

Paper

Muy lejos, muy cerca. Escala conceptual, escala perceptiva, escala imaginaria

Sabugo Mario

mariosabugo@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1: Escalas, diagnósticos y representaciones.

Palabras clave

Escala, Percepción, Concepto, Imaginación, Inconmensurabilidad.

Resumen.

Si bien la noción de escala involucra una amplia gama de significaciones, en esta ponencia se enfocan solamente las que remiten a la noción de medida y otras afines, como las de tamaño, magnitud, extensión, etc., todo ello en cuanto a la arquitectura y el paisaje.

Se procede a contraponer las representaciones convencionales de la escala, de carácter técnico y conceptual, con las representaciones de carácter perceptivo y con las representaciones de carácter imaginario, desplegando una variedad de expresiones largamente más amplia y compleja que si, como es habitual, se consideraran exclusivamente las primeras.

Esas modalidades de representación de la escala aparecen en diversas relaciones mutuas. Para explorar esta problemática se presentan representaciones de diferentes géneros discursivos (proposiciones proyectuales, historiografías, narraciones fantásticas, crónicas de viaje, textos de filosofía y estética) que ponderadas en conjunto permiten extraer conclusiones y definir mejor algunas incógnitas ulteriores.

Hipótesis

La investigación acerca de la totalidad del universo de las representaciones de la escala en arquitectura y en paisaje permitiría evidenciar tres modalidades distintas de representación de la escala, a saber la conceptual, la perceptiva y la imaginaria, que dan lugar a experiencias propias de cada noción y también a experiencias conflictivas derivadas de su inconmensurabilidad.

Relevancia

Avanzar en la comprobación de esta hipótesis permitiría ensayar una explicación al menos preliminar para algunas experiencias o percepciones conflictivas de las escalas, cuyas representaciones suelen ser tenidas por meras inconsistencias de los discursos, simples anécdotas o bien declaraciones de base intuitiva que no originan reflexiones ulteriores.¹ Asimismo la problemática de la coexistencia de representaciones inconmensurables de la escala, podría contribuir a una mejor comprensión de algunos aspectos conflictivos o indeterminados de la historiografía tradicional y de la didáctica de la historia de la arquitectura.² Esta ponencia podría también tener alguna utilidad para valorar la desaparición de las escalas gráficas en las ilustraciones historiográficas de arquitectura. Aquellas escalas gráficas nítidamente visibles en antiguos y venerables tratados se desvanecen en sus avatares modernos que, absteniéndose de redibujos, reproducen confusamente planimetrías de diferente origen y escala. Algunas revistas de arquitectura, arrastradas por la misma tendencia, llegan a la eliminación de las planimetrías para contentarse con simples fotografías. Los estudios de grado correspondientes a la historiografía tampoco se preocupan por las escalas de los objetos. En los términos de esta ponencia, probablemente tales claudicaciones expresarían un predominio de cierta escala imaginaria por sobre una escala técnica de la arquitectura.³

Limitaciones al alcance.

No se abordan nociones asociadas a la escala tales como la proporción y la armonía, cuya relevancia sería pertinente pero que por su complejidad escapan a los recursos de esta ponencia.

Se abordan exclusivamente las acepciones del término “escala” que se vinculan con los términos “tamaño”, “dimensión”, “magnitud”, “medida”, etc., de los que por otra parte cabe observar que en diccionarios como el de la Real Academia Española (en adelante RAE) se determinan mutuamente.

Se excluyen las expresiones no espaciales del término “escala”, tales como escala de valores, escala portuaria, escala zoológica, escala temporal, etc.

Se consideran exclusivamente las representaciones verbales y matemáticas de la escala, dejando de lado las representaciones icónicas.

Definición de términos y conceptos.

Lo que sigue es un mínimo glosario de los términos relevantes en las argumentaciones y evidencias que se presentan más abajo.

“Escala”, según las acepciones de la RAE remite tanto a los instrumentos y operaciones de medición como a sus respectivas representaciones; en esta ponencia se enfocan solamente las segundas.⁴

Hay términos asociados a la cuestión del tamaño como largo, ancho, alto, etc., que aparecen en RAE como sustantivos y también como adjetivos, que resultan pertinentes en cuanto expresan dimensiones que con frecuencia son

¹ Una de sus formas típicas es el testimonio de la visita a una obra arquitectónica o espacio urbano que se inicia con el lugar común de “pensé que era más grande” o “pensé que era más chico.”

