



---

INVESTIGACIÓN

# Eco-alojamiento: condensación y expresión de tres dimensiones del proceso de diseño

*Sofía Constanza Fregoso Lomas*  
Universidad Anáhuac Mayab  
sofia.fregoso@anahuac.mx

Doctora en arquitectura, maestra en diseño arquitectónico y arquitecta por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Docente e investigadora en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Anáhuac Mayab desde 2006. Es candidata al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Responsable técnico en el proyecto concluido "Sistema de áreas verdes de la zona metropolitana de la ciudad de Mérida: prototipo de techo-jardín y proyecto de conector verde" COMEY-CONACYT, así como del proyecto vigente "Innovación, eficiencia y sustentabilidad en conjuntos urbanos en México. Guía para el diagnóstico y certificación del desempeño de conjuntos urbanos" CONAVI-CONACYT.

*Antonio Rodríguez Alcalá*  
Escuela de Arquitectura  
Universidad Anáhuac Mayab  
antonio.rodriguez@anahuac.mx

Doctor en arquitectura con mención honorífica en la UNAM, 2012. Premio "Francisco de la Maza", Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2013. Mención de honor en la XVIII Bienal Nacional de Arquitectura Mexicana y Medalla de Plata "Alfonso Caso", UNAM, 2014. Profesor e investigador de tiempo completo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Anáhuac Mayab. Es candidato al SNI del CONACYT.

Fecha de recepción: 6 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2015

## Resumen

En el ámbito de la planeación del ecoturismo, un eco-alojamiento (del inglés *ecolodge*, albergue ecológico) resuelve de manera particular la relación de la arquitectura con el paisaje. Al mismo tiempo, este objeto arquitectónico singular, en el imaginario del turismo de naturaleza, es la mejor opción para llevar a cabo una buena práctica turística de bajo impacto. Más allá del objeto, interesa analizar tres dimensiones que convergen en él y el modo específico en que se expresan: el enunciado de las "necesidades" que lo detonan; la construcción del lenguaje arquitectónico, y el pensamiento ecológico que lo envuelve. En segundo lugar, se busca intentar integrarlas en un proceso y práctica de diseño arquitectónico comunes, a través de las visiones ecológicas de Morin, Bateson y Capra, con la finalidad de comprometer al practicante y a la práctica arquitectónica con sus soluciones de diseño, mismas que permitan la continuidad de la vida, la biodiversidad, la conservación y la restauración ambientales.

Palabras clave: ecoturismo, eco-alojamiento, lenguaje arquitectónico, necesidades, pensamiento ecológico

*Eco-accommodation: condensing and expressing three dimensions of the design process*

## Abstract

*In the field of ecotourism planning, an ecolodge resolves the relationship between architecture and its landscape. At the same time, in the eyes of nature lovers, this unique architectural object is the best choice for a low-impact tourism experience. Three of its embodied dimensions are analyzed in this essay: the needs which prompt the design in the first place, the construction of its architectural language, and its ecological frame of thought. These dimensions are then integrated into a common process and practice of architectural design, based on the work of Morin, Bateson and Capra, in order to engage the practitioner with solutions which allow for the continuity of life, biodiversity, and environmental conservation and restoration.*

*Keywords: ecotourism, ecolodge, architectural language, needs, ecological thought*

## Introducción

El turismo alternativo –que incluye el ecoturismo, el agroturismo, el etnoturismo, entre otros– se caracteriza por prácticas estacionales y una alta interacción social y natural; se origina en franca oposición al turismo masivo convencional (Molina,

1999), el cual busca enclaves típicos de sol y playa, espacios urbanos culturales masivos y una arquitectura estandarizada e impersonal. El turismo alternativo, según Molina (1999), nace al término de la sociedad industrial dominante a finales del siglo XXI, como una alternativa al insaciable proceder depredatorio de la sociedad industrial. Hoy en día, esa drástica ruptura se ha convertido en un límite difuso: el turismo alternativo tiende a masificarse y el turismo de masas y su arquitectura tienden a buscar enclaves y arquitecturas de menor impacto ambiental; mientras que su práctica, a ser más responsable ambientalmente.

