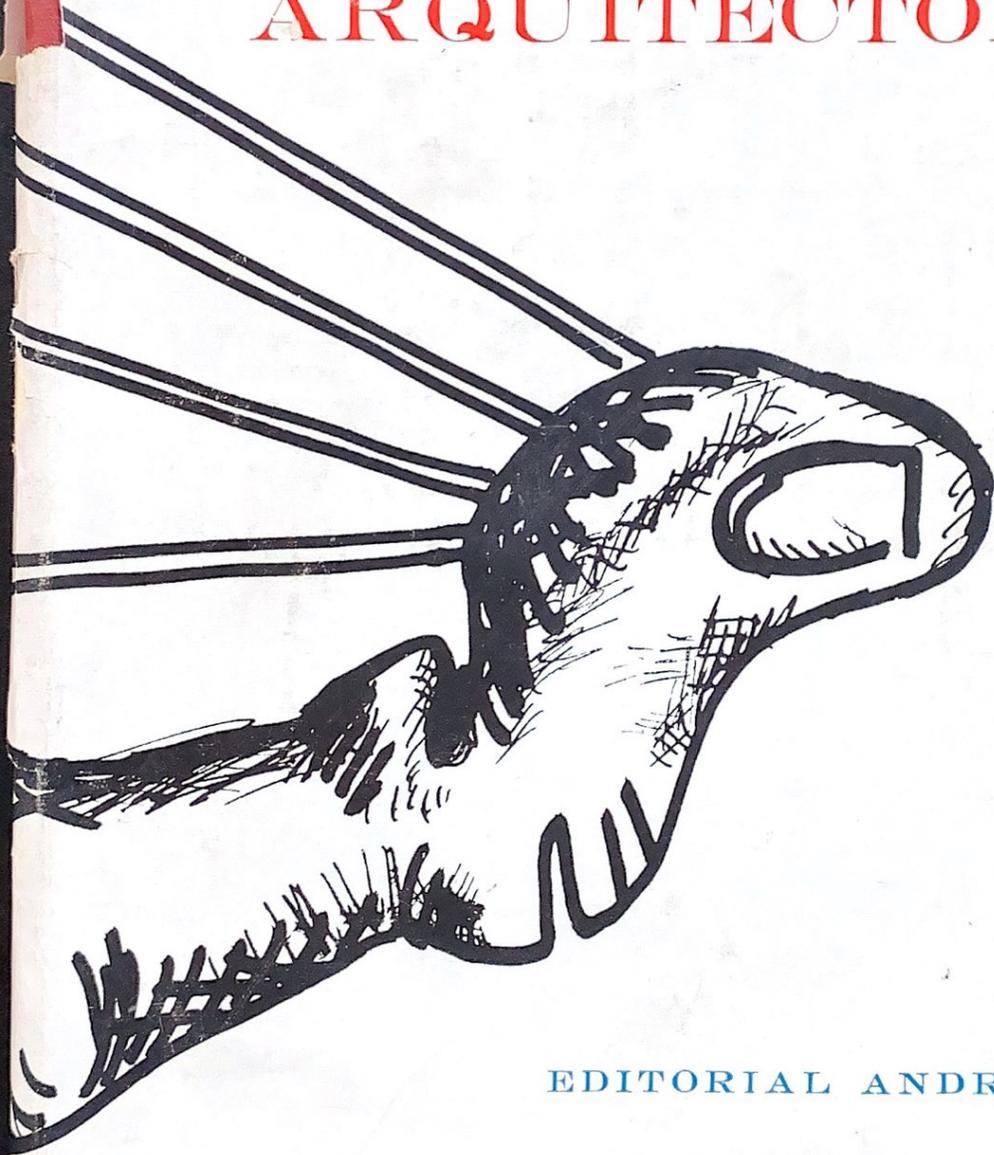


JUAN BORCHERS

INSTITUCION
ARQUITECTONICA



EDITORIAL ANDRES BELLO

INSTITUCION
ARQUITECTONICA

© Juan Borchers, 1968. Inscripción Nº 22.838.
Editorial Andrés Bello, Alameda 131, Casilla 4256, Santiago de Chile.
*Facultad a la Editorial Jurídica de Chile para usar indistintamente su propia denominación o la de
Editorial Andrés Bello (Art. 76 de la Ley Nº 12.661).
Compuesto en *Lithotype Rodoni* e impreso en los talleres de la Editorial Universitaria, S. A.
San Francisco 434, Santiago de Chile.
Proprietario la edición: Mauricio Amster.
Cubierta del autor.

JUAN
BORCHERS

INSTITUCION
ARQUITECTONICA

con dibujos del autor

EDITORIAL
ANDRES BELLO

I N D I C E

Prólogo	9
E S C R I T O - L E C T U R A 1 2	
Prenotación al duodécimo escrito-lectura	19
C O S A G E N E R A L	29
Polarizaciones estéticas en Santiago	77
E S C R I T O - L E C T U R A 1 3	
Prenotación al decimotercero escrito-lectura	83
I N S T I T U C I O N A R Q U I T E C T O N I C A	87
E S C R I T O - L E C T U R A 1 4	
Prefaz	127
Prenotación al decimocuarto escrito-lectura	131
Silencio	139
E L C I R C U L O	143
Postfaz	201
V O C A C I O N	
Meditación del Alfarero	207
Reflexión del Alfarero	213

Los tres textos que aquí se incluyen forman parte de un conjunto de diecisiete que compuse para leer a un auditorio de diez oyentes como número medio ajustado. Con todo no son un fragmento, pues por ser individualmente variable la composición de los que asistían, procuré que cada uno de los 17 textos tuviera unidad suficiente que los proporcionara a uno o a todos los auditores ocasionales. Todavía el total lo articulé en tres partes. Los once primeros los denominé "objeto crítico"; seguido, los tres que ahora se publican hacen el "objeto canon" y los restantes tres últimos los denominé el "objeto neumático". De modo que aún los tres reunidos hacen una unidad con forma, lo que justifica su publicación separada del cuerpo del total.

Compuestos para ser oídos, utilicé una notación (apropiada a su función), que hube de cambiarla en lo posible ya que para la lectura requerían otra que los adecuara. La idea de reescribirlos la examiné, pues al extremo es lo que hubiera preferido; decidí no hacerlo para que los que asistieron a su audición los reconocieran fácilmente sin tener que mediar otro esfuerzo del considerable ya hecho y no necesitaran mi presencia para aclarar tal o cual cambio. Los dejé en lo posible intactos, cambiando signos por puntuación hasta donde fue viable y, donde no, preferí dejarlos sin cambios siempre que fuera por lo menos translucido el contenido.

Inicié estas lecturas a mediados de junio de 1964 con la primera y les di término el 23 de diciembre de 1965 en que leí la última, lo que hizo grosso modo 18 meses, cumpliendo lo que había prometido a los que buenamente quisieron oírme dentro de un lapso también convenido.

Aunque en cada lectura se limitó a 10 el número de los oyentes; éstos no fueron individualmente siempre los mismos y, hasta donde he podido retener los nombres, el número individual de los que asistieron como mínimo una vez se sitúa entre 34 y 40; al otro extremo no hay auditor individual del total pero sí algunos más asiduos.

No fue mi intención publicarlos, lo hago por habérmelo propuesto un cierto número de los que asistieron. Compuesto dentro de un muy determinado momento obedecen a él, tal que los pensaba como escritos de circunstancia. El tono refleja el del momento aunque para resolver los problemas que se iban planteando casi de día a día me fue forzoso trascenderlo en varias ocasiones y excederlo en su duración.

Acababa de leer el decimotercero escrito-lectura; poco después, horas, moría Le Corbusier, y esto fue causa por lo que dejé pasar dos meses antes de reiniciar las lecturas. De ello hago una referencia discreta en el comienzo del decimocuarto, y lo que intitulo SILENCIO hace en cierta forma un gesto de mi memoria; pero toda la 'prenotación' está impregnada.

Los diecisiete escritos-lectura fueron compuestos al compás de las pulsaciones del momento que transcurría, mientras un pequeño grupo de arquitectos se reunía con una frecuencia inhabitual a examinar lo que el así llamado "Caso Domeyko" planteaba, de cuyos resultados una escasa parte quedó contenida en la publicación que se hizo en su hora. La acumulación de interrogantes y argumentación, me hizo pensar que yo podía, al margen, aplicarme a reflexionar algunos y así inicié mis lecturas con regularidad y algún orden. Como lo que ahora se publica es sólo una parte, voy a señalar brevemente el contenido de los demás textos.

En el número 1, SEÑAL, ensayé resolver de modo armónico las dos actitudes que permanentemente u ocasionalmente asumen los arquitectos: el ejercicio profesional y la enseñanza de arquitectura introduciendo un

[10]

nuevo punto que consiste en la arquitectura como actividad teórica. Los tres puntos no significan confinación pero definiendo cada una de ellas para poder establecer una interrelación, ensayo darle una expresión regulada sobre la base de definiciones, que denominé "Plano Total". A la luz de esta configuración analizo la función posible de un colegio de arquitectos.

En el número 2, DIAL, examino ciertas premisas de la actividad intelectual, en tanto que lógica vital, de los arquitectos, y postulo un derecho al lirismo para los arquitectos.

En el número 3, MARCA, ensayo deslindar el terreno confundido entre las actividades de la arquitectura y las actividades de la ingeniería, como pertenecientes a dos órdenes diferentes en su origen, métodos y objetos.

En el 4, SECTOR CALMO, me aplico a reflexionar en qué consiste el, así llamado, prestigio profesional.

En el 5, DIALISIS, indago, en respuesta a dos preguntas que me hizo el arquitecto Héctor Valdés, la razón de decadencia periódica de la arquitectura y expongo un posible criterio de examen y previsión regulante.

En el 6, EL SIGNO, estudio el significado del estudiante de las humanidades y ensayo derivar de su contextura las condiciones y aptitudes para desarrollarse como arquitecto.

En el 7, UTOPICA, hago un cuadro ideal de un conjunto de arquitectos viviendo en un estado de contemporaneidad bajo la característica de las promociones procurando explicar los momentos críticos.

En el 8, RUMBO, diseño, a modo de una cartografía, un posible rumbo que imprima dirección al cuerpo íntegro de que se compone la actividad de quienes se aplican a la arquitectura, sobre la base de lo que he constituido en la primera lectura, que denominé "Plano Total", como inducción de los puntos que examiné sucesivamente en cada una de las lecturas anteriores de 1 a 7. La conveniencia de pensar la evolución de la arquitectura monodrómicamente que la abarque en su totalidad.

En el 9, NEUSIS, en respuesta a un conjunto de preguntas y observaciones que provenían mayormente de parte de Héctor Mardones y Hernán Riesco me aplico a analizar lo que fue el arquitecto en lo que en ese escrito-lectura denominé "época de oro de la profesión liberal" y muestro su situación crítica a la luz de las corrientes ideológicas del arte contemporáneo y de sus revoluciones.

[11]

En el 10, EL NUDO GORDIANO, analizo críticamente el supuesto sustentado por la Bauhaus, de que el artista es la sublimación del artesano. Con el 11 inclusive, LA LAMPARA EN EL ESPEJO, doy por terminado el objeto crítico. Hago un examen crítico abarcando un cierto conjunto de nociones suficientemente extenso que analizo para cerrar los puntos anteriores y preparar los que siguieron.

Los 12, 13, 14, son los que se publican.

A éstos siguieron tres más:

En el 15, EL CUERPO, toco el fundamento biológico de la arquitectura.

En el 16, EL NUMERO, toco el fundamento matemático.

En el 17, UNO MULTIPLE, toco el fundamento físico y los principios.

Dado el curso que siguieron mis exposiciones, algunos de los que llamé escritos-lectura están dedicados a alguno de los que asistieron; otros a un conjunto colectivo; otros sólo se dirigen al problema al cual ensayo dar y expresar una respuesta.

Así, el 5 lo dedico a Héctor Valdés; el 9, a Hernán Riesco; el 11, a Juan Gómez Millas. El primero está dedicado al pequeño grupo de arquitectos que se aplicaron a estudiar el problema crítico que planteaba el asunto de la obra de 4º Centenario; y el segundo a los arquitectos de la Universidad Católica que firmaron su apoyo a Fernando Domeyko. El 15 lo compuse en memoria a Fernando Carrillo, que fue compañero de estudios mío en primer año de arquitectura y a aquellos que trabajaron en las dos reformas de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile.

Creí conveniente cerrar esta publicación, agregando un texto escrito que no deriva de los anteriores. Algo aparte. No obstante, me pareció que de alguna manera se asociaba a ellos por correspondencias lejanas. Lo titulé 'vocación' para reunirlos al cuerpo de los tres que se publican.

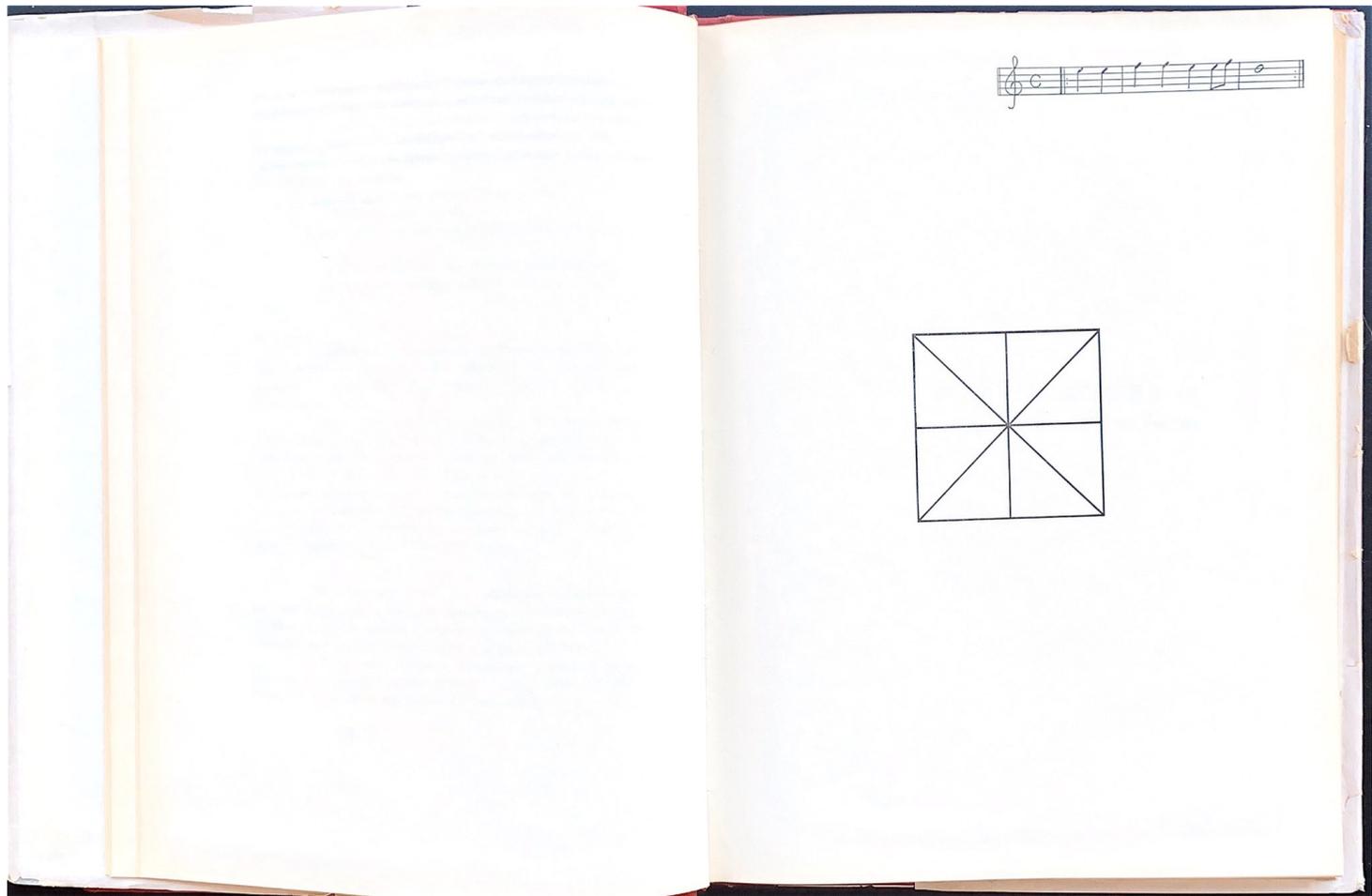
Bien o mal es lo que he podido hacer a favor de los que me lo pidieron. Pido excusas a quienes esperaron la publicación del total íntegro. Hacerlo hubiera tomado más tiempo del proporcionado.

[12]

Todavía, incluí una secuencia de dibujos acompañados de textos manuscritos que los hicieran explícitos y sirvieran de conexión con el texto propio de los escritos-lectura.

Son en cierta forma los ampliadores de la visión y pueden dar indicación del plano emocional donde se mueve el contenido escueto de las lecturas.

Juan Borchers





ESCRITO-LECTURA 12
leído el 22 de julio de 1965, en Santiago

PRENOTACION
AL DUODECIMO ESCRITO-LECTURA

Con el undécimo escrito-lectura doy por cerrado el objeto crítico: cubre un año.

Con este duodécimo ESCRITO-LECTURA inicio los objetos CANON: lo inamovible.

Quien haya podido conservar la estructura arquitectónica que arrancando del primero, SEÑAL, fue desarrollando la ley inscrita en ese primer escrito-lectura-planta hasta este momento y mantenga la visión intacta de este ya considerable CORPUS verá que una misma ley ha trasminado todo desde el primero hasta la explosión de densidad del undécimo; *ése* podrá medir en vértigo hacia abajo el peso que insensiblemente se ha levantado. Es posible que a quien no le ocurra como a los que dan vueltas alrededor de una torre viendo tal detalle, esotra expresión y habiendo perdido la visión del conjunto armado y consecuentemente derivado, no entienda lo que ocurrió distraído. Pero alguno quizá estará en el caso de VER; *ése* entenderá por qué este cambio y por qué aquí precisamente; *ese* oído inteligente habrá sufrido más que *aquel* oído distraído o sordo que nada pierde con oír pues no ha escalado, no se siente transportado. Pero no a *aquel* que le gustó tal o cual imagen, sino al *otro* al que pudo desnudarse y no ve la superficie sino el esqueleto desnudo y lógico del total. A *ése* o *ésos* (si es que hay más de uno) lo felicito y lo llamo a abandonar la comodidad y a seguirme en este escrito más desnudo cami-

nando al punto y no pararse. En todas estas lecturas no hay detalle, es lúeso puro y desnudo, y quien vio otra cosa pudo bien estar equivocado. Es un escrito teoremtico, con su sintaxis propia de modo de poder hacer posible la sustitución de lo definido por la definición. No cabe alterar ni una palabra ni reemplazarla por otra ni cambiarla de lugar. Por esto lo he escrito primero, y lo he leído yo mismo después para asegurar una audición correcta y una grabación exacta, conservando las matrices intangibles, y poder corregir cualquier adulteración probable por la ignorancia del método que creí el más apropiado para componerlo. A ello se agrega el uso fluctuante del significado de las palabras, que el abuso de las imágenes multiplica y desboca. He querido reducir lo oscilante y ajustarlo a reglas como el juego de ajedrez, que no impiden, sino que es precisamente lo que hace que sea posible pensar en ajedrez y no se muevan los trebejos al acaso.

Por esto me esforcé en asegurar lo que he ido exponiendo por un texto escrito (manuscrito *invariable* con un simbolismo sui generis) y una ejecución oral correcta.

En esto consiste el SENTIDO y el SIGNIFICADO de que los denomine *escrito-lectura*.

Recurriendo a una imagen: el total hará como una construcción en forma de "torre". Es decir, algo que a partir de una planta voy construyendo en altura; la planta lo hace el primer escrito que titulé *SEÑAL*, y que es además el título del total a pesar de las intituciones de cada uno. Su objeto es análogo al de un faro. Está destinado a proyectar un estado de reflexión sobre las cosas tocantes a arquitectura, y no como un "musco", que supone otro objeto: el recorrer una cantidad de objetos expuestos en espectáculo al gusto del espectador, variable: NO; lo que tienen que hacer es mirar lo que alumbra y no al faro, y ver el terreno aluminado. Con esto se verá claro que se trata de otra cosa que una exposición de ideas, donde a uno le parece esto y al otro lo otro, sino que es unitario y total; alumbra todo el campo delatando todo el complejo incluso la posición dentro de ese complejo del espectador, lo que no ocurrirá en un musco.

Señalaré asimismo como un error tomar cualquier parte separada del conjunto y darle un valor esencial. Lo correcto es que cada uno

examine su posición peculiar en la que está y corrija su rumbo como lo haría con una carta de marear. Según mi manera, si un estudiante de arquitectura está haciendo un proyecto pensando que le servirá para la realidad práctica, descubra que está equivocado en pensar así y se detenga; si un profesional piensa que su experiencia le será útil a los alumnos de una escuela, abandone su creencia y descubra que lo que en realidad va a ocurrir es que va a usar la imaginación de los alumnos pero él no va a dar nada: es lo que mi propia experiencia de alumno me dio y fue lo que me inclinó hacia Roberto Dávila en contra de los profesionales que enseñaban, que degradaban. Si un profesor pretende imponer en la realidad práctica sus ideas, abandone esa intención; pues la razón de un proyecto abstracto es que no contiene la posibilidad de una obra concreta. Que un arquitecto profesional no juzgue del valor de "una calidad universitaria" porque no puede imaginarlo construido.

Hay las OBRAS de arquitectura, la tierra está cubierta de una porción de ellas: es lo que queda. En la memoria escrita se habla además de otras que hubieron de haber existido. También es cierto que la expresión "arquitectura" se extiende a veces a obras que en rigor no debieran quedar así consideradas. Que una casa sea por ser casa una obra de arquitectura, caeríamos en la misma situación de atribuirle a expresiones musicales comunes la más estricta de música. Una obra de Bach es estrictamente música, expresa el pensar musical, pero la de los "boteros del Volga" o "del Nilo" ya no dice lo mismo. Discriminar será necesario. La pintura contemporánea lo hizo provocando un estado de oposición, de tensión psicológica al poner en tela de juicio el valor de un talento natural en boga. Algo análogo deberá hacerse en arquitectura: una obra bonita, técnicamente importante, no significará por ello arquitectura sea moderna o antigua. En la así llamada Edad Media las catedrales tienen densidad arquitectónica, son obras de arquitectura, corresponden al pensar arquitectónico; pero no así los castillos ni las casas. Recién con el Renacimiento el pensar arquitectónico es más denso en ideas arquitectónicas y se extiende no sólo a las basílicas, sino a hospitales, tumbas, villas, escaleras, jardines, palacios...; en tal caso, más denso en ideas arquitectónicas que la Edad Media.

No todo lo que se hace hoy "moderno" es por ese solo hecho arquitectura; para serlo no basta la boga, la importancia del edificio sino que sea pensado de una determinada manera coherente dentro de una doctrina; y no el volumen, ni el valor técnico, ni los materiales, ni los elementos trina; y en cada caso menores que los de una obra pura de ingeniería (siempre en cada caso menores que los de una obra pura de ingeniería y hay que comenzar a distinguir entre la proeza técnica y el pensar arquitectónico; como hay que distinguir entre una proeza instrumental y el pensar musical). Hay obras de arquitectos profesionales que podrían ser equivalentes a las pinturas murales que pueden ser proezas técnicas de tamaño (obras ingenieriles) como el caso de los mexicanos pero inferiores en cuanto pintura que una tela de Braque que pesa realmente como valor pictórico.

Yo quiero hacerles perceptibles estas diferencias en arquitectura porque veo cierta confusión y desorden en las nociones y en la sensibilidad. Hay obras de arquitectura que pueden equivaler a géneros populares como son ciertas manifestaciones musicales como rumbas, tangos, etcétera y que referidas al pensar arquitectónico son insustanciales como ciertas canciones no son música.

En los escritos-lectura he procurado llamar "alerta"; traer elementos de juicio crítico y abrir el entendimiento a cierto orden de problemas; abrir el campo a la duda. Esto lo he hecho de varias maneras ordenadas, dando un quantum de fundamento tolerable y mínimo, pero justo. Y si alguien comienza a dudar que todo sea tan sencillo como hasta ahora parecía, ya estará en el umbral de lo que propongo ya durante algo más de un año. A partir de allí recién comenzaremos a conocer algo. Y puede ocurrir que veamos cada vez más claro y salir de esta penumbra para saber, y quizá de una vez por todas, si es la penumbra que precede al amanecer o la que antecede al atardecer. Yo creí siempre, cada vez que me coloqué con ustedes para dilucidar, que no sería en vano; fue y es mi ingenua creencia, pero asimismo un deseo tenaz y calmo de verdad.

Breve: arquitectura es proeza MENTAL; luego también proeza.

arte popular

Handwritten musical notation for 'arte popular'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation for 'arte popular', continuing from the previous block. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation for 'arte popular', continuing from the previous block. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation. The text 'da capo al fine.' is written at the end of the piece.

Handwritten musical notation for 'arte popular', continuing from the previous block. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation for 'arte popular', continuing from the previous block. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical notation for 'arte popular', continuing from the previous block. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation. The text 'canción (archipiélago Esmeralda)' is written below the piece.

Handwritten musical notation for 'arte popular', continuing from the previous block. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. There are some markings above the notes, possibly indicating dynamics or articulation. The text 'canto nubio' is written below the piece.

arte popular capaz de evolucionar

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes with stems pointing upwards. The notation is in a simple, rhythmic style.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a sequence of eighth notes. The notes are connected by a long horizontal line above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The lyrics "p. 1. Were you there when they cru-ci-fied my Lord? -" are written below the staff. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

DISCIPLINA. gran arte

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of eighth notes with stems pointing upwards. The notation is in a simple, rhythmic style.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a sequence of eighth notes. The notes are connected by a long horizontal line above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a sequence of eighth notes. The notes are connected by a long horizontal line above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a sequence of eighth notes. The notes are connected by a long horizontal line above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a complex sequence of notes and rests. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are connected by a long horizontal line above the staff.

un arte popular espontáneo, no esente
frente a un arte no popular, sujeto
a una disciplina: reglas de compo-
sición y notado.

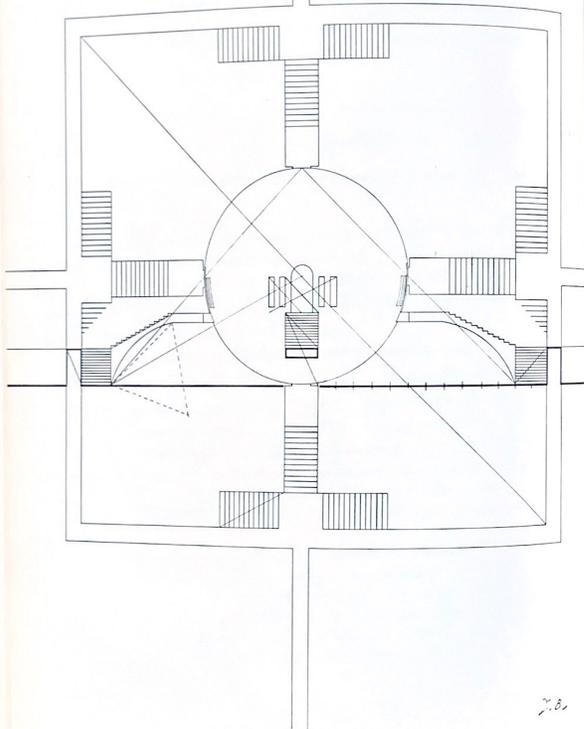
análogamente, una arquitectura popu-
lar frente a una arquitectura como ar-
te mayor, sujeta a composición y nú-
mero.

en el Canto Gregoriano la notación fue de-
finida, los intervalos fijados de antemano, las ga-
mas y el registro y el sentido establecidos in-
quívocos; la duración de los tiempos rigurosa; una
selección de medios y alcances.

hoy, en las ciudades, se desarrolla una ar-
quitectura popular urbana con características
internacionales junto a otra, igualmente popu-
lar con resonancias localistas: uso indiscrimi-
nado de materiales, "decorativismo" o metáforas
técnicas donde lo emotivo exterior domina, pero
donde la disciplina del arte está ausente: el arte
"no es la expresión estética de nuestras sensaciones
subjetivas".

la así llamada arquitectura contemporánea grosso-
modo es un arte internacional semejante al arte gó-
tico que fue en su tiempo igualmente un arte interna-
cional, estéticamente sensible a la proeza técnica, al
cual se opuso el "quattrocento" italiano como arte su-
jeto a disciplina, es decir como gran arte.

proyecto abstracto, alegoría
(sobre tema de Ledaura)



7.8.

Este escrito-lectura para Isidro Suárez y Alberto Cruz

COSA GENERAL

1. Este escrito-lectura será breve, será denso y ralo. Esta afirmación: si considero el caso de un proyecto "abstracto" he de poderlo escindir en una hipótesis y una tesis; donde la 'tesis' es una condición NECESARIA para que se verifique la 'hipótesis'. Tal que un proyecto abstracto no ha de expresar ningún pensamiento. El pretenderlo conduce a una ALEGORIA y es por lo que los proyectos de las escuelas de arquitectura no pasan de vagas alegorías sin interés real por pretenderlo.

Un proyecto "abstracto", como un espejo debe reflejar la arquitectura trascendentalmente; es lo que llamaré *calidad universitaria*.

2. Una obra de arquitectura como la Basílica de San Pedro en Roma, u otra obra de arquitectura, no será nunca una *calidad universitaria* y es un contrasentido pretenderlo. Por grande que sea no hará nunca una teoría, ni regla. No es posible remontar de una obra al proyecto que dio por resultado esa misma obra; tal que un "levantamiento" de una obra no será nunca el proyecto de esa misma obra de la cual es su "levantamiento". La planta que se obtuviera, será insubstancial. En el hecho, una obra realizada sigue siendo invisible para la mayoría como arquitectura.

Esto lo generalizo a todas las obras de arquitectura realizadas, sean éstas antiguas o contemporáneas.

2^a. Este hecho me permite señalar lo que sigue: el ejercicio profesional en sí no fundamenta ninguna *calidad universitaria*; y el mejor profesional carece fundamentalmente de ella; teóricamente es insubstancial. De hecho los mayores arquitectos no fueron profesionales, pero tampoco fueron profesores de arquitectura. León Bautista Alberti, un humanista y arquitecto realmente de oficio y técnica y mentalidad, no era un profesional de arquitectura ni un profesor de arquitectura, sino un arquitecto. Es un enorme error creer que la substancia universitaria es el resultado de una práctica profesional culminada, y es además la razón de la decadencia de la arquitectura en las escuelas. Un profesional adquiere malos hábitos, usa las reglas, las adecua, como también un comerciante y un político usa las matemáticas y la historia, pero a nadie se le ocurrirá llevarlo a la cátedra de matemáticas ni de historia; tan hábil como pueda haberlo sido Rothschild en las finanzas, Churchill en política, no tienen significación universitaria; su entronización en la universidad significará la corrupción de las ideas. Tampoco un profesor de física es esencialmente un físico y aquí reside otro error de las escuelas donde se enseña arquitectura. Picasso es un pintor y además un artista extraordinario, pero ningún profesor de pintura.

Quiero advertir a las escuelas de arquitectura de la Universidad de Chile y a las de la Universidad Católica sobre la falsedad de sus posturas posibles. El tiempo de la existencia requiere al profesional de arquitectura. El "tiempo" de la existencia no es el tiempo de la esencia, por ello la existencia requiere al profesional donde los profesores son morosos, la existencia se les aparece opaca. Todavía el tiempo del ser requiere al arquitecto: Fidias o Miguel Angel enseñando en el Bellas Artes es un contrasentido. Para el arquitecto la arquitectura es entelequia, lo que no lo es para el profesor de arquitectura ni para el profesional de arquitectura. El arquitecto como vocación, no está sometido a un tiempo abstracto, sino que es tiempo él mismo; CREA tiempo: introduce un tiempo que aún no existe: *da la hora*.

Fue, grosso modo, la base ruda de mi argumentación cuando fui invitado como observador el año 1947 por el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán, primero en su género en Sudamérica, Jorge Vianco director.

3. La distinción rigurosa entre COSA y OBJETO no es habitual. El común de la gente considera todas las cosas como objetos. Dice 'el suelo sirve para sostener al hombre', 'el sol para alumbrar al hombre', 'el árbol para dar sombra al hombre'; pero las cosas llevan una existencia independiente del hombre. Por otro lado los seres vivos no son cosas ni objetos sino sujetos activos espontáneos que ejecutan acciones independientes: así el caballo NO está hecho para que el hombre lo use como cabalgadura, ni otro hombre sirve para otro hombre. El entender esto bien da base para resolver de una vez por todas la posición ARQUITECTO-CLIENTE.

El OBJETO es lo fijo; la configuración lo cambiante, lo variable. Así el *objeto* en una 'mesa' no es su *diseño* (éste lo cubre, lo oculta): los objetos son la substancia de la arquitectura, si no lo fuera sería imposible trazar una PLANTA de una obra de arquitectura mala o buena, verdadera o falsa.

Llamo OBJETO a una cosa que ejecuta una acción apropiada al servicio del hombre: una silla sirve para sentarse, es un objeto; pero, bien entendido, un hombre puede ignorar cómo sentarse en una silla tanto como otro lanzar el bumerang. Un hombre puede trepar un árbol, escalar una montaña, pero ni el árbol ni la montaña son objetos.

El color amarillo y el color azul si no están separados se convierten en color verde, esto es un HECHO; dos sonidos que no están separados en el tiempo hacen un acorde, esto es otro hecho; si en geometría niego la recíproca de una proposición directa reproduzco la proposición directa en substancia: esto es un hecho asimismo, pero es un HECHO LÓGICO: es siempre verdadero.

Una gota de agua tiene forma de esfera; un cuchillo de acero tiene forma alargada y filo: el cuchillo y la gota son cuerpos, pero agua y acero son la substancia de la gota y del cuchillo. Los objetos forman la substancia de la arquitectura; pero, bien entendido, una mesa puede ser de madera, de mármol u otro material; el material allí no constituye el objeto, es en cierta forma lo accidental, tampoco su forma tal o cual: el objeto es lo fijo, lo subsistente independiente de su configuración, que es cambiante y variable. El que su configuración sea cambiante y variable es un HECHO como el color azul nos aparece a través de varios azules pero no de ningún

rojo; tal que la configuración del objeto no es cualquier configuración y su configuración forma sin más el HECHO CONCLUSO.

