

VENECIA, SUEÑO Y FENÓMENO (ARQUITECTÓNICO), AÚN / VENICE, DREAM AND (ARCHITECTURAL) PHENOMENON, YET / VENEZA, SONHO E FENÔMENO (ARQUITETÔNICO), AINDA

MARÍA DEL PILAR CANTERLA RUFINO

23mpcr@gmail.com  0009-0002-5005-9812

Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

RESUMEN

La ciudad de Venecia es un escenario mítico, donde la experiencia es foco de la producción literaria, artística y arquitectónica sobre la ciudad. La luz juega un papel crucial en la comprensión y representación de sus espacios, siendo inspiración de artistas —como Turner o Monet— que trataron de capturar su esencia, representando no solo una realidad física, sino también estados emocionales y psicológicos. Una miríada de escenarios que se repiten en la mayoría de las representaciones sobre la ciudad y que nos hace pensar cómo un mismo hecho puede materializarse una infinidad de veces aún bajo modalidades distintas, creando una especie de sueño colectivo a través de una percepción exclusivamente sensorial sobre Venecia. Salirse de ese sueño implica romper una barrera cultural importante y desafiar la noción tradicional del sujeto como un mero observador pasivo. Un paso que tomar para repensar la ciudad y alejarse de una realidad que ya se agota y es inundada por clichés y sentimentalismo. Este artículo explorará una posibilidad de extender la vigencia de la fenomenología heideggeriana para el pensamiento arquitectónico precisamente por la capacidad de esta ciudad véneta de aportar síntomas de contemporaneidad aún en su larga decadencia.

Palabras clave: fenomenología, Venecia, experiencia, luz, sueño.

SUMMARY

The city of Venice is a mythical setting, where experience is the focus of literary, artistic and architectural production about the city. Light plays a crucial role in the understanding and representation of its spaces, inspiring artists —such as Turner or Monet— who tried to capture

its essence, representing not only a physical reality, but also emotional and psychological states. A myriad of scenarios that are repeated in most of the representations of the city and that make us think about how the same event can be materialised an infinite number of times even under different modalities, creating a kind of collective dream through an exclusively sensorial perception of Venice. Breaking out of this dream implies breaking an important cultural barrier and challenging the traditional notion of the subject as a mere passive observer. A step to take in order to rethink the city and move away from a reality that is already exhausted and inundated by clichés and sentimentality. This article will explore the possibility of extending the validity of Heideggerian phenomenology to architectural thought precisely because of the capacity of this Venetian city to provide symptoms of contemporaneity even in its long decadence.

Keywords: phenomenology, Venice, experience, light, dream.

RESUMEN

A cidade de Veneza é um cenário mítico, onde a experiência é o foco da produção literária, artística e arquitetónica sobre a cidade. A luz desempenha um papel crucial na compreensão e representação dos seus espaços, inspirando artistas —como Turner ou Monet— que tentaram captar a sua essência, representando não só uma realidade física, mas também estados emocionais e psicológicos. Uma miríade de cenários que se repetem na maioria das representações da cidade e que nos fazem pensar em como o mesmo acontecimento pode ser materializado um número infinito de vezes, mesmo sob diferentes modalidades, criando uma espécie de sonho coletivo através de uma percepção exclusivamente sensorial de Veneza. Sair deste sonho implica quebrar uma barreira cultural importante e desafiar a noção tradicional do sujeito como um mero observador passivo. Um passo a dar para repensar a cidade e afastar—se de uma realidade já esgotada e inundada de clichés e sentimentalismos. Este artigo explorará a possibilidade de estender a validade da fenomenologia heideggeriana ao pensamento arquitetónico, precisamente por causa da capacidade dessa cidade veneziana de fornecer sintomas de contemporaneidade mesmo em sua longa decadência.

Palavras-chave: fenomenologia, Veneza, experiência, luz, sonho.

1. INTRODUCCIÓN

En la intersección de los elementos esenciales de la presencia y la imaginación, se encuentra un universo donde el agua y los sueños entrelazan sus corrientes. Este vínculo entre lo tangible y lo efímero ha fascinado a la humanidad a lo largo de la historia, creando un espacio donde las aguas reales se convierten en reflejos de la mente y los sueños se deslizan como arroyos que confluyen como lagos venturosos en el archipiélago de la realidad. En esta exploración de las profundidades líquidas y oníricas, se revelan capas más profundas de significado, que ofrecen un viaje gozoso a través de la conexión intrínseca entre el agua y los sueños.

Se diría que, atezadas en las leyes evolutivas que llamamos étimos, cosas tan dispares como la forma de la felicidad y la forma de un lago, comparten e, incluso, intercambian presencia e imaginación. Y es que *Dicha* y *Laguna* provienen del mismo étimo en alemán (Glück proviene de Lücke, como ha caracterizado Sloterdijk, en su libro *Estrés y Libertad*. Ciudad Autónoma de 2017).



Fig. 1 Capriccio con el puente de Andrea Palladio y la basílica de Vicenza. Pintura de Canaletto (1697-1768).
Fuente: Wikipedia Commons

No se trataría meramente de una simple casualidad el hecho de que numerosos instantes trascendentales para el pensamiento hayan tenido lugar en la cercanía de las aguas. Si uno encuentra apenas un par de circunstancias equiparables no cabe más que pensar en una suerte de serendipia incipiente que anima a pasar de casualidad a causalidad. O, al menos, a construir una hipótesis más sólida. Todo lo sólido que se permitiría un creyente en la ciencia para empezar a concederle crédito. Diríamos que, con la secuencia siguiente, cabría esa posibilidad:

Una sensación de júbilo fue la disfrutó Rousseau¹ cuando pasando en 1765 junto al lago Bienne en Suiza, su anhelo más profundo, cristalizado en la Declaración de Independencia como *la búsqueda de la felicidad*, encontró su realización en las tierras suizas, aunque por un efímero y sublime momento. En un intento de evasión de sus contemporáneos hostiles (Sloterdijk 2017, 41), experimentó una especie de desconexión, una libertad subversiva y una serenidad profunda. Sin menoscabo de que volverá a enfrentarse a la realidad más adelante, este momento en el lago representó una breve liberación de sus preocupaciones, estrés y la realidad: la subjetividad y el puro sentimiento de existencia, liberados de las imposiciones de lo real. Junto al lago, la opresión ejercida por parte de la sociedad por regularlo todo desaparecía, permitiendo así experimentar una sensación de liberación. El individuo para Rousseau anhelaba liberarse de la identidad colectiva, idea que se unía al vagar por los lagos como desvinculación de lo real.