Pero en sus inicios, el ecoturismo fue un concepto más acotado y los eco-alojamientos, muy tipificados. La premisa era ser distinto y cumplir un simple propósito: ser un alojamiento mínimo, amable y en estrecha relación con el paisaje natural, sin pretensiones estilísticas ni servicios de excelencia. No faltaba la evidencia recargada de signos vernáculos o regionalistas que denotaba tradición y folklore de los pueblos que lo albergaban, en cuyo imaginario significaba al mismo tiempo eficiencia y funcionalidad. En dicho contexto se sitúa el problema central de este trabajo, el cual consiste en construir una aproximación, al menos teórica, al proceso de conceptualización arquitectónica de un eco-alojamiento, la construcción de su lenguaje específico y el modo como se enuncian y estudian las necesidades que lo detonan. La aspiración es llegar a desarticular el propio objeto de análisis y descubrir que el suyo es un proceso replicable en cualquier arquitectura que se piense.

## El concepto arquitectónico del eco-alojamiento

El término *ecolodge* proviene de la palabra inglesa *lodge*, que significa “casa del guarda”. Con este nombre se conocían a los primeros hoteles construidos dentro de los parques nacionales kenianos, destinados a dar cobijo a un número reducido y especializado de turistas. El concepto *lodge* se sigue usando hoy para nombrar un tipo de alojamiento que ofrece el lujo y el confort al turismo extraurbano que practica esquí, alta montaña, descenso de ríos y caza. En contraste, dentro del imaginario turístico existe el concepto de *ecolodge*, que parece tener “atributos” con menor impacto ambiental y que no suele asociarse al tema de la cacería.

Las formas de los eco-alojamientos construidos por los primeros colonizadores ingleses imitaban las cabañas de los nativos, tanto en sus procedimientos constructivos, como en su ornamentación y configuración formal. Desde entonces hasta ahora, un eco-alojamiento que imita las formas tradicionales constructivas se ha considerado como una buena práctica turística porque favorece el acoplamiento del edificio con el entorno biocultural. Así, es muy común que esta arquitectura imite formas y patrones presentes en la arquitectura vernácula, la cual suele validarse en tanto que ha sido probada a través de muchas generaciones desde el punto de vista bioclimático e identitario. La costumbre de construir arquitectura ecoturística acorde, parcial o totalmente, con modelos vernáculos tiene, además, una explicación en el interés del ecoturista por estar en contacto con

el entorno natural y la cultura que visita. Sin embargo, la imitación de patrones vernáculos tiene la desventaja de exigir al eco-alojamiento mayor durabilidad, dado que permanece expuesto intensamente al clima; asimismo, sus materiales requieren mantenimiento permanentemente, sometido a prueba de límites de resistencia y corrosión.

De la observación y vivencia de espacios ecoturísticos podemos identificar elementos arquitectónicos y configuraciones funcionales típicas. Desde una visión arquitectónica es posible distinguir un proceso de diseño principalmente intuitivo que se organiza alrededor de tres elementos clave: los propósitos del ecoturismo (necesidades), la repetición de tipos y materiales vernáculos ampliamente probados (lenguaje), y el pensamiento ecológico. Su combinación, jerarquización y composición definen las condiciones especiales de uso-permanencia y relación del edificio con el entorno, y dependen en general de la interpretación del diseñador o del constructor. Eventualmente, el proceso de diseño de un eco-alojamiento guarda particularidades que pueden ser aprendizajes y valores aplicables a otras arquitecturas.

## El diseño como autorrealización humana

La cultura, entendida como un producto, resulta de un proceso de formación del hombre en su significado más antiguo, abarca los modos de vivir y pensar cultivados, civilizados y pulimentados que dan lugar a la civilización (Abagnano, 2000).

Todo proceso civilizatorio involucra la producción y configuración del entorno material que el hombre habita. Podemos decir que la cultura evoluciona siempre al ritmo del desarrollo intelectual y motriz del género humano, de tal manera que a mayor edad de un grupo social, mayor será la complejidad de su equipamiento artificial. Los objetos son huella y memoria de la capacidad intelectual del hombre en un momento histórico y lugar particulares: “El hombre es capaz de elaborar sus propios mecanismos de toma de decisión, basados en la lectura deductiva de los fenómenos y reacciones naturales que observa” (Ricard, 1982: 46).

