

MA
NUAL
DE
CON
TRAT
D
CIÓN

Op. No. 13.1
Laboratorio Editorial Esto Es un Libro [2016]
Colección: Manual de diseño gráfico
www.estoesunlibro.com

SINTAXIS Y FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO COMO HERRAMIENTAS EDITORIALES [+ ENTREVISTA A ARGEO MONDRAGÓN]

— E Tonatiuh Trejo

Durante la transición de los años setenta a los ochenta del siglo xx, el espacio dejó de ser una mera cualidad de la realidad física apegada al paradigma cartesiano y comenzó a construirse como una extensión capaz de absorber y generar cultura. Bill Hillier y Julienne Hanson publicaron *La lógica social del espacio*¹ en 1984, un libro a través del cual describieron un enfoque semiótico de la arquitectura entendida como medio de comunicación, como una combinación de unidades espaciales que proponen cadenas sintácticas, es decir, lugares y espacios como sintagmas artificiales que juegan su papel dentro de una narrativa volumétrica, que a su vez incide en la diegética urbana y

social. La forma de analizar estas configuraciones espaciales significantes cristalizó en un nuevo fundamento arquitectónico: *la sintaxis del espacio*, una herramienta basada en el comportamiento espacial humano que permite encontrar relaciones de integridad y conectividad entre volúmenes y espacios, entre el usuario y el vacío; y dar valor sintáctico a los objetos.

Conocí a Argeo Mondragón en 2014, en las instalaciones de Radio UNAM, Ciudad de México (aunque podría también decir que nuestro punto de encuentro fue el diálogo que sostuvimos sobre las extensiones del texto a través de dispositivos de lectura no convencionales). Él, desgarrado y con los brazos manchados de pintura blanca, de pronto me soltó a bocajarro: "Yo estoy haciendo un libro con los muros de este edificio." Mi mente volvió sobre los pasos de esa frase y completó un obvio silogismo: el libro entonces puede surgir de una pulsión arquitectónica.

Cuando en 2007 Felipe Leal, encargado de la Coordinación de Proyectos Especiales de la Universidad, culminó con el remozamiento



miento de las instalaciones de Radio UNAM para festejar sus 70 años, no sabía que al mismo tiempo firmaba la mecánica de un libro que sería editado por Argeo, ocho años más tarde. El 20 de noviembre de 2015 Argeo Mondragón inauguró *Azul Marino*, su obra, una ficción editada a partir del desmantelamiento espacial del edificio de la estación de radio de la Universidad Nacional. Ese día volví a platicar con él y me atreví además a hacerle unas cuantas preguntas:

¿Qué es *Azul Marino*?

—*Azul Marino* es un espacio secuencial donde cae una novela gráfica que mezcla el *street art*, el diseño, rotulación, tipografía 3D, música y multimedia.

¿Cómo se edita un proyecto como *Azul Marino*, publicado sobre la lógica narrativa que ofrece un edificio?

—*Azul Marino* y los cómics son diferentes, obviamente por el formato, pero sobre todo son distintos en su maquetación —tan esencial para hacer un libro—, porque obedecen a un proceso distinto. Para maquetar el espacio tienes que saber de Roger Black; tienes que



AZUL MARINO / Foto: Edgar Medel

comprender a Siqueiros; saber de la sintaxis del espacio, que básicamente se ocupa de cómo las personas se comportan en un espacio y cómo circulan su trazo.

La arquitectura, a diferencia de otros medios como el cine, el cómic, la novela o el teatro, abarca todos los sentidos. Para los arquitectos es necesario saber por dónde el habitante pasa la vista más seguido, por ejemplo. Eso es sintaxis del espacio. Por otra parte, *Azul Marino* se modeló usando la fenomenología



AZUL MARINO / Foto: Edgar Medel



del espacio. En Chichén Itzá, cuando durante el equinoccio baja la serpiente, asistimos a la demostración de este concepto.

