

Filosofía de la Arquitectura

Raimundo Kupareo, O. P.

1

El término “*arqué*” significa: principio, inicio, origen, causa, fundamento; o también: principado, imperio, dominación, magistrado. De él proceden las denominaciones de los dignatarios celestes: arcángel; eclesiásticos: arzobispo, archimandrita, archidiacono; civiles: archiduque, etc.

Todas estas denominaciones se refieren a un arquetipo, modelo original, o prototipo, que tenía suma importancia en las lucubraciones filosóficas antiguas y medievales (Platón, Plotino, Pseudo-Dionisio Areopagita, San Agustín, San Buenaventura, Santo Tomás, etc.). El “*arqué*” no denota tanto una prioridad cronológica cuanto valórica. En los manuales de filosofía se nos dice que para Anaximandro de Mileto (ca. 610-545 a. C.) “el *arqué* es el ‘apeiron’ que puede traducirse por lo indeterminadamente infinito o lo infinitamente indeterminado, porque parece cuadrar con su pensamiento, tanto lo lógicamente indeterminado como lo espacial y temporalmente infinito, eterno y omnipresente” (J. Hirschberger: “Historia de la Filosofía”, vol. I, p. 13. Ed. Herder, Barcelona, 1954). Mientras Anaximandro busca en el “apeiron” fundamento y explicación del devenir de la Naturaleza, tomándolo —parece— como eterno principio material, Aristóteles eleva el “*arqué*” a la dignidad metafísica al referirse a la sustancia como “el principio —*arqué*— primero y superior de todos los principios” (Met. XI, 7).

¿En qué sentido la Arquitectura es un “*arqué*”? ¿Sólo en el sentido de que debe existir algo subordinado a ella en el orden de “tektanéin” (fabricar, construir), física o metafóricamente? (Se dice que un sistema científico o filosófico debe ser arquitectónicamente elaborado). Procuraremos demostrar que la Arquitectura no es sólo “*arqué*” con respecto a las maneras de construir (construcción de casas, de buques, de aviones, etc.), sino que ella es “*arqué*” con respecto a las demás clases de Arte. La significación etimológica de la Arquitectura no consiste en “*arqui-tecne*” sino en “*arquitectoniqué tecne*” (arte arquitectónica).

No cabe duda de que la Arquitectura mira la necesidad humana de abrigo, de habitar; pero si esto fuera la sola finalidad de la Arquitectura, entonces bastaría estudiar la "tectología" (ciencia de edificar) y acuñar un nuevo término (que ya existe en griego), la así dicha, "ecodomética" (oikéo— habito; dómos— casa) y que nos recuerda el vocablo "economía".

Sólo metafóricamente podemos aceptar la antimetátesis: "La Arquitectura es la Música en el espacio, o la Música congelada" (Schelling). La Arquitectura era comparada, desde los tiempos antiguos, con la Música, a causa de los elementos abstractos de sus formas. No podemos prescindir de los valores prácticos en una obra arquitectónica, pero tampoco podemos dejar de lado sus aspectos formales, abstractos, es decir, estéticos. Así como la estática debe ir a la par con la estética, así también la función con respecto a la transfiguración.

Pero la relación de la Arquitectura y de la Música con las matemáticas no lleva consigo una subordinación de aquéllas a éstas. Los números, por sí mismos, no pueden explicar ni a la Música ni a la Arquitectura. Vitruvio, con sus relaciones modulares; Viollet-le-Duc, con sus esquemas geométricos ("la teoría del triángulo"), Zeising, con sus proporciones aritméticas ("sección áurea"), etc., sólo demuestran la existencia de una analogía entre la Ciencia y el Arte, pero no una identidad. Si fuera así, cualquiera proyección geométrica ya sería un diseño arquitectónico. Existe una estática científica y una estática "estética", que no niega a la primera, pero que la supera, a causa de su fuerza creadora.