El hidrógeno es una substancia, el oxígeno es una substancia, el agua compuesta de hidrógeno y oxígeno es una substancia; pero hidrógeno y oxígeno son substancias simples, y el agua una compuesta de hidrógeno y oxígeno. Las tres tienen propiedades distintas una de otra, pero mientras el agua puede descomponerse en hidrógeno y oxígeno, el hidrógeno y el oxígeno no pueden descomponerse y cuando eso ocurre digo que son substancias "elementales" o brevemente "elementos" químicos. Todos los compuestos pueden ser representados por los símbolos de los elementos que los constituyen; así el agua por H_2O , el agua oxigenada por H_2O_2 . Que el hidrógeno y el oxígeno se combinen es un hecho; la circunstancia de que el hidrógeno y el oxígeno desaparezcan para transformarse en otra nueva: agua, es un fenómeno químico. Un hecho no puede ser cambiado por nuestra voluntad, pero podemos provocar un fenómeno.

Rectas, semirectas, planos, etc. son elementos en geometría; los puntos son los elementos simples. Punto, recta, plano son cosa geométrica. No hay objetos geométricos como no los hay químicos, y hay fenómenos químicos y no hay fenómenos geométricos; que dos rectas situadas en un mismo plano se corten no constituye un fenómeno.

Hecho, cosa, objeto, elemento, símbolo, signo son expresiones que usaré. Con ellas definiré otras: diseño, planta, proyecto. Arquitectura y arquitectónico las dispondré como homólogas a historia o histórico, geografía y geográfico, música y musical, pintura y pictórico, técnica y técnico.

Las formas, en la naturaleza, están regidas por las leyes naturales: arbórea, concha marina, animal, mineral, son formas determinadas por la naturaleza. expresiones múltiples de una armonía natural.

Los arquitectos utilizando el cálculo leyes abstractas de las leyes de la naturaleza producen en sus obras un reflejo de la armonía natural; sus obras pertenecen a un orden natural. La obra de arquitectura significa desde su nacimiento una ruptura con el orden natural, sus formas son con expresión de otras que las leyes de la naturaleza y al extremo se flagrantemente discordancia con ellas. Llamo a este nuevo orden: ORDEN ARTIFICIAL.

Se inserta entre el mundo circundante y el hombre. y significa una evasión de leyes que el hombre aprehende en sí; las llamo LEYES MENTALES. Tienen a libérrimo al hombre - en su totalidad - de la sujeción al determinismo natural proporcionalmente. Las leyes naturales, catécticas e invariables, por sí mismas, no son nunca fundamento de la arquitectura, tan poco como las de la óptica o las de la acústica, no lo son ni de la pintura ni de la música.

Designando por M el medio circundante natural y por X al organismo humano; el orden artificial tomará la figura de dos términos medios X e Y y algebraicamente la relación:

$$O : X = Y : M.$$

Τὰ δὲ στερὰ μὴ μὲν οὐδέποτε, δὴ δὲ ἀπὸ μεσότητος συναρμότισσι. [P]

la confusión entre escala de proporciones y escala

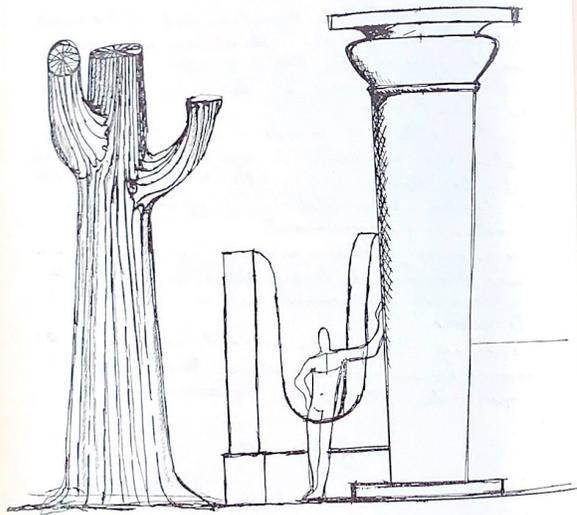
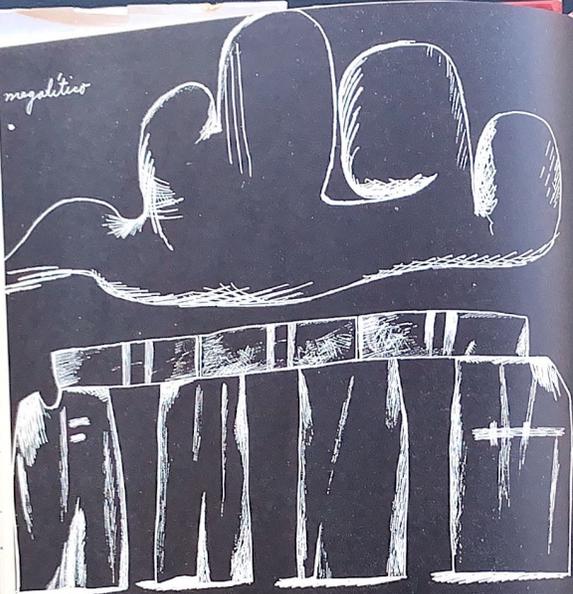


Fig. 8.
naturaleza

orden artificial.

humana, tal como aparece en el "modulos" de L.C. significa la pérdida de la escala humana, y su síntoma el error en el caso del Palacio del Gobernador durante el proyecto en Chandigarh: Se trata de dos cosas diferentes que actúan conjuntas en el dimensionamiento, y no cabe confundirlas en una sola y única escala de proporciones, como aparece en el módulo: frente a las tres dimensiones ha de concurrir, pero separada, la escala humana como un factor complejo: $(a + bi)$.
 poder pensar, bien, esto, es fundamental para poder entender lo que significa la arquitectura como entendida como un orden de frente del natural; el plano numérico operacional ha de extenderse más allá de los números reales.

megalítico

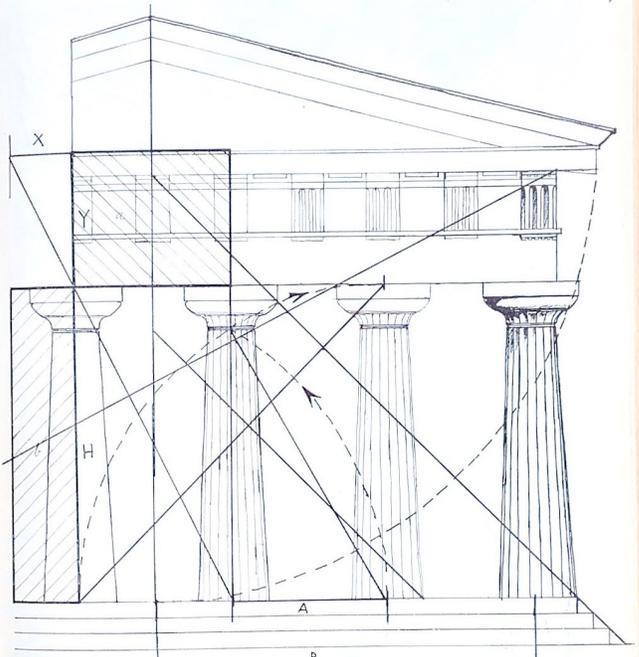


J. B.

paleolítico la piedra como naturaleza
 neolítico la piedra como gran arte
 megalítico la arquitectura como aparición plástica en el
 la historia mediterráneo oriental

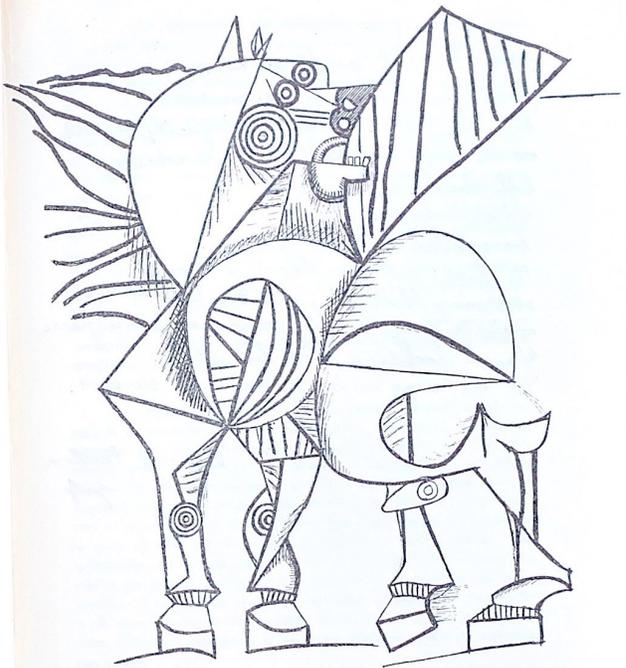
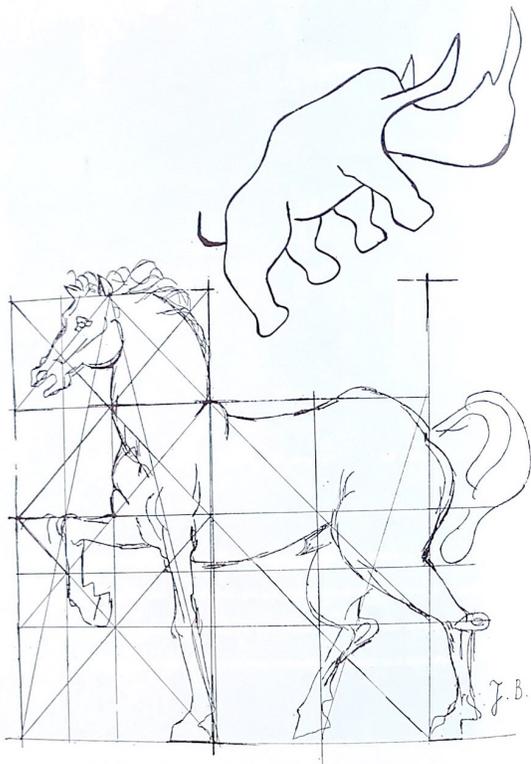
$$B : H = H : A = Y : X.$$

civilización egea
(cultura plástica)



$\frac{B}{2}$

J. B.



plástica del caballo
J.B.

SOLID, erect as fits an animal,
fluted for strong dimples, no cube
but one pillar which, saplingwise, slanders
as it gains in height, a single column
left above Time's wreck,
which when a temple, saw
bare-souled votaries, pleading.
It looks out over the blue seas,
observing their tide, and the tides of men,
maintaining dignity and past atmosphere,
though jackdaws alone live there.
Yet the suppliants of long ago, survive.

· Ruins at Paestum
J. J.

4. La ARQUITECTURA está determinada por los hechos arquitectónicos, como análogamente la historia por los hechos históricos; tal un plano por tres puntos distintos no situados en línea recta, y del hecho que pueda existir un punto fuera del plano queda determinado el espacio. Si cabe concebir la arquitectura como algo coherente con unidad interna, ha de establecerse un orden tal como quedan definidos otros órdenes, p. ej. el orden geométrico que sirve de fundamento a las obras de matemática pero que no son las obras mismas; de la misma manera que hay obras de pintura pero hay hecho pictórico. Inquiriendo este orden fundamental he venido a establecer que la arquitectura pertenece a lo que llamé y definí como ORDEN ARTIFICIAL. Un orden nuevo que tiene características específicas que lo diferencian de todo otro orden sea éste artístico o científico. Pues pienso que así, las obras que en todo tiempo han aparecido referidas a un orden donde puedan justificar su existencia no aparecerán como sin sentido o semicoherentes, o actos extraños, sujetos a tendencias en gran parte absurdos referidos a hábitos injustificables; pues si no ¿a qué todo el sistema plástico de la así llamada arquitectura griega, egipcia, hindú o amerindiana que exceden las necesidades inmediatas y aparecen como exageraciones sobre lo inmediatamente útil y práctico?

Poco a poco, de la astrología imperante se ordenó una astronomía; de la astronomía se ordenó una geografía, que, plagada de materias impropias, fue desprendiéndose de ellas hasta organizarse en sí misma; mientras otras materias, que antes estaban en ella englobadas, se autonomizaban. Este doble proceso parece normal en todas las disciplinas: uno de desprendimiento y otro de decantación. Hablando en términos breves: desde 1914 se inicia el proceso de decantación entre arquitectura e ingeniería que no se ha ultimado y pendula hacia las disciplinas artísticas sólo en casos individuales, en un estado aun confuso de una semi ingeniería y un semi arte plástico sin poder realizar una metamorfosis entera; yo creo que por haber quedado establecida aún como obra de orden "natural". Mi proposición es de concebirla dentro de un orden totalmente nuevo que definí como orden artificial, y examinar a la luz de ese orden los medios de expresión que usamos.

5. La PLANTA es un HECHO (*no un objeto estético*). En la planta los objetos corresponden a los elementos de la planta. La combinación de los elementos de la planta representa una conexión de las cosas; esta conexión es la estructura de la planta y la manera cómo las cosas se combinan como elementos de la planta es la configuración de la planta. La planta es una abstracción; implica de antemano una relación de configuración entre el lenguaje y la arquitectura que no cabe dársela posteriormente; lo que tienen en común es la estructura lógica. La relación de configuración consiste en la coordinación de los elementos de la planta y de las cosas. Los FUNDAMENTOS de un sistema arquitectónico han de quedar dados por ciertos ELEMENTOS combinados entre sí por RELACIONES FUNDAMENTALES y POSTULADOS (*principios fundamentales*) que determinen las conexiones de los elementos y las relaciones fundamentales. La exigencia esencial es la ausencia de contradicción en el sistema. *Que todo proyecto pueda ser deducido del sistema establecido* de una manera lógica y consecuente pertenecerá al sistema arquitectónico en cuestión y el conjunto de todos ellos constituirá un sistema lógicamente cerrado correspondiente a un orden determinado. A la coherencia lógica de la planta debe corresponder una coherencia estética en la concepción; y ambas corresponder al orden arquitectónico, que supone un orden artificial. La planta así entendida es un *modelo de la realidad*. Para saber si es falsa o verdadera una planta hay que referirla a la realidad.

La realidad en arquitectura es la existencia y la no existencia conjunta de los hechos arquitectónicos *conclusos*.

El uso equívoco del lenguaje que sustituye con frecuencia la palabra "*realidad*" por la palabra "*existencia*" hace que se califique de *irreal* y a negar toda existencia a formas de existencia no sometidas a la ley de causa y efecto; pues el nexo de causa y efecto se refiere únicamente a acontecimientos ligados como antecedente y consecuente.

Nada dice que la planta de la Torre de Pisa por sí misma corresponde a una obra de arquitectura o lo que es lo mismo por la sola planta no es posible saber si una obra es o no es una obra de arquitectura, pero entre ella y la arquitectura ha de haber algo común que permita que pueda ser una planta de arquitectura y no de otra cosa; ha de contener proyectada la ley de desarrollo tal como en un organismo vegetal está lo que hace la diferencia entre un álamo y un olmo. De manera análoga que

en química la fórmula del butano se expresa por C_4H_{10} ; pero a la misma fórmula corresponden dos cuerpos de idéntica composición química pero de propiedades físicas y químicas distintas, y estas diferencias significan diferente manera de enlace de los átomos o fórmula de estructura; así, según una se liquida a $-0,3^\circ$ y según la otra a $-13,4^\circ$.

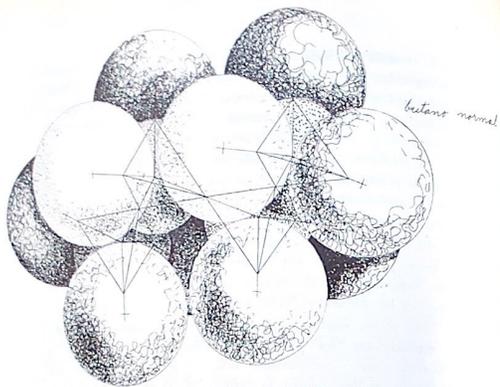
La totalidad de todas las relaciones configuradoras ha de estar depositada en la planta que presupone un continuo y ordenado cambio, es lo que llamo "coordinación" y esta ley de conservación de la unidad ha de estar contenida ya en la planta en forma de condensación abstracta.

El estilo de una obra (que no son los estilos) es una forma, y una forma no se puede cortar con un cuchillo, como no se puede cortar una melodía; tampoco se puede obtener como un agregado de elementos yuxtapuestos; esta ley unitaria ya ha de estar abstraída en la planta.

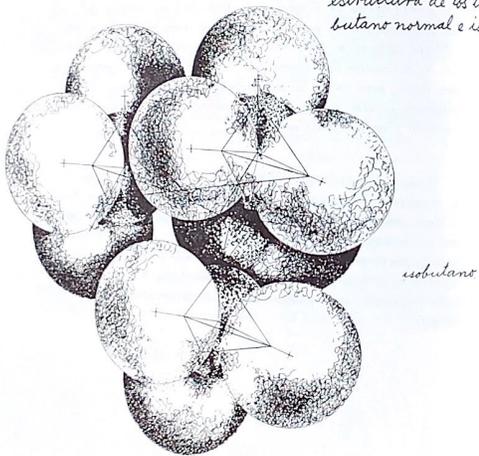
Una planta estéticamente no ha de tener ningún significado. Una planta estéticamente "fea" puede corresponder las más de las veces a una obra de arquitectura y estéticamente "bella" las más de las veces a una obra de ingeniería; es precisamente lo contrario de lo que se cree.

Una planta correspondiendo a la arquitectura entendida *como un orden artificial* se despojará de todo carácter estético del cual no está aún despojada por su posición ambigua de obra natural y su adherencia al dibujo caligráfico. Otro rasgo que conserva el carácter estético de la planta es la noción de espacio que es el soporte de la perspectiva como técnica visual, pero no de la arquitectura. El espacio como substancia de la arquitectura, especie de morfológica, perderá gradualmente su significación asimismo y en el mismo sentido.

Desde que inicié los estudios de arquitectura me apliqué a concebir la PLANTA; incluyéndola en el total de lo que bien o mal se llamó urbanismo, pero considerándola como propiamente arquitectura. Constituyó propiamente mi trabajo de examen y reflexión permanente: he venido a entenderla como GRUPO de SUSTITUCIONES, por dejarla en un cierto estado. La planta es el lugar de las reflexiones más densas e inintermitidas y por decirlo en imagen es la piedra filosofal de la arquitectura; una verdadera ALQUIMIA.



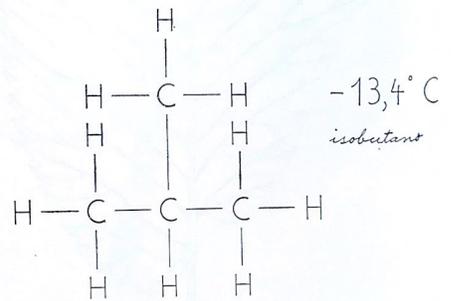
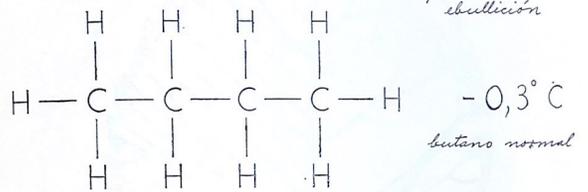
estructura de los isómeros
butano normal e isobutano



isomería



cadena lineal



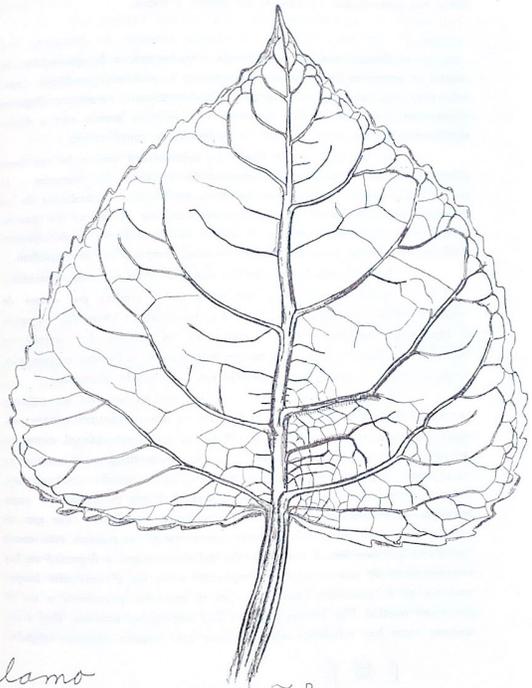
cadena ramificada



J.B.

olmo

álamo



J.B.

La "planta" en uso por los arquitectos es un trabajo de dibujo lineal con pretensiones estetizantes sin interés y banal.

Cuando cursaba estudios de arquitectura, a la geometría elemental se agregaron la geometría descriptiva y la geometría analítica (hubo más, pero cito breve). Los estudiantes de arquitectura raramente llegaron a poseerlas como disciplinas y menos a desarrollarlas, menos aún a darles significación en las tareas de taller y a establecer coordinación.

Es tan raro el estudiante de arquitectura que a la vez haya sido un estudiante excelente en humanidades en todas las materias y al mismo tiempo entero en las de arquitectura, que explica la medianía de los proyectos en la realidad; pues las matemáticas son el MODELO que se inserta entre el mundo sensible y la idea, y la arquitectura, desde siempre, desde su nacimiento, posee ese modelo como el cuerpo posee un esqueleto.

Falta de ello la arquitectura entre nosotros no tiene contextura.

Quiero advertir que este vacío no se suplirá por cursos de "plástica" ni de "educación visual" u otro, tal como la ortopedia no suple la liquidación del esqueleto en el cuerpo de un hombre. Los arquitectos que pudieron llamarse tales eran mentes matemáticas y, lo que es más aún, desde su origen la arquitectura apareció con ese modelo abstracto.

Sobre esto podría hablar un mundo. Es uno de los HECHOS CONCLUSOS de la arquitectura; es por lo tanto un HECHO ARQUITECTÓNICO conclusivo. Así como en la masa líquida del huevo está contenido el esqueleto del pájaro y no se palpa ni se ve en él; así las matemáticas están contenidas en el hecho arquitectónico desde su aparición en el mundo, análogamente como el color blanco en la nieve; así emerge. Tal que no es por un vago azar que la arquitectura ha podido desarrollarse, y culminar (lo que es más), sino cuando los que la hicieron poseyeron en sí mismos esto como hecho conclusivo también. Y cuando no fue así o se estagnó o degeneró en las elucubraciones de una sensibilidad impotente o en las divagaciones inoperantes o en el usarismo comercial o en el recetario practicista o en lo pintoresco estético. Hay huevos muertos. Hay arquitectos muertos. Hay artes muertas como hay religiones muertas, como hay lenguas muertas cargadas

de la aparatosidad de los funerales; de las pretensiones inconfesables, de IRREDENTISMO.

Hay siempre hombres que no pueden nacer a una época; que están rezagados en posición trágica; hay siempre ideas que no pueden emerger y están en statu quo. La arquitectura está entre nosotros en mal estado. Es tiempo de reflexionar, es un imperativo MORAL. Como un huevo muerto, la cáscara es la única máscara que cubre su falta de destino y la cáscara no es el organismo. Tal como a la orilla del mar la mar bota las conchas de los caracoles muertos; la concha queda pero el organismo no está y los arquitectos parasitan las conchas, exangües restos.

Declaro absolutamente falsos en arquitectura todos los cursos de "plástica", "educación visual" y otros sui generis, como son igualmente falsos en pintura y en escultura por lo demás; tanto como lo serán la construcción de conchas de animales marinos ex profeso para hacer nacer los que no existen, o inventar hechos históricos maquetados; son ejercicios declamatorios, vacío sin contenido, y a veces pretenciosos y ampulosos.

La concepción de la arquitectura como un orden artificial no hará sino acentuar el carácter de abstracción de la planta, tanto que ésta se convertirá en una MATRIZ y no en un dibujo geométrico. Exigirá del arquitecto una capacidad de abstracción real, lo que no es lo mismo que una combinación de elementos geométricos de dibujo lineal regulados por un sentimiento estético, sino una capacidad matemática cierta y una concepción estética verdadera.

6. El PROYECTO es el signo perceptible a los sentidos como proyección de un posible estado de cosas. El DISEÑO del proyecto es otro signo mediante el cual se expresa el pensar arquitectónico y el proyecto mismo es el diseño en relación proyectiva con la arquitectura. Así la proyección es lo que pertenece al proyecto y no lo proyectado; sólo dice de la posibilidad de lo proyectado. El proyecto así entendido no es la obra de arquitectura pero de alguna manera ha de haber alguna relación entre uno y otra, pero tal relación no es una externa sino interna y, menos, pintoresca; aquí se inserta el lugar de las reglas. Llamo brevemente PROGRAMA a aquello que hace que un proyecto caiga en arquitectura y no en otra parte; así entendido no es el motivo o el tema como se cree.

Lo que motiva un proyecto puede provenir de cualquier parte; su enunciado no dice un proyecto de arquitectura; el hábito mental de un arquitecto no bastará para darle un sentido.

En el DISEÑO del proyecto sus elementos están combinados de un modo determinado: es algo articulado y como tal es un HECHO.

Lo que separa el diseño del proyecto del proyecto mismo es homólogo a lo que separa el diseño de una escalera del objeto; pero más claro aún, a la palabra escrita "MESA" de la mesa misma. El proyecto está significado por el diseño y la posibilidad de un proyecto se basa en el principio de la representación de los objetos por signos; *el diseño es un signo*. Tal como una 'escalera de mano' no es un mero conjunto de piezas de madera sino que éstas están ordenadas según un esquema, y el esquema es una serie de signos directivos que se ordenan en nosotros al recorrer un objeto con la mirada y los recogemos en otro sistema de signos directivos nuevos tal que sin estas reglas no habría objeto. Que el diseño es un hecho está oculto, en la forma común del dibujo; tal como el dibujo de una manzana oculta que éste es un mero signo resultado de una combinación de líneas muy determinada, algo articulado; en el hecho no es cualquier combinación de líneas sino cierta combinación lo que muestra que tal dibujo es UN HECHO.

7. El PROYECTO es una *planta* de la realidad: es un *modelo* de la realidad tal como la pensamos. No parece que un diario impreso sea una planta de la realidad de la que trata: es una *planta del acontecer del día*. La realidad es fijada por el proyecto en lo que es o en lo que no es, la describe completamente. *El proyecto es la descripción de un hecho arquitectónico concluso*. Entender un proyecto dice, si es verdadero, saber lo que sobreviene; ya que nos entendemos en arquitectura con los proyectos.

El proyecto dice algo sólo en cuanto es una planta: en él viene construido en conjunto un estado de cosas como en un experimento en física: a cada signo corresponde una cosa; unidos entre sí, el todo representa un hecho arquitectónico concluso. Si para conocer si una planta es verdadera hay que referirla a la realidad, en el proyecto es la realidad la que es referida al proyecto: ésta es la forma de unión entre el proyecto y la planta;

un proyecto es verdadero en cuanto es una planta de la realidad: (el conjunto entero de los hechos arquitectónicos que existen y de los que no existen). Si no se admite que el proyecto tiene un sentido independiente de los hechos, se cae en la creencia que la verdad o falsedad son relaciones del mismo orden que las que hay entre el signo y lo que el signo designa (que por lo demás es lo que ocurre habitualmente y el juicio se estanca en esto).

La palabra "MANZANA" es el signo con el cual designo la manzana; la manzana es lo designado (sea hablada o escrita). El dibujo de la manzana es otro signo por el cual designo una manzana y asimismo una misma manzana es lo designado. Pero yo muerdo una manzana para saber si es dulce o ácida; me siento en una silla para saber si es cómoda: la relación entre el signo y lo designado no dice de la realidad de un objeto.

De la misma manera que la descripción de un objeto lo describe según sus propiedades externas, así el proyecto ha de describir la realidad *arquitectónica* según sus propiedades internas; es decir aquellas propiedades que de no poseerlas un objeto resulta impensable.

Un proyecto representa los hechos arquitectónicos conclusos en cuanto existen y en cuanto no existen también; es decir TODA LA REALIDAD ARQUITECTÓNICA y no sólo la existente: si no, no sería un proyecto sino una copia o reproducción.

En esta manera de concebirlo, la noción de proyecto adquiere su total densidad de significado y coincide con la palabra de apertura a lo que puede sobrevenir. Por lo tanto la POÉTICA.

En el sentido de mi exposición la perspectiva fue una poética, y también puedo concluir según mi sistema que como tal su contenido está agotado. Asimismo el funcionalismo fue una poética y las obras mejores del pasado inmediato fueron sus resultados.

El proyecto representa la existencia y la no existencia de los hechos arquitectónicos conclusos: es su *descripción*. El diseño es la parte del símbolo perceptible por los sentidos. La expresión es cada una de las partes del proyecto que caracteriza su sentido; *la expresión es un símbolo*. Tal como la química tiene su simbolismo, la arquitectura debiera tener el

suyo. Voy a introducir una nueva noción: *el proyecto elemental*. Como en geometría puedo en lugar del término "ESFERA" decir "una clase de puntos separados de un cierto punto por una misma distancia" donde la expresión compleja de "esfera" puedo reducirla a las nociones elementales de: clase de "puntos", relación de tres puntos "en línea recta" y relación de dos de "puntos", relación de tres puntos "en línea recta" y relación de dos coplas de puntos "separados por la misma distancia". El proyecto elemental, es el proyecto más simple posible, afirma la existencia de un hecho conclusivo; su signo característico es que ningún otro proyecto elemental puede estar en contradicción con él; es el diseño más simple que significa arquitectura de la misma manera como en "relación de dos puntos separados por la misma distancia" es la designación más simple que significa geometría donde aparecen términos como "punto", "recta", "distancia" que son cosa geométrica pero no hechos geométricos, pero "relación de tres puntos en línea recta" designa un HECHO CONCLUSIVO geométrico. Si un proyecto elemental es verdadero el hecho conclusivo existe; si no lo es, no existe. *Los proyectos elementales son los argumentos que deciden la verdad de un proyecto y no las funciones*. Y en entender muy bien esto veo posible salir del equívoco en que se está en arquitectura, en su discusión IRREMEDIADA. No, la araña no hace su "tela" sobre medida para cazar a la mosca; la forma de la tela no está en función de la mosca, y de esto habría que salir. Quiero sólo advertir que no bastará oírlo sino que hay que saber bien de qué se trata.

En este escrito-lectura voy a señalar muy breve, sin definir, esto: *la arquitectura es un lenguaje de inmovilidad substancial*. Lo que no es la pintura, ni la escultura.

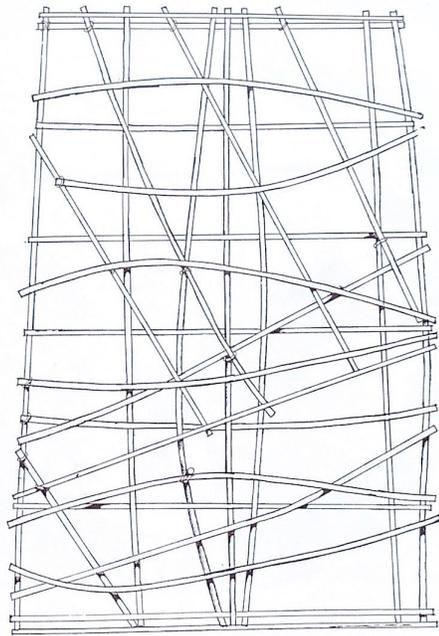
De alguna manera una obra de arquitectura aparece allí donde está, y no en otra parte; esto le da un carácter de fijeza immanente que no cabe alterar. Un silo en tanto que obra de ingeniería puede estar en cualquier parte y la inmovilidad de la escultura es teórica; en una estatua hay siempre una proporción de alegoría, su fijeza es otra y naturalmente no puede traducirse de mármol a bronce, de bronce a madera, de un tamaño a otro, pero sí de un sitio en otro, de un lugar a otro, y cuanto más se fija en sitio y lugar tanto más toma los caracteres de la arquitectura, pero sólo los caracteres.

No voy a entrar en este escrito-lectura más allá de lo que me he propuesto previamente, lo haré en otro, en éste sólo quiero introducir

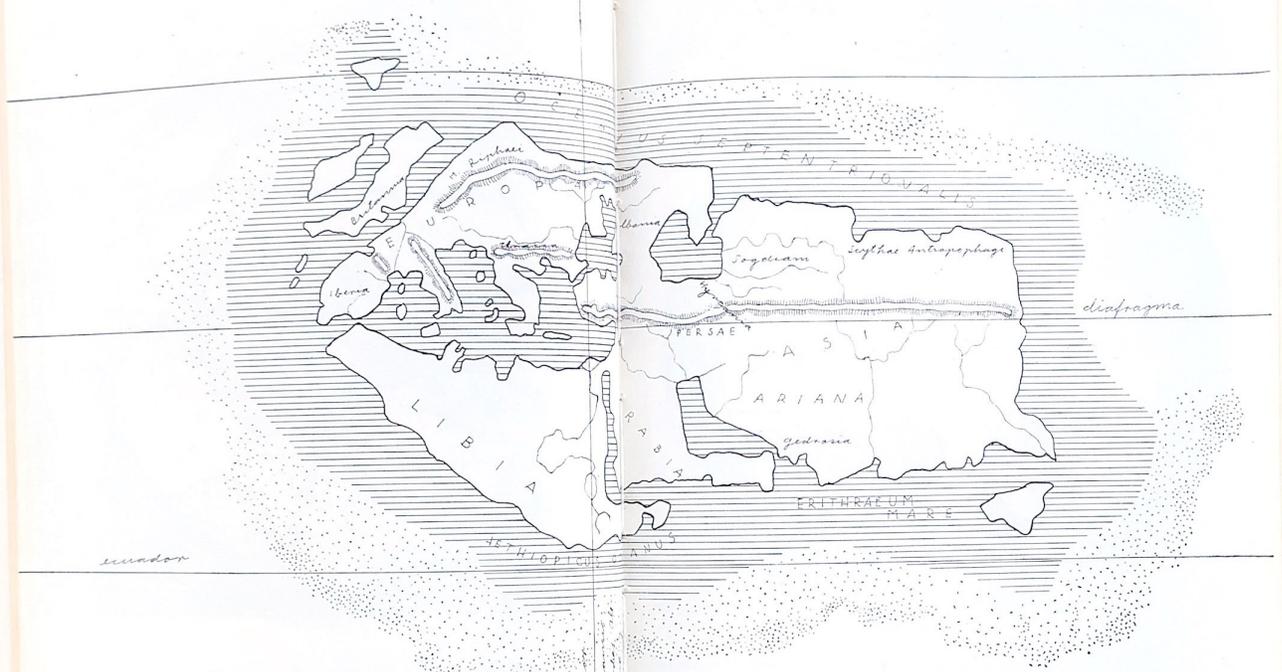
ciertos signos de indicación; pero así voy a afirmar que *todas las artes son lenguajes concretos cualesquiera que puedan ser sus diferencias específicas y que esto se ve más claro cuanto más se le vacía de contenido científico caminando a lo esencial y que esto trae como consecuencia la supresión de la división bien arbitraria entre artes plásticas y no plásticas; pues las artes no son en sí ni lo uno ni lo otro y en su esencia son extrañas al espacio y al tiempo: como no son ni bellas ni feas*. Algo así no quiere decir mezcla, amalgama; sino al contrario, especificación con sentido y radical.

