

ARQUITECTURA Y FILOSOFÍA

Gustavo Bueno

Conferencia de clausura del Congreso *Filosofía y Cuerpo*
(Murcia, 12 de septiembre de 2003)

SUMARIO

Introducción. Planteamiento del tema

1. «Filosofía de la Arquitectura» y «Arquitectura de la Filosofía»
2. «Arquitectura» y «Filosofía» como nombres de clases (A,F)
3. Cuáles son los «elementos» de la clase «Filosofía» (F)
4. Cuáles son los «elementos» de la clase «Arquitectura» (A)
5. Reformulación del tema titular: «Piedras e Ideas»
6. Plan del presente ensayo

Sección I. Exposición declarativa de las diversas alternativas

1. La primera alternativa $(A \cap F) = K = \emptyset$ (intersección nula)
2. La segunda alternativa $(A \cap F) = K \neq \emptyset$ (intersección básica)
3. La tercera alternativa $(A \cap F) = K = A = (A \subset F)$ (intersección directa)
4. La cuarta alternativa $(A \cap F) = K = F = (F \subset A)$ (intersección inversa)
5. La quinta alternativa $(A \cap F) = K = A = F = [(A \subset F) \& (F \subset A)]$ (intersección total)

Sección II. Exposición crítica «desde la parte» de la segunda alternativa

1. Dialéctica del sistema de alternativas expuesto en la Sección I
2. «Sillares» arquitectónicos vistos desde «Ideas» (filosóficas): Filosofía de la Arquitectura
3. «Ideas» filosóficas vistas desde «Sillares» (arquitectónicos): Arquitectura de la Filosofía
4. La Arquitectura en el sistema de las Artes
5. Sobre el curso inmanente (histórico) de la Arquitectura

El inspirador, y principal promotor del Congreso que hoy acaba, Patricio Peñalver, gran crítico y mejor amigo mío, me ha animado a elegir, entre la infinita variedad de asuntos posibles como temas de la conferencia de clausura de este Congreso, el de «Arquitectura y Filosofía». Él, que se ha interesado en varias ocasiones por la Arquitectura sabe que no estamos ante un «tema menor» que hubiera sido acaso escogido para cerrar con «acordes amables» y escasamente comprometidos un Congreso que ha sido todo menos frívolo y poco comprometido. Patricio Peñalver ha escrito: «No sólo en el interior de esa época, en cualquier otra, se diría, filosofía y arquitectura se miran entre sí, se ciernen o se conciernen recíprocamente en el interior de un campo histórico común objetivo, que es el fundante y el medium de su relación, sea esta más o menos virtual, más o menos actual.»

En cualquier caso, convendréis conmigo en que el calibre menor o mayor que pueda ser atribuido a un tema de disertación, como el presente, que se ocupa de las relaciones entre Arquitectura y Filosofía, depende, no tanto de su materia, cuanto del modo de tratarla, de la potencia de los «instrumentos» utilizados para su análisis.

Introducción. Planteamiento del tema

1. «Filosofía de la Arquitectura» y «Arquitectura de la Filosofía»

Un bibliotecario (si me atengo a lo que me ha dicho un amigo del oficio, al que he consultado al efecto) podría clasificar una publicación titulada *Arquitectura y Filosofía* como «Filosofía de la Arquitectura». Y no haría con ello algo que pudiera resultar hoy extravagante, en los días en los cuales la filosofía no va referida principalmente a cuestiones académicas abstractas, como pudieran serlo las cuestiones de la existencia («filosofía de la existencia»), de la causalidad («filosofía de la causalidad»), del conocimiento («filosofía del conocimiento») o de la verdad («filosofía de la verdad») sino a asuntos mucho más concretos y cotidianos, como puedan serlo «la coquetería» (Simmel escribió ya sobre la *Filosofía de la coquetería*) o los tomates (*La filosofía de los tomates*, del difunto presidente Mao).

Pero cuando utilizamos la expresión genitiva *filosofía-de*, referida a asuntos concretos y mundanos, estamos, como sabemos, simultáneamente refiriéndonos al sentido objetivo de la expresión genitiva («filosofía sobre» o bien «ideas filosóficas sobre la Arquitectura») sino también al sentido subjetivo («ideas filosóficas inmersas en la misma arquitectura», incluso «filosofía practicada por los propios arquitectos, en cuanto tales»).

Este uso genitivo subjetivo del término filosofía se ha generalizado en los últimos años de un modo tan extraordinario que podría darnos pie para concluir que la filosofía, lejos de haber experimentado el repliegue definitivo que los tecnólogos y científicos positivistas le auguraban, no sólo ha recuperado posiciones, sino que ha desbordado los límites que tradicionalmente tenía asignados. Hoy podemos escuchar las palabras que el director de un gran banco, en la alocución anual que dirige a los accionistas, pronuncia sobre «la filosofía de las tarjetas de crédito». El director de un museo del ferrocarril nos habla de «la filosofía del museo» (parece que refiriéndose a su propósito de presentar a las viejas locomotoras en movimiento, dentro de un circuito cerrado en el espacio del museo, y no paradas en un ostensorio); en los balances finales de la liga de fútbol los expertos subrayan la gran diferencia entre «la filosofía del Real Madrid» y «la filosofía del Deportivo de La Coruña». Un corresponsal de prensa en Berlín, Enrique Müller, nos dice, a finales del año 2003: «La estrategia que usó Bea-

te Uhse durante su larga y exitosa vida fue siempre eficaz: vender sexo sin vergüenza, una filosofía que ahora desea aplicar la fórmula que lleva su nombre para promocionar las boutiques eróticas que abrirá en las principales ciudades alemanas.”Y, por supuesto, no son raras, en boca de críticos de arte, o de arquitectos, expresiones tales como «filosofía de la casa Batlló» de Gaudí («maestro de la metáfora con base metafísica», dice Charles Jencks), como «filosofía de la ciudad radiante» de Le Corbusier, o como «filosofía del muro cortina» de Mies (y esto aún cuando el crítico o arquitecto ignore que Mies van der Rohe escuchó atentamente, en su momento, las lecciones de Romano Guardini).

No soy yo alguno de aquéllos que se unen al coro de quienes se escandalizan por este masivo «uso genitivo» del término filosofía, de la filosofía inmersa en los campos más prosaicos, en general. Todo lo contrario. Sin embargo, me parece necesario mantener la guardia ante los abusos. Porque si casi siempre el uso inmerso del término filosofía tiene una justificación (cuando escuchamos al gerente de una gran empresa comercial: «la filosofía de nuestra empresa es incrementar cada año el volumen de ventas, sin menoscabo de la calidad de nuestros productos», podemos reconocer acaso que esa empresa tiene inmersa, en la estructura de sus proyectos, la Idea «imperialista» de la expansión indefinida), sin embargo es necesario reconocer que en otras ocasiones este uso es meramente oscurantista o retórico. Oscurantista, cuando encubre la estructura *conceptual* del asunto del que se trata, si es precisamente esta estructura conceptual la que se mantiene inmune respecto de las Ideas y, por tanto, queda encubierta ante quienes la ven como una filosofía. Es fácil que un entrenador de fútbol, enteramente alejado de las sutilezas filosóficas, y que ha decidido situar a sus jugadores en disposición 2, 3, 5, en lugar de 3, 5, 2, diga sin embargo a los periodistas que ha adoptado «una nueva filosofía de juego»; pero con estas palabras estaría oscureciendo la naturaleza de su decisión, que no es filosófica, sino a lo sumo estratégica o táctica y, por tanto, necesitada de otro tipo de justificación de las que serían suficientes para fundamentar su decisión en nombre de una filosofía. Retórica, cuando el eventual «prosaísmo» de la estrategia revelada quiere enmascararse con el prestigio que aún conserva el término filosofía.

Si hablamos de Arquitectura y Filosofía, desde la perspectiva de una filosofía de la Arquitectura que tenga un mínimo de entidad propia, presuponemos que, entre las Ideas cuyo uso o análisis constituyen el ejercicio tradicional de la filosofía, se encuentran algunas ideas que tienen que ver, de algún modo característico, con la arquitectura, o bien porque en la arquitectura cabe determinar algunos constituyentes que tienen que ver con la filosofía. Es decir, porque reconocemos, o bien una filosofía de la arquitectura, en el sentido del genitivo objetivo, o bien una arquitectura de la filosofía, que tiene algo que ver, sin duda, con el genitivo subjetivo de referencia.

2. «Arquitectura» y «Filosofía» como nombres de clases (A,F)

Ahora bien, cuando interponemos la conjunción «y» entre los términos «Arquitectura», «Filosofía», es porque la maquinaria lógica de nuestro lenguaje está atribuyendo (acaso al hablar en prosa sin saberlo) a estos términos el formato lógico de las clases, si es que la conjunción «y» la interpretamos no como un conjuntor proposicional –puesto que ni «Arquitectura» ni «Filosofía» son proposiciones– sino como un conjuntor objetivo, como intersección o producto de clases ($A \cap F$).

Además, esta interpretación de los términos «Filosofía» y «Arquitectura» como conceptos clase tiene una gran ventaja, la de evitar la interpretación sustantivada y, por así decir, gremial, que estos términos arrastran en cuanto rótulos de especialidades académicas. En efecto, cuando hablamos de «Filosofía» y «Arquitectura», como de términos singulares, no podemos excluir la interpretación de ellos como si fuesen nombres de dos profesiones académicas bien delimitadas, que pondremos en correspondencia entre dos instituciones tan distintas como puedan serlo la Facultad de Filosofía y la Escuela Superior de Arquitectura. Esto supuesto, el tema titular correría el peligro de ser entendido como un tema «interdisciplinar», propio para que algunos especialistas de la Escuela de Arquitectura intercambien puntos de vista con algunos especialistas de la Facultad de Filosofía.

Pero cuando, poniendo entre paréntesis (sin necesidad de negar su utilidad en contextos adecuados) la sustantivación institucional de la Arquitectura y de la Filosofía interpretamos estos términos como nombres de clases de «elementos» que flotan en sus espacios respectivos, sin necesidad de formar parte de una unidad académica sustantiva, entonces el enunciado titular (Arquitectura y Filosofía) nos pone delante de la cuestión de los vínculos que puedan ser reconocidos entre dos conjuntos de elementos, «cosas» o «instituciones» (las «cosas» tematizadas o institucionalizadas en las cuales consiste la Filosofía y las cosas tematizadas en las cuales consiste la Arquitectura) que, desde muchos puntos de vista, se nos presentan como enteramente distintos y heterogéneos.

3. Cuáles son los «elementos» de la clase «Filosofía» (F)

No tenemos gran dificultad en declarar qué pueda ser ese conjunto de cosas o instituciones que asociamos a la Filosofía cuando la interpretamos como una clase: son las Ideas (la Idea de Filosofía, entre ellas), al menos las Ideas ya institucionalizadas (o «tematizadas»). Ideas que nosotros entendemos como puntos de confluencia o de enfrentamiento entre *conceptos* técnicos, tecnológicos o científicos. La intensión de la idea de filosofía queda, por tanto, formulada de este modo, que pudiéramos considerar como funcional, puesto que se nos da como en función de los conceptos previamente establecidos. Su

extensión es indefinida, porque indefinidos son estos puntos de confluencia o de oposición entre conceptos. En cualquier caso, sería gratuito suponer que el «conjunto de ideas institucionalizadas» (por ejemplo, las que figuran como entradas en los *Diccionarios de Filosofía*) es un conjunto cerrado y bloqueado. Por nuestra parte suponemos que muchas ideas institucionalizadas deberían salir de ese conjunto y que, en cambio, otras ideas, aún no institucionalizadas, deberían entrar en él.

4. Cuáles son los «elementos» de la clase «Arquitectura» (A)

Pero no es tan fácil interpretar a la «Arquitectura» como una clase. Sin duda, la extensión de esta clase o, al menos, áreas importantes de esta extensión, pueden ser denotativamente señaladas. Por ejemplo, diríamos, en esta línea, que la Arquitectura es el conjunto de obras (contenidos de la cultura extrasomática) tales como casas de una ciudad, edificios públicos (palacios, templos, plazas de toros, &c.). Pero, ¿cómo expresar su intensión? ¿Acaso esta intensión puede ser formulada en el terreno de los conceptos? ¿Acaso no requiere precisamente la delimitación de la Idea misma de Arquitectura y, por tanto, la filosofía de la arquitectura?

Sin perjuicio de que ello fuera así, sería sin embargo necesario comenzar ateniéndonos por lo menos a algún concepto intensional operatorio-fenoménico de la «clase de las cosas arquitectónicas». En efecto, en este concepto fenoménico operatorio, podremos reconocer el punto de partida previo y aún necesario para el análisis filosófico que nos importa.

Por fortuna disponemos de un concepto de Arquitectura de carácter genuinamente fenoménico-operatorio, pues atiende ante todo al sujeto operatorio de la arquitectura, a saber, al arquitecto, y a los términos propios de toda operación «quirúrgica», a saber, los cuerpos. Un concepto debido nada menos que a Leon Battista Alberti, en su obra clásica *De re aedificatoria*, 1485 (reimpresión de la edición española de 1582, *Los diez libros de Arquitectura*, por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Oviedo, 1975). Dice Alberti: «Y llamo arquitecto al que con un arte y método seguro y maravilloso mediante el pensamiento y la invención es capaz de concebir y de realizar mediante la ejecución, todas aquellas obras que, por medio de los movimientos de las grandes masas y de la conjunción y acomodación de los cuerpos, pueden adaptarse con la máxima belleza a los usos del hombre.»

La definición de Alberti, que es sin duda muy incorrecta (puesto que no se refiere a solo lo definido) nos interesa principalmente por su carácter operatorio: lo que ella resalta es, en primer lugar, que la Arquitectura se ocupa de cuerpos, y de cuerpos sólidos. Y de ahí podemos inferir, por tanto, que la Arquitectura, la obra arquitectónica, deja de lado los cuerpos en estado líquido, o los cuerpos en estado gaseoso, o en estado de plasma, y, por supuesto, los cuerpos en estado condensado propio de esa nube de átomos de rubidio, a tem-

peraturas de -270° que durante quince segundos obtuvieron, en 1995, Carl Wieman y Eric Cornell. Pero la expresión «grandes masas» que Alberti utiliza es imprecisa y sólo cabría precisarla cuando la supongamos referida a parámetros antrópicos (como el propio Alberti hace de hecho). Las «grandes masas» movidas por los arquitectos son grandes masas a escala de los cuerpos humanos –no son por ejemplo masas nanométricas, de cuya composición se ocupan hoy más los físicos y los ingenieros que los arquitectos–. Asimismo, en la definición de Alberti consideramos superfluas o excesivas las indicaciones sobre la «máxima belleza», puesto que un edificio de mínima belleza, un «adesio», si se sostiene, si no se derrumba, es una obra arquitectónica de mayor consistencia que la que pueda corresponder a un edificio bello pero frágil y a punto de desplomarse.

En cualquier caso es evidente que estos grandes cuerpos sólidos, sobre los cuales se ejercen las operaciones arquitectónicas (sillares de piedra tallada, grandes vigas, &c.) sólo tienen que ver con la Arquitectura cuando se componen con otras para dar lugar a un todo (la obra, el edificio) del cual los cuerpos sólidos (los sillares, por ejemplo) son partes formales, acaso sólo partes materiales conformadas (cuasi formales), si todavía no participan (formando por ejemplo una bóveda) de la morfología del edificio total.

La definición operatoria de arquitectura de Alberti presupone, en resolución, a través de los planos, trazas, rasguños o diseños, la obra (el edificio, el todo), en función de la cual los cuerpos son movidos. ¿No encierra esto una petición de principio?

No, porque desde una perspectiva operatoria, la definición de Arquitectura no tiene por qué fingir que se apoya en términos «que aún no contengan la definición». Podríamos acogernos a la teoría de la definición implícita, tal como la propuso David Hilbert en Geometría. Las definiciones implícitas utilizan términos que ya son geométricos, pero los redefinen por las relaciones mutuas que ellos mantienen. En nuestro caso: podemos partir de obras arquitectónicas, tenidas por tales en el campo fenoménico operatorio. Por ejemplo, las *unidades enteras* (o totalidades) o tomadas por tales por institución que llamamos *edificio*. Y en función de estas unidades enteras, estableceremos las relaciones entre las partes (entendidas como unidades fraccionarias) de aquéllas unidades enteras.

Aún tomando como referencia, en el momento de atribuir a la Arquitectura el formato de una clase lógica, a las *unidades enteras* (los edificios, las casas) y como quiera que no tratamos de mantenernos en los límites de la «clase de los edificios» (puesto que la arquitectura no se circunscribe a tales límites) tendremos que pasar a la consideración de las partes formales o cuasiformales, que son partes atributivas, como *unidades fraccionarias*, también institucionalizadas (una columna, un ábaco, un dintel, una bóveda, un arquitrabe). A fin de cuentas, las operaciones que señalábamos en la definición de Alberti iban referidas propiamente a este tipo de unidades que ahora denomina-

mos fraccionarias (los cuerpos sometidos a movimiento, según los planes prescritos por el arquitecto).

Pero ni siquiera esto sería suficiente, porque también tendríamos que contar con la «composición» (en los planos y en la realidad) de las unidades enteras en *unidades complejas*, como puedan serlo las manzanas de casas, las hileras o las relaciones entre hileras de casas formando calles o plazas. Sin pretender entrar en el pantanoso terreno de las líneas de frontera profesionales entre arquitectos, urbanistas e ingenieros, me limitaré a subrayar las dificultades que entraña, desde el punto de vista de los conceptos, la adscripción exclusiva de la arquitectura al ámbito de la «clase de las unidades arquitectónicas enteras». El arquitecto se ocupa también, y necesariamente, de las unidades o morfologías «fraccionarias» (¿a quien corresponde el trazado de la escalera de un edificio de varias plantas?) y de las unidades o morfologías «complejas». Y al menos así se deduce de la célebre fórmula que Alberti utilizó al concebir a la ciudad «como una gran casa». Fórmula, por lo demás, incorrecta, a nuestro juicio; porque si la ciudad es una gran casa, ¿por qué una casa no podría ser definida a su vez como una pequeña ciudad? Y, sobre todo, y necesaria para el propósito que nos ocupa, por la misma razón que sería innecesario, para justificar la competencia del geómetra que se ocupa de los poliedros regulares por separado, para ocuparse también del conjunto de los poliedros, exigir que ese conjunto formase a su vez un poliedro regular compacto.

Para atribuir a un concepto, o a una idea, el formato de una clase lógica (distributiva o atributiva), es sin duda necesario definir los elementos o unidades elementales (institucionalizadas) de la clase; unidades que sólo pueden definirse teniendo en cuenta la materia (o intensión) de la clase de referencia (una cosa son las unidades enteras de la clase de los individuos humanos, y otra cosa son las unidades fraccionarias correspondientes a la clase de las células, también individuales, de las que están compuestos los individuos). Hablar de clases en el sentido puramente formal de la lógica de clases es confundir la materia tipográfica de los símbolos lógicos con las «formas puras» del idealismo trascendental. Lo que sí es necesario tener en cuenta es el alto grado de artificiosidad (el que es propio de una institución) que es inherente a la definición de los elementos o unidades elementales susceptibles de mantener con sus clases una relación de pertenencia (sobre la cual se fundarán, a su vez, las relaciones de inclusión entre clases). En efecto, las unidades elementales no siempre son delimitables con la claridad requerida en una clase distributiva (como pueda serlo la clase de los automóviles de una marca determinada), hasta el punto de que muchas veces, acaso sin quererlo, nos encontramos pisando en el terreno de las clases atributivas (los círculos que Euler utilizó, en sus *Cartas a una princesa de Alemania*, para representar las clases lógicas, eran propiamente clases atributivas, cuyas unidades elementales –los puntos, en realidad, pequeñas áreas, para ser visibles– no aparecían discriminados, de modo discreto, de los otros; en cualquier caso, las clases que ordi-

nariamente son distributivas presentan a veces elementos no claramente diferenciados, como es el caso de los hermanos siameses, en cuanto elementos de la clase de los hombres). Además, las unidades elementales no son siempre inmóviles, sino que están sometidas a un desarrollo cuyas fases no siempre presentan los caracteres de esa elementalidad (el cigoto humano, considerado como una unidad elemental de la clase de los hombres). Otras veces su unidad elemental no está fijada en sus dimensiones corpóreas: las dos gotas en las que puede dividirse una gota de agua, siguen siendo «elementos de la clase de las gotas de agua»; por lo que al refundir las dos gotas en una única gota, habría que concluir que uno más uno es igual a uno.

No estamos constreñidos a tener que considerar a las unidades enteras de referencia (los edificios) como los únicos elementos susceptibles de mantener la relación de pertenencia con la clase de las obras arquitectónicas; también las unidades fraccionarias, así como las unidades complejas, han de considerarse como elementos o instituciones arquitectónicas que pertenecen a esa clase de obras arquitectónicas, es decir, a la arquitectura. Y teniendo en cuenta que tanto las unidades fraccionarias de la arquitectura, como las enteras y las complejas son unidades que, aún sin este nombre, son reconocidas como tales, como totalidades o partes formales, hablaremos de «instituciones arquitectónicas» para referirnos tanto a una casa de vecindad, como a una ventana normalizada de esta casa, o bien a una calle formada por dos hileras de casas dispuestas frente a frente. No serán en cambio instituciones arquitectónicas o elementos de la clase, las unidades fraccionarias que, aunque fueran partes formales, no estuvieran normalizadas, como por ejemplo, los trozos de cascote obtenidos de la demolición de una arcada, o en general, los escombros que se aproximan al nivel molecular.

También los *elementos* de la Zoología son, no únicamente los organismos animales, puesto que también pertenecen a ella los órganos, células, orgánulos y grupos de organismos (algunos de ellos forman un cuasiorganismo, como ocurre con los enjambres de las abejas). En cualquier caso, ni los pulmones, ni los ojos o las vértebras de un organismo animal son instituciones, porque las instituciones únicamente se dan en el «reino de la cultura humana». Ni sólo los números enteros son los exclusivos elementos de la «clase de los números»; también pertenecen a esta clase los números fraccionarios y los números complejos (y aquí nos hemos inspirado para hablar en Arquitectura de unidades enteras, fraccionarias y complejas). Habrá, eso sí, que distinguir elementos enteros, elementos fraccionarios y elementos complejos; todos ellos pueden ser tratados desde la abstracción correspondiente del concepto que deshace precisamente el «monopolio» de las unidades enteras, en cuanto elementos de una clase distributiva, sin perjuicio de que los vínculos entre muchos de estos elementos desborden ampliamente los límites de los vínculos de yuxtaposición asignables, en general, a los elementos de una clase distributiva de elementos enteros.

Definida en estos términos la extensión de la clase de las obras arquitectónicas (o de la arquitectura como idea interpretada según el formato lógico de las clases) podríamos definir la intensión de esta clase, en el plano fenoménico operatorio, ateniéndonos a sus propias partes integrantes (con abstracción provisional de las partes determinantes). Del mismo modo que podemos poner, como intensión de la clase de los mamíferos, a la concatenación de sus partes integrales anatómicas (tales como cabeza, tronco, extremidades) determinadas, eso sí, según la morfología característica de los mamíferos, así también podremos tomar como intensión de la clase de la arquitectura a la concatenación entre sus partes integrales, siempre que ellas estén determinadas, a su vez, por la morfología característica de la obra arquitectónica. Característica implícita que permanece en la penumbra y que (suponemos) sólo podrá salir a la superficie a través de la Idea de Arquitectura a la que el análisis filosófico pueda conducirnos.

En esta misma línea advertiremos, acaso con redundancia, que las clases de las que hablamos no las interpretaremos exclusivamente como clases distributivas (cuyos elementos se consideran mutuamente independientes, sin perjuicio de que puedan sobreañadírseles determinadas relaciones), sino también como clases atributivas (que, como acabamos de decir, ya fueron utilizadas por Euler en sus célebres representaciones, mediante círculos). Sólo de este modo podremos recoger las relaciones diatéticas entre los elementos de las clases o entre sus subclases (relaciones que ya no son sobreañadidas), como ocurre en la taxonomía zoológica, después de Darwin. Desde la perspectiva de Linneo (que era la de Porfirio), la clase de los peces, incluida en la clase (en el sentido lógico) de los vertebrados, se trataba como si fuese una clase enteramente independiente de la clase de los anfibios, de la de los reptiles, de la de las aves, o de la clase de los mamíferos. Pero la «revolución darwiniana» determinó, entre otras cosas, que esa clase (o tipo) de los vertebrados tuviese que interpretarse antes como clase atributiva (un *philum*) que como mera clase distributiva, porque las clases de los peces, anfibios, reptiles, &c., no podrán ya tratarse como independientes distributivamente («creadas directamente por Dios desde el principio»), sino como manteniendo entre sí relaciones diatéticas en virtud de las cuales tendría algún sentido (el de la «ley de la recapitulación») ver a la clase de los peces como incluida (y no sólo formalmente o extensionalmente, sino también materialmente o intensionalmente) en la clase de los anfibios, a la que conforma, sin perjuicio de que ulteriormente, la «segregación distributiva» se produzca. Y, en el mismo sentido, podrá decirse que la clase de los peces, en cuanto incluida en la clase (tipo) de los vertebrados no se limita a estar incluida de un modo distributivo, sino conformando, de algún modo, a las sucesivas clases de los anfibios, de los reptiles, &c.

5. Reformulación del tema titular: «Piedras e Ideas»

El tratamiento de las ideas de Arquitectura y de Filosofía como si ellas tuvieran el formato lógico de las clases, a saber, la «clase de los cuerpos sólidos conformados» (que por sinécdoque designaremos como la clase de los sillares o de las piedras) y la «clase de las Ideas», nos permite reformular el tema titular («Arquitectura y Filosofía») en unos términos tales que ya podremos considerarlos suficientemente alejados de las sombras burocrático formales que proyectan siempre los rótulos con mayúsculas: Arquitectura y Filosofía. En efecto, podremos decir ya que el objetivo de nuestro ensayo presente sobre la determinación de las relaciones entre la Arquitectura y la Filosofía se resuelve en el intento de analizar las relaciones que puedan mediar entre las Ideas y las Piedras, entra las Ideas de cuya composición resultan los sistemas filosóficos y entre las piedras de cuya composición resultan los edificios y las ciudades. Damos por supuesto, desde luego, que un sillar aislado no forma un edificio arquitectónico, ni una idea aislada forma una filosofía: el edificio arquitectónico es un «sistema de sillares», como la filosofía es un «sistema de ideas».

Asimismo, el tratamiento de las ideas de Arquitectura y de Filosofía, como si fueran clases definidas en función de sus respectivos materiales (los sillares y las Ideas), nos permitirá establecer, desde el principio, una suerte de «teoría de teorías» posibles, relativas a la naturaleza de las relaciones que puedan mediar entre ambas ideas.

En efecto: considerando las clases lógicas desde su perspectiva extensional, y atendiendo a las relaciones de pertenencia de los elementos a las clases (relaciones que no tienen en principio carácter de exclusividad: un elemento puede pertenecer a la vez a dos clases distintas), podemos tomar como relación-operación básica a la relación de «intersección parcial» entre clases; la operación correspondiente nos llevará a la delimitación de una clase-producto formada por el conjunto de elementos que pertenecen a la vez a ambas clases. Es obvio que el tratamiento formal extensional puro de este producto prescindir de las cuestiones relativas al carácter accidental (por ejemplo, aleatorio) o interno (esencial) de las clases intersectadas; pero prescindir, por abstracción, no significa excluir la posibilidad de que el producto de clases haya de ser interno o bien exterior, y para ello será preciso considerar a la materia de las clases intersectadas.