Dentro de esta racionalidad que le distingue, la práctica del diseñador tiene una inestimable potencialidad afectiva que le permite conciliar el mundo concreto con aquel dominado por la intuición, en donde fluyen emociones, sentimientos e imaginaciones, y cuya condensación se realiza en la organización formal del hábitat humano. El diseñador modifica el entorno y a él mismo, en un ciclo recursivo que integra el reconocimiento del mundo, el aprendizaje continuo y la experiencia placentera que atrapa la vida del propio diseñador: “[...] hacer nuestro ambiente y hacernos a nosotros mismos constituye, filogenética y ontogenéticamente, un proceso único. [Ambos] son el resultado de un mismo proceso dialéctico, de un mismo proceso de formación y condicionamiento mutuos” (Maldonado, citado en: Ricard, 1982: 40). La historia del hombre y la de los objetos constituyen procesos que se retroalimentan. Estos últimos, los objetos y herramientas, han servido al hombre para completar funcional, plás-

tica y espiritualmente, a través de lo artificial, su incompleta naturaleza. Ricard (1982: 4) reconoce que la creación de útiles, herramientas, abrigos y habitáculos ha acompañado a la evolución de nuestra especie; en efecto, se ha demostrado que la invención de adminículos estimula cambios en nuestra estructura cerebral, y que hay una liga insoluble entre los procesos biológicos y los procesos culturales en la historia de la humanidad, porque la cultura y la biología humana se remiten, se coproducen uno al otro y son constituyentes de un mismo bucle: “[...] el hombre es totalmente biológico y totalmente cultural” (Morin, 2003:101).

### Las necesidades del viaje recreativo

Por una costumbre muy arraigada tanto en la enseñanza del diseño como en su ejercicio profesional, se señala que el punto de partida y llegada son las necesidades humanas. Si se asume que la satisfacción del vacío es una percepción que se evalúa de manera subjetiva, nunca se tendrá por acabado el trabajo del diseño, porque siempre habrá necesidades pendientes que resolver. Bruno Munari señala que si bien el diseño no trabaja de forma directa con ellas, constituyen la antesala de la definición del problema de diseño.

El tema de las necesidades humanas se ha discutido tradicionalmente en el terreno de las ciencias sociales. De ese campo disciplinar se ha hecho una traslación casi literal al campo del diseño arquitectónico, en donde se han formulado como esencial eje regulador de las acciones de proyecto. Acorde con esta visión teórica,

el proyecto arquitectónico no puede dar inicio sin una estricta lista de necesidades (comer, restaurarse, asearse), que quedarán “resueltas” supuestamente con la presencia del objeto arquitectónico. Tal es la concepción clásica que se discutirá.

El viaje recreativo, lejos de ser un acto automático, de consumo y de ocio –en el significado contemporáneo– es una práctica de conocimiento, sanación, esparcimiento y autovaloración, así como una necesidad que surge dentro de la clase trabajadora posindustrial. En ella, el viajero experimenta la fantasía del viaje y asume por completo su papel en el lugar de los hechos y en la vivencia total de un mundo fuera de lo cotidiano. El viaje turístico se convierte en una práctica ritual liberadora que sólo puede realizarse una vez al año y que desempeña una función de realización personal en una sociedad dominada por un pensamiento lógico deductivo: es una realización mítica del hombre: la huida del ritual cotidiano a través del ritual liberador.

Roland Dufour (citado en: Hiernaux, 2002), en su tesis doctoral de 1997, a partir de la concepción que Mircea Eliade elabora sobre el mito, afianza el concepto de turismo como mito liberador. Duford considera al mito como algo auténtico, no una fábula o ficción, sino como la parte complementaria, imprescindible del *logos* razonado del pensamiento humano. En un mundo dominado por el trabajo productivo, el turismo es la oportunidad de ejercer este mito liberador, y aunque las motivaciones sean distintas de un individuo a otro, el hombre busca ávidamente la experiencia del paraíso, aunque sólo sea durante el fin de semana.