La idea del espacio secuencial (así es como describo yo a *Azul Marino*) no existía. Tampoco la noción de hacer un guión para un espacio arquitectónico. Tenemos la referencia del cuento-mural, pero la estructura es más compleja como yo la hice y no tiene nada que ver con eso. La forma de construir el espacio secuencial es a partir de sintaxis y fenomeno-

logía del espacio porque no son lo mismo la luz de la tarde y la luz del día, por ejemplo. En este caso específico, el edificio cuenta con espejos que integramos a la narrativa; el anamorfismo que usamos es también fenomenología aplicada a la técnica pictórica. Todo en el edificio se desprende e integra la fenomenología del espacio. También la secuencialidad, aunque es perceptual, es fenomenología del espacio.

¿Cómo usar estos conceptos para contar una historia?

—Bueno, todo, como dije, comienza con la maquetación. Obviamente vine a hacer *scouting*, luego hice la historia, un cuento: *Azul Marino*, la historia de una gaviota que se enamora de un pez y que entonces tiene que modificar violentamente su naturaleza para conseguir estar con él. Esa es la parte luminosa, la parte oscura fue la burocracia, pedir permiso. La mitad del proyecto fue puro trámite burocrático. Peleas. Tengo historias únicas.

Después del *scouting* tuve que ver cómo iba a funcionar el flujo narrativo para que no se cortara nunca. Allí entró la sintaxis del espacio, para que el edificio fuera como un libro, es





decir, para que tuviera una lectura coherente, no en desorden como he visto en varios intentos en Europa. El pedo es que los que hacen *street art* no tienen la cabeza para hacer la construcción narrativa de manera secuencial y, por otro lado, los que hacen cómics, los que hacen narrativas gráficas, no tienen los huevos para hacerlo en grande, monumentalmente. Enfrentar esas dos cosas es una forma más completa de transgredir el espacio, un edificio, no una pared de 30 metros. Pensar en el espacio y pensar en la narrativa son dos cosas muy diferentes, por eso es muy difícil que se puedan apreciar las dos cosas en el mismo lugar.

Herakut vino a México al evento All City Canvas, vio lo que hice en el Parque España y se quiso llevar la idea, adaptada en diferentes espacios, en diferentes ciudades, sin una cohesión narrativa. La cosa es que ellos siguen viendo las paredes como páginas de dos dimensiones, sin integrar el entorno.

Entonces adapté las técnicas pictóricas a cada parte narrativa. En un edificio el espacio no se repite como en un cómic; el espacio es como es y nunca vuelve uno a trabajar con algo así. No hay un manual para un espacio secuen-



AZUL MARINO / Foto: Edgar Medel

cial. Unas esquinas pueden funcionar para continuar con el relato y otras como “vuelta de página”.

El anamorfismo lo usé para acentuar la narrativa, no nada más para que se viera bonito. Es cierto que está de moda, pero el anamorfismo tiene 500 años realizándose. Cada rincón del proyecto representa un conjunto de decisiones a favor de la parte y de la totalidad de la obra.





AZUL MARINO / Foto: Edgar Medel



¿Cómo hacer que un edificio “privado” funcione como libro? ¿Cómo hacer que encuentre a sus lectores?

—Expandiendo su contenido hasta el infinito a través de muchos canales: con fotos puede tener salida en libros; con video al cine, etcétera. Además *Azul Marino* tiene un *soundtrack* diseñado para caminar el espacio. El *soundtrack*² dura 36 minutos y también va dando ritmo a la lectura. Por otro lado, cual-

quiera puede ir a leer *Azul Marino* a Radio UNAM, decir que viene a Difusión Cultural y ya.

¿Será este un libro efímero?

—Prácticamente me obligaron a hacerlo efímero. Me gustaría que llegue una nueva administración a Radio UNAM porque seguramente se lo va a quedar. Esta administración tiene miedo de que *Azul Marino* se convierta en algo patrimonial, porque eso representaría un gasto. De todas formas, cuando anduve solicitando permisos yo dije: "No hay pedo, déjenme usar esto como laboratorio."