Cuando las clases sean disyuntas (es decir, cuando no tengan elementos comunes), el producto será imposible; sin embargo, para hacerlo posible (a fin de obtener la conexividad de la operación a todas las clases) creamos la clase nula (Δ), y de este modo podemos aplicar la operación producto a las clases disyuntas, redefiniéndolas como aquéllas clases cuyo producto es la clase nula. En todo caso sería gratuito concluir que puesto que dos o más clases disyuntas no tienen ningún elemento de su

extensión en común, habría que considerarlas como «clases megáricas». Entre dos o más clases disyuntas caben siempre determinar componentes comunes en el plano de la intensión o materia: la clase de los cuadrados y la de los rombos son disyuntas en el plano; sin embargo, por ecualización, podemos obtener la clase común de los paralelogramos equiláteros, una clase que suele venir confundida con la «clase reunión» o suma lógica, y que no es otra cosa sino una mera yuxtaposición externa de elementos heterogéneos, sin una definición intensional, y que, por tanto, no es una clase.

Sin perjuicio de que el producto nulo de las clases disyuntas presuponga el concepto previo de los productos básicos (de los cuales viene a ser un desarrollo límite, por metábasis), podemos, en el momento de desplegar la tipología de las relaciones entre clases, comenzar por este límite, a la manera como en Aritmética solemos comenzar la serie de los enteros por el cero, que se supone anterior al uno, al dos, al tres, &c., a pesar de que el cero sólo tiene sentido como resultado de la operación sustracción, definida entre enteros para el caso en el cual el minuendo y el substraendo son iguales.

A efectos de establecer la teoría de teorías que buscamos, partimos de la definición del producto de clases ($A \cap F$) mediante su equivalencia con una variable K cuyo campo de variabilidad estuviese formado por los valores $[A, F, \emptyset]$. De este modo, para el caso $K=F$, por ejemplo, el producto ($A \cap F$) tomará la forma de la inclusión ($A \subset F$), &c.

Tenemos así las siguientes cinco relaciones posibles de conexión extensional entre dos clases a las cuales podremos asociar relaciones intensionales o materias de conexión que son las que nos importan. Las cinco situaciones extensionales se interpretarán aquí como indicios de concepciones materiales más o menos precisas acerca de las relaciones que puedan mantener la arquitectura y la filosofía en el sentido dicho:

(1) Intersección nula: $(A \cap F) = K = \emptyset$

(2) Intersección básica: $(A \cap F) = K \neq \emptyset \neq A \neq F$

(Llamamos básica a esta alternativa por cuanto de ella hay que partir para definir el producto o intersección de clases, según hemos dicho; y porque, a partir de ella, pueden obtenerse todas las demás, como desarrollos límites suyos: la intersección nula es el límite de la serie de intersecciones básicas con frecuencias diversas de productos; otro tanto se dirá, en sentido inverso, de las intersecciones inclusivas.)

(3) Intersección inclusiva directa $(A \cap F) = K \neq \emptyset = A = (A \subset F)$

(Interpretaremos la inclusión como inclusión material o conformativa, y no meramente como inclusión formal meramente extensional.)

(4) Intersección inclusiva inversa $(A \cap F) = K \neq \emptyset = F = (F \subset A)$

(5) Intersección inclusiva doble $(A \cap F) = K = A = F = [(A \subset F) \& (F \subset A)]$

6. Plan del presente ensayo

Supuesto el planteamiento que acabamos de dar al tema titular podemos distribuir las cuestiones que él suscita en las siguientes dos secciones:

Una primera (Sección I) consagrada a ofrecer interpretaciones pertinentes (desde el punto de vista de lo que suele entenderse, al menos doxográficamente, por Filosofía) de cada una de las cinco alternativas que hemos establecido en el plano extensional. No se trata, por supuesto, de establecer «correspondencias biunívocas» entre cada una de las alternativas extensionales enumeradas, puesto que más bien ocurre que concepciones filosóficas diversas, y a veces contrapuestas, cuando se confrontan con la arquitectura, como piedra de toque (aunque en tal concepción la confrontación no se haya llevado a efecto de modo explícito), pueden confluír o reflejarse en una misma fórmula extensional, aunque, eso sí, excluyendo cualquier tipo de reflejo en las fórmulas alternativas. Podríamos decir, por tanto, que cada una de las cinco alternativas extensionales que hemos presentado resulta ser eficaz para polarizar determinadas concepciones o sistemas filosóficos que de otro modo permanecerían desvinculados; y también para desvelar determinadas ideas que se delimitan precisamente a través de esta confrontación con las morfologías arquitectónicas.

Las exposiciones de esta Sección I quieren mantenerse en principio en la más absoluta neutralidad, es decir, sin tomar partido desde alguna de las opciones que serán presentadas en términos más bien doxográficos.

En una segunda sección (Sección II) y «tomando partido» por alguna alternativa (en nuestro caso, por la alternativa básica, la que aparece numerada en segundo lugar), reexpondremos las cuestiones abiertas sobre las relaciones entre Arquitectura y Filosofía, desde la perspectiva de la alternativa propuesta, considerada como la más potente, es decir, como la que tiene mayor capacidad para dar cuenta de las demás, mejor de lo que podría ocurrir recíprocamente. Esta superior supuesta potencia será nuestro criterio de verdad filosófica.

Sección I. Exposición declarativa de las diversas alternativas

1. La primera alternativa ($A \cap F = K = \emptyset$) (intersección nula)

La expresión ($A \cap F = K = \emptyset$) puede ponerse en correspondencia con diferentes «sistemas filosóficos» y, a su través, con las diferentes ideas cuya consideración ha constituido el objeto de preocupación habitual de los filósofos.

1. La interpretación más sobria y, por decirlo así, más débil, de la fórmula (1) podría ser la siguiente: no hay nada común a la Arquitectura y a la Filoso-

fía, y no sólo en extensión, sino tampoco en intensión específica. Podríamos sin duda señalar ideas comunes capaces de «envolver» (incluso eualizar) a la Arquitectura y a la Filosofía; pero estas Ideas (como pudieran serlo: la Idea de «institución cultural», o la Idea de «proceso histórico») serían muy genéricas, es decir, no servirían para definir específicamente la clase intersección de Arquitectura y Filosofía que tomamos como referencia. En consecuencia, cubrirían también a otras muchas realidades, por lo que la disyunción entre Arquitectura y Filosofía seguiría manteniéndose en su propio plano específico. Arquitectura y Filosofía, o bien, Piedras e Ideas, podrían considerarse como contenidos culturales, como partes del «todo complejo» de Tylor, pero del mismo modo a como lo son los libros, los partidos políticos, las obras de cerámica o de pintura. Es decir, la desvinculación entre Arquitectura y Filosofía se mantendría intacta aún dentro del mismo ámbito de la cultura como todo complejo. Arquitectura y Filosofía serían términos que forman parte de categorías culturales diferentes; por consiguiente, su vinculación, aún establecida a través de ideas tan generales, sería disparatada, como lo sería la vinculación entre los logaritmos y el sabor dulce, en la expresión «logaritmos dulces»: estaríamos ante simples «errores categoriales», en el sentido de Summer. Hablaríamos también de error categorial ante fórmulas tales como «Arquitectura filosófica» o «Filosofía arquitectónica».

La interpretación de las relaciones entre Arquitectura y Filosofía en términos de mera disyunción, o de «relación disparatada», no excluiría, sin embargo, la posibilidad de reconocer el hecho de que algunos filósofos se hayan ocupado de la Arquitectura, o incluso hayan dibujado trazas o planos de edificios o de ciudades, como Hipodamo de Mileto o Caramuel; tampoco excluye que algunos arquitectos (como Ludwig Mies van der Rohe o Aldo Rossi) hayan sentido la tentación, o la necesidad, de filosofar sobre la propia arquitectura. Pero todo esto no aproximaría ni un milímetro la Arquitectura a la Filosofía ni recíprocamente. Antes bien, acaso introduciría alguna neblina entre ambas, y haría prudente el consejo de Goethe a los escultores: «Escultor, trabaja y no hables.» Análogamente podrían decir quienes encuentra acertada esta primera fórmula, $(A \cap F) = K = \emptyset$, como expresión de las relaciones entre Arquitectura y Filosofía: «Arquitecto, trabaja y no filosofes.»

No faltan entre nosotros críticos de arte que dan por supuesto, con espíritu megárico, que «la Arquitectura es cosa de los arquitectos, la Filosofía de los filósofos y la crítica de los críticos» (Juan Antonio Ramos, en su artículo «Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante»).

Sin embargo, se diga lo que se diga, lo cierto es que por todos los lados se nos manifiestan intersecciones fenoménicas (o empíricas) entre Arquitectura y Filosofía, y esto es precisamente lo que confiere interés a la fórmula (1) como instrumento con pretensiones críticas. Porque la fórmula (1), interpretada en términos de mera disyunción, no tendrá por qué ignorar las intersecciones fenoménicas de las que hablamos. Más bien se presentará como un instrumento

crítico para interpretarlas como apariencias falaces. Rafael, en *La Escuela de Atenas*, nos representa un «escenario arquitectónico» en el que podemos identificar a los más importantes filósofos de la antigüedad: Platón, Aristóteles, Pitágoras, Demócrito, Epicuro... Si la amplia construcción arquitectónica, aunque no sea viva sino pintada, acoge a tantos filósofos ilustres, ¿no estaría justificado hablar de una intersección, propuesta por Rafael, entre las ideas de Arquitectura y de Filosofía? Más aún. No faltaría quien, en este momento, crea pertinente aducir la curiosa tendencia de los filósofos (de muchos filósofos clásicos, al menos) a vivir en ciudades, bajo tejado, o al lado de pórticos o plazas públicas, es decir, en la proximidad de obras arquitectónicas. «Los árboles y el sitio nada me enseñan, sino los hombres en la ciudad», dice Sócrates. De hecho, la mayor parte de los filósofos griegos habrían actuado en ámbitos arquitectónicos: la Escuela de Mileto, la Casa de Calias, la Academia, el Liceo.

Sin embargo, quienes se acogen a esta primera fórmula, $(A \cap F) = \emptyset$, insistirán en el carácter puramente fenoménico o superficial de esta asociación entre filósofos y edificios, columnatas o ciudades. ¿Es que Rafael no podía haberlos presentado a sus mismos filósofos en campo raso, o en el bosque, fuera de las casas o de las ciudades? ¿Acaso para aproximarse a la Realidad, al Ser, a la Primera Causa, a Dios, hay que encerrarse en un edificio? Eustacio de Sebaste, en el siglo IV —como hemos recordado en otras ocasiones— reprochó a los cristianos que creían necesario recogerse en el templo para rezar a Dios: «¿Es que Dios no está en todas las partes? ¿Qué sentido tiene pretender encerrarlo en el templo?» Salgamos al campo, sin necesidad siquiera de acompañantes, como paseantes solitarios, al modo de Rousseau: acaso de este modo podrán los filósofos alcanzar un pensamiento verdaderamente libre.

El llamado «Pensador» de Rodin, símbolo de un verdadero «pensador a la intemperie», podría tomarse como representación más o menos ridícula de este filósofo roussonian que no necesita meterse entre cuatro paredes, ni siquiera apoyarse en una columna para «pensar». Basta que ponga en tensión los músculos de sus brazos frente a los músculos de su cuello, sentado en un lugar que nada tiene que ver con escalinatas, bóvedas o muros, y que finja retóricamente estar a punto de entrar en las profundidades más sublimes del «ser que puede ser pensado».

2. Pero cabe una interpretación más fuerte de la fórmula disyuntiva que estamos analizando. Una interpretación que no se limitaría a declarar disparatada la relación entre Arquitectura y Filosofía, sino que postularía una relación de incompatibilidad entre ambas.

Ahora, ya no diremos que entre Arquitectura y Filosofía sólo caben relaciones exteriores fenoménicas aparentes. Diremos que Arquitectura y Filosofía son incompatibles y que, puesta una, la otra debe ser excluida. El principal interés de este planteamiento es que nos permite tomar a la arquitectura como una «piedra de toque» para diferenciar sistemas filosóficos según dimensiones

suyas que quedarán encubiertas cuando no los obligamos a «contrastarse» con algo tan grosero como puedan serlo los cuerpos arquitectónicos. Generalmente, los sistemas filosóficos suelen ser diferenciados según la relación que ellos mantienen ante ideas tan abstractas como puedan serlo la idea de Dios, o la idea del Alma o la idea de Mundo. Diferenciamos y medimos el alcance y potencia de una filosofía según lo que esta sea capaz de decirnos acerca de Dios, del Mundo o del Alma. Pero, ¿por qué no sería también posible diferenciar y medir el alcance de una filosofía según la capacidad que ella tenga de decirnos algo acerca de la Arquitectura? ¿Acaso no podríamos esperar penetrar también en las verdaderas dimensiones de una filosofía investigando qué es lo que esta filosofía puede decirnos acerca de la Arquitectura? En lugar de clasificar a los sistemas filosóficos en acosmistas y cosmistas, en teístas o ateos, &c., ¿no podríamos clasificarlos también, por ejemplo, en sistemas filosóficos antiarquitectónicos o proarquitectónicos?

Pero no una filosofía, o un sistema de ideas, sino dos filosofías o dos tipos de sistemas filosóficos, contrapuestos entre sí —como puedan serlo el materialismo (una versión suya) o el espiritualismo—, pueden confluir en un resultado que, dibujado en el plano extensional, establezca que las clases que nos ocupan, Arquitectura y Filosofía, para estos dos tipos de filosofía que consideramos, no solamente son distintas e inmiscibles, *de facto*, sino que son *de iure* incompatibles y excluyentes.

3. La versión del «materialismo antiarquitectónico» a la que me refiero es la versión corporeísta del materialismo, o mejor aún, la versión del corporeísmo metafísico, en cuanto versión primitiva del materialismo. Conviene subrayar que las consecuencias antiarquitectónicas de este materialismo no habrían sido advertidas, al menos explícitamente, por sus expositores más señalados. Sin embargo, me parece que cabe afirmar que la incompatibilidad entre el materialismo corporeísta y la Arquitectura es tan radical que habría que concluir que el materialismo corporeísta nada puede decir acerca de la Arquitectura, salvo negar propiamente su existencia o, lo que es lo mismo, reconocerla únicamente en el terreno engañoso de las apariencias.

Podemos citar aquí los dos modelos clásicos del materialismo corporeísta que nos ha legado la tradición griega: el materialismo monista de Parménides y el materialismo pluralista de Demócrito. Me atengo aquí a la interpretación materialista del eleatismo que figura en *La Metafísica Presocrática* (Pentalfa, Oviedo 1974, págs. 207-274). Desde luego, en ambos modelos metafísicos el corporeísmo llega a su límite dialéctico, es decir, a un límite tal en el que la misma corporeidad (en tanto implica multiplicidad fenoménica operatoria) debiera desaparecer como tal. Es el caso del monismo eleático, porque el *Ser esférico*, al ocupar «sin solución de continuidad» la totalidad del espacio (*eon gar eonti pelaxey*, «el ente toca con lo ente») borra los límites de cualquier cuerpo y, con ello, la propia corporeidad «grosera» del ser, cuyas inequívocas

huellas primogénicas, sin embargo, permanecen bien visibles. Y, en el caso del atomismo democríteo, porque los átomos corpóreos, al ser invisibles e intangibles, dejan de ser también cuerpos fenoménicos operables y se convierten en *corpúsculos metafísicos* (es decir, en algo que no es propiamente cuerpo fenoménico).

Ahora bien, y ateniéndonos a nuestro asunto: la metafísica eleática nada puede decir de la arquitectura, ni de las morfologías arquitectónicas, salvo reiterar las generalidades acerca de las apariencias en las que todos los fenómenos se resuelven: «Todas las cosas son simples nombres que los mortales pusieron.» Dicho de otro modo (en un intento de averiguación de lo que pudiera decir un filósofo eleático que se enfrentase con la Arquitectura), podría acaso existir en el carácter efímero y transitorio de las obras arquitectónicas, como apariencias o unidades *per accidens* destinadas a transformarse en ruinas, grandes cuerpos que finalmente terminarían reabsorbiéndose en la unidad de la «materia cósmica esférica». Se trata de una sabiduría próxima a la que se expresa en el epitafio que figura en la tumba del Cardenal Portocarrero en la catedral de Toledo: «Polvo, cenizas, nada.» Este es el hombre, pero también sus obras arquitectónicas, cuando se contemplan a la luz de esta metafísica monista.

Desde la sublime visión del Ser uno, eterno e indivisible, las obras arquitectónicas no pueden considerarse como algo serio, sino como meros fenómenos o apariencias a los cuales los mortales han puesto nombres: «bóvedas, columnas, arcos.» Nombres útiles para diferenciar detalles que en cualquier caso no son más importantes que los que pudieran registrarse en el nido de un pájaro o en una termitera; porque, en realidad, desde la sublimidad del ser único, esos detalles arquitectónicos no serían otra cosa sino «detalles oligofrénicos» (si utilizásemos las palabras habituales entre los expertos del Rorschach). En una palabra, no es el acosmismo propio de la filosofía eleática la mejor herramienta para poder captar características específicas de la arquitectura. Y obviamente, para quien se interese por la Arquitectura, la incapacidad del eleatismo no se pondrá en la cuenta de la «trivialidad» de la arquitectura, sino en la cuenta de la debilidad de una filosofía que, como la del monismo eleático, pone en duda la efectividad de las ideas relativas al mundo sublunar.

En cuanto al atomismo de Demócrito: ¿qué podrían significar para él las formas arquitectónicas? Algo no muy diferente, aunque por otras razones, de lo que significaban para el eleatismo. A fin de cuentas los átomos, en cuanto son los únicos entes reales sustanciales en su pequeñísima invisibilidad (*mikras ousias*) tendrán que ser considerados como lo único verdaderamente interesante que sería posible encontrar en el análisis de las columnas, frontones o escalinatas que son partes integrantes de las morfologías arquitectónicas. Pero estos átomos invisibles e intangibles no son ya partes formales de la obra arquitectónica; a lo sumo sólo podrían aspirar a la condición de ser partes materiales suyas. Y si la arquitectura «encierra alguna idea importante», esta se

manifestará a escala de las conexiones entre las partes formales y las unidades arquitectónicas totales, y no a escala de las partes materiales. Tampoco la filosofía del atomismo nos prepara la mejor perspectiva para el análisis filosófico adecuado de la Arquitectura, porque la perspectiva atomista tenderá también a mirar a distancia, incluso despectivamente (desde su tabla de valores cognoscitivos) a las formas arquitectónicas, que sólo podría reconocer como «entidades honorarias» fugaces como nubes de verano, sin más significado del que pudieran tener los nidos que hacen las aves o las telas que hacen las arañas (Demócrito sugirió que acaso los hombres aprendieron de las aves el arte de edificar y de las arañas el arte de tejer). Lo único sustancial interesante, estable, sólido y permanente que en la obra arquitectónica cabría apreciar serían sus átomos. Pero estos son invisibles e intangibles.

En todo caso, conviene constatar que la relación del atomismo antiguo ante la arquitectura no podría ser muy distinta de la relación que el atomismo contemporáneo («todo es Química») puede mantener ante las morfologías arquitectónicas, o ante las morfologías orgánicas. Pues lo que interesará a un físico o a un químico fundamentalista contemporáneo, como tal, no serán tanto las formas arquitectónicas u orgánicas, cuanto los corpúsculos atómicos, físicos o químicos, que en ellos podamos encontrar, así como las relaciones físicas entre ellos. La consideración de las formas arquitectónicas no merecerá la consideración del científico «serio». Esta queda para los artistas, para los literatos o para la prosa de la vida. Hace años un compañero mío, profesor universitario de la Facultad de Ciencias, me decía que cuando recorría diversos lugares provisto de su contador Geiger, a fin de detectar depósitos de uranio, le tenía sin cuidado detenerse a considerar si un arco era románico o gótico; estas diferencias, tan importantes para los profesores de las Facultades de Humanidades (señalaba con cierto desdén) no existían para él, que sólo se interesaba por lo «verdaderamente importante y real», a saber, si en las piedras del arco románico o gótico había o no había indicios de uranio.

La tradición dice que Demócrito se cegó, para poder encontrar más profundamente en la realidad los átomos, apartándose de las apariencias que los sentidos nos ofrecen (las «cualidades secundarias», se diría más tarde). Poco pueden decirle a un ciego las columnas, los frontones o los arcos de *La escuela de Atenas*, tal como las representa Rafael.

No entramos aquí en la cuestión suscitada por la posibilidad de ver en la metafísica atomista de Demócrito (y mucho más en la de Epicuro, tal como la interpretó el joven Marx en su tesis doctoral) antes que el resultado de un *pathos* cognoscitivo («intelectualista») un *pathos* volitivo («eticista» o «moralista»). Lo cierto es que también cabe apreciar en determinadas posiciones éticas o morales, no siempre asociadas al atomismo, un cierto desdén hacia todo lo que tenga que ver con la Arquitectura, como expresión del inútil y vacío refinamiento, o incluso despilfarro de los poderosos, a costa de los esclavos que han construido sus espléndidas mansiones. Dice Epicteto: «Haréis mayor bien

al Estado si os preocupáis por elevar, no ya el techo de las casas, sino las almas de los ciudadanos. Más vale un hombre sabio viviendo en una humilde cabaña [o en el campo raso] que un necio habitando un soberbio palacio.»

Concluimos: la «potencia» de una filosofía para penetrar en «los secretos de la Arquitectura tiene mucho que ver con la valoración o evolución previa y general que la Arquitectura le merezca, y con todas las condiciones sociales, ideológicas, &c., que están determinando esa valoración. Para un «místico» (como Eustacio de Sebaste) o para un «asceta» como Epicteto, las formas arquitectónicas no son otra cosa sino parte del mundo superfluo de las apariencias que urden los poderosos detrás de las cuales no anda muy lejos el diablo (el verdadero constructor de las obras arquitectónicas tan asombrosas como pueda serlo el Acueducto de Segovia). La cuestión es si esta «devaluación» de la Arquitectura y de sus estilos, capaz de bloquear una visión filosófica de las formas arquitectónicas, es antes signo de sabiduría profunda o de ignorancia ruda y metafísica.

Una metafísica que sólo reconoce en Arquitectura realidades fenoménicas fantasmagóricas, vinculadas a la frivolidad y a la molicie, por un lado, o al deseo de dominación por otro, que es lo que tantos ven en el caso de la arquitectura colosalista o imperialista representada en las imponentes obras arquitectónicas cuya estela se extiende desde las pirámides faraónicas hasta San Pedro de Roma, desde la arquitectura fascista del Tercer Reich hasta los rasca-cielos de quinientos metros de altura de las sociedades capitalistas norteamericanas o asiáticas.

4. Pero no sólo desde el materialismo corporeísta puede llegarse a devaluar a la Arquitectura como campo capaz de merecer la atención filosófica, y atribuir algún sentido a la expresión «Filosofía de la Arquitectura», que únicamente como «cuestión menor» podría ser tenida en cuenta. También desde el espiritualismo podrá llegarse a posiciones análogas.

Me limitaré, huyendo de la prolijidad, a una brevísima referencia al espiritualismo cartesiano. Porque si la realidad es una yuxtaposición de dos sustancias, la *res cogitans* y la *res extensa*, ¿qué lugar queda para la Arquitectura? Ninguno, desde luego, en el espacio de la *res cogitans*; porque la arquitectura, si es algo, es *res extensa*, movimiento de grandes masas de piedra. Pero la *res cogitans*, por su parte, está muy lejos de cualquier masa grande o pequeña de naturaleza extensa. Más aún: el acceso filosófico a la *res cogitans* desde la duda metódica hasta el cogito, cuando lo medimos desde la Arquitectura, tiene mucho de demolición de cualquier forma arquitectónica en cuanto obstáculo interpuesto a los primeros principios. La duda metódica obligaría en efecto a considerar como poco más que alucinaciones, a las obras arquitectónicas, a las cuatro paredes en las que arde la estufa en la que Descartes esta calentándose. Todo lo que me envuelve, las cosas corpóreas –entre ellas las formas arquitectónicas– y mi propio cuerpo tendrá que ser puesto entre paréntesis. Es

en este momento en el que Descartes, como filósofo, lleva al límite la figura del pensador que nos ofreció Rodin, y aún pudiera interpretarse como este mismo «pensador» visto desde dentro, incorpóreo, lo que quedase de él después de haber demolido la apariencia de su bulto corpóreo.

Es cierto que el interés por el mundo corpóreo se recupera en el cartesianismo a través del Alma y de Dios, lo que abre una vía para que, de un modo indirecto, la filosofía espiritualista pudiera interesarse por la Arquitectura. Sin embargo, este interés tendría siempre un carácter subsidiario.

5. La imposibilidad (si se prefiere: la incompetencia) que achacamos a algunas filosofías corporeístas (monistas o corpuscularistas) o espiritualistas, para poder «decir algo» sobre la Arquitectura, no significa que los filósofos monistas, o corporeístas, o espiritualistas, tales como Parménides, Demócrito o Descartes, no hayan podido, de hecho, «decir algo» interesante sobre la Arquitectura; pero siempre y cuando se hayan olvidado de que son monistas, o corporeístas o espiritualistas.

6. Hemos pasado una rápida revista a aquellas concepciones filosóficas que, ya sea desde el materialismo, ya sea desde el espiritualismo, habrían de considerar a la Arquitectura, en toda su generalidad, como una «cantidad despreciable» o cuestión menor que podría ser pasada por alto o ignorada por la filosofía. Nada tiene que decir la Filosofía sobre la Arquitectura, sino declarar su nihilidad. Y nada tiene que decir la Arquitectura a la Filosofía, a una visión filosófica del mundo, sino lo que puede decir a través de la Psicología, de la Etología, de la Sociología o de la Política (la Arquitectura es un refugio que no tiene más alcance que el del nido para el pájaro, o es expresión de la voluntad de poder, &c.).

Sin embargo es necesario registrar también otras interpretaciones que, aunque no van referidas a la Arquitectura en general, avanzan también en una línea «adversa», si no en relación con la Arquitectura, sí en relación con algunos estilos o realizaciones arquitectónicas a las que se atribuyen implicaciones con ideas filosóficas que, «desde la perspectiva de la filosofía crítica», se supone deben ser trituradas. La diferencia esencial entre estas posiciones críticas acerca de la Arquitectura, pero en terrenos particulares, y las posiciones críticas que hemos considerado en los puntos anteriores, es obvia. Mientras en las posiciones que rechazan, en general, la significación filosófica de cualquier obra arquitectónica, estableceremos una separación radical entre «lo que tiene que ver con la Arquitectura» y «lo que tiene que ver con la Filosofía», en las posiciones que rechazan algún tipo de estilo o realidad arquitectónica, como filosóficamente recusable, es porque concede que en Arquitectura pueden estar presentes, ejercitadas en piedra, determinadas ideas, de interés filosófico, por recusables que ellas sean, a juicio del crítico. En este sentido las posiciones a las que estamos refiriéndonos podrían considerarse como versiones de la

alternativa (2), la alternativa de la intersección básica, o incluso de la alternativa (3), la de inclusión directa de Arquitectura y Filosofía.