La esencia de la Arquitectura no se descubre ni por medio de abstracciones matemáticas ni por medio de categorías científicas o filosóficas. Las categorías de Vitruvio ("ordinatio", "dispositio", "eurythmia", "simetria", "decor", "distributio"), o las de León Battista Alberti (especialmente su "concinnitas") no dicen por qué una obra arquitectónica es una obra de Arte. Tales categorías se podrían aplicar a cualquier clase de Arte. Mucho menos convencen las lucubraciones de los filósofos, como las de Schopenhauer, quien ve la esencia de la Arquitectura en la oposición entre el soporte y el peso, queriendo así demostrar su teoría de la lucha antagónica de la Voluntad con la materia. Tampoco convence la división de la Arquitectura en simbólica, clásica y romántica, de Hegel, quien usa la Arquitectura para demostrar su teoría de la evolución de la Idea.

La esencia de la Arquitectura debe descubrirse desde las obras concretas. Los nuevos espacios arquitectónicos no se captan mediante soluciones algebraicas, sino por la reintuición de la visión del artista. Podemos hablar no sólo de una "percepción espacial arquitectónica", que presupone los sentidos del tacto, vista, movimiento y equilibrio, sino también de una "conciencia del valor espacial arquitectónico", así como hablamos de la "conciencia" poética, dramática, musical, etc.

La Arquitectura —como cualquier otra clase de Arte— une lo material con lo espiritual, lo sensible con lo inteligible, lo concreto con lo abstracto. Su “inteligibilidad” consiste en captar tal unión en los nuevos espacios “concretos”, o mejor, en los nuevos “órdenes” espaciales, como los denominaban los antiguos.

Por tal razón, las nuevas formas espaciales dejan de ser puramente abstractas; se imbuen de sentimientos (“ideas” *) humanos, que, por su universalidad, sobrepasan el tiempo y el espacio. Las “ruinas gloriosas” de los templos, edificios, anfiteatros, etc., antiguos, todavía “hablan”.

Pero, ¿en qué consiste el “orden” arquitectónico?

2

El orden incluye una pluralidad de elementos y un principio unificador que permite alcanzar la disposición ideal de aquéllos, deseada por el ordenador. Hay, entonces, en el orden, un aspecto “material” y un aspecto “formal”.

El mundo (“kosmos” — “orden”) contiene un complejo orgánico de elementos determinado rigurosamente mediante las relaciones matemáticas. ¿Quién es su ordenador? Anaxágoras encuentra el principio ordenador en el “Nous”; Heráclito, en el “Logos”; Platón, en la “Idea”, de la cual las cosas son una participación (“méteksis”) e imitación (“mímesis”); Aristóteles, en el “eidos”, “especie”, que es un concepto ontológico y no biológico, siendo la “especie” la esencia completa de un ente en cuanto común a muchos individuos.

El papel de disponer todas las cosas “en medida, número y peso” (Sap. XI, 21) recaerá, en la tradición cristiana, sobre la Providencia, que es una “creación continuada” (Santo Tomás).

Para que una cosa entre en el orden universal, ella misma debe, primero, estar ordenada. La jerarquía del orden es la jerarquía del ser. Existe un finalismo en la naturaleza (aspecto trascendente) que se realiza mediante la disposición ordenada del todo y de las partes (aspecto inmanente). Esta dialéctica: “inmanencia-trascendencia” es fructífera no

* Acostumbramos poner entre comillas el término idea, cuando se trata de una obra de Arte. La “idea” artística no tiene la misma fisonomía que la filosófica; ésta es adquirida mediante un proceso de abstracción, aquélla, mediante la intuición. La idea filosófica, una vez obtenida, vive su vida independientemente de las cosas; éstas pueden desaparecer, como puede desaparecer todo el Universo; mas las ideas que el hombre tiene en su cabeza no desaparecerán. La “idea” artística, al contrario, está tan íntimamente unida a las cosas (a lo material) que desaparece con ellas, como han desaparecido, por ej., miles de obras de arte antiguo. (R. Kupareo: “*El Valor del Arte*”. Santiago, 1964, p. 92).

sólo en la naturaleza irracional, sino —mucho más— en el hombre. Surgen nuevos seres que ocupan su puesto en el orden que les corresponde.