¹ Recuérdese su libro las "Ensoñaciones de un paseante solitario" de 1776 y 1777.

Me escabullía e iba a meterme solo en una barca que conducía hasta el centro del lago cuando el agua estaba quieta, y allí, tendiéndome cuan largo era en la barca con los ojos vueltos al cielo, me dejaba ir y derivar lentamente a merced del agua; algunas veces durante varias horas, sumido en mil ensoñaciones confusas pero deliciosas. (Rousseau 1998, 86).

Lo mismo ocurriría en la laguna de Silvapiana en 1865, donde a Nietzsche se le revelaría la idea del *Zaratustra*, cien años después. Bachelard ya apuntaba que bajo la superficie aparente del agua yace un significado más profundo e imaginativo, señalando que el agua no solo es un elemento superficial, sino que posee una riqueza simbólica y un significado que trasciende su aspecto físico. Reconocer esta profundidad, es comprender la capacidad de ensoñación asociada a ella.

Por su parte, Freud, en lo relativo a los lagos, contaba este sueño de una paciente suya: “en su residencia veraniega junto al lago de..., se zambulle en el agua oscura, ahí donde la pálida luna se refleja en el agua” (Freud 1991, 402). Para Freud, los sueños de agua, en los que uno se sumerge en ella o, al revés, sale a la superficie, están relacionados con el nacimiento, con *volver a nacer*. Quizá, por eso, Rousseau también sintió que *volvió a nacer* cuando viendo las profundidades del lago Bienne alejado de todo el mundo, encontró su liberación.

Sumergirse bajo el agua supondrá un acto de revelación ahistórico. Así lo fue también para Bill Viola, quien en 1957, a la edad de seis años, experimentó un momento crucial que dejaría una huella indeleble en su vida y que, a su vez, moldearía sus futuras obsesiones artísticas. En una entrevista con Christian Lund, del Museo de Arte Moderno de Luisiana, cuenta se sumergió en un lago al norte del estado de Nueva York hasta acabar en el fondo atrapado, de donde su tío lo rescataría milagrosamente. Un episodio, el de estar bajo el agua, que transformaría su mente completamente y se convertirá contradictoriamente en uno de los momentos más bellos de su vida. Razón inquietante pero paradójicamente fascinante de este recuerdo líquido está sin duda ligado a una sorprendente serie de experiencias videocreativas donde el agua juega un papel extraordinario. Véase si no, cómo en *The Dreamers* (2013) siete cuerpos sumergidos están suspendidos entre la vida y la muerte, inmersos en una dimensión onírica. Sumergirse será un viaje que transcurrirá en el límite entre la consciencia y la alucinación, donde el agua se convierte en el vínculo entre el mundo tangible y la ensoñación. El acto de atravesar un umbral o sumergirse en las aguas prepara los últimos destellos del contenido manifiesto en numerosos sueños, que se despliegan justo antes de la interrupción del reposo y capturan la esencia del despertar (Freud 1991, 500). En estos momentos fugaces, la frontera entre el mundo de los sueños y la vigilia se difumina, y experimentamos la transición como un proceso en el cual emergemos de las profundidades oníricas para enfrentarnos a la realidad que nos rodea.

En *el sueño de Polifilo*, Francesco Colonna vuelve a tratar este tema del umbral como frontera entre escenarios de los que uno no puede volver atrás. En los capítulos V y VI, detalla minuciosamente el vacío, la brecha, el portal, conocido como la *magna puerta*, así como su geometría y su composición rigurosamente simétrica. Polifilo se aventura imprudentemente a través de ella, pero a pesar de su deseo de salir, se encuentra atrapado por un dragón que se interpone en su camino. La puerta en Bill Viola también será un umbral que será atravesado por los personajes de *Going Forth By Day* (2002), un fresco digital de alta definición inspirado en la obra de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua, donde una aplastante inundación de agua —esta vez no será un dragón— irrumpe desde el interior de una pequeña casa de la ciudad en el panel titulado *El diluvio* (2002) arrastrando a los personajes hacia delante.



Fig. 2 Izq. El diluvio de Bill Viola (2002). Dcha. El sueño de Polifilo de Francesco Colonna (1499).
Fuente: <https://www.billviola.com/>. Dcha. *Hyperotomachia Poliphili* di Francesco Colonna.
Universidad de Sevilla.

2. ISAURA-VENECIA²

En el tejido de los sueños y las aguas de la laguna, se alzará un puente que tomará el papel de umbral entre el mundo material y el onírico. La Venecia imaginada por Canaletto, plasmará la visión de Andrea Palladio para el Puente del Rialto, fusionando la majestuosidad de la Basílica de Vicenza y la elegancia del Palacio Chiericati creando una ciudad ilusoria que evocaba la esencia de Venecia, sin reproducir con ello su imagen exacta. Un sueño de canales y puentes que se entrecruzan, creando un laberinto líquido que refleja la naturaleza efímera y cambiante de los sueños y los recuerdos, tal como describiría Calvino en su ciudad de Isaura. Charles Dickens nos recordará Venecia como un *extraño sueño sobre el agua*. Una ciudad anclada en la realidad de sus canales que se convierte en un paisaje onírico donde el pasado sigue siendo una fuerza viva que moldea y enriquece la vida contemporánea. Esta conexión con la historia supone una parte integral de la identidad y la experiencia de la ciudad, pero será un obstáculo para salir de una perspectiva fenomenológica exclusivamente sensorial. Ver en las profundidades de esta laguna supondrá una vía de escape para recomponer la imagen de Venecia.

