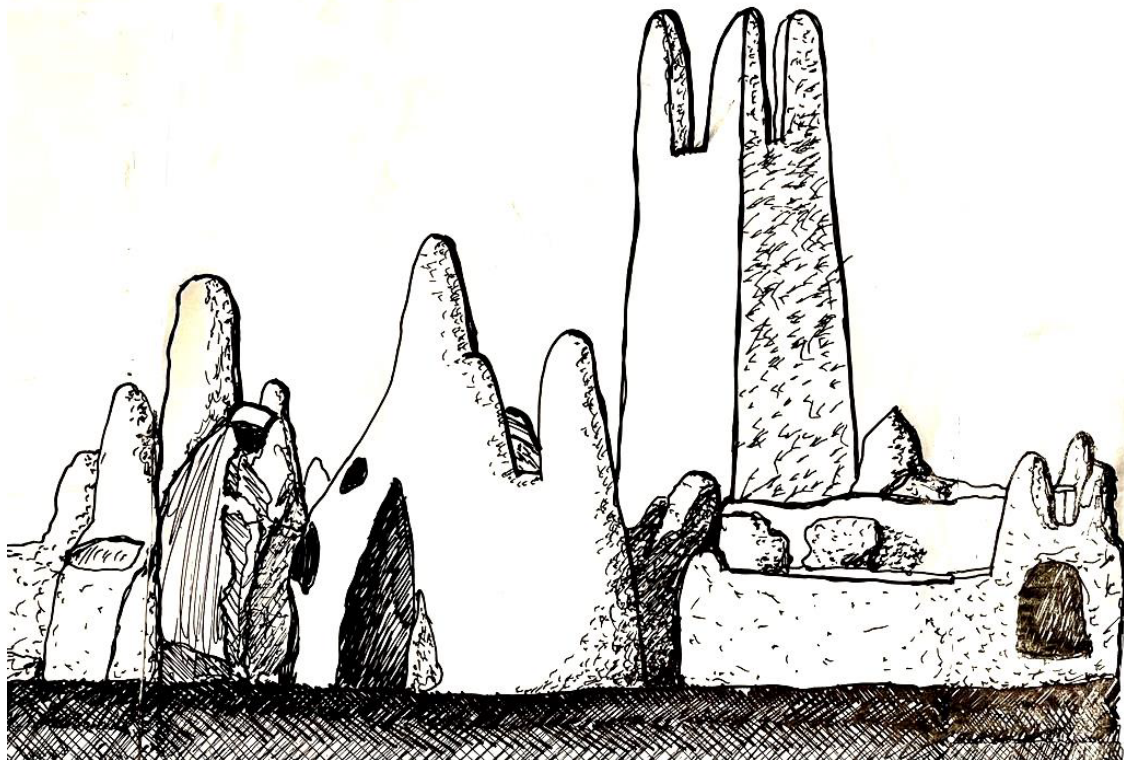


Figura 11: Mausoleo de Cheikh Sidi Aïssa en Melika. Valle del Mzab. Argelia. Dibujo del autor.

¹¹ “*Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam, quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat...*” (Alighieri, c. 1302–1305 : II-ix-2).

Referencias bibliográficas

24

- AAVV. (1992). *Diccionario de la Real Academia Española - DRAE*. 21ª Edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- Alighieri, D. (c. 1302–1305) *De Vulgari Eloquentia*. (II-ix-2).
- Chueca Goitía, F. (1979). *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*. Madrid: Ed. Dossat S.A.
- Goytisolo, J. (1997). *Las semanas del jardín*. Madrid: Ed. Alfaguara.
- (1982). *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Ed. Ruedo Ibérico.
- (1985). Vigencia actual del mudejarismo. En: *Contracorrientes* (pp.13-14). Barcelona: Montesinos Editor.
- (1994). *Argelia en el vendaval*. Madrid: Ed. El País/Aguilar.
- (1999). *La Cuarentena*. Madrid: Alfaguara.
- Lecerf, J. (1999). BAYT en AAVV: *Enciclopedia de Islam*. CD-ROM Edición v. 1.0. Leiden, Países Bajos: Koninklijke Brill NV.
- López Baralt, L. (1985). *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*. Madrid : Hiperión.
- Maíllo Salgado, F. (1980-81). Hibridación y calcos en las fuentes castellanas de la baja Edad Media. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*. (Vol. XXIX-XXX - Fascículo 1). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Noufour, H. y Martínez Nespral, F. (2000). *Nociones de Estética Árabe y Mudéjar*. Buenos Aires: Ed. Cálamo.
- Noufour, H. (2013). *Gaudí y Goytisolo, entre el arabismo y el mudejarismo*. Documentos IDEIA y Opúsculos UBACyT IA02. Buenos Aires: Editorial Cálamo.
- Puerta Vilchez, J.M. (1990). *Los Códigos de Utopía de la Alhambra de Granada*. Granada: Ed. Diputación Provincial de Granada.

Acerca del autor

25

Doctor en Historia del Arte y Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Arquitecto por la FADU-UBA. Premio Extraordinario de la Universidad de Salamanca en Arte y Humanidades (2013). Premio "Ugarit" de la Liga Árabe (1992). Profesor de Arte Islámico y Mudéjar de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) y de Procesos Interculturales e Interreligiosos Comparados de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF-2004). Director del Instituto, Maestría, Doctorado y Cátedra "UNESCO" en Diversidad Cultural de la UNTREF (1999) y del Programa "Alarife" FADU.

Acerca de los comentadores

Burucúa, José Emilio

Premio Konex 2016, 2014 y 2004. Estudió Historia del Arte e Historia de la Ciencia con Héctor Schenone, Carlo Del Bravo y Paolo Rossi. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (1985). Vicedecano y Profesor Titular la Facultad de Filosofía y Letras 1994-1998 UBA. Profesor Titular de Prob. de Historia Cultural de la UNSAM. Ex Directeur d'Études en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Visiting Scholar en el Instituto Getty 2006 y en el de Historia del Arte de Florencia 2007.

Martínez Nespral, Fernando

Arquitecto, Especialista en Historia de la Arquitectura (FADU/UBA) y Doctor en Historia (UTDT). Profesor Titular Regular de Introducción a la Arquitectura Contemporánea e Historia e la Arquitectura I-II-III (FADU/UBA). Profesor Titular Interino de Arte stética, Maestría en Diversidad Cultural (UNTREF). Profesor de diversos seminarios de posgrado y doctorado (UBA UNTREF). Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (FADU/UBA).