Santo Tomás habla de cuatro modos en que el orden puede referirse a la razón (In I Eth., lect. 1):

a) en las cosas naturales la razón no hace el orden, sino sólo lo contempla;

b) en su propio acto, ordenando los conceptos entre sí y sus signos (vocablos), la razón hace el orden;

c) en las operaciones de la voluntad, la razón pone el orden;

d) la razón hace el orden también en las cosas exteriores, de las cuales es *causa*, como en el arca y en la casa (“*quarum ipsa est causa*”).

Es interesante constatar que Santo Tomás contrapone el acto creador del autor de la “arca y casa” (él es su “causa”) al acto de la razón que contempla el orden de la Naturaleza, pero no lo crea. Es un orden nuevo, el arquitectónico, diríamos hoy, o si se quiere, un orden “bello”, hablando estéticamente. Sólo de una manera impropia se puede hablar de un orden “bello” en un teorema matemático, en una tesis filosófica o en una experimentación filosófica.

Una Arquitectura que se sometiera por completo a la Naturaleza, se quitaría la posibilidad de progreso, de innovaciones, de modificaciones profundas en el transcurso de los siglos. Por otro lado, la Arquitectura se convertiría en una pura geometría sólida, si se desprendiera por completo de la Naturaleza. La solución no está ni en la servil imitación ni en la pura abstracción.

Los nuevos “órdenes” arquitectónicos nacen de esta fecunda correlación entre el Arte y la Naturaleza, no exagerando o subordinando un factor con respecto al otro. Se oye hablar del rígido geometrismo como uno de los principios fundamentales de la arquitectura griega; sin embargo, no se trata allí de una pirámide, como la de Gizeh, sino de un Partenón o de un Erecteón, donde existe armonía entre la forma arquitectónica y la forma del espacio. Las formas dóricas, “severas” (Partenón) y las jónicas, “ornamentales” (Erecteón) reflejan dos visiones del mundo distintas dentro del mismo ámbito clásico griego. Filocles, el arquitecto del Erecteón, no es Fidias, así como Sófocles no es Esquilo. La trascendencia ya no es “cósmica”, como lo era en Fidias y en Esquilo, donde lo divino estaba al alcance de lo humano; el ser, en Filocles y Sófocles, es dinamogénico: se realiza en la acción, en el movimiento. En la edad helenística, esta tendencia hacia lo puramente humano, terminará en un decorativismo de las estructuras corintias (Altar de Pérgamo, siglo II a.C.): es un nuevo “orden”, escenográfico, más que espacial. Cuando uno mira las Cariátides del Erecteón, estas mujeres débiles que sustentan un edificio, espontáneamente las compara con Antígona, Tecmesa, Dejanira, etc., mujeres tiernas, que encarnan papeles principales o más característicos en las tragedias de Sófocles.

Los "órdenes" arquitectónicos son una abstracción, como lo es el "coro" en la tragedia griega. El "coro" es distinto en cada una de ellas; corresponde a la naturaleza de la obra, formando unidad con ella; no es algo que se puede aprender ni explicar separadamente de la obra misma. Lo mismo sucede con un "orden" arquitectónico, tomado como un "género" históricamente. Cada obra arquitectónica tiene su "orden". Se puede hablar de las notas generales de un "orden", pero tales notas sirven más para orientarnos en una determinada época del Arte, que para apreciar la obra en sí misma. Por esto, la Arquitectura no progresa mirando "para atrás", sino "para adelante". Todos los "neo-ismos" son estéticamente execrables.

Una visión rápida de las notas comunes de algunos "órdenes", aceptados por los historiadores, mostrará cómo tales "órdenes" revelan distinta visión del mundo y del hombre, que es —en nuestra opinión— la principal causa de la evolución de las formas artísticas.