La capacidad de tener sueños y percepciones profundas y significativas está relacionada con la educación en las ensoñaciones antes que en las experiencias concretas: “Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones” (Bachelard 2003, 31). De ahí la importancia de la imaginación y los sueños como precursores de la comprensión y la apreciación de la realidad, donde Venecia sería, de

² En “Las ciudades invisibles” (1972), Italo Calvino alude a la ciudad de “Isaura” para indagar en temas como la memoria, la imaginación y la percepción de la realidad. Esta ciudad se compone de canales y puentes entrecruzados que forman un laberinto acuático, simbolizando la naturaleza efímera y cambiante de los sueños y recuerdos. El agua que rodea “Isaura” fluye y cambia constantemente, reflejando la enigmática e ilusoria esencia de la ciudad y los sueños. Así, el agua se erige como un poderoso símbolo de transformación y transitoriedad, capturando la esencia de la imaginación y los sueños.

entre los ejemplos más conspicuos, el más revelador, esquivando su obviedad y reinterpretándose en el fragor de su decadencia. Si una persona se sumerge primero en la exploración de sus ensoñaciones y fantasías, sus experiencias posteriores actuarán como pruebas o confirmaciones de esas ensoñaciones: la imaginación y los sueños pueden preparar el terreno para una comprensión más profunda y significativa de la realidad, y las experiencias posteriores pueden validar o dar sentido a esas ensoñaciones previas. La visión fenomenológica de Venecia no es comparable a la que se encuentra dibujada bajo las profundidades de sus aguas. En este escenario, las imágenes se distorsionan y se multiplican, invitando a un mundo de percepciones cambiantes y fugaces, envueltos en un sinfín de ensoñaciones sin igual ni réplica (Rousseau 1998, 86). Venecia se convierte en un espacio donde la mente puede vagar libremente entre la realidad y la imaginación, entre los sueños y la percepción. Interactuar con sus matices, contradicciones y profundidades ocultas implica una revisión de sus perspectivas fenomenológicas tradicionales.

3. NO ES NOÚMENO; TAL VEZ SIGA SIENDO FENÓMENO.

La fenomenología arquitectónica se enfoca principalmente en el estudio de la experiencia y cómo se perciben las cosas. Los fenomenólogos han acertado al recordar que la arquitectura va más allá de lo visual y abarca una experiencia multisensorial. Como señala Merleau—Ponty: “Mi percepción no es [...] una suma de datos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de manera total con todo mi ser: Capto una estructura única de la cosa, un modo de ser único, que habla a todos mis sentidos a la vez” (Merleau—Ponty 1964, 50). Demuestra cómo se experimenta la arquitectura a través de la percepción de los espacios, teniendo en consideración aspectos como el estado de ánimo, sus estados psicológicos y emocionales, sus recuerdos, etc., y de los elementos sensoriales, como los colores, los sonidos y la temperatura. Haciendo énfasis en la experiencia humana, tratan de describir la arquitectura, optando por el uso de dibujos y fotografías. Visión que difiere, por tanto, de los historiadores tradicionales y los filósofos fenomenólogos, quienes empleaban el texto como una herramienta analítica y descriptiva.

Los fenomenólogos de la arquitectura sostienen que el trabajo visual tiene una importancia intelectual comparable al texto, al menos dentro del ámbito de la disciplina arquitectónica (Norwood y Otero—Pailos 2018, 138). Esta equiparación entre lo visual y lo textual sugiere que la comprensión de la arquitectura puede enriquecerse mediante analogías con otras formas de expresión artística, como la pintura, el cine o la literatura. Como señala J.H. van der Berg “los poetas y los pintores nacen fenomenólogos” (Van der Berg 1955, 61 citado en Pallasmaa 1994, 144), indicando así que la experiencia sensorial y perceptiva desempeña un papel crucial en la creación y apreciación del arte en todas sus formas. Al dar forma a una escena, los pintores o directores están creando el entorno donde se desarrollará la acción. En este acto, adoptan una función equiparable a la del arquitecto, aunque no siempre lo perciban así. A pesar de no ceñirse a las convenciones arquitectónicas, indagando en la esencia mental de la experiencia arquitectónica, desvelando su raíz fenomenológica. Juhani Pallasmaa escribía en sus notas sobre la fenomenología que las obras cinematográficas de Andrei Tarkovsky presentan algunas de las representaciones más emotivas y líricas del espacio y la iluminación jamás concebidas en cualquier expresión artística. Explorando la esencia existencial de la estructura humana, impregnada de reminiscencias y vivencias olvidadas en la niñez (Pallasmaa 1994, 144).

En vez de indagar en explicaciones acerca de la existencia de las cosas más allá de nosotros, la fenomenología argumenta que lo que percibimos está íntimamente conectado a nuestra percepción, destacando que los entornos no solo albergan fenómenos, sino que también ejercen influencia indisoluble en nuestros encuentros con ellos. Esto es algo que muchas veces no se ha entendido así. Al referirse a la interacción entre el ser humano y el espacio, frecuentemente se interpreta como si una frontera clara los dividiera. Sin embargo, Heidegger ya argumentaba que el espacio no es simplemente objeto externo o una experiencia interna. No hay una dicotomía entre los seres humanos y el espacio, sino más bien una integración en la que ambos están intrínsecamente conectados (Heidegger 1994, 137).

3.1. LUZ

En la percepción de estos espacios la luz que se proyecta sobre los objetos es fundamentalmente responsable de la impresión que generan en el sujeto. Platón ya había señalado en su famosa metáfora del Sol que la luz es la condición necesaria para poder ver: “Quiero decir, que aun cuando los ojos estén bien dispuestos y se los aplique a su uso, y el objeto tenga color, sin embargo, si no interviene una tercera cosa destinada a concurrir a la visión, los ojos no verán nada y los colores serán invisibles. ¿Cuál es esa cosa? Dijo. Lo que llamas luz” (Platón 1872, 43).

Al observar los objetos bajo la luz, es posible que en un primer momento su apariencia parezca simple, pero es precisamente el juego de la luz el que les otorga personalidad y provoca una impresión en nosotros. Este tipo de fenómeno luminoso es excepcionalmente relevante. El uso de materiales en arquitectura está íntimamente relacionado con las cualidades luminosas que las superficies tienen, como Palladio revela en las fachadas venecianas al utilizar la *pietra d'Istria*, según explicaba Frascari. En su artículo *The Lume Materiale*, examina los materiales utilizados en la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica a través del fenómeno veneciano del *lume materiale*. Frascari sostiene que los materiales y las técnicas constructivas son profundamente ontológicos (Frascari 1988, 145). Esto le lleva a argumentar que la arquitectura existe gracias a la luz, que es capaz de transformar los materiales de construcción y establece una relación simbiótica entre ambos, con objeto de resaltar la importancia de materializar lo intangible y alejarse de una visión meramente instrumental y tecnológica de la construcción. El concepto de *lume materiale* se refiere pues a la interrelación intrínseca entre la luz y los materiales de construcción, y cómo esta interacción da forma a la arquitectura. Para ilustrar esta idea, menciona el Palacio Ca'Dario en Venecia como un ejemplo concreto de cómo la luz puede considerarse un elemento constructivo. Sumergirse en estos espacios de luz será como adentrarse en un sueño, alejado de cualquier experiencia con lo tangible (Böhme 2014, 11). En el telón del sueño veneciano, Frascari señala la presencia de la luz, que se despoja de su polisemia, reduciéndose a una sola esencia: la negación de la oscuridad, un atributo que los pensadores antiguos ya concebían hace dos milenios. “Que haya luz, significa simplemente que la psique no está ociosa, sino que produce fantasmas, incluso si sólo en un sueño” (Ronchi 1970, 284 citado en Frascari 1988, 142).

