



**Rector**

José Antonio González Treviño

**Secretario General**

Jesús Áncer Rodríguez

**Secretario de Extensión y Cultura**

Rogelio Villarreal Elizondo

**Centro de Estudios Humanísticos**

Alfonso Rangel Guerra

Anuario *Humanitas* es una publicación trimestral de humanidades editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos. Certificado de Licitud de Título y Contenido número 04-2007-070213552900-102. Oficina: Edificio de la Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frías", avenida Alfonso Reyes 4000 Nte. Primer piso, C.P. 64440, Monterrey, N. L. México. Teléfono y fax (81) 83 29 40 66. Domicilio electrónico: [cesthuma@mail.uanl.mx](mailto:cesthuma@mail.uanl.mx). Apartado postal No. 138, Suc. F. Cd. Universitaria, San Nicolás de los Garza, N. L. México. Redacción y corrección de estilo: Francisco Ruiz Solís. Portada, diseño y formación: Yolanda N. Pérez Juárez.

# HUMANITAS

## ANUARIO

CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS DE LA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

*Director Fundador*

Dr. Agustín Basave Fernández del Valle

*Director*

Lic. Alfonso Rangel Guerra

*Jefe de la Sección de Filosofía*

M. A. Cuauhtémoc Cantú García

*Jefe de la Sección de Letras*

Dra. Alma Silvia Rodríguez Pérez

*Jefe de la Sección de Ciencias Sociales*

Lic. Ricardo Villarreal Arrambide

*Jefe de la Sección de Historia*

Profr. Israel Cavazos Garza

ANUARIO  
HUMANITAS 2008

**CIENCIAS  
SOCIALES**

# Aproximación al análisis del dibujo espontáneo en la representación de la arquitectura y la ciudad

Adolfo Benito Narváez Tijerina\*

Una constante en los estudios que hemos emprendido a lo largo de este tiempo es hacer de la evidencia cercana, la que se concentra en el devenir de las miradas, de los datos ligados a la experiencia cotidiana, la materia para elaborar reflexiones sobre la evolución de las formas urbanas en las que habitamos. Ello tiene una ventaja evidente, pues es a través de los ojos de quienes habitan estas formas urbanas que podemos luego reconstruir el relato de las existencias, armando el rompecabezas que luego revelará la imagen de un territorio, que señalará las direcciones, las preferencias, las posibilidades ocultas de una estructura y las hegemonías que señalan la dirección que *debería* asumir cada vida que se enhebra en esa geografía, también es posible ver de qué manera algunos habitantes quiebran el poder adaptándose a las condiciones que ofrece el medio, haciendo posible una vida insumisa.

Trabajar con los datos de la existencia tiene, por otra parte, algunos inconvenientes, que se derivan de la información en sí, de su naturaleza. Se trata de buenos retratos de la existencia, que revelan a quien observa atentamente las maneras en las que las cosas son útiles como herramientas de construcción de la interioridad de la persona, y cómo esta interioridad construye a su vez las cosas, que finalmente armarán un mundo vital: de existencia personal, concreta. Pero se trata de retratos tan íntimos, tan personales, que con justicia nunca se podría hablar de ellos como elementos que reve-

---

\* Arquitecto, profesor investigador de la Facultad de Arquitectura de la UANL, maestro en diseño arquitectónico y doctor en arquitectura por la UNAM. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2; de la Academia Mexicana de Arquitectura y de la Academia Mexicana de Ciencias.

lan totalmente la manera de ser de imaginarios y objetos en tanto que continuo del ser-en-el-mundo. Son datos puntuales por fuerza, que no permiten que nos refiramos a ellos en la elaboración de *descripciones extensas* del mundo.

Por otra parte, estos datos, tomados con la cautela de su naturaleza, es decir de sus potencialidades como elementos para armar una explicación plausible de los fenómenos que estudiemos, resultan ser elementos muy útiles para la investigación, en este caso, urbanística y antropológica. Un elemento privilegiado para el análisis de las relaciones del ser humano y su ambiente lo constituye el dibujo. Ya hemos comentado antes en este mismo libro, cómo los mapas mentales, es decir, los dibujos mediante los cuales las personas describen o intentan describir el mundo en el que habitan, que pueden ser más o menos realistas y que implican la mayor parte de las veces un interés manifiesto de poner en orden la percepción de las cosas que constituyen los puntos u objetos de orientación en el hábitat, resultan ser elementos muy útiles para el estudio de la relación de los imaginarios y los lugares habitados. Pero, ¿qué son los dibujos, que información poseen?