Que un culto haya fijado un lugar y en ese lugar haya aparecido uno por así llamarlo "templo" o "tumba", no quiere decir que si tal obra ha sido de arquitectura que ésta sea ni "templaria" ni "mortuoria" como se cae fácilmente asociando como causa y efecto. Una catedral cuando ha sido obra de arquitectura no dice arquitectura religiosa u otra. Si algo así hubiera sido esto hubiera bastado y no ha sido el caso. La arquitectura es otra cosa; y es tan obra de arte una tela que representa una escena "importante" que otra que muestra sólo dos manzanas y un limón: el motivo, el tema, la escena, es lo banal en arte. Tanto como la creencia que un paisaje impresionante decide un arte impresionante por hablar enfáticamente fatigado. *¡Y aquí quedemos!*: esta escindencia la llamaré DIACRISIS y a su contrario (no contradictorio) SINGRISIS, y para quedar comprometido diré lo que sigue: *lo que hace del Partenón un templo más perfecto como obra de arquitectura no es su valor religioso (Atenas ya es bastante atea en ese momento), tampoco sus proporciones ni demás cosas de las que se ha sobrecargado a esa obra tópica, lo que la hace asombrosa como arquitectura es, para usar mis propios términos, el grado de diacrisis que representa*.

inicio de la navegación mental



mapa náutico de los navegantes del
archipiélago Marshall, Micronesia
[dibujo, J. D.]



mapa de Eratóstenes de Cirene (c. 273 - c. 192 a.C.)
 (reconstrucción J. B.)

Eratóstenes de Cirene
 (273 - 192 a.C.)
 Geografía



mapa de Abu-Ishak Al-Farisi (1250)
(adaptación J. B.)



mapa de Edrisi (1154)
(adaptación J. B.)

La carta geográfica como SÍMBOLO. La tierra que habitamos no es algo rígido: partes enteras se hundían, otras emergían, y todo cambia y muda aun cuando ocurre lentamente. Tempestades, hundimientos, volcanes ocurren en cualquier lugar de la superficie terrestre; mares se retiran o cubren tierras bajas; ríos y pantanos se secan. El clima cambia, avanza igualmente lentamente, y afecta a las civilizaciones: las desarrollan, las tigan, recuperan o las aniquilan. Las masas humanas conciben como dualidades recurrentes actúan como agentes, y alcanzando cierto grado de evolución, como causa geográfica. Lo visible y lo invisible unidos simbólicamente hacen perceptible a los sentidos el sentido inaprehensible a simple vista.

El legamen entre geografía e historia se hace vívido en la obra de Herodoto. Concebida como un todo inseparable, polaridad de tiempo y espacio nunca hay un lugar en el que sin estar presente un tiempo y nunca hay tiempo solo sin su soporte espacial. Si el hombre afecta el medio y en cambio que lo modifica, el medio lo afecta a él mismo y lo condiciona: la NATURALEZA se hace presente más intensamente cuanto más activa es la acción del hombre dentro de ella.

Del la IMAGEN del MUNDO ha cambiado y configura una visión que le es propia a la civilización que la concibe. En sí, no es ni verdadera ni falsa; dice que lo entendieron así: el mapa náutico de los indios archipelago Marshall es función de su visión del mundo: es EXPRESIÓN de ella.

La imagen del mundo de Homero, emerge dentro del medio ambiente de la civilización egea; entera, con resonancias mitológicas como expresión simbólica grandiosa: el círculo mítico encierra todo el orbe; la tierra editada toma figura de una gran isla mundial dividida en dos, tendida entre dos polos: arriba X abajo, luz X tiniebla, vida X muerte, visible X invisible; separada en dos: boreal y meridional por la masa líquida del agua central de los mares y la bundada por un enorme anillo de agua: el río Océano. Esta IMAGEN del MUNDO no cederá; se desarrollará de época en época hasta consumar en la imagen del mundo de Ptolomeo, hacia su término vital, como arcos como de su experiencia positiva del mundo.

Cuando los árabes entran en el teatro del mundo, sus cartas geográficas cambian; muestran de una visión global diferente; reaparece el círculo mítico simbolizando otro legamen con el mundo tal como ante ellos se transparenta. La imagen del cosmos se convierte para los hombres

en cuadro significativo de la armonía, y la simboliza.

Dando la figura de círculo a la articulación recíproca entre sujeto y mundo, y todavía, entre hombre y medio circundante, tal que entre ambos se establezca una corriente ininterrumpida y en los dos sentidos: desde el hombre, la que se dirige hacia el exterior emerge como EXPRESIÓN, y la que desde el mundo circundante, a través de la estructura consociada, penetra hacia el interior del hombre produce una IMPRESIÓN.

Civilización significa, en su mayor alcance, VISIÓN de CONJUNTO y ocurre como una progresiva conquista progresiva del mundo circundante: a través de cada imbuición el medio produce una mutación en el plano del ánimo que lo trasciende no parcialmente sino totalmente, lo abarca en su integridad hasta cristalizar como EXPRESIÓN PLÁSTICA; seguido, tras la debilitación del período afectivo, pasa al plano de la razón, como transferencia, se configura como concepto y se traduce en APLICACIÓN. Este proceso es regular tanto en el individuo aislado como en una colectividad. En esta actividad espontánea e ininterrumpida se produce todo lo que como adquisición hace al haber de una civilización.

El mapa de Hecato conserva los rasgos generales de la imagen del mundo de Homero; se está al término del período mítico: lo consume. Un trazo de tiempo apreciable separa la visión de Hecato de la de Herodoto, pero la mutación que significa en el plano del ánimo es considerablemente mayor aún que la temporal. Herodoto veja, verifica directamente el espacio, tiempo y causalidad míticos de la visión arcaica; se produce la conversión a espacio, tiempo y causalidad históricos: la imagen histórica hace su aparición plástica en el mundo antiguo.

De Herodoto a Cratástenes va otro trazo de tiempo y significa la necesidad de fijar la magnitud de la tierra y la articulación de su superficie en cuanto a masa y distancia; sométela a lo mensurable: la imagen matemática del mundo. Ptolomeo hace el recuento y la suma del haber adquirido: el fruto se condensa a semilla, todo el saber se concentra en un punto en el menor espacio posible; una prodigiosa concentración. Con los árabes se renuncia el proceso porque la visión del mundo, para ellos, también ha cambiado; al cabo la carta geográfica del meruoqui Ebrisi (o Idriisi) resume la experiencia del mundo árabe.

En la rama, de hoja a hoja, algo cambia y en el tiempo, la misma hoja también se desarrolla y cambia; con todo nunca una hoja de álamo se convierte en una hoja de álamo: ambas especifican dos especies diferentes las diferencias dentro de una misma especie pueden ser tan opuestas en figura como el círculo, la elipse, la parábola, la hipérbola que provienen de la sección de un cono por un plano

y es posible pasar de una a otra por transformación continua, a través de las diferencias y propiedades que las individualizan. Así el dibujo se basa en la misma figura primitiva: el cono. Así el dibujo que se hace al irse por los territorios de Asia, muda lentamente hasta constituirse en el dibujo japonés, del alfabeto fonético inseparablemente ligado a nuestra escritura actual.

La imagen sideral aún es aparente en la cartografía común que utilizamos: una proyección del firmamento sobre la esfera terrestre. La visión de un mundo cálido que todavía resono en la correspondencia de Van Gogh.

"Yo confieso no saber por qué será, pero siempre la vista de las estrellas me hace soñar, TAN SIMPLEMENTE, como me impulsan a cubrir los puntos negros que representan en el mapa las ciudades y lugares. ¿Por qué, me pregunto, los puntos luminosos del firmamento nos serían menos accesibles que los puntos negros sobre la carta de Francia? Si tomamos el tren para irnos a Tarascon o a Beaucaire, tomamos la muerte para irnos a una estrella."

Lo que es realmente cierto en este razonamiento, es que estando en VIDA, no podemos irnos a una estrella; lo mismo que estando muertos, no podemos tomar el tren.

En fin, no me parece imposible que el cielo, el mar, el agua, el vapor, el ómnibus, sean medios de locomoción celeste, como los barcos a vapor, los ómnibus y el ferrocarril, lo son terrestres. Pasar tranquilamente de viejo, sería ir a pie."

Y por lo que más tarde agrega: "Pero, no olvidemos que la tierra es igualmente un planeta, y por consiguiente una estrella o globo luminoso. Si todas esas estrellas fueran parecidas!!! No sería muy diferente, en fin, habría que volver a empezar. Desde luego qué para el día, donde se tiene necesidad de ~~TIEMPO~~ TIEMPO, no estaría mal vivir más de una vida."

Yo no dejo de tener su encanto crear a los griegos, a los viejos maestros holandeses y japoneses, cuando en otros planetas su escuela gloriosa.

Una "imagen" primitiva, poderosa, es la capacidad de civilización en civilización, combatiéndose a sí misma a través de una continua capacidad de configurarse por la facultad de distinguir siempre nuevas formas de su misma naturaleza, reproduciéndose a sí misma permanentemente bajo apariencias siempre diversas. La UNIDAD se realiza en la MULTIPPLICIDAD.

De este lenguaje también es una expresión: "noch Pflanzen uns Unendliche zu finden, die fortwährend sein müssen, d. h. wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten" [G.]. Es la llave que abre la visión infinita de un mundo silente y sin ECO que esta lata limitada y libre y con encogimiento.

El TEXTO está terminado. Lo que sigue no hace cuerpo. Sino algo semejante a NOTAS o EXTENSIONES o PRECISIONES tal como lo que le antecede me pareció necesario para marcar el cambio de estructura. En el cuerpo del texto mismo me he visto forzado a explicar las expresiones por conciencia de que el hábito mental de los que profesan arquitectura es difuso. En esencia no quise tener excusa frente a lo que expongo abandonando una barca a la deriva mental de un oyente, al gusto preconcebido, al ningún esfuerzo, y dejar bien marcado que cuando expreso algo digo lo que digo y no otra cosa que pueda sugerirse o divagarse o referirse; algo que está escrito en el texto y no en otra parte, fuera ésta la que fuera. Así, este texto está fijado en sí y en su no, ya que el peligro de una interpretación mala, insuficiente, desplazada, es mayor que en los otros y además porque fija a los otros substantivamente, los canaliza, los dirige, y en este caso son los correctores. Tal el caso de la expresión "planta" como aquí la uso ya que antes dije sólo la palabra con alguna indicación y ahora digo una sola cosa sin desvío posible. Así los primeros se refieren al lanzamiento, los segundos al objetivo. Los primeros contienen los últimos, éstos se refieren a los primeros. No se trata de expresiones sueltas de utilización indeterminada; los primeros son el mar, los segundos los instrumentos que dicen el navegar; unos el descubrimiento, otros el surcar; son inseparables; o todavía unos la astronomía, éstos la astrofísica.

No basta los estudios de arquitectura escolares, ni la práctica profesional, ni los viajes, ni las lecturas, ni la información proporcionada por las revistas, ni la asistencia a los congresos, ni enseñar arquitectura, todo esto es lo que es y da lo que da como en todas las cosas incluso en arquitectura. No se sale mar afuera si no es con la cabeza. Esto hay que aceptarlo y vivirlo y no ocultarse detrás de fetiches construidos por la pereza y el amor propio y los intereses creados o adquiridos, o medrar a la luz de antiguas anarquías, o pasadas vanguardias. En corto SER SINCERO, y no ruido de fosa común, donde sigue andando sonando el reloj parado interminablemente, ausente.

7*. Se abusa por ignorancia, por eufemismo. He tenido que examinar una cierta cantidad de proyectos que se proponían lo siguiente: "lugar para orar", "lugar para pensar", "lugar para estudiar", "lugar para descansar", et.

cétera... creo que esto habrá que interpretarlo como propósito, como algo así como condiciones favorables; y aun en el caso que quien se proponga esto sepa en qué consiste "orar", "pensar", "estudiar", "descansar" y no sea prospecto o decoración verbal ya que algo así N O es arte sino una actividad y no depende de la arquitectura sino bien de otra cosa. Y traspuesto al plano de la pintura y todavía más al de la literatura habría telas y poemas para provocar cólera, otros para apaciguar, otros para desarrollar el amor o la inteligencia, otros para dormir, etcétera...; pero eso no será obra de arte sino un deseo de efectismo que al extremo culmina con la droga y los estupefacientes o instrumentos de terapia psicológica.

"El arte no es la expresión estética de nuestras sensaciones subjetivas" y tan poco dirá de arquitectura la aplicación de las leyes de la estética gráfica como nuestras impresiones dentro del recinto de la "Sainte Chapelle". De algo así no hay proyecto ni planta posible de arquitectura. Si, tan poco arquitectura son los hangares de Orly como la simple habitación donde Descartes pensó por primera vez y definitivamente para el mundo, y afortunadamente para nosotros los arquitectos también, el DUBITO, COGITO, ERGO SUM; porque él colocó la razón en condiciones de sustentarse sobre sus propias piernas y enseñó a los hombres a usar su propia cabeza para pensar; pero además y principalmente, por haber hecho consciente el problema de lo ideal y lo real dirigiendo la pregunta a inquirir sobre lo que hay objetivo y lo que hay subjetivo en nuestro conocimiento.

Para disponer correctamente lo que presento, pongo sucintamente este postulado: *no hay objeto sin sujeto y no hay sujeto sin objeto*. Sobre este enunciado demasiado sucinto puedo concebir la arquitectura como un orden nuevo: un ORDEN ARTIFICIAL.

De manera que un objeto correspondiendo a nuestras sensaciones subjetivas como expresión estética (como lo sería un piso adecuado al caminar, o una luz al ojo, o una forma a la vista, etcétera) N O pertenecerá al orden artificial y no será arquitectura —por señalar breve.

8. *El diseño y la planta son hechos*. El proyecto es una planta de la realidad arquitectónica: en tanto así, es un modelo de la realidad pensada como arquitectura y la realidad debe ser fijada por el proyecto en cuanto a los hechos arquitectónicos concluidos que existen y los que no existen: es la descripción de un hecho arquitectónico concluido. El proyecto, cuando está lógicamente articulado, es una planta de un estado de cosas. El proyecto construye una arquitectura con ayuda de la lógica; si es verdadero, transparenta el aspecto lógico de la realidad.

El arte no es la expresión estética de nuestras sensaciones subjetivas. Tal como concibo la arquitectura, naturalmente como arte, no lo será tampoco de una manera u otra. *El arte es la exteriorización de la LÓGICA* y a ese campo se coloca la plantación que aquí hago. ¿Por qué no podrá serlo la arquitectura, cuando allí están las demás artes? Pero la arquitectura por su peculiaridad será entre las artes UN ARTE EXACTO. Es mi indicación.

La fórmula del péndulo, que permite calcular el PERIODO si se conoce la longitud y la aceleración de gravedad, se expresa

$$T = 2\pi \sqrt{\frac{L}{G}}$$

En ella están condensadas las cuatro leyes del péndulo: a) el período del péndulo es independiente de la amplitud de las oscilaciones (α); b) el período del péndulo es independiente de la masa (m); c) el período del péndulo es directamente proporcional a la raíz cuadrada de la longitud (l); d) el período del péndulo es inversamente proporcional a la raíz cuadrada de la aceleración de gravedad (g).

A primera vista nada dice que el guarismo puede tener relación con la realidad de lo que expresa: aparece como una simple ligadura de signos algebraicos. Pues bien: tal como yo concibo la planta, ésta aparecerá referida a la arquitectura de manera análoga.

Período, amplitud de las oscilaciones, masa, longitud, aceleración de gravedad, ... son cosas. La combinación de los elementos de la fór-

mula representa una determinada combinación de las cosas, y la conexión de los elementos es la estructura de la planta: es un condensado.

Si miro la fórmula y supongo la longitud l variable; la representación analítica da una curva de segundo grado, una sección cónica; en el plano cartesiano lo que se denomina una PARABOLA como figura análoga a la de la caída de los cuerpos.

Para hacer sensible que la fórmula que muestro es una planta, señalaré que la imagen de "un péndulo" no es la única que le corresponde, pues contiene igualmente la oscilación de un barco que se sumerge por acción de una carga a la que se le sustrae luego; la fórmula no se altera —y queda así esto para lo somero.

Voy a señalar que en la fórmula que representa las cuatro leyes del péndulo condensadas, al no aparecer "escrita" la amplitud que se designa por a dice por ese simple hecho no que no está presente sino que no influye en el período, lo cual no es lo mismo; además no aparece "escrita" la masa que se designa por m , y eso dice que no influye pero no que no está presente. En una planta bien abstraída es lo mismo: la planta tal como está en uso la de REVOLUCIONARSE; no cabe corregirla, ni arreglarla: es demasiado profundo el error: es el error capital.

8°. El proyecto, la planta, el modelo: un negativo de la arquitectura que deja libre a los hechos y precipita la obra que está por decirlo así potencial; análogamente como un plan militar precipita un estado de guerra latente pero no dice cómo será; la guerra es un hecho concluso, de lo cual cualquiera de las que han habido equivalen a las obras. Pero si se pretendiera obtener el plan estratégico a partir de una guerra resultado no se llegará al plan con que se dirigió la misma guerra, tal que si ahora se realizara la misma guerra a partir de ese plan "relevamiento" ocurrirá no la misma guerra sino otra cualquiera o incluso ninguna. Incluso un plan estratégico construido sobre el "relevamiento" de todas las guerras triunfantes será sólo un EXTRACIO, un proyecto-probabilidad que no cifra ningún hecho. Una planta así no es una planta. Como una partida de ajedrez construida con las mejores jugadas extraídas de todas las partidas jugadas por los grandes maestros; análogamente es un grave error copiar un proyecto, tanto como si un jugador de

ajedrez tratara de ejecutar las mismas jugadas con que otro ganó al opositor que él ahora enfrenta. En arquitectura copiar un proyecto es un acto vacío, no toca nada.

9. Las DEFINICIONES son reglas para traducir una lengua a otra. Cada simbolismo correcto debe ser traducible a cada uno de los otros de acuerdo con tales reglas. Hay definiciones de arquitectura antiguas y contemporáneas; explícitas e implícitas. Con la definición se introduce lo plástico en arquitectura.

10. No basta haber nacido y habitar un lugar del planeta para estar en el MUNDO. Como no basta estar rodeado o atarado por las cosas para saber su significado. Ya en los medios circunscritos por las organizaciones profesionales el lenguaje en uso no es el lenguaje vulgar y la palabra "OPERACION" designa objetos diferentes en medicina, en matemática, en estrategia, en finanzas; donde un oyente no advertido oye una sola palabra y cree lo que su imaginación le proporciona dentro de su alcance. Tal lo que ahora les hablo, las expresiones están señaladas de significados precisos y no bastará creer haber entendido lo que viene a la imaginación al oírlos. En otro orden y lo mismo: frente a una tela de Rafael cuatro espectadores pueden ver muy diferente; allí donde uno ve sólo "una mujer con un niño en los brazos", otro "una madonna", otro "una pintura del siglo tal", otro ve "un rafael" y etc. . . . y esto puede seguir en una escala ascendente, donde cada espectador queda confinado a un círculo circunscrito ordenado de menos a más sin poder acceder al otro; pues el que ve "un rafael" que represente "una mujer con un niño en los brazos" es accidental y el que ve "una mujer con un niño" es todo lo que ve y no ve "un rafael" sino que lo accidental es todo. Hay aún otro que nunca ve "un rafael" sino como accidental, pero que distingue a Rafael en una simple línea y ése sabe. Además: ése es para este caso RAFAEL; ése no puede copiar a Rafael; ése está ante los hechos conclusos sin más y todos los demás ante las obras, de la manera que sea. La "estrella vespertina" y la "estrella matutina", aun cuando de hecho son uno y el mismo cuerpo astral, no tienen el mismo SIGNIFICADO. Se pueden entender sus nombres y hacer un uso en

sentido absolutamente correcto y muy desarrollado *sin llegar a saber que designan uno solo y mismo cuerpo material*. Análogamente, el "sol naciente" y el "sol poniente", faltar del lugar empírico donde pueda verificarse, su identidad no pasará de una suposición. También decimos *A* tiene 36 años, y aun cuando $36 = 6^2$, no decimos *A* tiene 6^2 años. Este hiato abre el abismo que escinde la "Torre Eiffel" de la "Torre de Pisa", y no que parezcan diferentes; pues Rafael y Picasso parecerán diferentes, pero les aseguro que es posible ver que son lo mismo, y ver uno y otro **NO ES FÁCIL**. ¿Por qué no es fácil?

11. La reducción que estoy exponiendo altera radicalmente las nociones con que habitualmente se trabaja y una de las más es la *planta*; de manera que lo que se llama "planta" habitualmente será insuficiente en esta reducción radical. Mi intención consiste en abrir el camino a fundamentar la arquitectura como **UN ARTE EXACTO**. No se podrá entender por las nociones comunes sino ateniéndose a las definiciones que introduzco en cada nombre y al orden de conexiones que pongo auxiliándose con las comparaciones. Quien haya podido seguirme quizá ya verá que hay bastante diferencia, y porque puedo sólo entonces hablar de la *planta de una estatua* de una manera precisa y no como de "un corte". Pero además esta reducción permite introducir una nueva noción que llamo **OPERACION**; y llamo **OPERACION** a lo que hay que hacer con un proyecto para obtener de él mismo otro. Pues hasta ahora yo no sé que exista ninguna explicación siquiera correcta que sitúe en la verdad el hecho bien conocido en el caso de una obra como la de la basílica de San Pedro en Roma donde se han seguido una serie de arquitectos y cada uno ha "alterado" el proyecto del anterior y establecer una noción que muestre cómo es posible pasar de una forma de proyecto a otro.

Aquí sólo puedo señalar la necesidad de responder a este problema permanente en arquitectura y advertir que para llegar a algún resultado hay que someter a un cambio bastante radical nuestras nociones ya difusas con que trabajamos.

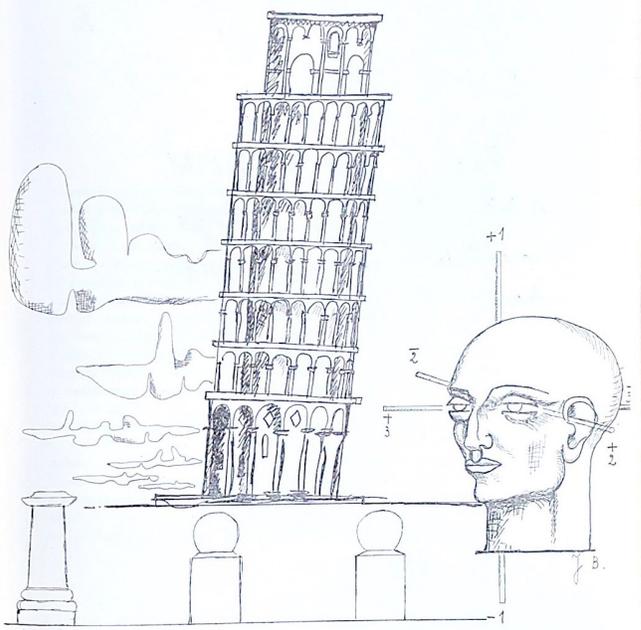
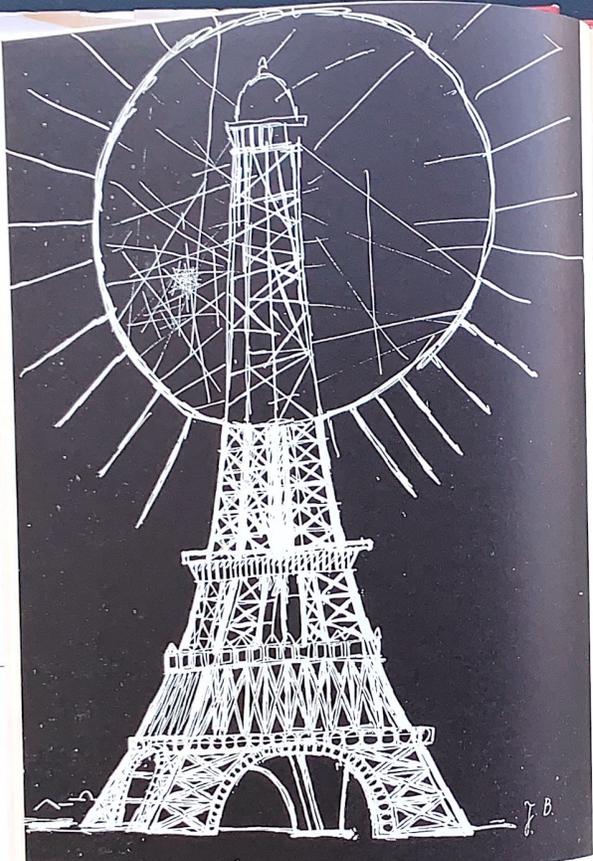
12. Desde estudiante he sustentado la noción de que los títulos de arquitecto dados por las escuelas universitarias han de revalidarse; es decir, que

como tales estén sujetos a caducar dentro de un trecho de tiempo. Esta noción ha encontrado oposición sorda entre estudiantes como entre arquitectos titulados, de manera que sólo pude exponer su base a un pequeño conjunto de amigos que podían conservar la calma. Ahora no voy a exponer una argumentación que requiere un cambio considerable en el concepto de escuela de arquitectura, pero voy a esto: Ustedes, que han tenido la buena voluntad y rara simpatía de escuchar ya, con este duodécimo, doce escritos-lectura, y que por mi parte me he esforzado en corresponder con rigor y sinceridad; gran parte de ustedes son profesores y otros son profesionales; por lo que si yo tuviera hoy unos 16 años sería quizá alguno profesor mío. Yo soy el que muestra cómo yo puedo en imagen representarles una revalidación del título ante ustedes, una comisión responsable; donde unos y otros juntos conservamos la dignidad y la calma. Pero esta noción produjo espanto en el horizonte deprimido de los que entonces me oyeron hablar. Tal que para probar que es posible, lo hago yo, pagando mi contribución al César.

Se cumplió así un año este mes y el planeta ha dado una vuelta alrededor del sol enteramente y digamos es la **MEBANOCHIE**. Los escritos-lectura que seguirán, del cual éste cierra los anteriores e inicia los que siguen y deja el corte encerrado entre ambos, serán más breves y más fríos, como por lo demás corresponde a las horas que anteceden al amanecer. Cierto es que nada se ha hecho en las escuelas en el sentido de lo que yo pude haber pensado, así que sólo conté con la buena voluntad de ustedes y mi revalidación puedo considerarla como equivalente de simpatía, *lo que también NO ES FÁCIL* ¿por qué no es fácil? pregunta: ¿pueden explicármelo alguno de ustedes?

la disociación

la Torre Eiffel, pertenece
al orden natural; expresión
estética de leyes de la natu-
raleza — estáticas e invariables —
abstraídas en el cálculo.



*Pisa, un "ORDEN
ARTIFICIAL": leyes
mentales; expresión plás-
tica.*

POLARIZACIONES ESTETICAS

EN SANTIAGO

7 de julio, 1965 Santiago

Mirando lo que ocurre aquí entre nosotros en Chile: el espectáculo de las obras tiene algo de irresponsabilidad estética, cuando no de inconsistencia y hasta incoherencia estética. Entre los arquitectos, los mayores, oscilantes entre la evocación de los motivos de un pasado local reciente y los motivos de la arquitectura contemporánea; donde el contenido es evocacional y moderno sólo los procedimientos técnicos. Este hecho hace una prolongada línea que, partiendo de bastante atrás en el tiempo, ha progresado continuamente en estado oscilante y donde por momentos el vernaculismo alcanza hasta el indigenismo. Juan Martínez, Roberto Dávila Carson, Emilio Duhart, por decir tres nombres, y oponiéndoles y siguiendo coloco otros tres que ya aparecen estéticamente más coherentes y ciertamente tomados en conjunto son más jóvenes y naturalmente están en lucha y crisis pero activos en el concepto: Enrique Gebhard, Alberto Cruz, Isidro Suárez (el orden en que los coloco no es indiferente, además la secuencia la creo aproximadamente correcta). Me explicaré.

Hasta donde puedo trasuntar, los 6 no son anecdóticos, ni esporádicos u ocasionales cualesquiera que sean sus diferencias individuales, su contextura psicológica, su formación intelectual. Con todo, la agrupación en dos secuencias de tres la encuentro justificada en lo siguiente: los 3 primeros de alguna manera corresponden al orden profesional antiguo y son afectados por la arquitectura moderna externamente; los 3 últimos significan una rup-

tura del orden que sea con el pasado y las corrientes mentales intelectuales contemporáneas están presentes en los tres, se aventuran sin el aparato formalista de la boga: UN RIESGO Y UN PELIGRO, y esta misma condición de inminencia hace que los tres últimos guarden entre sí relaciones de cordialidad; ensayan pensar y no aplicar.

Quisiera que ni Alberto Cruz ni Isidro Suárez se molestaran por mi apreciación; los conozco a ambos y les debo simpatía y reconocimiento particular. Hasta donde el fragmentarismo y la escasez de obra me permiten apreciar sus resultados combinando con sus ideas habladas y escritas voy a aventurar lo siguiente.

Veo en Alberto Cruz la base estética correspondiente al "impresionismo": "negación" del objeto, de la materia como realidad y su fuente la luz se halla fuera de la percepción de los sentidos, tendiendo conscientemente o no a las proximidades del plano metafísico sin poder deslizarse en él por cierta adherencia al tecnicismo de una ciencia aplicada. Los contornos de los objetos se disuelven, las formas ensayan traducir el simbolismo, la lógica y la estructuración hacen crisis; dentro del objeto artístico aparecen cierto tipo de relaciones internas que se convierten en la esencia misma; lo vago, lo indefinido, lo inmaterial entendidos como hechos voluntarios y positivos.

En Isidro Suárez esto cambia, aunque presenta ciertos caracteres comunes que los reúnen a ambos con Enrique Gebhard, ya que los tres adhieren al FENÓMENO POÉTICO (sentido únicamente por Roberto Dávila del grupo anterior) y aceptan la destrucción del formalismo externo buscando una forma interna lo que los hace difíciles para quien mira el exterior como único resultado, que ellos abandonan fríos y sin remordimiento hasta con agresividad involuntaria por perseguir una lógica interna y un coraje moral de extraña calidad. En Isidro Suárez el objeto se "afirma" como en el "cubismo", lo donado de lo accidental, lo logicista, evitando que la forma lo aprisione, usa el tecnicismo pero evita que sea él quien le dicte el procedimiento y es introvertido como Alberto Cruz extraveritado. Construye a partir de una visión abstracta metafísica desde el interior multiplicando las medidas, simultaneizando, transparentando, interpenetrando al mismo tiempo que ocultando, cerrando, resolviendo continuamente una tensión entre algo que a un tiempo ha de ser hermético al exterior y transparente al interior; su fuente de luz se halla asimismo fuera de la percepción de los sentidos pero en este caso es interior.

como proveniente de un concepto, y la estructura lógica está siempre aparente tras apariencias que a primera vista parecen arbitrarias, están conectadas a una idea inteligible y a una preocupación por la construcción de los elementos que procura usar con sentido.

Los tres hacen una clase aparte. Los tres trasponen el objeto, sea que lo "nieguen", sea que lo "afirmen". Los tres investigan la substancia poética y la poesía destruye la forma fácil. Los tres le ponen freno a que el tecnicismo o el material nuevos les imponga el tema y lo obligan a ceñirse a su visión interior. Hace muchos años que no veo a Enrique Gebhard, y respecto de él me limito a mi recuerdo y a la obra del Instituto de Biología Marina en Montemar.

Que Alberto Cruz e Isidro Suárez adhieren al "espacio" como una substancia tal como la hipótesis del 'éter' de la física es aparente en sus obras y en su recurrencia mental. Cierto es que uno y otro no confunden 'volumen' con 'espacio' como fue el punto de partida de Le Corbusier. Pero aun cuando respecto a este punto difiero, no entro a juzgar; ambos tienen coherencia y explicitéza estética y caminan sobre sus piernas con su cabeza autónomos y personales. No copian, ni plagian sino se esfuerzan en pensar, con los riesgos inherentes y esto es lo impresionante.

Hay varias manifestaciones de arquitectura y si toda arquitectura para en una obra construida, no toda obra construida es arquitectura y más aún, para que una construcción mental, material, visual, etc. . . sea arquitectura requiere ciertas condiciones. Un avión, una silla, un hangar, una sala de conciertos, una sala de operaciones quirúrgicas, una bóveda cáscara, un silo, no son manifestaciones de arquitectura sino construcciones en vías de perfectibilidad; una suma de elementos agregados como pueden serlo un complejo de vigas, losas, pilares, bóvedas, ventanas, etc. . . elementos reunidos por un plan de organización, pero NO SON SÍNTESIS sino piezas amalgamadas. Una rueda, un motor ya aproximan más a una manifestación de arquitectura que todas las piezas restantes; por bien hechas, adecuadas, funcionales que aparezcan son como las piezas de una armadura respecto del cuerpo, la concha del caracol respecto al caracol: una rueda no está en sección áurea sino que cuando lo es, ES; lleva en sí su propio argumento, es un descubrimiento, pero la carrocería es función de otro argumento y en sí es sólo un pedazo y lo que le da razón viene de fuera. No digo que la "rueda" sea arquitectura; la utilizo para

explicar mejor algo difícil de ver claro. La teoría de una arquitectura "elemental", que culminó con el ordenamiento de todo el material arquitectónico academizado en el siglo pasado, se sustituyó por otro principio ordenador basado en la función y el espacio; fue la traducción que se hizo en el reciente pasado y las mejores obras de arquitectura han sido hechas dentro de ese sistema: la así llamada "arquitectura racional". Tal estado de orden hizo crisis en la última guerra y los elementos funcionalizados se publican en repertorios de "estructuras", "pilares", "bóvedas", etc. . . . como fórmulas dadas como los antiguos órdenes o los perfiles de hierro de un manual de ingenieros, como un nuevo recetario de vastas proporciones tipificadas como las tejas del pasado reciente nuestro, y nuevamente lo exterior domina; ajeno a la actualidad del nuevo estado de cosas, para el cual no bastará recurrir al repertorio moderno, como antes no bastó el antiguo.