El templo griego no necesitaba de la bóveda ni de los muros: su espacio estaba en armonía con la Naturaleza, que era la morada común de los dioses y de los hombres. Los romanos crean un nuevo "orden", puramente humano: la cúpula y los muros sugieren la idea del dominio mediante los volúmenes compactos espaciales. Son dos "órdenes" distintos. Las columnas (en griego, "stylos") con sus varias partes y sus entabladuras, que sustentan una cubierta plana, determinan a la arquitectura griega, mientras al "orden" romano y románico lo configurarán los pilares, arcos de medio punto y las bóvedas. Los edificios de eje longitudinal (Partenón, basílicas romanas) —"democráticos"— van a la par o son reemplazados con los de eje vertical (Panteón, Roma) —"autocráticos"—. No sin razón el Panteón será el modelo para los maestros del Renacimiento. Edificación en planta central y cubierta cupuliforme sugiere al hombre su papel de ser él el centro del Universo. Incluso la cúpula bizantina, que parece desligarse de todo el peso, refleja más el poder del "Basilicus" que el del Rey del Universo. Y cuando aparezca el "orden" gótico que rompe la estaticidad de las bóvedas y proyecta los límites formales en lo infinito, el hombre se sentirá lanzado hacia la conquista de un espacio sobrehumano. Los arbotantes reemplazan a los contrafuertes pesados románicos. Todo se agita, todo se mueve. El "orden" gótico es la culminación de la fuerza centrífuga del hombre, en contraposición a la fuerza centripeta del "orden" románico. El gótico es un "presentimiento" de los cohetes y módulos espaciales de nuestra era que apenas empieza. ¿Encontrará ella su expresión espiritual en las obras arquitectónicas del futuro? No dudamos que sí.

El "orden" renacentista constituye un equilibrio entre los dos "órdenes" antitéticos: el románico y el gótico. Une la preferencia por el volumen (romano y románico) con la expansión lineal (gótico). El espacio arquitectónico es expresado a la "medida humana": no se pierde

en lo indeterminado gótico o en lo abstracto egipcio. Pero, ¿qué es la "medida humana"? Vitruvio trataba de encontrar una analogía o "proporcio" con el cuerpo humano. Así la columna dórica tendría proporciones viriles (el pie bien proporcionado es la sexta parte de la altura total), mientras las proporciones femeninas dominarían en la columna jónica: una octava parte (en la corintia: 1/10). Miguel Angel aconsejaba 8 "cabezas" ("cabeza" como módulo, medida común), a pesar que esculpía y pintaba con más y con menos de 8 "cabezas"; Boticelli, 9; Greco, 10... Pero el módulo, en el Arte, no depende de algo anatómicamente perfecto (¡que es una abstracción!), sino de la "idea", sentimiento humano que se quiere "encarnar" y que varía según la visión que se tenga del hombre y del mundo. Esta es —en el fondo— la "medida" humana de los renacentistas, quienes trataban de expresar el equilibrio, deseado por todos los hombres, entre lo físico y lo psíquico, entre lo material y lo espiritual, entre lo concreto y lo abstracto, entre lo humano y lo divino. Y el exterior del edificio se vuelve una proyección de lo interior. La "concinnitas", de Alberti, es reflejo de la correspondencia de las partes, en virtud de la simetría, condición esencial de la "eurythmia" de Vitruvio. Pero —en el Arte— la simetría y "eurythmia" no son productos de un juego puramente matemático, sino de una creación genial que "habla", "siente", "dialoga" con el espectador.

El "orden" barroco rompe esta medida renacentista humana y las relaciones entre lo interior y lo exterior, agitando los espacios, subdividiéndolos, imponiéndoles la "grandiosidad". El movimiento de las masas y líneas proporciona un efecto pintoresco. Todo es todavía humano (nace un nuevo "módulo", reflejo de una nueva visión del hombre), a pesar de la "ilusión" de algo sobrehumano. El "orden" neoclásico, al contrario, paralizará todo, imitando los esquemas grecorromanos y renacentistas, ofreciendo una unidad decorativa, de ritmos puramente geométricos, monótonos.