El viaje turístico, que representa al mismo tiempo la necesidad fundamental axiológica del ocio (Max-Neef, 1998), se constituye como una práctica lúdica donde el participante no está a la expectativa como agente receptor, sino que se involucra en el juego y ordena las jugadas para salir beneficiado con la mejor parte. El juego y el ocio han sido indispensables en el desarrollo cultural de las sociedades humanas: antes de la formalización del lenguaje, el juego ha permitido la cohesión de los grupos humanos al promover su interacción.

El trabajo y el divertimento son dos facetas de la estructura multidimensional del ser humano, incluso en organismos menos evolucionados también tienen efectos en la estructura orgánica y el desarrollo evolutivo. En el hombre, los efectos se manifiestan en la producción autoconsciente de la cultura. El *homo faber* no sólo fabrica y manipula herramientas, edifica su entorno y confecciona sus abrigos y protecciones, sino que además identifica sus preferencias y vocaciones y es capaz de reflexionar acerca de sus condiciones de trabajo. En tanto, como *homo ludens* se impulsa a realizar actividades para satisfacer su importante necesidad de recreo, lo cual también es un acto razonado. El hombre es consciente de la necesidad de dejar de trabajar y dedicarse al juego e incluir en su vida cotidiana actividades que van desde la práctica de un deporte, la apreciación o práctica artística, hasta el reposo absoluto. En esta fase del comportamiento humano se encuentran los viajes de placer o turísticos (Gurría, 2002:21).

La faceta de *homo ludens* es abandonada cuando es prioridad satisfacer el

hambre y construirse un abrigo; por su parte, la condición de *homo faber* se ocupa de resolver problemas de primera necesidad. En un ciclo interminable a través de su propia historia, el hombre busca el placer del juego a través del ejercicio del trabajo; *homo ludens* y *homo faber* mantienen un equilibrio dinámico propio de la existencia humana y de cualquier sistema vivo.

En ambas actividades el hombre busca, además del placer, el desarrollo de la personalidad y el sentido de su existencia. Es así que en el viaje de placer, el hombre encuentra un espacio para inventariar su propia condición humana, desear, decidir, elegir y disfrutar acorde con sus “posibilidades, aspiraciones, voluntades, habilidades y destrezas” (Martín Juez, 1999).

¿En qué términos se habla de que el diseño es una práctica necesaria o que se constituye como una acción restauradora, regeneradora del mundo objetual? ¿Por qué se habla de que el diseño produce satisfactores para ciertas necesidades? Anticipamos que el diseño no es una solución, sino un modo de ampliar y adecuar las potencialidades y capacidades humanas en su tránsito por el mundo.

## La cultura, el lenguaje y el diseño arquitectónico

Desde el punto de vista de la semiótica, en las relaciones humanas toda forma de comunicación funciona como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes (Eco, 1968:9). Éstos se definen como un sistema de símbolos que por convención previa está destinado a representar y a transmitir desde la fuente

al punto de destino (Miller, 1951, citado en Eco, 1968). Reglas y signos existen en cualquier proceso de comunicación, y se apoyan en una convención cultural.

Dado que la cultura es una forma de comunicación, también lo es la arquitectura, en tanto que producto cultural. Sin embargo, su lenguaje y sistema de codificación son de naturaleza no convencional, es decir, llevan en sí la impronta de la ambigüedad de significados. A diferencia de los sistemas de lenguaje convencional, los cuales tienden a excluir la ambigüedad, los elementos –o “palabras”– arquitectónicos no necesariamente tienen el mismo significado para una sociedad o para un individuo que para otro, incluso en la misma época o grupo social; son, de hecho, resultado de una valoración subjetiva de la vivencia del individuo en el edificio, de cómo percibe sus características físicas y de la significación que le otorgue de acuerdo a su estructura de valores. La arquitectura presenta así una paradoja intrínseca a la percepción y al proceso de significación en el arte: la complejidad y la contradicción como resultado de la yuxtaposición de lo que una imagen es y lo que parece (Venturi, 1966:33).