² No sería impertinente extender estas consideraciones a la didáctica propiamente proyectual.

³ Entre otras excepciones a esta crítica puede señalarse la colección Maestros de la Arquitectura Argentina (Clarín Arq.- IAA, 2014) que insertó sistemáticamente las escalas gráficas en todos los planos de las obras analizadas.

⁴ Por la elemental razón de que las escalas imaginarias carecen de instrumentos u operaciones técnicas.

enfaticadas mediante adverbios y/ o adjetivos adicionales. También se tendrán en cuenta otros adjetivos dimensionales como: grande, chico, enorme, diminuto, inmenso, etc.

Aunque aquí se observan las significaciones de la noción de medición, no se incursiona en los campos de la metrología, ciencia de las mediciones y sus aplicaciones científicas, industriales, legales, ni en la metrotecnica, que se ocupa de las operaciones e instrumentos específicos. Según la RAE, la primera acepción del verbo “medir” es “comparar una cantidad con su respectiva unidad, con el fin de averiguar cuántas veces la segunda está contenida en la primera”. Con ese verbo se vinculan términos como medida, dimensión, inmenso, mesura, desmesura, conmensurable, inconmensurable, etc.

Estado de la cuestión

Desconocemos la existencia de trabajos previos con el mismo enfoque en el marco de las disciplinas aquí mencionadas.

Marco teórico: representaciones e inconmensurabilidad.

Seguimos en general las proposiciones acerca de una teoría fronteriza del imaginario del habitar (Sabugo, 2021). En ese contexto, la cuestión de la escala tendría las tres modalidades de representación que se definen como conceptuales, perceptivas e imaginarias.⁵

Se sigue de tal manera la postulación de Jean- Paul Sartre (1940) acerca de los respectivos tres tipos de conciencia y las diferentes modalidades en que los objetos se presentan en cada una de tales conciencias y que luego son exteriorizadas como representaciones o *analoga*.

Las tres conciencias proponen objetos, pero cada una a su manera. La conciencia conceptual se ocupa de ideas universales por lo cual es indiferente ante la existencia o inexistencia del objeto. La conciencia perceptiva asume su objeto como existente. Y la conciencia imaginaria asume su objeto como ausente o inexistente.

Los imaginarios del habitar incluyen las representaciones instituidas y las representaciones alternativas. En la cuestión de las escalas, las primeras son claramente las representaciones técnicas y las segundas las representaciones imaginarias. Por su parte, las representaciones perceptivas pueden quedar asociadas a unas u otras de aquellas, pero nunca a ambas:

“Proust ha mostrado muy bien que abismo separa lo imaginario de lo real, ha demostrado que no puede haber paso del uno al otro, y que lo real va siempre acompañado del desmoronamiento de lo imaginario, aunque no haya contradicción entre ellos, porque la incompatibilidad proviene de su naturaleza y no de su contenido.” (Sartre 1940, 190)⁶

El objeto en la imaginación no carece de atributos escalares, pero los tiene de modo absoluto, mientras que la escala del objeto en la percepción es relativa, ya que requiere ser comparada con algún parámetro, o sea medida.

⁵ Sobre la percepción, Simondon (2006)

⁶ Sartre (1940). Otras aplicaciones del esquema sartriano en Sabugo (2015) y Sabugo (2008).

“... puedo reproducir en imagen a mi amigo R., que es muy bajo, con *la pequeñez de su estatura* y con su distancia absoluta, aunque no haga aparecer ningún objeto que pueda hacer que se reconozca esta pequeñez. En la percepción, nunca podré saber de un objeto si es pequeño o grande en tanto no tenga el medio de compararlo a otros objetos o a mí mismo. Por el contrario, el objeto en imagen tiene su pequeñez interiorizada...” (Sartre 1940, 167) ⁷

De estas dos “pequeñeces”, una es perceptiva y técnicamente verificable, la otra es imaginaria y técnicamente inverificable. Estas vicisitudes de las representaciones de la escala tienen que ver con la inconmensurabilidad, pues “las representaciones alternativas enuncian significados inconmensurables con las representaciones instituidas en el marco de las mismas categorías” (Sabugo 2021, 17).