Me referiré únicamente al caso de aquellas filosofías críticas (de la Metafísica) que abundan en la necesidad de «mantener a raya» ciertos estilos o realizaciones arquitectónicas, por ejemplo, la «arquitectura clásica», en la medida en que esta deba considerarse como «la última fortaleza de la metafísica». Se comprende que la mejor crítica a una fortaleza arquitectónica puede tener algo que ver con la crítica de la piqueta, con la demolición del edificio, o, por lo menos, con su *deconstrucción*, en el sentido de Derrida, y esto, de paso, ya nos advierte acerca de un importante canal a través del cual las tareas arquitectónicas pueden tener que ver con la filosofía en tanto ésta es entendida como filosofía crítica, en el sentido deconstructivo, puesto que la crítica filosófica definida como deconstrucción, difícilmente podría ocultar su inspiración en Arquitectura. He aquí la exposición que Patricio Peñalver, profundo conocedor de Derrida, hace de este asunto: «En su radical puesta en cuestión de la axiomática de la arquitectura occidental, la deconstrucción parece, y en algún sentido es, un pensamiento antiarquitectónico o anarquitectónico. Propone, en efecto, dislocar las bases de la arquitectura clásica o de lo que clásicamente, y hasta ayer o hasta ahora mismo, se ha entendido por arquitectura. Tal dislocación pasa por identificar previamente en esa arquitectura clásica o que se piensa a sí misma clásicamente cuatro invariantes.» Se refiere a invariantes que no son ya propiamente específicos de la arquitectura sino genéricos: (a) al sometimiento ontológico a la ley del habitar, (b) a la conmemoración sacralizante de los orígenes históricos o del suelo terrestre de una cultura, o de su «enfática monumentalidad», (c) al teleologismo, a estar al servicio religioso, ético, político, utilitario o funcional, (d) al sometimiento al sistema de las bellas artes, a la belleza y armonía. La referencia a estas cuatro invariantes está hecha desde una perspectiva que difícilmente puede disociarse del espiritualismo cartesiano, en lo que tiene de nihilismo o de acosmismo.

Y, por supuesto, Patricio Peñalver subraya que «la deconstrucción *no* sería el asalto a esa fortaleza. Mil veces habrá que repetirlo: la deconstrucción no es destrucción, ni la metáfora filosófica o discursiva de la demolición arquitectónica. Es la resistencia económica, estratégica, sobria a la resistencia sólida de la pétreo fortaleza que alberga y legítima un habitar nostálgico, teleológico, y fascinado por la belleza. No se trata, pues, de asaltar, ingenuamente, esa fortaleza, sino de pensarla sin limitación axiomática, sin coerción metafísica o clasicista. No se tratará, por ejemplo, por lo que se refiere al primer y más importante de los invariantes mencionados, no se trataría, dice Derrida, de “prescribir, frente a un presunto habitar original, construcciones inhabitables”. Sino, y vuelvo a citar, de “interesarse en la genealogía del contrato entre arquitectura y habitación”. («Cincuenta y dos aforismos», *Psyché*, pág. 514.)” (Patricio Peñalver Gómez, «Arquitectura en desconstrucción: contaminaciones», conferencia en la ETS Arquitectura, Sevilla, 12 de noviembre de 1993).

2. La segunda alternativa ($A \cap F = K \neq \emptyset$) (intersección básica)

1. La intersección, en lógica de clases, es una operación neutral (formal), en el sentido de que ella abstrae de toda consideración modal que pudiera afectar a la intersección. La intersección de dos clases tiene lugar cuando existe una tercera cuyos elementos (en nuestro caso, las instituciones arquitectónicas o las ideas institucionalizadas) pertenecen a la vez a ambas; pero no se dice nada acerca de si esta pertenencia compartida es contingente o externa a las clases intersectadas, o si es necesaria o bien interna al menos a una de esas clases. La intersección de una figura poligonal paralelograma equilátera y rectángula define a la figura cuadrada. ¿Es externa esta intersección? Sin duda no es necesaria a la condición de rectángula, para que una figura poligonal sea equilátera o paralelógrama; ni es necesaria la condición de paralelógrama para que la figura sea equilátera, &c. Sin embargo es evidente que la condición de equilátera no es propiamente externa a la condición de figura rectángula o paralelógrama, puesto que aquélla condición es, por lo menos, uno de los valores internos dados en la serie de valores de longitud que pueden tener los lados de los polígonos. Asimismo la talla de un hombre (por tanto, la intersección de diferentes clases de hombres según su talla) no es una característica externa, puesto que necesariamente un hombre tiene que tener una talla determinada; otra cosa es que la intersección por la talla esté internamente ligada a otras características, o sea enteramente aleatoria. Se hace preciso distinguir, según esto, al menos en el terreno causal –y aunque la distinción no tenga efectos en el álgebra de clases– entre las intersecciones externas (aleatorias, por ejemplo) y las intersecciones internas. Cuando una intersección, considerada externa en principio, alcanza un grado de frecuencia estadísticamente significativo, comenzaremos a sospechar en la existencia de alguna intersección interna y no meramente aleatoria.

La intersección entre Arquitectura y Filosofía puede interpretarse, desde luego, como una intersección formal, externa o débil. Una intersección, por tanto, que podría ponerse en correspondencia, muchas veces, con posiciones referidas a la primera alternativa, concretamente, con la disyunción débil, en el sentido expuesto al analizar al alternativa (1). Supongamos que, a lo largo de un friso de un monumento arquitectónico, se insertan doradas letras mayúsculas que, al deletrearlas, nos ponen en presencia de sentencias filosóficas de Séneca, de Platón o de Aristóteles. ¿Podría decirse que en este monumento se da una intersección entre Arquitectura y Filosofía? Sólo según el modo de intersección más externa y formal, puesto que las Ideas filosóficas expuestas en el friso no pueden considerarse insertadas, como morfologías arquitectónicas, sino como sobreañadidas o grabadas a la Arquitectura; en lugar de esas sentencias filosóficas podrían haberse inscrito enunciados geográficos o físicos. Considerar «filosófica» a una fachada en la que figura grabada la proposición hegeliana «Todo lo real es racional» (como figuraba en el edificio del Institu-

to de Segunda Enseñanza en el que yo estudié hace casi ya setenta años), no tiene más alcance que considerar «político» (concretamente político antifranquista) a un cuadro famoso porque lleva dibujada la palabra «Guernica», pues sólo porque se nos ha dicho que el famoso cuadro de Picasso representa a Guernica, podemos saber qué es lo que se pretende que represente, a la manera como sólo podían saber que la figura que había pintado Orbaneja era la figura de un gallo cuando (según nos dice Cervantes) leían la inscripción que el pintor había puesto debajo de su figura: «Esto es un gallo.»

2. Pero las intersecciones entre la Arquitectura y la Filosofía no tienen siempre el carácter externo (postizo, coyuntural) que corresponde al género intersecciones que acabamos de mencionar.

Cabe también señalar intersecciones materiales internas mucho más profundas. Intersecciones que afectarán a todas las obras arquitectónicas y no sólo a algunas de ellas; porque no sería posible explicar la razón por la cual pudiera una obra arquitectónica contener alguna idea filosófica genuina, de modo interno, sin que las demás también la contuvieran.

Ahora bien, atribuir a toda obra arquitectónica la condición de ser «expresión», «encarnación» o ejercicio de determinadas ideas filosóficas genéricas no significa que hayamos de suponer que la integridad de la obra arquitectónica expresa o ejercita esas ideas. Una obra arquitectónica puede ser filosófica, como un *totum* sin que por ello lo sea en su integridad, es decir, *totaliter*. Asimismo, las ideas expresadas, encarnadas o ejercitadas por las obras arquitectónicas podrán ser, en principio, o bien ideas específicas (o al menos originarias) de la Arquitectura, o bien ideas genéricas, que aunque sean esenciales o internas a la obra arquitectónica, sin embargo también serán comunes a otras obras no arquitectónicas (por ejemplo, escultóricas, de ingeniería, &c.).

¿Cabe trazar alguna línea de frontera entre las diversas partes de la obra arquitectónica que fuera capaz de delimitar la «localización» de las ideas en ella, puesto que suponemos que éstas, aunque afecten al todo, no lo afectan *totaliter*?

Si nos atenemos a la clasificación de las unidades arquitectónicas que hemos presentado en la introducción –unidades enteras, unidades fraccionarias y unidades complejas– podemos ensayar la siguiente respuesta: la obra arquitectónica, considerada a escala de sus unidades fraccionarias –tales como sillares, vigas, ladrillos– no tendría capacidad para «encarnar» o expresar, o ejercitar, ideas filosóficas pertinentes a la Arquitectura misma (dejando aparte las ideas trascendentales que tienen que ver con la corporeidad). Antes bien, sería necesario reconocer que el *locus* arquitectónico en el que podrían realizarse o encarnarse ideas filosóficas se nos dará a la escala de las unidades enteras (prácticamente, a la escala de los edificios) o a la escala de las unidades complejas, prácticamente de las calles o de las ciudades. Y si efectivamente pudiéramos determinar la actualidad de ideas arquitectónicas de alcance filo-

sófico a esta escala, podríamos reconocer pleno sentido a la alternativa básica de intersección que estamos considerando.

3. La tercera alternativa $(A \cap F) = K = A = (A \subset F)$ (intersección directa)

1. Si mantenemos la interpretación de la inclusión como inclusión material y conformativa, en el sentido ya expuesto, podremos parafrasear la fórmula algebraica de esta tercera alternativa en los siguientes términos: la Arquitectura conforma las ideas que pueden considerarse como genuinamente filosóficas e imprescindibles para el desarrollo de la misma filosofía.

Supuestas determinadas ideas que fueran imprescindibles para el desarrollo de cualquier filosofía sistemática, serían tales ideas aquellas mismas que habríamos localizado en la intersección material de las clases Arquitectura y Filosofía.

Teniendo en cuenta esta circunstancia podríamos interpretar la tercera alternativa (3), que ahora nos ocupa, como un desarrollo, llevado al límite de la alternativa (2), en función de la cual no nos mantenemos en la mera constatación de determinadas ideas en cuanto ideas comunes a las dos clases intersectadas, sino como ideas, que teniendo una estirpe genuinamente arquitectónica, habrían conformado (o contribuido a conformar) a las ideas filosóficas correspondientes.

Consideremos brevemente las dos grandes referencias o polos en torno a los cuales convencionalmente –desde los escritos hipocráticos– suelen ser agrupadas las ideas filosóficas: el *macrocosmos* (el mundo cósmico, el ser...) y el *microcosmos* (el mundo en pequeño, el hombre).

3. Los efectos conformadores de la Arquitectura en la filosofía del microcosmos, se advierten de inmediato en la tradición que inspira el concepto del mundo como un gigantesco edificio (la *Constitutio Universi* de la que habla Séneca *Ad Gallienum* VII, 15, 7, constitución que se corresponde con la *systasis*), un edificio que sólo puede entenderse si se reconoce la acción de un Gran Arquitecto, que es Dios. De evidencia literal es por tanto el reconocimiento de la impronta de la Arquitectura en la tradicional concepción de Dios como Gran Arquitecto.

Todavía en los años treinta del siglo XX (1934) B. Bornstein ideó una «Arquitectónica del Universo», una metafísica concebida como ciencia de las estructuras universales del mundo, basada en una lógica de cuño arquitectónico (topológico, no meramente formal). En cualquier caso, quienes se aventuran, al modo de Heidegger, de García Bacca o de Ferrater Mora, a definir filosóficamente al Mundo como «la casa del hombre», la «habitación», la «morada», el «cuarto de estar», incluso el «comedor» del hombre, está obviamente conformando sus ideas desde la Arquitectura.

Pero no sólo la Arquitectura habría conformado la idea de una racionalidad cósmica, también la idea de una racionalidad gnoseológica. Aristóteles recono-

ció la necesidad de un *saber arquitectónico* (architectonike) a través del cual los fines de las artes particulares se subordinan al fin principal (*Ética a Nicómaco*, I, 1, 1094a 25); y, por ello (dice Aristóteles), el filósofo de la ciencia política es el «arquitecto del fin» (*Ibid.* VII, 11, 32b: *tou telous architecton*). Estas ideas se mantienen a través de la escolástica durante toda la edad media. Incluso Descartes se inspira en la Arquitectura cuando quiere probar que el sistema debe hacerlo un único pensador, como la ciudad un único arquitecto. Y Leibniz (desde una perspectiva más gnoseológica que ontológica, contrapone (*Tentamen de motuum*, Gerhard, VII, 273) en el seno de la Naturaleza dos órdenes, que no se excluyen mutuamente: el *orden mecánico* (el de aquello que se explica mecánicamente por causas eficientes) y el *orden arquitectónico* (que sólo se explica por causas finales, mediante el conocimiento de los usos). Años después, J. H. Lambert, continuando su *Neues Organon*, de 1764, publica en 1771 una obra en dos volúmenes, *Anlage zur Architectonic, oder Theorie des Einfachen und des Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntniss*. Lambert proponía aquí una ontología que, lejos de ser una ciencia de los «posibles» (al modo de Leibniz-Wolff) pudiera llenar sus cuadros con realidades existentes. Esta ontología es la arquitectónica dedicada a trazar la estructura de todos los reinos de la naturaleza que encuentran en Dios su «clave de bóveda».

Por su parte Kant, tras exponer en su *Teoría trascendental del método*, las dos primeras partes que conducen a la construcción del sistema –disciplina y canon– designa al tercer capítulo de su *Dialéctica trascendental* como «Arquitectónica de la razón», y no sólo técnica (por observación de semejanzas) sino expresiva de la posibilidad del todo científico: la unidad arquitectónica es la unidad misma de la razón que se encuentra, como una semilla, en todos los hombres. También Husserl utilizó dos categorías arquitectónicas fundamentales, a saber, la categoría de la construcción (o constitución: *Stiftung, Urstiftung*) y la categoría de la *demolición* (*Ab-Bau*), traducida a veces, a través del francés de Derrida, por desconstrucción.

4. En cuanto a los efectos conformadores que la Arquitectura haya podido tener en las ideas filosóficas relativas al «microcosmos» nos limitaremos a recordar cómo las dos tradiciones, enfrentadas entre sí, la materialista y la espiritualista, han acudido a la arquitectura para desplegar sus concepciones características:

En la tradición materialista recordamos la idea del organismo como *constitutio* (o *systaxis*) de Crisipo (Laercio VII, 1, 52-85), o la misma idea arquitectónica de Vesalio en su *De humani corporis fabrica* (en donde los huesos largos de las piernas, por ejemplo, son concebidos como columnas).

En la tradición espiritualista, insistimos en la conexión (que hemos expuesto en otro lugar, *Telebasura y democracia*, Ediciones B, Barcelona 2002, capítulo 3, «Telebasura e intimidad») entre el *intus* espiritual (la «intimidad agustiniana» de *Noli foras ire*) y el interior constituido por los recintos archi-

tectónicos. La idea del ego interior, íntimo, inviolable, impenetrable (los *secreta cordis*), en los que el yo puede encerrarse como dueño soberano (el «castillo interior» del que habla Bernardino de Laredo en la *Subida al Monte Sión por la vía contemplativa*, 1535, o *Las moradas* de Santa Teresa de Jesús, ¿podrían resistir el programa de una «reducción arquitectónica»?).

4. La cuarta alternativa ($A \cap F = K = F = (F \subset A)$) (intersección inversa)

1. La cuarta alternativa nos pone delante de una concepción de la Arquitectura según la cual serían las mismas estructuras arquitectónicas esenciales aquéllas que habrían sido conformadas por Ideas filosóficas (por ejemplo, la Idea misma de *construcción*, idea clave en una filosofía constructivista), actuando en el mismo curso de la práctica arquitectónica.

No sería, por tanto, la técnica o arte categorial de la Arquitectura aquello que habría conformado ideas filosóficas de indudable importancia, como la citada. Por el contrario, sería la acción de las Ideas filosóficas la que habría que reconocer actuando en el origen mismo de la Arquitectura. No diríamos tanto que la Filosofía (o la Metafísica) tiene una impronta arquitectónica, cuanto más bien que la Arquitectura es ella misma un arte, o una técnica o una poética de naturaleza metafísica o filosófica. (La *techne, ars* en latín, según Aristóteles es la virtud que regula la *poiesis* –como creación, en el sentido griego de producción de las cosas factibles, corpóreas, no en el sentido cristiano–, así como la *phronesis, prudentia* en latín, es la virtud que regula la generación de las cosas ágiles, la *praxis*.)

Cuando mediante la fórmula (4) «damos la vuelta» a las relaciones entre Arquitectura y Filosofía expuestas en la fórmula (3), no hacemos algo distinto de lo que se hace siempre que, tras un proceso de *reducción*, abrimos el camino a un proceso de *reabsorción* correspondiente. Un historiador de las formas de los números, se verá tentado a reducir los números enteros primitivos de la Aritmética, por ejemplo, los símbolos romanos, a la condición de números dígitos; sin embargo, el matemático, sin negar la legitimidad de esta reducción, la desbordará mediante un proceso de reabsorción de los dedos de las manos en el concepto aritmético de los «conjuntos cardinales (u ordinales) de elementos». Otros, para explicar la génesis de la teoría de las ideas de Platón, tenderán a reducir las Ideas a las monedas acuñadas que comenzaron por aquellos siglos a circular en Grecia; la moneda acuñada constaba, en efecto, de forma y materia; pero su valor, y la medida de ese valor, derivaba de la forma, es decir, del cuño que se imprime en la materia amorfa haciendo que la idea se materialice como un universal distributivo en las diversas monedas del mismo cuño: en la Edad Media se desarrolló la teoría de la «sigilación» para explicar el origen de las ideas universales. Pero esta reducción economicista quedaría a su vez desbordada si reabsorbemos el propio proceso de sigilación en el proceso mismo de la distribución de las ideas universales, sean monedas, sean

guijarros, sean hombres o individuos animales. Otro ejemplo: la idea del Super-ego, en la escuela del psicoanálisis, tenderá a ser reducida a la figura del Padre; pero, a su vez, cabrá reabsorber la figura del Padre en la idea de una Norma autoritaria (cuyo origen no tendría por qué tener siquiera naturaleza familiar) de la cual la propia figura del Padre fuese una participación.

2. La reabsorción de las determinaciones arquitectónicas que venimos considerando en correspondientes Ideas filosóficas que estarían conformando aquellas determinaciones equivale a una liberación de las ideas filosóficas respecto de sus supuestas férulas arquitectónicas. No toda idea filosófica –pero ni siquiera aquellas ideas que arrastran armónicos arquitectónicos– tendría por qué ser entendida como dependiente o subordinada a la Arquitectura. Un agustiniano –un cartesiano, Malebranche, por ejemplo– dará por evidente que es la idea primera de un «mí mismo interior» (en cuanto a su vez aparece reflejada en la Idea de Dios) aquello que hace posible que un recinto formado por cuatro paredes, un suelo y una cubierta, sea interpretado como un interior. La interioridad de mi cubículo será entendida como una «proyección» de la interioridad de mi ego, pero no la interioridad de mi ego una proyección de la interioridad de mi cubículo. Y así sucesivamente.

5. La quinta alternativa $(A \cap F) = K = A = F = [(A \subset F) \& (F \subset A)]$ (intersección total)

1. Conviene notar que la conjunción de las alternativas (3) y (4), que da lugar a la alternativa (5), no se deduce ni de la (3) ni de la (4); en términos puramente lógicos se puede aceptar (3) sin tener que aceptar (4) y recíprocamente. Quien sostiene que toda institución arquitectónica es de naturaleza filosófica no tendría por qué sostener a su vez que toda institución filosófica es de naturaleza arquitectónica.

2. No es fácil citar alguna concepción «panarquitectónica» de la Filosofía, ni tampoco alguna concepción «panfilosófica» de la Arquitectura. Sin embargo, podemos reconocer la posibilidad del intento de utilizar la forma de un circuito (reducción-reabsorción) que también podría entenderse como un simple caso de «realimentación», parcial al menos, de algunas ideas por instituciones arquitectónicas y de algunas instituciones arquitectónicas por ideas.

Otra cosa es que esta realimentación pueda ser considerada como interna a la misma estructura de la Arquitectura o de la Filosofía, o bien, que haya que entenderla como un sobreañadido ideológico o, sencillamente, mitológico. Algunos filósofos esotéricos, del estilo de François-Xavier Héry («quien se considera pariente lejano del gran Champollion», como dice Jorge González Nancloares en su abundante e interesante contribución, «El enigma de la pirámide», a las Jornadas de Gijón, noviembre de 2002, en torno a las supersticiones,

ciencias y pseudociencias) sostiene en su libro *La Biblia de piedra* (1990) que la Gran Pirámide no es otra cosa sino un enorme canto de la espiritualidad monoteísta. En este supuesto, la Idea de Dios monoteísta estaría conformando a la Gran Pirámide y, a su vez, la Gran Pirámide estaría conformando (canalizando, orientando, simbolizando, plasmando...) la Idea de Dios.

3. Pero es fácil reconocer, desde la fórmula (5), diversas interpretaciones de la Arquitectura y de la Filosofía, cuando estas se consideran como contenidos específicos dados en el ámbito de alguna esfera cultural, que si bien no identifican (o igualan) Arquitectura y Filosofía, sí en cambio las *ecualizan*, en cuanto expresiones paralelas de una misma cultura o, al menos, de una misma sociedad o régimen político. O. Spengler utilizó sistemáticamente este procedimiento de ecualización para «equiparar», por ejemplo, la Arquitectura y la Filosofía del Egipto faraónico, o la Arquitectura y la Filosofía de la *cultura clásica*, o la Arquitectura y la Filosofía de la *cultura fáustica*. Pero el procedimiento, aunque de un modo más informal, es un arma común a los historiadores de la cultura que se consideran equipados con métodos sociológicos o hermenéuticos adecuados. La filosofía griega será presentada como una manifestación del racionalismo helénico, visible también en la arquitectura clásica; la filosofía nazi del Estado totalitario, divino, se pondrá en paralelo con la arquitectura nacional-socialista.

El modo más común de identificar o de ecualizar, de hecho, Arquitectura y Filosofía, manteniendo sin embargo sus diferencias absolutas, es el que se acoge a la metáfora del lenguaje: la Filosofía –se dirá– es un lenguaje, pero también la Arquitectura es un lenguaje, que procede en principio con total autonomía respecto del lenguaje filosófico, así como recíprocamente. Desde esta perspectiva nos encontramos en la proximidad de la alternativa (1) cuanto a la extensión. Sin embargo, entre estos lenguajes cabría reconocer la posibilidad de «traducciones», directas o inversas; y como las traducciones pueden entenderse como formando grupos de transformaciones, cabría concluir que entre el lenguaje filosófico y el lenguaje arquitectónico (entendido a veces como un «texto») media algún invariante sobre el cual podríamos basar la identidad intensional o ecualización entre la Arquitectura y la Filosofía. Conclusiones que quedarían desbaratadas en el momento en que dejemos de considerar a la Filosofía y a la Arquitectura como lenguajes.

Sección II. Exposición crítica «desde la parte» de la segunda alternativa

1. Dialéctica del sistema de alternativas expuesto en la Sección I

1. En la Sección I hemos presentado el sistema de las cinco alternativas (no necesariamente siempre disyuntivas) entre las que será preciso elegir cuando,

huyendo del escepticismo, se quiera formar un juicio firme acerca de la cuestión de las conexiones generales que puedan ser reconocidas entre el conjunto constituido por las «Ideas» (consideradas como elementos o unidades que tienen que ver con la Filosofía) y el conjunto constituido por las «Instituciones arquitectónicas» (entendidas como los elementos o unidades, enteras, fraccionarias o complejas) que tengan que ver con la Arquitectura.

Hemos intentado poner en correspondencia cada una de estas «alternativas» algebraicas con concepciones filosóficas pertinentes; si bien el término filosofía hubo que entenderlo en su sentido más laxo, comprendiendo, por tanto, no sólo a filosofías de signo marcadamente metafísico, y aún «místico», sino también a filosofías de signo más positivo, incluso de signo materialista. Precisamente a la decisión de utilizar las cinco alternativas algebraicas de referencia como criterios capaces de «polarizar» en torno suyo a determinados estilos de filosofía, o acepciones de la filosofía, puede reconocérsele el mérito o, por lo menos, la capacidad discriminadora, en el magma caótico constituido por las acepciones y usos del término «Filosofía», de cinco maneras, relativamente bien diferenciadas, de entender la Filosofía como un resultado negativo terminante: que es imposible hablar de la Filosofía en general, o de la «Filosofía de la Arquitectura» en particular, en un sentido unívoco. A lo sumo, entre las diversas maneras de entenderla, podríamos reconocer, con esfuerzo, alguna vaga analogía; pero una analogía entre maneras y modos que son incompatibles entre sí.

Ahora bien, desde una perspectiva meramente doxográfica, tendríamos materia suficiente para llenar cursos universitarios con la exposición detallada de cada una de las «filosofías» correspondientes a cada una de las cinco alternativas de referencia. Pero en la medida en que tomamos en cuenta que estas alternativas no son únicamente la expresión de un «pluralismo» capaz de satisfacer los deseos de «biodiversidad académica», que el espíritu de tolerancia promueve en nuestros días, sino que son incompatibles entre sí, habremos de concluir que la «tolerancia» está aquí fuera de lugar, salvo profesión formal de escepticismo. Quien no pueda reconciliarse con él tendrá que aceptar que la inclinación por alguna de las alternativas es incompatible con la inclinación que pueda tener hacia otras. Las inclinaciones son incompatibles, y están en conflicto dialéctico indudable: *omnis determinatio est negatio*. Lo que no significa que, por tanto, salvo una, las restantes cuatro alternativas sean superfluas, «cantidades despreciables» que podremos ignorar, porque ellas, por de pronto, servirán para definir el alcance de la alternativa preferida («pensar es pensar contra alguien»), y en alguna circunstancia todavía más: para determinar, por exclusión, cual sea la alternativa que debe ser preferida, si es que esta careciera, por sí misma, de «brillo propio». Lo que quiere decir, a su vez, que desde la alternativa preferida ha de ser posible dar cuenta, o «reconstruir», las razones que pueden tener las demás.

Nada más lejos, por tanto, del método dialéctico que la «fijación» *a priori*

y fanática por alguna alternativa dada. Aquí también, como en política, es imprescindible «conocer al enemigo»—a sus razones, a sus fuerzas— para poder asentarnos con firmeza en la propia posición.

2. La cuestión es determinar los criterios de elección y los correlativos de exclusión.

Desde luego no sería suficiente un criterio que se mantuviera exclusivamente en el terreno algebraico; es necesario un criterio lógico-material.

Desde este punto de vista lógico-material hemos considerado como alternativa básica la (2), puesto que a partir de ella pueden derivarse las restantes como casos límites de desarrollos pertinentes; lo que no es posible si partimos de la alternativa (1). Pero en cambio, también podríamos tomar como alternativa básica a la (3) o a la (4).

En cualquier caso, a la alternativa (2), cuyo partido tomamos, no le damos tanto, en el contexto de nuestro asunto, la consideración de básica, cuanto la consideración de alternativa verdadera. Y esto por dos tipos de razones:

(a) Las razones del primer tipo tienen el carácter indirecto que es propio de los silogismos disyuntivos (tal como los interpretaba el célebre «teorema de Hauber»). En efecto, si damos por supuesto que una de las cinco alternativas consideradas ha de ser la verdadera —si la enunciación de alternativas es completa y en ella se comprende el caso negativo, que corresponde a la alternativa (1)— y tenemos que rechazar las alternativas (1) (3) (4) y (5), será forzoso mantener la alternativa (2).

(b) Las razones del segundo tipo tienen un carácter directo, y todas ellas convergen hacia la demostración de que efectivamente cabe constatar una identidad *parcial* entre la clase (A) de las Instituciones arquitectónicas y la clase (F) de las Ideas filosóficas que venimos considerando.

3. Por lo que se refiere a todo cuanto se comprende en el punto (a): no tratamos de impugnar las alternativas (1) (3) (4) y (5) acusándolas, por ejemplo, de «ignorancia» de las situaciones en las cuales la realidad fenoménica nos muestra la intersección efectiva entre la «clase de las Instituciones arquitectónicas» y la «clase de las Ideas filosóficas», porque en tal caso el mismo debate se haría imposible. Por el contrario, partimos del supuesto según el cual todos pueden constatar que al menos algunas instituciones arquitectónicas tienen mucho que ver con determinadas ideas de las que se ocupa la tradición filosófica. Y esto supuesto, sobrentenderemos que las alternativas de referencia son modos de interpretar los mismos fenómenos que, disociados de las interpretaciones, están presentes a la vista de cualquiera.