Según Widlöcher (1965) el “dibujo es a la vez signo de nosotros mismos y signo del objeto” (En: Wallon, 1992: 14) El dibujo, objeto mediador entre el mundo y la psique, para el estudioso de la mente puede revelar el estado de la conciencia, para el urbanista, en cambio, revela qué clase de mundo aprecia y vive la persona, y a la vez revela el contenido imaginario que subyace a la representación, se trata de un indicio de los contenidos imaginarios, que son difíciles, si no que imposibles, de separar de la actividad imaginadora de la persona en su conjunto: “Este valor del dibujo, como signo y expresión de nuestra persona, emparenta la actividad gráfica y su producto, el dibujo, con todo sistema simbólico de comunicación, mediación entre lo que pertenece al sujeto, entre el mundo interior de la persona, y el mundo exterior, el de los objetos, el que no pertenece a la persona” (Cambier, 1992: 14).

La indagación urbanística que se centra en esta clase de elementos documentales, tiene como uno de sus fines el comprender de qué diversas maneras lo urbano, como objeto, sirve como una he-

herramienta para la construcción de los imaginarios, con lo que el trabajo del urbanista se empareja con el del antropólogo cultural. Es posible añadir, en oposición a Cambier, que la diferenciación tajante entre el mundo interior que pertenece y el exterior que no pertenece a la persona, es hasta cierto punto discutible, dado que los objetos que constituyen el medio ambiente –humanizado– en la ciudad, poseen en sí una carga simbólica que los hace piezas constructoras de lo imaginario, así como de las posibilidades que engendran su construcción. Hay, desde este punto de vista, más evidencias de una continuidad ecológica entre la geografía de las cosas y los sucesos históricos y externos y la geografía imaginaria. Es posible adelantar que es a partir del dibujo, como objeto intermedio de estas geografías opuestas y complementarias, que puede revisarse tanto el contenido de la interioridad de la persona como la realidad vivida, es decir, la que está poblada de objetos y de sucesos,<sup>1</sup> de la existencia (el ser en el tiempo y en el lugar). El dibujo extiende el mundo interior hacia el exterior mediante la simbolización, es decir, la reducción de la complejidad de lo experimentado por medio de los cotos que la memoria impone a través de la actividad de conocer, circunscrita por la cultura:

(...) la actividad gráfica sería una manifestación de un estado psíquico que asimilaría el acto de dibujar a conductas de extensión del yo hacia un mundo simbólico... Así, el dibujo cuenta a quien pueda comprenderlo lo que soy yo en el momento presente, integrando sin ambages el pasado y mi historia personal.<sup>2</sup> (Cambier, 1992: 14-15).

Si el dibujo es una extensión de lo psíquico, o si es una traducción de las estructuras de un ambiente humanizado que son simbo-

---

<sup>1</sup> (¿No están los sueños plenos de objetos y sucesos, es decir, no son los sueños el campo en el que se desarrolla la existencia? ¿Cuál es la diferencia de la existencia en el espacio extenso exterior a la mirada y aquella que se desarrolla hacia el interior de ese enorme espacio que se abre como espejo, paralelo al mundo?).

<sup>2</sup> Mas adelante continúa definiendo el “lugar” en el tiene el suceso imaginario existencia: “‘el espacio mental’ constituye un lugar privilegiado en el que pueden coincidir el espacio tridimensional de los objetos y de la motricidad y el espacio bidimensional del simbolismo gráfico” (Cambier, 1992: 37).