ESCRITO-LECTURA 13

escrito el 4 de agosto 1965, para ser leído el 17 de agosto
se leyó el 26 de agosto

PRENOTACION
AL DECIMOTERCERO ESCRITO-LECTURA

Con el escrito-lectura undécimo di por terminado el objeto crítico; con el duodécimo inicié el objeto-canon, *lo inamovible*. En él situé tres cosas: la planta, el proyecto, el diseño, eliminando la *vaguedad* en las expresiones a las que ya se han habituado los arquitectos de tal manera que resultó inusual mi reducción a lo esencial.

Como se trata de *decanar*, les ruego no intentar aferrarse, por lo menos mientras dure mi exposición, a sus nociones adquiridas, y aún sería mejor no lo hicieran después. El método que sigo en este tratamiento de urgencia no deriva de los que puedan haberse seguido en arquitectura, ya que de haber sido así creo que no estaríamos en la posición hamléica en que se encuentran estas cosas.

La *crisis* es tan profunda que no se obviará con relecturas ni lecturas, ni con cambiar materias o introducir nuevas, y una agonía no se cura con alargarla o complicarla.

Si alguno siente lo que digo, lo miraré como *un sincero*; otra cosa es poco interesante, ya que "para examinar la verdad, es necesario, una vez en la vida, poner todas las cosas EN DUDA, tanto como sea posible" [DESCARTES]. Me agradecería fuera este el caso. Reducirse a CERO: el estado de "tabula rasa" sería el mejor.

No nos engañemos; el bagaje de nociones que proporciona una escuela de arquitectura es un *mínimum*; puedo decirlo porque fui apto para asimilarlo en su totalidad homogéneamente desde el dibujo, los materiales, la estática, la dinámica, las matemáticas (por nombrar algunos de los cursos, —pues había más) y además extendí estos mismos estudios mientras los cursaba; todo era pequeño y el ejercicio profesional no aumenta la base.

Que esto lo subvengan por ciertos talentos que provienen de disciplinas ajenas, como puede ser el dibujo, la pintura, ciertas aptitudes para la escultura, u otras que, sin ser lo suficiente para fundamentar una actividad como arte autónomo, le sirven al que ejerce para adquirir cierto "aspecto" —no será nunca algo que satisfaga a quien siente la arquitectura como algo en sí y se esforzará por salir de una situación de compromiso. Esto es el caso que denominé ALEGORIA, y lo defino así: *llamo alegoría a una obra de arte que significa algo diferente de lo que representa*; pues un arte propio habla por sí mismo directamente sin el intermedio de nada otro. Las obras "alegoría" en arquitectura no son otra cosa que jeroglíficos, algo mediatizado, hibridizado, no importa que sea esto, técnica, ciencia u otro arte; algo que no habla directo su lengua propia.

Ya se puede entrever lo que pretendo en este escrito, que por lo demás ya es aparente en los anteriores; como hay matemática aplicada hay arquitectura-alegoría; así como hay matemática pura ha de haber PURA ARQUITECTURA.

Expresiones antiguas como arquitectura naval, arquitectura religiosa y más recientes como arquitectura industrial, *arquitectura social*, son viejas expresiones con trajes nuevos; como si dijéramos matemática naval, matemática religiosa, matemática industrial, matemática social, matemática nacional o chilena, donde lo absurdo es más aparente pero también se dice arte religioso, arte industrial, arte social y otros.

Hagamos el esfuerzo que les pido, o ruego si prefieren.

Si la decantación que yo propongo se produjera, repentinamente el talento del escultor y del pintor aparecerán adventicios y parasitarios en arquitectura si no como absolutamente inútiles dentro de ella, algo semejante como ya ha ocurrido con los decoradores, pero ahora en un sentido más profundo. Entonces un estudiante con talento de pintor o de escultor orientará sus facultades a la pintura y a la escultura inequívocamente encerradas dentro

de sus convenciones simbólicas muy diferentes de las que deberá tener la arquitectura. Por otro lado concebida como un ORDEN ARTIFICIAL se diferenciará de la ingeniería.

Yo quizá puedo suponer que los que aquí estamos reunidos así lo deseamos, ya que sin objetos propios es imposible hacer una planta e incluso trazar una escuela de arquitectura propiamente tal.

En la exposición he contrastado brutalmente en blanco-negro, en positivo y negativo, eliminando los valores medios por dos razones: una la de hacer resaltar lo esencial sin atenuaciones, otra la de aumentar la masa de atención sobre el punto. Se trata de fundamentar más que de razonar o especular y de no dispersar la atención.

Mientras lo componía vacilé muchas veces, pero siempre volví a lo mismo, con lo que creo más sano hacerlo así; ya que como cuando se trata de aprender de memoria algo al cabo de unas cuantas lecturas uno ha retenido algo pero cierta porción resiste a ello; entonces uno lo aísla del resto y se aplica a ello únicamente hasta que incorporado ya es posible tener en la memoria el total; el ejercicio hará el resto hasta que no haya que hacer un esfuerzo sensible y entonces ya puede uno pensar además sobre lo retenido fijo y acentuar hasta dar justo el acento, el tono, el matiz si se quiere. Análogo el que se aplica a ejecutar en el piano un escrito musical; hará un ejercicio tenaz continuo y aplicado y forzará la digitación y redoblará su atención hasta arrancar todo de la masa inerte de la impericia. Tras este trabajo brutal y sólo después de él podrá recién escuchar los signos que le señalan lo imponderable; el trozo endurecido por el esfuerzo se tornará plástico y variado.

Les ruego por lo tanto que me excusen lo brutal y lo árido.

INSTITUCION ARQUITECTONICA

1. Todo conocimiento supone un OBJETO y un SUJETO; esto dicho simple. Y si las ciencias experimentales han menospreciado el sujeto; en arquitectura significa un error, y no haber reflexionado sobre ello la ha conducido a un callejón cuya única salida será suprimirla. Es cierto que esto siguió y sigue a otro error, la de hacer del sujeto lo único; vacía de todo objeto la suprimía igualmente como arte, haciendo de ella un mero juego de la fantasía, una imaginación sin objeto.

Vacía de contenido, lo que queda se presta a toda suerte de especulaciones sin control ya sea que se asuma uno u otro lado y de cuyos absurdos están llenas las escuelas de arquitectura tanto como la realidad práctica. Tanto que se podría preguntar si no sería ya razonable cerrar las escuelas de arquitectura de una vez por todas y dejar de oír una retórica que encubre intereses creados y con un gesto enérgico borrarla de una vez por todas de entre las profesiones.

Un síntoma del mal lo hace la proliferación de RESPUESTAS-INTENTO a la pregunta: *¿cómo enseñar arquitectura?* Con ello se abren camino los ensayos peligrosos, aumentado por el hecho de que pesa la pregunta si el que presenta el "ensayo" sabe en qué consiste lo que pretende enseñar y ello mismo no es una nueva forma de retórica que cubre la duda de quien a ello se dedica.

Es cierto que en el pasado hubo momentos, épocas, en que hubo arquitectura; pero ese PASADO ¿les queda accesible a los arquitectos actuales? Pues hubo tantas cosas en el pasado que quedaron en el pasado a pesar de que allí y entonces fueron una actividad razonable y justificada, lo que hoy no sería el caso.

Provocar el interés por ello ¿no es todavía algo así como un acto contra natura, algo así como enloquecer con promesas irrealizables a masas de estudiantes y condenarlos a la frustración casi irremediable? ¿No se encubre una quiebra? ¿No será más sano declararlo?

Los que se aplican a arquitectura ¿no son aquellos que no pudieron ingresar por un talento artístico vacilante a los estudios de las Bellas Artes, es decir pintores o escultores rezagados, o por una capacidad insuficiente a ingeniería, o todavía mentalidades que pudieron oportunamente inclinarse al estudio de "constructores" y que la ilusión de una ganancia los arrastró fuera de quicio, es decir un resto ávido o lisiados?

De hecho, los egresados poco a poco se desprenden del lastre y liberados de la sugestión se aplican a rendimientos comerciales prácticos inmediatos abiertos a situaciones de compromiso o evolucionan hacia situaciones político-burocráticas. Los que no lo hacen ¿no son mentalidades rezagadas?

¿No será mejor sincerarse y decirse finalmente y de una vez por todas que nos hemos equivocado y confesar que LA ARQUITECTURA HA MUERTO?

Podríamos, liberados de este prejuicio, al fin dedicarnos a otra cosa. Nuestra pereza, la inercia, la impotencia para transformarnos ¿no es el único freno que tenemos?

Como vamos, podría ocurrir que en un futuro no lejano fuera una locura hablar de arquitectura; o bien algo así como ocultar el inescrutable o simplemente tontería o sinónimo de falsificación o hábitos injustificables. Ya, de por sí, el execrable hábito de plagiar la obra de otro, como el de falsificar sillas danesas o uruguayas, ¿no es un síntoma de corrupción, de una pérdida considerable de capacidad de trabajo, de tener que vivir a costa de otro al borde de la mentira y la vergüenza? ¿no sería esto una razón suficiente para suprimirla como actividad humana como se suprime el contrabando y otros similares? Una pose detestable y cara y malversante.

Rara vez o nunca, se requerirá alma e inteligencia moral, va un arquitecto a ver la obra de otro con desinterés; las más va a ver si encuentra repertorio o "soluciones", tal como esos estudiantes que nunca hacen sus tareas y copian las soluciones. Un estado moral tan precario hay razones sobradas para abolirlo. Yo no dudaría un momento; es malsano. Me veo un tanto recordando el mandamiento: no robarás, no desearás los bienes ajenos, y a impugnar que hagan recto el camino como lo pidió el Bautista. Asunto de urgencia y gravedad y de conciencia, pues lo que hay que hacer es trabajar con su propia cabeza, si tal se pretende, y puedo asegurarles que no es imposible si se comienza queriéndolo. En cuanto a mí quisiera inclinarlos a la verdad y al bien por lo pronto y a la dignidad de ello: a trabajar.

2. Y ahora, abandonando el presente, vuelto al pasado, llevado por el recuerdo (que no es lo mismo que la memoria) hasta un punto preciso en que la conciencia me delata la presencia de un hecho que ha sido para mí una permanente pregunta, encuentro, niño, a mis hermanos, atareados por la dificultad de aprehender ciertas nociones. Pero este mismo hecho lo encuentro a lo largo de todo tiempo ya después también que he vivido entre otra gente, cada vez más desprendido y tendiendo a lo mismo que otros: *la dificultad general del entendimiento*; o lo que es lo mismo: siempre y cada vez me encontré rodeado de una gran masa que no puede penetrar ciertas nociones, se le escapan, no atina o no puede o las equivoca o las simplifica burdamente y un día las abandona o las tuerce o las violenta o las pervierte.

Así fui pasando como a través de un círculo a otro círculo a veces desplazándome de un primero a otro, o bien que el que estaba se disolvía transfundiéndose en otro siempre continuamente y sucesivamente hasta hoy; y cada vez pude pensar que, avanzando el tiempo, desprendiéndome del medio que en un momento me circundó en cada momento cumplidas mis tareas, pasaría a encontrar otros donde la penosa dificultad que frenaba todo, que apesantaba como una maldición, cedería y, hombre, habría llegado a encontrar otros donde una conformación armónica entre las facultades y los objetos existiera.

Me veo rodeado en cada tiempo por estudiantes que no estudian, que todo lo copian y viven del engaño y de la astucia y más tarde veo

en los hombres, si bien más encubiertos, disimulado el mismo vicio del que no han podido o sabido corregir o despendirse: no han querido.

Las cuatro juntas extraordinarias que jalaron el proceso de lo que llamamos el caso "Domeyko" me colocó, si bien lateralmente, en el Colegio de Arquitectos de Chile al cabo de unos 20 años de ausencia, en contacto con una masa considerable de los profesionales de arquitectura que ejercen en Santiago, lo que duró desde el 14 de enero del año 1964 hasta el 17 de agosto del mismo año. Todos los avatares, las opiniones, las inquisiciones que como una corriente rodearon este asunto inopinado que estalló sorpresivamente el 8 de noviembre de 1963 como punto de origen hasta la elección de nuevos consejeros el 27 de octubre de 1964 (hace unos 9 meses), me hizo caer en un estado reflexivo que perdura cuando todo pareció quietarse y querer relegarlo al olvido. El mismo Fernando Domeyko desapareció de la escena. En la cuarta junta extraordinaria, la junta por votación dio por cerrado el caso. Los escritos de Alberto Cruz y de Isidro Suárez leídos en la III junta extraordinaria que publicamos ese mismo día junto con las exposiciones de Hernán Riesco, Héctor Valdés, Héctor Mardones y Eduardo Jedlicki, ¿están o no relegados al olvido? Los que discutieron en las juntas extraordinarias recuerdan ¿u olvidaron? Los que hicieron las exposiciones que publicamos ¿hicieron algo más que un ejercicio de retórica? Estas y otras preguntas.

Tomé la publicación, la abrí por leer y cerciorarme y me encontré con que Isidro Suárez subraya en su escrito lo siguiente: "... se libera el arquitecto de LA ARTESANIA, PERO NO SE LIBERA DE LA PERSONALIDAD". Estoy de acuerdo. Isidro Suárez titula su escrito EL ARQUITECTO EN CUANTO TAL, y pregunta "¿quién es el arquitecto en cuanto tal?" y allí mismo responde segurísimamente. Alberto Cruz titula su escrito EL ARQUITECTO Y SU OBRA y su escrito es un esfuerzo en mostrar "la continuidad del obrar del arquitecto" como una realidad entre otras, y diría aún como una necesidad vital de una sociedad, explicando. Oí como ustedes ese día, escuché los aplausos, y las expresiones efusivas, oí los votos severos con que terminaron las exposiciones, y estuve de acuerdo y estoy ahora mismo de acuerdo con los dos escritos, y no he olvidado nada, y PREGUNTO ¿ustedes los recuerdan? ¿los tienen presente?

Olvidar sería no sólo una torpeza sino insensato y falta de seso. Por esta falta de memoria, que llamaré brevemente AMNESIA, los arquitectos han perdido el acceso al pasado de la arquitectura y con ello gradualmente desaparece la arquitectura del presente que vivimos. *La amnesia es una enfermedad de la memoria* y la causa de una cierta estupidez. No es la memoria como se cree una imagen que utilizamos para comparar un objeto para ver si coincide con ella, sino un depósito de reglas abstraídas del objeto que permiten recomponerlo a través de todos los cambios y mutaciones; algo activo, vigente y no copia yerba.

Vemos y oímos decir "todo ha cambiado" a unos, y a otros "nada ha cambiado": es el decir de los DESMEMORIADOS; de los que se desconciertan por la mudable apariencia de las cosas, como de los que se aferran con terror ante la mudabilidad de ellas; las dos caras enfermizas de una misma enfermedad. *Así no olvidaremos, quizá, que la memoria es la madre de las musas o por lo menos tendrán una noción más seria.* Las lecturas desordenadas y no controladas, como los que leen continuamente novelas pierden gradualmente la memoria, pues por su cerebro circulan ideas y combinaciones ajenas que no asientan e impiden el desarrollo de las propias; no les deja el ocio necesario, ni la paciencia para la repetición y el ejercicio, tal que como en un juego calcidoscópico no pueden salir del nivel pueril; incapacitados para formarse conceptos, lo que es casi lo mismo que pensar. Los conceptos tienen un contenido menor que las representaciones de las cuales ellos han sido abstraídos, permiten un manejo más fácil, y se comportan respecto a ellas semejante a las fórmulas de las matemáticas superiores respecto a las operaciones del pensar de las que provienen y a las que sustituyen; algo así como los logaritmos respecto a los números, y su ventaja es manifiesta ya que si se quisiera evocar en la imaginación estas mismas representaciones, no se las podrá despojar del fardo de detalles accesorios que acaban naufragando todo en la confusión y a la deriva de las impresiones o de la fantasía; cuando no del acomodo, del compromiso, o la persecución de propios intereses venales.

3. Con todo y a pesar de la torpeza que plaga estas cosas, hay la arquitectura, y un conjunto de obras de arquitectura dan testimonio de la actividad de quienes las ejecutaron. Por decirlo así forman una clase que con

todas sus diferencias entre ellas las agrupa y caracteriza frente a otro tipo de obras hechas por el hombre como parte de un conjunto mayor junto a lo así llamado metafóricamente "obras de la naturaleza": tal un árbol, tal una locomotora, tal mi mano, tal un puñal.

Entre la estrella distante y mi ojo inmediato se intercala un telescopio, que es un artefacto que aumenta el rendimiento de mi ojo, pero no el de mi oído; análogo el avión entre dos regiones distantes, el puente entre dos orillas, la escalera entre dos alturas; pero entre mis pies y el suelo no se intercala nada de ese tipo, tan poco como entre mi ojo y aquella estrella, tan poco como cuando me tomo las dos manos.

Esto en forma general, pues si queremos discernir más claro ya veremos que las nociones habituales arrastran consigo bastante confusión, y tanta que a medida que nos adentramos con ellas ésta se hace impenetrable.

Que algo no pueda sujetarse a los sistemas pedagógicos de enseñanza, o malamente si va al caso, no será una objeción intrínseca contra su existencia; tampoco lo será el que no sea reducible a una teoría estética (toda teoría de la arquitectura tendrá el carácter de una hipótesis y una hipótesis enuncia lo que no se sabe, es decir, *que algo no se sabe*). Obtener un conjunto de reglas generales extraídas del conjunto de las obras existentes para fundar un criterio regulador o director será tomar los efectos por la causa y como error dogmático está en la base de todos los *supuestos académicos*.

4. He evitado expresarme por dibujos; podría haberlo hecho. Tampoco he traído el juego de una documentación visual y por principio aligerado mis exposiciones de una masa de conocimiento adquirido, de observación hecha y la documentación de orden intelectual consecuente. Tal que me he colocado dentro de la situación más precaria posible imponiéndome límites exigentes; no me he defendido y quedado expuesto. He elegido los temas más banales y comunes que quise al alcance fácil de mi oyente pero sería ridículo que él sacara una conclusión vana y falsa por habérsele allanado en lo posible la dificultad. Lo hice así porque sé lo que significa obligar a rendir cuenta, obligar a mi interlocutor a explicitar lo que dice. Si hubiera de preguntar algo quizá pudiera quedar incómodo. Quise dotar al auditor de toda su presencia

y de toda su tranquilidad y de toda su abertura. Limité las preguntas ya que sólo el procurar ajustarlas, el pedirle legítimamente que definiera los términos que usa aunque no fuera más que para entender lo que dice, podía abrir un abismo. Pero no podía eludir el rigor de lo que exponía yo mismo y la comodidad que aseguraba a mi auditor hubo de pagarla por momentos con una tensión de espíritu no frecuente; así se puede asistir a un concierto y quedar a pesar de que se oyen todos los sonidos desconcertado; mirar un cuadro donde no se ven sino líneas y colores y reconocer cosas incluso y no saber leerlo; leer todas las palabras que componen un escrito y no poder leer su contenido.

He afrontado de hecho expresar lo que cada vez he querido comunicarles dentro del marco de una pobreza de medios y un limitado número de palabras, casi siempre las mismas, como ocurre en el juego de ajedrez, tan fácil aprender los movimientos, tan difícil jugar bien; unos pocos términos como base y definidos de antemano, los ejemplos reducidos a lo estricto y necesario y en lo posible comunes (no vulgares) dotando a los que me oyeron y oyen ahora mismo de la comodidad de una situación libre de *auditores puros*.

Para el caso no disponía de otro simbolismo; se aprende en las escuelas (desde la primaria) a leer y a escribir y esto lo practican todos de manera regular y es la base sobre la cual se mueve nuestra comunicación tan habituados sin que se haga casi perceptible la necesidad de un talento personal que con todo existe. Además oír es el acto más habitual, lo hacemos a diario en nuestras conversaciones y aumentado por el uso de las transmisiones radiales.

Con todo voy a entrar en esto: *sea en álgebra, sea en música, por citar dos simbolismos contruidos e instituidos, admitimos que requieren una iniciación y sólo previa una iniciación podemos acceder. Admitimos que la palabra, el sonido, el signo algebraico representa sólo indirectamente el objeto y esta cautela se extiende a aquellas disciplinas que designan sus objetos mediante tales simbolismos; ante la palabra "mesa", ante la expresión algebraica \sqrt{x} , ante un tema musical reina el silencio, lo que no ocurre cuando en un dibujo reconocemos una mesa, donde no bien reconocemos creemos que ya sabemos todo y caemos en lo más pueril. Si el hábito nos lleva a unir demasiado pronto la palabra "mesa" a una imagen habitual de mesa, con todo un reflejo ya proveniente de una experiencia simbólica, nos deja aún abiertos a lo desconocido;*

bastará que esa palabra "mesa" sea traducida a una mesa concreta para que perdamos la visión del objeto devorado por la imagen concreta.

Nadie, o pocos, piensa que para salir de esta situación precaria se requiere un control continuo y permanente que mantenga en equilibrio la relación particularmente inestable entre el OBJETO y el SUJETO, carnosos de un simbolismo plástico válido.

Por esta razón he evitado los dibujos, las fotografías, las imágenes. Que la expresión escrita es un simbolismo se hace aparente aún más que en la prosa en el verso; pues hay poemas en verso donde los que leen no entienden nada como en las fórmulas algebraicas aun cuando puedan leer las letras y entender lo que significan todas las palabras ignoran el sentido, o traen un juego estético que ejercitan miméticamente vacío de contenido; eso no es.

A ésta que me impuse, puse otra exigencia, la de ser oída, asegurándome el juego de un simbolismo duplicado; obligando así a un trabajo de CEREBRACION.

El "cerebro", esa masa esencial se trataba de potenciarla por lo menos en un pequeño grupo y sacarlo de su sueño inerte y pesado como se saca una mano de su torpeza y se le adiestra.

5. Uno a uno sucesivamente, en orden sucesivo, separados uno del otro, por intervalos casi regulados de un mes han ido apareciendo cada uno de los doce escritos-lectura, como una serie de momentos alineados en el tiempo; y siempre hay uno que sucedió a otro y precede a otro que vendrá como el desarrollo de una rama de una hoja a otra hoja. Con un esfuerzo de imaginación procuren tener la rama entera en la memoria; sería el PLANO con el cual yo querría contar ahora.

Puedo acercarlos a lo que necesitaré ahora: supongamos una circunferencia, una elipse, una parábola, una hipérbola, cuatro figuras lineales planas bien diferenciadas y, breve, cuatro "secciones cónicas". En general se dan por una definición, y por definición común de un objeto entenderemos una descripción de ese objeto, de tal naturaleza que sea posible identificarlo de una manera definida entre los demás objetos de su clase. Un tal enunciado expresa una condición NECESARIA y SUFICIENTE para la existencia del objeto definido.

el álgebra, la química, la música poseen una notación propia; es decir, se expresan mediante un sistema de signos convencionales que permiten un juego de combinaciones ilimitado y con ello aseguran un desarrollo imperturbable a través de todas sus revoluciones. Pero además, obliga al que pretende acceder, a un aprendizaje abstracto y le impone una disciplina que elimina el desborde gratuito como el talento fácil.

La arquitectura no posee una notación; lo que se hace es, además de descriptivo, insuficiente. Nada se ha hecho hasta ahora para salir de ello.

como resultado, toda la gente cree saber algo de arquitectura, es decir, habla y postula de lo que ignora.

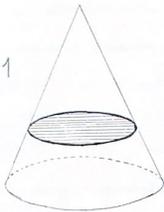
notación algebraica

matemática pura

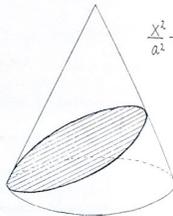
$$1 + l = 0$$

$l = 1 + \frac{1}{n} + \frac{1}{2}$
 $n \rightarrow \infty$
 $\square =$ razón entre el
 diámetro y la circunferencia
 $i =$ número de
 granos: $i^2 = -1$

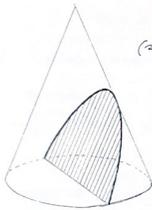
$$x^2 + y^2 = 1$$



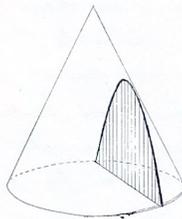
$$\frac{x^2}{a^2} + \frac{y^2}{b^2} = 1$$



geometría
(secciones cónicas)



$$y^2 = \uparrow x$$



$$\frac{x^2}{a^2} - \frac{y^2}{b^2} = 1$$

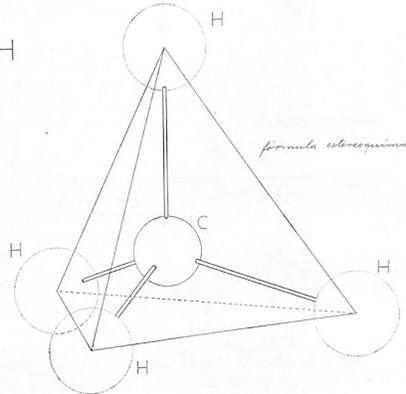
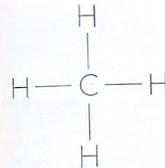
notación química

METANO



fórmula de composición

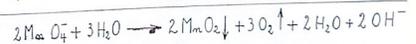
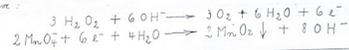
fórmula de estructura
de constitución.



fórmula estequiométrica

reacción química

reducción del ion permanganato por el peróxido de hidrógeno, en disolución básica:



notación en música

Schönberg "Erwartung"

Handwritten musical score for Schönberg's "Erwartung". The score is written on multiple staves, including Clarinet, Solo Violin, Viola, Bass Clarinet, Horn, Clarinet, Tuba, and Contra Bass. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

partiturbild.

Ermano Harbana

Handwritten musical score for Ermano Harbana. The score is written on multiple staves, including piano and other instruments. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The tempo is marked as 112 circa.

- C = Sails
- T = Griffbrett
- V = vibrato
- NV = non vibrato

Voy a ceñir más: los escritos-lectura tienen carácter teorematizado, no son un conjunto de opiniones personales más o menos interesantes (si se tratara de ello pude decir otras cosas); quiero quitar de la mente de ustedes esta suposición errónea y reemplazarla por la correcta. En sentido estricto un teorema será una proposición que me propongo demostrar. En este sentido los 17 escritos harían un solo y único teorema que se cerraría en sí mismo. En cada teorema cabe distinguir la hipótesis H de la conclusión o tesis T a la que se llega a partir de la hipótesis por una cadena de deducciones que hacen el texto de la demostración. La proposición inversa o recíproca del teorema toma la hipótesis como tesis y como conclusión la hipótesis de manera que puedo llamar a la proposición de la que he partido proposición directa o proposición original. La inversa de un teorema no es siempre cierta. Se llama contraria de la proposición directa a la que toma como hipótesis la negación de la hipótesis y como tesis a la negación de la tesis. Hay además la contraria de la inversa que tiene por hipótesis la negación de la tesis y por tesis la negación de la hipótesis. La contraria de la inversa reproduce en substancia a la inicial y puede enunciarse: la proposición directa y la contraria de la inversa son verdaderas juntamente: es un HECHO LÓGICO tal que decir que de H se sigue T es lo mismo que decir que T es una condición NECESARIA para que se verifique H y quien niega la consecuencia de una afirmación inicial, niega asimismo tal afirmación: quiere decir que de la negación de T se sigue la negación de H. Si además es verdadera la recíproca, es también verdadera la contraria de la directa (y viceversa), porque ésta tiene con la inversa la misma relación que la contraria de la inversa tenía con la directa, ya que la inversa de la inversa es la proposición original. Si la inversa de un teorema es verdadera, entonces T no sólo es NECESARIA para la validez de la H, sino que también es SUFICIENTE en el sentido que basta admitir la T para que siga H. Así, cuando un teorema afirma que una condición es necesaria y suficiente reúne dos proposiciones inversas entre sí. Expresado de otra manera: "si T, entonces H" dice que T es una condición necesaria. "T si y solamente si H" dice que T es una condición necesaria y suficiente.

Un ejemplo de geometría elemental los aliviará. Si un triángulo es isósceles, los ángulos opuestos a los lados iguales son iguales. Este teorema establece que si un triángulo es isósceles necesariamente se verifica que los ángulos opuestos a los lados iguales son iguales; por lo que podemos decir que

no

la existencia de los ángulos iguales es una *condición necesaria* para que un triángulo sea isósceles. Pero el recíproco de este teorema es también verdadero; es decir, si dos ángulos de un triángulo son iguales, los lados opuestos a estos ángulos son también iguales y el triángulo es isósceles; este teorema establece que la existencia de dos ángulos iguales es *suficiente* para que un triángulo sea isósceles, y de allí deducimos que la existencia de dos ángulos iguales en cualquier triángulo es una *condición suficiente* para que sea isósceles. Combinando ambos teoremas directo y recíproco en un enunciado limitado, tenemos una *condición necesaria y suficiente para que un triángulo sea isósceles es que dos de sus ángulos sean iguales.* (Sobre esto volveré y para el caso lo doy por acientemente explícito).

Volviendo: por DEFINICIÓN de un OBJETO entenderé una descripción de ese objeto de tal naturaleza que sea posible identificarlo de una manera definida entre los demás objetos de su clase: este enunciado expresa una CONDICIÓN NECESARIA Y SUFICIENTE para la existencia del objeto definido. Así, si defino una curva plana del tipo C por la propiedad P que únicamente posee C; entonces, entre todas las curvas planas, una curva es del tipo C si y sólo si posee la propiedad P.

Circunferencia es el L. G. de un punto que se mueve en un plano de tal manera que se conserva siempre a una misma distancia constante de un punto fijo de ese plano.

La elipse es el L. G. de un punto que se mueve en un plano de tal manera que la suma de sus distancias a dos puntos fijos de ese plano es siempre igual a una constante mayor que la distancia entre los dos puntos fijos.

La parábola es el L. G. de un punto que se mueve en un plano de tal manera que su distancia de una recta fija situada en el plano, es siempre igual a su distancia de un punto fijo del plano que no pertenece a la recta.

La hipérbola es el L. G. de un punto que se mueve en un plano de tal manera que el valor absoluto de la diferencia de sus distancias a dos puntos fijos del plano es siempre igual a una cantidad constante, positiva y menor que la distancia entre los dos puntos.

Tan diferentes como aparecen las propiedades de las curvas, las cuatro provienen de la sección de un cono por un plano; de la misma manera los escritos-lectura cada uno queda señalado por una propiedad definida que lo hace diferente de los demás, pero son secciones de un



sola y misma forma, y hay una transformación continua que lleva los puntos de unos sobre los otros. Lo que considero esencial es que alguno se esfuerce en remontarse de la visión plana a la corporal. Pues sólo entonces no estará en la condición del interlocutor del escrito-lectura diez, que oye hablar de la manzana y no la ve, sino que verá el cuerpo radiante y no su sombra.

Y es mi parecer que a esta altura ya debiera ser lo suficientemente visible. Y sería conveniente, pues puede ocurrir que de un momento a otro tenga que cambiar las coordenadas, y pasar el cuerpo mismo a ser su propia coordenada y, no referido sino a sí mismo, no será fácil verlo.

6. De alguna manera, entre las artes la pintura puede en lo esencial referirse al sentido de la vista, tal que en el orden fisiológico puedo representarlo brevemente por el órgano visual. Y, análogamente, si me refiero a la música queda referida al oído, lo que represento dentro del mismo orden por el órgano auditivo.

Si en lo somero esto puedo hacerlo para la música y la pintura, ya no es tan simple para la arquitectura; que tal no haya ocurrido es causa de que en estas cosas se divague y vague y en conclusión no sabiendo referir esta actividad a un orden de facultades, se está hasta cierto punto indeciso, no se estudia y se actúa de cualquier manera y de NINGUNA, y en todo caso esto no está claro.

Ahora me propongo obtener una representación abreviada, a partir de una *reducción radical* (es decir, la nota característica que escinde una obra de arquitectura de otra obra cualquiera). Durante todas las exposiciones que he hecho, ensayé obtener una *sección fundamental*, lo más abstraída que me fue posible hacer evitando sistemáticamente implicaciones de otras disciplinas, que a su vez pudiera delatar la presencia de la actividad del órgano dominante en arquitectura: algo que a mi entender no se ha hecho hasta hoy, tal vez porque la técnica intelectual de los arquitectos en general es muy primaria, además de que hombres en su mayoría "prácticos" carecen de capacidad metafísica y entrenamiento en la investigación: acceden malamente a otras disciplinas o no tienen acceso simplemente. A ello me vi forzado cuando comencé a cursar, pues siempre fui incapaz de hacer algo sin inquirir su razón de base; no podía estudiar como los

que me rodeaban, el desorden era manifiesto. De manera que haré un es- fuerzo obligándoles a hacer otro correspondiente a ustedes y, tan o no olvidados como puedan estar de las severidades del estudio obligado y a contragusto, les ruego que hagan el intento de volver la mirada hacia dentro mientras yo iré exponiendo.

Siguiendo la regla a que me he atenido desde un comienzo, me mantendré dentro de lo que en el escrito-lectura "uno" llamé CONSISTENCIA y, conforme, usaré el modelo común de los estudios de las humanidades entre nosotros en Chile; si en algún momento deba salir procuraré man- tenerme dentro de los programas de estudio tal como se cursaban en la época en que yo entré a estudiar hasta el año 1945 incluido, y éste será el otro modelo.

El título de este escrito-lectura decimotercero es: INSTITUCION ARQUITECTÓNICA.

7. Voy a poner la división "clásica" de los cinco sentidos (*me atengo a la consistencia*): el oído, la vista, el tacto, el olfato, el gusto. Se ve cuán pobre es, pero en lo esencial es justa y prefiero atenerme a ella. La imagen corriente los refiere demasiado simplemente señalando la oreja, los ojos, las manos, la nariz, la boca, —a manera de un silabario. Pero aún quede esto así esperando que cada uno de ustedes pueda salir de alguna manera de ello. Este es el cuadro más simple posible; pues decir que los cinco pueden reducirse a un solo sentido, p. ej. al TACTO, lo que sería más simple en número y quizá más abreviado, les producirá demasiado desorden en las nociones comunes. De manera que si viene al caso que precise alterar algo o mezclaré dos o más o agregaré algunos o bien si me veo forzado definiré la existencia necesaria de otro y por "órgano" entenderé algo apropiado para la recepción de un grupo de acciones provenientes de un objeto que se llaman "estímulos".