Por ejemplo, y para atenernos a algo de lo que ya hemos hablado —que un edificio arquitectónico es, dicho en sinécdoque, no ya un sillar o una viga, sino una concatenación de sillares y vigas, así como un sistema filosófico no se reduce a una única Idea, sino que es una concatenación de Ideas (concatenación

llevada a cabo a través de conceptos y de fenómenos)– «todo el mundo» puede advertir y constatar la afinidad estructural que media entre un «orden y conexión de los sillares» y un «orden y conexión entre las Ideas».

Esto supuesto interpretaremos a las diversas alternativas como modos distintos de interpretar un fenómeno relativamente invariante a todas ellas; de suerte que lo que impugnamos son antes las interpretaciones que los fenómenos.

De este modo interpretaríamos a la alternativa (1) no como emblema de alguna posición que nada tuviera que ver, dado su carácter negativo, con el asunto discutido; sino que sólo pudiera entenderse como un intento de «conjurar» el fenómeno de referencia, a saber, la afinidad entre algunas determinaciones de la clase (A) y otras de la clase (F); un intento que, de un modo u otro, tendría que acogerse a la distinción entre la *apariencia* y la *identidad* (o verdad). La afinidad parcial entre (A) y (F) sería sencillamente reconocida por la alternativa (1) como apariencia, pero no como una identidad (ni, por tanto, como una verdad). Si consideramos como insuficiente a esta alternativa, será debido a que no vemos que ella sea capaz de establecer criterios diferenciales específicos entre apariencia e identidad.

Pero no por rechazar (1) tendríamos por qué inclinarnos a aceptar la alternativa opuesta, la (5), es decir, la que simpliza la total identificación entre Arquitectura y Filosofía. Para que (5) pudiera mantenerse sería necesario, si nos atenemos a las leyes algebraicas, dar por probadas (3) y (4) a la vez. Ahora bien, la alternativa (3) –que supone la reducción total de la Filosofía a la Arquitectura– se enfrenta con el hecho innegable (del que partimos) de las Ideas que no tienen que ver con la Arquitectura; por consiguiente, a la alternativa (3) sólo podremos «darle beligerancia» como un ensayo de desarrollo de la alternativa (2), ensayo que no sería en todo caso estéril, puesto que sólo desde el reconocimiento de sus límites podrá conocerse más profundamente el carácter «parcial» de la identidad expresada en (2).

Consideraciones análogas haríamos respecto de la alternativa (4), que sugiere la reducción total de Arquitectura a Filosofía, saltando por encima del hecho positivo de tantas instituciones arquitectónicas que tienen muy poco que ver con la Filosofía.

4. Despejado el camino, estaríamos en condiciones de entrar directamente en el análisis de la *identidad* que pueda reconocerse en aquellas zonas de intersección parcial entre la clase de la *Ideas filosóficas* y la «clase de los sillares», o en general, la clase de las *Instituciones arquitectónicas*. La profundización en la naturaleza de esta identidad, y la delimitación de su alcance, nos llevará a reconsiderar las alternativas (3) y (4), en la medida en que son ellas las que están siendo limitadas por la (2). En consecuencia esta no tendrá por qué entenderse como si resultase de una evidencia absoluta, que «resplandece por sí misma», puesto que este resplandor resulta ser detenido precisamente por las alternativas (3) y (4).

Precisamente en el momento en que nos situamos en la perspectiva de las alternativas de la inclusión total –la (3) y la (4)– es cuando se plantea el problema de la inclusión parcial –la alternativa (2)– como una limitación de las inclusiones totales. Si la interacción entre clases no es sólo externa o contingente, sino interna, es porque ella puede ser derivada del «interior» de cada una de las clases de referencia.

Y esto nos indica los caminos que debemos recorrer: el que nos conduzca desde las Ideas filosóficas a las instituciones arquitectónicas y el que nos pueda conducir desde las instituciones arquitectónicas a las ideas filosóficas. Estos caminos no tienen por qué tener doble sentido (suponemos que «camino» es un concepto vectorial y, por tanto, que una calzada con circulación en los dos sentidos de su misma dirección contiene en realidad dos caminos adosados); y esto significa que no son meramente simétricos, sino recíprocos. Podría darse a este camino el significado de un *progressus* (de la Filosofía a la Arquitectura) y de un *regressus* (desde la Arquitectura a la Filosofía), pero siempre que no llevásemos esta diferencia más allá de los términos puramente posicionales en los que ella se establece.

Si nos atenemos estrictamente a la intersección parcial ($A \cap F$) es porque suponemos, en primer lugar, que existen «regiones» de A que no intersectan con F; en segundo lugar porque suponemos que existen «regiones» de F que no intersectan con A; y en tercer lugar que hay regiones de A (venimos hablando, por sinécdoque, de «sillares») que pueden ser «vistas» desde F (hablamos, por sinécdoque, de «Ideas»), así como también que hay regiones de F («Ideas») que pueden ser vistas desde A («sillares»).

De este modo se nos abren las dos series de cuestiones que, sin duda ninguna, desde el planteamiento que venimos haciendo, constituyen el cuerpo central de la «confrontación» entre Arquitectura y Filosofía. Trataremos cada una de estas series de cuestiones en los dos sucesivos párrafos siguientes:

Ante todo (§2) nos ocuparemos del «análisis de los sillares» (de la Arquitectura) en la medida en que ellos puedan ser vistos (o lo hayan sido ya) desde determinadas ideas (desde la Filosofía); acaso porque sólo desde ellas los sillares pueden ser entendidos como partes de una obra arquitectónica. Ulteriormente (§3) nos ocuparemos del análisis de determinadas Ideas (sinécdoque de la Filosofía) en la medida en que ellas puedan ser vistas «desde los sillares» (desde la Arquitectura), acaso porque esas Ideas fueron ellas mismas moldeadas por estos.

Quien sea aficionado a los quiasmos podría titular respectivamente a estos párrafos como «Filosofía de la Arquitectura» y como «Arquitectura de la Filosofía».

2. «Sillares» arquitectónicos vistos desde «Ideas» (filosóficas): Filosofía de la Arquitectura

1. Venimos manteniendo una definición de Arquitectura como el conjunto o la clase de las «instituciones arquitectónicas»; un conjunto o clase que dife-

rencia a la Arquitectura de otros conjuntos de instituciones, como puedan serlo las instituciones teatrales o escultóricas, o bien, por supuesto, las instituciones jurídicas (como puedan serlo la empresa mercantil) o políticas (como pueda serlo la democracia parlamentaria) o sociológicas (como pueda serlo la familia nuclear).

Las instituciones arquitectónicas, en cuanto tales, son, ante todo, figuras o configuraciones fenoménicas vinculadas, de algún modo, a determinadas series de operaciones, aunque no se agoten en ellas. Las instituciones son fenómenos, y fenómenos en el sentido en el que los astrónomos griegos hablaron de «fenómenos planetarios», refiriéndose a sus trayectorias erráticas que se presentaban de distinto modo según el lugar desde el que se observaban, y que estaban, por tanto, envueltos por «teorías» (tales como la teoría de las órbitas circulares, desde las cuales aparecía precisamente el *fenómeno* de las trayectorias erráticas).

Las instituciones son fenómenos normativos, en el sentido de que en su propia morfología corpórea llevan inscrita una serie de normas que orientan o canalizan la conducta de los individuos de una sociedad dada, ya como guías de su comportamiento, ya como contraejemplos capaces de inspirar aversión o temor.

Hemos clasificado las instituciones arquitectónicas en tres órdenes o niveles: «instituciones enteras» (de unidades enteras: edificios, casas), «instituciones complejas» (calles, formadas por edificios, ciudades) e «instituciones fraccionarias» (tales como capiteles, ábacos, frontones o arquivadas).

Ahora bien: las instituciones arquitectónicas que son, sin duda alguna, figuras de la cultura objetiva humana (las instituciones constituyen uno de los primeros contenidos de la Antropología, si damos a esta como campo propio el «todo complejo» del que nos habló Tylor), tienen paralelos muy estrechos con otras figuras de las culturas animales (campo de la Etología). Desde hace mucho tiempo las instituciones arquitectónicas humanas (que constituyen la parte más visible de su cultura extrasomática), han sido comparadas con otras figuras «extrasomáticas» que los etólogos describen hoy entre las aves o los insectos. Como ya hemos dicho, Demócrito, en el siglo IV antes de Cristo, llegó a sugerir la hipótesis de que los hombres habían aprendido de los animales, por imitación (de los nidos de las aves, de los panales de las abejas), el arte de edificar. Edgar Quinet, en el siglo XIX, expuso de un modo muy brillante los paralelos entre las galerías excavadas por los hombres y las galerías excavadas por los topos, entre los edificios erigidos por los hombres y las construcciones erigidas por las termitas. Los etólogos han calculado, en nuestros días, que el volumen de los «rascacielos» erigidos por las termitas, proporcionalmente a los organismos que los construyen, pueden alcanzar dimensiones muy superiores (según cálculos recientes, referidos al género *Macrothermes*): los nidos pueden alcanzar la altura de seis a siete metros, es decir, más de seiscientos veces el tamaño de un termes obrero, lo que equivaldría a un rascacielos de más de mil metros de altura.

¿Cómo diferenciar, por tanto, las instituciones arquitectónicas (que suponemos exclusivamente humanas) de las morfologías culturales zoológicas paralelas, es decir, de las construcciones animales que no sólo por abuso de los nombres suelen llamarse arquitectónicas?

La tesis que defendemos puede ser expuesta de un modo muy breve: mientras que las instituciones arquitectónicas (fenoménicas) implican determinadas Ideas para poder ser reconocidas como tales, las construcciones animales (aves, insectos, mamíferos) pueden ser explicadas sin necesidad de recurrir a ideas implícitas en sus rutinas. De otro modo, mientras que las instituciones arquitectónicas implican el ejercicio de una filosofía (es decir, de ideas de rango filosófico), las morfologías constructivas de los animales no implican el ejercicio de una filosofía.

Un edificio (una casa, un templo, un palacio) implica una filosofía; no por supuesto una filosofía previa, formulada en alguna Academia, sino una filosofía que se abre precisamente camino a través del propio edificio; pero un pannel, un nido o una termitera, no necesitan filosofía alguna para ser entendida, sin perjuicio de sus paralelismos, y aún del reconocimiento de las construcciones animales como construcciones que habría que considerar dadas previamente a las instituciones arquitectónicas, en la medida en la que éstas se apoyan en aquellas, y se constituyen como una suerte de re-flexión objetiva sobre aquellas (reflexión que los atomistas antiguos habrían advertido, pero confundiéndola con una imitación).

De lo que acabamos de decir se desprende que la determinación (o investigación) de las ideas de rango filosófico que puedan corresponder a la Arquitectura (a las instituciones arquitectónicas) habrá de partir, no ya de la consideración de las más diversas series de ideas que puedan ser ofrecidas por la tradición doxográfica académica a fin de seleccionar «entre ellas» (como hacía Ferrater Mora en su «Filosofía y Arquitectura», recogido en sus *Cuestiones disputadas*, 1955, págs. 43-49) aquellas que puedan tener alguna «pertinencia arquitectónica», a veces en términos de mera denominación emic, sino de la consideración de los mismos fenómenos arquitectónicos, es decir, de la consideración de las instituciones arquitectónicas, en tanto puedan interpretarse como fenómenos, y muy especialmente como fenómenos operatorios (que recaen necesariamente sobre fenómenos corpóreos).

Nos atenderemos principalmente a las instituciones arquitectónicas enteras (los edificios); y no porque las ideas que intentamos determinar sólo pudieran encontrar correspondencia en ellas, sino porque las correspondencias con las instituciones fraccionarias, y aún con las complejas, podrían investigarse a través de las ideas determinadas en las instituciones arquitectónicas enteras.

2. Dos palabras sobre la *catártica* de las Ideas que puedan ser puestas en correspondencia con instituciones arquitectónicas.

Ante todo, dejaremos de lado (o «purgaremos») las Ideas que no se pro-

porcionen directamente con la estructura misma de la obra arquitectónica, sino más bien con disposiciones ideológicas (propias de una clase social, de una iglesia...) que, aunque tengan reflejo en la morfología de la obra, no formen parte de su estructura interna. Por ejemplo, dejaremos de lado la «ideología iconoclasta», que se refleja en la arquitectura musulmana, especialmente en su decoración (el llamado «estilo geométrico» –denominación ridícula, como si las curvas del estilo «figurativo» no tuviesen también su ecuación geométrica–); dejaremos de lado la verticalidad de la arquitectura gótica, como su puesta expresión de una voluntad del poder eclesiástico, ejercido en las ciudades, que empujaba a los obispos a hacer sobresalir sus torres sobre el caserío (a diferencia de lo que ocurría en el románico rural).

Dejamos también de lado aquellas Ideas cuya contextura es más bien técnica, aún cuando suela ser interpretada como filosófica. Nos referimos a concepciones de la arquitectura análogas a aquellas que, en los años 50 y 60 del pasado siglo, eran presentadas como una «filosofía de la música» cuando en rigor tenían muy poco de filosofía, y mucho de «ingeniería de composición» (como sería el caso del libro-manifiesto *Aproximación a una estética de la música* del Luis de Pablo). Citaríamos como un paralelo arquitectónico de esta «ingeniería musical» a los trabajos en torno al «diseño de arquitectura molecular» de Rafael Laoz y colaboradores. El equipo Laoz reconoce que la actividad a través de la cual se sintetizan las variables que se toman como pertinentes, es decir, el diseño arquitectónico, no es de carácter científico, puesto que tiene siempre «una raíz artística» personal que no es fácil definir. Pero también es verdad que él denuncia la «pseudofilosofía [de nuestros días] que oculta la desvalorización del ser humano a quien van dirigidos los productos resultantes de la especulación y falta de seriedad científica y técnica» (véase *Mundo Científico*, nº 6, septiembre de 1981, pág. 670.) Luego habría que inferir que esa «pseudofilosofía» de la que se nos habla sólo podría sustituirse por la verdadera filosofía de la Arquitectura, propugnada por la «arquitectura molecular industrializada».

Lo que afirmamos, por tanto, es que una concepción semejante de la Arquitectura, sin perjuicio de su interés técnico y estético, no es formalmente una Filosofía de la Arquitectura, sino un proyecto práctico, orientado a la fabricación de viviendas, que, en este caso, sin perder sus dimensiones estéticas, puedan resolver los problemas de una población en desarrollo demográfico creciente, valiéndose principalmente de la guía de la geometría topológica (poliedros inorgánicos –tetraedro, octaedro, cubo y derivados– y poliedros orgánicos –icosaedro, dodecaedro y derivados–). No ignoramos, naturalmente, que a través de estas concepciones prácticas puedan alentar peculiares ideas de carácter «humanístico»; pero esto nos pondría ante el caso de una ideología, más que ante una filosofía.

Tampoco consideramos como Filosofía de la Arquitectura, sino como una mera ideología, la concepción de la Arquitectura como un lenguaje, tan exten-

dida en la época del estructuralismo, y que llevó a entender a la Arquitectura como un modo de comunicación, como un lenguaje entre otros, incluso como una «literatura», como un «texto», que podría expresarse en metáforas arquitectónicas («casa galleta de perro», «casa salchicha», «apartamentos cremallera»). En efecto, la ideología de muchos movimientos modernos (usualmente llamados «filosofía») suele autojustificarse por la situación derivada de la industrialización propia del siglo XIX y XX. En 1924 Mies ya ponía como problema central de la Arquitectura y construcción de nuestro tiempo la industrialización. Pero, ¿acaso el funcionalismo es una filosofía, o no algo más que una opción ideológica y propagandística? O sencillamente, un proceso de «mecánica cultural»: las tecnologías nuevas y de los nuevos materiales (la época neotécnica de Mumford), con desprecio hacia el lugar y la función, explicarían el movimiento moderno: las cajas ortogonales de vidrio y acero («edificio de oficina», o de «fábrica», la «gramática universal de perfiles I de acero junto con un relleno de ladrillo beige y vidrio» en obras de 1950 –apartamentos Lake Shore Drive, de Chicago– o 1958 –edificio Seagram, de Nueva York–). Todo esto se interpretará desde muchas perspectivas («un bloque universitario se asimilará a una fábrica de producción en serie; tanto sean tornillos o conceptos los que se fabriquen»).

Las ideas filosóficas que nos interesa determinar en Arquitectura han de ser Ideas «internas» que sean constitutivas, pero que pueda ser considerado como estructura esencial de la obra arquitectónica. Sólo así podríamos afirmar que la Arquitectura implica (esencialmente) Ideas filosóficas. Es obvio que la Idea que puede estar implicada en la obra arquitectónica, no tendrá por qué estarlo de forma *representada* («representada» no ya en la «mente» del constructor, sino en un lenguaje, que estará preparado para comunicar la Idea, en cuanto *Idea docens* a los demás), aunque sí de forma *inmersa* en el *ejercicio* mismo de la construcción (como Idea filosófica *utens*). Pero la presencia *utens* de la Idea en el proceso del ejercicio de las operaciones específicamente arquitectónicas no amengua su eficacia, de la misma manera que la presencia *utens* de las leyes del silogismo en el «rústico» (como decían los escolásticos) que razona correctamente, no amengua la eficacia de estas leyes (que el rústico ni siquiera necesita conocer representativamente). Añadiríamos aún: a la presencia ejercida (*utens*) de las Ideas filosóficas en Arquitectura puede incluso reconocérsele ya algo de esa condición de «saber (aunque fuera en ejercicio) de segundo grado» que atribuimos a la Filosofía, en general, siempre que mantengamos la tesis de una Arquitectura re-flexiva, de modo objetivo, es decir, de una construcción arquitectónica que sólo alcanza su estatuto de tal cuando presupone dadas (en anámnesis), en «primer grado», edificaciones o fábricas tomadas como modelos.

3. Para determinar las Ideas que puedan aparecer ejercitadas en las instituciones arquitectónicas, no es suficiente referirnos a los fenómenos arquitectónicos (aún a los de la obra entera). En general, será preciso deslindar el plano

ontológico desde el cual los fenómenos arquitectónicos puedan ser delimitados. Y el «fondo» o los «planos» en los cuales puedan dibujarse los fenómenos arquitectónicos no es único, ni tendría por qué serlo. Y esto por la sencilla razón de que la realidad misma de las «instituciones enteras» (edificios, palacios, templos, &c.), es decir, su ontología, no es unidimensional. Es una ontología cuyo carácter *antrópico* damos por supuesto: la realidad de las instituciones arquitectónicas, sin perjuicio de su plena objetividad causal, sólo existe por respecto de los sujetos operatorios humanos, sin que con ello queramos decir que su realidad sea meramente subjetiva o «mental».

Tres planos ontológicos creemos imprescindible distinguir en el momento de delimitar las dimensiones fenoménicas (definidas en contextos beta operatorios) de las instituciones arquitectónicas enteras:

I. Ante todo, el plano ontológico de la obra arquitectónica *in fieri*, que es el plano ontológico de la obra durante todo el proceso de su edificación (podríamos hablar aquí de la obra *infecta*, no terminada).

II. En segundo lugar, el plano ontológico de la obra arquitectónica acabada, *in facto esse* (podríamos hablar aquí de la obra *perfecta*; perfecta en términos arquitectónicos, no ya estéticos).

III. En tercer lugar el plano ontológico de la obra arquitectónica no ya *in fieri*, o *in facto esse*, sino *ex post facto*, es decir, el plano ontológico en el que comienza a existir el edificio arruinado, destruido, aunque sin resolverse aún en sus partes materiales, en sus escombros irreconocibles, sino conservando, a modo de la «forma cadavérica de los organismos», partes formales o morfologías capaces de identificarlo como una ruina con nombre propio, o al menos, específico (podríamos hablar aquí de obra *relicta*).

Conviene advertir que ni el material de la obra arquitectónica, ni su morfología, permanecen invariantes en cada uno de sus planos ontológicos. No es la misma obra (sus partes fraccionarias, por ejemplo) las que van «evolucionando» a lo largo de los tres planos, porque lo que cambian son las mismas «instituciones fraccionarias» que constituyen la obra entera. Así, el edificio infecto, el que aparece *in fieri*, no se caracteriza por no tener todavía instituciones que más tarde deberá adquirir (por ejemplo, el tejado o las escaleras), sino más bien por tener instituciones que después deberá perder (las más señaladas, los andamios). Y el edificio derruido –que no descompuesto o desmontado– no es el mismo conjunto de instituciones del edificio entero, sólo que en disposición dispersa, como cuando descomponemos un puzzle, pues supondremos que una ruina requiere fractura de muchas de las propias instituciones fraccionarias, tales como arcos, arquitrabes o cúpulas.

4. He aquí las ideas, de principal relevancia en filosofía y, en particular, en filosofía materialista que, sin más que seguir la sucesión fenoménica «trivial», es decir, mundana, vulgar, de la obra arquitectónica, habría que poner en correspondencia interna o ejercida con la obra misma, en tanto esta obra tiene ne-

cesariamente, en cuanto contenido cultural, un origen, una función y un término.

La obra arquitectónica, en cuanto realidad *in fieri* (infecta) sólo puede ser reconocida como tal por la mediación de la Idea ejercida de *construcción humana* (la construcción humana es siempre construcción normada).

La obra arquitectónica, en cuanto realidad *in facto esse* (perfecta), en cuanto es adecuada a su función, se nos manifiesta como tal por la mediación de la idea ejercida de *habitación* o *morada*. Según esto toda obra arquitectónica habría de ser llamada «funcional», porque si incumpliera la función del habitar, en sus múltiples especificaciones, no podría considerarse como obra arquitectónica. Sólo por sinécdoque podremos reconocer como «funcionalista» algún estilo arquitectónico determinado; en realidad el concepto de funcionalismo corriente es perezoso, porque si toda arquitectura es funcional, cabe decir que el concepto estilístico de funcionalismo no se ha detenido a fijar los parámetros de la función a los que ese estilo arquitectónico va referido.

La obra arquitectónica, en cuanto realidad *ex post facto* (reliquia), se nos manifiesta como tal por la mediación de la idea ejercida de arruinamiento o destrucción, de transformación en ruinas de lo que había sido construido.

Construcción (normativa), *habitación* y *destrucción* (en forma de reliquia) son las tres Ideas filosóficas que tienen que ver con las dimensiones esenciales del tiempo histórico, a saber, con el Futuro, con el Presente y con el Pretérito, respectivamente, tal como se manifiestan a través de la Arquitectura. Conviene notar que estos tres momentos esenciales y sucesivos de la obra arquitectónica no tienen un paralelo en Biología: un organismo no se construye, como un todo, a partir de materiales o partes acumuladas (por los «materialistas»), sino que ya desde el principio es una totalidad orgánica, que procede de otros organismos (*omnis celula ex celula*); tampoco el organismo es habitado por «nadie» (salvo que se consideren habitantes suyos sus orgánulos); más afinidad existe entre el cadáver del organismo y las ruinas del edificio; pero estas afinidades no pertenecen a una secuencia paralela a la misma arquitectura.

5. La Arquitectura, en cuanto obra arquitectónica *in fieri*, nos pone delante de un proceso operatorio muy vulgar, trivial, como no podía ser de otra manera, en cuanto fenómeno: es el fenómeno operatorio de transportar, amontonar materiales, pero amontonarlos de modo ordenado, porque «la casa no es el montón de ladrillos». Estas operaciones de transporte o de amontonamiento ordenado, normado, las observamos desde hace milenios entre hombres y entre animales: observamos a los hombres que transportan piedras, maderas, &c., para fabricar sus casas; observamos a las aves que transportan ramas, hojas, para fabricar sus nidos; o a las abejas que transportan polen para fabricar sus panales.

Pero la trivialidad de este fenómeno es aparente. El fenómeno del transporte de materiales parece «trivial» (es decir, inteligible sin necesidad de pre-

supuestos «cuadriviales») precisamente cuando no se entiende, o se entiende de un modo confuso y oscuro, el modo desde el cual equiparamos el hacerse de una casa con el de un nido o un panal, en cuanto acciones que tienen lugar en un presente operatorio, fenoménico. Pero cuando nos proponemos penetrar en las diferencias, entonces necesitamos utilizar o ejercitar ideas capaces de interpretar el fenómeno de fabricación de la casa como un proceso, ya nada trivial, distinto del fenómeno de la fabricación del nido o del panal en un presente operatorio. Porque la construcción normada supone una *prolepsis*, y por tanto, la perspectiva de un futuro *in fieri* (conformado por la anamnesis objetiva), que cabe identificar con los momentos normativos de la obra haciéndose.

En consecuencia, la Idea que nos permitirá interpretar el fenómeno de la fabricación de la casa como fenómeno arquitectónico característico de la cultura humana, es la idea de la *construcción normada* en cuanto contradistinta de la idea de *fabricación*. Porque si bien toda construcción es fabricación, en cambio no toda fabricación es construcción. La terminología no está bien fijada; aquí utilizamos el término «construcción» para referirnos a las fabricaciones llevadas a cabo por la conducta beta operatoria de los hombres, y reservamos «fabricación» para referirnos a las conductas muy similares de los animales, conductas que, por cierto, admiten muchas veces ser descritas por el término «fabricar», pero no por el término «construir». Así, suele decirse que las aves fabrican sus nidos (nidifican), pero no los construyen (*Sic vos non vobis nidificatis aves*); las abejas fabrican panales, no los construyen; es cierto que de las termitas se dice también que construyen sus torres cónicas, provistas a veces incluso de una especie de claraboya de cera que permite el paso de la luz.

La Idea de construcción humana, por lo demás, no va referida exclusivamente a la construcción arquitectónica; más aún, el término construcción, aplicado a la obra arquitectónica, es en castellano un neologismo (lo acusa Quedo en su *Aguja de mareantes*, en donde «construye» es término nuevo que sustituye a «edifica»).

La construcción arquitectónica es la edificación, es decir, la construcción de edificios como unidades arquitectónicas enteras. Pero la idea de construcción es más genérica, de suerte que la edificación es, desde luego, construcción, pero construcción arquitectónica. Construcción, en español, se utilizaba antes aún que con relación a las piedras o a las vigas, con relación a las palabras: «construcción de la oración», «construcción activa con verbo activo», «construcción pasiva». En cualquier caso, la idea de construcción no puede ser reducida al mero «sombreado» de las secuencias etológicas o psicológicas del «amontonamiento», sino que requiere imprescindiblemente la referencia a la obra resultante (que es inexistente, *que sólo se da para el constructor en el futuro*), y que ejerce el papel de *telos* o causa final. Por ello, la construcción arquitectónica es una secuencia de operaciones teleológicas, es decir, de opera-

ciones que están subordinadas a una «estrategia» orientada hacia la obra final, futura.

La tradición espiritualista presumía que ese fin o *telos* se configuraba «en la mente» de los constructores (la sentencia escolástica decía: «el fin es el primero en la intención, el último en la ejecución»). El mismo Marx, en su célebre comparación entre el arquitecto (o el albañil, otras veces) y la abeja, formula la diferencia, aunque en lenguaje mentalista: la abeja no se representa el panal antes de fabricarlo; el arquitecto se representa mentalmente la casa antes de construirla. Sin embargo, desde coordenadas materialistas, y antimentalistas, no podemos admitir que una «mente» emane de su misma sustancia, tras penetrar en el futuro, un fin que ulteriormente decidirá ejecutar. Esto equivaldría a atribuir a esa mente algo así como una especie de «capacidad perforadora» del tiempo presente hacia el futuro, una especie de ciencia divina, que nos determinase una figura que, existiendo en el futuro, quisiera ser traída al presente.