El "orden" tecnológico moderno quiere reconciliar las finalidades humanas con requerimientos técnicos. Antes, el arquitecto y el ingeniero no se distinguían, pero, ahora, las teorías de estos últimos van a la par con la creación del artista. Incluso se habla de la "ingeniería arquitectural". En lugar de la piedra y de la madera —materiales naturales— aparecen los "artificiales": acero, hierro fundido, hormigón armado, aluminio, etc., que abren nuevas posibilidades técnicas y sugieren nuevas formas. Renace, de nuevo, el antiguo problema de la relación de la Arquitectura con la Naturaleza. "Todas las cosas en la naturaleza —dice Sullivan— tienen una figura, es decir, una forma, una apariencia exterior que nos dice qué son, que distingue las mismas formas en sí y la una de la otra... Donde no cambia la función, no cambia la forma... La forma siempre sigue a la función, y esto es su ley". *Form follows function*. Pero, al mismo tiempo, existen arquitectos quienes son partidarios de las formas abstractas, "formas puras", "formas cúbicas", libres de cualquiera

conexión con la estructura y con los cambiables requerimientos sociales. El concepto “orgánico” de la Arquitectura de Lloyd Wright, quien propugna una armonía entre el ambiente, los materiales (que corresponden a las notas naturales del lugar) y las necesidades humanas, no sólo biológicas, sino psíquicas y espirituales, nos convence estéticamente más que el concepto “estereométrico” de Mies van der Roh. —Nace la “lucha” entre la ornamentación que surge de las características estructurales del edificio (Henry van de Velde) y la completa abolición de la ornamentación (Adolf Loos). El puritanismo arquitectural contra el Jugendstil. —Nace la “lucha” entre el espacio monumental (Peter Behrens) y el espacio flexible (Mies van der Roh).

Todo era necesario para que naciera un nuevo “orden”, donde el sistema métrico abstracto se reconcilia con la armónica medida de proporción “a la escala humana”; donde una “arquitectura racional” incluye, además de las necesidades económicas, los requerimientos psicológicos; donde surge la unidad entre las diferencias del pensamiento analítico de los ingenieros y la intuición creativa del artista; donde el concepto de la estructura dinámica del espacio no cae en las exageraciones futuristas; donde el hombre vive no aislado sino como un animal político (de “polis”, ciudad); donde la Naturaleza no es sólo un reflejo de lo interior, sino su parte. No cabe duda que la *conciencia* arquitectónica no era jamás tan fuerte como en los tiempos modernos, como lo es también la conciencia poética, musical, coreográfica, etc.

El nuevo “orden”, engendrado por los avances técnicos, no es un siervo de la técnica, sino —al contrario— supo poner la técnica a su servicio.

3

El “orden” arquitectónico es un orden “sui generis”, un orden “creado”; como dice Santo Tomás (“ordo quem ratio considerando facit in exterioribus rebus, quarum ipsa est causa”— el orden que resulta de la consideración que hace la razón en las cosas exteriores, de las cuales ella misma es la causa— In I Eth., lec. 1). No se trata de un “orden” seco, abstracto, puramente lógico o matemático, ni de un “orden” meramente práctico, funcional. Es un “orden” —podríamos decir— “aprático” (ni práctico ni no-práctico): pertenece a otra escala de valores (valores estéticos), como cuando se dice que el Arte es alógico, amoral, arreligioso, etc.

¿Cómo se manifiesta este “orden” arquitectónico? No nos referimos a la psicogénesis de la obra en la mente del artista, sino a su realización, encarnación en una obra determinada. ¿Es un “orden” temporal, o un “orden” espacial? M. Borissavliévitch, en su libro “*Les Théories de l'Architecture*” (Paris, Payot, 1926) insiste que “la Arquitectura es, estéticamente

hablando, el arte del tiempo, mientras si se la considera geoméricamente u objetivamente, es el arte del espacio" (p. 42). Esta opinión no nos convence. Según la teoría de la relatividad, el tiempo y el espacio no son formas distintas, como lo enseñaba Kant, sino que se funden en un continuo de cuatro dimensiones. De hecho, en nuestra experiencia física, el espacio jamás se nos da separadamente del tiempo, ni viceversa. La coordenada del tiempo, tiene, en la teoría de Einstein, función análoga a las otras tres. Todo esto dijimos al tratar del "Tiempo y Espacio Novelescos" (Aisthesis, N° 3, 1968, p. 28).