Pintores como Monet han plasmado extensamente en sus lienzos la imagen de Venecia y sus canales. El impresionista Monet pasó tiempo en Venecia durante la década de 1900, donde capturó la atmósfera única de la ciudad. Puede decirse que, desde Canaletto a J.M.W. Turner, de

los hermanos Guardi a John Singer Sargent, Eugène Boudin, James McNeill Whistler, Maurice Prendergast y tantos otros, en Venecia el fenómeno por antonomasia es la fusión de luz y color, del *lume veneziano* y el *colorite veneziano*. La luz tiene la habilidad de convertir lo pintado y surrealista en tangible y elaborado. La profunda fascinación que despertaba Venecia, con su fluidez acuática, atmósfera etérea, brumas matinales y tonalidades crepusculares, cautivó a una generación de artistas, en su afán por revitalizar su arte. Centrados en la forma y en el meticuloso tratamiento de la superficie pictórica de sus obras, estos artistas hallaron en la magia de estos elementos una fuente inagotable de inspiración para dar vida a sus creaciones. La transformación de la luz veneciana se hacía tangible en el material arquitectónico, al igual que el *lume materiale* se hacía presente en los pigmentos de sus pinturas. La obra de Ippolito Caffi se erige como un testimonio vívido de esta conexión entre la luz, la arquitectura y el arte. Influenciado por la luz de los lugares que visita, Caffi ofrece una visión de Venecia transformada, ampliando su perspectiva de manera excepcional. El artista plasma cada instante del día, desde la aurora hasta el anochecer, desde el crepúsculo hasta la noche, otorgándole una importancia especial a la vida cotidiana de la ciudad lagunera, como podemos observar en su obra *Venecia. Nieve y niebla*, donde una imagen etérea de Venecia emerge cautivando al observador, mostrándole la vida real que se oculta entre sus canales. Lo mismo ocurre en *Las celebraciones nocturnas en Via Eugenia en Venecia*, las fiestas nocturnas brindan al artista la oportunidad de transformar la ciudad bajo el deslumbrante resplandor de los fuegos artificiales, regalando al observador una representación extraordinaria de calles y palacios envueltos en una atmósfera mágica, casi sobrenatural. “El concepto de regola “regla”, que es el centro mismo de la escuela de pintura florentina del Renacimiento, se descuida por completo en Venecia. Los venecianos rechazaron la búsqueda de una racionalización del lugar en favor de una fenomenología del lugar” (Frascardi 1988, 144).

“Je ne dis pas Venice au hasard” (Proust 1947, 392). La visión fenomenológica exclusivamente sensorial será una constante en los ejercicios de comprensión y representación sobre Venecia. Venecia se describe como un escenario mítico, una imagen que se percibe a través de los sentidos. La luz será buscada incansablemente por otros grandes maestros del arte como Turner o Monet, como ya anticipamos. En su tercera visita a la ciudad en 1840, Turner legó una serie de acuarelas, unos estudios que realizó diluyendo agua hasta convertirla en un vapor transparente. En su obra *Puesta de sol en San Giorgio Maggiore*, captura la imagen de Venecia como una estructura que se eleva, actuando como una frontera entre dos fuentes de luz: el cielo y el agua. “[Venecia]... la de cristal, fantasmal, tornasol, transparente –que vio muy bien Turner” (Valcárcel 2015, 212). Turner mostrará el efecto del agua, no el agua físicamente. En su primer cuadro sobre Venecia *Puente de los suspiros, Palacio Ducal y Aduanas de Venecia*, Turner no solo rinde homenaje a Canaletto, sino que también esboza de manera sutil la imperiosa llamada a desentrañar y sumergirse nuevamente en el tema (George 1971, 87). Una concepción de la experiencia, que avanzamos, no supone *implicación proyectiva* como enunciaría Heidegger (Berry 2018, 103), sino una forma de percibir en términos de *ser contenido en el tiempo*. Monet hará lo propio en *Crepúsculo en Venecia*, donde en palabras de Ramón Gaya el pintor representa: “una luz mágica, eso sí, aparentemente débil y fría, pero que supo convertir el mármol en nube, la piedra en agua y reducirlo todo a una especie de materia tornasol” (Gaya 2010, 338). Desde Canaletto (1697—1768) y Turner (1775—1851) a Monet (1840—1926), se repite la misma temática en Venecia. Canaletto compartía con Monet el mismo deseo de interpretar las fluctuantes luces y atmósferas como expresiones de estados anímicos, ya fuera con sensibilidad lírica o con intensidad dramática (Constable 1929, 46).



Fig. 3 Las celebraciones nocturnas en Via Eugenia en Venecia de Ippolito Caffi (1840).

Fuente: <https://wikioo.org/es/>

Al dirigir la mirada hacia el Gran Canal, no se aprecian los imponentes palacios que lo rodean, sino más bien los cuadros de Canaletto y las descripciones de Ruskin acerca de la laguna veneciana. En *Las piedras de Venecia*, la relación entre imagen y texto adquiere una importancia máxima. Ruskin, examinó detenidamente el trayecto de las corrientes fluviales y sus sedimentos, desde el delicado polvo que residía entre las piedras, hasta la franja de arena y arcilla que se deshace al tocar el mar, transformándose en una masa sólida y firme. Para revelar gradualmente sus formas, Ruskin se detiene a describir los fenómenos naturales que controlan la Laguna.

[Venecia]... se nos aparece aún en el último período de su decadencia; fantasma tendido sobre la arena del mar, tan débil, tan tranquilo, tan desnudo de todo, salvo de su encanto, que se puede, al contemplar sus pálidos reflejos en la laguna, preguntar cuál es la ciudad y cuál es la sombra.