Obviamente no se trata de impugnar el criterio diferencial propuesto por Marx, que es un criterio puramente fáctico (en su sentido más grosero: las abejas no tienen planos antes de construir el panal). Se trata de interpretar las cosas de otro modo. En otras ocasiones hemos sugerido que ese *fin* que el arquitecto se representa como modelo o guía de sus operaciones constructoras, no es tanto la representación de una *figura futura*, sino la de alguna *figura pretérita* o ya dada. Sencillamente, para el caso del arquitecto, lo que lo diferencia de la abeja es que esta no dibuja planos del panal antes de fabricarlo, pero el arquitecto dibuja los planos, en muy diversos grado de precisión: esquemas, croquis, rasguños, trazas, maquetas... Y, lo más significativo, desde un punto de vista filosófico: estos planos, los planos del Escorial, por ejemplo, utilizados por Bergamasco o Herrera, no representan al futuro (el Escorial futuro, que aún no existía), sino a otros edificios, palacios, templos, pretéritos. Lo que puede resumirse en la fórmula: «la prólepsis es una anámnesis».

Las abejas, y esto es de evidencia empírica, no utilizan planos, ni esquemas, ni croquis, ni rasguños, ni trazas, ni maquetas. ¿Será porque, al menos, se representan *mentalmente* de algún modo el panal? Así lo creían, siguiendo una línea opuesta a la que Marx siguió, algunos naturalistas del siglo XIX, como Luis Büchner (*La vida psíquica de los animales*, Madrid 1881), o algunos en el siglo XX como W. H. Thorpe (*Learning and Instinct in Animals*, Londres 1956): «...los individuos [insectos, aves, &c.] podrían tener conocimiento de la estructura global que iban a producir y, por tanto, poseer una forma de inteligencia individual.”Según esta hipótesis, la complejidad de tales arquitecturas habría tenido su origen en la capacidad de los individuos para centralizar y tratar la información y, por consiguiente, para decidir unas acciones a efectuar, siempre a través de su propia «representación” (puede verse el artículo de Guy Theraulaz y col., «Insectos arquitectos, ¿nidos grabados en la cabeza?», *Mundo Científico*, nº 196, 1998).

Las investigaciones etológicas más recientes huyen de cualquier planteamiento mentalista y se proponen explicar cómo, al margen de cualquier «plano mental» previo, los insectos producen sus obras no individualmente, sino mediante una cooperación descentralizada de unidades autónomas (es decir, mediante una cooperación no planificada por una jerarquía). Los procedimientos mediante los cuales tendría lugar la fabricación son diversos. Los más importantes serían los dos siguientes:

a) El procedimiento basado en las *plantillas*, propio de las termitas para fabricar la cámara real: la reina emite feromonas y en la esfera que ellas configuran se suscitan los desplazamientos de las que están más cerca. La «plantilla», en todo caso, se encontraría ante en la topografía del entorno, según los grados de humedad y de temperatura, objetos de medición por los etólogos, que en el cerebro (o en la «mente») de las termitas.

b) El procedimiento de la *estigmergia* (propuesto ya por P. P. Grassé en 1950), mediante el cual un insecto es guiado por los resultados de acciones anteriores; una suerte de autoensamblamiento o autocatálisis que puede hoy ser reproducido por ordenador a fin de analizar paso a paso el proceso de esa lógica «estigmérica» hacia la obra final.

La construcción humana, en general, y la edificación o construcción edificatoria en particular, procede mediante planos previos que guían los procesos de fabricación o construcción sucesiva de las partes; planos previos que, a su vez, se conforman a partir de obras anteriores, que a veces moldean al arquitecto sin necesidad de planos intermedios; según esto no habría ningún inconveniente, en principio, de recuperar la tesis de Demócrito acerca de los orígenes de la Arquitectura como mimesis de las obras de los insectos. Porque una cosa es que las obras de los insectos sean resultado de una lógica estigmérica, que actúa sin previa representación del final, y otra cosa es que esa obra final pueda incorporarse a los bosquejos o planos de una actividad constructora.

Según esto la diferencia constitutiva entre la fabricación de una torre por las termitas y la construcción de un edificio por los hombres, no estribaría tanto en la ausencia de planos o en su presencia. Esta diferencia es real, pero se mantiene antes en el terreno de las diferencias distintivas que en el de las diferencias constitutivas, debido a que tales diferencias son derivadas y no primitivas. La diferencia estriba en que la fabricación de torres por las termitas está guiada por una *lógica estigmérica* que procede de las partes «moleculares» y, componiéndolas, y sin previa prólepsis del todo, alcanza una totalidad como resultante determinada por la interacción misma de las partes acumuladas; mientras que la construcción de un edificio está guiada por la *lógica arquitectónica*, que procede a partir de la visión global de un todo (que acaso fue un resultado de una lógica estigmérica), y continúa, tras fragmentar (o analizar) el todo, componiendo las partes formales de ese todo. Y de aquí deriva otra diferencia fundamental entre la sucesión en el tiempo de las obras anima-

les y la sucesión en el tiempo de las obras arquitectónicas. Aquellas carecen de historia, no porque no haya variación en ellas, y variaciones según líneas determinadas (por ejemplo, ortogenéticas), sino porque la morfología de cada una de esas obras no influye en las sucesivas (la causa de las variaciones habrá que ponerlas en la evolución de los «actos moleculares» de la fabricación). En cambio, las obras arquitectónicas se sucederán según cursos en los cuales la variación de las morfologías de las obras están en gran medida determinadas por las obras ya existentes que actúan como modelos globales. En efecto, estas obras habrán de ser analizadas o fragmentadas (si no, no habría construcción) en partes formales, cuyas morfologías ya podrán ser absolutamente nuevas. Por ello, la construcción puede recombinar estas partes formales y, de este modo, en cada obra arquitectónica podrán apreciarse las «huellas» de las morfologías totales o parciales precedentes. Pero esto es justamente lo que llamamos «historia de la arquitectura». Las obras arquitectónicas siguen un curso esencialmente histórico, y las grandes revoluciones arquitectónicas proceden del análisis, demolición y reconstrucción de morfologías pretéritas. Sobre todo, de las morfologías clásicas, que son precisamente aquellas que más imitaciones han tenido.

En cualquier caso, los planos que guían la construcción edificatoria no tienen por qué ser una imitación puntual de obras precedentes. Antes al contrario, los planos formados sobre esas obras, y dado el carácter necesariamente analítico de los planos (como hemos dicho, la obra prototipo habrá de ser descompuesta en sectores, líneas, &c., para poder ser «imitada»), contiene la posibilidad de variaciones y reajustes. Y esto obliga a admitir, en el proceso de transformación de la anamnesis en prólepsis arquitectónicas, una fase de «demolición intencional» de la obra prototipo en sus partes formales, lo que nos abre la posibilidad de un proceso de «evolución diamórfica», mantenida en la más estricta inmanencia arquitectónica, precisamente porque las partes formales obtenidas de las obras que ejercieron la función de prototipo pueden dar lugar a figuras absolutamente nuevas, como hemos dicho.

Concluimos: el fenómeno de la obra arquitectónica *in fieri*, como fenómeno beta operatorio de edificación, en tanto sólo alcanza su sentido en función de una prolepsis arquitectónica, solamente puede ser interpretado como tal fenómeno arquitectónico cuando sea entendido desde la Idea de *Construcción normada*, con la dialéctica que esta Idea envuelve, según hemos dicho. El fenómeno de la edificación *in fieri* se hace trivial precisamente en el momento en el que se pone entre paréntesis su estructura dialéctica, y se atiene a la condición de mero *sombreado* de la sucesividad de las «operaciones parciales fabricadoras», pero pasando por alto la asombrosa circunstancia de que la obra arquitectónica en construcción sólo está en construcción cuando se da por supuesto de algún modo que la obra ya está acabada (a la manera como el *descubrimiento*, en el terreno científico, sólo tiene lugar cuando se supone que ya está *justificado*).

En consecuencia, podemos establecer que el fenómeno de la obra arquitectónica *in fieri* sólo comienza a alcanzar significado arquitectónico cuando se le interpreta desde la idea de construcción; una idea filosófica que, sin dejar de ser esencial para la obra arquitectónica, rebasa, como hemos dicho, a la edificación, dada su aplicación en otras categorías tan distintas como pueda serlo el discurso gramatical («construcción de la oración») o la actividad política («construcción de la sociedad democrática»).

6. La obra arquitectónica, considerada *in facto esse* (una vez que las operaciones que hemos adscrito al género de la construcción han culminado en la obra perfecta) se nos ofrece como un fenómeno cotidiano, el de los edificios que vemos al recorrer las calles de la ciudad, aunque no exclusivamente ellos. Un fenómeno que abre un nuevo campo operatorio, un nuevo género de operaciones arquitectónicas (es decir, de operaciones que sólo pueden realizarse en función de la obra arquitectónica) que ya no pertenecerán al género de las operaciones constructivas, sino al género de las operaciones de utilización, uso o disfrute de la obra construida: un género de operaciones que se acogen muy bien al significado del verbo *habitar*. Si la obra arquitectónica *in fieri* sólo alcanzaba su condición de fenómeno arquitectónico desde la idea de construcción, la obra arquitectónica *in facto esse*, sólo alcanzará su condición de fenómeno arquitectónico desde la idea de la habitación, con los dos sentidos propios que este término tiene en español: el acto u operación de habitar, y el local en el que el acto de habitar se ejercita.

Es cierto que el verbo *habitar* tiene una acepción vulgar, paralela a la que en su terreno tenía la acepción vulgar del verbo *construir*; una vulgaridad que haríamos consistir, precisamente, en el carácter genérico que, tanto el verbo *construir* como el verbo *habitar*, asumen cuando se aplican no sólo a obras arquitectónicas humanas, sino a obras de los animales (no sólo hablamos de hombres que habitan en sus casas, sino también de zorros que habitan en sus guaridas, o incluso de gusanos que habitan en sus capullos). Es según esto la perspectiva genérica la que reduce las ideas de *construir* o de *habitar* a la condición de conceptos etológicos, animales o humanos; para recuperar la condición de ideas de estos términos se hace preciso profundizar en los significados que ellos tienen cuando se los circunscribe al campo de la cultura humana. Y entre las dificultades para lograr una profundización semejante, hay que citar, desde luego, la carencia de términos precisos en el vocabulario ordinario. Se hace necesario, por ello, estipular para los términos que se elijan, los conceptos que vamos a utilizar a través de ellos. Esta estipulación tiene mucho de convencional, pero en ningún caso habría que confundir el convencionalismo de las denominaciones con una supuesta arbitrariedad de los propios conceptos designados estipulativamente por estos nombres. En el caso de la construcción elegimos el término *fabricación* para referirnos no sólo a los procesos de construcción arquitectónica (o gra-

matal, o política) sino también a la fabricación de telas de araña o de torres de termitas.

En el caso de la habitación elegiremos el término de *refugio* (en su caso, el verbo *refugiarse*) para referirnos a la ocupación por un animal no humano de algún recinto, cubículo o envoltura delimitada por fronteras, membranosas o sólidas, en el que pueda transcurrir su vida de modo transitorio (el mar, por ejemplo, no será un recinto en el que se refugian los peces: es su medio, y su refugio son los agujeros rocosos, el fango, &c.). Evitaremos, en lo posible, expresiones análogas a las que nos presentan al gusano «habitando» su capullo, pues sólo los hombres habitarían sus casas, sus habitaciones. Una habitación es un refugio, pero un refugio no es por sí mismo una habitación.

Y, en cualquier caso, dada la estructura gregaria (de banda) de los sujetos humanos, tendríamos que comenzar refiriendo originariamente la habitación (y el habitar) a los grupos humanos (a las bandas, a las familias): habitar es cohabitar, originariamente. Las habitaciones arquitectónicas estarían, según esto, construidas originariamente en función de grupos o de familias; sólo más tarde aparecerán habitaciones individuales, como subdivisiones (o celdas) del edificio común o convento; habitaciones que más tarde podrán segregarse, en la forma de cubículos, eremitorios o «monasterios» (que, por cierto, podrán volver de nuevo a reunirse).

¿Qué es, por tanto, *habitar* como operación arquitectónica característica, en cuanto contradistinta del *refugiarse*? ¿Qué contiene la idea de habitación en su sentido arquitectónico, en cuanto contradistinto del concepto de cápsula, estuche o recinto, en el que un animal puede refugiarse?

Esta cuestión nos obliga, en rigor, a enfrentarnos con la *esencia* misma de la obra arquitectónica y, más precisamente, con la cuestión del *núcleo* de esta esencia. Damos por supuesta la concepción dialéctica de la esencia como estructura que se desarrolla a partir de un núcleo formando un *cuerpo* fenoménico, como consecuencia de la interacción del núcleo con su entorno. La formación de ese cuerpo sigue un *curso* más o menos determinado (en nuestro caso, una historia), a lo largo del cual el núcleo puede llegar a destruirse o a transformarse en otra estructura.

En nuestro análisis hemos partido del fenómeno de la construcción *in fieri*, o, como podríamos decir también, hemos partido de la consideración del cuerpo fenoménico de la obra arquitectónica. Es ahora el momento de ocuparnos de la obra *in facto esse*, cuando tenemos que enfrentarnos con la cuestión del núcleo. Y este núcleo se nos manifiesta a partir de las operaciones del habitar: el *núcleo* esencial operatorio de la obra arquitectónica, tal es la tesis que defendemos, es la *habitación*; lo que no puede hacernos olvidar que el *núcleo* no es la *esencia*, porque la esencia sólo existe realmente en el *cuerpo* de la obra arquitectónica, del fenómeno.

La operación de habitar, en cuanto operación que tiene lugar necesariamente en el presente, implica esencialmente la operación de «entrar en el in-

terior» del edificio arquitectónico acabado, así como las operaciones de salir de este edificio hacia el exterior. Pero de tal modo que la correlatividad de estas operaciones sea tal que pueda decirse que, desde fuera (desde el exterior), nos disponemos a entrar en el interior (representándonos por tanto, aunque sea de un modo indeterminado, el interior desde el exterior), así como también hemos de poder decir que (desde el interior) nos disponemos a salir, porque nos representamos el exterior desde el interior.

Esta correlatividad de relaciones entre el *exterior* y el *interior* del edificio, que está implicada en las operaciones de *entrar* y *salir*, caracteriza a la idea del *habitar* y de la *habitación* (respecto del *refugiarse* o del *refugio* de los animales). El refugio del animal (cubículo, capullo) tendrá también un interior y un exterior, pero sólo desde la perspectiva étic del etólogo. Desde la perspectiva emic operatoria del animal no cabría atribuirle sin antropomorfismo, la presencia del interior desde el exterior ni menos aún recíprocamente (un topo, refugiado en una cámara excavada veinte metros bajo el suelo, no se representa el exterior de la misma; ni siquiera esa cámara tiene un exterior, salvo que se considere como tal el continente en el que la cámara está excavada).

La prueba positiva que cabe aportar para establecer la diferencia entre una habitación (arquitectónica) y un refugio (zoológico) como algo más que una diferencia puramente abstracta o ideal, es la «institución» de la puerta. La puerta de una casa es precisamente la expresión misma de la correlación entre el interior y el exterior del edificio. Cuando abro la puerta, desde el exterior de la casa, es porque me represento ejercitativamente, desde ese exterior, un interior; cuando la cierro, desde el interior, es para dejar fuera el exterior que me rodea. Y lo mismo al abrir la puerta desde el exterior, es decir, al representarme un interior en el que puedo entrar.

Pero ni los cubículos, ni los capullos ni las cuevas ni los nidos tienen puertas. lo que nos hace concluir que las representaciones del interior y del exterior, de sus paralelos, en el animal, han de ser muy diferentes a la de sus correspondientes en el hombre (el animal se sumerge, ingresa o surge de su refugio, mejor que entra o sale de su habitación). Por lo demás es evidente que las gradaciones entre las correlaciones del interior y el exterior han de ser muy numerosas; pero aquí nos interesan sobre todo las que estén suficientemente distanciadas. Esta distanciaci3n tiene que ver, sin duda, con el desarrollo del lenguaje, y de la representaci3n cerebral, es decir, con el desarrollo de los «mapas cerebrales».

En general, cabría decir que los refugios animales mantienen relaciones *paratéticas* con los animales que en ellos viven, es decir, tienden a permanecer en contacto con el cuerpo del animal (el capullo de seda permanece en contacto con el gusano, el lecho de hojas del chimpancé, base de la cabaña, permanece en contacto con su torso o con su vientre). En cambio, la habitaci3n arquitectónica, es decir, sus muros, mantienen siempre relaciones *apotéticas*, en grado diverso, con sus habitantes (el «emparedamiento» sería un caso lí-

mite, por el que la habitación se convierte en «refugio» en el caso del hombre).

En cualquier caso, la casa, el edificio, es, ante todo, desde la perspectiva que estamos utilizando, la perspectiva *in facto esse*, un «bulto» en el que yo puedo entrar. Es decir, algo definido por la operación inicial del «entrar». Von Weizsäcker constató perfectamente, desde su perspectiva de neurólogo, el significado operatorio esencial del edificio ante los sujetos humanos: «Cuando percibo una casa no veo una imagen que me entra en el ojo. Al contrario, veo un sólido en el que puedo entrar.»

Las relaciones entre los sujetos y los cuerpos arquitectónicos son, por tanto, inversas de las relaciones entre los sujetos y los cuerpos comestibles. Mientras que el sujeto percibe el cuerpo arquitectónico como algo en el que él puede introducirse, el sujeto percibe el cuerpo comestible como algo que él puede introducir en su propio cuerpo. Sin embargo algunos artistas, como Salvador Dalí, han pretendido valorar las obras arquitectónicas, como las obras de Gaudí, precisamente por su apariencia de «obras comestibles».

Así pues, desde un punto de vista arquitectónico, que es esencialmente antrópico, una construcción sin puertas practicables no sería una habitación, salvo metafóricamente. A lo sumo, si en su interior hay algún hombre o alguna mujer, sólo podrán existir allí en forma de cadáver. La construcción de referencia no sería una casa sino una tumba; acaso un cenotafio, una sepultura vacía. Por el mismo motivo, las obras de arte, de marquetería, sobre todo si son nanométricas, que puedan tener un interior y un exterior, no podrán considerarse como obras arquitectónicas, aunque su estructura topológica sea muy similar a la de un edificio. La construcción de un recinto vacío, como un armario, en el que podamos meter y sacar cosas, pero en el que no podamos entrar ni salir para *habitarlo*, no nos lleva a la idea del edificio (aunque los objetos introducidos o extraídos de ese recinto sean interpretados, por analogía, como sus «habitantes», y el armario como un habitáculo o bitácora). Tampoco la estructura topológica de la mesa («tablero sobre patas») sirve para definirla, puesto que esta estructura puede ser análoga a la de un podium o a la de una tejavana. Lo esencial de la mesa es que su tabla se encuentre a la altura de las manos del hombre erguido, a fin de que esa tabla puede ejercer las funciones de un «suelo de las manos»: si la altura de esa tabla se reduce hasta el nivel de los pies, se convierte en un podio; si se eleva por encima de la cabeza se transforma en un techo.

Así también, de su condición de construcción en la que debe ser posible entrar o salir (que es lo que hace que la metáfora del «Mundo como casa del hombre» sea, para quien no es espiritualista, grosera y meramente literaria, puesto que es imposible entrar en el Mundo o salir de él), podemos deducir la tridimensionalidad propia de la obra arquitectónica. La tridimensionalidad es propia de los cuerpos y los define. Carece de sentido la pregunta: ¿por qué los cuerpos del mundo real tienen tres dimensiones y no dos, cuatro o doce? Las

respuestas suelen ser peticiones de principio a semejante pregunta, como la que dio H. Poincaré: «Vemos a los cuerpos del Mundo exterior con tres dimensiones porque el ojo también las tiene.» Pero un cuerpo que no tuviese tres dimensiones no sería cuerpo, como una figura plana que no tuviera tres ángulos no sería triángulo. La pregunta ¿por qué un cuerpo tiene tres dimensiones? no tendría más alcance que la pregunta ¿por qué un triángulo tiene tres ángulos? La obra arquitectónica es tridimensional, porque la obra arquitectónica es un cuerpo. Y esta característica no es tautológica, sino relevante en el momento de diferenciar la arquitectura de otras artes tales como la escultura o la pintura, como más tarde diremos.

La idea de habitación, en cuanto vinculada a las operaciones de entrar y de salir, en el sentido dicho, implica finalmente, como característica esencial de la obra arquitectónica, y aún como núcleo suyo, la condición del vacío. Sólo puedo entrar en un edificio, y salir de él, como de una habitación, si el edificio está vacío. La obra arquitectónica es una obra tridimensional, es un cuerpo, como hemos dicho.

Pero esto no es suficiente. *Hay que añadir, para expresar el núcleo de la esencia de la obra arquitectónica, que la obra arquitectónica es un cuerpo vacío.*

Obviamente no se trata del vacío atmosférico, que, por otra parte, tampoco queda excluido. Se trata de un vacío arquitectónico tal que, sin embargo, y paradójicamente, habremos de considerar como el núcleo esencial de la obra arquitectónica, y aún del *finis operis* de la misma. Se trata, por supuesto, de un vacío específico, cuya naturaleza podría quedar desvirtuada si nos referimos a él con el término genérico de vacío. Para evitar esta eventualidad recurrimos al griego, y utilizamos el término *kenós* (tomado del adjetivo *kenós, e, on*, «espacio vacío») sin necesidad de vincularlo a operaciones de «evacuación de contenidos» (*kenoo* = evacuación), entre otras cosas porque el *kenós* arquitectónico resulta antes que de operaciones de *evacuación* (como el vacío barométrico producido en un tubo) de operaciones de *construcción*, en el sentido dicho. Desde este punto de vista, la obra arquitectónica, en cuanto obra acabada, no podría ser entendida como tal más que desde una Idea que desborda ampliamente el fenómeno, puesto que la idea de esta obra implica esencialmente el *kenós*, el espacio arquitectónico vacío. La obra arquitectónica, según esto, puede definirse como un espacio fabricado, construido, edificado, como vacío. Y no tanto, como hemos dicho, mediante la evacuación de contenidos, sino mediante la fabricación o construcción, por envolvimiento (muros, cubiertas) de un *kenós*, que descansa por gravitación de su propio cuerpo sobre el suelo, recortado en la superficie de la Tierra.

Tenemos que diferenciar por tanto el *kenós* (o espacio vacío formal arquitectónico construido) del espacio vacío material (*Raum*, de los alemanes), entendido como el contenido corpóreo mismo de la obra arquitectónica, consti-

tuido precisamente ante todo por los muros, cubiertas, &c., es decir, por la «parte llena» y no por la vacía del edificio, en tanto que esa parte «llena» puede considerarse como un espacio macizo creado por el arte en un espacio vacío previo (a la manera como se dice que los sonidos crean en el silencio, un «espacio sonoro»).

El *kenós* arquitectónico no es por tanto el «espacio arquitectónico lleno creado por el arte». Es precisamente el espacio vacío creado por la obra arquitectónica. Una idea que tiende a eclipsarse cuando se habla de edificación, porque, en general, cuando escuchamos la palabra edificar, nos representamos el proceso de levantar muros sobre espacios vacíos, disponer cubiertas o tejados sobre superficies abiertas, pero sin referencia explícita y formal al *kenós* resultante de las operaciones de edificar o construir; acaso porque ese *kenós* se da por supuesto, acaso porque ni siquiera se considera esencial para la edificación (hablamos también de edificación al referirnos al proceso de construcción de las pirámides faraónicas, en el supuesto de que ellas fueran macizas, y de que el acceso a las cámaras vacías hubiera sido obstruido; en cuyo caso no cabría ver a esas cámaras como un *kenós*, como una habitación, sino como una tumba).

Podríamos ya formular la tesis fundamental de la filosofía materialista de la arquitectura que estamos exponiendo, diciendo que la obra arquitectónica se orienta a la construcción de un interior, en el que sea posible entrar y salir, de suerte que este interior sea un *kenós*, un vacío. El *kenós* arquitectónico, por tanto, no es solamente el vacío, sino un dintorno vacío, interior, aislado por tanto del exterior, del entorno, mediante un contorno envolvente, formado por el suelo, por los muros y por la cubierta.

El vacío tiene mucho que ver, como ya lo vieron los atomistas, con el no ser (*me on*); un no ser que afecta no sólo a la negación del *plenum* físico del dintorno, sino también a la negación o segregación transitoria de las relaciones e interacciones de quienes viven en el edificio con los demás (incluso con los vecinos). La arquitectura viene a constituirse así en una suerte de válvula mediante la cual los sujetos corpóreos, individuales o en grupo, pueden aislarse de los demás («encerrándose en el interior de su casa») y pueden por tanto aislar a los demás, impidiéndoles entrar en su interioridad. La estructura lógica de esta «válvula arquitectónica» queda muy bien reflejada en la que podríamos llamar «lógica de la puerta», en cuanto sector del muro susceptible de abrirse o de cerrarse.

En efecto, «abrir la puerta» es una operación R, producto relativo de otras dos, la operación P (interrumpir la continuidad física de la puerta con el muro; tradicionalmente consistente en descorrer un cerrojo) por una operación Q (consistente en separar la hoja del muro). «Abrir la puerta» es así una operación producto de otras dos: $R = P/Q$. Pero la operación «cerrar la puerta» R^{-1} exige comenzar por aproximar la hoja separada al muro (es decir Q^{-1}) para después establecer la continuidad física con el muro (correr el cerrojo P^{-1}). En

símbolos: $R-1 = Q^{-1}/P^{-1}$. El análisis detallado del curso temporal asimétrico de esta serie de operaciones, que consideramos esenciales al habitar, dentro del presente, podría revelarnos muchos aspectos de la dialéctica del *kenós*, como interior vacío con el entorno o exterior.

En resolución, la Arquitectura se nos presenta como el arte de construir, por medio de materiales macizos, de consistencia corpórea y sólida, edificios vacíos, de contenido incorpóreo, pero no por ello menos material. Y no porque, como hemos dicho, el vacío corpóreo del *kenós* implique vacío barométrico, ni menos aún vacío gravitatorio o electromagnético; sino porque aunque el *kenós* lograra un vacío primogénico total, sin embargo seguiría siendo material, ya fuera de orden segundogénico, ya fuera de orden terciogénico.

Ahora bien, si al *kenós* arquitectónico se le diera la consistencia propia de las materialidades segundogénicas, entonces habría que concluir que la arquitectura es una mera apariencia. No podría afirmarse entonces, que el *kenós* arquitectónico existe realmente, sino únicamente como «apariciencia eleática», producida, por ejemplo, como proyección del espíritu, una entidad susceptible de ser reducida a la condición de materialidad segundogénica. (Para el concepto de «apariciencia eleática» véase *Televisión, Apariciencia y Verdad*, Gedisa, Barcelona 2001). Desde este punto de vista habría que reiterar lo que ya hemos dicho acerca del espiritualismo: que es impotente para desarrollar una concepción realista de la obra arquitectónica. La interioridad y el vacío, no podrían ser considerados, desde el espiritualismo, como dimensiones objetivas de la Arquitectura. San Agustín, por ejemplo, al proclamar la *vía interioritatis*, pretendía regresar hacia la vida espiritual, hacia la interioridad de la propia alma, que muy poco tenía que ver con la interioridad de la Arquitectura. Acaso, pero por razones místicas, no explicadas, San Agustín y otros místicos, como San Buenaventura, por ejemplo, cuando penetran en la interioridad del templo, encuentran una disposición favorable para «recogerse» en la propia interioridad de su espíritu, en cuyo fondo, como «templos del espíritu santo», actúa el espíritu divino. Otro agustiniano, como Descartes, dividirá la realidad en dos mitades: la *res extensa* y la *res cogitans*. Pero la *res extensa* carece de toda interioridad, es exterioridad pura, *partes extra partes*; por ello, venimos concluyendo que el *kenós* arquitectónico es imposible en el ámbito de la *res extensa* cartesiana. El único correlato arquitectónico que cabe reconocer al cartesianismo sería el cuerpo individual: este sería la «casa del espíritu»; idea que, por otro lado, no sería otra cosa sino una versión «filosófica» de la idea paulina del cuerpo como «templo del espíritu santo». El alma, *res cogitans*, humana del cartesianismo, alma individual, aunque «arrastrando» la idea de Dios, parece vivir en el interior de un cuerpo, y aún dispone al parecer de un asiento, acaso la silla turca del esfenoideas; allí, tras ímprobos esfuerzos de meditación interior, logra decirse a sí misma: *cogito, ergo sum*.