Este cuadro simple pueden hacérselo aparente en una clase de dibujo académico en el modelo desnudo; con una simple mirada distinguirán el signo externo que señala en el cuerpo cada uno de los cinco sentidos: la mayoría se aglomera alrededor de la cabeza y casi justamente hacen el rostro; las manos como tentáculos que se alargan se mueven alre-

dedor. Bien entendido este cuadro, es elemental pero es el que dispongo más fácilmente.

La clase de dibujo académico consiste en esto: se trata de copiar con lápiz en una hoja de papel un "modelo" humano. Lo que han hecho los pintores y escultores y lo han hecho también los arquitectos que han estudiado en escuelas donde eso hace ese curso o bien cuando antes de hacer arquitectura fueron pintores y escultores. Hasta donde la información normal llega, lo hicieron todos los artistas mayores y menores durante el siglo xv en Italia y se prosiguió hasta hoy; sólo que a medida que progresamos hacia el pasado la importancia de la anatomía al igual que la de la perspectiva crece hasta ser el fundamento, y basta abrir un libro de Leonardo de Vinci para que de ello no quede la menor duda (p. ej. el Tratado de la Pintura).

Me ha llamado la atención que entre los arquitectos, y entre ellos los más grandes actuales, no haya ninguno de ellos con un talento mediano para esto; pues los grandes pintores, que en el plano abstracto los exceden, son además virtuosos comparables a los mayores del Renacimiento. Yo lo atribuyo primero a su calidad de que provienen de escuelas de arte- snado (de artes decorativas). Pongamos esto así, en orden cronológico: Peter Behrens, Frank Lloyd Wright, Tony Garnier, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Walter Gropius, Erik Gunnar Asplund, Ludwig Mies Van der Rohe, Robert Mallet-Stevens, Erich Mendelsohn, Antonio Sant'Elia, Ja- cobus J. P. Oud, Richard Neutra, André Lurçat, Alvar Aalto, Giuseppe Ter- ragni. En todos es lo mismo.

En la hoja de papel, que es plana, ensaya representar el cuerpo humano, que se le aparece como de tres dimensiones. Pero me detengo; tan bien como termine lo que ha hecho, es claro que NO SABE lo que hace, y más grave NO SABE QUE ES LO QUE NO SABE.

Tal, que fuera de las escuelas y dentro de ellas pesa la igno- rancia y por ahora diré hay la ineptitud para ALCO, que antes no la hubo y que no la hay en los grandes maestros de las demás artes. Ese ALCO descuidado PESA.

Voy a sentar esto: hay que penetrarse de que no se conoce ningún "sol" ni ninguna "tierra", sino sólo un ojo que ve un sol y una tierra que toca una mano, y que todo el mundo que allí fuera nos rodea

no está allí como algo fuera de nosotros tal como nos parece separado de nuestros sentidos, sino que esta totalidad es sólo un objeto en relación a un sujeto y nada más. En él también está nuestro propio cuerpo, que como objeto del tacto tiene cierta "dureza", como objeto de la vista tiene cierto "color", y así; y además uno no ve su propio ojo y todavía lo que ve el campo visual no dice nada del ojo mismo. Tal que, al extremo, el sujeto conoce algo en tanto que puede representárselo como objeto, pero del objeto no cabe conocer al sujeto, el sujeto es lo desconocido. Esto brutalmente como POSTULADO.

El haberle conferido un carácter geométrico a las representaciones de cierto grupo de sensaciones y haber razonado geoméricamente sobre ellas fue el asunto de los artistas plásticos del Renacimiento. Este cubo centauro de geometría y representación sensible se instauró de tal manera que, no sólo duró hasta hoy, sino que nos educamos a tal punto que no hemos podido liberarnos de la noción de espacio, que de una u otra manera nos parece una substancia en arquitectura. No sólo en el orden de nuestras sensaciones sino en el del orden geométrico. Incluso lo aplicamos como un patrón de referencia a otras épocas, a otros pueblos.

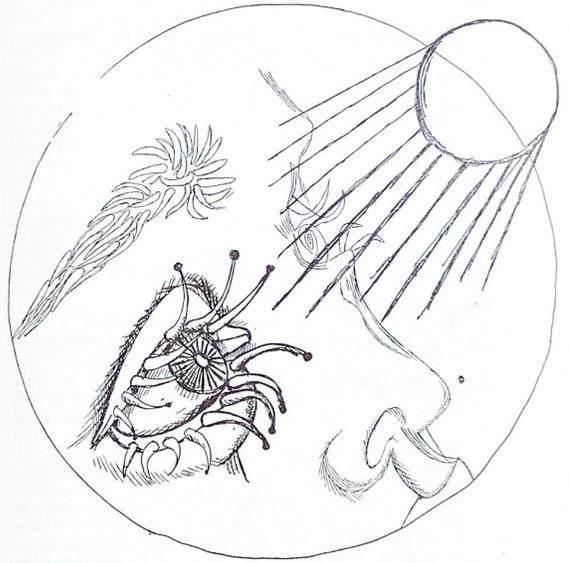
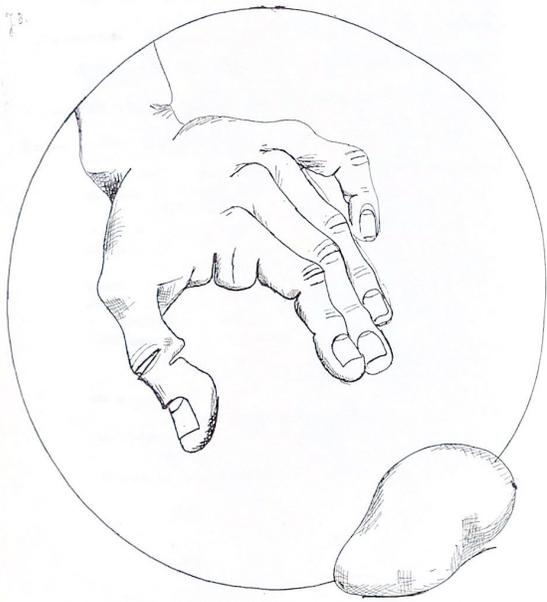
Para mostrarles que el orden geométrico puede apartarse bastante de la noción que se tiene voy a enunciar: *la superficie más simple es el plano, las curvas más simples son las curvas planas y entre ellas la más simple es la LINEA RECTA.* La RECTA se puede definir como la menor distancia entre dos PUNTOS, o como curva de intersección de dos planos, o como eje de rotación. Después de la recta, la curva más simple es la CIRCUNFERENCIA: la definiré como la curva cuyos puntos están a la misma distancia de un punto dado.

Todo esto es bien simple, pero lo simple es siempre lo más raro y ustedes quizá crean que me he equivocado. Pero no me he equivocado en nada.

Con este enunciado estoy plenamente en la intuición geométrica y mucho más próximo al mundo sensible de lo que ustedes creen.

Pero además lo que sigue: para demostrar que siempre es posible trazar una perpendicular en un punto A de una recta AB; se supone

todo lo que nace ha de ser corporal,
en consecuencia: visible y tangible
nada es visible sin luz ni tangi-
ble sin tener algo de sólido, ni existe
sólido sin cierta dureza.



71.

el tacto es un sentido
localizador
la vista es un sentido
configurador
el oído es el sentido de
la percepción del tiempo

una recta AC móvil en torno al punto A, e inicialmente confundida con la recta fija AB; y se le hace girar en torno al punto A hasta que llega a coincidir con la prolongación de AB. Lo que supone dos proposiciones: primero que tal rotación es posible, seguido que es posible proseguirla hasta que ambas rectas caen en la prolongación de una y otra. Si ahora admito la primera y rechazo la segunda, al cabo se llega al teorema siguiente: *una recta real puede ser perpendicular a sí misma*. Ya esto no es tan sencillo, pero tampoco es equivocado.

Todo esto me llevaría muy lejos y ustedes creerían que me estaría moviendo en un mundo astral, tanto como si un hombre les dijera que podía lanzar un trozo de madera que volvería al punto de partida; y esto posiblemente les parecería también raro y para ello no se requieren estudios escolares ¡y afortunadamente! pues es el bumerang de los pueblos primitivos y es un objeto del mundo sensible, un arma.

8. Sentado ante una mesa, trabajo. Oigo el tañido de una campana en algún campanario lejano. Cuento los golpes, doce: es la medianoche.

Estoy bien en el mundo, como podría estar en un barco en plena mar situado en algún paraje perdido del planeta; y el mundo me llega por los sentidos. Dicho breve: estoy en el MUNDO SENSIBLE, y en ese preciso momento estoy además CONMOVIDO, TRASMINADO, TRASCENDENTE.

Estas habitaciones cúbicas, blancas en fondo, de tamaño reducido donde me alojo desde que muchacho salí de mi casa; tienen apenas mobiliario: una mesa, una silla, una puerta y una ventana que rara vez ha estado a la altura normal de mi vista y donde he colocado siempre una tabla de madera ordinaria donde alinear mis papeles: todas en conjunto forman una serie en el tiempo. Esto me ha ocurrido tantas veces dentro de ese escenario fijo aplicado a resolver el aspecto enigmático que se me fue presentando, que ya innumerable puedo retroceder en el tiempo siguiendo la sensación constante y permanente hasta llegar a niño cuando vi en la imagen de un zigurat caldeó la cara de la arquitectura. Y quizá muchas cosas han cambiado entretanto, pero una no ha cambiado, la voluntad tendida hacia esa visión primigenia como el matemático a las matemáticas.

el músico a la música: mi fatal inclinación a la arquitectura. Eso es lo mismo ayer que hoy, antes de entrar a estudiar como después de salir; eso no ha cambiado nada; está igual; podría pensar que es el infinito mismo. Poco a poco he ido agregando las notas que otro día en otra lectura les diré; es un prolongado encadenamiento lógico, árido: la arquitectura no es cosa placentera.

Voy a asumir: *estoy en el mundo sensible*. Este hecho no es inmediatamente accesible, pues cuando digo tal, hablo de un orden de cosas muy determinado y no de lo que a primera vista puede parecer. Hay que liberarse de la nota de agradable que comúnmente se asocia, pues en un naufragio y en el horror de la existencia el mundo sensible está allí presente en ello, tanto como en los días tranquilos, despreocupados, bajo el firmamento sereno; está en la cárcel, tanto como en la celda monacal; está en la salud tanto como en la enfermedad; en todas las edades y situaciones; está fuera como dentro de mí, en el sueño como en la vigilia, en la alucinación como en la razón lúcida: nos trasmina. Está por lo tanto en esa habitación a las doce de la noche, y el COMPLEJO que instantáneamente se apodera de mí en lo que llamo "ese momento" excede con mucho la anécdota y se presenta como una textura abigarrada, cerrado, en block de golpe se muestra e irrumpe con intensidad. Y no una sensación, sino varias que hacen una unidad inextricable.

Para analizarla, por lo menos puedo seguir dos caminos: uno que llamaré "natural" y otro que aparentemente es más artificial. Generalmente hago los dos, pero termino siempre en el segundo. Para este caso seguiré el primero.

Aísto: "tañe una campana" lo voy a disponer de esta manera: "algo produce una vibración en el aire de una determinada longitud de onda que hiere mi oído y el oído transforma el estímulo en una excitación nerviosa que llega a un lugar del cerebro produciendo una sensación sonora bien determinada". Esto es lo simple, para nada entra la "campana", diremos que se trata de aquella parte del complejo que puede llamarse sensación sonora pura; pero esto que se produjo instantáneo yo me lo represento

[110]

siguiendo un orden sucesivo, tal como si dispusiera en una recta una serie de puntos ordenados y separados entre sí por una distancia; esta recta está orientada y con ello a la representación ya le doy un carácter geométrico.

Para situar mejor lo que quiero exponer no estará mal aceptar provisoriamente lo que sigue: "las nociones que nos hacemos de los cuerpos exteriores están más bien señaladas por la constitución de nuestro propio cuerpo que por la naturaleza propia de ellos".

Es una expresión más atenuada del postulado de base; la diferencia consiste en que este postulado atenuado admite que hay "realmente" cuerpos exteriores.

Voy a separar lo que en el proceso de esta sensación sonora pertenece al objeto y lo que al sujeto. Al objeto que la produce sólo pertenece la vibración del aire (los estímulos de sonido que dependen de las leyes físicas del aire, lo que no es una sensación sonora) y todo lo demás al sujeto (el oído, el aparato nervioso y la capacidad de sensación) las propiedades fisiológicas del órgano sensorial y el aparato nervioso que recibe el estímulo y responde con una excitación que transmite al cerebro; la sensación de sonido que depende de las leyes psicológicas. De faltar lo segundo el proceso se reduciría a un reflejo o, como en el caso de un sordo, a nada.

Así, la sensación de sonido propia no se produce fuera en la "campana" ni en el oído interno ni en el aparato nervioso, sino en cierto lugar del cerebro, y este signo es trasplantado no al órgano, que está en la periferia del cuerpo que fue lo que tocó inicialmente la onda, sino fuera, a otro punto que en la mayoría de los casos coincide con la fuente de donde proviene el estímulo, y la presencia de estos tres puntos, con todo distintos uno de otro, interesa.

Limitándome sólo al sonido y simplificando, diré que eso, el sonido, es un elemento y, tal como el punto geométrico, voy a suponerlo SIN EXTENSION, es decir, algo abstracto. Este puede ser como tal más fuerte o más débil; es decir, puede variar de intensidad, pero su cualidad, tal como la de un punto geométrico, será invariable e indivisible, y para el caso

[111]

para nada de una campana o de otro instrumento sonoro, por lo tanto *inespacial*, sin altura, sin timbre, desprovisto de corporeidad física. Supongamos ahora dos sonidos; tendremos: dos sensaciones sonoras separadas una de otra y que nada tienen que ver una con otra; si están separadas en el tiempo oiremos una primero la otra después, pero me las representaré geoméricamente pues si no no habrá relación posible; veré así que un sonido es más alto que otro, es decir, pondré las dos sensaciones en relación. Si las dos sensaciones caen conjuntas, posiblemente no oiga sino una y la misma, como cuando dos puntos geoméricos caen uno sobre el otro y coinciden; si no coinciden exactamente se producirá una *disonancia* o una repetición o bien a cierta diferencia de altura lo que se llama un "acorde". A medida que se agregan, el conjunto de relaciones aumenta y forman una cierta relación de afinidad; y ordenándolas a disponerse regularmente como los puntos sobre una recta según leyes de orden que las agrupa tal como la que ordena el conjunto de los números naturales de 1 a n. Así se descubrió la octava, y dentro de ella por división de ella se obtuvieron las diferentes gamas que usaron pueblos y épocas de entre las cuales la nuestra es una de ellas: todas estas figuras traducen al "espacio" leyes que son absolutamente inespaciales, que no tienen extensión; como tampoco la tienen los elementos geoméricos que las ordenan, que son sólo relaciones, pues aun el 10 en aritmética no es más extenso que el 2: las relaciones sean sonoras o matemáticas son inextensas en sí.

Entre oír un sonido y que éste provenga de una "campana" se trata de una asociación; ésta como algo visible y tangible aparece como un objeto de la vista y del tacto. Pero dado el caso que allí encerrado en mi habitación a las doce de la noche queda fuera del alcance de mis sentidos, para obtener tal representación he de recurrir a otro órgano: a la *memoria*; mediante las reglas conservadas en ella trasplantándolas fuera unidas a la de sonido y su timbre, obtengo una unidad compleja, esquemáticamente un objeto que no veo ni palpo, que nuevamente puede diferir bastante de la campana que realmente me envía el estímulo, y nuevamente habrá una distancia, que llamo diferencia, pero que ahora no me preocupa pues he sustituido al objeto por un sistema de signos elementales. Recordemos lo que leí en el escrito anterior (pág. 42): en la PLANTA los objetos corresponden a los elementos de la planta, etcétera. La planta es

un hecho, pero algo MENTAL. Y además, no está de más traer también a la memoria que el objeto material, la campana al golpe vibra y pone en vibración al aire y éste hierde mi órgano auditivo; tal como en el caso del péndulo de que hablé también en el escrito-lectura duodécimo y que corresponde a la misma fórmula algebraica

$$T = 2\pi \sqrt{\frac{L}{G}}$$

que dije era una "planta". Pues estamos brutalmente hablando de arquitectura y no de otra cosa instructiva o curiosa o agradable, prescindiendo de torpezas.

El sonido y la campana no entregan todo el contenido, sino que en el análisis sólo dan una parcialidad. Aparece que esta campana sonando la percibo colocada en la *distancia*, y nuevamente he de recurrir a una regla nueva que he de extraer de la memoria como un signo de observación, que la colocará en otro punto alejado de allí donde estoy y nuevamente hacia algún punto cardinal y podrá ocurrir que también no coincida precisamente con el punto preciso donde se encuentra la fuente sonora y esto ya no importará, pues mis representaciones tienen carácter matemático y esto quiere decir *razonar correctamente con figuras incorrectas* tan poco como la fórmula del período del péndulo es afectada por la figura misma del péndulo, del material con que está hecho, etcétera... Abreviaré bruscamente: todo el complejo lo trasplanté a la lejanía, a un punto de ella y así obtendré paulatinamente una figura bien determinada y articulada que en mi percepción se presentó instantánea y de golpe.

Pero aún, una campana que suena en un campanario lejano y cuya imagen arranca como una sombra espectral de mi mente, no es el tono de lo que percibo: oigo la "medianoche" que señalan los doce sonidos que espaciados, uniformes, cadenciados, iguales, extendidos en la serie del tiempo, hace intervenir otra sensación, la temporal, gracias a la cual puedo oír separados y sucesivos los doce golpes dados en las paredes del vaso de la

campana asociado a otro objeto, el reloj que mide cada giro del planeta en sí mismo y su regreso al mismo punto: todo es mental. Esta vez el recuerdo trae asociado otras tantas veces, sentado, solo, aplicado, absorto, olvidado de mí mismo ocurrió lo mismo y me evado en el recuerdo con un sentimiento de interna aprehensión que me deja ensimismado: el complejo alcanza los límites entre lo consciente y lo inconsciente; este acto repetido, crónico en mi existencia, que la atraviesa a lo largo de todas las edades, abstracto de tantas situaciones favorables, desfavorables, toca otros órganos que los meros físicos, toca algo suprapersonal en la conciencia, el órgano MORAL, pero cuya sustentación parte de un primer substrato que definiré como órgano de la *voluntad* con un carácter propio como el *órgano interno afectado por los estímulos que llamaré IMPULSOS, son los imperativos de las acciones que objetivados, desprendidos de los móviles inmediatos, se proyectan hacia fuera, cristalizan un CARACTER, y que cuando libre y autónomo, perfectamente objetivada la voluntad DURA.*

También sus reglas se depositan en la memoria, son reglas de movimiento.

La representación más grosera puedo darla en imagen: si me veo en la situación de tener que escalar una montaña, de hecho he de componer una figura que, sin tener una sensación externa característica, significa una composición de impulsos coordinados que me hacen pensar que el escalarla me será posible. Y, análogamente, si he de volver a bajarla deberé componer otra vez una serie de signos que *no* son los mismos y que se encañenan análogamente y me permiten pensar que además de subirla podré bajarla: naturalmente que las reglas de composición están depositadas en un órgano de memoria.

He expuesto en forma abreviada, no puedo entrar en el fondo. En un escrito de circunstancia como lo son éstos, me veo forzado a usar caracteres gruesos.

En la exposición he seguido el orden "natural", en cierta forma el de la ciencia; no he seguido el segundo, el que llamo ORDEN ARTIFICIAL, que postulé ya en otros escritos como el orden al que pertenece la arquitectura.

9. Si represento todo el proceso por un CÍRCULO en lugar de por una recta, la primera mitad representará la cadena: vibración del aire—órgano del oído—sistema nervioso—sensación de sonido (o simplemente sonido); la segunda mitad trasplanta la sensación de sonido hacia el exterior y el círculo se cierra. Esto en lo más breve, pero para objetivarse en una campana es preciso que la sensación de sonido se proyecte hacia fuera junto con unas cuantas reglas extraídas del órgano de la memoria que a su vez fueron reducidas a signos provenientes de otros círculos de sensación.

El órgano capaz de combinar ambas lo llamo órgano plástico. Tal que percibimos una campana que tañe en un campanario lejano como una UNIDAD definida y bien configurada.

El significado de este fenómeno es demasiado escueto y dice poco del sujeto; pues lo que obtendría es una mera *sensación subjetiva* pero no rozará el plano emocional; el objeto así obtenido quedará aún fuera del círculo de los objetos del arte, ya que el arte "*no es la expresión estética de nuestras sensaciones subjetivas*".

En el mundo externo (o real) no se producen melodías aun cuando podamos organizar los sonidos según acordes y establecer una escala que ordene los sonidos según sus relaciones de afinidad en intervalos. Se pueden construir cajas sonoras, instrumentos musicales correspondiendo a ordenaciones de sonidos como análogamente obras de arquitectura proporcionadas pero *ni lo uno ni lo otro serán obras de arte.*

Si la organización cerebral de un hombre comúnmente no es capaz de trascender ese círculo primario, ya pueden producirse las más bellas series de sonidos, las relaciones más ajustadas de colores, los enlaces armoniosos de las líneas, los elementos ordenados según proporciones y volúmenes cadenciados, pero *no habrá música, ni pintura ni arquitectura: todo lo que se quiera, problemas de toda suerte ingeniosos y profundos prácticos, útiles o inútiles, artificiosos o razonables: todo lo que se quiera, pero no arte.* El oído, la vista, la organización nerviosa, todo el mecanismo subjetivo reaccionará ante ellas; producirán sensaciones ajustadas, perfectas, pero esto es meramente formal, círculo vicioso, ejercicio de los sentidos, no trae ningún contenido, moda si se quiere, agrado o no agrado, fealdad o belleza, lo que sea y se sienta y *no habrá arte.*

Es la situación de reflejo parcial en lo que está, en el mejor de los casos la arquitectura entre nosotros y también de manera general más allá de nosotros. Y esto y no más es lo que refleja el hablar de los arquitectos donde las obras exceden el arco reflejo sin pasar más allá de una organización estética de sensaciones que, para el caso como he dispuesto esto, he de llamar subjetivas sin más. Que algo sea "liviano", que una luz sea "suave", que un recinto se vea "amplio", "abierto", "cerrado", "espacioso", etc. otras tantas expresiones que nada dicen ni del arte, ni de la arquitectura y sólo tocan el proceso circunscrito y cerrado que señalé; tal como en una tela de un pintor, el tema se vea pequeño o grande no dice de su verdad como pintura, es puro fenómeno, ocurre pero no es: es bonito quizá, pero no tiene verdad.

En lo que ensayé representar dentro de lo que llamé MUNDO SENSIBLE, la representación ya trasciende el círculo de las sensaciones periféricas y el mismo organismo subjetivo aparece como *más vasto*; se hace aparente la posibilidad de romper el círculo vicioso de lo puramente sensitivo o sensual.

En todo caso, el fenómeno artístico de la arquitectura no se explica en una REDUCCION RADICAL como mero orden de las sensaciones periféricas, tal que me he visto forzado a colocar junto al órgano capaz de unificar las sensaciones (órgano plástico), otro que respecto a los impulsos o actos ocupe una función semejante y lo llamo *ORGANO DE LA VOLUNTAD*. Este nuevo órgano ha de quedar relacionado de alguna manera con el órgano plástico, pero ha de ser *subordinante y no subordinado*.

Supongo que este órgano nuevo es el que concentra las acciones de manera que se proyecten unitarias y en él se densifica el sujeto mismo y es en cierta forma el sujeto y aún más es el centro de donde emana el signo característico de la autonomía, substrato de la AUTORIDAD, cuando perfectamente objetivado se infunde en él la conciencia moral (órgano moral).

Todavía esto les aparecerá rudo pero quiero concatenar bien. En el escrito-lectura duodécimo, el inmediato anterior (página 31), defini brevemente OBJETO como una cosa que ejecuta una acción apropiada al rendimiento del hombre y además que el objeto es lo fijo y substancia de la arquitectura y que sin ellos sería imposible trazar una PLANTA de una obra de arquitectura. Creo que construyo consecuente.

En el escrito de Isidro Suárez, EL ARQUITECTO EN CUANTO TOTAL, dice: "Es decir: AUTORES DE OBRAS UNICAS, PARTICULARES, QUE SON REALIZADAS GRACIAS A NUESTRO SABER Y A NUESTRO ARTE POR MEDIO DE NUESTRA VOLUNTAD QUE SE MUEVE EN EL AMBITO DE SU AUTORIDAD". Todo esto, impreso en caracteres de imprenta más grueso y en mayúsculas, lo que quiere decir por lo menos "énfasis" y conclusivo, llama la atención.

10. Así dispuesto, la arquitectura no aparecerá como sujeta radicalmente a los fenómenos de la sensación *sino a los de la voluntad*. Y en este traslado del centro de gravedad del plano emocional consiste mi proposición.

Se explica con ello por qué al no haber ocurrido, la planta perdió su sentido y se fue convirtiendo en un objeto estético más o menos visual cuando no puro diseño.

Una columna no es una figura geométrica de tres dimensiones más o menos cilíndrica y proporcionada; sino que es radicalmente la exteriorización de una intención, una fuerza en el plano físico, pero una voluntad objetivada que trasciende la anécdota estática u ocasional. Y si aún me admiten provisoriamente que "el arte es la expresión plástica (no estética) de nuestra emoción estética (no subjetiva)": lo que plasma una columna fue primariamente y brutalmente, como estado potencial de arte, una fuerza o, en el lenguaje que prefiero, *objetiva una voluntad y no una sensación visual*.

A diferencia del pintor y el escultor, el arquitecto estaría emotivamente bajo la sugestión de la voluntad, siendo una primera exteriorización su propio cuerpo tomado en total. Así entendido el órgano plástico que construye unidades a partir de las sensaciones provenientes de los cinco sentidos (hay más) *no sería según mi reducción LO RADICAL de la arquitectura*.

11. Hace años, Auguste Perret daba una conferencia sobre arquitectura, le pregunté "qu'est ce que l'architecture?" Me respondió, a mí que

era apenas un muchacho entonces. "Architecture est agir par la poésie de la construction": es la definición más incisiva que conozco pero no es RADICAL.

La definición que da Le Corbusier: "Architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière" es la mejor contemporánea pero NO ES SUFICIENTE, dice más bien de la escultura; tampoco es radical y menos que la de Auguste Perret en todo caso.

En el escrito-lectura duodécimo he escrito: con la definición se introduce lo plástico en arquitectura.

12. La forma, la proporción, la regularidad, la simetría, no son fundamento de la arquitectura, sino reglas geométricas y propiedades del espacio; no tienen en arquitectura sino un origen secundario y una significación subordinada. Si fueran el fundamento, entonces un modelo (maqueta) debiera producir el mismo efecto y la misma acción que la obra construida, lo que no es el caso.

13. Quiero hacer perceptible la necesidad de fundamentar la arquitectura como fenómeno de la voluntad y no como fenómeno de los sentidos.

La música se fundamenta en el fenómeno auditivo, la pintura en el fenómeno visual; quiero decir que apelan a dos sentidos con exclusión de los demás y abstraen en ese sentido. Nada tan exclusivo se presenta en arquitectura y por situar diré que la arquitectura apela al cuerpo humano si éste se puede ordenar como un sentido. Si esto no es totalmente incorrecto en lo limitante, no habrá que concluir en que la arquitectura es un arte síntesis de las demás artes, una especie de suma — como lo ha pretendido la programación de la arquitectura del período racionalista y que con variaciones individuales fue y aún es el programa que siguen los arquitectos hasta hoy (algo así como un arte pentatlón) lo que dio por resultado un estado de conciencia más y menos ecléctico en los mejores, y en los medianos algo difuso—, pues pretenderlo mostrará a la arquitectura como un arte de alcance expresivo limitado. A

esto se agregó la creciente tendencia a segregarse, a autonomizarse de las artes mismas, y mayormente lo ha hecho la pintura y la escultura, y más aún esta última se desprendió de la arquitectura, tan radicalmente como no había sido el caso en otras épocas que registra la historia.

Una situación así, dejaba a la arquitectura, desprovista del auxilio directo de otras artes, indecisa en su valor y hasta cierto punto incapaz de aceptar el hecho y decantarse hacia su base radical. Tal que, o bien tomó los programas de la pintura (purismo, cubismo, futurismo, expresionismo), o bien ensayó darse contenidos del orden que fuera perdiendo su calidad de actividad como arte y entrando en el utilitarismo dando a su realidad alcances ético-sociales. Aún ensayó plantearse como un arte del espacio, quedando allí adscrita a un puro estado de especulación sobre las representaciones que se levantan como enormes decorados de un teatro donde no se representa drama alguno, perdiendo la substancia o entrando en una posición de compromiso con las tareas positivas de la ingeniería, de la cual los contenidos vendrían de los programas ingenieriles, y de los que la arquitectura sería su cara estética, resbalando así a lo más exterior y superficial por no decir caer en el naturalismo craso, y todo esto cuando no el juego vacío del capricho individual, sea éste del "cliente" (entendiendo por cliente no sólo al individuo sino pudiendo extenderse a una sociedad entera también), o bien en el capricho exacerbado del arquitecto mismo. También se hacen continuos ensayos de darle contenidos pseudo-científicos, partiendo de la psicología de las sensaciones (mayormente de la Gestaltpsychologie), procurando avivar el interés por medio de determinados problemas ajenos al arte.

En todo este escrito (y en los demás también) he procurado trazar en rasgos gruesos eliminando gradaciones, que las hay, pero que o bien alargarían mi exposición u obligarían a una elaboración más sutil de la parte del auditor y creí que era preferible trazar en grandes caracteres lo esencial que pretendo decir.

En este escrito-lectura quiero señalar la necesidad de centrar la actividad de la arquitectura referida a un órgano radical, diferenciador y especificante, de manera que pueda existir EXPERIENCIA ARQUITECTÓNICA, tal que se abandone el terreno de lo vago, y el esfuerzo se haga con sentido.

Referida a una facultad primigenia lo llamo *ORGANO de LA VOLUNTAD*, y lo defino como el centro de actividad espontánea y permanente que pone en actividad los órganos imperativos de las acciones y cuyas reglas se depositan en un órgano propio de memoria que conserva las reglas del movimiento: *el órgano de la voluntad es aquel que tiene el poder de ordenar el material de los impulsos y mediante las reglas abstraídas de ellos mismos, que son otras que las obtenidas de los círculos sensoriales de los sentidos "clásicos", producir además nuevas reglas como una actividad continua y espontánea; es el lugar de donde se emiten todas las ejecuciones como acciones unitarias.* Reduciendo a esta situación radical y primaria, la arquitectura *APARECERÁ* no como un arte predominantemente "visual" sino como un arte de ejecución —esto, en lo más brutal de su estadio.

Esto es el estado bruto; en el escrito-lectura anterior anoté: *la arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad substancial*: que los ACTOS pueden constituir materia de arte es lo NUEVO que yo postulo y puedo pensar que al cabo de 12 exposiciones, a esta altura del 13, pasando esta medianoche en vela que les he ido imponiendo, alguno, siquiera uno de los que han seguido mi exposición barrunte ya que quizá estoy tocando un asunto candente y también admita que es posible que no esté equivocado. La arquitectura saldrá así de los temas visuales que, se quiera o no, faltos de una base radical se estancan en lo decorativo, saldrá asimismo de una recurrencia a la psicología que la lleva a un sensualismo disfrazado, desgastador y, por decirlo más, grosero.

14. Lo que he expuesto aquí es lo que denomino *una reducción radical*. O, de una manera más fácil, puedo expresarlo por aquella sección que me da una figura que muestre lo esencial de algo desprendiéndolo de implicaciones; o de otra manera: *una descripción de ese objeto, de tal naturaleza, que sea posible identificarlo de una manera definida entre los demás objetos de su clase.* Pero sólo en la situación de *CONDICION SUFICIENTE*; para que sea necesaria ya requerirá un postulado más estricto, y esto lo haré en otro escrito.

Aquí sólo desarrollé a partir de la postulación que ahora abrevié así: *no hay objeto sin un sujeto*; que atenué en un postulado menor para no

desordenar la cabeza de ustedes. Con todo, el postulado mayor es sólo la mitad, y aún nos deja en el orden "natural", si bien ya muy condicionado. La otra mitad, que cierra, puedo abreviarla igualmente así: *no hay sujeto sin objeto*, y en no desembocar en una tautología, consiste la transposición metafísica que requiere. Esto ya no es tan fácil; y para decirlo francamente es posible que sea difícil.

Con la primera parte del postulado, la voluntad o sea el sujeto, se está en el centro de donde se emanan los actos propios de la arquitectura, pero sus exteriorizaciones no son aún objeto de arte en arquitectura.

15. 1946! al comenzar el año el ferrocarril que une Mendoza con Buenos Aires dejó la cordillera bien atrás y atraviesa el territorio llano de la "Pampa". Hacía tiempo que mirando a través veía el círculo que encierra el horizonte igual y sin variación y así seguiría las horas que aún quedaban. Me sentía conmovido y ensimismado: ese contraste de un círculo limitado donde la máquina se movía en una línea recta y siempre dirigida en un solo y mismo sentido como fijada en un punto inmóvil me sobreceja como un símbolo de vastas proporciones. Esa recta más extensa que la línea del horizonte que me encerraba quedaba con todo encerrada en ese círculo que parecía no poder atravesar, ni siquiera podía apartarse el móvil que la recorría de su centro. Tal un vector imaginario sobre el cual se desplazaba todo mi derredor y de lo cual la máquina no era sino el factor de relación.

Así, cada órgano de los sentidos se cierra en un círculo donde por así decirlo la voluntad es el vector imaginario.

Una piedra es blanca, dura, fría, tiene una forma determinada, etcétera: cada uno de los sentidos cierra su círculo dando su información. Como objeto visual es de color blanca, como objeto del tacto es dura, etcétera; pero cambia súbitamente en manos de un petrólogo, de un niño, de un salvaje, de un pintor; en uno es un objeto del inquirir de una disciplina científica, y la misma piedra, sin variar pasa a transformarse en un proyectil al pasar a otro sujeto: cambia de significado en relación al sujeto; aparece con otro rendimiento, entra en otro círculo. Esa misma piedra cambiará de significado sin cambiar en nada su constitución; para un escultor será "diferente" que para un "ingeniero" y será *aun muy diferente para un arquitecto*, o

DEBE SERLO, y además diferente para un pintor. No insisto *basta hacer perceptible que "piedra" designa bajo un mismo nombre algo relativo como objeto, y en no medirlo con el arquitecto en un mediocre escultor, un ingeniero insuficiente, en un pintor grosero.*

Todo esto ha sido y es la historia insuficiente de los arquitectos que especulan sin base combinando objetos no controlados de otros dominios creyendo a veces ingenuamente que tendrán rendimiento en el propio.