Lejos de ser una limitación, esta singularidad de la arquitectura como proceso comunicativo conlleva una riqueza interpretativa común a otras manifestaciones artísticas: es un lenguaje que se puede “aprehender” mas no “aprender”; comprender, “sentir”, mas no explicar o traducir. José Villagrán, en su *Teoría de la Arquitectura*, consideraba de suma importancia para el diseñador desarrollar las cualidades hápticas del objeto arquitectónico, es decir, mediante el cruce coordina-

do de sensaciones, producir el efecto espacial deseado. La arquitectura es así no sólo portadora o recipientaria de mensajes, sino que es también emisora o evocadora; recordemos que los fenómenos de comunicación estética son de los más complejos que existen, y en el caso de la arquitectura, debido a la naturaleza de lo que ésta pretende comunicar (Eco: 252).

El reto consiste en transformar ideas (que para Peirce son también signos) en vehículos sígnicos observables (Eco, 1968:24) y capaces de ser comunicados. Tal ha sido el proceder de mucha de la arquitectura vernácula, la cual se comunica casi sin ruido perceptible entre la idea y el signo, y que hasta ahora ha determinado o inspirado gran parte de la ecoarquitectura. ¿Acaso el eco-diseño toma prestados lenguajes arquitectónicos por ser éstos una plataforma previa y culturalmente aceptada? ¿O hasta qué punto es posible que el eco-diseño desarrolle una gramática arquitectónica propia?

## El modelo de comunicación del eco-diseño

Para que ocurra una transmisión efectiva de un diseño (base de la comunicación), idealmente se ha de partir de un modelo que reduzca toda la información generada, la jerarquice y la sistematice. Dicho modelo opera a base de simplificaciones que uniformizan los fenómenos bajo un único punto de vista; por tanto es necesario definir ciertas “unidades pertinentes”, las cuales son los hechos elegidos para los fines que convienen a la comunicación. Si a las señales les asignamos un sentido, queda entonces abierto un proceso de significación, el cual denota una función y connota una ideología, esta última vinculada a valores simbólicos.

Sin embargo, en el caso de una arquitectura o de una manera de hacer diseño que ha inicialmente vivido de “préstamos lingüísticos” (generalmente tomados de la arquitectura vernácula del sitio donde se

Vista de Avenida Sofia, *Hotel Boutique & Spa*, en Sitges, España. Proyecto Certificado LEED Platinum (1º. en Europa) Consultores LEED: David Motos, Juan Carlos Contreras



desarrolla, o incluso de sitios exógenos), parece difícil, al menos en un primer golpe de vista, desembarazarse de las denotaciones y connotaciones propias de modelos y lenguajes arquitectónicos de reconocimiento y aceptación más familiares.

Una techumbre inclinada de material vegetal puede denotar un función clara: “proveer refugio estable ante los agentes climáticos”, pero también connota una serie de valores simbólicos asociados tan arraigados, que podrían pasar por funcionales y de mayor fuerza: “refugio forjado con nuestras propias manos y recursos”, “tradición constructiva probada y transmitida por generaciones”. ¿Qué valores desea comunicar la eco-arquitectura? ¿Cómo significar los siguientes puntos?

- Responsabilidad por los cambios climáticos
- Cuidado y relación amistosa con el entorno
- Bajo “*footprint*” ecológico y ahorro energético
- Ejecución técnica cuidadosa
- Soluciones adaptables y transformables

Como se verá, son mensajes harto más complejos y con posibilidad de infiltrar mayor ruido respecto a sus soluciones “palpables”.

Cabría declarar una posible respuesta postulando que en la creación en el diseño, la condición lingüística ha sido muchas veces llevada al límite: imitar lenguajes para garantizar una legibilidad se considera cosa del pasado. El ser humano, señala Castoriadis (citado en: Hurtado, 2006:4) “es capaz de reescribirse, es capaz de cuestionar el juego de lenguaje que le fue dado en el proceso de socialización y ser creador de nuevos lenguajes”.