Consideraciones análogas haríamos a propósito de J. P. Sartre, que en este punto se nos revela como un cartesiano *sui generis*. Porque en lugar del dualismo cartesiano que distribuye la realidad en dos mitades, *res extensa/res cogitans*, Sartre se acoge a un dualismo no menos metafísico, el que opone el *ser en sí* (*être en soi*) y el *ser para sí* (*être pour soi*). Pero el *ser en sí* es presentado precisamente como una «entidad maciza», cebada de sí misma, el ser por antonomasia; mientras que el *ser para sí* se muestra como una fractura, una grieta, un vacío o agujero, la Nada, que se revela en la conciencia humana a través de su mala fe. Pero todo esto significa, para nuestro asunto, que la obra arquitectónica, en lo que tiene de entidad corpórea, no admite la interioridad, ni el vacío; por consiguiente, en cuanto arquitectura es una mera apariencia. Interior, vacío, no ser o Nada serán momentos del *ser para sí*, pero no de la Arquitectura, en cuanto es un *ser en sí*.

En resolución, sólo desde el materialismo parece posible ofrecer una interpretación filosófica de la obra arquitectónica en cuanto en ella tiene lugar la construcción de una interioridad que es al mismo tiempo un vacío, un kenós.

En efecto, desde una perspectiva materialista, podría reconocerse al kenós o vacío arquitectónico como una realidad objetiva que, aunque incorpórea, esta sin embargo conformada por los cuerpos que la envuelven; una dialéctica similar a la que se nos muestra en el principio de relatividad de Galileo. Aquí el reposo resulta de la relación entre movimientos paralelos uniformes; en Arquitectura el kenós, el vacío incorpóreo, se nos muestra como relación terciogénica entre los cuerpos que lo envuelven. Además, este kenós es el que constituye la interioridad, la posibilidad de penetrar al interior del edificio.

Por tanto, lejos de considerar el interior, o el *kenós* arquitectónico, como una proyección del espíritu (o del *ser para sí*), en los cuerpos (como si el *kenós* surgiese literalmente de la nada) tendríamos que decir que es el interior arquitectónico y el *kenós* arquitectónico el que, representado segundogénicamente, dará lugar a las Ideas espirituales de «vida interna», «interioridad» y «vacío interior». Al menos se reconocerá que parece más viable el paso del *kenós* arquitectónico (y de la interioridad arquitectónica) hacia el *kenós* espiritual (o hacia la interioridad espiritual) que el paso recíproco. Y que es la interioridad espiritual, y aún el vacío espiritual, los que resultan de una determinada disposición de los cuerpos, de esas «grandes masas», de las que nos hablaba Alberti, con las que opera la Arquitectura.

En todo caso, en la Arquitectura habría que poner la clave de la filosofía espiritualista de tradición agustiniana, cartesiana u sartreana. *Verum est factum*.

El *kenós* arquitectónico es un volumen construido mediante el envolvimiento de su dintorno vacío por un contorno sólido envolvente que lo separa del entorno o exterior. Este contorno sólido de la obra arquitectónica está *implantado* en el espacio antropológico, porque gravita sobre un suelo terrestre y fijo, por relación a los suelos de las demás obras arquitectónicas (aún cuan-

do el movimiento de la Tierra haga variar la posición del suelo en relación con los planetas y las estrellas fijas; lo que tiene, por cierto, incidencia inmediata en arquitectura, cuanto a los efectos derivados del ciclo de Cori, por ejemplo).

En cualquier caso, la obra arquitectónica, en cuanto implantada en el espacio antropológico, no puede considerarse simétrica espacialmente, puesto que ha de considerarse siempre como orientada en función del entorno, tanto según una orientación horizontal como según una orientación vertical. Las orientaciones horizontales (orientación al poniente, al mediodía, &c.) son orientaciones alternativas; pero la orientación vertical es única, la que marca el vector de la atracción gravitatoria que mantiene al edificio descansando sobre el suelo terrestre. La obra arquitectónica, por lo tanto, está orientada en la dirección abajo arriba (orientación que tiene mucho que ver con la orientación de los hombres en cuanto primates bipedestados).

La gravitación terrestre preside la integridad de la obra arquitectónica, y determina en gran medida su morfología; diferencia también un edificio arquitectónico de los «habitáculos espaciales» que están siendo construidos en nuestros días y de los que tanto se espera para el futuro; pero las habitaciones espaciales serían antes obras de ingeniería que obras arquitectónicas. Desde la perspectiva de su orientación vertical, el conjunto de las obras arquitectónicas de la Tierra forma una totalidad compacta, atributiva, de estructura radiada, si tenemos en cuenta que los ejes verticales de cada edificio no son paralelos entre sí; son representables por pirámides o conos con el vértice en el centro de la Tierra, cuya superficie los corta en los límites de superposición con el suelo de cada edificio.

En el entorno hay que incluir, o bien a contenidos no arquitectónicos (bosques, montañas o campos labrados) o bien a contenidos arquitectónicos (en la ciudad). El contorno no sólo determina la separación táctil del *kenós* respecto del entorno (el contorno sólido es impenetrable y no permite la penetración de cuerpos desde el exterior, salvo que ese contorno sea perforado) sino también la separación óptica, puesto que el contorno del *kenós* es en general opaco. La intimidad arquitectónica está determinada, por tanto, por su contorno sólido envolvente, impenetrable y opaco. Ya hemos sugerido algo de la dialéctica implícita entre el aislamiento del *kenós*. Dice aislamiento recíproco entre el interior y el exterior, pero no simétrico; y que además es un aislamiento de doble sentido, que se refleja en la estructura del abrir y cerrar una puerta (que ya hemos analizado), en cuanto «válvula» situada en el contorno del edificio.

Son muy variadas las modulaciones que admite la dialéctica del *kenós*, en cuanto aislamiento recíproco pero no simétrico, entre el interior de un dintorno y el exterior de un entorno. El aislamiento pleno, en los dos sentidos, supondría, en el límite, tanto la segregación del *kenós* respecto del exterior como la segregación del exterior respecto de un *kenós* que resultaría impenetrable y opaco. Pero es evidente que caben también situaciones en las cuales a la segregación del exterior, respecto del interior, no corresponda una segregación

del interior respecto del exterior: desde el *kenós*, con muros o ventanas semitransparentes, se mantiene la conexión con el exterior, que sin embargo sigue interrumpida en sentido inverso. La misma pantalla de televisión doméstica puede interpretarse como un mecanismo de perforación del contorno de la casa, mediante la cual su opacidad se sustituye por una semitransparencia, o incluso por una transparencia plena si en el interior del *kenós* se instala una cámara (hemos desarrollado estas ideas más ampliamente en *Televisión, apariencia y verdad*, Gedisa, Barcelona 2001, y *Telebasura y democracia*, Ediciones B, Barcelona 2002).

La dialéctica del aislamiento recíproco del *kenós*, respecto de su entorno, se despliega obviamente en otras muchas direcciones que dependen de la naturaleza *radial* o *angular* del entorno, o de su naturaleza *circular*. Respecto del entorno *radial-angular*, el *kenós* supone el aislamiento de la «Naturaleza» (el bosque, los animales). Es el caso de la casa o el templo en el campo, y, en mucha menor medida, la casa o el palacio rodeado de un amplio recinto ajardinado. Bakema habló hace unas décadas de la dialéctica del interior y del exterior de una mansión refiriéndose a las posibilidades de mantener desde el interior el contacto óptico con el exterior ajardinado, o bien mediante la introducción del exterior (la «Naturaleza») en el interior del recinto doméstico (la «Cultura»), a través de jardines interiores, impluvios, &c. Esta dialéctica, sin embargo, está dada más en función de la oposición Cultura/Naturaleza, que presidió las décadas de la moda estructuralista, que en función de la oposición Dintorno/Entorno estrictamente arquitectónica. En todo caso, si cabe hablar de dialéctica arquitectónica, en un sentido más fuerte que el de la mera «correlación de partes», es en la medida en que la oposición entre el dentro y el fuera de la que se parte resulte de algún modo negada.

Más interesantes son, por tanto, los modelos de la dialéctica arquitectónica que se despliegan en el *eje circular* del espacio antropológico. Estas modulaciones pueden tener lugar, ante todo, por la acumulación, en las ciudades, de unidades arquitectónicas «enteras». Y esto de dos modos. El primero por acumulación contigua, por medianiles: a fin de cuentas, y puesto que las paredes no son cintas de Moebius, el paramento interno de una pared puede formar parte de un *kenós* distante del *kenós* contiguo del que forma parte el paramento opuesto de la misma pared. El segundo modo, por acumulación discreta de edificios. También hay que constatar las modulaciones de la dialéctica arquitectónica basadas en la división de los edificios, como unidades enteras, en unidades fraccionarias (por plantas, apartamentos o pisos, e incluso a veces, dentro de ellos, habitaciones, celdas o cubículos, con puertas que multiplican el número de los interiores vacíos). En cualquier caso, el aislamiento entre estos *kenoi* urbanos, o incluso entre los *kenoi* contruidos mediante «división» en plantas en cada edificio, las cuales, salvo la primera, ya no descansan directamente en el suelo terrestre, sino en otras plantas, puede ser aún mayor que el aislamiento entre los edificios inter-urbanos (entre los edificios de diferen-

tes ciudades). «Está una pared de otra más distante que Valladolid de Gante», se decía en la España del siglo XVI. (Sin duda las dos «paredes» aludidas del texto citado se refieren a los paramentos del mismo tabique que separaba dos viviendas vecinas contiguas).

No podemos entrar aquí, por razones de espacio, en el análisis de las relaciones entre los kenoi domésticos, o de vecindad, o interurbanos; en la estratificación de estos kenoi, en su escala (kenós construidos a escala individual, a escala familiar nuclear, a escala de familia troncal, de gran familia, de grupo, cuarteles, conventos...). Mención especial merecen los llamados edificios públicos (teatros, templos, bancos, plazas de toros...) en los cuales la transparencia de su contorno puede ser máxima y su intimidad, en el eje circular, mínima (por cuanto su contorno puede ser traspasado por un número muy grande de individuos anónimos). Sin embargo la estructura del *kenós* permanece presente en los mismos edificios públicos, aunque sólo sea en algunos recintos privados de su interior, reservados a los despachos, residencias o *sancta sanctorum*.

Desde una perspectiva antropológica general, la arquitectura nos permite penetrar en una estructuración peculiar del espacio antropológico, que pasa desapercibida desde otros puntos de vista, y en virtud de la cual y en el curso de su desarrollo histórico, este espacio ha ido organizándose en conjuntos arquitectónicos de cardinal muy variable, desde la alquería con un único edificio a la aldea con diez o doce edificios de una planta; desde la villa y la ciudad con diez mil a cien mil edificios, hasta la megalópolis, con más de un millón de edificios. Desde el punto de vista del espacio antropológico la estructura arquitectónica global se asemeja, como ya hemos dicho, vista desde el eje radial, a la que corresponde a un conjunto de conos o pirámides que tienen su vértice en el centro de la tierra y que al cortar a su perímetro forman el suelo primero de cada edificio, cuyo kenós se termina en la cubierta, aunque podría continuar hasta el cielo (muchas veces al techo interior del edificio, sobre todo cuando toma la forma de una cúpula, pretende reproducir en el interior el cielo estrellado). Estos millones de conos o pirámides, cuyos vértices arrancan del centro de una Tierra que está rotando y girando incansablemente sobre sí misma y alrededor del Sol, alojan a los millones de *kenoi*, viviendas, en las cuales habita el Género humano (a partir de la revolución urbana).

Son estas construcciones arquitectónicas las que han configurado a los ciudadanos como individuos, tanto como al revés. Y si los ciudadanos conviven en la plaza pública, en las calles o en los edificios públicos es porque interrumpen diariamente la convivencia para acogerse a la privacidad de su vida interior, que no es otra sino la interioridad vacía del alvéolo constituido por su kenós arquitectónico. Millones y millones de estos alvéolos arquitectónicos están siendo sin embargo perforados a partir de los últimos sesenta años, y de un modo progresivo, por la televisión.

7. Dos palabras nada más sobre la obra arquitectónica considerada *ex post facto*, a saber, en cuanto obra destruida y *relicta*, pero no hasta sus escombros moleculares (en los cuales, como hemos dicho, las morfologías arquitectónicas fraccionarias, las partes formales del todo han desaparecido reducidas a partes materiales). Las ruinas son a la obra arquitectónica arruinada, como ya hemos dicho, lo que el cadáver al organismo viviente.

La obra arquitectónica derruida, o reducida a ruinas, es lo que queda de la obra perfecta en cuanto obra arquitectónica: es una reliquia y, por tanto, una realidad histórica. Porque, existiendo en el presente, sólo alcanza su significado cuando, a partir de ella podemos reconstruir intencionalmente la obra pretérita, pero sin «destruir» a su vez las propias ruinas (ahora, por una reconstrucción que borrarase las morfologías de las ruinas en cuanto tales). La reconstrucción es, en rigor, la construcción consolidada de las ruinas. Sin ruinas la arquitectura, como proceso esencialmente histórico, sería imposible.

Por ello, la importancia arquitectónica de este tercer momento de la secuencia arquitectónica no puede deducirse de Ideas generales, bien asentadas, sin duda, por la filosofía mundana literaria, tales como la que se expresa en la fórmula de Panecio: «Todo lo que comienza acaba». Es necesario referirse a ideas específicamente arquitectónicas y, en especial, a la misma idea de la construcción normativa. Porque implica *prólepsis* promovidas por *anamnesis* basadas a su vez en el análisis de obras pretéritas; por tanto, de la consideración de las obras descompuestas y no sólo conceptualmente, sino realmente, es decir, de las obras arruinadas, de las ruinas. Las ruinas son el tercer momento de la secuencia que nos lleva a la raíz de la obra arquitectónica, en cuanto obra histórica.

Por ello las ruinas arquitectónicas han de mantenerse intactas como tales ruinas. Pero el proceso de reconstrucción-transformación intencional de las ruinas es el mismo proceso de construcción de la obra arquitectónica.

8. *Construir, Habitar, Arruinar*: una secuencia de tres verbos de acción a los que corresponden los nombres *construcción, habitación, ruinas*, que ya no se reducen a la condición de simples conceptos fenoménicos positivos, mundanos o vulgares, puesto que son también Ideas que arrastran toda una concepción de la vida humana y de su historia. Son Ideas desde las cuales determinados fenómenos positivos alcanzan su verdadera dimensión arquitectónica.

La secuencia ternaria a través de la cual se despliega la obra arquitectónica, *construir, habitar, arruinar* –secuencia que puede ponerse en correspondencia parcial con la utilizada por Heidegger, aunque con inspiración no materialista, *construir (Bauen), vivir (Wohnen), pensar (Denken)*– la hemos «deducido» del proceso material mismo de la edificación, y por ello tiene que ver con la distinción entre los momentos ya señalados de lo que está *in fieri* (en tanto implica el

futuro), de lo que está *in facto esse* (el presente) y de lo que sigue siendo *ex post facto* (el pasado arquitectónico expresado en las ruinas).

Por lo demás, los términos de esta secuencia y la secuencia misma, sobre todo en el par que la inicia (construir y habitar) está ya «institucionalizada» en la pragmática ordinaria más prosaica de los maestros de obra: si se construye un edificio es para habitarlo. Lo que ocurre es que una secuencia de dos términos resulta siempre incompleta, porque su cierre equivale a un círculo vicioso (se construye para habitar, y se habita porque se ha construido). Para romper este círculo es necesario por lo menos un tercer término: *tria faciunt collegia*.

Y este tercer término es el que permitirá medir el grado de concatenación circular de las ideas representadas en la secuencia mediante las cuales concebimos filosóficamente a la obra arquitectónica. Es evidente que sólo si el tercer término es arquitectónico, podríamos hablar de una concatenación circular, que además no sea viciosa. Si este tercer término fuera extraarquitectónico (por ejemplo, porque introduce a los dioses ctónicos –los del suelo, el *nomos* de la Tierra– o a los dioses del cielo, los del techo celeste) el círculo no sería vicioso, pero debido simplemente a que ni siquiera sería un círculo arquitectónico.

Si las ideas de esta secuencia (y su secuencia misma), u otras parecidas, son constitutivas de la obra arquitectónica en cuanto tal, habrá que concluir que quien ante un edificio, o ante sus ruinas, no utiliza estas ideas, sólo podrá ver en el edificio o en sus ruinas amontonamientos de piedras, guaridas o escombros, sin duda útiles desde el punto de vista pragmático; pero no verá algo muy distinto de lo que podría percibir un perro o un chimpancé.

3. «Ideas» filosóficas vistas desde «Sillares» (arquitectónicos): Arquitectura de la Filosofía

Mientras que en el anterior §2 hemos recorrido el camino que va del cuerpo fenoménico al núcleo de la obra arquitectónica, en el presente §3 intentamos «descender» desde este núcleo al cuerpo mismo de la obra.

1. Nos ocupamos ahora, aunque muy esquemáticamente, de ciertas ideas que, siendo desde luego ideas que podrían considerarse imprescindibles en la mayor parte de las filosofías reconocidas como tales (los nombres de esas ideas figuran en la casi totalidad de los diccionarios o vocabularios de términos filosóficos) sin embargo pueden ser vistas o contempladas desde los propios sillares, en la medida en que estos se consideran como el cuerpo mismo de la esencia de la obra arquitectónica, cuyo núcleo hemos intentado definir en el párrafo precedente. La expresión «poder ser vistas», desde estos sillares concatenados, es deliberadamente ambigua, y ha sido escogida para que pueda significar ya la mera posibilidad (y sería suficiente) de que desde los «sillares concatenados» se nos haga presente, de manera interna, alguna Idea filosófica

trascendental, o incluso la misma génesis operatoria de tal idea.

Las ideas que pueden aparecérsenos desde los «sillares concatenados», desde los fenómenos que constituyen el cuerpo de la obra arquitectónica, es decir, aquellas ideas que pueden ser «evocadas a partir de los sillares» o ser nos sugeridas, en cuanto sujetos psicológicos, por ellos, forman un conjunto indefinido cuya extensión depende, en gran medida, de la capacidad asociativa o evocadora de los sujetos psicológicos que contemplan la obra arquitectónica. Aquí queremos atenernos a aquellas Ideas que estén efectivamente inmersas en los sillares de referencia, y no precisamente aquellas que «evocamos» o «asociamos» en virtud de meros mecanismos subjetivos.

Ahora bien. No todas las ideas que puedan considerarse como inmersas en las propias piedras o sillares concatenados, incluso aquellas que con más evidencia se nos muestran conformando la morfología de las piedras y sillares arquitectónicos, son por ello ideas (filosóficas) que deban ser consideradas como arquitectónicas por esencia ellas mismas. Podrán estar inmersas en tal obra arquitectónica, pero o bien de un modo accidental, o bien de un modo adventicio, y no siempre necesario a la obra arquitectónica en cuanto tal. No porque las morfologías inmersas en el edificio sean fenoménicas y no esenciales han de dejar de ser internas al cuerpo de la obra. La esencia sólo existe en el fenómeno, si bien este fenómeno, en arquitectura, se manifiesta en «rostros» exteriores bien diferenciados, como pudiera serlo la fachada del edificio.

Esto nos obliga a distinguir críticamente en nuestros análisis las ideas que efectivamente están inmersas en la misma esencia de la obra de aquellas otras ideas que, aunque inmersas en la obra, y aún siendo conformadoras de su morfología, han de ser disociadas de la obra misma como adventicias a su esencia arquitectónica o como meramente genéricas.

2. Nos ocupamos en primer lugar de esas ideas adventicias (desde el punto de vista de la Filosofía de la Arquitectura) con intención de iniciar una *catártica* ejercida sobre obras arquitectónicas concretas; una *catártica* que no quiere apoyarse en criterios estéticos o morales, sino en criterios estrictamente filosóficos, que tengan que ver con la filosofía materialista de la Arquitectura.

La importancia crítica de este tipo de análisis catárticos es muy grande, dada la confusión lamentable de criterios en la que se encuentran la mayor parte de los críticos en el momento de analizar las obras arquitectónicas «en nombre de la Arquitectura». Y es en esta catártica en donde mejor podemos apreciar los efectos de una concepción filosófica de la obra arquitectónica que, considerada en sí misma, podría parecer a muchos arquitectos excesivamente «especulativa»; pues es en la utilización catártica de la teoría filosófica de la Arquitectura como podemos medir las consecuencias, muchas veces delirantes, que puede tener la carencia de una doctrina filosófica firme sobre la esencia de la obra arquitectónica.

Es evidente que únicamente podremos hablar de ideas adventicias inmersas (en las morfologías mismas de la obra arquitectónica) cuando dispongamos de un criterio que nos permita distinguir esas ideas inmersas, pero adventicias, de las ideas esenciales que constituyen a la obra arquitectónica. Podrá renunciarse a todo criterio esencialista, y aún aborrecerlo, en nombre de un sano escepticismo dispuesto a suspender cualquier juicio artístico sobre la obra arquitectónica. Es decir, podrá considerarse absurdo, y aún peligroso, para la libertad del arquitecto, cualquier intento de crítica catártica. Pero entonces quedaríamos fuera del planteamiento propuesto, que no es otro sino el análisis de las condiciones que puedan dar algún sentido preciso a una crítica catártica de las ideologías adventicias inmersas, de hecho, en las morfologías arquitectónicas.

La catarsis, cuyas posibilidades y alcance habrá que analizar, no se refiere propiamente a las morfologías que ya están dadas, sino a las ideas asociadas de modo «coyuntural» a ellas. No es una catarsis que se proponga como fin propio la «demolición crítica», mediante la piqueta o la carga de dinamita de la obra arquitectónica. A los sumo se propone reinterpretar, desde otros criterios, las morfologías sometidas a crítica y medir su alcance, e incluso desaconsejar o, simplemente, no aplaudir la construcción de nuevos edificios que se apoyen únicamente en esas ideas adventicias, invocadas en nombre de la arquitectura.

El criterio desde el cual defendemos la pertinencia de una crítica catártica de las obras arquitectónicas no podría ser otro sino el de la idea que hemos considerado como nuclear a toda edificación: la idea del *kenós* arquitectónico. Es decir, la Idea del «interior vacío» construido sobre un suelo, por medio de una envoltura sólida que gravita sobre él, y confiere a la obra arquitectónica el sentido vectorial que está determinado por la misma gravitación terrestre.

Ahora bien, el *kenós*, tal como lo hemos presentado, es, desde luego, una construcción cultural de naturaleza genuinamente antrópica. En consecuencia, la obra arquitectónica no es una obra de imitación, por mucho que pueda darse por sobreentendido que la arquitectura es obra de imitación y que únicamente cuando los modelos imitados están firmemente establecidos, cabrá proceder con seguridad en la construcción de las obras arquitectónicas.

En la tradición helénica los modelos de las artes de imitación eran, desde luego, modelos que se decían ofrecidos por la Naturaleza. Y la Naturaleza se daba a través de tres órdenes que ponemos en correspondencia con los tres ejes del espacio antropológico: el eje radial, el eje angular y el eje circular.

A) Los modelos naturales, en sentido radial, de la arquitectura, han sido muy frecuentes. Huyendo de la prolijidad citaremos de pasada la doctrina arquitectónica, de inspiración roussoniana, de Marc Antoine Laugier (*Essai sur l'Architecture*, 1755), que pretendió «demostrar racionalmente» los orígenes naturales del templo griego. La arquitectura arquitrabada, sin muros, habría surgido en el bosque, cuando sobre cuatro árboles vivos desempeñando el pa-

pel de columnas o pies derechos, hubieran caído unas ramas, prefigurando las vigas, y sobre estas unos troncos habrían formado la cubierta a dos aguas, delimitando a su vez el frontón. Esta sería la cabaña natural primitiva que ulteriormente admitiría muros, por motivos prácticos, pero en condiciones muy restrictivas. La estructura arquitectónica primordial de Laugier tenía un fuerte compromiso normativo y, por tanto, crítico, principalmente respecto de la arquitectura barroca.

Podríamos reconocer que el modelo de Laugier —enteramente al margen de lo que hemos considerado como núcleo de la obra arquitectónica, el *kenós*— tiene una gran virtualidad normativa y crítica. Él es capaz, si no ya de instaurar un modelo arquitectónico nuevo (a fin de cuentas el templo griego existía muchos siglos antes de las especulaciones del padre jesuita), sí de exaltarlo como canon y colaborar a que se dejasen de lado otros modelos. Pero desde la teoría del *kenós*, como núcleo de la obra arquitectónica, tendremos que considerar a la teoría de la arquitectura de Laugier como efecto de una desorientación casi total respecto de los caminos que son necesarios para alcanzar la esencia de la obra arquitectónica; una desorientación que le llevó a considerar a la arquitectura barroca como pseudoarquitectura, y a los muros del templo clásico como adventicios. Una teoría ingenua, porque contiene una flagrante petición de principio, que el autor ni siquiera advirtió: la «cabaña primitiva» tiene forma de templo griego, porque Laugier calculó dispuestas sus columnas y sus vigas, cubiertas y frontones, inspirándose en el propio templo griego cuyo origen pretendía explicar.

Otra teoría naturalista, ahora ya no del templo griego, sino de la catedral gótica, es la que la relaciona con el bosque, como lo hace L. Mumford en su libro *Técnica y civilización* (Alianza, Madrid 1971, pág. 137). La teoría subraya que los pilares góticos, en la época más tardía, se parecen a troncos de árboles entrelazados; la luz filtrada dentro de la iglesia produce una penumbra similar a la del bosque, mientras que el efecto del cristal brillante evocaría el cielo azul o la puesta de sol vistos a través de las ramas.

Aún dando por buena esta teoría de la catedral gótica (que tendría que contrastarse con las teorías del origen urbano, como la de Focillon) no por ello podríamos considerarla como una teoría de la arquitectura en general. No podríamos pasar de la teoría de la arquitectura gótica a la teoría de la arquitectura en general; en cambio será posible pasar de la teoría general a una especificación suya producida por la modulación que el bosque pudiera haber determinado en el núcleo esencial genérico presupuesto.

Otro tanto habría que decir de algunas sugerencias de psicoanalistas proponiendo la relación entre cuevas prehistóricas, enterramientos en tinajas (en postura fetal) y claustro materno. Una relación que se haría presente a todos los mortales que han experimentado el llamado «trauma del nacimiento». La cueva será aducida como el modelo natural de un espacio envolvente y protector, es decir, como un modelo del edificio arquitectónico. Los edificios ar-

quitectónicos, y en particular, los templos, serían en definitiva cuevas, la cueva prehistórica –la caverna platónica reconstruida en la civilización–.