lizadas mediante una actividad que se enmarca en la cultura del dibujante, entonces, ¿qué indicios ofrece el dibujo al investigador en su contenido y en su estructura? El dibujo además es un objeto de interés del semiólogo, toda vez que éste podrá “leer” en la obra gráfica signos y símbolos estructurados merced a una lógica interna que contará al analista una historia, que tanto apunta hacia el dibujante como hacia el objeto dibujado. En el ámbito especial de los dibujos en los que se retrata el barrio, la calle, la ciudad, la casa, es interesante cómo el privilegio de la visión directa de los objetos (como en la representación realista o cuasi real de los retratos de personas) cede ante la representación hecha a ojo de pájaro. En efecto, una de las pautas más frecuentes de esta clase de dibujos es que muestran la estructura mayor mediante la que está organizado un espacio que no se puede asir mediante una sola representación. Así esta clase de dibujos además de retratar a las cosas, implican la asimilación del tiempo como una pauta presente en la asimilación de una forma muy compleja que se vive en el tiempo, que es imposible asimilarla de un solo golpe. Sería interesante observar la representación interna de la casa en un infante que no ha aprendido aún a caminar y compararla con la representación de un niño que sí lo hace, para entender cómo la marcha –que hace presente al tiempo en el lugar- introduce otras pautas en la imaginación al implicar la tiempo como uno de los componentes de las cosas organizadas en el espacio. Entonces el dibujo ofrece pautas diferentes al analista si se refiere a diferentes aspectos de la realidad.

En el dibujo es posible ver la organización del ambiente y las percepciones del dibujante, es tan importante qué esta presente en el dibujo como lo que está ausente de este. La estructura del dibujo mismo ofrece algunos indicios que pueden guiar al investigador: como campo, la obra gráfica remite hacia la inferioridad a lo

---

<sup>3</sup> Con una elasticidad bastante grande, en comparación con, digamos, lo escrito en donde esta correspondencia es más exacta: “En el dibujo, los vínculos entre el espacio y el tiempo rebasan, y con mucho, los conceptos corrientes de la simbólica espacial que asocian a la izquierda con el pasado y a la derecha con el futuro.” (Cambier, 1992: 21).

terrâqueo-inconsciente en el mundo simbólico en oposición a lo aéreo-consciente en su superioridad, o hacia el pasado en el lado izquierdo y al presente en el derecho.<sup>3</sup> En ello puede parecerse a la escritura, pero para no perderse en el espejismo de intentar analizar al dibujo a partir de la grafología, debemos reconocer que el dibujo adulto o de personas alfabetizadas, al ser una actividad marginal en la comunicación humana (superada enormemente por la escritura), permite una lectura mucho más compleja que la trazada por ese par de coordenadas simbólicas que delatan la posición de las grafías en los campos de la hoja de dibujo. Es importante de todas formas, para el análisis, partir de una matriz, de un espacio de análisis conocido que nos permita ver hacia lo desconocido. Según Cambier y Osterrieth (1976) los aspectos más “duros” que deja ver la representación están centrados en las contribuciones motriz, perceptiva e ideatoria presentes en la gráfica. Estos tres ejes, unidos a los componentes simbólicos que quedan revelados en el uso del campo de dibujar (la hoja, el espacio de la representación) ya establecen la primera matriz de análisis para el elemento documental.

Si convertimos esta matriz en una correlación del acto de representar que se superpone —entrecruzándose— al espacio simbólico de la representación tenemos cuando menos seis categorías analíticas que atañen a la motricidad en relación con la profundidad simbólica de lo que se representa y a sus vínculos con el tiempo en la representación, a la naturaleza simbólica de lo percibido con relación a la historia personal del dibujante y al tiempo relacionado con los objetos representados, y a la actividad ideatoria relacionada con el continuo consciente- inconsciente de lo representado y al tiempo implicado en esa actividad.

Por otra parte, en el análisis de la cosa representada es posible, siguiendo a Lowenfeld (1975) encontrar algunas regularidades estructurales que hacen posible conseguir una primera clasificación, basada en el abordaje del dibujo en sí. Es posible encontrar dibujos de tipo *visual* y de tipo *háptico*:



(...) el sujeto de tipo visual contempla las cosas del exterior, considera primero el conjunto, analiza después los detalles, para finalmente sintetizar sus impresiones parciales en un nuevo todo... el tipo háptico, menos preocupado por la experiencia visual, es esencialmente emocional: se proyecta en su dibujo, en el cual participa como actor, y allí expresa numerosas impresiones sensoriales, kinestésicas y táctiles... las proporciones del dibujo, por ejemplo, pueden estar determinadas por el valor emocional de los objetos (Cambier, 1992: 35).