Evidenciar significados simbólicos propios es parte del juego de la nueva eco-arquitectura en su afán de acuñar para sí un lenguaje. Este debe ser multivalente, sin preocuparse demasiado por los “grandes mensajes”, sino más bien que integre una tradición no del todo consolidada y hasta cierto punto apartada de la ortodoxia: estas nuevas maneras de hacer arquitectura, de acuerdo con Jencks (citado en: Hays, 1968:325): “*are neutral concerning a new language of the architecture, they aren’t concerned with the way buildings communicate one way or another, but their underlying pluralism is to be welcomed*”.

En ese tenor, y de acuerdo con Jencks, los eco-arquitectos deben poseer un entrenamiento sumamente reflexivo y amplio,



Doble fachada ventilada con funciones decorativas y de protección solar. *Hotel Boutique & Spa*, Sitges, España.



Sky bar, con maderas certificadas y materiales bajo emisivos y un índice de reflectancia solar óptima para evitar el sobre calentamiento de la azotea. Aprovechamiento de la 5ª fachada. *Hotel Boutique & Spa*, en Sitges, España

que les permita comprender no sólo los lenguajes, sino las metáforas y los signos que prevalecen en una cultura específica o bien en un grupo de subculturas más o menos amplio. Es ahí, siguiendo a Rapoport (1977) y a Jencks (1981:6), dentro de las comunidades y los grupos sociales muy homogéneos, donde podemos encontrar un universo vasto de pautas y de las mejores bases de diseño y construcción de lenguajes nuevos, ya que no bastará que los edificios comuniquen coherentemente sólo a nivel estético.

Por eso hay que mirar atrás, pero para aprender y transformar. La historia es en sí un valor, pero tiene más valor transformar la historia; las bellas artes suelen seguir el camino trazado por el arte popular, que establece lenguajes preexistentes y convencionales (Venturi, 1972: 27);

asimismo, la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato.

La construcción de un lenguaje implica un compromiso entre qué se dice y cómo se dice, lo que dará como resultado la configuración de un objeto habitable en potencia, sin atributos signícos prefabricados o cualidades gramaticales semejantes a la escritura. Será, pues, necesario retornar a un punto donde los arquitectos otorgaban cierta importancia a su retórica de diseño, en función de cómo sus edificios comunicaban, intencionalmente o no, y tratar de construir una nueva semiótica arquitectónica en diálogo (que no unificación o reducción) con otras disciplinas afines. En suma, es importante buscar, a través de la eco-arquitectura, expresar ideas y sentimientos que no habían alcanzado



Cubierta con aerogenerador eólico, y calentadores de agua solares. *Hotel Boutique & Spa.*, en Sitges, España

forma de manifestarse (Jenks, 1968:332). Ésto debe ser el trabajo y el placer del arquitecto, no más su “problemática”.

## Diseño y pensamiento ecológico

¿Cómo debemos mirar el mundo?, ¿cómo debemos actuar los diseñadores?, ¿qué nos queda por hacer?, ¿qué tiene que ver el diseño con la realidad del mundo?, ¿cómo sobreponernos a los límites y las tareas específicas? Bateson, aporta una idea sobre la “autocuración” del entorno:

Mi opinión es que el mundo de la creatura, del proceso espiritual, es a la vez tautológico y ecológico. Quiero decir que es una tautología que lentamente se cura a sí misma. Librada a sus propios medios, toda gran porción de creatura tenderá a encaminarse hacia la tautología, vale decir, hacia la congruencia interna de las ideas y procesos. Pero de vez en cuando la congruencia se quiebra, la tautología es hendida como la tersa superficie de un

estanque cuando se le arroja una piedra. Entonces, lenta pero imperceptiblemente, comienza a curarse, y esa curación puede ser implacable, llevando al exterminio de especies enteras. (citado en: Lucerga, 2003: 6)