Quisiera trazar su imagen antes de que se pierda para siempre y recordar, en cuanto me sea dado, la enseñanza que parecen murmurar cada una de las olas invasoras que vienen a batir como las campanas errantes *Las piedras de Venecia*. (Ruskin 1913, 112)

3.2. REFLEJOS

Una miríada de metáforas y (re)representaciones surgen entorno al fenómeno de Venecia, aunque no todos se unirán a la cola del sentimentalismo de Ruskin. En la misma época, Marinetti ya rechazaba “la antigua Venecia agotada y exhausta por la voluptuosidad secular, que también amábamos y poseíamos en un gran sueño nostálgico” (Marinetti 1914, 32). Y volvía señalar la luz como parte de este sueño: “¡Venecianos! Cuando gritábamos: “¡Mata la luz de la luna! pensábamos en vosotros, ¡vieja Venecia empapada de romanticismo!” (Marinetti 1914, 33), aunque más para sustituir esa luz lunar —como la de Caffi— por una luz eléctrica. Esto nos lleva a preguntarnos desde qué enfoque deberíamos reconsiderar la concepción fenomenológica de un sueño que observamos cómo se agota progresivamente, según cómo se diagnostica: “Venecia no sólo está siendo lentamente sumergida por las aguas, sino también ahogada por una avalancha de clichés, el merchandising y el sentimentalismo” (Foscari 2014, 10).

Kevin Berry —en *Heidegger and The Architecture of Projective Involvement*—, ya ofrecía una posible vía para esta cuestión: una perspectiva heideggeriana. La fenomenología arquitectónica argumenta que la experiencia física del ocupante debe ser el objetivo de diseño más importante para los arquitectos, una visión de los espacios exclusivamente desde la perspectiva de las sensaciones, es decir, a través de la percepción corporal. Bajo esta visión, las personas se encuentran completamente inmersas en un mundo que se entiende como un entorno perceptible en el que el cuerpo reside y la mente convierte en un espacio de realidad reconocible. Salir de esta dinámica supone replantearse el papel que posee el sujeto en la arquitectura: “en lugar de pensar la arquitectura como un contenedor espacial, una perspectiva heideggeriana tendría que pensar el objeto arquitectónico en términos de una *totalidad equipamental* y el uso de la arquitectura en términos de *implicación proyectiva*” (Berry 2018, 103). Aplicar esto al diseño e interpretación de la arquitectura supondría aceptar que no se limitaría únicamente a ser un ejercicio formal de lleno y vacío, sino más bien uno donde el sujeto esté presente en el objeto que ocupa. Sería conveniente pues, que los arquitectos concibieran su labor como la creación de entornos donde las actividades de las personas siempre cobren protagonismo.

Pero es que Gianni Berengo Gardin hará algo similar en el campo de la fotografía. En una entrevista con *The Telegraph*, explica que escribió un libro sobre Venecia titulado *Venise des Saisons* (1965). No era una exposición simplemente sobre Venecia sino más bien un retrato indirecto, enfocado en los venecianos, en la gente que habita sus calles y canales, como si cada fotografía fuera una ventana hacia el alma de la ciudad. La imagen más icónica es *Venezia, in vaporetto* (1960), una instantánea que tomó mientras se dirigía al trabajo una mañana de invierno en un autobús acuático veneciano; la obra divide a los hombres del barco en una serie de bloques de marcos de puertas y reflejos. La fotografía está ambientada en Venecia, sobre el agua, en un *vaporetto* en el que cristales y espejos se rompen, duplican y recomponen el mundo.

Los espejismos y los reflejos guardan una parte esencial del complejo tejido del sueño veneciano al igual que los binomios compuestos por el agua: agua-cielo, agua-piedra, agua-cuerpo, agua-muerte...

No solo se observa en la pintura de Monet, Turner o Canaletto sino también en la obra de Ruskin. En literatura, habrá al menos cinco destacables novelistas franceses que explorarán la ciudad de Venecia bajo estos términos: *Venises* (1971) de Paul Morand, *Les dimanches de Venise* (1998) de Michel Mohrt, *Un jeune homme de Venise* (1966) de Claude Michel Cluny, *L'absence* (1986)



Fig. 4. Espejismos. Izq. *The lady from Shanghai*, 1947. Director: Orson Welles. Dcha. *Venezia, in vaporetto*, 1960. Fotografía: Gianni Berengo Gardin. Fuente: Izq. <https://shots.filmschoolrejects.com/the-lady-from-shanghai-1947/> Dcha. https://archive.org/details/2.G.BerengoGardinCatania2001/Gianni_Berengo%20Gardin_Venezia_In_vaporetto_1960.jpg

de Jean-Denis Bredin, y *Venise en hiver* (1980) de Emmanuel Roblès. En el paisaje de las cinco obras, Venecia no representa una idea, sino una imagen que se puede apreciar a través de los sentidos (Borda Lapébie 2002, 15). Los reflejos de los palacios en las aguas de los canales actúan como un elemento recurrente en el texto de Cluny, evocando una imagen decadentista de Venecia. Estos reflejos son descritos como un espejismo que muestra el brillo, el poder y el esplendor de Venecia, que está cerca de su fin y solo es una ilusión. Para Cluny el agua arrastra consigo el tiempo, lo que hace que la muerte se acerque cada vez más. Venecia se representa como metáfora de la condición humana, su carácter andrógino expresa la tensión entre la vida y la muerte. Un espacio donde la lucha del individuo con la mortalidad se refleja en la lucha de la ciudad con el agua. “A veces me imagino que Venecia muere antes que yo [...], hundiéndose no en los abismos, sino unos pocos centímetros bajo la superficie, donde emergerían sus chimeneas cónicas, sus miradores [...] Venecia se ahoga. Tal vez sería lo mejor que pudiera ocurrirle” (Morand 1971, 200).

Para el escritor Michel Mohrt, la dominante sensorial de la ciudad representa igualmente el eje en torno al cual se teje toda su obra: “Venecia representa para mí la prueba apabullante de que es a través de los sentidos, y no de la idea, cómo hacemos la experiencia del mundo” (Mohrt 1996, 38). Morand (miembro de la Academia Francesa, nacido en 1888 y adelantado modernista) ya había hecho lo propio en *Les dimanches de Venises* comparándose a sí mismo con la imagen de Venecia: “La imagen de mi ser y la imagen del ser de Venecia coinciden en numerosos puntos” (Morand 1971, 167). Esta visión de Venecia enfatiza la percepción corporal y la conversión de la entrada sensorial en una comprensión coherente del mundo. Pero, como ya hemos comentado, Heidegger desafía esta comprensión tradicional al argumentar que la existencia humana no se trata simplemente de percibir y procesar datos sensoriales, sino más bien de estar fundamentalmente *involucrado*—en el mundo a través del compromiso práctico y la proyección. Desafiando la visión tradicional de que el sujeto es principalmente un observador pasivo del mundo y destacando en cambio la naturaleza activa y encarnada de la existencia humana en relación con el entorno. Más