En matemática, la conmensurabilidad es la característica que tienen mutuamente dos números conmensurables, o sea aquellos cuya razón es un número racional. Si esa razón arroja un número irracional, entonces son inconmensurables. En un contexto de conmensurabilidad, dos números o dos objetos respectivos, pueden ser comparados dada la existencia de una factor común, es decir de una unidad de medida. ⁸

En filosofía de la ciencia, según Thomas Kuhn (1987) y P. K. Feyerabend (1975) la inconmensurabilidad no es de orden matemático. Sucede cuando se hace imposible contraponer y valorar mutuamente dos teorías dada la inexistencia de un lenguaje común.

La escala técnica e imaginaria del Modulo. ⁹

Este “Ensayo sobre una medida armónica...” se presenta como un sistema de medición basado en una escala humana fundada en la estatura del cuerpo, cuya pertinencia se justificaría mediante una armonía entre esa y las otras dimensiones del cuerpo humano. Pensamiento tan opinable como antiguo, ya que puede remontarse hasta la definición de “simetría” formulada en su Libro III por Vitruvio.

La premisa del Modulo es que los instrumentos de medición antiguos derivaban del cuerpo humano, como lo revelan sus nombres (codo, pulgada, pie, etc.) y que las diferentes estaturas de, por ejemplo, un vikingo y un fenicio, no generaban problemas de congruencia dado el aislamiento mutuo de las naciones y las culturas.

Cuando la Revolución Francesa estableció como medida básica y universal el metro, equivalente a una determinada fracción del meridiano terrestre, se habrían generado dos inconvenientes: uno, que se trataba de un parámetro indiferente a la escala humana, dos, que no todas las naciones la adoptaron, generando complicaciones crecientes en un marco de globalización.

⁷ Según Sartre, la imagen no se puede descomponer en partes. por eso “no se puede contar en imágenes las columnas del Panteón” (p. 168)

⁸ La razón de la diagonal de un cuadrado con su lado es inconmensurable pues resulta un número irracional; lo mismo sucede entre una circunferencia y su radio.

⁹ Le Corbusier (1953a), también hay una síntesis en Le Corbusier (1953b).

El Modulor propone un sistema universal de medidas basado en la escala humana, con la intención de reunir la armonía del sistema antiguo con la simplicidad y universalidad del sistema moderno. No está pensado solamente para la arquitectura, sino también y muy especialmente de “objetos de uso doméstico, industrial o comercial fabricables en, transportables y comprables en todos los lugares del mundo” (Le Corbusier 1953 a, 20). Adopta como primera referencia una estatura de 1,829 m. que luego recalcula a 1.75 m. Las relaciones de esa magnitud con otras dimensiones mayores y menores del Modulor están regidas por el número de oro ϕ , aproximadamente 1,61 m. El Modulor representa una escala técnica y operativa, aunque sus supuestos básicos descansan en argumentaciones más bien estéticas. La cuestión del número de oro o de la sección áurea, que se relacionan contemporáneamente con las proposiciones de Matila Ghyka, tenía lejanos e ilustres antecedentes desde la *Divina Proportione* de Luca Pacioli hasta su empleo por Johannes Kepler para las correlaciones dimensionales del sistema solar.¹⁰ Pagando el precio inevitable de sus pretensiones de universalidad, Le Corbusier será denostado en forma recurrente por su elección eurocéntrica de la estatura básica del Modulor. En la actualidad, a esa crítica se ha agregado la denuncia feminista acerca del machismo implícito en el Modulor.¹¹ El Modulor consiste en una representación conceptual y matemática de la escala elaborada a primera vista con fines operativos pero que no disimula sus intenciones de hegemonizar el campo disciplinario; a la vez tiene como base una representación imaginaria, que es la escala humana como clave de armonía de todas las medidas.

Zevi: la escala humana como escala ideológica.