Sin embargo, y sin subestimar estas relaciones, tendríamos que subrayar que la habitación en las cuevas, por sí misma, no pudo haber moldeado el espacio arquitectónico. También los osos vivieron en las cuevas, y no por ello se convirtieron en arquitectos. También en este caso podemos asegurar que el camino que conduce de los edificios a las cuevas es mucho más expeditivo y viable que el conduce de las cuevas a los edificios. Dicho de otro modo, y «haciendo el psicoanálisis al psicoanalista»: si alguien pudo ver a las cuevas como prefiguración de los edificios, fue debido a que partía ya de su experiencia de habitante en un edificio. Experiencia cuya estructura es muy distinta de la «habitación» en el claustro materno, precisamente porque las paredes de este claustro no tienen solución de continuidad con el embrión, ni por tanto puede hablarse del vacío o kenós que venimos considerando como constitutivo de la obra arquitectónica.

En cualquier caso, no se trata de negar de plano las funciones de modelo que el entorno natural radial puede haber desempeñado respecto de múltiples morfologías arquitectónicas. Se trata de mantener estas funciones dentro de sus justos límites. Si la obra arquitectónica es obra poética habrá que descartar, por supuesto, las teorías de la mimesis de modelos naturales, reales o supuestos (la cabaña primitiva de Laugier, el bosque gótico, las cuevas paleolíticas...) para dar cuenta de la estructura del núcleo esencial de la obra. Pero no habrá por qué descartar la efectividad de estos modelos, supuesto ya el *kenós* arquitectónico, para especificar el desarrollo del núcleo esencial genérico, en un cuerpo arquitectónico, si no en su totalidad sí en partes suyas significativas (la cúpula de un templo o de un palacio, explicada como una cubierta a la que se le ha dado la forma de un firmamento reducido): el palacio de la Opera de Sidney, de Jørn Utzon, en el que el «envolvente», a la vez muro y cubierta, está fraccionado imitando, con ambigüedad calculada, conchas abriéndose en la bahía, o veleros dispuestos a surcarla; y no hablemos de modelos culturales tales como cestaños, libros, automóviles o locomotoras, en las que se han inspirado algunos arquitectos para confirmar las líneas del dibujo del cuerpo mismo de los edificios.

En cualquier caso, al límite al que pueden conducir los prejuicios naturalistas nos aproximarán todas aquellas posiciones que, precisamente por no disponer de una idea filosófica adecuada de la esencia de la obra arquitectónica, tienden simplemente a eliminarla, en cuanto le sea posible, sea demoliéndola (templos sin muros –Dios está en todas partes de la Naturaleza–, aula sin muros, &c.), sea sencillamente ocultándola, para que no «desentone» con el paisaje natural. El concepto, tan oscuro y *ad hoc* muchas veces, del «impacto ambiental», ampliamente arraigado en los movimientos ecologistas, ha llevado a algunos arquitectos a proponer el modelo de las «fachadas cero», a fin de lograr que los edificios queden disimulados o enmascarados en su entorno. Pe-

ro es evidente que para enmascarar a un edificio no hace falta apelar a esas filosofías ecologistas: la realidad de esos edificios disimulados no necesita de tales filosofías (aunque esas ideas hayan estado en su génesis ocasional). Dicho de otro modo, las filosofías ecologistas de la Arquitectura son adventicias a la realidad de los edificios disimulados.

B) Los modelos zoomórficos de la arquitectura y, principalmente, de los templos, pueden ser interpretados desde una perspectiva *sui generis*, a saber, religiosa, sobre todo si se presupone una concepción de la religión primaria en cuanto religión organizada en función de los animales divinos, ya sean estos depredadores o antropófagos (como el Moloch de los cartagineses) ya sean benefactores (como lo habrían sido la mayor parte de los dioses animales herbívoros del Egipto faraónico, como el buey Apis o la vaca Athor). Tenemos que remitirnos aquí a *El animal divino* (2ª edición, Pentalfa, Oviedo 1996).

No se trata ahora de que los templos hayan sido concebidos como «casas destinadas a habitantes animales», como establos, pero sin que el continente arquitectónico tuviera aquí mucho que ver con sus inquilinos, para asombro de los visitantes (Celso: «Cuando uno se acerca a ellos [a los templos egipcios] contempla espléndidos recintos sagrados y bosques, grandes y bellos pórticos... y hasta ceremonias que infunden religioso temor y misterio; pero una vez que está uno dentro y que se ha llegado a lo más íntimo, se encuentra con que es un gato, un mono, un cocodrilo, un macho cabrío, un perro lo que allí es adorado», *vid. El animal divino*, págs. 185-186).

Se trata de que el animal, algún animal sagrado, pueda llegar a ser el modelo del cuerpo mismo de los templos, que a su vez podrán ser considerados como los prototipos de todo edificio ulterior. Esto ocurre, de modo explícito, en algunos edificios religiosos, como pueda serlo el edificio estilo Chenes, de Hochob (Campeche), conocido como «La casa de las iguanas», cuya fachada representa el enorme rostro de Itzan Na, con la boca abierta (la puerta) exhibiendo los dientes de la mandíbula superior (dintel) e inferior (umbral).

Pero aún más importante, desde nuestro planteamiento, son los casos en los cuales el modelo zoomórfico de la arquitectura no está explícito, sino que resulta de la interpretación de los críticos de arte o de arquitectos que se han arriesgado a atribuir a determinadas obras arquitectónicas (particularmente, a los templos del Egipto faraónico) un modelo zoomórfico que no afectaría únicamente al cuerpo del edificio (a su fachada, a su decoración) sino a su propia estructura esencial. Para decirlo en una fórmula: el edificio, particularmente el templo, tendría como núcleo esencial, no ya el kenós arquitectónico, sino el *animal viviente*, sobre todo si este es un animal sagrado o divino. Esta interpretación, llena de originalidad, del templo egipcio, fue ensayada hace años por un arquitecto, Nicolás M. Rubió (*El templo egipcio y la divinidad animal*, Publicación del Colegio Oficial de Arquitectura de Cataluña y Baleares, Barcelona 1965), interesado, como él mismo dice, por conocer la influencia que

el animal esté en condiciones de ejercer en la mente del arquitecto. Y partiendo del hecho, ya establecido por etnólogos y antropólogos, de la zoolatría de muchos pueblos, que lleva a considerar a algunos animales como divinos (Rubió utiliza la expresión «animal divino» en el contexto de sus premisas etnológicas) el autor cree poder refutar las ideas vigentes, a principios del siglo XX, sobre los modelos vegetales de los edificios faraónicos. El templo egipcio se consideraba en efecto como procedente de una cabaña de cañas, y todo en él eran fajos de lotos traducidos en piedra. «Toda la arquitectura egipcia (decía Soldi Colbert, en 1899) se encierra en eso: el templo en sí mismo es una flor mística».

Pero Rubió confiesa haber experimentado «una especie de revelación» mística, si bien por vía táctil, en un atardecer en el que se encontraba en uno de los templos de Tebas, años después de haber palpado la piel de un elefante cobrado en una cacería en Gambia. «Acababan de ponerse [mis manos] sobre una enorme piedra, tibia aún, al final de un ardiente día... el Nilo murmuraba no sé qué mágicas plegarias... mis manos seguían hablándome, ahora me recordaban la piel de los hipopótamos que habían tocado». Brevemente: Rubió sostiene que los templos egipcios, como los edificios en general, no sólo tienen esqueleto, también tienen piel, epidermis (una piel que el funcionalismo, utilizando el hormigón y el acero, ha eliminado). EL funcionalismo, dice «ha desollado» a los edificios. Pero si los templos egipcios, a los que él se atiene, tienen piel, es porque el edificio íntegro ha debido ser concebido como un animal. ¿Cómo probarlo?

Mediante la interpretación de las columnas como patas que sostienen el edificio-animal. De este modo la sala puede ser considerada como una «estructura sobre patas». Los monumentos megalíticos, dos pilares sosteniendo un dintel, pueden perfectamente sugerir la estructura del hombre bípedo. Otras estructuras de cuatro patas, recordarán la del caballo o la del mamut. Cuando el número de pilares aumenta caemos de lleno en el rebaño. Y así, quien percibe las hileras de las salas hipóstilas, puede también percibir las patas en movimiento. En efecto, «es fácil imaginar que los sacerdotes y sus antorchas permanecen quietos en una quietud solemne mientras que son las columnatas las que se mueven». Sobre las columnas-patas... sea cual fuere el hecho físico, el movimiento relativo de las luces en contacto con las columnas produce el fenómeno de una aparente marchas de las columnas en la oscuridad.

¿Cómo negar el sentido o ridiculizar esta analogía profunda entre los animales divinos, bípedos o cuadrúpedos, y los templos que descansan sobre columnas? Tampoco tratamos aquí de defender esta analogía, tarea por cierto nada fácil cuando se tiene en cuenta que los templos egipcios –menos aún los edificios en general– no están apoyados sobre columnas. Nos importa únicamente confrontarla con la tesis que aquí defendemos sobre el núcleo de la obra arquitectónica, el kenós como interior vacío.

Si analizamos las analogías entre *edificios* (algunos edificios) y *animales*, tal como las establece la teoría de Rubió, desde la teoría del *kenós* como núcleo de la esencia de la obra arquitectónica, tendríamos que constatar, en primer lugar, que las analogías de Rubió no son gratuitas, pero sí son externas y parciales. Van referidas a los «animales con patas-columnas», lo que constituye, sin duda, sólo una parte de los animales (la que comprende a los artrópodos y, por supuesto, a los vertebrados), y además, a los animales considerados desde la perspectiva externa (ya utilizada por Vesalio) de *cuerpos* que se sostienen sobre columnas. Los edificios de los que aquí se habla, son también sólo una parte de la obra arquitectónica (los templos egipcios), aunque alguno podría generalizar. Por supuesto, las analogías de Rubió, no están en contra de la teoría del *kenós*, porque la estructura «cuerpo sobre patas», podría verse como una de tantas disposiciones alternativas, entre las múltiples posibles, del eje vertical gravitatorio del cuerpo arquitectónico.

Ahora bien: desde la concepción del *kenós* arquitectónico, la confrontación (no parcial, de algunas obras arquitectónicas, sino general a todas ellas) entre *cuerpos orgánicos animales* y *cuerpos arquitectónicos* habría que conducirla por otras vías, y no meramente externas, sino internas al propio animal. La cuestión que esta confrontación nos abre es, sencillamente, la cuestión de si cabe atribuir a los animales (a animales de algún tipo definido) un equivalente del *kenós* arquitectónico, porque sólo entonces las analogías entre el edificio y animales podrían considerarse, desde nuestra perspectiva materialista, como esenciales (en realidad, como algo más que analogías parciales y extrínsecas).

Pero la pregunta por un equivalente animal del *kenós* arquitectónico ¿no es ya por sí misma disparatada? No, porque *kenós* dice «cavidad vacía» (siempre por relación a determinados cuerpos susceptibles de ser evacuados), y los animales, por lo menos a partir de los celentéreos, dejan de ser cuerpos macizos (como pueda serlo una célula embrionaria en estado de mórula) para comenzar a ser, de algún modo, cuerpos «huecos» (siempre por relación a otros determinados cuerpos «evacuables») envueltos por «paredes carnosas». Y no sólo esto, sino como cuerpos con «cavidades vacías internas» que, de algún modo, se continúan (sin perjuicio de las interrupciones por «válvulas») con el «medio exterior» (Claude Bernard acuñó el concepto de «medio interior del organismo»).

Aquí ponemos el principal motivo para descartar la analogía del «vacío arquitectónico» y el «vacío (celular)» o blastocele, propio de la *blástula*, a pesar de que los embriólogos utilicen un término arquitectónico para describir su estructura: «pared de la blástula». La blástula suele ser presentada, en efecto, como una esfera hueca, procedente de la evolución de la mórula, en cuyo interior, la secreción de líquidos celulares habría empujado a las células hacia la superficie, formando esa «pared» esférica. Pero el blastocele del animal en estado de blástula nada tiene que ver con el *kenós* arquitectónico: cabe hablar, es

cierto, de la «envoltura corpórea» de una «cavidad vacía»; pero precisamente, el carácter esférico de esa envoltura impide confundir la estructura topológica de un edificio arquitectónico con la estructura topológica de una blástula, sencillamente porque el edificio arquitectónico no es topológicamente una *esfera* (lo que le convertiría en una tumba, como hemos dicho), sino un *toro*. Es cierto que en fases más desarrolladas de la organización animal, también podemos encontrar «cavidades vacías», envueltas por «paredes» con «paramentos» externos (como pudiera serlo el ectodermo de una blástula, consolidada en los celentéreos externos e internos, el endodermo). ¿Podríamos entonces equiparar la estructura arquitectónica del *kenós* con el *arkenterón* de una blástula, o bien, con el interior (vacío) del «saco digestivo» en el que se hace consistir al celentéreo, cuyo *interior* ya tiene continuidad (a través de la boca-ano) con el medio exterior? No, porque la «cavidad vacía» del celentéreo no tiene la función de permitir la entrada de cuerpos exteriores a fin de que estos pueda *habitar* en su interior; precisamente los cuerpos entran en esa cavidad para ser demolidos hasta el nivel molecular, es decir, para poder ser digeridos y transformados en las mismas «paredes». La «cavidad vacía» del celentéreo, no tiene la estructura del *kenós*.

Y consideraciones parecidas habría que hacer de los *celomados* (que proceden de una evolución de los celentéreos, cuando entre los dos «paramentos» de éstos, ectodermo y endodermo, surge un mesodermo que se «ahueca» a su vez). El propio concepto de celomado está construido en función de esa estructura de «cavidad vacía» (*koilós* = hueco, cóncavo; *koilodes* = cavernoso). Y aunque, manteniéndonos en la perspectiva puramente topológica, podemos decir que el edificio arquitectónico es un celomado (semejante topológicamente a un animal celomado) sin embargo, esta semejanza no nos autorizaría a interpretar el *kenós* arquitectónico, con un celoma orgánico. El celoma orgánico no está conformado para que algunos cuerpos habiten en él, entrando y saliendo de su recinto. Lo que entra en el tubo digestivo de los celomados, es demolido, y lo que sale después, es excreción de cuerpos distintos de los que entraron. Las *cavidades* de los celomados no son *habitaciones*, para entrar o salir; son «ámbitos cavernosos» en los que tiene lugar el metabolismo (el anabolismo y el catabolismo)

Concluimos: la teoría del *kenós* arquitectónico no rechaza, como disparatadas en principio las comparaciones estructurales, topológicas, por ejemplo, que puedan establecerse entre los animales y los edificios al modo como las establece la teoría de Rubió (o como las exploró también D'Arcy Thompson). Pero sí ofrece un criterio para reducir estas analogías a sus justos límites y para medir su alcance. Un alcance que sería imposible evaluar si no disponemos de un *canon* dotado de suficiente potencia para enjuiciar las analogías que vayan observándose, sin subestimarlas ni llevarlas al extremo del ridículo, pero sin tampoco encarecerlas o considerarlas como descubrimientos de profundos misterios.

C) Acerca de los modelos antropomórficos, nos limitaremos a decir que, pese a las pretensiones «humanistas» que ellos suelen albergar, alimentados a veces por la Idea del hombre-microcosmos (pretensiones ridículas, salvo para los que creen que la supuesta «deshumanización de la arquitectura» consiste en la construcción de edificios no antropomorfos) no afectan en absoluto a la teoría del kenós. Antes bien, desde esta teoría podemos formar un juicio exacto sobre su alcance; y conviene constatar que si no dispusiéramos de algún criterio firme acerca de la esencia de la arquitectura, estaríamos enteramente desarmados ante las pretensiones de esta «filosofía humanista» de la obra arquitectónica, como lo estaríamos también ante la filosofía zoomórfica que antes hemos considerado. Un juicio, ante todo, limitativo de los delirios del humanismo antropomórfico. Que muy poco tiene que ver con el carácter antrópico de la arquitectura; carácter antrópico de escala que, sin embargo, es compatible con una segregación absoluta del sujeto beta operatorio constructor del edificio. Por lo demás, la concepción materialista de la arquitectura no es incompatible con un juicio «comprensivo» del antropomorfismo en arquitectura (generalmente reducido a las fachadas); un antropomorfismo «metafórico» (puerta-boca, ventanas-ojos, &c.) que habría que juzgar según criterios estéticos más bien escultóricos o literarios que arquitectónicos y que admite toda la gama de valores. No alcanza el mismo valor la fachada antropomorfa del Palacio Zuccaro, 1592, de la Vía Gregoriana de Roma, que la escandalosamente kitsch «Casa Cara» de Kazumasa Yamashita, 1974, o la más sutil Garagia Rotunda, de Charles Jencks, 1977.

En cualquier caso, estos casos de antropomorfismo no pueden considerarse enteramente adventicios, o postizos, a la obra; serán adventicios a su esencia, pero no a su cuerpo fenoménico, en la medida en que constituyan partes de su misma morfología, aunque la parte antropomorfa vaya referida a la fachada (al fenómeno arquitectónico más que al interior del edificio: desde dentro los ojos, la boca y la nariz de la obra de Jencks se esfuman por completo).

3. Las «piedras concatenadas» no desarrollan únicamente ideas fenoménica, incluso adventicias, respecto de la esencia de la obra arquitectónica, susceptibles de ser sometidas a un proceso crítico de catarsis. Las piedras concatenadas de la obra arquitectónica ofrecen también ideas filosóficas que desbordan el ámbito del campo arquitectónico, pero que sin embargo tienen un origen, o por lo menos una marca inequívoca de naturaleza arquitectónica, como si hubieran recibido de la arquitectura una conformación equivalente a la que recibe la bala, impulsada por la explosión, del ánimo del canon.

El *locus* arquitectónico en el que se expresan o se encarnan Ideas filosóficas, genéricas, aunque esenciales a la Arquitectura, se daría a escala de las unidades *enteras* y de las unidades *complejas*.

A escala de las unidades enteras, los edificios, encontramos, como componentes determinantes de la obra arquitectónica, tres tipos de relaciones objeti-

vas y estrictamente arquitectónicas que desempeñan el papel del alma (o ánima) de determinadas ideas filosóficas de primer rango. Nos referimos a la idea de *Fundamento*, la idea de *Constitución* (o *Sistema*) y la idea de *Espacio antropológico*.

A) La idea de *Fundamento*, sin duda, es una de las ideas más características de la tradición filosófica. Es una idea que define a la filosofía, en cuanto «Filosofía fundamental», precisamente como la investigación de los *fundamentos o cimientos* en los cuales descansa todo nuestro saber (y la define mejor que como «investigación de las raíces de nuestro saber, como reflexión radical y crítica que busca los principios»).

Pero la idea de fundamento es, ante todo, una idea arquitectónica, vinculada precisamente al eje vertical determinado como hemos dicho por la gravedad terrestre (en torno al cual se constituye la envoltura o contorno del edificio). Por ello la Idea de Fundamento no se confunde con la Idea de Principio. Este tiene, sobre todo, un significado lógico, el de premisa, axioma o postulado que ha de estar dado previamente; el fundamento, en cambio, no dice tanto «principio previo», menos aún «primer principio» (salvo para los «fundamentalistas»), cuanto *cimiento actuante en el que descansa el resto del edificio*. Los cimientos no son primeros fundamentos, puesto que a su vez se apoyan en el suelo, o en la roca terrestre, que a su vez se apoya en las capas más profundas de la Tierra, que, a su vez, no son ni siquiera sólidas, ni siquiera compatibles entre sí (teoría de las placas). Los cimientos o fundamentos más sólidos sobre los cuales edificamos la obra arquitectónica no se apoyan ellos mismos en sólidos, y su capacidad «fundante» depende, as su vez, de causas exteriores a la propia Tierra, a saber, principalmente, de la gravitación de la Tierra al Sistema solar. Por ello, cuando «el fundamento» se interpreta como «principio» nos enfrentamos con la necesidad, o bien de regresar indefinidamente, a través de los eslabones de una cadena infinita, o bien de determinar un «primer principio» que subsista por sí mismo. Cuando *fundamento* se disocia de *principio* cabrá constatar la posibilidad de una concatenación «sólida» circular entre el fundamento y lo fundamentado.

El fundamento, entendido como principio, conduce al fundamentalismo. Entendido como idea de origen arquitectónico (cimiento), que no implica un primer principio, sino un sostén dado *in media res*, conduce al constructivismo.

Marx utiliza el modelo constructivista-arquitectónico como un modelo para pensar las relaciones que median entre las diferentes capas de la sociedad, a saber, la *base (Aufbau)* y la *superestructura (Überbau)*, como ideas centrales del materialismo histórico. Y precisamente al haberse mantenido este modelo excesivamente apegado a la interpretación arquitectónica vulgar, que identifica fundamento con principio, las consecuencias de la aplicación del materialismo histórico fueron lamentables, como ya hemos subrayado en otras

ocasiones.

B) En cuanto a la Idea de Constitución (*systasis*, o la Idea ligada de Sistema muy vinculada con aquella), ¿cómo no reconocer que estas Ideas, imprescindibles en filosofía están canalizadas también principalmente por vía arquitectónica?

Damos por supuesto que una Idea jamás puede concebirse en un estado solitario; las Ideas están siempre en sociedad (la *koinonia* de las Ideas platónicas). Pero tampoco las piedras pueden concebirse como elementos solitarios de la obra arquitectónica. Éstas tienen que estar trabadas las unas a las otras, a fin de poder dar lugar precisamente a la constitución o *systasis* del edificio. Una constitución que nada tiene que ver con esos «símbolos del poder opresor» que suele ser atribuidos a la Arquitectura (y que, a lo sumo, sólo afectaría a determinadas obras arquitectónicas propias del monumentalismo totalitario, imperialista, &c.).

Para muchos la Filosofía es ante todo sistemática, y sólo por ello puede ser crítica, y diferente del mero filosofar que no remonta el curso de los pensamientos aislados, caóticos o incoherentes. En España la importancia del Sistema en filosofía fue ya establecida por Patricio de Azcárate en el siglo XIX. En el siglo XX fue Ortega, en polémica con Maeztu, quien defendió la necesidad del sistema para la filosofía («un pensamiento que no sea sistemático es indecente»).

La idea de sistema, inducida por la obra arquitectónica, no puede ser, en cualquier caso, una ordenación postiza, externa o sobreañadida a las ideas; es la concatenación consistente de las ideas que se apoyan las unas en las otras y en el fundamento. Y esto se aprecia, mejor en unas obras arquitectónicas que en otras: por ejemplo en la bóveda, en la cual las piedras ya no «descansan», como en una falsa bóveda, sobre la línea vertical de su gravitación, sino que «descargan» su fuerza unas sobre otras y sobre las columnas y los muros o contrafuertes, y éstos sobre los fundamentos. Por ello el sistema, en cuanto estructura arquitectónica, es una *systasis* que debe poder sostenerse incluso durante más tiempo del que ha de sostenerse, mediante la eutaxia, una construcción política. La arquitectura vinculada a las grades construcciones políticas está «calculada» para la eternidad.

Por lo demás, el sistema arquitectónico que comprende los muros, las columnas, el suelo, el techo y los fundamentos, es, sin duda, un sistema *systático*, pero el análisis de este sistema —el entretejimiento «matricial» de los ejes verticales del edificio, orientados por la gravitación, y el de los ejes horizontales, así como el entretejimiento de los edificios en las unidades complejas que hacemos corresponder a las ciudades—desbordaría los límites de los que disponemos. Puede verse en *El Basilisco*, nº 29, una exposición de la idea de sistema *systático*.

La idea de «sistema filosófico» tiene, sin duda, un paralelo arquitectónico indudable, porque la arquitectura del edificio no resulta simplemente del

amontonamiento de sillares, sino de la misma trabazón interna de sus partes, en cuanto se relacionan con sus fundamentos.

En todo caso, al hablar del «orden sistemático de las ideas» no nos referimos tampoco, por supuesto, a un orden externo, didáctico o alfabético, sino a un orden interno, circular, el de las partes que se concatenan las unas con las otras a través de los fundamentos, en círculo, a la manera como las partes del organismo al que se refería Polibio: «Las partes del organismo se concatenan en círculo de tal modo que no puede distinguirse una de ellas que sea el principio de las demás.» Tampoco el orden arquitectónico ha de entenderse como si fuera sólo resultado de la libre creación del arquitecto: la concatenación de los sillares y las vigas debe ser sistemática, es decir, ha de hacer posible que el edificio constituido no se desplome, y en esto se diferencia la arquitectura de la pintura. El lienzo todo lo soporta, incluso las escaleras que bajan subiendo o suben bajando en los edificios pintados, que no vivos, de Escher.

C) Por último, y cuando nos atenemos a las unidades complejas, las ciudades, también encontramos ideas arquitectónicas urbanísticas que se corresponden con ideas filosóficas. Pero en este caso las ideas encarnadas por la ciudad son mucho más generales. La idea de *Racionalidad* debe mucho al plano hipodámico de las ciudades griegas. En ocasiones se ha tomado la cuadrícula como el criterio mismo de las estructuras racionales: mediante la cuadrícula todo punto queda determinado, a partir de los dos ejes básicos, en torno a los cuales se estructura la «ciudad racional», a saber, el *cardo* y el *decumanus* (las coordenadas cartesianas no son otra cosa sino la estilización y generalización del sistema constituido por el cardo y el decumano). Sin embargo difícilmente puede mantenerse en serio que la racionalidad urbanística quede definida por el plano hipodámico: la distinción entre «ciudades racionales» y «ciudades vitales» (que han utilizado autores tan entendidos en asuntos urbanísticos como Julio Caro Baroja o Fernando Chueca Goitia) es insostenible. ¿Acaso es irracional el trazado tortuoso de las «ciudades árabes», como si este trazado no tuviese su propia funcionalidad, y por tanto, su propia racionalidad? ¿No es enteramente gratuito identificar la geometría con las cuadrículas, como si las curvas más intrincadas no tuvieran también su ecuación geométrica? Tienen un gran interés en este contexto las observaciones críticas de Aristóteles (*Política* 1380b) a la ciudad hipodámica.

La arquitectura de la ciudad ha tenido siempre una gran conexión con ideologías religiosas, o políticas, o cósmicas, desde la *Atlántida* platónica hasta la *Ciudad de Dios* de San Agustín, desde la *Ciudad cuadrada* de Eiximenis (*Dotze del crestia*, 1384) a las ciudades redondas y solitarias de *Utopía* o la *Ciudad del Sol*; desde las ciudades lineales rectas (las ciudades camino) hasta las lineales curvas (la ciudad espiral de Aurobindo). Pero las ideas encarnadas en estas unidades arquitectónicas complejas tienen más que ver con la poesía o con la mitología que con la filosofía.

Mayor significación filosófica podríamos encontrar en la arquitectura de la ciudad cuando nos atenemos a sus implicaciones con la *sociedad política* y, por tanto, con el *espacio antropológico*. Si nos atenemos a la tradición aristotélica: Aristóteles definió al hombre como animal político, y esto no significa tanto, se ha dicho muchas veces, animal social, cuanto animal que vive en ciudades (*zoon politikon*). ¿No autorizaría esta definición a interpretar a la ciudad como la base misma en torno a la cual se moldea la estructura misma del espacio antropológico?

La ciudad, arquitectónicamente, está, en efecto, necesariamente arraigada en la Tierra, en el suelo. En él se sostiene, y de él se alimenta: es el *eje radial*. Y gracias a la ciudad, a sus empalizadas y murallas, la ciudad se segrega del entorno amorfo que la rodea, de las selvas en que acechan animales salvajes, los bárbaros de los cuales dependemos: es el *eje angular*. Pero en el recinto urbano hay otras muchas cosas, los hombres habitando las casas, pero también con-viviendo (muchas veces polémicamente) en las calles y en las plazas: es el *eje circular*. En la estructura de la ciudad podríamos ver la primera gran cristalización, o el primer modelo de la estructura del espacio antropológico.