Fig. 5. La isla de los muertos III de Arnold Böcklin (1883). Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

allá del contexto urbano, histórico o artístico, Venecia adquiere una dimensión distinta en las personas que plasman en su imaginario los conceptos que definen su vínculo con ese universo en el que viven. Al igual que Bachelard, sugiere que la imagen de la casa se convierte en la topografía de nuestro ser íntimo, el paisaje de Venecia se convierte en una representación simbólica de los pensamientos, emociones y experiencias interiores de los autores y los personajes. La experiencia del paisaje, incluida la presencia del agua, evocan un sentimiento de intimidad y topofilia, un vínculo emocional, que es lo que hace que Morand o Cluny se vean así mismo en Venecia, que a Ruskin le fascinen los fenómenos de la laguna tanto como a Frascari, que se interesa por el Palacio Ca’Dario y sus luces, las mismas que pintaron Turner y Monet y que representaron Canaletto y Caffi o la razón por la que Marco Polo, tras capturar el interés del emperador Kublai Khan con sus descripciones de cuarenta ciudades imaginarias termine diciendo que: “cada vez que describo una ciudad, digo algo de Venecia” (Calvino 2005, 100). Como si existiese una suerte de un universo que permitiera mantener las conciencias conectadas, para que un mismo hecho pueda materializarse una infinidad de veces aún bajo modalidades distintas, creando un sueño colectivo a través de una percepción exclusivamente sensorial sobre Venecia. Percepción, que como ya hemos comentado en ocasiones, es precisamente origen del sueño veneciano: “El aire es luz, la isla barco, nosotros sueño” (Corral del Campo 2008, 102).

3.3. OBSERVADOR ACTIVO

Mencionar Venecia es transportarse a una ciudad con un pasado histórico amplísimo, sobre la que han escrito muchos autores y representado innumerables artistas. Jamás ha habido momentos de cambio tan drásticos como para poner en peligro sus lazos con el pasado, moldeándose a la par con la historia y envejeciendo al igual que sus construcciones, que se han ajustado al progresivo naufragio de la isla en esa dicha—laguna. Según Foscari, percibir la realidad a través de esta muralla cultural se ha tornado una empresa casi infranqueable (Foscari 2014, 10). Salir de la visión fenomenológica ampliamente aceptada por el imaginario colectivo supone aplicar nuevos enfoques a la forma en la que se percibe la realidad en Venecia.

Aplicar una perspectiva heideggeriana a la fenomenología, aún, es una posibilidad que plantea Kevin Berry (2018), para conceder al sujeto y sus actividades un papel mayor en la concepción de espacios arquitectónicos. Esto es, porque la definición actual de fenomenología en la arquitectura se ha centrado en su enfoque teórico como marco conceptual para comprender la experiencia del espacio arquitectónico.

Para la vigencia, o no, de una idea de fenomenología arquitectónica pertinente, conviene dejar aclarado que las afirmaciones colectivistas y los significados a toda una comunidad o contexto histórico y cultural promovidas sistemáticamente por el ámbito de la fenomenología no consideraban la diversidad de opiniones y perspectivas individuales dentro de ese grupo; como en el caso del influyente Norberg Schulz y su *Intentions in architecture* (Mitrović 2018, 2). Schulz tendía a generalizar las interpretaciones y significados asociados con la arquitectura, asumiendo que todos los miembros de una comunidad o época compartían las mismas percepciones y entendimientos. Al atribuir significados de manera colectiva, pasaba por alto la posibilidad de que las interpretaciones arquitectónicas fueran variadas y subjetivas, dependiendo de factores individuales como



Fig. 6 Studio n°2 Piazza San Marco de Maurizio Galimberti (2012). Fuente: <https://galleria13.com/maurizio-galimberti/>

la experiencia personal, la formación cultural y las preferencias estéticas. Con esto, simplificaba la diversidad de perspectivas y reducía la complejidad de las interacciones entre los individuos y su entorno arquitectónico. Al considerar que los individuos son simplemente productos de su entorno y que no podrían haber pensado de manera diferente al resto de su contexto, Norberg Schulz adoptaba una visión determinista que limitaba la agencia individual y la capacidad de interpretación autónoma. Esta perspectiva puede ser problemática, ya que no reconoce la diversidad de experiencias y opiniones que existen dentro de una comunidad o contexto histórico, ni la posibilidad de que las interpretaciones arquitectónicas sean subjetivas y cambiantes (Mitrović 2018, 4). Perspectiva que puede afectar la comprensión completa y enriquecedora de la arquitectura —y a Venecia—, y en consecuencia una forma de percibir en términos de *ser contenido en el tiempo* y no entendida como *implicación proyectiva*. Queda pues, aún la posibilidad de que siga habiendo fenómeno si en vez de concebir el espacio existencial a partir de coordenadas espaciales aisladas, la arquitectura se conceptualizara como una estructuración de totalidades equipamentales con implicaciones proyectivas (Berry 2018, 114).

Sin embargo, para Joseph Bedford, la comprensión predominante de la fenomenología en la arquitectura ha descuidado su potencial político. En lugar de abordar las implicaciones políticas de la arquitectura, se ha utilizado principalmente para examinar la experiencia sensorial y perceptiva del usuario en un entorno arquitectónico. Esta limitación le ha llevado a la insistencia de argumentar a favor de repensar la fenomenología dentro de un marco político explícito, para desafiar las normas, estructuras y dinámicas de poder arraigadas en la producción arquitectónica. Si bien la fenomenología en la arquitectura ha sido utilizada históricamente para comprender la experiencia espacial, su enfoque político ha sido descuidado y, por lo tanto, propone como necesario una reevaluación de su significado y aplicaciones en el campo de la arquitectura. La arquitectura podría contemplarse como un espejo que refleja las profundas cuestiones ontológicas del ser, entrelazadas con la promesa de una futura política comunitaria (Bedford 2018, 185).