No hay más remedio, ante el discurso de este ilustre historiador de la arquitectura, que asumir la existencia de un subconjunto de representaciones, que si bien se hallan dentro de las conceptuales no proveen ninguna herramienta operativa y por tanto no se pueden calificar como “técnicas”. El discurso de Zevi (1948) invita a distinguir una representación que es conceptual por sus características expresivas, pero que no es técnica sino más bien ideológica, en el sentido de su tendencia a hegemonizar un campo disciplinario. Junto a los análisis de tenor urbanístico, arquitectónico, volumétrico y decorativo, la escala es uno de los cinco aspectos principales del discurso historiográfico de Bruno Zevi, empleada como un recurso crítico que abarca las categorías de “escala humana”, “escala monumental” e incluso “escala inhumana”, siempre en forma cuantitativamente indeterminada, pese a que se la menciona como una relación dimensional entre el parámetro humano y el edificio ya sea en su totalidad o a través de sus componentes. En el apartado “La escala humana de los griegos” (53) hace su conocida disquisición acerca de la ignorancia del espacio interno en el templo griego, por el cual le asigna un carácter meramente escultórico, aunque le reconoce la “gloria” de su escala humana. Paradójicamente, tal escala se verifica no en el templo sino en su entorno urbano de acrópolis y teatros, que si “triunfa por la

¹⁰ Matila Ghyka ya había publicado su *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (1927) y *El número de oro* (1931). Cimoli e Irace (2012) ubican el apogeo de estas preocupaciones en el Congreso de la Divina Proporción, durante la Trienal de 1951 en Milán.

¹¹ Cevedio, Mónica (2003); Novas, María (2021).

humanidad de sus proporciones y de su escala” (56). A todo esto, no ofrece ninguna indicación dimensional de tal humanidad.

Tampoco lo hace más adelante, si bien ofrece una indicación adicional al comparar tratar la arquitectura de primer cristianismo, sostiene que los griegos habían logrado su “escala humana en una relación estática de proporción entre la columna y la estatua del hombre” (63).

En lo que llama el espacio “estático” (57) de los antiguos romanos, observa un mayor interés por el espacio interior y su eficacia social. Se trata ya no templos sino de las termas y las basílicas en las cuales impera la simetría y una “escala inhumana y monumental” (61). Tampoco se obtienen del autor indicaciones dimensionales de tal escala, que en cambio constituiría un símbolo “que domina a la multitud de los ciudadanos y que hace presente el Imperio, potencia y razón de toda la vida. La escala de la edificación romana es *la escala de este mito* (sic), de esta realidad, no es ni quiere ser la escala del hombre” (61, cursivas nuestras). Con semejante proposición, el discurso de Zevi se desentiende de cualquier restricción conceptual y muestra las vetas poéticas e imaginarias de su ideología.

Otra escala, a la que no asigna un adjetivo específico, corresponde a la arquitectura gótica, cuyos espacios se habrían dado “en antítesis polémica con la escala humana y que engendran en el que mira no una contemplación sosegada, sino un estado de ánimo de desequilibrio, de afectos y sollicitaciones contradictorias, de lucha”. (77). Entre líneas se interpreta que es implícitamente otra escala inhumana.

Por fin, aquella escala humana de los griegos aparece algo transfigurada en la escala de los modernos y en particular de los modernos orgánicos, que evita

“... constreñir al hombre en un edificio definido por cánones fijos e inmutables en el que la única belleza que existe es la del conjunto, sino que glorifica el carácter orgánico del crecimiento, de la variedad, a veces de lo descriptivo. Y también por eso es ley de la cultura arquitectónica orgánica la escala humana, el rechazo de toda arquitectura que se superpone al hombre o que es independiente de él” (108) ¹²

El texto de Zevi consiste en una representación narrativa y conceptual que propone una visión ideológica de la escala en la historia de la arquitectura, pues al carecer de indicaciones matemáticas no puede admitirse como expresión técnica. Tal visión ideológica se aferra una y otra vez a la escala humana con escala monumental y estalla en toda su fantasía el proponer como criterio la “escala del mito”.

Las escalas imaginarias según Bachelard.