El diseño es eco-diseño por naturaleza. Se asemeja a la propuesta explicativa de Edgar Morin conocida como el bucle tetralógico, que consiste en una metapauta en la cual cada nuevo orden –llámese crecimiento, evolución, aprendizaje, curación, etc.–, en tanto que acto, no requiere exigirse una relación amigable con el contexto, tan sólo porque su naturaleza no le permite abstraerse del mismo. En este sentido, un problema de diseño ensambla de entrada dos entidades orgánicas indisolubles, que engloban la naturaleza biocultural de la civilización, social y biológicamente determinadas. Este pensamiento ecológico es una responsabilidad de todas las disciplinas y procesos de desarrollo humano donde quiera que esté involucrada la

relación hombre-naturaleza. La creación es corresponsable, restauradora y conservadora; el diseño es creación y restauración, y conservación en un acto de creación. Morin explica que:

La problemática ecológica no solamente es local, regional, nacional o continental. Se plantea en términos de biosfera y de humanidad. Al plantear el problema de la relación hombre/naturaleza en su conjunto, su extensión, su actualidad, la ciencia ecológica se convierte en una ciencia planetaria y la conciencia ecológica se convierte en conciencia planetaria. (2003: 100)

Desde esta perspectiva, cuando se alude a la “lectura del contexto” en el diseño arquitectónico, se tendría por objeto revelar un estatus ambiental y comprometer al diseñador y a los intermediarios productores del medio edificado a entender a la arquitectura como entidad autónoma, pero también eco-organizadora, pues es una pieza del mecanismo de acoplamiento entre el hombre y la naturaleza, que a su vez retroactúa en la conformación del

entorno como sistema y le da el papel de coproductora del contexto.

Lo anterior implica reconocer la reciprocidad inherente al fenómeno de la edificación, que más allá de ser contemplado sólo como recurso de adaptación al medio natural, es también un mecanismo de organización y conformación del entorno. En esta misma línea, no sólo los factores ambientales condicionan las cualidades de la arquitectura, sino que en el proceso edificatorio el individuo selecciona y modela el entorno (Morin, 2003: 71). De este modo, se habla de una intención en el proceso proyectual que sirve para modelar el ambiente, al atender las condiciones geofísicas y la voluntad creativa del diseñador, que es un acto biológico y volitivo. Entonces, proyectar no consistirá en emitir voluntades autoritarias, sino en evaluar las condiciones del ambiente y actuar en consecuencia, así como en conservar y restaurar las cualidades del entorno y evaluar en todo momento nuestras respuestas de diseño.

El predominio del lenguaje vernacular en la expresión de *Cabaña Ecoturística* en Holbox, Quintana Roo, México.  
Autor, Antonio Rodríguez Alcalá, 2005



## Conclusiones

Restaurar a través del diseño implica restaurar nuestra naturaleza humana. Esta visión ecológica nueva, como apunta Morin:

Consiste en percibir todo fenómeno autónomo en relación con su entorno [...]

Este entorno está constituido no sólo por un medio urbano, rural, técnico, etc., sino también por un conjunto de inter-retroacciones asociativas, concurrentes, antagonistas; cada una de sus acciones entra de manera aleatoria dentro de estas interacciones, las modifica y es modificada por ellas. (2003:101).

La incorporación de un pensamiento ecológico en el diseño iría de la adjetivación del hecho arquitectónico como ecológico, hacia la transformación paulatina de todos los procesos implicados en su producción: desde la planeación, el proyecto arquitectónico y el proceso de diseño. Esto no significa desconocer el trabajo que distingue a la especialidad del diseño del resto de las actividades creadoras del género humano cuando se afirma que comparte con éstas una responsabilidad ética ambiental; al contribuir el diseño en la producción del hábitat humano; al trabajar con la forma de los objetos, sobre ella y a partir de ella; al proponer sus dimensiones y cualidades, y aun siendo sólo un acto primordialmente de prefiguración, los objetos que se diseñan ya son componentes (producto y productor) de nuestra realidad ecológica.

En el diseño no debemos pensar más en términos de individuos aislados, sino vinculados al ambiente, en contextos y en relaciones. Toca a los diseñadores una tarea de reconexión y de empatía que con-

siste en aprender a pensar como lo hace la naturaleza, de modo que nos alejemos de esa afición por pensar en términos de disciplinas concretas y únicas. Se podría llamar al trabajo de nuestra mente creadora, a nuestro espíritu inmanente, en palabras de Bateson: un engrane del “sistema eco mental” (1979 citado en: Lucerga, 2003).