Una clasificación interesante, que lleva a conectarla a la sugerencia de Gardner (1987), que cuando analiza la inteligencia visual-espacial la opone a la matemática a través del análisis de las preferencias visuales de los sujetos especialmente dotados para el manejo de entidades visuales o matemáticas. El psicólogo estadounidense encuentra que los sujetos a los que denomina “patronadores”, inclinados hacia el estudio de las matemáticas, tenderán a encontrar patrones abstractos por doquier y serán observadores atentos de estos patrones, que estarían más allá de las formas visuales simples. Frente a los de una actitud más visual, que se concentrarían más en la observación de las formas y serán más inclinados a reproducirlas mediante el dibujo de forma más o menos realista.

No obstante, estas diferencias pueden llegar a atenuarse a partir de una rigidización de la gráfica o el que se estereotipen motivos, como a partir del ingreso a una educación escolar. Una diferenciación más en los dibujos atañe a su organización general. Puede en este sentido ser longilínea o circular, lo que tendría un equivalente en el trazado de mapas mentales relacionado con aquellos centrados en la ruta, como elemento preponderante en el dibujo (que a veces puede tomar cuerpo en simples líneas que señalan a los caminos que conducen a puntos en la geografía y en otras ocasiones como retratos de las calles, con sus líneas medias intermitentes y otros detalles); o por otro lado, con los mapas centrados en ciertos lugares que “radian” hacia sus alrededores, como por ejemplo los que se centran en una plaza, en la casa del dibujante, en un barrio, etc. Según Cambier esta diferencia puede revelar que:

(...) la organización longilínea claramente orientada en el espacio está ligada a la importancia de las impresiones kinestésicas y expresaría una primera imagen del cuerpo centrada en la tonicidad axial, la marcha, el movimiento, la exterioridad. Por el contrario, la organización circular estaría asociada a la multiplicidad, a la riqueza y a la importancia de impresiones vividas de manera sincrética, por ejemplo en los ámbitos visuales, táctiles u olfativos. Sería signo de interioridad” (Cambier, 1992: 66,67).

Son raros, entre los mapas mentales, aquellos que intentan retratar al ambiente tal y como un observador lo ve, utilizando por ejemplo la perspectiva, la mayor parte de las veces existe o bien un mapa que señala direcciones o representaciones que intentan ser más realistas al superponer en la representación el trazado en vista aérea junto a detalles que han sido vistos por el dibujante en su experiencia cotidiana al nivel de la calle (superposición de la planta y el alzado, a veces además los interiores de los edificios conocidos).

En general la evidencia que aportan los mapas mentales debe pasar por el tamiz del análisis para ser útil en la explicación de lo urbano. Este análisis puede iniciar por una clasificación, que atienda a su estructura, por ejemplo, pero luego tiene que sumergirse en la interpretación, el fondo significativo es una de las aportaciones más importantes de esta evidencia a los estudios urbanos, haciendo posible revelar cómo los propios habitantes interiorizan el hábitat. La interpretación puede partir de la clasificación y por el hacer pasar la evidencia a través de categorías analíticas como aquellas que hemos sugerido atrás, pero es necesario, además, el “instinto” del investigador. Cada representación del ambiente “narra” una historia, que tanto tiene que ver con la interioridad del habitante como con el sitio en el que vive. Vale plantear que una colección de dibujos de los habitantes de una comunidad podría “narrarnos” la historia de ese lugar, leerla sería entender cómo se vive, como se adecuan las maneras de existir y de ver a la estructura más dura del medio ambiente. Es lo que hace especialmente rica a esta evidencia.