A propósito de las escalas, Gaston Bachelard (1957) ofrece una más de sus felices excursiones al mundo de la imaginación poética, para paladear “la

¹² Habida cuenta del truco (o malabarismo) historiográfico de ocuparse de antiguos y medievales según sus templos, y de los modernos según sus casas.

liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica misma de la actividad de imaginación". (190)

Para entrar a ese dominio hay que franquear el umbral de lo racionalmente absurdo. En un cuento de Charles Nodier (1833), el protagonista, llamado Tesoro de las Habas, encuentra a su hada en una calesa que tiene el tamaño de una alubia, a la que de todos modos puede ingresar cargando al hombro varios paquetes de alubias, contradiciendo las convenciones del espacio y en este caso también del número. Con la misma libertad hay que interpretar las narraciones de Pulgarcito por Charles Perrault (1697) o los hermanos Grimm (1819), lo mismo que el relato tan fantástico como irónico de Jonathan Swift (1726), "Los viajes de Gulliver", que en un episodio es aprisionado por individuos de unos 15 cm. de alto y en el siguiente visita una isla de habitantes de aproximadamente 22 m.

"... lo minúsculo y lo inmenso son consonantes. El poeta está siempre dispuesto a leer lo grande en lo pequeño... Aunque un poeta mire por el microscopio o por el telescopio, ve siempre la misma cosa". (209)

Poeta por excelencia en su consideración es Charles Baudelaire, uno de cuyos adjetivos preferidos es "vasto", que no deriva de ninguna medición del espacio sino que proviene de una "infinitud del espacio íntimo." (228).

A propósito de lo propiamente grande, de lo "inmenso", Bachelard ofrece una vía de interpretación según la cual es la inmensidad interior, que es una escala imaginaria, otorga su sentido a la representación perceptiva del bosque, desalojando a la representación conceptual y técnica, que sería la del geógrafo.

"Por muy paradójico que parezca, es a menudo esta inmensidad interior la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista. Para discutir sobre un ejemplo concreto, examinemos un poco de cerca a qué corresponde la inmensidad del bosque. Esta "inmensidad" nace de un cuerpo de impresiones que no proceden realmente de las informaciones del geógrafo. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión, siempre un poco angustiada de que "nos hundimos" en un mundo sin límite." (222)

Las representaciones estudiadas por Bachelard corresponden a diversas narrativas fantásticas de la escala en las que cualquier término puede adquirir significados inéditos y en las que pierden toda pertinencia las mediciones y cualquier otra regla técnica de la escala, resultando inconmensurables.

Un cuento de Poe con dos escalas perceptivas.

No se trata solamente, señala Bachelard, de que lo grande imaginario difiera de lo grande conceptual, sino que sencillamente se convierte en su contrario, y

viceversa: “las imágenes pasan sin esfuerzo de lo pequeño a lo grande y de lo grande a lo pequeño.” (203).

Máxima que se aplica sin dificultad a un cuento de Edgar Allan Poe (1846) completamente atinente a la escala. El protagonista del relato se encuentra leyendo delante de una ventana desde la cual observa un ameno paisaje cuando levanta sus ojos y en la colina que tiene enfrente ve aparecer,

“... una especie de monstruo viviente de horrible conformación, que rápidamente se abrió camino desde la cima hasta el pie, desapareciendo por fin en el espeso bosque inferior. Al principio, cuando esta criatura apareció ante la vista, dudé de mi razón o, por lo menos, de la evidencia de mis sentidos, y transcurrieron algunos minutos antes de lograr convencerme de que no estaba loco ni soñaba...”

“Considerando el tamaño del animal en comparación con el diámetro de los grandes árboles junto a los cuales pasara -los pocos gigantes del bosque que habían escapado a la furia del desmoronamiento-, concluí que era mucho más grande que cualquier paquebote existente.”