En todos los casos, diseñar es crear para ser y estar de la mejor manera posible en el mundo; sus productos, los objetos y habitáculos, son un eslabón fundamental del ciclo reproductor de la cultura. La creatividad, más allá de entenderla como un acto funcional o solucionador de problemas, es un recurso emocional y volitivo que, mediante la invención de lenguajes nuevos, permite superar la forma y los mecanismos del entorno material-cultural que nos limitan, para lo cual se requiere la reorganización de su forma y la resignificación de su estructura simbólica.

Reconocer hoy al diseño y al diseñador como disciplinas que pueden reincorporar a su saber-hacer y saber-pensar nociones como el reciclaje, la sustentabilidad o el bajo impacto ambiental, no es una simple práctica de voluntad e iniciativa. Cuando hemos tomado conciencia de la dificultad para obtener materias primas en la fabricación de nuestros diseños no podemos argumentar más a favor de la especialización y las responsabilidades disciplinares. La nuestra es una responsabilidad que implica ir más allá de aceptar las tareas que le asigna el discurso social en los distintos escenarios donde se pone en práctica.

En resumen, se trata de reconocer potencialidades, sin limitar o restringir el quehacer del diseño al mero campo de

designación formal, ya que es imperativo responsabilizarlo de las consecuencias por modelar la dimensión estética, lingüística, simbólica y funcional –a través del juego intuitivo, reflexivo y emotivo del diseñar–, las cuales tienen incidencia en la dimensión ecológica, aunque no se verbalice en una demanda. La categoría ecológica

cierra el círculo indagatorio alrededor de nuestra práctica del diseño. Hay que servirse de la dimensión ecológica para re-dimensionar o, dicho en otros términos, actualizar lo que entendemos de nuestra propia disciplina, lo cual no es una cuestión incidental, accidental, caprichosa o estilística, sino de vida o muerte. ▲■

### Bibliografía

- Abagnano, Nicolai. Diccionario de filosofía. México: Fondo de Cultura Económica México, 2000
- Eco, Umberto. La struttura assente. Milán: Valentino Bompiani, 1968
- Gurría, Manuel. Introducción al turismo. México: Trillas, 2002
- Hays, K. Michael. Architecture theory since 1968. Nueva York: Columbia University, 1998
- Hiernaux, Daniel, *et al.* Imaginario sociales y turismo sostenible. Cuaderno de Ciencias Sociales 123. Costa Rica: Flacso, 2002
- Jencks, Charles. El lenguaje de la arquitectura posmoderna. Barcelona: Gustavo Gili, 1981
- Martín Juez, Fernando. Contribuciones para una antropología del diseño. México: Gedisa, 1999
- Max-Neef, Manfred. Desarrollo a escala humana. Barcelona: Icaria, 1998
- Molina, Sergio. Un nuevo tiempo libre. México: Trillas, 1999
- Morin, Edgar. El Método II. La vida de la vida. Madrid: Cátedra, 2003
- Nesbitt, Kate. Theorizing a New Agenda for Architecture. EUA: Princeton Architectural Press, 1996
- Rappoport, Amos. Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design. Oxford: Pergamon Press, Oxford, 1997
- Ricard, André. Diseño ¿por qué? Barcelona: Gustavo Gili, 1982
- Venturi, Robert. Complejidad y contradicción en arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1966
- Venturi, Robert, Steven Izenour y Denise Scott Brown. Learning from Las Vegas. [1ª ed. 1972] Barcelona: Gustavo Gili, 2013

### Sitios electrónicos

- Carrizo, Luis. "Cornelius Castoriadis, el filósofo de la imaginación social". Consultado el 4 de junio 2015. Disponible en <http://www.magma-net.com>
- Hurtado, D. "Reflexiones sobre la teoría de imaginarios". 2004. Consultado el 4 de junio de 2015. Disponible en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/CDM/article/viewFile/26119/27418>
- Lucerga, María. "Gregory Bateson: lectura en clave semiótica de una aventura epistemológica del siglo XX". Consultado el 20 abril de 2006. Disponible en <http://www.infoamerica.org/teoria/bateson3.htm>