La arquitectura ha de presentar sus objetos propios en un campo definido con sus métodos consecuentes. En tanto no se llegue a ello se vagará en lo más y menos aproximativo; llamé al proceso de decantación diacrisis y de ello ya dije lo necesario.

16. Creo que habremos dado un paso considerable si *mi proposición* de arrancar lo radical de la arquitectura de los fenómenos de los sentidos externos en general y entre ellos de los visuales, táctiles, hápticos, más presentes, pero para decirlo de un solo golpe sacarla de la experimentación meramente física como único objeto de experiencia para centrarla en los grupos de círculos de estímulos que rige el órgano de la *voluntad*; si fuera medianamente evidente y llegáramos en ello no sólo a la sospecha, incluso a la inducción lógica, sino a la *certidumbre inmediata*. Quien pueda percibirlo verá, aun en el laconismo de mi indicación, algo nuevo, y en todo caso esto: la arquitectura no puede ser una simple (o compleja) sinfonía de libres formas visuales en su raíz, sino que ha de formar una verdadera ESTRUCTURA que ajuste todas las acciones unas con otras obedeciendo todas a una regla de funcionamiento unitario y común. Así, el círculo que une el objeto al sujeto aparece como un arco más tenso capaz de una descarga de *intensidad*; el sonido que emitirá este nuevo instrumento es más grave, más duro, poniendo freno a la efusión sentimental (arte decorativo de sentimientos y emociones) y por otro lado abreviando la expansión sensual y sensitiva.

Precisamente en desplazar la arquitectura del fenómeno visual como hecho radical es lo que hace posible separarla de la pintura y la escultura y dirigirla a su autonomía. Tampoco es posible constituirlo como el vacío que queda cuando se retira de ella la pintura y la escultura, como el vacío que deja un cubo cuando se lo piensa ausente y que es el substrato de lo que se llama "ESPACIO" en arquitectura, aplicándole leyes de organización abstractas.

Es preciso no olvidar que hasta ahora una porción de arquitectos o más bien una cantidad de obras de arquitectura fue el resultado de la actividad de hombres que se iniciaron como pintores y escultores, es decir hombres que tenían un entrenamiento de un determinado tipo previo. Brunelleschi, Di Giorgio, Bramante, Miguel Angel fueron el caso, como antes de ellos Fidias y el Giotto; pero además hay que saber pensar esto que enuncio y *para lo necesario en este escrito ya he hablado precisamente en otros*. Tal que por razonar mal se ha llegado a varias supersticiones en lo que toca las cosas de arquitectura de entre las que citaré dos: una, que la obra de arquitectura lo es cuando se la aborda como escultor; otra, que despojándola de todo lo escultórico queda sólo el vacío interno, que llaman "espacio interior": ambos extremos por situar límites; y así ni una ni otra permiten ahondar el problema en condiciones de una solución y no hacen sino *perpetuarlo*.

Desde el II escrito-lectura y en cada ocasión de los demás he leído un texto que a manera de leitmotiv he compuesto como POÉTICA DE LA SOLUCIÓN, y ahora viene al caso releerlo. Esta vez les ruego aplicar la atención:

Poética de la solución

es general proponerse resolver algo sin saber si esto es posible.

sólo un caso de azar puede hacer esto posible.

por sí mismo podría buscarse una solución toda la eternidad sin llegar a resultado alguno.

para llegar infaliblemente a algo en este orden de cosas habrá que seguir otro camino.

hay que dar al problema una forma tal, que haga posible resolverlo siempre y esto puede hacerse con todo problema.

en lugar de suponer una solución que no se sabe si existe o no, hay que preguntarse si una tal solución es en efecto posible.

presentando un problema de manera que sea posible resolverlo de tal o tal manera, en lugar de buscar la solución por una especie de tanteo y adivinación.

hay que inquirir si un problema es posible resolverlo de tal o cual manera, presentando el problema de la manera en que esta solución sea posible; entonces ya el enunciado mismo contiene el germen de la solución y señala el camino a seguir.

Breve = pregunta y respuesta son una misma cosa.

En este escrito-lectura no voy a pasar de señalar, pero precisamente. Es posible que quien pueda ver mentalmente el total de ellos podrá ver además mi proposición con sentido y significante.

ESCRITO-LECTURA 14

para leer el jueves 28 de octubre, 1965 en Santiago (Chile)

alfa

P R E F A Z

Todo este *texto manuscrito* va extendido sobre 149 hojas de texto neto. Abreviado a lo esencial, sin concesiones decorativas. Insisto sobre esto, pues podrá ocurrir que en algún trecho crea el que oye que el contenido no es esencial, y que buenamente puede sustraer debilitando la atención y con ello perdiendo algunos grados de concentración. Le ruego que no lo haga, y para corresponder leeré lento. La brusca aparición de cargas emocionales no son algo fuera del texto, sino la manera más breve para eliminar cosas adventicias. También puede ocurrir que ciertas abreviaturas, si acostumbrado a lo pintoresco de las lecturas, no encuentren fácil asidero en su imaginación y crea que por monótonas las puede dejar pasar; le pido que haga un esfuerzo, aunque sea doloroso. Pues un texto abreviado a lo estricto no cabe desposeerlo de una carga de atención continuada sin que de él sólo quede en la cabeza de quien ha oído más que una cantidad de expresiones sueltas, y eso no daría base para formarse una visión ni medianamente correcta de lo que esta fórmula ensaya expresar.

Como en toda fórmula, lo que se anota es sólo lo que no es obvio, lo preciso, y lo que no se señala es porque queda involucrado, y eso no dice de que sea obvio, sino que se incluye tácito; tal que lo que aparece anotado y lo que no aparece anotado están juntamente dichos.

Me he extendido en la PRENOTACION. Me pareció necesario. Una simple mirada de apreciación considerable sobre lo que había hace 16 meses tra ya signos de alteraciones considerables sobre lo que toca a las escuelas de arquitectura y lo intelectual. No he percibido nada tan notable en lo que a la profesión toca, pero se hará sentir por la debilidad de los otros dos focos. Si como ahora ha ocurrido, que una pieza fundamental cesó de actuar sobre ese plano y un mundo puramente práctico ensayará determinar más allá de su poder imponiendo sus limitaciones, naturalmente se hará sentir una variación en la densidad, y el "futurismo" en arquitectura desde el manifiesto de Antonio Sant'Elia (11 de julio de 1914) y su casi coetáneo el "expresionismo" en arquitectura ya pueden no tener freno en su teatralización romántica. De esto no hablaré ahora.

También dejé pasar dos meses entre la lectura última de la tarde del 26 de agosto. Normalmente hubiera sido mi intención no distanciar tanto una de otra, pero tuve que hacerlo por dos tipos de razones que para nada parecían coordinadas. Y dejé correr un trecho de tiempo por estar mejor dispuesto y más aquietados los oídos. De golpe, el 28 de agosto me vi obligado a someter todo a revisión. Realmente no pude a menos. De modo, que sólo en estos últimos días sentí que la atmósfera estaba más clara, y decidí dar término. Tal disposición dinámica se exaltó por otros dos fenómenos inusitados que tampoco parecen estar coordinados y de que los periódicos trajeron alguna noticia. El uno podría caer dentro de la astronomía, el otro dentro de la arqueología, sin que propiamente uno y otro lo sean. La presencia de un cometa de rara textura que se dirigía hacia la región del sol, y el descubrimiento de la probable tumba de Arquímedes.

Así, el ánimo bien lejos de las extravagantes reacciones de gente que sin cesar apremia con descontrol crónicos o incurables, siempre incapaces de darle orden y concierto a los asuntos intelectuales (que a ellos solos les atañen) sin involucrar a otro, —puedo al fin sentarme más sereno a leerlo lo que ahora sigue. Y como siempre lo quise cada vez que hube de hacerla, no tomarles el tiempo y la atención sin alguna razón seria.

Fijar los términos de esta ecuación introduciendo un *mínimum* de hipótesis pero incluyendo "el plano total" fue un objeto permanente pero

no el único; no quise perder de vista los resultados prácticos que dio el caso "Domeyko", y todavía tener presente el fenómeno global de la totalidad de las obras de arquitectura en tanto que hechos de arquitectura en estado de equivalencia con las demás obras de arte; porque la arquitectura no apareció "ayer", como sin querer se tiende a creer siempre casi involuntariamente, como tampoco las matemáticas, ni la física, ni la historia, y en ella han actuado talentos muy diversos. Queda siempre la exigencia sintáctica de utilizar el menor número posible de expresiones, que no atiborre y sobrecargue; conozco demasiado bien lo fácil que es parar en el color gris y lo vago a fuerza de agregar una masa de expresiones más bien sentimentales, y me veo obligado a definir para fijarle cauce a la imaginación. Lo que puede quizá poner nervioso a alguno, eso sí que infundadamente; pero cierta austeridad, esta vez en el cerebro, me pareció conveniente. Y por decirlo de un golpe: más sano.

Cuantificar lo que había que señalar forzosamente, lo incluíble; no citar más que lo necesario; contrastar algo brutalmente para alivianar las cabezas algo inertes; dejar de lado mis preferencias, en suma limitarme e imponerme de antemano la estrechez de una disciplina, me pareció la regla precisa a la cual me ceñí siempre en estos escritos y un acto de decencia y de economía en el contacto con otros (no soy naturalmente propenso al contacto), y si me he decidido a ello es porque me pareció necesario y urgente correspondiendo a la calidad que ustedes han puesto en la relación constante. Me he esforzado en expresar de la manera más sencilla que me fue posible algo que de sí es difícil además por los dos lados; no quería que un escrito de esta naturaleza fuera ni enigmático ni un rompecabezas; ni afectar de profundo ni de misterio: lo que quise fue claridad.

PRENOTACION
AL DECIMOCUARTO ESCRITO-LECTURA

El escrito-lectura decimotercero hace sólo la mitad de un *proceso*; con el decimocuarto éste se entera y cierra. Así cerrado el círculo, no cabe ya sobre la superficie de una esfera distinguir entre el punto inicial y el terminal. Pero esto no estará completo, para este caso, si la recurrencia mental imagina una esfera concreta; pues si así lo hiciera, por comodidad o por hábito, equivocará; ya que lo que se representará será una figura que a lo más proporcionará un lado interior (de la superficie hacia el centro de la esfera) y otro exterior (de la superficie en sentido contrario al anterior); y una representación así constituida falseará mi exposición. Un auditor ante tal recurrencia delatará no haber podido desarraigar su entendimiento de los datos que le proporciona su habituación y creará fácilmente, como lo hace siempre, que todo el mundo está siempre allí fuera de él, y no que de alguna manera él mismo está también allí fuera de sí, —esto por decirlo en abreviatura y unilateralmente aún. De una situación así derivará la obra de arquitectura como *artefacto* y no como OBRA DE ARTE, y en obras de arquitectura una NADA separa el *artefacto de la obra de arte*, y esa nada es incommensurable. En arquitectura el peligro es más inminente que en las demás artes, y por dar un solo ejemplo: las "estructuras" en arquitectura son *artefactos* y no obras de arte; tampoco son obras de ingeniería, a pesar del cálculo. La "torre Eiffel" es, estéticamente hablando, una *obra de ingeniería*, a pesar de que no se perciba

directamente su inmediato rendimiento utilitario y en cierta forma el desinterés sea bastante grande; la "torre de Pisa" estéticamente hablando, es una obra de arquitectura; las así llamadas "estructuras" de los arquitectos, estéticamente hablando, son artefactos, y análoga cosa cuanto se refiere al uso de materiales "nuevos" (y también "antiguos"). Una obra así no pertenece ni al ORDEN NATURAL, ni al ORDEN ARTIFICIAL que postulo para la arquitectura, sino al arteificio, al género artificioso: al ingenio gratuito: al simulacro.

Cada cosa tiene su propia belleza, no sólo las orgánicas sino también las inorgánicas e informes, como se hace aparente en rocas, construcciones, cataratas, árboles, conchas marinas, colores, pero donde el arte puede no estar presente para nada. En ese orden se colocan los artefactos que a pesar de ello no son obras de arte, y en ese estado de artefactos quedan sillas, mesas y también hoteles y otros, pues de por sí todo esto puede ser bonito o feo, lo que no bastará para darle la calidad de arte: el arte está allende de este orden de sensaciones estéticas.

Porque creo necesario salir de este estado de confusión, les advierto que hay que evitar recaer en el hábito adquirido por deformación profesional entre los arquitectos, al oír este escrito que cierra el círculo que inicié en el anterior; pues si alguno pudo oír con desprendimiento, verá al cabo, que este "cierre" *aniquila la corporeidad natural* que escinde en un EXTERIOR y un INTERIOR de tal esfera: horra ese corte impropio.

No olviden que los hábitos adquiridos son tenaces, y la pretensión no es menos un hábito adquirido y un círculo vicioso por el cual un hombre vive en las fronteras de la bestia, llevándole a desear lo que como hombre sabe que no es posible, es decir: ciertas formas falsas.

En tanto este estado malsano y pertinaz persista será propiamente imposible o extremadamente dificultado el entendimiento y toda sociedad entre humanos deleznable, sea ésta escuela, instituto, gremio, colegio... pero además, el pretencioso es sordo aunque se aplica a oír; simula consciente o inconscientemente; es lo que llamo "un estado bestial" y puedo hacerlo perceptible.

"Si un sujeto de una edad cualquiera no realiza los actos que corresponden a las facultades propias de su edad, es sólo porque se halla aún en la edad anterior que no ha abandonado todavía. Si esto ocurre porque le faltan las facultades de la edad siguiente, se tratará de un estado imperfecto, como ocurre al extremo con los dementes. Si posee las facultades de la edad siguiente, pero no obra con ellas, también será un demente, pero en menor grado que el anterior. En el caso de que obra con las facultades propias de su edad, pero se propone los mismos fines que se proponía en la edad anterior, poniendo facultades nuevas al servicio de los actos de las facultades anteriores, entonces tal sujeto será BESTIAL, sin que entre él y la bestia haya más diferencia que la de realizar los actos de la bestia más y mejor, utilizando la razón: en tal caso los medios se convierten en fines y los fines vienen a ser medios, lo que hace una inversión". Y sirva esto para lo que quiero explicar.

Un estado así, "bestial", está en la base de todas las inversiones y perversiones, y su figura más aparente es la del figurante o figurón: hombre que adquiere una posición que no corresponde a sus facultades. Es el caso de profesores que han pasado a este estado, pero que incapaces de enseñar prolongan el estado de estudiantes, o sujetos que actúan como profesores sin haber madurado en la edad anterior; profesionales como profesores, profesores como profesionales, etcétera. —basta para dejar claro lo que aquí señalo. Estados así son opacos para un examen verídico, pues quedan ineptos para el reconocimiento de una verdad que se hace suficientemente clara en la evidencia simple; por no querer abandonar situaciones creadas tuercen la verdad y perpetúan el "estado bestial". Es también el caso cuando la articulación vertical de la jerarquía se invierte y lo que corresponde a una actividad menor pasa a dirigir lo que corresponde a una actividad mayor.

Brevemente, creo haber hecho perceptible lo que entiendo por "estado bestial", y esta noción precisa ha de servirnos para discernir una multitud de situaciones y posiciones además; lo dejo como una *regla de oro* por que puedan MEDIR. El caso "Domeyko" mostró un estado de cosas semejante, y la ruina actual y en potencia de muchas cosas.

Dicho de otra manera: *un estado de falsificación*. Pues es hombre falsificado, quien aprende algo sin ser apto para ello por temperamento y no cede a la razón cuando ya está en edad de darse cuenta de ello y se

malea y tuercas; y de mala ley aquel que, aunque adquiriera perfectamente algo, sin embargo al fin acaba por perder poco a poco lo que sabe, a tal punto que al llegar a la edad en que normalmente adquiere el hombre la perfección intelectual, se apagan en él sus conocimientos por completo y rápidamente; y esto ocurre así porque el temperamento de uno y la costumbre del otro deshacen lo que más jóvenes ambos adquirieron, y no se muestran aptos para conservar lo que con trabajo alcanzaron; se abandonan, y poco a poco empieza a desaparecer lo que sabían. El hombre fingido, es aquel, como al que oculta la verdad de su estado tras las apariencias de un aparato que es en verdad un decorado escénico.

Que nosotros aquí depongamos la vanidad y la pretensión. Pues como en el juicio de Salomón, hay la madre falsa y la verdadera; y ustedes saben que a la falsa poco le importará que la arquitectura termine de cualquier manera con tal que ellos no pierdan su propia situación, mientras la verdadera eso no lo puede soportar: allí no hubo términos medios.

Creo que esta prenotación al decimocuarto escrito-lectura cumple su objeto.

Es el tercero del objeto-CANON. Parto del supuesto que los dos anteriores los tienen presentes en la memoria. Tras la liberación de supersticiones que ensayé en los 11 escritos que hacen el objeto-CRITICO deben estar presentemente activos. Puedo asegurar que no quedará afectado quien de los 11 no haya oído todos; tuve la preocupación constante de proporcionar a todos, al número y tipo casual que alcanzaran. Es posible que quien vino una sola vez, pudo equivocarse, pensando que la dificultad que pudo encontrar al oír ese primero se debió a que no estaba en antecedente de los otros; no es lo cierto. La dificultad proviene de los hábitos adquiridos, pues de haber persistido vería en parte que lo que le pareció oscuro —no lo he sido nunca y más bien brutalmente lo contrario— comienza a aclararse. Pues si así fuera, los que asistieron al undécimo, que ajenos a las cosas de arquitectura, pero gente entrenada en sus propias disciplinas habrían sufrido esto reduplicado y no fue el caso, sino lo contrario. Por lo que a esta altura pueden confiar algo más allá de su entendimiento inmediato y no juzgar de sí mismos con precipitación.

Es posible: hay gente aficionada al ajedrez y juega "libremente" y hasta adquiere cierto renombre. Un día entre otros decide entrar a homologar, y descubre que tras ese juego entretenido hay primero "reglas", y además "una teoría" que él ignoró fuera tan estricta y todavía, que para cumplir, habrá de encerrar su juego dentro de un margen de tiempo determinado: realizar cierto número de jugadas dentro de un tiempo determinado tal como ocurre en el fútbol; y que esto que se le apareció como un pasatiempo está cargado del pensamiento continuado de muchos hombres aplicados y ese día SE SIENTA MAL. Ese sentirse afectado por algo de lo que nunca se preocupó antes será equivoco y también lamentable. Pues nuestra época en este momento de la vida planetaria nos obliga al desvelo, y a salir de nuestra "provincia" mental y psicológica, y a no vivir dormido tras las revistas de arquitectura como inválidos jubilados en nuestras ganancias materiales y nuestras posiciones adquiridas a espaldas de las obligaciones urgentes. Un día y en la hora que no sabe, eso no bastará, —si es que alguna vez bastó.

El espíritu de pesadez, que domina en arquitectura, hace contraste con la multiplicación de las obras como una procreación de cancheros falta de profundidad; algo que flota sin densidad, como un árbol que se expande rápidamente sin raíz ni firmeza en su madera, dando lugar a la creencia infundada. Así, habrá que distinguir de una vez por todas entre una cantidad de obras, que hacen una extensión de un cierto orden, y el desarrollo real de la arquitectura, que habrá que referirlo a otro orden sin entrar a mezclar uno y otro.

Como criterio no estará mal suponer que la CANTIDAD "arquitectura" es una constante y oponer polarmente EXPANSION e INTENSIDAD, tal que una se desarrolla a costa de la otra y viceversa; de manera que un 'avance' en desarrollo será precedido de una 'reducción' en la expansión.

Así dispuesto, los fracasos de los congresos internacionales y otras formas de expansión mecánica pueden señalar el sintoma de una tensión hacia la intensidad, lo que no me extrañaría. Las "crisis" de las Escuelas de Arquitectura podrían ser su consecuencia. En tal caso significará un desarrollo, pero en otra dirección polar, y por este mismo movimiento quedan como restos inorgánicos las posiciones localistas y las internacionales, como las dos caras exacerbadas de un mismo estado vacío ya de substancia, y por ello mismo.

La representación de estos fenómenos como magnitudes, cuando en realidad no lo son, es tan difícil exponerla como mostrar la mutación de un muchacho en hombre, donde el número de años dice tan poco como el paso de un estado de la materia a otro; pues *repentinamente todo su condicionamiento exterior que hacía referencia al estado anterior aparece como inoperante, inopinado como el salto que supone la metamorfosis de la larva de un insecto en el insecto mismo.*

Algo se transforma lentamente y los pequeños trechos en que ocurre quedan por debajo de todos los umbrales de la percepción como muchas transformaciones que ocurren en nosotros mismos se nos ocultan bajo expresiones tales como "preocupaciones económicas", "pasiones eróticas", "viajes", "neurosis", "enfermedades" y otras en que distraídos se produce la mutación del carácter. Tal la inquietud inexplicable que a veces señala estas mudas más allá del bien y del mal, como el temor infundado que experimentan ciertas naturalezas a pasar del estado de "joven" al de adulto y del adulto a la edad senil, que a veces raya en el pánico y que se exterioriza por las anomalías de todas las metamorfosis incumplidas.

Cambio y movimiento es exteriorización de la vida: una hoja agitada por el viento se mueve, en el curso del año cambia; y cuando esto *no se quiere aceptar* en la conciencia, entonces se precipita y accidenta; igualmente, cuando se quiere acelerar, se sobresalta y pasma. Ni en uno ni en otro hay EQUILIBRIO.

Así, a través de movimiento y cambio, de expansión e intensidad, se produce el desarrollo, que no es ni lo uno ni lo otro. Y es posible que muchas cosas dejen de existir, a las cuales se está adherido, y otras comiencen a existir para las que no se está advertido, pues la vida no está ni en movimiento ni en reposo, tal como no parece un árbol aunque sus hojas caduquen y decrepitan muchos árboles. Lo que puede faltar es el coraje y la calma.

En uno de los escritos-lectura les dije que, un día, de los días primeros de estudiante, hablando sobre cosas donde pudo mezclarse el pasado y el futuro como notas fundamentales, exclamé: *¡mis autores clásicos tienen la edad de mis padres, es decir, son muy jóvenes!* Gente nacida entre 1880 y 1890. Así como murieron mis padres, van muriendo mis clásicos, y mis padres entre

ellos, pues tenían la misma mentalidad epocal. Y si ellos aceptaron su época con sus tiempos y contratiempos, yo aceptaría la mía con sus contratiempos y sus tiempos sin subterfugios antipáticos ni excusas vergonzosas y sobre todo sin nostalgia. Y me puse a ello de inmediato o como decimos en Chile "al tiro".

La época que a uno le toca no se ve. Lo que se ve es la época realizada. Es tan invisible como el crecimiento de uno mismo; está en uno y es uno, pero uno no la siente como no se siente ese esqueleto sobre el cual uno se apoya y mueve y lo soporta; como la mano tras el guante del cuerpo cuando le da la mano a otro.

Y me puse a caminar y a trabajar. Constantemente, interminablemente al borde del "surmenage" casi siempre desde muchacho a hombre; anteayer, ayer, hoy mismo. Trabajé mi cuerpo, lo ejercité para que pudiera soportar; lo regulé, lo contuve y acendré porque preveía la carga; pero también adiestré mi cabeza para que supiera lo que hacía cuando hacía lo que hacía.

El siglo xx se me aparecía muy diferente del xix que es lo que la gente sigue llamando "siglo veinte". Los siglos no comienzan con sus comienzos calendarios y no progresan sobre los anteriores; son sólo designaciones de un carácter dominante. Las notas de "nacionalismos", "internacionalismos", "economía", "materialismos", "espiritualismos", etcétera, son las dominantes en el xix, y la palabra "organización" fue su expresión que, desde el descubrimiento de la máquina a vapor, ganó en expansión hasta cubrir el planeta. Todo fue organizado, olvidando que el mundo no es materia inerte, sino que es un organismo. Los golpes de reacción de los "nacionalismos", "localismos", son sólo el otro lado de la misma cara y como tal lo mismo. A la arquitectura "racionalista" se le opuso su contracara de arquitectura "orgánica" como hidra bicéfala, y en el plano de la existencia dos clases opuestas de hombres al borde de la caricatura: aquel que tendido a lo general hasta la exacerbación de la pública propaganda y el solitario enclaustrado y maniaco; al extremo pose irreal uno como el otro, impúdicos, ambos delatan una pérdida de conciencia considerable. Hubo realmente hombres que fueron *realmente* capaces de organizar; aquellos para los cuales eso fue y es entelografía, y no sólo ayer sino los habrá en el futuro como en el pasado; pero eso es una contextura humana y no un afiche de resultados y propuestas. Tras ello ha de haber siempre una noción, una idea y sobre todo un hombre que lo lleva en sí y no se trasnochó o inventa. Sólo él puede regular el sí y el no de la ley que aplica no

importa a qué, sociedad, máquina, o pintura o arquitectura; tal como las leyes de la física permiten a quien realmente es congenial con ellas alcanzar a regular sus obras: el arquitecto entre ellos.

Me he alargado en esta prenotación. Entretanto, el último escrito, leído el 26 de agosto, pasó un buen trecho de tiempo y además en el plano del tiempo han cambiado no pocas cosas de las que sentirán más adelante todos los efectos. Como estos son escritos de circunstancia, he querido que respondan a las pulsaciones epocales, cuyos signos he tenido que aprender a discernir como los augures; pues hay bastante sombra equívoca y vale disipar, pues de persistir crecerá el temor día a día, hasta que realmente se oscurezca a fuerza de torpeza y miedo e ignorancia y duda.

SILENCIO

Mi objeto consiste en esto: dirigirme al oído, es decir, que ustedes se apliquen sólo a oír. Todo intento de tomar notas no puede sino alterar la audición y hasta confundirla por la traducción de un lenguaje vigilado a otro sobresaltado. Preferiría, aún mejor, que cerraran los ojos, pues el oído es de entre los órganos el más profundo, y si lo disminuyen con un desvío de la atención, la audición quedará dañada, como ocurrirá necesariamente si en un concierto alguien se pusiera, por la razón que fuera, a acompañar dando golpes con el pie, o batiendo las manos, o articulando trozos de acompañamiento, o se pusiera a caminar durante la ejecución: el objeto pierde transparencia. Lo que quiero obtener es un estado de "tabula rasa" mental donde queden grabadas unas cuantas relaciones necesarias. Esto no es una conferencia, sino una audición; requiere el oído y, si ustedes cumplen con silencio de todo otro, yo podré concentrarme absolutamente en la ejecución; de no, tendré que interrumpir y advertir, y luego reiniciar. Dejen que pueda realizar mi tarea tal como creo que es la mejor manera. No está destinada a enseñar nada, sino a provocar cierto orden de relaciones conexas abstractas, por medio de la transmisión auditiva. Es lo que es; y en hacerlo

[140]

mejor, será mejor; por lo que les ruego me proporcionen SILENCIO esta vez. Ya hube de leer mal la vez anterior, y lo hube de lamentar.

Hay muchos tipos de silencio. El de los bosques enormes e interminables, densos que acumulan una oscuridad verde-negro-pardo-roja donde he aprendido a entrar como un buzo se hunde en la profundidad de los mares, la espesura donde se pierden los que no atinan; el de los lugares abandonados; silencio acumulado en los palacios ancestrales, pero también el que trasmina los desiertos homogéneos sin caminos. En las plazas cuadradas, en las altas montañas; lo hay en los momentos en que algo cesa y aún no está lo que viene; así lo hay aunque casi nadie lo oye en el medio día justo, en el centro del verano. Esa articulación de silencios separados por masas de sonidos o simples ruidos; lo que permite oír dos sonidos, lo que separa dos pausas. Lo oímos cuando cesa el estrépito. El silencio es el esqueleto del sonido y más bien lo que permite oír el sonido y viceversa. Silencio cuando una vida cesa, cuando una acción se consume y completa termina. Cuando se encuentran dos extraños; cuando se enfrentan dos potencias, pero también cuando se descubre lo desconocido: lo que habrá sentido Schliemann ante la tumba de los Atridas; el que se instala cuando se muestra la verdad insospechada. Hay en lo más secreto el silencio de la piedra, el de la madera, el del diamante. Tiene el silencio grados como el ruido y en su forma mezclada de sigilo lo usan los ladrones y asesinos y los animales de presa. Está en la reserva de los espíritus; callan los que saben y también los que calculan; la exactitud es una forma de silencio y lo es también la prudencia y el tino. Hay también silencio denso en el estupor que produce el descubrimiento repentino de la impostura y la mentira.

[141]

EL CIRCULO

1. El oído, la vista, el tacto, el gusto, el olfato hacen la división clásica de los cinco sentidos. En el escrito-lectura XIII expuse la razón y el por qué prefiero dejar este cuadro común en la base, y la manera de operar sobre esta base para extenderme fuera de sus fronteras y también dentro de sus fronteras. La principal es mantener, como lo he hecho desde el primer escrito-lectura, un *criterio de CONSISTENCIA* que hace una ley constante a lo largo de todos los 14 incluido este mismo y que entonces enuncié así: *establecer un MODELO en el cual las nociones primigenias con que opero estén representadas por nociones comunes cuyas propiedades se esté preparado a aceptar sin esfuerzo*. Tal que no se produzca en el auditor un desorden capital, donde las nociones primigenias de aparecer desnudas sería el caso.

Doy por oído el escrito-lectura anterior. Sobre el supuesto necesario (al grado individual de cada uno) de que está completamente asimilado y en favor de la ejercitación provocada por todos los escritos durante los 16 meses que esto dura, puedo contar con un plano de visión relativamente estable.

Este conjunto de oyentes, que a lo largo del tiempo ha hecho una media de 10 individuos por audición, de entre los cuales algunos corresponden a personas constantes y las mismas, otras variables, quizá ya, a esta altura podrán justificar mi acción desprendiéndola de una imputación, pues yo no he

sido causante del desorden a que han sido conducidas las cosas de arquitectura entre nosotros, por la sencilla razón de que he estado absolutamente ausente. Y quizá vean ya que desde que hizo su aparición el mal, como ocurrió en lo que llamamos el caso "Domeyko", pudimos entre todos trabajar para detectar y obtener un cuadro del vicio que minaba ya hacía tiempo el ejercicio profesional, y desde entonces hasta hoy, mejor sensibilizados, percibir cómo y cuánto esto sigue desarrollándose y está infiltrado no sólo en el caso particular de la obra de 4º Centenario sino mucho más allá se extiende a todo el cuerpo, y ustedes pueden excusarme que lo diga, a nosotros mismos.

2. Situado esto, lo siguiente: a cada uno de los cinco sentidos corresponde un órgano y quedó definido en el E. - L. XIII: *algo apropiado para la recepción de un grupo de acciones que se llaman "estimulos"*. Abreviando sustituyo el proceso que va desde una fuente de donde se emanan los estimulos pasando por la organización de un sujeto para regresar a la fuente en forma de una "nota" de sensación, por un CIRCULO; tal que a cada órgano corresponderá un solo y único círculo, y para el caso habrá tantos círculos cuantos órganos puedan aislarse dentro de la definición, y naturalmente más de cinco. Azul y amarillo pertenecerán al mismo círculo; pero el firmamento y el sol, aunque uno lo veamos azul y al otro más o menos amarillo, no.

A esta altura lo que sigue (E. - L. XIII): "hay que penetrarse de que no se conoce ningún "sol" ni ninguna "tierra", sino sólo un ojo que ve un sol y una mano que toca una tierra, y que *todo el mundo que allí fuera nos rodea no está allí como algo fuera de nosotros tal como nos parece separado de nuestros sentidos, sino que esta totalidad es sólo un objeto en relación a un sujeto y nada más*; y que allí está también nuestro propio cuerpo, que como objeto del tacto tiene una cierta "dureza", como objeto de la vista tiene un cierto "color", y así a medida que queda inserto en cada uno de los círculos de sensación..."; y esto lo senté (E. - L. XIII) como POSTULADO. Consecuentemente la imagen del círculo se adecua al caso, pues cerrado no permite ya discernir entre algo inicial y algo final, o de otra manera, entre un organismo (O) y un mundo exterior (M); porque así ambos están allí desde el principio y se articulan recíprocamente, se borra la distinción entre un antes y un después como localizables. Ya he tocado esto anteriormente, y brevemente marco: no

cabe distinguir entre andar y el suelo sobre el cual se anda: son una sola y lo mismo, y basta.

Lo que veo necesario para la simplicidad teórica es su reducción a pura sensación de un lado para obtener pura representación del otro, eritando implicaciones en el inicio.

Tal que me reduciré a no disponer más que de dos elementos suficientemente simples: los datos proporcionados por las sensaciones y las representaciones que a partir de ellas puedan obtenerse.

3. El núcleo substancial del escrito-lectura XIII lo constituye un orden de postulados para asentar la arquitectura sobre los círculos provenientes de estimulos que producen IMPULSOS, y desprenderla de los círculos sensoriales externos; por lo tanto sustraerla, por lo menos en una reducción radical, a los cinco sentidos clásicos *asentándola en la VOLUNTAD* como órgano unificante. Por ello lo intitulé INSTITUCION ARQUITECTONICA.

Uno de los objetos de la reducción que allí hice, consiste en hacer posible la EXPERIENCIA ARQUITECTONICA, de donde pueda derivarse un orden de objetos definidos y los métodos consecuentes para hacer un campo propio que diferencie la arquitectura, de la ingeniería por un lado, y por otro de las demás artes así llamadas "plásticas" con las que hasta el día de hoy está más y menos confusa.

He caracterizado en los hechos de arquitectura examinados en un trecho de tiempo suficientemente extenso, la presencia de un doble proceso que es común a casi todas las disciplinas, sean éstas artísticas o científicas: una asimilación de nociones provenientes de otras disciplinas ya constituidas, sobre la base de las cuales se desarrolla, mientras al mismo tiempo las nociones incorporadas van organizándose como disciplinas autónomas al cabo se desprenden del cuerpo matriz y, segunda fase, ésta se decanta hacia sí misma. Y además, que este movimiento no ha ocurrido en línea recta, sino lo ha hecho con avances y retrocesos y cambios de dirección.