Luego de recuperarse de un desmayo, el protagonista explica detalladamente su visión a un buen amigo que, lejos de alarmarse, tranquilamente recurre a un texto de historia natural para mostrarle que la descripción de ese supuesto monstruo corresponde al género Sphinx, de la familia Crepuscularia, del orden Lepidóptera, de la clase Insecta o insectos; una especie de polilla. Luego de esto, el amigo se sienta en el mismo asiento, mira en la misma dirección y remata así:

“... es una criatura de apariencia muy notable, lo admito. De todos modos, no es tan grande ni está tan lejos como usted lo imaginaba; pues el hecho es que, mientras sube retorciéndose por este hilo que alguna araña ha tejido a lo largo del marco de la ventana, considero que debe de tener la decimosexta parte de un pulgada de longitud, y que a esa misma distancia, aproximadamente, se encuentra de mis pupilas.” En conclusión, “... la principal fuente de error de todas las investigaciones humanas se encontraba en el riesgo que corría la inteligencia de menospreciar o sobrestimar la importancia de un objeto por el cálculo errado de su cercanía.” (879-844)

La primera y terrorífica percepción que invade al narrador está gobernada por una escala imaginaria que convierte el insecto en monstruo. Se pasa instantáneamente de una representación perceptiva, gobernada por la imaginación, a otra representación también perceptiva, pero gobernada por los conceptos científicos de la zoología, traídos por el amigo que disuelve la

percepción inicial armado con bibliografía específica. Las dos representaciones son mutuamente inconmensurables. Como dice Sartre aludiendo a Proust, es imposible que coexistan, la presencia de una “desmorona” a la otra.

La escala estética: lo sublime en Kant.

A partir de su enfoque en el sentimiento de agrado y desagrado, la “Crítica del juicio” de Immanuel Kant (1790) es acreditada como piedra angular de la estética como disciplina autónoma, con la misión de articular lo atinente al entendimiento y la razón pura con lo atinente al deseo y la razón práctica. En este contexto, la cuestión del tamaño queda situada dentro de la estética.¹³

“En un juicio por medio del cual se declara que algo es simplemente grande” no cabe una interpretación lógica sino solamente estética, “porque es una medida puramente subjetiva que se toma como base del juicio reflexionante sobre la magnitud” (93).

Para Kant es muy relevante la idea de lo “absolutamente grande”, lo que excede cualquier medida, equivale a lo infinito y por tanto no sería representable. Eso absolutamente grande es lo sublime.¹⁴

“Sublime es aquello comparado con lo cual resulta pequeño todo lo demás. Se ve fácilmente con esto que nada puede haber en la naturaleza, por grande que nosotros podamos juzgarlo, que, considerado en otra relación, no pueda ser rebajado hasta lo infinitamente pequeño, y, viceversa, nada tan pequeño que, *para nuestra imaginación*, no pueda elevarse al tamaño de un mundo si tomamos como término de comparación medidas más pequeñas”. (94, cursiva nuestra)

Nótese que ese “nada tan pequeño que no pueda elevarse al tamaño de un mundo”, que sucede en el plano imaginario, describe perfectamente las alubias de Nodier mencionadas por Bachelard.

“En consecuencia, lo que debe calificarse de sublime es, no el objeto, sino el estado de ánimo provocado por cierta representación que da ocupación a la facultad de juzgar reflexionante...Sublime es lo que, por ser sólo capaz de concebirlo, revela una facultad del espíritu que va más allá de toda medida de los sentidos.” (95)

Por tanto, Kant ratifica que no puede haber una medida matemática en la imaginación y en las percepciones asociadas, y que en ese terreno la intuición de los tamaños es de carácter estético, aunque genere conflictos con la razón.

¹³ Conti (2010).

¹⁴ Sanhueza (2015)

“De ahí se explica lo que en sus noticias de Egipto hace notar Sabary de que no deben contemplarse las Pirámides *muy de cerca ni muy de lejos* si se quiere experimentar toda la emoción de su grandiosidad, puesto que si se hace lo último, las partes que han de ser aprehendidas (las piedras superpuestas) sólo se representan de modo oscuro, y su representación no hace efecto alguno sobre el juicio estético del sujeto; en cambio, si se hace lo primero, la vista necesita algún tiempo para completar la aprehensión desde la superficie básica hasta la cúspide, y al llegar a esta se extinguen siempre en parte las primeras representaciones antes de que la imaginación haya aprehendido las últimas, de suerte que la comprensión nunca es completa.” (97, cursiva nuestra) ¹⁵

Kant caracteriza una experiencia perceptiva compleja, en la que se corre el riesgo de colocarse demasiado lejos o demasiado cerca y no captar todas las representaciones. Como en el cuento de Poe, aunque sin el amigo ni la zoología que acudan al rescate, la escala “absolutamente grande” desborda a la comprensión y por eso mismo se determina como “sublime”, categoría que compete a la estética.