La solución del problema está —en nuestra opinión— en el "asincronismo" y el "asincorismo" estéticos. El "asincronismo", como teoría, se aplicó primero al Cine. Lo llaman: el contrapunto "imagen-sonido", "imagen-color", para determinar el valor estético del sonido y del color en el film, porque su simple sincronización con la imagen visual no añade ningún nuevo elemento creativo a la película. Dijimos, entonces, que esta teoría debía extenderse al espacio filmico, dando así nacimiento a un "asincorismo" ("córa" en griego, espacio) para distinguir el film de un puro reportaje gráfico. El "choque", o mejor dicho, el diálogo entre dos espacios (lugares) o entre un lugar o lugares y el tiempo, proporciona al espectador una nueva sugerencia ("idea") que no se contiene en los espacios tomados aisladamente.

El elemento espacial parece imponerse en la Arquitectura más claramente a la apreciación del espectador que el elemento temporal. Sin embargo, sería ésta una apreciación trunca y parcial, así como si se considerara en la Música sólo el factor temporal. Los antiguos no separaban estos dos elementos, porque hablaban de los "órdenes" dóricos y jónicos en la Arquitectura y en la Música. En la Música, este "orden" se llama "modo". No se olvide que el "modulus" arquitectónico y la "modulación" musical tienen el mismo origen etimológico: "modulari", en latín, quiere decir "medir rítmicamente". El "modulus" es el diminutivo de "modus", medida ("metior", medir).

Para aclarar nuestra teoría, permitásenos citar unás cuantas líneas más de nuestro ya citado ensayo: "Es la tarea del Arte, librarnos de la continuidad temporal y de la contigüidad espacial, sea en el sentido puramente físico, sea en el sentido de homogeneidad que les da la mente. Es lo que llamamos el "asincronismo" y el "asincorismo" estéticos. Es natural que tal "tiempo discontinuo" y tal "lugar discontinuo" sean creaciones del artista y que su esencia consista en puras relaciones de razón" (p. 12). Hablando del espacio, dijimos: "La geometría lo toma como un ambiente homogéneo, continuo e ilimitado. Pero el Arte no es geometría, pura abstracción. Sus símbolos no son abstractos, sino concretos. Por esto el Arte va a romper la homogeneidad, continuidad del espacio. Pondrá en "choque" dos espacios (lugares) para sugerirnos un sentimiento nuevo que no se contenía en los espacios tomados separadamente. Ellos son discontinuos en la realidad física concreta (así como son discontinuos dos

tiempos); son contiguos, homogéneos, en nuestra mente. Pero no nos dicen nada en su discontinuidad temporal o discontinuidad espacial, físicamente tomados. Sólo el Arte hace "hablar" a dos tiempos discontinuos o dos espacios discontinuos. El "choque" (diálogo) asincórico puede nacer o por el "choque" entre dos espacios (lugares) o entre un lugar (lugares) y un tiempo. Un solo espacio no puede producir, por sí mismo, ningún "choque" estético" (pp. 24-25).

Imaginemos un espacio cerrado, circular, sin ventanas, sin puertas, con una pequeña abertura en el cielo raso por donde entra un poco de aire y de luz. Pongamos el caso de que alguien esté condenado a este lugar. El sentimiento de aislamiento y de impotencia será total. El individuo se vuelve esclavo del espacio. Abramos, ahora, una o dos ventanas, enmarcadas con barrotes de fierro. El individuo ya no es esclavo del espacio, porque comunica con el espacio exterior. Hay un juego entre lo cerrado y lo abierto, entre lo vertical-horizontal de los barrotes y lo circular de la celda. La experiencia demuestra que el mayor castigo para un recluso es el espacio completamente cerrado. (Compárese "*Le Mie Prigioni*", de Silvio Pellico). El otro extremo sería un espacio "infinito": el espacio de un astronauta "perdido en el espacio", sin referencia a un punto determinado. El astronauta se volvería también esclavo del espacio; el "horror vacui" lo oprimiría, así como el "horror loci" oprime al recluso.