Es posible plantear que para el estudio profundo de los sistemas urbanos que interaccionan esta sea una herramienta privilegiada, pues nos permite ver cómo es que se vive este fenómeno de inte-

racción desde la perspectiva vital de los ocupantes de la forma urbana en transformación, que como veíamos en la sección anterior puede ser en la escala histórica de la ciudad, de una gran extensión. Asomándonos a la manera en la que este fenómeno se vive realmente, permitiría entender, entre otras cosas, qué significa desde la perspectiva de cada habitante, las transformaciones que experimenta la forma urbana, a veces en procesos seculares, y a veces a partir de violentos procesos de transformación que acaso podrían durar unas cuantas décadas, con lo que es posible plantear que podrían dejar su impronta en las mentalidades, en las formas en que se construye la ciudad; lo cual, según hemos visto a lo largo de este texto, podría afectar sensiblemente a las maneras en las que cada habitante reproduce el ambiente urbano. No hay que perder de vista que la ciudad es un instrumento de educación ambiental de cada habitante, y los dibujos que éste hace de aquella, acaso sean las mejores pruebas para averiguar qué es lo que está aprendiendo el habitante de su hábitat, que es lo que ulteriormente éste reproducirá.

### **Morfogénesis de la ciudad imaginaria**

La morfogénesis de la geografía imaginaria, parece guardar identidad con la morfogénesis de la geografía física en la ciudad. Hay unos elementos aglutinantes de los recuerdos en la geografía imaginaria, a los que hemos ya denominado atractores morfogénicos, que juegan el rol de arracimar a los elementos menores (hablando en términos semánticos) alrededor de ellos. Esto origina una organización geométrica radial en muchos de los casos, en donde el atractor es el centro del cual dependen los otros elementos arracimados por este. Ahora que también es notable que la propia geometría del espacio representado depende de la geometría intrínseca del atractor.

Toda vez que el atractor morfogénico sea la plaza de armas, por ejemplo, la organización tiende hacia la geometría radial-concéntrica, pero si el elemento es longilíneo o reticular, como en el caso de una carretera o una traza en damero, la geometría radial se acomodará a la geometría del atractor, una carretera arracimará a lo largo de su longitud a los lugares, la marcha, entendida como una geometría en

el que se privilegia la dimensión longitudinal, también puede convertirse (en las representaciones hápticas) en un atractor capaz de organizar los elementos del espacio perceptual radialmente con relación a la dimensión privilegiada por la experiencia del andar.

Hay además elementos evocados por la representación que condicionan poderosamente la geometría resultante. Es el caso por ejemplo de una ciudad mayor cercana, que puede establecerse como un centro alrededor del cual el espacio de la ciudad representada irradia. O como en los casos estudiados, tratarse de un par de ciudades relacionadas (en donde la ciudad representada es una ciudad de paso entre éstas), con lo que la influencia de la relación de estas ciudades se hace sentir en la topología de la ciudad representada. La fuerza de estos elementos evocados depende en todo caso de la importancia del elemento para la ciudad representada, esto ya se relaciona con la dimensión semántica, por lo que tal importancia no sólo tiene que ver con la escala, por ejemplo, sino con una red de factores que interactúan: la dependencia funcional y económica, la importancia política del elemento evocado, la existencia de redes sociales que relacionen a las poblaciones, etc. ¿Porqué el elemento evocado no es equiparable al atractor morfogénico? Tal vez ello se deba a que la naturaleza imaginaria de ambos es diferente, uno es más material —el atractor— mientras que el elemento evocado es más bien una fuerza, invisible pero que condiciona a los elementos más materiales. Lo material es fácil de representar, porque tiene un cuerpo físico, es visual, lo inmaterial no, sin embargo ejerce una influencia, es de esta manera presente en potencia para el imaginario, para su configuración.

Existen también en la representación condiciones no materiales, que pueden parecerse a las influencias evocadas, pero que resultan de otra clase de relaciones de las cosas con las personas. Observamos que la realidad socioespacial sentida ejerce alguna influencia en la representación de la ciudad, es en la zonificación que se establece en la representación en donde se manifiesta más directamente, pero en los elementos del dibujo es posible ver algunas características del espacio sentido, como su grado de integración o de ruptura, que puede relacionarse con la fragmentación o integración de la realidad socioespacial prevaleciente.