La escala del estupor: Flaubert en las pirámides.

“Tienen algo sorprendente, esas pirámides, que cuando más las miras, más grandes parecen hacerse. A primera vista, al no tener ningún punto de referencia a su lado, sus dimensiones no te sorprenden. A cincuenta pasos, cualquiera de sus piedras no parecen ser mayores que un adoquín. Cuando estás debajo, cada adoquín mide ocho pies de alto por otros tantos de ancho. Pero cuando asciendes por ellas y llegas a la mitad, parecen inmensas. Ya en lo más alto te quedas estupefacto. En nuestra segunda jornada, cuando regresábamos con el crepúsculo de recorrer a caballo el desierto de más allá, cuando pasábamos cerca de la segunda pirámide, me pareció que se alzaba a pico y encogí los hombros como si me fuera a caer encima y aplastarme.” (15)

Gustave Flaubert también sufre las dificultades de lo “absolutamente grande”, en su caso yendo de lo más bajo a lo más alto. La representación perceptiva de la escala, que va del conjunto (la pirámide) a sus componentes (las piedras), no logra estabilizarse, al punto de que el observador experimenta el temor de ser aplastado, agregando dramatismo al mundo de lo sublime kantiano, que de por sí es psicológicamente inquietante.

¹⁵ Añade Kant que es el mismo estupor que sobreviene al ingresar a la basílica de San Pedro. Aunque tipeado distinto, se refiere a Claude-Étienne Savary y sus **Cartas desde Egipto** (1785).

Conclusiones

Las dos escalas técnicas y disciplinarias aquí revisadas fueron el Modulo corbusierano y el esquema de historia de la arquitectura de Bruno Zevi. La primera consiste en una representación conceptual y matemática de la escala con fines operativos y de hegemonía intelectual. Sin embargo, detrás de lo técnico que se pretende instituir hay un soporte imaginario que venera la “escala humana” como clave de armonía de todas las medidas. La segunda es una representación narrativa y conceptual que propone una visión simplemente ideológica de la escala en la historia de la arquitectura, pues al carecer de indicaciones matemáticas no vale como instrumento operativo. Tal visión ideológica se aferra a la antinomia de la escala humana contra la escala monumental y revela toda su fantasía imaginaria cuando se refiere a la “escala del mito”.

Las representaciones fantásticas de la escala estudiadas por Bachelard corresponden a diversas narrativas en las que, por acción poética, los términos adquieren significados inéditos y pierden toda pertinencia las mediciones, por lo cual las imágenes se tornan inconmensurables en sí mismas.

En el cuento de Poe se pasa instantáneamente de una representación perceptiva, gobernada por la imaginación, a otra representación también perceptiva, pero gobernada por los conceptos de la zoología, que en la narración son provistos por un actor que disuelve la percepción inicial mediante bibliografía específica. Las dos representaciones son mutuamente inconmensurables: una desmorona a la otra.

Con el relato de Flaubert y sobre todo en Kant se caracteriza una experiencia perceptiva compleja, en la que se corre el riesgo de colocarse *muy lejos o muy cerca* para captar todas las representaciones. A diferencia del cuento de Poe, tal inestabilidad no es reparada por la ciencia y esa escala “absolutamente grande”, que desborda la capacidad perceptiva de los sentidos, debe determinarse como “sublime”, categoría que compete a la estética y por tanto ajena al entendimiento.

Las evidencias expuestas permiten considerar plausible la hipótesis aunque con algunas modificaciones a la clasificación de las representaciones que las distinguía entre conceptuales, perceptivas e imaginarias, entendiéndose que merece ser reformulada de manera más compleja.