La Arquitectura es —en el fondo— la expresión del deseo de la libertad del hombre: lo libera del espacio, dominando a éste. El cuerpo está conmensurado al lugar que ocupa. Pero el hombre no es sólo el cuerpo; contiene un coprincipio substancial: el espíritu, que no puede ser circunscrito a un lugar. La lucha es clara: liberarse de las ataduras del lugar. Es la lucha de "*Prometeo Encadenado*".

El *Panteón* es un solo espacio. Sin embargo, como observa bien M. L. Gengaro, en su libro "*Architettura*" (Milano, Hoepli, 1946, p. 63), no es un espacio monótono. Hay en él un diálogo entre la línea circular de sus paredes y la sucesión alterna de hornacinas y vanos rectangulares; la orientación de todo el edificio en torno a un eje vertical se armoniza con las dimensiones del diámetro y la altura de la cúpula. Nace así un "asincorismo" dentro de un solo espacio, lo que era imposible en un espacio cerrado, circular, sin ventanas, arriba mencionado.

Para no citar ejemplos concretos, diremos que el *asincorismo arquitectónico* puede nacer de múltiples maneras: del diálogo entre arcadas superpuestas pero de diferente radio; entre el polígono de base con la curvatura de la cúpula; entre pilares, pilastras, arcos y bóvedas; entre las alturas y anchuras de la nave central y las laterales; entre la tensión de fuerzas exteriores e interiores; entre el movimiento de las masas y la autonomía de las partes; entre la estabilidad, basada en la proporción de espacios y volúmenes, y los elementos ornamentales; entre las formas agitadas y la composición que les da unidad; entre los planos y los distintos

elementos de alzado; entre la forma de la planta y los límites del espacio a disposición; entre los diferentes ángulos, como principio del diseño arquitectónico; entre las superficies abiertas y las cerradas de las paredes; entre el material natural y el artificial; entre el color y el volumen; entre el libre plano asimétrico y el flexible arreglo del espacio en diferentes niveles; entre los sólidos y los vanos; entre las murallas-vidrios y las superficies planas, continuas del muro; entre la estructura como elemento visible de la forma y la forma misma, etc.

Pero existe también un *asincronismo arquitectónico*. No se trata de un tiempo cronológico (necesario para recorrer el edificio), ni de un tiempo puramente psicológico (que es una sucesión cualitativa y heterogénea de los estados de conciencia), sino de un tiempo “estético”. Para sentir estéticamente el tiempo en la Arquitectura no es suficiente sentir la “simultaneidad absoluta” de los acontecimientos (Bergson). El darse cuenta de la superposición de distintos niveles de conciencia que se nos dan al recorrer el edificio, no lleva consigo necesariamente la reintuición de la “idea” del autor. El espectador no sólo debe fundir en un continuo de cuatro dimensiones las formas espaciales y las temporales, sino que debe entender el diálogo de ellas, así como lo entiende en un cuadro de Braque o de Picasso, donde existe también una superposición de distintos niveles espacio-temporales, pero no “palpable”, como en la Arquitectura, sino sólo sugerida.

Es difícil enseñar la Estética de la Arquitectura por la casi imposibilidad de mostrar *en concreto* esta unión, no sólo espacio-temporal, sino también la ideativa. Los planos, fotografías, maquetas, filminas, etc., ayudan para tal propósito, pero no convencen. Todo se puede “trasladar”: el cuadro, la estatua, sinfonía, ballet, poesía, drama, novela, etc., pero el edificio está allá, en un lugar y tiempo determinados, expresando al hombre en sus múltiples dimensiones. Y como un gigante impone su voluntad.

4

Se dice que “cada cosa debe estar en su lugar”. No se dice que “cada cosa debe estar en su espacio”. Hablamos así de una iglesia como un *lugar* de oración; de una escuela, como un *lugar* de enseñanza; de un estadio, como un *lugar* de competencias, etc. No decimos que son un espacio de oración, de enseñanza, de competencia, etc. No obstante afirmamos que la Arquitectura es “creación” de nuevos espacios. Pienso que nadie dirá que tal creación se identifica con un *espacio matemático*, extensión abstracta, que es objeto de geometría; como tampoco se le puede identificar con un *espacio imaginario*, en el cual estaría el Universo, ni con el *espacio físico* que es una extensión real de las cosas.