La escultura que aparecía generalmente subsumida en la arquitectura, comenzó a autonomizarse, y con ello la última vinculación de la arquitectura con las así llamadas "artes plásticas" deja de existir, coloca a la arquitectura en las condiciones de encaminarse a constituirse como una disciplina

autónoma —y de esto ya he hablado lo suficiente al caso en otros escritos. Tal que la antigua concepción de que un arquitecto debería quedar doblado de un pintor, y más aún de un escultor como fue el caso frecuente en el proceso histórico, deja de existir. A este movimiento de decantación lo llamé *diátesis*.

4. Voy a proceder más lentamente para caracterizar este órgano nuevo sobre el que veo necesario fundamentar la arquitectura. Primero lo aislaré lo más posible, como cuando en química se aísla una substancia que aparece mezclada a otras, y así poder ver su aspecto fundamental.

Como cierto conjunto de estímulos recogidos por el oído se transforman en sensación sonora; un cierto conjunto de estímulos provenientes de una fuente X se transforman en IMPULSOS y éstos forman un nuevo conjunto de círculos tal como los que significan a los de los sentidos "periféricos"; pero en contra, los impulsos carecen de una sensación característica. Y quiero marcar esto bien.

Tal como los datos que proporcionan los órganos sensoriales "externos" son organizados unitariamente por un órgano dominante que llamé *órgano plástico*; los datos proporcionados por los órganos "internos" que llamé impulsos son a su vez organizados por un nuevo órgano dominante que denominé VOLUNTAD. Quiero sí subrayar que no se podrá utilizar la expresión "voluntad" en sentido corriente, sino bajo definición; pues el lenguaje usual lo que designa por voluntad es, como todas las palabras que usamos, algo sumamente confuso y complicado.

Para prevenir un uso equivocado les recordaré cómo puse la definición de recta en el escrito anterior; "*la superficie más simple es el plano, las curvas más simples son las curvas planas y entre ellas la más simple es LA RECTA. La recta puede definirse como la menor distancia entre dos puntos, o como curva de intersección de dos planos, o como eje de rotación. Después de la recta, la curva más simple es la circunferencia*". Y baste esto para prevenir de recurrir a una imagen fácil en lo que toca a todos los escritos-lectura que he ido exponiendo, y proceder con extremada atención y tino concentrado; no creer haber entendido algo por la combinación de imágenes que se les produzca en el cerebro y por ligereza se malogre el esfuerzo de visión que hemos ido haciendo. Sirva esto como señal de advertencia.

5. Sobre la base de esta definición de IMPULSO: *ciertas sugerencias de la voluntad que sirven para la ejecución de determinados movimientos coordinados de los músculos*, que introduzco como suficiente para el caso de esta exposición, paso a definir al ÓRGANO de la VOLUNTAD como *el centro de actividad espontánea y permanente que pone en actividad los órganos imperativos de las acciones cuyas reglas se depositan en un órgano propio de memoria que conserva las reglas del MOVIMIENTO; el órgano de la voluntad tiene además el poder de ordenar el material de los impulsos y mediante reglas abstraídas de ellos mismos producir además nuevas reglas*; es el lugar de donde se emiten todas las ejecuciones como acciones unitarias. (E. - L. XIII).

Bajo esta reducción aisladora desaparecen los colores y demás datos de los sentidos "clásicos", no quedando en el cuadro reductor sino coordinaciones de impulsos, que bajo el órgano de la voluntad se convierten en acciones y movimientos y dan como resultado ACTOS, —y quede esto así por el momento en lo más bruto y rudo.

Tiene esto ya un signo de severidad, de economía y también de austeridad y exactitud que son característicos en arquitectura si nos atenemos a ella como *gran arte*: la arquitectura no es algo placentero.

6. El órgano "plástico" ordena el material que le proporcionan los sentidos según reglas determinadas; les da forma y nexos y así puebla el mundo que nos rodea de figuras que tienen color, sonido, olor, temperatura, dureza o blandura, etcétera. A estas figuras las llamaremos *cosas*.

Las reglas con las que da forma el órgano de la voluntad utilizando el material de los impulsos, son reglas de ejecución; gracias a la acción espontánea de ellas las cosas se transforman en *objetos*.

Un objeto es una cosa que ejecuta acciones apropiadas al rendimiento del hombre; y esta definición ya de por sí permite discernir dentro de la cosa el núcleo substancial del objeto.

Por sí mismas las cosas emiten distintas acciones, pero no corresponden a una acción unitaria que corresponda a las acciones del hombre.

7. Cae una PIEDRA ante mi vista y como cosa queda enlazada por los círculos de sensación. La vista percibe algo de color gris. La tomo en la mano

y el tacto denota cierta dureza. El sentido térmico, cierta frialdad, y así cada círculo trasplanta una nota, que sitúa el estímulo, transformado en sensación dentro del sujeto, fuera de él construyendo esa unidad que designo con la palabra "PIEDRA". Tan densa como sea la acumulación de notas, la piedra no atravesará el umbral de la cosa. Aun dentro de la variable sensibilidad que diferencia unos hombres de otros, el tejido de las sensaciones alcanzando una textura más y menos compleja y sutil de interrelaciones, quedará encerrada e inoperante, desprovista de un carácter, de un significado. Y no se podrá salir de esta esfera por incrementación de las sensaciones a través de los grados que se quiera o pueda, el paroxismo estético no bastará para arrancarla de su estado de cosa.

Y en ese estado de bella forma coloreada, alta o baja, grande o pequeña, blanda áspera, bien proporcionada, curva o recta, de vidrio o seda, hormigón o acero, simple o compleja, bien o mal insertada en el paisaje, y más, todo eso no podrá sacarla del estado de cosa; de la mera organización de sensaciones subjetivas y por ello inoperante como arte, pues el arte "no es la expresión estética de nuestras sensaciones subjetivas".

Para salir de ese estado se requerirá que la cosa sea tocada por los círculos de los impulsos; sólo entonces una cosa entra a articularse con una acción del sujeto y se transforma en objeto, adquiere un significado. La piedra se muda en proyectil, en pavimento, o bien en un objeto de la ciencia en la mano de un petrólogo o de un químico, y más alto, en escultura en las manos de un escultor si fuera el caso; sin que ni su color, ni su forma, ni su dureza, ni su textura física o química haya sido alterada por ello, ni ésta altere a aquella. La mayoría de las veces sólo una parte entra a articularse como objeto, o lo que es lo mismo, sólo un conjunto de sus propiedades son esenciales; las demás son mero accidente.

De manera que, antes de caer dentro de los círculos de aquellos estímulos que se convierten en impulsos y que el órgano de la voluntad les da forma y nexos, puedo decir que metafóricamente el objeto "duerme" en la cosa.

Si el entender esto bien es esencial; para lo simple necesario quiero introducir una aclaración: pero aun ya en este estado de "escalera" y además "escalera cómoda", ventana "práctica" y que "abre bien", suelo "muñe" al caminar, amplia vista al paisaje, sala afónica o acústica, color blanco, o uníforme y otras tantas calidades con que se acostumbra a creer que le confieren

a las obras de arquitectura su carácter de arte, dicen sólo de su carácter de artefacto. Ya señale que una nada separa un artefacto de una obra de arquitectura; pero si esa nada no se trasciende, no se pasa al orden de la arquitectura en tanto que obra de arte; pues todo eso que además se agrega al objeto no es sino nuevamente sumirlo en los círculos de sensaciones subjetivas dentro de lo obvio.

Quede esto así por ahora. Voy a insertar lo que anoté en el E. .
L. XII: "Hay varias manifestaciones de arquitectura y si toda arquitectura para en una obra construida, no toda obra construida es arquitectura y más aún, para que una construcción del orden que sea, SEA arquitectura requiere ciertas condiciones. Un avión, una silla, un hangar, una sala de conciertos, una sala de operaciones quirúrgicas, una bóveda cáscara, un silo, no son manifestaciones de arquitectura sino construcciones en vías de perfectibilidad; una suma de elementos agregados como pueden serlo un complejo de vigas, losas, pilares, bóvedas, ventanas, etcétera... elementos reunidos por un plan de organización, pero NO SON SÍNTESIS sino piezas amalgamadas. Una rueda, un motor ya aproximan más a una manifestación de arquitectura que todas las piezas restantes de un vehículo; por bien hechas, adecuadas, proporcionadas y funcionales que aparezcan son como las piezas de una armadura respecto del cuerpo humano, la concha del caracol respecto del caracol. Una rueda no está en sección áurea sino que cuando lo es, ES: lleva en sí su propio argumento, es un descubrimiento; pero la carrocería es función de otro argumento, es un descubrimiento; pero lo que le da su razón de ser viene de fuera. No digo que la "rueda" sea arquitectura, la utilizo para explicar mejor algo difícil de hacer claro".

En el hecho, en una obra de arquitectura no todo alcanza el grado de densidad arquitectónica; cuando éste es alcanzado estamos frente a obras perfectas de arquitectura como *gran arte*. Yo he visto sólo un número reducido de "escaleras" que alcanzan esa cima, por citar un solo objeto que soporta una inquisición radical.

Defini brevemente en el escrito anterior: "la arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad substancial".

No nos engañemos a nosotros mismos creyendo que con pintar de color blanco o azul le conferimos un carácter esencial de arquitectura a algo.

La forma, la proporción, la regularidad, la simetría, el color, el material no son fundamento en arquitectura, no tienen en arquitectura sino un

origen secundario y una significación subordinada y externa. Si fueran el fundamento, entonces una maqueta debería producir el mismo efecto y *la misma acción* que la obra construida, lo que no es el caso (E. - L. XIII).

8. Si ahora me vuelvo al prospecto con que un arquitecto expone un proyecto y cuyo texto hace un tejido verbal que, eliminando las variables, consiste en el golpe monótono *he hecho esto para o por esto* que recorre todo el texto de exposición explicante. Es claro que en el mejor de los casos trata de darle un sustento de razón a lo que pretende imponer. Pero bien examinada, lo que ocurre es que se ensaya justificar en forma de causa y efecto una serie de resultados encadenados, y en definitiva no es sino el motivo lo que está presente y en forma de ley, la ley de motivación. Es decir, que todo acto voluntario ha de tener un motivo o que ha sido el resultado de una razón; o todavía que ha habido una razón suficiente para hacer esto o lo otro.

Del abuso de esta ley en las cosas del arte y sobre todo en las de la historia de arquitectura ya me extendí lo suficiente en el E. - L. XI y no volveré sobre ello. Pero quiero traer a la imaginación esto: ¿cuál es la explicación causal que dé el motivo por el cual las columnas de esquina de un templo dórico no sólo son más gruesas sino además el intervalo que las separa es menor que los de las demás? o también ¿por qué razón repentinamente ocurre un cambio de estilo en arquitectura cuando la razón es uniforme y barre lo arbitrario? Se puede demostrar que en un triángulo, a ángulos iguales se oponen lados iguales y viceversa; pero no por qué esto ocurre, es decir, por qué razón coexisten las dos igualdades en un mismo triángulo, es decir que en tal caso la igualdad de los lados no es la causa de la igualdad de los ángulos ni ésta su efecto. Nos encontramos ante un hecho conclusivo tal como en el ejemplo que una y más veces he traído, el de que la nieve blanca es un hecho conclusivo, y así la arquitectura.

Las leyes naturales, estáticas e invariables, no pueden fundamentar por sí solas las leyes que rigen una obra de arquitectura, sino más bien son el elemento regulador activamente presente pero no su fundamento. Tal una escala de mano, o de máquina en un barco puede tener su razón *a fortiori* para estar allí y en ese lugar preciso y ser así y no de otra manera, pero ni el que sea hecha de este o el otro material, ni la proporción ni la

comodidad harán de ella una obra de arquitectura; pues pasado un cierto grado, la ley de motivación se cierra en círculo vicioso y suena la tautología. Una obra de arte no prueba nada, ni una época provoca el que Cervantes haya escrito el Quijote de la Mancha, como ya escrito se le busca una causa. Seguir sería volver al objeto-crítico que ya desarrollé en los once escritos-lectura primeros suficientemente.

Sobre esta ley de motivación se establecen los textos previos a un proyecto que se llaman PROGRAMAS y es equivocado. Los motivos cambian y una obra de arte debe quedar fuera de ese flujo, pues entonces no es arte. Una obra de arquitectura que no sea sino el producto de un motivo periclitará con el motivo como periclitaba la moda; carecerá de un fundamento substancial, y entonces ni el color ni los materiales ni las proporciones podrán evitar su desaparición.

No; el programa en arquitectura no es la suma de uno o más motivos; siempre algún motivo provocará el inicio de una obra, pero no su razón de ser en tanto que obra de arquitectura; más bien un programa de arquitectura es *aquello que hace que una obra caiga en su esfera propia y no en cualquier parte*. No hay motivo que decida la aparición en el mundo de un estilo como el gótico u otro estilo; tan poco como el de una lengua o una matemática.

Si el motivo fuera la substancia, entonces un templo "antiguo" habría desaparecido de la esfera de la arquitectura, y una obra como Santa Sofía, basílica cristiana en su inicio, habría desaparecido automáticamente al pasar a ser mezquita del Islam.

9. Sabemos ya que los círculos sensoriales que tienen la propiedad de convertir los estímulos del mundo exterior en sensaciones y trasplantarlas al exterior reguladas por un órgano plástico que les da unidad, forma y nexo, se constituyen en figuras: las cosas.

Se levanta ante nosotros un mundo coloreado, y sonoro, con un firmamento azul donde un sol alumbra de día y de noche fulguran las estrellas sobre un fondo negro; y oímos el ruido múltiple de las olas que golpean las orillas de todos los mares del planeta y el viento silba o aúlla moviendo el follaje de los árboles.

Vemos día tras día amanecer, ceder la oscuridad de la noche, emerger el sol y sobre el fondo ya azulado del crepúsculo de la noche, hacerse rosada la aurora y mientras giran los punteros en los cuadrantes y las sombras en los relojes de sol hacer al sol su curso hasta llegar a los incendios rojos de su ocaso. Tengamos en el oído el rumor extrañamente confuso que hay en el interior de los bosques o bien el ensordecedor de una gran ciudad. Pero también los ojos en la espesura intrincada de una ciudad donde como en una jungla se abren avenidas que no bastan para detener el aluvión sino que lo expanden y lo dilatan y exasperan o en un bosque plagado de sombra y desconcierto. En la maraña indiscernible; o cuando sobreviene imprevisto un temblor inacabable, o el estrépito de una revolución masacrante, como en un naufragio o catástrofe o un incendio que estalla de cualquier manera se instala y en el desconcierto no se atina por no haber razón de nada y la voluntad es pura agitación sin objeto tal como cuando nos sobreviene la inconsciencia en un lugar donde uno se descubre sin orientación posible, perdido, cuando eso ocurre. También, cuando todo ruido cesa y el silencio crece y deja sordo, o cuando la nieve cubre la llanura ilimitada, o el desierto se extiende igual homogéneo a perderse de vista, o también cuando uno percibe repentinamente que algo se ha detenido y seguido que va aquietando todo hasta cesar el movimiento y todo se yergue austero y se vuelve indiferente y mudo, cuando no hay razón para querer nada, también allí en la indistinción pura puede uno encontrarse ausente. Entre el vacío casi, de una sensación indistinta y única como la monotonía que dura y una abigarrada y desconcertante complejidad, hay naturalmente grados.

Entonces ocurre como cuando el alfarero hace girar con golpes cadenciados del pie con su pierna oscilante el torno y con las manos toca aquí o allá la masa de greda emerge la forma a veces imprevista; o los que hacen acordes de sonidos buscando consonancias o raras combinaciones excitantes o apaciguantes, o bien se aplican a construir muros perfectos y proporcionados de materiales de extrañas resonancias y bello colorido, y todas esas construcciones que se levantan como enormes decorados son cosas y nada más que cosas, acciones sin significado, que se mueven sin poder abandonar el círculo vicioso de un mundo de sensaciones subjetivas puras.

Se suben escaleras, de ameno recorrido; se abren las ventanas sobre la lejanía; se puebla de asientos confortables para mirar desde ángulos

sabiamente, o no tanto elegidos multiplicando el agrado, tras un repertorio de variadas posturas; se ajustan los perfiles a los de las montañas; pero no ocurre nada sino el pasatiempo, el abuso y uso de los sentidos, carente de significado y sin sentido.

Pues todas esas cosas que nos parecen estar allí fuera de nosotros no lo están. Afuera no hay sonidos ni colores, ni dureza ni blandura, ni octavas ni acordes ni escalas musicales, ni círculos cromáticos, sino sólo estímulos que alcanzan nuestros sentidos y dentro de nosotros se mudan en sensaciones que trasplantamos a algún lugar, que puede incluso no ser el mismo de donde proviene el estímulo. En la visión ingenua lo vemos como si así realmente fuera, palpándonos a nosotros mismos; por ello mismo eso NO DURA. *Y pasa y nunca* ES. El arte es lo que dura.

10. Las cosas nos rodean. Pero no pasan de este estado hasta que no entran en los círculos de los impulsos. El órgano de la voluntad los ordena con sus reglas, convirtiéndolos en acciones y movimientos dirigidos y unitarios. Es decir, en objetos.

Entonces la bóveda azul del firmamento se vuelve significante, cargada de sentido y sino. La piedra inerte muta bruscamente de cosa en proyectil o pavimento; el mundo se puebla de acción y movimiento; una cosa se convierte en "silla", "mesa", "caso", "piso", "hacha", "escalera", "casa", etcétera; *representan acciones de las que todos esos objetos son sus SIGNOS.*

Los objetos corresponden en la planta a los elementos de la planta. Los elementos de la planta están en ella en lugar de los objetos: la planta es una conexión de elementos que representa una conexión de las cosas. De todo esto ya leí en lo estrictamente necesario en el E. - L. XII; pero viene recordarlo brevemente, porque explica la incapacidad creciente para el manejo de la planta, como un pueblo que gradualmente hubiera ido perdiendo la capacidad abstracta por el abuso de los sentidos.

11. Voy a situar un conjunto de hechos que a mi entender presentan la obra de arquitectura al entendimiento como evidencia simple, tal que podría también llamarles propiamente AXIOMAS. El primero lo enunció así: 1. la

arquitectura se diferencia de las demás artes plásticas y de la literatura en que no es la representación de algo, sino que es ella la cosa misma que está presente. Este hecho fundamental es lo que constituye su insólito como arte, y también su "aparte" entre todas las demás artes, excepto la música, que igualmente sitúa sus objetos fuera. Lo que las diferencia en seguida es que la música no hace presente a la intuición *ninguna idea*, y en este sentido la más aislada de todas: es una objetivación inmediata y un trasunto de toda la voluntad misma, tal como lo es el mundo mismo, tal como lo son las ideas mismas.

El segundo hecho lo enuncio así: II. *en la obra de arquitectura estamos con la totalidad de nuestro cuerpo* y no como en las demás artes, incluso la música que se ordenan sobre un sentido dominante. En esto la arquitectura se aísla de todas las demás artes enteramente, incluso de la música. La tendencia a considerarla como un arte "visual" semejante a la pintura y la escultura ha parcializado la visión y como consecuencia conducido a la ignorancia de este hecho fundamental. También arranca de ello el supuesto de que la arquitectura es un arte "mediatizado", es decir, *menos o no libre* que la pintura y la escultura por su sujeción a lo utilitario. Pero precisamente porque afecta a todos los órganos, y en que esto se acepte sin que predomine ninguno de los órganos externos es que se manifiesta su peculiar característica. Se le objeta que impide la expresión individual o que la traba grandemente. Esta objeción proviene del hecho de que en arquitectura han trabajado hombres que poseían a un tiempo talento de pintores y predominantemente escultores, pero que cuando hicieron arquitectura lo hicieron como arquitectos; lo que creó la noción infundada hasta hoy, de que la arquitectura trasciende la esfera de lo utilitario brutal como escultura.

El tercer hecho consiste en que la obra de arquitectura: III. *nos afecta totalmente abarcándonos en toda nuestra estructura natural; suspendiendo nuestro determinismo natural nos desaxa de él*. Cada muro, cada pavimento, cada átomo emite de sí partículas de ideas; saturada de intención, como una flor monstruosa exhala un hálito cerebral que excita y desarraiga suspendiendo nuestro juicio, y paralizando nuestra voluntad ejerce una acción que se nos impone. Tal que puede definirse: *como el momento de discordancia con las leyes que rigen el universo, que libera al hombre del determinismo universal al cual está sujeto*. Por lo que la obra de arquitectura, cuando lo es,

ACTUA COMO UN SUJETO, convirtiendo al sujeto en objeto de la idea; como una voluntad que tiende a determinar el comportamiento del hombre, a arrancarlo del orden natural en que habitualmente vive. Y este tercer hecho es lo que hace de ella un acto de una gravedad desconocida en las demás artes, y del arquitecto un hombre de singular densidad MORAL. La historia da permanente información de este rasgo de carácter del cual los demás artistas parecen ausentes.

Que sea Brunelleschi, León Bautista Alberti, Bramante, Miguel Angel, Herrera, Delorme, Palladio, si se aproximan a estas figuras podrán percibir una cierta exhalación que no es frecuente en los hombres que actúan en otras artes; algo que pesa, y que no cabe y, más aún, que no debiera nunca olvidarse y menos en una escuela de arquitectura, y que yo no sabría cómo calificarlo si no como *autoridad moral*. Esa ausencia de frivolidad, que se hace aparente en las obras de arquitectura cuando se eleva a gran arte; una acumulación de pensamiento y desnuda voluntad, decantada y simplificada por un pensamiento único; es también expresión de un carácter que ensaya trascender lo contingente sin dobleces y alcanzar la esfera donde desprendida del tiempo y el espacio, excediendo toda motivación se unifica y dura.

Es perfectamente pensable, que pese la objeción de que la arquitectura impide la expresión personal; lo que no es cierto, pues se trata de saber de qué expresión personal se trata. Algo de lo insondable moral de una voluntad tendida pesa y veta ciertas formas de expresión. *La arquitectura no es el placer de los sentidos, tampoco la expresión del gusto personal: no es algo placentero.*

Más bien pone límite y brevedad a la extensión de cada sensación impidiendo que ésta se extienda, y por así decirlo plague el objeto, lo sobrecargue de lo superfluo.

12. Sentados estos tres hechos como AXIOMAS, se derivan una serie de implicaciones de las que señalaré corto:

Si de alguna manera todo arte suspende nuestra capacidad de juzgar común imponiéndonos un orden inhabitual, lo hace primero parcialmente y a través de un solo sentido, por lo menos como dominante, dejando los

demás casi sin rozar; segundo, su acción ocurre con una duración limitada tanto en las circunstancias como en el tiempo, y es posible medianamente sustraerse a ella, si bien que sólo medianamente; pues sobre una mayoría de gente pesa como una incapacidad de acceso, como una ignorancia. En el caso de la arquitectura afectándonos en total, y además una obra de arte que se inserta en el mismo medio natural donde vivimos y nos movemos, no podemos sustraernos ni parcial ni ocasionalmente a su acción como ocurre con otras artes, y la imposición de su disciplina provoca una reacción más violenta y prolongada.

Otra implicación consiste en que la obra de arquitectura, en tanto que obra de arte, proviene de un sujeto que es un hombre común y corriente como otro cualquiera y que por los efectos de las reglas de un arte pretende imponer una disciplina vital a otro u otros hombres, que los abarca en su total naturaleza y durante una duración prolongada. Es entonces fácil prever que aquí la implicación es doble; pues aquel que se instituye "arquitecto" puede pretender imponer su gusto personal, su subjetividad, lo cual es el acto inartístico por excelencia, y esto lo obliga a una disciplina sobre sí mismo que lo desprenda de su subjetividad, en tanto que artista; pero que a un tiempo sea capaz de mantener una naturaleza "normal" o normativa como hombre común y corriente. Y ambas dos tensiones en equilibrio equivalente *no son fáciles de mantener*.

En el MANIFIESTO que a encargo de Isidro Suárez compuse después de la 4ª Junta Extraordinaria que cerró inopinadamente el curso del debate sobre el caso "Domeyko" anoté:

TOMA DE CONCIENCIA

Al cabo de 4 Juntas Extraordinarias y nueve meses de trabajo podemos constatar:

I. La manera de pensar y de actuar de los consejeros ha quedado suficientemente expresada para poder ser refutada.

II. Aparece entre los arquitectos un estado de conciencia nuevo.

III. Es necesario definir un campo profesional delimitado e instituirlo como una disciplina autónoma con objetos propios y métodos conductivos. No hacemos distinción entre arquitecto "funcionario" y arquitecto

[156]

"liberal": entre arquitecto que ejerce un empleo y arquitecto que ejerce independiente: pues las acciones impersonales como las personales son propias del ejercicio de la profesión, ya asuma la una o la otra, de manera permanente u ocasional tal o cual actitud. En uno como en otro defendemos su autonomía, libre, humana, integral: *la profesión de arquitecto es una e indivisible*.

IV. El descubrimiento de un estado de madurez crítica incipiente que permite establecer una nueva ecuación. Sólo desarrollándose al extremo, un arquitecto como tal, y desarrollando al mismo tiempo el medio a la inteligencia de las cosas de arquitectura, es posible establecer un valor de EQUILIBRIO. Un arquitecto se perfecciona a sí mismo en cuanto tal a través de la obra, y con su cumplimiento perfecciona al ser humano en general. Es decir, la obra perfecciona al que la hace y al desarrollarse éste establece un VALOR que eleva y desarrolla al que accede a ella.

V. El arquitecto está frente a una fase metafísica, pues queda envuelto y es arrastrado en el mismo problema que él plantea: quiere significar: por un lado ha de ser un hombre común y corriente como otro cualquiera; pero ha de liberarse de su subjetividad (lo inartístico por excelencia), ya que hace un objeto para otro que él; por lo tanto, por un lado la obra no puede ser una obra para él; se ve impelido a deyectarse, a salir de sí, quedar fuera: EXTASIS, pero al mismo tiempo la obra que hace la hace él y es como una proyección de su persona real, por lo tanto EXPRESION personal y concreta; para salir del impasse, la obra de arquitectura ha de ser expresión plástica que abarque al ser en su totalidad.

No creo que sea por un azar que los arquitectos cuando han sido grandes, hayan rozado las zonas del número, que los acerca a los matemáticos; cuando no han sido ellos mismos matemáticos parcial o totalmente.

13. En el escrito-lectura anterior inmediato, el decimotercero, me apliqué a hacer perceptible lo que llamé la primera mitad de un POSTULADO RADICAL que en abreviatura enuncié así: A. *no hay objeto sin un sujeto*. A lo largo de todo ese escrito mostré la necesidad de ciertas asunciones y la posibilidad de asentar la arquitectura sobre un órgano dominante nuevo

[157]

que llamé la VOLUNTAD, como órgano regulador de los círculos de cierto tipo de estímulos que en el sujeto se transforman en IMPULSOS. Bajo la acción espontánea y permanente de este órgano las cosas adquieren la consistencia de objetos y el mundo se convierte, para mi reducción radical, en movimientos y acciones.

Un acto es, como materia elemental, algo enormemente más serio y denso que un COLOR, que un SONIDO, que un SABOR, que lo que el tacto palpa. Por un acto yo afecto a otro y soy además afectado; y repentinamente el irresponsable, hasta cierto punto, juego con que los arquitectos juegan en la realidad con colores, figuras, materiales; en suma sensaciones y sentimientos, aparece por así decirlo sancionado por sus consecuencias y sus alcances, tanto externamente como internamente, por el juicio y la lógica; es decir se torna ligeramente más grave y responsable. Por lo tanto mueve los mecanismos que inervan con las esferas de la CONDUCTA y la moral filosófica. No se puede ya evitar una cierta entereza viril y madurez; o en otros términos una cierta seriedad *ad portas*. Algo así coloca la arquitectura como arte radical en un lugar aparte de las demás artes. Aun cuando en la primera mitad de este postulado para nada he hablado de arte, y por sí solo no lo da; de la misma manera que por sí solos los colores, los sonidos, los acordes y otros no hacen ni pintura, ni música, ni escultura.

La segunda parte del postulado se coloca así: B. *no hay sujeto sin un objeto*. Y esto, que a primera vista sólo aparece como lo inverso de la primera parte, no lo es tal como en un teorema geométrico el recíproco de una proposición directa no es sólo su revés, sino que desarrolla.

Apoyado en los hechos que enuncié como axiomas, la obra de arquitectura en tanto que arte, actúa sobre el espectador y tiende a influirlo: primero, como objetivación de una voluntad exteriorizada tiende a convertirse en objeto: es decir, a realizar una acción global sobre el espectador y, como no es cosa, a no entregarse al mero espectáculo. Ya ocurre esto en todo arte en la forma que he indicado; pero es en la música donde esta imposición de silencio es mayor, pero también restringida a un momento. Este orden que se emana de las grandes obras de arquitectura, y quien las haya frecuentado habrá sentido cada vez. De manera que se plantea la existencia de un *sujeto arquitectónico* (cosa que sólo más débil se plantea en otras artes) por el orden de axiomas que he expuesto.

Quiero señalar esto lo suficiente, pues no se puede hablar en modo estricto de un sujeto musical o pictórico; si bien en todo arte la obra tiende a suspender la voluntad del espectador para hacerle presente un orden que él no prevé naturalmente y lo azora, esto ocurre de la manera limitada que indiqué; en la obra de arquitectura esto abarca al hombre entero y además en la misma realidad de la existencia, que lo obliga a moverse entero a un mundo que él no prevé naturalmente, y esta vez su reacción puede ser más violenta aún que las que yo he conocido mayormente en la música de estos últimos años, que fue análoga en la pintura al comenzar el siglo.

14. A esta altura y precisamente en este lugar y sitio, me verá obligado (POÉTICA de la SOLUCION), si quiero que mi argumentación continúe coherente, a atribuirle a LA MATERIA actividad y no como algo neutro; por lo tanto *voluntad*. Considerándola como una acción permanente e ininterrumpida, es en lo objetivo lo mismo que la voluntad en lo subjetivo: es la voluntad colocada fuera del sujeto. Cada fuerza es en sí voluntad, es exteriorización de ella y así es conocida, y por el movimiento se hace expresiva como fuerza. Aún más, la materia hace perceptible la voluntad, cada fuerza en sí misma es voluntad; fuerza y materia no cabe separarlas: la materia es el substrato de la voluntad. La materia es una aun cuando sus configuraciones sean innumerables. No aparece nunca sola, aislada, sino en estado bastardizado como cualquier combinación de forma y cualidad; tal que para aislarla pura (y es pensable sólo así) habrá que suponerla sin extensión, con ello inespacial y sin corporeidad, por lo menos en arquitectura; lo que, si se ha entendido bien, conduce a que *no es posible un uso decorativo de materias (los así llamados entre nosotros "materiales"), menos aún indiscriminado, como tampoco su contrario: una aplicación de las leyes del cálculo indiferentes a cualquier "material"*.

Esto plantea dos postulados: 1. el de una CONGRUENCIA necesaria, y 2. que la IDEA es real.

No es posible en arquitectura, como en cierto sentido lo es en pintura, hacer una COPIA; pues si en la copia o reproducción de una tela de un pintor queda una proporción suficiente de realidad, en una obra de arquitectura significa su desaparición como realidad. Pero es más, no es posible

substituir un material por otro, como todavía esto puede ocurrir en una obra de escultura; no es posible, más aún, aumentar o disminuir la escala, como puede ocurrir en escultura en gran proporción; pues la relación de la obra de arquitectura con lo que la constituye no es ALEGÓRICA, sino absolutamente congruente. Donde la gravedad de mi afirmación es categórica, es esto: no puede trasladarse de sitio ni de época: es INMOVIL, y esto la diferencia de una obra de ingeniería, que en realidad las leyes de la mecánica pueden aplicarse indistintamente al tiempo y al espacio. Una obra musical no varía en substancia oída en una sala de conciertos de Tokio o de Chicago; tampoco pierde en substancia una obra de escultura con el traslado; SI ALGO HAY, LO GO les ocurriera, es que son en alguna medida ya arquitectura.

Esta delicadeza de las obras de arquitectura caracteriza su naturaleza radical y no cabe eludirlo; *sentencia la obra de arquitectura* sine qua non. Estamos en el umbral de lo que significa un ESTILO, que no son los "estilos", y menos la moda o la expresión personal.

Tal que como no hay nada sin substancia, también no hay nada sin su forma propia, cada substancia ("material") tiene su forma immanente; como hay la ley de conservación de la substancia, hay la ley de la conservación de la forma a través de todas las transformaciones.

Ahora oírán mejor mi definición: *la arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad substancial.*

Algo así suprime de golpe el juego indiferente de los "materiales", pues no harán repertorio. No se puede hablar, como se hace comúnmente entre los arquitectos, de usar tal o cual "material" por sus cualidades sensitivas. Pues, de hecho, cuando eso ocurrió la arquitectura inició su decadencia o bien no hubo arquitectura aun cuando se construyeron muchas obras.

La materia es voluntad que se hace aparente en su totalidad y por lo tanto voluntad, y si su configuración es múltiple, ella misma es UNA, pero la voluntad se conserva igual en cada una.

Así como en el escrito-lectura XIII anterior inmediato a éste mostré que las sensaciones, a pesar de que aparecen extendidas fuera de nosotros, son ellas mismas inextensas y por lo tanto inespaciales; los impulsos son inespaciales, análogamente los objetos. Nadie ve el objeto en un hacha

sino que percibe su acción. El "hacha" que tocamos, visualizamos, es sólo una cosa que se inserta en los círculos de sensación; sólo cuando entra en acción comenzamos a saber algo de ella. Como en el substrato informe la materia ella misma carece de extensión y como consecuencia inespacial y sin corporeidad. Todo esto será ahora abstracto para ustedes, pero no es así, y nada abstracto en arquitectura.

Tal como el "hacha" como objeto no es ni visible, ni espacial, y lo que se nos aparece tridimensionalmente es sólo una cosa de una cierta figura, de un cierto color, de una cierta dureza, pero el acto que involucra no tiene ni color, ni dureza, ni corporeidad ni tres dimensiones, por lo tanto extrasensorial; del mismo modo la materia como apariencia objetiva de la voluntad carecerá de todo ello. También, ninguna fuerza puede aparecer sin un substrato material e, inversamente, ningún cuerpo existir sin contener una fuerza que exteriorice su cualidad.