Las representaciones conceptuales aquí observadas, sea por vía matemática o historiográfica, no ofrecen incertidumbres acerca de sus propias formulaciones, aunque cabe vislumbrar sus soportes imaginarios, en los dos casos en torno a la denominada “escala humana.”

Las representaciones imaginarias de la escala, por su parte, se caracterizan por estar liberadas de todo encuadre conceptual acerca de sus dimensiones. Más problemático es ponderar las escalas perceptivas, pues sus representaciones están determinadas o por el predominio de lo conceptual, que es en general lo real instituido, o bien por el predominio de lo imaginario, que en tanto alternativo suele tenerse por irreal. Pero nunca por ambos a la vez, pues los dos predominios no pueden coexistir, ya que son inconmensurables y se desmoronan mutuamente. Si esa contradicción subsiste sin resolución, la

escala se torna no representable. Estaríamos entonces en el mundo de lo “inmenso”, que correspondería a la categoría estética de lo sublime. Acaso haya que pensar, de nuevo con Kant (1781), que “...los asuntos de la razón son, o bien *demasiado largos*, o bien *demasiado cortos* para el entendimiento...” (590, cursiva nuestra); como si esos asuntos del pensamiento también tuvieran sus propias escalas.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston ([1957] 1993), *La poética del espacio*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Cevedio, Mónica (2003), *Arquitectura y género, espacio público/ espacio privado*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- Cimoli, Anna Chiara; Irace, Fulvio (2012), Triennial 1951: Post- War Reconstruction and “Divine Proportion”, en *Nexus 2012*, Milán.
- Conti, Romina (2010), El sentimiento de lo sublime y el abismo de lo indeterminado en la estética de Kant, *Cuadernos del Sur 39*, Bahía Blanca.
- Feyerabend, Paul ([1975] 1981), *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Flaubert, Gustave ([1850] 2021), *El Nilo. Cartas de Egipto*. Buenos Aires: Agea.
- Hall, Edward ([1966] 1977), *La dimensión oculta*, México: Siglo XXI.
- Le Corbusier ([1953] 1976), *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Barcelona: Poseidón.
- Kant, Immanuel ([1781] 2009), *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.
- Kant, Immanuel ([1790] 2005), *Crítica del juicio*, Buenos Aires: Losada.
- Kuhn, Thomas S. ([1987] 1989), *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Le Corbusier ([1953 b] 1976). *Oeuvre complète 1946- 1952 publiée par W. Boesiger*. Zurich: Les Editions d'Architecture.
- Novas, María (2021), *Arquitectura y género. Una posible introducción.*, Tenerife: Melusina.
- Poe, Edgar Allan ([1846] 2009), La esfinge. *Cuentos*, (pp. 879-884). Buenos Aires: Edhasa.
- Rojas Parma, Lorena (2015), Protágoras y el significado de la ‘aisthesis’, *Revista de Filosofía 71* (pp. 127- 149).
- Sabugo, Mario (2015), “Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre”. *Anales 45*. (pp. 29-37). Buenos Aires: IAA.
- Sabugo, Mario (2008), “La sombra de la forma: percepción, concepto e imaginación en Jean- Paul Sartre.” Ponencia en las XXIII Jornadas de Investigación Si + morf. Fadu/ Uba.
- Sabugo, Mario (2021), Esquema de una teoría fronteriza del imaginario del hábitat, en Valeria Bril y Johanna Zimmerman (ed.), *Teoría fronteriza: representaciones instituidas y alternativas del hábitat*. (pp. 133- 154) Buenos Aires: IAA- Fadu- UBA.
- Sanhueza, Diego (2015), Consideraciones sobre el infinito en la filosofía de Kant, *Revista de Filosofía 71*, Valparaíso.
- Sartre, Jean- Paul ([1940] 1997), *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires : Losada.

Simondon, Gilberto ([2006] 2012), *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.

Tengely, László (2010), *La experiencia y el infinito según Kant y Husserl*, La Lámpara de Diógenes, v. 11, n. 20-21, Puebla.

Vitruvio ([c.23 AC] (1960), *The Ten Books of Architecture*, Nueva York: Dover.

Zevi, Bruno ([1948] 1978). *Saber ver la arquitectura*, Barcelona: Poseidón.