La integración de la historia de la arquitectura con la primacía de la experiencia vivida ha sido constante en el discurso fenomenológico. Para ello es necesario replantearse el enfoque tradicional de la historia de la arquitectura, que se centraba en las respuestas corporales a los edificios históricos, y considerar de forma más amplia la experiencia humana, incluidos los estados psicológicos y emocionales, los recuerdos, los prejuicios y los sesgos culturales, es decir, la influencia de la cultura y el contexto en la percepción y la experiencia de los espacios arquitectónicos. Los distintos antecedentes culturales, normas sociales y contextos históricos determinan el modo en que las personas perciben la arquitectura e interactúan con ella. Sin perder de vista al mismo tiempo que el cuerpo sensorial no es universal, completo ni estático: “los cuerpos que perciben prerrelexivamente el mundo son muchos y capaces de diferenciarse y cambiar” (Theodore 2018, 126). Esto cuestiona la noción de un cuerpo normativo y universal que sigue arraigada en la fenomenología arquitectónica aplicada: “la escuela de Essex se basa en un cuerpo esencialista, o al menos no histórico, normativo, masculino, y los cuerpos de género y discapacitados y los cuerpos ontológicamente diferentes de la historia han sido excluidos en gran medida” (Theodore 2018, 126). Reconocer la contingencia y variabilidad de las experiencias humanas es un paso más en relación con la arquitectura, que no debe dar prioridad a determinados estados de ánimo o modos de estar en el mundo como patrón oro, sino tener en cuenta las experiencias de desorientación, ansiedad y horror (Norwood y Otero-Pailos 2018, 143). Se necesita una nueva metodología que pueda abordar eficazmente las cuestiones urgentes del presente y superar los métodos tradicionales sin dejar de basarse en ellos. Al menos,



Fig. 7 Izq. Plaza de San Marcos, 1960. Fotografía: Gianni Berengo Gardin. Dcha. El sueño de la razón produce monstruos, Francisco de Goya, 1799. Fuente: Izq. https://archive.org/details/2.G.BerengoGardinCatania2001/tumblr_p57oavhaH71qzz5ieo1_1280.png Dcha. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_sue%C3%B1o_de_la_raz%C3%B3n_produce_monstruos_\(Museo_Ibercaja_Cam%C3%B3n_Aznar\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_sue%C3%B1o_de_la_raz%C3%B3n_produce_monstruos_(Museo_Ibercaja_Cam%C3%B3n_Aznar).jpg)

tendríamos que poner en tela de juicio las posturas y metodologías adoptadas en tiempos pasados. (Norwood y Otero—Pailos 2018, 137).

Una nueva visión fenomenológica sobre Venecia podría subrayar la importancia de las personas y sus actividades en el espacio, un enfoque político capaz de convertirse en un factor clave en futuras políticas dirigidas al bienestar de las personas que habiten Venecia, la consideración de otro tipo de experiencias alejadas asociadas a la desorientación y su contingencia y variabilidad en otros tipos de cuerpo no normativos. Todo esto como escribía Goya en la leyenda para la impresión del grabado *El sueño de la razón produce monstruos*: “La imaginación abandonada por la razón produce monstruos imposibles; unida a ella, es la madre de las artes y fuente de sus maravillas” (Nehamas y Rendón Ángel 2010, 221). Sin renunciar por completo a la imaginación en favor de lo estrictamente racional.

4. CONCLUSIONES

Mediante la revisión de la bibliografía incluida para la realización de este artículo podemos extraer las siguientes conclusiones en respuesta a nuestros planteamientos iniciales:

- A. La luz, el agua y los reflejos como elementos constituyentes del sueño colectivo veneciano. Los materiales y las técnicas de construcción están profundamente conectados con la presencia de la arquitectura, y la luz puede transformarlos, creando una

relación simbiótica entre ambos. El concepto veneciano de *lume materiale* pone de relieve la relación ontológica entre la luz y los materiales de construcción en la ciudad. Subraya la importancia de materializar lo intangible y alejarse de una visión puramente instrumental y tecnológica de la construcción. Perspectiva fenomenológica exclusivamente sensorial que además ha permanecido en la conciencia colectiva y ha sido fruto de innumerables sueños, textos, pinturas y arquitectura de la ciudad.

- B. El desafío presente que tiene Venecia y su perspectiva fenomenológica para superar un sueño ya agotado, con el que se puede hacer frente planteando nuevos enfoques:
- B.1 Dar, aún, una oportunidad extendida a la perspectiva heideggeriana de la fenomenología en la arquitectura, que subraye la importancia de la experiencia física del ocupante en los espacios de Venecia. El diseño y la interpretación de la arquitectura pueden enriquecerse al tener en cuenta la presencia del sujeto en el espacio ocupado, yendo más allá de una comprensión puramente formal de la arquitectura como espacios llenos y vacíos. Esta perspectiva exige una reevaluación del papel del sujeto en el diseño arquitectónico y la noción de *implicación proyectiva*. Una Venecia representada por personas, como hizo Gianni Berengo Gardin en *Venise des Saisons* (1965).
- B.2 El potencial político de la fenomenología. La comprensión predominante de la fenomenología en la arquitectura ha descuidado su potencial político. Replantear la fenomenología dentro de un marco político explícito permite desafiar las normas, estructuras y dinámicas de poder establecidas en la producción arquitectónica. De este modo, la arquitectura puede convertirse en una reflexión sobre cuestiones ontológicas del ser y en un catalizador para futuras políticas orientadas a los venecianos. Al comprender cómo la arquitectura influye en la experiencia y la identidad de las personas, se pueden diseñar espacios que fomenten el bienestar, la inclusión social y la conexión con el entorno, contribuyendo así a un desarrollo urbano más sostenible y centrado en las necesidades de la comunidad veneciana.
- B.2 Cuestionar la noción de un cuerpo normativo y universal en la fenomenología arquitectónica. Este campo reconoce la contingencia y variabilidad de las experiencias humanas, incluidos los cuerpos de diferentes géneros, capacidades y diferencias ontológicas. Ir más allá del enfoque tradicional centrado en las respuestas corporales a los edificios históricos y considerar una gama más amplia de experiencias humanas, incluidos los estados psicológicos y emocionales, los recuerdos, los prejuicios y las influencias culturales. La metodología de la fenomenología arquitectónica podría evolucionar para abordar cuestiones urgentes de la actualidad e ir más allá de los métodos tradicionales. Debe cuestionar los enfoques y metodologías del pasado y, al mismo tiempo, basarse en ellos.

REFERENCIAS

- Bachelard, Gastón. 2003. *El agua y los sueños*. 4th ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bedford, Joseph. 2018. "Toward Rethinking The Politics of Phenomenology In Architecture." *Log*, no. 42: 181–85. <http://www.jstor.org/stable/44840740>.
- Berry, Kevin. 2018. "Heidegger and The Architecture Of Projective Involvement." *Log*, no. 42: 103–15. <http://www.jstor.org/stable/44840732>.