El lugar (locus) es el espacio, en el sentido de receptáculo —la parte fija del espacio— que contiene los cuerpos. Un cuerpo, moviéndose,

puede cambiar de lugar, pero no puede abandonar el espacio. El movimiento se extiende por el espacio, y el tiempo será la medida de aquél movimiento. Como se ve, la magnitud, posición en el espacio y en el tiempo, etc., son propiedades de los cuerpos. Ahora bien, en mi opinión, la creación arquitectónica consiste *en transfigurar el lugar (o mejor dicho, la función del lugar)*, elevándolo del plan funcional al plan valórico, mediante el asincorismo y el asincronismo arquitecturales. (De hecho todas las clases de Arte depuran nuestras tendencias de mirar u oír sólo “pragmáticamente”, “objetivamente”, “funcionalmente” a la Naturaleza, sea física, sea psíquica). El lugar, en una obra arquitectónica sugiere mucho más de lo que se ve y de lo que se puede percibir recorriéndolo. ¿Qué es lo que sugiere? ¿Un espacio infinito dentro de unos límites finitos? Pero un espacio infinito es infinito *potencialmente* (a una cantidad se le puede añadir otra, sin fin), pero no *actualmente*; tal espacio es, por sí, incognoscible. Nosotros, al contrario, sentimos que la obra arquitectónica nos dice algo; lo entendemos. Entonces, la sugerencia que nace al mirar una obra arquitectónica es la de una “idea” (sentimiento intuido) humana, que es cognoscible, inteligible, porque está unida al ser por medio de la razonabilidad, que aparece como “raison d’être” de todas las demás notas, comunes a todos los hombres, como son la libertad, sociabilidad, palabra, religión, etc.

Es la “idea” la que da el sabor de lo infinito, siendo ella abstracta, universal. Por consiguiente, el espacio arquitectónico “creado”, supera al espacio físico donde se extienden realmente los elementos, las cosas, pero, a la vez, supera al tiempo psicológico que es —ya lo hemos dicho— una sucesión cualitativa y heterogénea de los estados de conciencia.

Es así como una casa, un lugar para habitar, puede encarnar distintas “ideas”, sin perder su función; “ideas” de unidad familiar, intimidad, defensa, alegría, comunión con la naturaleza, etc. Una iglesia, lugar de oración, puede sugerir “ideas” de comunidad de los fieles, presencia de un Ser Absoluto, de auditorio para la Palabra de Dios, meditación íntima, júbilo, austeridad evangélica, etc. Una escuela, lugar de enseñanza, puede sugerir la prolongación del ambiente familiar, convivencia humana, etc. Así se puede elevar la función de los estadios, de las fábricas, de los hospitales, de las cárceles, etc. Una misma función con múltiples aspectos valóricos (estéticos). Es verdad que la forma sigue a la función, pero también —y principalmente— al sentimiento (“idea”). *Form follows feelings*. ¡No separar la función de la “idea”, ni viceversa!

Para terminar diremos que la Arquitectura no imita simplemente a la Naturaleza. Ella crea un nuevo “orden” que no es opuesto al de la Naturaleza, sino paralelo a él. *Ordo superadditus naturae*. La Arquitectura ocupa— (por favor, ¡que no se ofendan los demás artistas!)— el primer puesto en la escala artística, no cronológicamente o por su valor intrínseco (que es igual en todas las clases de Arte), sino por su mayor “abstracción”.

Ella puede prescindir del color, sonido, palabra, etc. Su juego es “abstracto”; juego de las formas espaciales. La Arquitectura no es la hija de la geometría (“fille de la géométrie”, como dijo Viollet-le-Duc), sino su “hermana”; la geometría trata de la extensión abstracta, en el sentido propio, mientras que la Arquitectura “concretiza” esta extensión al servicio de la “idea” (sentimiento intuido). ¡Nemo architectus nisi geometres!

Por tal razón, ella es la primera. El “*arqué*”.