4. La Arquitectura en el sistema de las Artes

1. Aunque de forma muy sucinta, es imprescindible establecer la posición que a la Arquitectura, tal como venimos concibiéndola, hay que asignarle en el «sistema de las artes». Una esencia (*núcleo, curso, cuerpo*) no existe nunca sola, y, en cualquier caso, no es concebible como si de una «esencia megárica» se tratase. Sólo en la confrontación con otras esencias de su constelación podrá hacérsenos presente el significado exacto del núcleo, del cuerpo, y del curso que hemos atribuido a la Arquitectura.

2. El «sistema de las artes» al que vamos a referirnos aquí es el constituido por las «artes apotéticas», artes cuyas obras están construidas o compuestas en función de lo que los fisiólogos llaman teleceptores (vista y oído) y, en parte, el tacto. Las artes apotéticas engloban, por tanto, a la Arquitectura, a la Escultura, a la Pintura y a la Música, al Teatro, al Cinematógrafo, y a la Danza. Quedan fuera de esta constelación de las artes las llamadas «artes del gusto» (Cocina, Pastelería –que tienen sin embargo mucho de escultura–) o las «artes del olfato».

Cierto es que la distinción entre «artes apotéticas» y «artes paratéticas» no suele ser reconocida explícitamente; más bien podría señalarse una tendencia creciente a borrar las diferencias. Una exposición reciente que circuló a finales del pasado siglo por diversas ciudades de Europa bajo el rótulo de *Los cinco sentidos en el Arte*, distribuía las obras expuestas en «artes del oído» (Música), «artes de la vista» (Pintura), «artes del gusto» (Cocina), «artes del olfato» (Perfumes, flores)... pero en realidad se reducían todas ellas a la pintura,

porque los frutos, las flores, &c. que allí se ofrecían, eran frutos y flores pintadas, sin perfume y sin sabor.

La división fundamental de las artes apotéticas que utilizamos es la que separa las artes lingüísticas (que utilizan el lenguaje literario) y las artes no lingüísticas; si bien se hace cada vez más habitual hablar del «lenguaje arquitectónico» o del «lenguaje musical». Horacio ya dejó dicho: «*Ut pictura poiesis*»; pero las consecuencias que de aquí quieren sacarse (algunas de ellas las sacó Lessing en su *Laoconte*) son muy confusas (remitimos a nuestro artículo «¿Qué significa ‘cine religioso’?», *El Basilisco*, nº 15, 1994). Por nuestra parte, suponemos que entre la Arquitectura, tal como la hemos entendido, y el Lenguaje hay una distinción irreductible, hasta el punto de que la Arquitectura no puede, por sí misma, considerarse como un lenguaje (lo que no excluye que las obras arquitectónicas puedan ser aprovechadas para emitir ciertos mensajes, muy elementales, capaces de ser captados por la infancia, y ser traducidos en lenguaje de palabras).

La distinción entre artes lingüísticas y no lingüísticas no excluye la posibilidad de las artes mixtas, que pueden serlo precisamente cuando se parte de la distinción entre las Artes: la Ópera, como arte musical, es arte mixta de música, literatura y teatro; pero tiene que tenerse en cuenta que sólo podríamos llamarla «arte mixta» cuando previamente hayamos reconocido la distinción entre la música, la literatura y el teatro.

Nos atenderemos aquí a las artes no lingüísticas más afines a la Arquitectura, a saber, la Pintura y la Escultura, con el objeto de establecer las diferencias esenciales. Nos referiremos también muy esquemáticamente a las relaciones entre Arquitectura y Música, a fin de delimitar el alcance esencial de algunas analogías que, sin duda, se mantienen entre ellas, sin perjuicio de la distancia reconocida que media entre las artes espaciales y las artes temporales; distancia que tampoco es tan abismal como algunos pretenden. La obra arquitectónica también está en el tiempo y por ello tiene su pretérito, su presente y su futuro.

2. Las dificultades para construir un concepto de Escultura son muchas, si juzgamos por los resultados que nos han ofrecido filósofos de la talla de Aristóteles o de Hegel.

La teoría de las causas de la Ontología de Aristóteles tiene como modelo precisamente a la Escultura. Aristóteles, en su teoría de las cuatro causas, define la Escultura distinguiendo en ella la forma, la materia, la causa eficiente y la causa final. La forma escultórica está ya potencialmente inmersa en la materia, hasta el punto de que podría decirse que el escultor no hace otra cosa sino «suprimir las partes que sobran». La forma está en potencia próxima en la materia; el mármol contiene a la estatua, como pensaba Miguel Ángel. La definición que Aristóteles ofrece de la «poética escultórica» es sin embargo muy prosaica y tiene muy poco de metafísica; es sin embargo muy profunda y ha

servido de modelo para las doctrinas hilemórficas desarrolladas en la filosofía aristotélica.

Hegel cree que el arte, que comienza por el reino inorgánico (en el que se mantiene la Arquitectura), tiene que pasar a otro reino, en el que aparezca, con la vida del espíritu, una verdad más alta. «Es sobre este camino que recorre el Espíritu, desgajándose de la existencia material, para volver sobre sí mismo, en donde nos encontramos con la Escultura». ¿Quién duda del carácter genuinamente espiritualista e idealista de este concepto hegeliano de la Escultura? Sin embargo, algo quería decir, sin duda, Hegel; probablemente lo que se dice en esta definición es que la Escultura ya no imita de lo inorgánico, de las montañas, de los bosques, &c. (como la pintura), ni es ella misma una corporeidad impersonal (como la Arquitectura), sino que se centra en las figuras humanas (porque los animales sólo de paso serían modelos escultóricos). Pero todas estas diferencias son circunstanciales y en ellas se confunden planos muy diversos.

La escultura, definida desde el sistema de coordenadas del materialismo filosófico, se nos presenta inmediatamente, cuando la analizamos en un terreno positivo, como la contrafigura de la Arquitectura. La escultura mantiene el volumen, pero en ella sin embargo ha desaparecido el interior. El interior no interviene formalmente como tal en la obra escultórica que se agota en la pura exterioridad de su superficie. Es indiferente que el interior de la obra escultórica esté lleno o esté vacío. La diferencia es puramente técnica, no estética en ningún caso. Precisamente el «misterio de la escultura», sobre todo en el caso de esculturas figurativas antropomorfas, en particular si son retratos, lo haríamos derivar de la capacidad no ya *expresiva* (de un supuesto «interior», en el sentido de Hegel), sino *apelativa*. Cuando se dice que la escultura expresa el interior se enuncia una proposición absurda, sencillamente porque ese interior no existe en la obra escultórica. Muy bien lo sabía la zorra de la fábula de Samaniego, cuando decía al busto después de olerlo: «Tu cabeza es hermosa, pero sin seso» (decimos fábula de Samaniego, y no de Fedro, porque éste refería el diálogo a la *persona trágica*, que era una máscara de actor, más que una escultura).

Precisamente el gran enigma de la escultura figurativa puede cifrarse en su capacidad de abstracción total del interior. Por ello no puede decirse «expresiva» (en el sentido de Bühler), sino «representativa» o «apelativa». El problema que la escultura suscita es precisamente el problema de la capacidad de estimulación, a través de signos corpóreos de significados que desbordan el terreno de la corporeidad. Y suscita la necesidad de analizar qué es lo que se ve, por ejemplo, en *El Pensador* de Rodin, para definirle precisamente como «pensador».

Carece de sentido, por tanto, abrir una escultura para ver lo que tiene en su interior. Este es macizo o hueco (sobre todo si es de bronce), pero ello es totalmente irrelevante desde el punto de vista estético. Por supuesto, una escul-

tura puede tener un interior «practicable»: la *Estatua de la Libertad*, de Bartholdi, de 46 metros de altura, tiene un interior que permite ascender por él, lo que asimila la célebre estatua a una torre, a un edificio (se trataría, por tanto, de un monumento mixto de arquitectura y escultura, aunque en él prevalece sin duda su componente de escultura).

En cualquier caso, que la escultura sea «el arte de eliminar el interior constitutivo de la arquitectura» no implica que la arquitectura deba eliminar el exterior, o reducirlo al mínimo (como parece ser la tendencia del arte musulmán). La arquitectura puede ofrecer caras externas muy próximas a la escultura, como pueda serlo la fachada antropomorfa del Palazzo Zuccaro que ya hemos citado. Pero la escultura, sin perjuicio de su voluminosidad, es un arte esencialmente superficial, por cuanto lo que ella ofrece se mantiene en la superficie del sólido. Esto no excluye la acción o interacción de unas partes de este sólido con otras. Una acción o una interacción que además puede haber sido tenida en cuenta por el artista, por ejemplo, cuando calcula las sombras que los brazos de la estatua proyectan sobre el cuerpo.

La arquitectura no desaparece aunque, manteniendo su «fuero interno», adquiera un exterior de aspecto escultórico; pero en cambio un exterior escultórico, privado de su fuero interno, deja de ser una obra arquitectónica y se transforma en escultura. El *Museo Everson*, de Siracusa (Nueva York), obra de I. M. Pei, 1968, contemplado desde fuera se nos presenta como un conjunto de enormes bloques o prismas de cemento sin ventanas; si este museo fuese relleno por dentro, se convertiría en una estatua prismática, y sólo si su interior es practicable, como un ámbito o recinto, puede seguir siendo considerado como obra arquitectónica. Una columna aislada (que en principio es una parte formal, o institución arquitectónica), cuando se desgaja del edificio y se expone exenta (la columna de la Plaza de Trafalgar, de Londres, por ejemplo) es antes una escultura que una obra arquitectónica, porque no tiene interior.

La intersección entre la Arquitectura y la Escultura es en ocasiones tan interna que el resultado ofrece, como hemos dicho, un *mixtum compositum*. Las Cariátides de Erecteión son a la vez esculturas y columnas. ¿Cabe disociar ambas funciones? Sin duda, porque a la función de columnas les es accidental la forma humana, y a ésta le es accidental desempeñar el papel de columnas. Pero aún en el caso de una intersección más «sustancial» seguiría siendo posible disociar la columna arquitectónica y la columna escultórica. El Sepulcro de Julián de Medicis, de la Capilla medicea de Florencia, de Miguel Ángel, es una escultura que imita la arquitectura (arcos, columnas, hornacinas con estatuas).

En cualquier caso, además de la intersección entre Escultura y Arquitectura habría que reconocer la categoría de la composición o yuxtaposición entre Arquitectura y Escultura, porque ahora, Arquitectura y Escultura no están intersectadas, sino separadas, aunque yuxtapuestas y contiguas. A veces las esculturas acompañan (como guardianes simbólicos, incluso como habitantes) a

los recintos arquitectónicos: los leones del Congreso de los Diputados, de Madrid, son un ejemplo a mano. Estas esculturas podrían sin embargo figurar fuera de la arquitectura, en la ciudad, en un pedestal o simplemente en el suelo, a escala natural. En España es muy conocida la transformación de las estatuas de los Reyes, que debían coronar el Palacio Real, en estatuas exentas distribuidas por diferentes ciudades: la escultura, por su volumen, es decir, por su masa, gravitaba sobre la arquitectura y amenazaba con derrumbarla.

3. En cuanto a la Pintura sólo diremos que, por relación a la Arquitectura, no sólo ha perdido el *interior* sino también el volumen. La pintura se mantiene en la superficie pura, que ya no necesita volumen, como lo necesita aún la escultura. La pintura es pues arte estrictamente superficial, bidimensional. Porque la tercera dimensión que físicamente presupone siempre una superficie real, y no meramente geométrica, queda segregada, por abstracción, de la pintura, y de hecho queda reducida al espesor de un lienzo.

Que la pintura pueda «representar», en perspectiva, la tercera dimensión, no significa para la pintura más de lo que para la escultura significa su capacidad de representar el «interior espiritual», como decía Hegel. La tercera dimensión, en Pintura, es sólo pintada, y no viva, de la misma manera que el interior de la Escultura sigue siendo pura exterioridad, con capacidades apelativas o representativas. Precisamente por esto la pintura goza de una mayor «libertad» de representación que la arquitectura o que la escultura, porque las artes del volumen están sometidas a la ley de la gravedad y a la topología del espacio. En cambio, el lienzo todo lo resiste, incluso las representaciones arquitectónicas de escaleras que suben y bajan en los dibujos de Escher de los que ya hemos hablado. Le pasa aquí a la pintura con respecto a la arquitectura lo que le pasa a la literatura con respecto a la política: la diferencia entre los políticos y los escritores (los filósofos), decía Catalina de Rusia, consiste «en que aquéllos escriben sobre el papel, que todo lo resiste, mientras que los políticos escriben sobre la piel de los ciudadanos, que es muy irritable». La obra arquitectónica puede ensayar cualquier tipo de composición, pero con la condición de que no se derrumbe; la pintura no tiene miedo a derrumbarse.

La pintura, puro fenómeno, excluye por completo el interior; nada hay detrás de ella, y sería ridículo tratar de «levantarle las faldas» a *La maja vestida* para ver qué hay debajo de ellas. El curioso tendría que recurrir a *La maja desnuda*, pero esta es ya otra pintura. En la escultura el bulto puede girar (o quien lo contempla puede rotar en su torno), porque su volumen, aún en su estricta exterioridad, interviene formalmente en la estructura de la obra. Pero carece de sentido en pintura mirar el cuadro por detrás, porque su reverso ni siquiera tiene el interés que sigue encerrando el reverso de un tapiz. Y aunque la tabla, o el lienzo, estuviese pintado, no sólo por su anverso sino por el reverso, no por ello transformaríamos la pintura en escultura: nos encontraríamos simplemente con dos cuadros distintos, aunque en disposi-

ción siamesa, de «dorsopagos» unidos por la espalda, y en principio separables (otra cosa es que la pintura estuviera plasmada en superficie de Moebius). Y así como una vía o camino con doble dirección no es otra cosa sino la yuxtaposición de dos caminos adosados (porque el camino, como concepto vectorial, sólo tiene una dirección y un sentido), así un cuadro pintado por delante y por detrás no puede considerarse como una pintura, sino como dos pinturas adosadas; y la suma de dos superficies no da lugar a un volumen. Otra cosa sería que en lugar de «segregar» el espesor del canto de los lienzos adosados, lo dilatásemos de forma que la nueva superficie obtenida pudiera también ser pintada; pero entonces nos encontraríamos ante un caso de escultura policromada.

La estructura bidimensional de la pintura, sobre todo si es plana, implica también (aunque esta implicación no haya sido tenida en cuenta jamás, por lo que sabemos, por los teóricos de la pintura) que las partes superficiales del lienzo por las cuales se extienden los colores, no actúan las unas en las otras, ni interactúan con consecuencias estéticas en sentido físico o químico. Es decir, que sin perjuicio de que estas acciones o interacciones físico químicas entre los pigmentos del cuadro (al menos entre los vecinos) tengan lugar entre ellos, tales acciones o interacciones no son utilizadas formalmente por los pintores como componentes de su obra, lo que no ocurre en Arquitectura, porque el arquitecto tiene que tener en cuenta formalmente la interacción entre los sillares, o partes del edificio, para que éste no se desplome.

Es cierto que algunos pintores se resisten a reconocer la naturaleza bidimensional (generalmente confundida con la pintura plana, como si no hubiera superficies curvas susceptibles de ser pintadas) de sus lienzos, acaso inspirados o simplemente actuando en paralelo por el mensaje de aquel «Manifiesto dimensionista», propuesto en 1936, en París, por el húngaro Charles Sirato (y firmado por Kandinsky, Picasso, Miró y otros, entre ellos, Julio González). El mensaje del «Manifiesto dimensionista» expresaba la (supuesta) tendencia que todas las manifestaciones artísticas tendrían para pasar a una «dimensión superior»: la literatura de la línea al plano; la pintura del plano al espacio; y la escultura de las tres dimensiones a las cuatro (por nuestra parte desconocemos como puede pasarse en las artes no lingüísticas a la cuarta dimensión; puede verse sobre este asunto Alfonso Palacio Álvarez, *El Manifiesto dimensionista 1936*, Oviedo 2003). Miguel Barceló, con absoluta independencia probablemente del manifiesto de Sirato, en una entrevista concedida con motivo de su recepción del Premio Príncipe de Asturias (octubre 2003) manifestó su desacuerdo con la definición tradicional de la pintura como «arte plano», alegando cuadros suyos de «superficie muy rugosa», que efectivamente invitan a aproximar la pintura a una escultura o bajorrelieve. Según esto, mientras que la pintura plana supone (según acabamos de decir), que unas partes no actúan físicamente sobre otras (puesto que plano puede hacerse equivalente a «independencia físico química» de unas partes respecto de otras, como si las partes

del lienzo fuesen partes distributivas, aunque contiguas), la pintura en relieve introduciría la posibilidad de que una parte del cuadro actuase físicamente en otras, por ejemplo dando sombra o regulando la luz, si el artista supiera aprovechar estos efectos.

La pintura «en relieve» permitiría una conexión más intensa entre las partes del todo pintado. Sin embargo esta pintura «en relieve» no la convertiría por ello en arte tridimensional, sino que, a lo sumo, aproximaría la pintura a la superficie escultórica, que ya no es plana, sino sólida. Y esta aproximación de la pintura a la escultura permitiría explicar, en función de una superficie que ya no es plana, la posibilidad de utilizar recursos comunes a las «artes de superficie», pero igualmente distantes de la arquitectura, como arte que cuenta esencialmente con la entrada en el interior de la obra.

4. Dos palabras de confrontación entre Arquitectura y Música (ateniéndonos únicamente a la idea sobre la esencia de la Arquitectura que estamos exponiendo).

La confrontación sólo puede ir referida al *cuerpo* de la Arquitectura, en cuanto cuerpo sólido («envoltura del kenós») organizado en torno a un eje vertical (el eje de la gravedad) que contiene relaciones intrínsecamente asimétricas (las que requieren de fundamento o cimient) y a dos ejes horizontales ortogonales, que contienen las orientaciones norte/sur, y este/oeste, de la obra arquitectónica; orientaciones que, si bien implican relaciones asimétricas, desde el punto de vista topográfico, son extrínsecas a la obra y pueden ser abstraídas en la concepción interna de la misma, aún cuando de hecho tengan una gran incidencia, como es de todos sabido, en la disposición del edificio.

La «envoltura arquitectónica» del *kenós* es precisamente lo que puede ponerse en correspondencia con el «cuerpo sonoro» de la obra musical polifónica. La música «lineal» o puramente melódica difícilmente puede confrontarse con la Arquitectura —que es esencialmente tridimensional— sino, a lo sumo, con la pintura lineal. Y dejamos aquí también de lado las cuestiones acerca del kenós de la obra musical, si es que el cuerpo sonoro, en la medida en que es isomorfo con la envoltura arquitectónica, debe también envolver un vacío (¿el silencio?) en el que pudiéramos «entrar».

El isomorfismo estructural arquitectura/música-polifónica lo apoyamos no solamente en la naturaleza «tridimensional» del tejido sonoro, sino también en la disposición de sus tres dimensiones. Uno de sus ejes, en efecto, contiene también relaciones intrínsecamente asimétricas (como las que corresponden al eje vertical arquitectónico) si bien ellas no están determinadas por la gravitación terrestre sino por el curso irreversible del tiempo musical: se trata del eje de la sucesividad musical, de la *melodía*. El tiempo viene a ser, según esto, el «eje vertical» de la música, correspondiente a la «altura» gravitatoria de la arquitectura. Dicho de otro modo: las columnas (y también los muros) del cuerpo musical serían las líneas melódicas que van fluyendo conjuntamente de cada fuente sonora. (La co-

respondencia queda enmascarada en la representación pautada de la música, por cuanto la melodía se extiende en el papel a lo largo de las líneas horizontales de los tetragramas o pentagramas.) A los ejes horizontales de la Arquitectura corresponden, en el cuerpo sonoro, las relaciones de simultaneidad entre los diferentes niveles de las columnas y de los muros: las plantas de los edificios son ahora los acordes. Y, en general, las relaciones horizontales (verticales en el papel pautado) entre las diferentes líneas melódicas, se corresponden con la armonía, en cuanto contradistinta de la melodía (cualquiera que sea la tonalidad, la politonalidad, o la atonalidad de la obra musical).

La armonía, en el edificio, tendrá que ver por tanto con la simetría, o asimetría, horizontal de las fachadas (columnas, ventanas, &c.). Un zócalo, vinculado a los fundamentos del edificio, se corresponde con el bajo continuo, que también tiene que ver con los «fundamentos» originales de la obra (los acordes iniciales), acabando en los acordes finales (correspondientes a la cubierta del edificio, que interrumpen «catastróficamente» el curso de la corriente sonora). El discanto y el contrapunto son la «realización musical» de las relaciones (a dos partes –a dos plantas –, a tres, a cuatro, &c.) y según las diversas especies (nota a nota, dos notas contra una, cuatro notas contra una, &c.) entre las partes situadas entre los diferentes niveles del edificio. Sin embargo, el contrapunto arquitectónico sería muy anterior al contrapunto musical, si es que este comenzó a «institucionalizarse» en el siglo XI.

5. Sobre el curso inmanente (histórico) de la Arquitectura

1. La esencia de la obra arquitectónica, tal como la hemos entendido, nos remite, a partir de los fenómenos (los «bultos» visibles y tangibles de los edificios, aislados o concatenados) a un *núcleo* esencial, el *kenós*, que, por supuesto, carece de toda posibilidad de subsistir por sí mismo, y sólo puede durar a través de los fenómenos en el *cuerpo* de la obra (que es también parte de la esencia), un cuerpo determinado, en gran medida, por el entorno.

Pero el proceso de subsistencia del núcleo implica variaciones o transformaciones en la medida en que ese proceso no tiene lugar necesariamente mediante la monótona reiteración de morfologías dadas de cuerpo; más aún, en la medida en que una reiteración semejante ha de ser descartada en intervalos de tiempo suficientes, puesto que el entorno, que determina el cuerpo arquitectónico, tampoco permanece invariable.

Puede establecerse, por tanto, como «cuestión de principio», que el cuerpo de la obra arquitectónica y, por tanto, su esencia, no es morfológicamente invariable, sino que tiene un *curso interno*, que está determinado no sólo por las variaciones del entorno, sino por la incidencia de estas variaciones en las morfologías ya institucionalizadas. Esto permite afirmar que el curso de la Arquitectura no está enteramente determinado por motivos aleatorios o extrínsecos, sino internos a la misma materialidad del cuer-

po arquitectónico. Por tanto, que será posible, en una gran medida, hablar de una «historia inmanente» de las formas arquitectónicas, al menos en cuanto sea posible disociar las variaciones internas de las exteriores, aleatorias o caprichosas (incluyendo en estos caprichos aleatorios las «ocurrencias» de los creadores).

No se trata de negar la eficacia transformadora de los motivos exteriores o aleatorios, a través, por ejemplo, de la mimesis respecto de modelos naturales exóticos, nuevos en una cultura dada, por ejemplo. Se trata de comprender de qué manera, a partir de morfologías arquitectónicas ya institucionalizadas, sus posibles variaciones internas, inmanentes (que sólo pueden considerarse determinadas por las morfologías previas), pueden surgir morfologías enteramente nuevas o «insospechadas».

La manera más característica de entender esta transformación inmanente, y a la vez dotada de absoluta novedad, sin necesidad de recurrir a la «emergencia», es la que tiene lugar mediante la *diamórfosis*. La *diamórfosis* supone el análisis (o demolición, real o ideal) de un todo en partes formales suyas, cuya morfología, por tanto, sólo puede resultar de la totalidad precedente (distinguimos las *partes formales* de las *partes materiales* de una totalidad previamente definida: las partes formales son las que conservan la forma del todo, sin necesidad de mantener su sentido icónico; una escultura rota en fragmentos «reconocibles» es un todo dividido en sus *partes formales* porque las figuras de estas partes presuponen a la estatua, aunque no conserven la figura de la estatua; pero si la estatua es triturada hasta el «nivel molecular» las partes obtenidas ya no serán *partes formales* suyas sino *partes materiales*). La forma efectiva mediante la cual la *diamórfosis* tiene lugar también tendrá que ver, por tanto, con el análisis de las ruinas: las ruinas constituyen un momento esencial en el curso del proceso arquitectónico. La Arquitectura moderna, la que arranca del Renacimiento, nació precisamente del análisis de las ruinas (de la descomposición del edificio en sus partes formales), de las ruinas que se conservaban o se descubrían como reliquias de la Edad Clásica.

Mediante la *diamórfosis*, morfologías nuevas, que en modo alguno pueden proceder de la imitación, resultan del análisis y son utilizables en la reconstrucción, entendida como «recombinación creadora». Así es como las columnas de una fachada, por ejemplo, pueden ser segregadas de ella y utilizadas, sin función de tales, como puras morfologías nuevas, por Miguel Ángel, en un paramento interior de la Biblioteca Laurentina.

El *curso* de las morfologías arquitectónicas se nos presenta de este modo como esencialmente *histórico*. Las formas arquitectónicas más nuevas, como las formas musicales, presuponen siempre formas arquitectónicas (o musicales) precursoras.

En cualquier caso, el curso de la arquitectura, o su historia, es la historia de su *esencia*, pero no de su núcleo. Con esto no queremos decir otra cosa si-

no que las variaciones y transformaciones del cuerpo arquitectónico no son «deducibles» de su núcleo, aunque hayan de suponerlo siempre.

El núcleo permanece invariante, sin que esto signifique que puede ser ignorado, o neutralizado como un «factor común». Las leyes de la gravitación siguen actuando constantemente en el momento de las variaciones o transformaciones del diseño de los aviones, variaciones y transformaciones que no son *deducibles* de aquellas leyes; tampoco son deducibles de las leyes gravitatorias las nuevas «instituciones aeronáuticas» –timones, alas, instrumentos de navegación, &c.– que, sin embargo, sólo acogiéndose a las leyes físicas fundamentales, podrían ser incorporadas.

La historia de la Arquitectura, la evolución de los estilos y métodos, es la historia de los fenómenos arquitectónicos, la historia del cuerpo fenoménico de la obra arquitectónica cuyas variaciones están determinadas en gran medida por el medio (y, en este sentido, hay que reconocer un alto grado de «contingencia arquitectónica» o de moda pasajera). Sin embargo, si no se dispone de una teoría sobre la esencia, núcleo y cuerpo de la Arquitectura, que sirva de criterio firme, aumentarán las probabilidades de extraviarse en la interpretación del alcance de las novedades históricas en Arquitectura.

2. Y con lo que precede tampoco queremos decir que el núcleo de la obra arquitectónica, invariante a lo largo de su *curso*, haya de considerarse como eterno. Ante todo, porque cabría hablar de transformaciones del cuerpo del edificio, paralelas a la «evolución» de los organismos de una especie natural en otras especies dentro del mismo género. La nave, el barco, por ejemplo, sería una transformación del edificio (incluso una «ciudad flotante»), aunque también el avión. También en el barco o en el avión entramos y salimos, habitamos en su espacio interno, a veces como en nuestra casa; y sin embargo el barco o el avión no son casas, y están tan lejos de aquellas como puedan estarlo los reptiles y los mamíferos de los anfibios.

En cualquier caso el núcleo desaparece cada vez que el cuerpo de la obra resulta demolido, y no ya sólo por causas extrínsecas, sino por desplome interno de la propia arquitectura.

El núcleo de la obra queda también aniquilado sin necesidad del desplome de su cuerpo, y esto de una única manera, a saber, cuando el interior es rellenado (o cuando se hace inaccesible): entonces la obra arquitectónica se transforma en una obra escultórica. Lo que para algunos arquitectos ha llegado a convertirse en un ideal, el edificio-escultura, al que podrán aproximarse por muchos caminos (entre otros el que siguió Gehry al moldear el *Guggenheim* de Bilbao, que, según dicen algunos entendidos, es un continente sin contenido). De hecho, el edificio del *Guggenheim* de Bilbao fue moldeado con material plástico como una escultura, y sólo a partir de

esa primera maqueta se levantaron, con el auxilio de ordenadores, los planos correspondientes.

Enero de 2004