- Böhme, Gernot. 2014. "Light and Space. On the Phenomenology of Light." *Dialogue and Universalism* 24 (January): 62–73. <https://doi.org/10.5840/du201424491>.
- Borda Lapébie, Juan Miguel. 2002. "La ciudad de Venecia vista por cinco novelistas franceses." *Espéculo: Revista de estudios literarios*, no. 22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=496218>.
- Brown, Adrienne. 2018. "The Architecture of Racial Phenomena." *Log*, no. 42: 27–33. <http://www.jstor.org/stable/44840725>.
- Calvino, Italo. 2005. *Las ciudades invisibles*. 11th ed. Madrid: Ediciones Siruela. [1972]
- Collaku, Fatlind. 2022. "Perception and Memory of Urban Space: A Psychogeographical Study of the Cannaregio District in Venice." *ARC I - Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni*.
- Constable, W G. 1929. "Canaletto at the Magnasco Society." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 55 (316): 46–50. <http://www.jstor.org/stable/864080>.
- Corral Del Campo, Francisco José Del. 2008. "Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa." <http://hdl.handle.net/10481/1841>.
- Foscari, Giulia. 2014. *Elements of Venice*.
- Frascati, Marco. 1988. "The Lume Materiale in the Architecture of Venice." *Perspecta* 24: 137–45. <https://doi.org/10.2307/1567130>.
- Freud, Sigmund. 1991. *La interpretación de los sueños*. Vol. 5. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gaya, Ramón. 2010. *Obra completa*. Editado por Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Valencia-Madrid: Editorial Pre-Textos.
- George, Hardy. 1971. "Turner in Venice." *The Art Bulletin* 53 (1): 84–87. <https://doi.org/10.2307/3048800>.
- Gertz, Nolen. 2010. "On the Possibility of a Phenomenology of Light" 5 (10): 41–58. <https://doi.org/10.22329/p.v5i1.2852>.
- Heidegger, Martin. 1994. *Conferencias y artículos*. 1st ed. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Jelić, Andrea, and Aleksandar Staničić. 2022. "Embodiment and Meaning-Making: Interdisciplinary Perspectives on Heritage Architecture." *The Journal of Architecture* 27 (4): 473–84. <https://doi.org/10.1080/13602365.2022.2132769>.
- Kretzulesco-Quaranta, Emanuela. 2005. *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Ediciones Siruela. Madrid.
- Ladrón de Guevara Mellado, Pedro Luis, María Belén (coord.) Hernández González, and Carmen María (coord.) Pujante Segura. 2021. "Italia en los textos de Ramón Gaya: Epistolario y escritos." *Monteagudo: Revista de Literatura española, hispanoamericana y Teoría de la literatura*, no. 26: 137–59. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=7897947>.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1914. "Contro Venezia passatista." In *I Manifesti del Futurismo*, 32–36. Florencia: Lacerba.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. "The Film and the New Psychology." In *Sense and Non-Sense*, 48–60. Evanston: Northwestern University Press.
- Mitrović, Branko. 2018. "Phenomenology, Architecture and the Writing of Architectural History." *Journal of Art Historiography*, no. 19: 1–27.
- Mohrt, Michel. 1996. *Les dimanches de Venise*. París: Gallimard, Col. Folio.
- Morand, Paul. 1971. *Venises*. París: Gallimard, Col. L'imaginaire.
- Nehamas, Alexander, y Juan Edilberto Rendón Ángel. 2010. "El sueño de la razón produce monstruos." *Katharsis: Revista de ciencias sociales*, no. 10: 7–32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5527410>.

- Norwood, Bryan E, y Jorge Otero-Pailos. 2018. "An Interview with Jorge Otero-Pailos." *Log*, no. 42: 136–44. <http://www.jstor.org/stable/44840735>.
- Otero-Pailos, Jorge. 2010. *Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. NED-New edition. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttvtjt>.
- Pallasmaa, J. 1994. *Space and Image in Andrei Tarkovsky's Nostalgia: Notes on a Phenomenology of Architecture*. Bookitem. *Chora1: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Pallasmaa, Juhani. 2014. "Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience." *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, July. <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202>.
- Pallasmaa, Juhani, and Rodrigo Garcia Alvarado. 2009. "Tocando el mundo: Espacio vivencial, visión y hapticidad." *Arquitecturas del Sur* 27 (36): 80–93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5231458>.
- Platón. 1872. *Obras completas de Platón / Puestas en lengua castellana por primera vez por Patricio de Azcárate. Tomo VIII*. Madrid: Medina y Navarro.
- Proust, Marcel. 1947. *À la recherche du temps perdu*. Vol. VIII. París: Gallimard.
- Ridgway, Sam. 2005. "The Imagination of Construction." *Architectural Research Quarterly* 9 (3–4): 189–96. <https://doi.org/DOI:10.1017/S1359135505000254>.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1998. *Las ensañaciones del paseante solitario*. 3rd ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Ruskin, John. 1913. *Las piedras de Venecia. Tomo Primero*. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1071993>.
- Sioli, Angeliki. 2022. "Watermarks of Architecture." *The Journal of Architecture* 27 (4): 500–516. <https://doi.org/10.1080/13602365.2022.2122068>.
- Sloterdijk, Peter. 2017. *Estrés y libertad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Theodore, David. 2018. "Turning Architecture Upside-down: From Inigo Jones To Phenomenology." *Log*, no. 42: 116–26. <http://www.jstor.org/stable/44840733>.
- Valcárcel Pérez, José Luis. 2015. "Ramón Gaya: pintura, ensayo, poesía." *Proyecto de investigación*, Abril. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/44094>.

BREVE CV

Estudiante de Máster Universitario de Arquitectura (MUA) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Actualmente forma parte del programa de becas de iniciación a la investigación promovidas por VII Plan de Investigación y Transferencia (2024), del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla, colaborando como becaria en el proyecto MAUHAUS Indicadores técnicos y sociales en acciones de adaptación a los efectos de isla de calor urbana. Evaluación multi-escala aplicada a barriadas, adscrito al grupo de investigación TEP206: Sath Sostenibilidad en Arquitectura, Tecnología y Patrimonio: Materialidad y Sistemas Constructivos. Ha participado en proyectos como el Workshop Internacional WAVE2021 en el Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) formando parte del equipo de trabajo, o el BIP Erasmus+ (2022-23), What's Left? A Strategy For The Inner Areas. Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" (Pescara), además de realizar otras contribuciones en publicaciones y exposiciones.