*

Desafortunadamente, por deformación oficial, editores y autores perciben —para retomar el ejemplo de Argeo— una consecutividad de paredes bidimensionales, igual que los *street artists* europeos. En esta inteligencia el libro está obligado a sistematizar su contenido a través de la aburrida continuidad de sus muros, a través de un ejercicio de repetición que delimita (pero no define) a la obra. El rollo de papel sobre el cual Kerouac depositó *On the Road* ejemplifica a la perfección esta independencia. La representación arquitectónica de





este rollo kerouaquiano, por ejemplo, cabría igual en un muro continuo que en una habitación redonda; en todo caso, en un habitáculo que por sus características pertenecería a la etapa germinal de la arquitectura. Como modelo arquitectónico, el libro actual no propone un edificio mucho más sofisticado que éste.

Al analizar el cuerpo arquitectónico de Radio UNAM, Argeo detectó un puñado de hojas en blanco ordenadas sobre el restirador de un ingeniero. En contrasentido, el libro soporta también una resignificación que como resultado acredita su volumetría (muchas veces en el punto ciego de los editores). Es una cuestión de escala, y bajo esta nueva dimensión el libro no comunica sólo por su contenido, también lo hace a través de la relación que sostiene su cuerpo con el cuerpo del lector; y es un aparato social no sólo por su incidencia psíquica, sino también por la orientación espacial que exige su lectura.

En la Introducción a *La lógica social del espacio*, Hillier y Hanson destapan el sentido de su reflexión sobre el espacio extendiéndola hacia los objetos:

En general, el diseño de un objeto —no importa si es un puente, una copa o un instrumento quirúrgico— se apega a la siguiente lógica. Primero le son conferidos objetivos funcionales: materiales o elementos deben ensamblarse en una forma que trabajará para un propósito bien definido (o un rango de propósitos). Cuando esto está resuelto, una segunda dimensión puede ser añadida: aquélla del estilo. Por estilo nos referimos a añadidas decorativas, embellecedoras, o incluso modificaciones en la forma que pueden dar al objeto un valor superior al de su uso práctico, para que pertenezca al ámbito de la identidad cultural o le den un 'significado'. [...] En este sentido, los edificios no son lo que parecen. Aparentemente son objetos físicos como cualquier otro y responden al mismo tipo de lógica. Pero esto es ilusorio, en tanto que son significantes, los edificios no son sólo objetos sino transformaciones del espacio a través de objetos. [...] El ordenamiento de espacios en los edificios es en realidad un asunto de ordenar las relaciones entre personas.

Los libros son vehículos transformables a partir de sus contenidos, igual que pueden transformar el proceso generativo de conte-





nidos a partir de sus características formales; el asunto de los libros puede ser, entonces, un asunto de ordenar las relaciones entre sus habitantes (los contenidos) y sus visitantes (los lectores), entre el conjunto de lectores y entre los lectores y otras personas; relaciones que resultan distintas entre sí debido a que cada libro persigue un tipo específico y diferenciado de relacionamiento.

En *Azul Marino* la narrativa se expone sobre la suma de espacios y vacíos, de orientaciones y extravíos que impone el soporte del contenido. Esta relación contradictoria entre una espacialidad no-lineal y una linealidad narrativa redefine la edición como un acto que abarca también al dispositivo.

“No hay un manual para un espacio secuencial”, dice Argeo, y no puede haberlo porque cada objetoedificio libro cuenta con múltiples y distintas variables. Al final de *Azul Marino*, los dos personajes principales descienden a otra dimensión más profunda que la anterior, donde —damos por entendido— comenzarán otro periplo que volverá a transformarlos molecularmente. Como lectores/habitantes

del libro, acompañamos a la pareja descendiendo a la planta baja por el ascensor del edificio. Vivimos, dentro de una caja de metal, ese sumergimiento. Al abrirse las puertas del elevador nos encontramos una vez más al inicio del cuento.