Un rasgo que nos llamó la atención en los dibujos que analizamos de Cadereyta en un taller en el doctorado, y que puede aquí servir como un ejemplo, fue la reiterada presencia del río como límite de dos zonas de la ciudad —el centro y La Loma— que se presentan como la totalidad urbana y en oposición. La distancia entre estos dos extremos sociales queda exacerbada por la frontera que los delimita. Un trazo fuerte y reiterado, cargado de emoción, es lo que se usa para representar al río, La Loma se hace ver como un promontorio simétrico, que se opone a la parroquia. Esta división en mitades establece una de las pautas de la organización del dibujo, que es no física, pero que ejerce una influencia notable en la organización del espacio de la ciudad imaginaria.

Por otra parte es patente la existencia de elementos no representados o negativos que tienen en su ausencia también un papel en la elección de una determinada geometría para representar el espacio. Al igual que las palabras que se ocultan a la conciencia, pero que en ciertas circunstancias emergen, en la representación de la ciudad hay localizaciones que no se pueden nombrar, pero que se encuentran presentes, que tienen cuerpo físico. Estas localizaciones, estos rasgos gráficos, toman el lugar de la sombra en la ocasión de la expresión de la persona. Ello nos conduce a especular sobre el papel de lo negativo o ausente en la expresión geométrica; es posible pensar que esto juegue un papel importante en la delimitación del campo imaginario.

Así como los elementos evocados atraen a la representación gravitatoriamente hacia sí, los elementos ausentes parecen rechazar a la representación imaginaria, confinándola, imponiéndole límites. Es aceptable la idea de que en lo simbólico prevalece la separación bipolar, ello significa que cada elemento representado posee en sí mismo (oculto, negado y en potencia) a su opuesto simbólico. Jung (1966, Frey Rohn, 1991) sugiere que esta oposición toma el cuerpo de una doble oposición en lo que el denomina la cuádrupla de totalidad, así lo opuesto hace par con su complementario polar, a lo que se opone una polaridad completa pero en espejo con respecto a aquella.

La idea manejada en otro trabajo publicado anteriormente (Narváez, 2006) de una oposición fundamental en la percepción del lugar de lo radiante frente a lo itinerante adquiere otra dimensión –*completa* por medio de la cuádrupla de totalidad junguiana– cuando establecemos, como lo hemos hecho ya, una oposición entre el lugar humanizado y el lugar no humanizado. Esta oposición es poderosa en la representación de la ciudad imaginaria, pues lo no humanizado se niega, se deja ocupando el lugar blanco y vacío de lo no representado, es decir de la sombra. En algunos dibujos que encontramos en la experiencia de campo que emprendimos, al juego interior de oposiciones que evocan distancias sociales, la fragmentación del tejido urbano, delimitaciones, fronteras, etc., se opone simbólicamente la sombra, lo ausente. Así, la totalidad está presente en la ciudad que se representa, que se imagina. Es posible pensar que cada representación es una *imago mundi*, que se genera en torno a la experiencia de cada habitante.

## Bibliografía

- CAMBIER, A. Y OSTERRIETH, P. (1976). *Les deux personnages*. Bruselas, Ediest París.
- DEGENNE, Alain (1986), “Un langage pour l'étude des réseaux sociaux” en *L'esprit des lieux - Localités et changement social en France*, Paris, Éd. CNRS.
- FREY-ROHN, Liliane,(1991). *De Freud a Jung*. México, FCE.
- GARDNER, Howard (1987). *Estructuras de la mente*, México, FCE.
- JAYNES, Julian (1985). *Four Hypothesis on the origin of mind*. Proceedings of the 9th International Wittgenstein Symposium, 135-142.
- JAYNES, Julian (1987). *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*. México, FCE.
- JUNG, Carl Gustav (1966). *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar.

- LOWENFELD, V. y BRITTAİN, W. L., (1975). *Creative and mental growth*. Londres, Macmillan.
- NARVÁEZ, Adolfo (2000). *Crónicas de los viajeros de la ciudad*. Argentina, Idearium.
- NARVÁEZ, Adolfo (2006). El camino y el mundo rural: un estudio de ecología cultural, En: *Humanitas. Anuario de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, pp. 241- 258. Monterrey, UANL.
- WALLON, Phillipe; CAMBIER, Anne y ENGELHART, Dominique (1992). *El dibujo del niño*. México, Siglo XXI.
- WIDLÖCHER, D. (1965). *L'interpretation des dessins d'enfant*, Bruselas, Dessart.