En el marco de lo editorial, acostumbrados a reconocer un libro como una consecución de espacios de dos planos, desestimamos su naturaleza laberíntica y el hecho de que en la edición conviven varias inteligencias (la editorial y la arquitectónica entre ellas). Sintaxis y fenomenología del espacio se ofrecen como herramientas fundamentales en la maquetación de cada proyecto. El editor, en cada caso, incide en el tratamiento del contenido y también sobre el vacío y la sombra internos de cada publicación.

El libro *Poèmes en pièces* (*Poemas en piezas* [2013] un juego de palabras que alude igual a las partículas poéticas que a las habitaciones de una casa), de Julie Stephen Chheng, publicado por Éditions Volumiques (Francia), evidencia un acercamiento a estos conceptos sobre la mesa de diseño de publicaciones.





Poèmes en pièces es un objeto secuencial entregado en módulos que simulan distintas habitaciones de una casa habitación. En cada módulo euclídeo también se encuentran escritas algunas secuencias de palabras que en combinación con otros módulos van construyendo el poema al mismo tiempo que el edificio. Aquí, el lector es igual arquitecto y autor de una casa-poema siempre distinta (hasta que las combinaciones posibles se agoten).

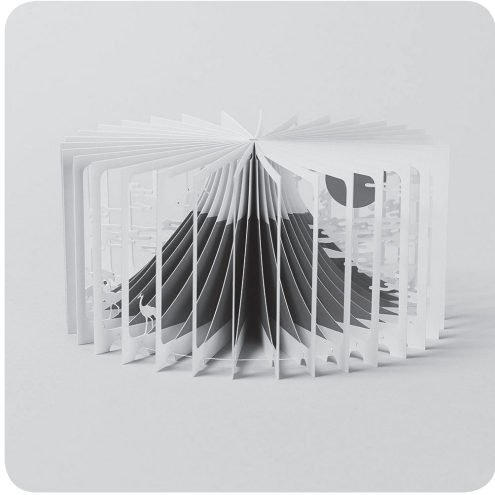
Los libros de 360° de Yusuke Oono, publicados por la editorial japonesa Seigensha, también nos descubren un pensamiento cartesiano en su maquetación. En este caso, la mecánica del libro funciona como abanico que logra aperturarse 360° hasta formar un paisaje (formado mediante patrones de sustracción de papel en cada hoja). Cada página allí pertenece al mismo instante, a una temporalidad idéntica a la de sus compañeras, lejos de la secuencia escalonada que domina en las páginas de las publicaciones ordinarias. Igual que los *Peines de viento* del escultor español Eduardo Chillida, los libros de Oono denotan que la importancia del vacío



es mayor que la importancia de la materia a la hora de proyectar volúmenes.

Motion Silhouette es un libro de Megumi Kajiwara y Tatsuhiko Nijima que activa juegos de sombras sobre sus páginas a partir de una fuente de luz externa (la lámpara de un teléfono celular o el sol). Otro ejemplo de activación de la escritura/lectura mediante luz solar es la instalación tipográfica *Time Changes Everything* del artista hindú DAKU, quien





representa el concepto *tiempo* mediante un juego de palabras proyectadas sobre la fachada de un edificio (que cada mañana se convierte en una página atacada con poesía fenomenológica). En este caso, las palabras elegidas por el artista refieren a la naturaleza efímera del hombre y del arte urbano.

Fenomenología y sintaxis se encuentran, pues, ocultas en los materiales y la estructura de cada objeto editorial. Son las decisiones to-

mas durante el trabajo de maquetación aquellas que permiten revelar u ocultar ante el lector/espectador esos potenciales destellos fenomenológicos.

Notas

¹ *The Social Logic of Space*. (1984). Estados Unidos: Cambridge University Press.

² *Soundtrack de Azul Marino* en línea:
trevorgavilan.bandcamp.com