Y por no dejar esto en lo inaprehensible voy a poner un punto de apoyo a la reflexión del que pueda intuirlo sin excesivo trabajo: *no creo que haya menos materia en un árbol como el olmo que en la semilla del mismo olmo, para no separarme de una misma especie y naturaleza.*

Y, naturalmente, su correlato: tampoco creo que haya MAS arquitectura en una obra grande que en una pequeña, e inversamente. Lo que, haciendo un corte preciso, dice que hay la misma fuerza en uno como en otro.

Y drásticamente, cuando no hay arquitectura no la hay ni en lo grande, ni en lo pequeño, ni en lo mediano, ni en ninguna forma de tamaño ni magnitud, ni por tal material ni por tal otro, ni por aglomeración de varios ni por reducción a uno, ni por resolver tal problema ni por plantear otro; donde está, está toda o no está. Y no está más en lo bello que en lo horrible; pues lo bello y lo horrible, o en forma atenuada lo bonito y agradable, lo feo y lo desagradable, sólo está en el tiempo y en el espacio. Pues la arquitectura es la única entre las artes que trabaja sobre lo que al hombre se le presenta como ajeno a su común modo de sentir, a su dificultad de coexistir con él, y por ello es también el arte que *tiene más de matemático y el menos profano.* Espanta porque preestablece en la misma existencia algo que se ignora, y no como un puro ensueño; y tampoco se presenta al intelecto

abstracto, sino atraviesa y cristaliza lo sensible haciéndolo durable, tal como la equitación hace durable el cabalgar.

Realmente, para orar no se necesitaba eso que vino a llamarse "catedral" gótica; habría que salir de esos razonamientos equívocos que mezclan todo por la imperfección de una reflexión sentimental; no "favorito" tal o cual, su acción es muy otra.

Los cambios bruscos de un material a otro, la búsqueda de otro en lugares remotos no se explican por razones de utilidad ni por agotamiento de sus existencias; dilucidar este simple hecho me costó siendo estudiante la primera polémica de altura cuando comencé a estudiar arquitectura en el curso de "Historia de la Arquitectura", entonces Alfredo Benavides profesor. La creencia en el determinismo está tan generalizada y particularizada, que todo se pretende derivar como efecto de algo que se supone causa; la causa se busca en la historia, en la costumbre, en la geografía, en el material, en el sentimiento local, en la necesidad, en los problemas ópticos o en los acústicos, y así; revelando una cordada de miras tanto como falta de lógica, y donde los sucesos diarios no son aún lo suficientemente catastróficos para arrancarnos a ese sueño hipnótico.

No de todo material se puede hacer arquitectura. Del inmenso repertorio que puede obtenerse en estado natural o artificial (palabra vaga), sólo un pequeño número ha sido apto (esto es un hecho en que no tengo por qué insistir) y muchas veces medianamente, lo que ya es más difícil de percibir; limitaciones que la escultura no ha tenido por lo menos a tal escala que no cabe aproximarlas. La relación de la escultura con la materia es alegórica, en el caso de la arquitectura es simbólica. Gran parte del desorden que hay en arquitectura proviene de la ancestral presencia del talento del escultor; tanto en esto como en la tridimensionalidad y la corporeidad que aún dominan en arquitectura y la oscurecen y desvían. Hasta cierto punto, el escultor puede por lo menos pensar en abstracto que puede usar todo material, lo que no es el caso del arquitecto, y no porque esté limitado por el rendimiento útil, sino por razones reales de simbolismo; si se entrega a ese manifiesto abuso, es porque su talento de arquitecto es vacilante y lo recubre, o bien responde equivocadamente a otro talento ignorado o frustrado.

Y para abreviar, señalo corto que materia no son sólo los así

llamados "materiales", y basta poner atención a lo que expuse de ella. Es algo demasiado denso y me alargaría.

Yo no sé, cómo entre nosotros, donde hasta el así llamado también entre nosotros y sumamente dudoso, "gusto" no nos advierte sobre la absoluta falta de gusto de ese manejo de materiales fútil y arbitrario.

15. Aparte y fuera de mí y junto conmigo hay otros que reconozco como iguales a mí, pero que yo los ignoro: son otros hombres. Yo en parte los supongo sujetos susceptibles de analogía conmigo mismo pero con considerables variaciones. Es el lugar donde la analogía y la semejanza tiene lugar. Yo supongo que una parte de mí mismo es traslaticia a otro y viceversa. Por ejemplo: si tomo una piedra en mi mano y percibo su dureza; el otro si toma una piedra también percibe su dureza, y así en una serie de cosas donde la semejanza se presenta y donde las diferencias se sustraen en gran parte en lo esencial. Veo que esta propiedad es transitiva, tal que $A = C$ y $B = C$, entonces $A = B$. Porque esta operación de poder suponer algo común con otro implica que yo pueda abstraer de mí mismo tal que sea aplicable a otro que no es mí mismo y lo de otro a mí mismo tal que pueda obtener la propiedad simétrica de la igualdad $A = B$ y $B = A$; pues sólo entonces puedo pasar a pensar que, si es posible que esta operación geométrica sea válida, yo puedo representarme en el otro y al otro en mí mismo. Como para esto he de poder abstraer en ambos casos, algo que ha de conservarse igual a sí mismo, propiedad reflexiva de la igualdad $A = A$. Puedo con un esfuerzo considerable de abstracción extenderme a pensar todos los demás que son otros que yo y en mí aquello que puede ser otros, desprendiendo lo esencial de lo accidental por abstracción lógica, y no psicológica; una operación con el entendimiento y no con la comprensión.

Reflexividad, simetría, transitividad es lo que me asegura el plano de relación con otro que no soy yo mismo, y a todo otro que es otro que mí mismo, conmigo mismo, y a todo otro con todos otros entre sí; la reciprocidad en el plano del entendimiento y este acto a la vez ensimismado y eximismado me generaliza la relación.

Tal como en matemáticas puede un matemático pensar una relación de la que no se clude el entendimiento del que no puede acceder a ese

grado de abstracción, pero que ese hecho mismo no afecta la verdad de la relación concebida. Un arquitecto ha de poder una vez en su vida, maduro, hacer un acto de abstracción semejante potencialmente o realmente. Una madurez abstracta es precisa y necesaria. Lo que se llama comúnmente experiencia es sumamente líbil y ocasional.

Veo una piedra, la tomo en la mano, el tacto percibe cierta dureza, la vista un color gris, además los músculos un cierto peso. La lanzo y alcanzo unos 10 metros. La piedra cae en otro lugar a cierta distancia del lugar que yo me encuentro y queda allí quieta. Veo que otro toma la misma piedra, hace un gesto que yo interpreto como que la sopesa y al cabo la lanza y ésta cae a cierta distancia del punto de donde se encontraba anteriormente. Me acerco, mido la distancia que separa los dos lugares y son 20 metros. Vuelvo a tomar la piedra y mis sentidos (los que en ello entran) no me dan diferencia sensible con mi anterior experiencia; luego se trata bien de la misma piedra. Lo que hay de común entre yo y el otro es en primera instancia la piedra, que es la misma, y después el acto de lanzar la piedra. Vuelvo a tomarla y esta vez hago un esfuerzo extremo de lanzarla con toda mi fuerza posible, al límite mi resultado arroja 15 metros. No es improbable que yo concluya en una mayor fuerza de parte del otro para ese caso. "*Las ideas que tenemos de los cuerpos externos, indican más bien la constitución de nuestro propio cuerpo que la naturaleza de los cuerpos externos*" [S].

Es cierto en gran medida, porque yo no he pensado, y pude hacerlo, que la constitución de la piedra ha variado siendo que, siendo la misma antes y después y durante, sólo ha habido diferencia de fuerza medida por algo que no es fuerza, sino distancia. Para haber concluido que hubo diferencia de fuerza he tenido que haber supuesto que de alguna manera algo de igual subyace entre yo y el otro; no que la misma piedra ha pesado menos en ese instante en que el otro la tomó y vuelto a pesar más después cuando por segunda vez la tomé yo mismo, pues esto supondría que las cosas exteriores serían variables según los individuos; pero no sólo esto, sino que éstos, los individuos, serían absolutamente iguales en el mejor de los casos (pues en el peor todo sería un acaso puro sin medida posible), tal que las diferencias de los individuos no existirían en sí, sino que indicarían la variabilidad de las cosas; al extremo, una cosa variaría siempre para cada un individuo mismo tantas veces como entrara en contacto con él y a tal extremo entonces yo no

tendría ni de mí, ni del otro, ninguna posible noción, sino un supuesto a priori de que, a pesar de todas las diferencias somos, y no cabe concluir otro en la suma, absolutamente iguales. Y el azar entraría en todo. Ahora bien el azar mezcla y no ordena, de manera que para poder medir algo ha de haber algo constante, y donde todo varía arbitrariamente no cabe medición ni número.

16. Supongamos ahora que encuentro por lo menos tres piedras, que marco con las letras A, B, C y las tomo con las manos sucesivamente tal que tomadas sucesivamente de dos en dos no percibo diferencia de peso entre A y B, ni entre B y C, pero sí entre A y C, lo que expreso por las relaciones $A = B$, $B = C$, $A < C$, por lo que concluyo: A y B producen dos sensaciones iguales, y B y C otras dos iguales. Si aquí me detuviera concluiría de la igualdad de las sensaciones la igualdad de los pesos de las tres piedras, si no fuera que al constatar una diferencia en las sensaciones entre A y C hebe de caer en una rara situación de que dos cantidades iguales a una tercera no son por lo menos dos de ellas iguales entre sí. Para salir de esta contradicción recurro a una balanza y las peso y arrojan los valores $A = 20$ gramos, $B = 22$ gramos, $C = 24$ gramos, y por los valores de la balanza concluyo que en las sensaciones yo no distingo una diferencia de peso de 2 gramos, pero sí una de 4 gramos.

Para comprobar la verdad de mi aserto, bajo los pesos de las tres piedras a la diferencia de un gramo de una a otra tal que entre la que pesa menos y la que pesa más no haya sino dos gramos de diferencia — $A = 21$, $B = 22$, $C = 23$ —, y supongamos que esta vez no puedo discernir con mi aparato sensible diferencia alguna, de manera que, de no haberlas pesado de antemano, en el resultado bruto de una experiencia sin instrumentos habría concluido las tres como iguales, y esto extendido a todas las divisiones menores. Pero de esta situación, donde podría equivocarme es si pasara a multiplicar esos iguales, pues en tal caso las diferencias de todos, que escaparon a lo grosero de mis resultados brutos, se harían patentes en sus contrastes.

Un hecho semejante se presenta en todo juego donde sus resultados hacen presa de la falta de discernimiento que pesa en toda opinión masiva. Cuando oímos decir o leemos en los periódicos A ganó a B, B ganó a C,

y suponemos que A ganará a C; y ocurre con cierta frecuencia que A pierde con C. Lo que expresado da: $A > B$, $B > C$, $A < C$, tanto que si aislamos los tres casos en pares de resultados tendré: $A > B$, $A < C$ y $B < A$, $B > C$; donde si tomo C como referencia tendré $A < B$ lo que lleva a contradicción con $A > B$; si tomo B como referencia tendré $A > B$ y $C < B$ de lo que obtengo $A > C$; si tomo A como referencia tendré $B < A$ y $C > A$ y en este caso $C > B$ y así nuevamente obtengo: $A < B$, $A > C$, $B < C$ lo cual es absolutamente al revés del resultado propio, y que muestra elementalmente el estado labil e inconsistente con que nos aventuramos con nuestras opiniones en todo orden de cosas que maniobramos pasionalmente o irreflexivamente o incompletamente y también en nuestras opiniones en las cosas de arquitectura.

Cuando en geometría algo análogo se presenta se hace un salto y se dice p. ej. que $A = B = C$. Lo que parecerá contra el juego, pero refleja la condición que subyace en la perennidad de todo juego, como en todo donde no cabe medida propiamente hablando.

El hombre posee la facultad de medir. Esto quiere decir no sólo saber si algo es más grande o más pequeño que otro, sino cuántas veces es lo uno o lo otro. Es preciso aprender a comparar el intervalo que separa dos términos cualesquiera y sólo bajo esta condición es posible que el continuo se convierta en una MAGNITUD MENSURABLE y que sea posible aplicarle las operaciones de la aritmética. Para ello no bastará la mera apreciación personal sino que habrá que convenir algo nuevo: Se dirá que el intervalo comprendido entre los términos A y B es igual al intervalo que separa C y D. Con lo que el intervalo AD será, por definición, la suma de los intervalos AB y CD, haciendo de todo una sola y misma cosa. Algo así contiene el germen de la proporción y el punto inicial de un teorema que en el tercer escrito-lectura que intitulé MARCA leí el 23 de noviembre el año pasado en el Bar-Restaurante Bremen, que enunció ahora más breve que entonces: *proporcionar equivale en arquitectura a medir*. O, lo que es lo mismo, cuando en arquitectura proporcionamos estamos midiendo, pero de una manera MUY DETERMINADA, y no colocando (excusen la fatiga que traduce mi expresión) o aplicando bellas proporciones del orden que sea. Como un metro más preciso no mide mejor si el que mide no sabe lo que hace, pues tampoco bastará utilizar un instrumento de medida y tomar valores creyendo que se hace algo en arquitectura. Hay que salir de esta situación irreflexiva. Y no voy a extenderme

[166]

más en un escrito de circunstancia como éstos; pero en la hora justa en que algo serio se intente sobre alguna base, podré exponer con su alcance como hecho en arquitectura donde tiene su densidad sui generis. Para otra cosa callo y considero suficiente la advertencia.

17. Ocorre que a pesar que llego de muchas maneras diferentes a un bosque o a una ciudad, reconozco el mismo bosque donde ya he estado y la misma ciudad donde estuve anteriormente; puedo decirme a mí que esto ha cambiado y esto no ha cambiado, es decir puedo comparar, a pesar que entre una y otra figura hay diferencias. Para que la relación entre las dos figuras que se han transformado una en otra por un movimiento (CONGRUENCIA) pueda considerarla como una igualdad, será preciso que ejecutando sucesivamente dos movimientos obtenga (como PRODUCTO) una transformación que sea todavía un movimiento, donde si $A = B$, $B = C$, $A = C$; y que la transformación inversa de un movimiento sea también un movimiento, donde si $A = B$ y $B = A$, se siga $A = A$; y esto expresa la igualdad métrica sin más.

La relación entre magnitudes se llama PROPORCIÓN; la relación entre relaciones constituye la FUNCIÓN. "La función es la existencia pensada en actividad" [G.]

18. Un color, un sonido, una palabra no se presentan nunca en el mundo exterior, y si vemos colores, sonidos y oímos palabras, es porque el sujeto mediante sus órganos puede recoger y aislar cierto grupo de estímulos del mundo exterior apagando el resto y convertirlos en sensaciones trasladándolas fuera de sí. De manera análoga recoge aquel conjunto de estímulos que se convierten en impulsos y que traslada al exterior poblándolo de movimientos y acciones; pero éstas no poseen sensación característica, pues un movimiento, una acción, no tiene ni color, ni sonido, ni dureza; en suma, no son cosas sino objetos. Al punto que quien no sepa utilizar un instrumento no verá el objeto, y lo que le darán sus órganos sensoriales será un conjunto de sensaciones carentes de sentido (cuando mero decorado verbal), y abreviando: una cosa que grande o pequeña, de tal o cual color o sonido, dura o blanda, ardiente o fría, etcétera, y breve: una cosa como cuando un analfabeto toma un libro y lo maniobra sin sentido, o como cuando un espectador oye una composición

[167]

musical que lo deshabitúa y vagan sus oídos en el desconcierto. Pero sin colorarme en el punto de la ignorancia ni el del desconcierto, aun en el caso de simples objetos cotidianos como por ejemplo una botella de vidrio que la usamos como una forma de recipiente algo más hermético que una jarra y diríamos que dentro del esquema de un determinado plan de rendimiento, ese uso hemos llegado a no sólo verlo esencial al punto de que la habituación nos hace olvidar de tal manera otros que en manos de otro sujeto se puede convertir en un arma capaz de herir mortalmente, como ocurre cuando en los lugares donde la violencia se produce y repentinamente se descubre una mutación súbita de objeto. Así se puede percibir que la forma espacial, el color, en suma su apariencia "plástica", y la razón de función que le atribuimos cuando decimos "una botella es algo para guardar un líquido", como lo hacemos habitualmente los arquitectos, creyendo abarcar al objeto no lo logramos, pues un objeto como les dije *NO SE VE*. Eso transparente, de forma cilíndrica, adaptado a la mano, de unos 30 centímetros de alto y unos 7 a 8 de diámetro, de una cierta dureza y hueco y demás, es la mera descripción de una cosa y no del objeto; es decir, que en la botella y lo mismo en la escalera, en la ventana, en la casa, en la plaza, incurrimos en la misma superficialidad. Y un lenguaje así debería pasar a hundirse en las sombras por inoperante.

No; pues lo que muestro en un grado ciertamente primario, no mejorará con elevar sólo el tono; como cuando se dice que el muro o todas las paredes han sido pintadas de blanco y que las formas han sido "adaptadas" al paisaje (sin entrar a que lo que se llama paisaje entre los arquitectos es algo absolutamente insubstancial y no sujeto a definición), o que se procuró tal o cual efecto (y un efecto no es arquitectura además tampoco), o cae en los sofismas más remotos, de favorecer el recogimiento, resolver el problema educacional u otro, o se llena de expresiones como arquitectura social, religiosa, educacional, naval o lo que sea, —no se ha pasado de lo que señalo con el burdo y hual pero más sincero y claro ejemplo de la botella, sólo que es más sofisticado: no se pasa de la cosa. Todo el texto verbal que envuelve esas explicaciones no rebasan la ley de las motivaciones, en el mejor de los casos, cuando no otros motivos absolutamente ajenos y que podrían ser cualesquiera y de los que no viene para nada hablar.

También hay explicaciones de diverso origen. Pero cualesquiera que ellas sean, habrá que confrontarlas con una *experiencia artística verda-*

dera, y no lo inverso, que es lo que suele ocurrir con mucha frecuencia. Pues yo quiero prevenir a quien, sabiendo que en las cosas del arte tiene un acceso indirecto o débil, cree que puede instaurar una hipótesis: le diré que no sabrá dónde la está probando y experimenta falsamente. Tal que ha de dirigirse una pregunta hacia sí mismo para ver en qué situación se encuentra, y esto es lo más sensato posible, una sinceración, ya que es fácil hacer una gramática de una lengua que ni se habla ni se entiende; es fácil y también ridículo.

19. Con los tres AXIOMAS coloqué la arquitectura en la evidencia simple y deduje una implicación simple y una doble. Tal que referida a las postulaciones y a la proposición de asentarla en un órgano que a diferencia de las otras artes que se ordenan por un órgano "plástico", lo radical en arquitectura quede referido a otro órgano que llamé de la "voluntad"; y no quedando adscrita a un círculo sensorial dominante (aun cuando hayan concomitancias) como en el caso de la música al oído y la pintura a la vista, para la arquitectura, si me atengo y soy consecuente a los axiomas que he obtenido, esta vez se me aparece el CUERPO HUMANO entero como el órgano al cual he de recurrir; por así decir *es la dominante*.

Pero para que algo así quede bien situado requerirá un tratamiento preciso y no lo que a primera vista parece.

El cuerpo orgánico es el punto de partida para la intuición de todos los demás objetos y en consecuencia es *el intermediario*. Es lo que primariamente está colocado (no hablo de la percepción externa de él mismo únicamente sino de su total) entre el mundo exterior y el sujeto. Como cosa cae también bajo los círculos de las sensaciones y así aparece como algo de una cierta forma, de un cierto compuesto de dureza y blandura, de cierto tamaño y color; cabe representárselo sobre la base de los sentidos en el exterior, incluso como tema plástico ha sido permanente en la escultura de ciertas épocas y en gran parte en la pintura, ya no en la música (he indicado algo en ese sentido ya), lo que no podría ocurrir sino cuando estas partes actúan sobre sus propios sentidos, es decir, cuando el ojo ve el cuerpo, la mano lo toca, etcétera, y sobre estos datos el cerebro construye algo *espacial como otras tantas cosas*, siguiendo en esto su forma y manera de ser.

Pero aun a esto se agrega a la cosa "plástica" una cierta acción de la voluntad, pues el mismo cuerpo que como cosa se instala fuera de nosotros adquiere propiedades de rendimiento y eso le confiere la contextura de un objeto; con ello, aun cuando visible y tangible, ya excederá los círculos sensoriales y como los objetos mostrará su lado NO visible. Tal como un pedazo de madera curvada, a modo de hoja de cimitarra, de unos 70 centímetros de longitud por unos 8 centímetros de ancho y aplanada, no verá el ojo más que su aspecto de sensación externa, creyendo que puede juzgar estéticamente puede quedar asombrado al ver en manos de un hombre hábil que, tomándolo por un extremo a manera de mango y quedando libre el otro que acaba en punta y dejando en alto el lado del filo, la coge con la mano, la convexidad vuelta hacia el cuerpo, la arroja con ímpetu manteniendo su lanzamiento en un plano horizontal como si apuntara a un hombre situado a 20 metros de distancia, e imprimiendo al arma un movimiento de rotación sobre un eje vertical o levemente inclinado a la derecha (si la tomó con su derecha), describe una curva hacia la derecha hasta llegar a 30 metros y, si no encuentra ningún obstáculo, vuelve al punto de partida siguiendo otra curva, esta vez a la izquierda. Con ella suele inferir un *golpe mortal* si se da en el blanco, ya sea éste un pájaro volando o un animal a ras del suelo o un hombre. Las fuerzas que pone en acción esta "arma" ahora, es un complejo en que entra la de la proyección desarrollada por los músculos de quien la arroja, la de la rotación que le imprime y que se mantiene por la forma en hélice de la madera, la resistencia que le opone el aire y la gravitación por la proximidad de la tierra. Es claro que el acto que encierra ese trozo de madera no es visible. Ni la madera, ni su figura, ni su tamaño, ni sus "proporciones" externas, y si un espectador "estético" pretendiera darle una curva más ajustada a su vista, es posible que ese trozo de madera gustara más, pero el objeto habría desaparecido como el alma de un cuerpo muerto por ese simple gesto ignaro e insensato. Hizo tal vez una cosa que gusta, pero ha anulado la verdad de su razón.

Si coloco el cuerpo como intermediario y punto de partida de toda intuición del mundo, al sujeto que por su identidad con el cuerpo se introduce como individuo, se le aparecerá el cuerpo de dos modos totalmente diferentes: uno, como una representación, como un objeto entre otros objetos y sometido a las mismas leyes a las que están sometidos éstos, y otro

como algo inmediato que se puede designar con la palabra VOLUNTAD; puedo entonces sentar lo siguiente como teorema: *cada verdadero acto de voluntad es en seguida y sin intervalo también un movimiento del cuerpo*. Tal que se puede decir que no se puede querer su propio acto en realidad sin que lo perciba como un movimiento del cuerpo. Así puesto, el acto de voluntad y la acción del cuerpo no son dos cosas diferentes relacionadas como causa y efecto, sino que serán uno y lo mismo; sólo que para pensarlo vemos lo mismo de dos maneras diferentes, como cuando pensamos un triángulo, ya de los lados, ya de los ángulos, siendo que lo uno implica inmediatamente lo otro y viceversa.

Las acciones del cuerpo no serán sino la aparición en la intuición de actos de voluntad objetivados, y un acto en tanto que objeto puede llamarse voluntad; y así se puede decir aún, que la voluntad es el conocimiento puntual del cuerpo y el cuerpo el conocimiento de la voluntad desarrollado. Su recíproco ha de ser congruente: si cada acto verdadero de la voluntad emerge sin intermedio como un acto del cuerpo; consecuentemente, cada impresión sobre el cuerpo significará también de inmediato y sin intermedio una impresión sobre la voluntad. Lo cual dice de una *identidad del cuerpo y la voluntad* cuando ambos están SANOS (y en arquitectura no cabe hablar de enfermos pues la arquitectura se origina en la norma, lo que no es lo mismo que cierta sensibilidad psicopática que puede actuar sin gran alteración en otras artes, como la norma no es el vulgar individual tampoco sino cierta exactitud), y esta identidad se hace perceptible en que todo fuerte movimiento de la voluntad, una emoción por ejemplo, sacude inmediatamente todo el cuerpo. Así se puede concluir que *el cuerpo y la voluntad es una sola y la misma cosa* y se desprende el recíproco del teorema propuesto: *cada acción del cuerpo hace aparente un acto de voluntad*.

20. Hay ciertos ACTOS que por la razón que sea toman una característica de irreversibilidad y esto significa un *hecho*.

Y de golpe nos encontramos que algo ya no es más así o de otra manera, y tras una variabilidad para en álamo o en olmo. Esas cristalizaciones de la voluntad como objetos que se enajenan a la ley de motivación por una anástrofe paran en una especie definida y nos encontramos

ante la aparición de un ESTILO. Así Dórico o Jónico o Corintio; así "Románico", "Gótico", al igual, cuando se los piensa no como repertorio de elementos. Y esto ocurre, aun cuando de ello no se den cuenta los contemporáneos, sino un pequeño grupo de hombres que, como ejemplo paradigma, tomo el así llamado "quattrocento". Pues en esa época y antes y después se hicieron muchas obras dentro de la modernidad del tiempo y también dentro de su anticuismo; pero sólo unos pocos comenzaron a actuar de manera inusitada en la época, incluso dentro una oposición a veces violenta o sorda y sus obras, que no pasaron de ocasionales, fueron la época en una época que se creyó imperante. De esto he leído en los escritos críticos y aún leeré para la actualidad más adelante, así que aquí corto.

Abreviando diré que estamos frente a las IDEAS. Pero esto requiere una *corrección profunda*, pues lo que en el hablar común se llaman "ideas" no son ideas sino opiniones, intenciones a lo más conceptos generales.

El concepto es una suma de notas, la idea es resultado de la experiencia que se ha consumado enteramente, y es idea cuando es eterna y única. Lo que se llama idea en el hablar corriente, como cuando se dice "tengo una idea", es sólo un plan de motivos coordinados; algo mejor o peor. Las ideas no se tienen, son.

Cada grado de objetivación de la voluntad que se sustrae al tiempo y al espacio, si está perfectamente desprendida constituye una IDEA. En este sentido el cristal y el árbol expresan ideas cada uno en un determinado grado de cristalización de la voluntad.

Cada expresión de la naturaleza, sea ésta orgánica o inorgánica, son exteriorizaciones de fuerzas generales de la naturaleza, y por lo tanto objetivaciones de la voluntad; cuando como tales se sustraen al tiempo y al espacio, a la variabilidad, a la multiplicidad, a la causalidad en suma, son ideas. Si quieren, una adecuación absoluta.

Si antes hube de atribuirle a la materia actividad, por lo tanto voluntad fuera de nosotros, y materia objetivada a un cierto grado es asimismo nuestro cuerpo orgánico y además situé dos postulados, es fácil ver la fuente de donde provienen los estímulos que, transformados en impulsos, el órgano de la voluntad ordena y unifica dándoles forma y nexos. Pero además se hace apar-

rente que sólo un acto que corresponde a una idea puede constituir una voluntad de arte, y no un acto cualquiera sometido a la ley de motivación.

Sólo entonces una obra de arquitectura puede abarcar a toda una especie humana en total y hacerla trascender la esfera de los hábitos adquiridos y caer en la zona de la perennidad.

Así como a partir de las sensaciones auditivas a partir del sonido se organizaron las escalas musicales, como expresión ordenada de las leyes de afinidad de las sensaciones sonoras, dividiendo la octava como consonancia perfecta (diapasón); estas leyes que creemos oír fuera en el mundo corpóreo carecen de extensión como las sensaciones sonoras mismas. De la misma manera, a partir de los impulsos se hacen patentes cierto orden de relaciones que en sí se emanan del cuerpo humano como objetivación de la voluntad y son el fundamento de algo que metafóricamente se puede seguir llamando "escala humana". Pero donde difiere radicalmente es en que se le confunda con una "escala de proporciones", lo que ha ocurrido con el trabajo de Zeising al combinar la sección áurea y la figura externa del cuerpo; pues esa figura externa es el cuerpo como cosa y no como objeto y menos aún como idéntico a la voluntad. Y sobre esta obra se ha desarrollado todo lo que posteriormente de ello se sabe, por lo menos en ese sentido. Ese cuerpo no es el cuerpo humano sino la cosa y no el objeto y menos aún el organismo. Tal como quien combinando acordes o colores no hará ni música ni obra de pintor tan consonantes o armoniosos como sean colores y sonidos, la música y la pintura es otra cosa y también la arquitectura.

Si ahora procuro mirar un ACTO y darle la consistencia proporcional de una figura, éste no podrá tener otra que la de una *figura de tiempo* y sus proporciones no podrán ser otras que *proporciones de tiempo*. Sobre esto volveré en otro escrito. Sólo quiero marcar que, en este sentido, un acto irá marcado de exactitud más que de precisión; por ello digo que la arquitectura como arte ha de ser un arte exacto, lo que no es el caso de la pintura ni la escultura. Pues en el hecho un acto y el mismo ocurre a través de una multiplicidad, variabilidad de figuras espaciales que para el caso son

como si fueran transparentes o inexistentes como un punto, y no cabría otra si una acción se realiza.

Este escrito cierra y completa el anterior.

Voy a detenerme en este punto. Desde este preciso sitio queda aún un trecho hasta una frontera donde comienza a ser posible un terreno propio. A lo largo de estos 14 escritos-lectura hay una densidad acumulada que para el caso la creo suficiente y adecuada.

Puede ocurrir que uno comience a ver claro que todo podría ser de otra manera de como hasta ahora había pensado. No importa que éste fuera uno sólo, no importa que hubiera entendido siquiera algo.

Cada escrito gravitó pesado en un punto que siempre quedó claro.

Y puede ocurrir que ese auditor único, desde el primer escrito del 17 de junio de 1964 hasta éste de hoy, entienda mejor y vea ahora más claro esto:

la arquitectura es la totalidad de los hechos arquitectónicos y no de las cosas; la arquitectura es un hecho concluso; y por qué la definición: la arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad substancial. Además ahora esto: LA ARQUITECTURA ES LA FISICA HECHA CARNE.

del número a la armonía

la proporción

Todos los cuerpos se atraen
recíprocamente con una fuer-
za proporcional al producto
de sus masas e in-
versamente proporcional al
cuadrado de sus distan-
cias [N]

monada

4 3



múltiple
ilimitado
par
espacio
reposo
tierra
horizontal
centrípeto
curvilíneo
oblongo
izquierda
configuración
hembra

uno
límite
impar
tiempo
movimiento
firmamento
vertical
centrífugo
rectilíneo
cuadrado
derecha
desarrollo
macho



Cu

$\frac{2^x}{3^x}$

$\frac{3^m}{2^x}$

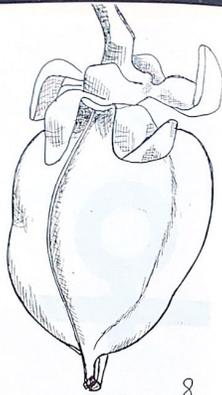
Fe



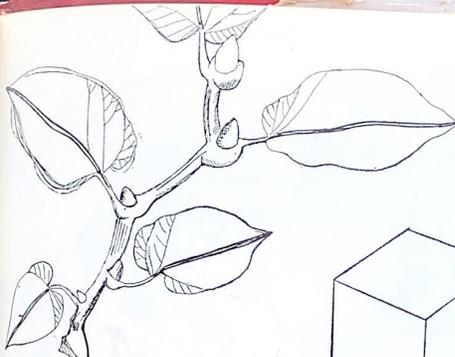
5

unificación de lo múltiple compuesto;
concordancia de lo discordante.

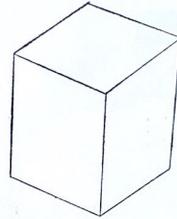
73



$\frac{8}{6}$

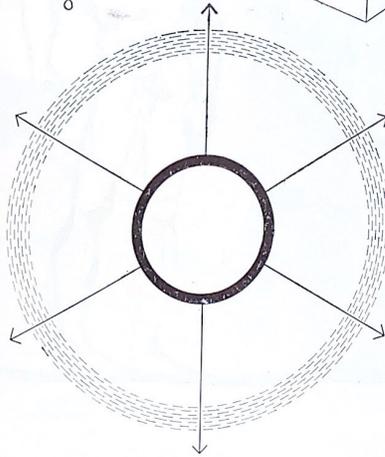


$\frac{6}{8}$



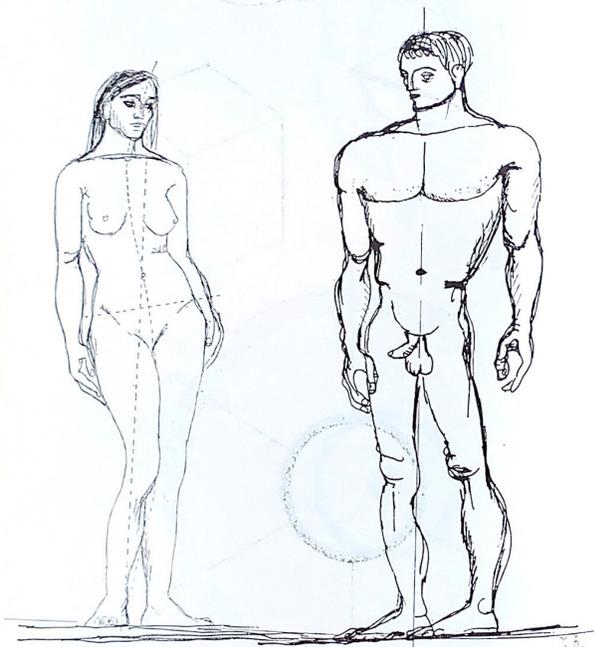
fembra

7^B

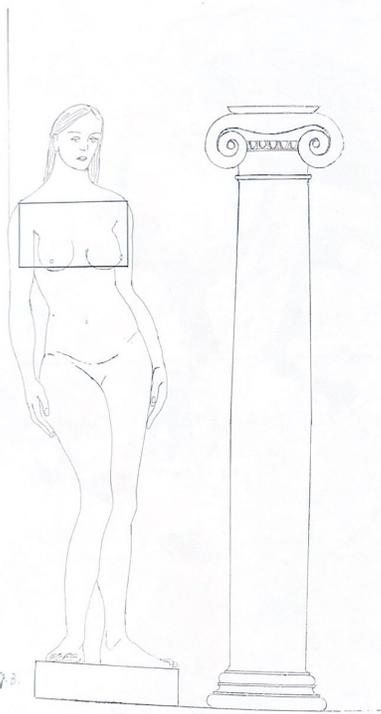


7^B

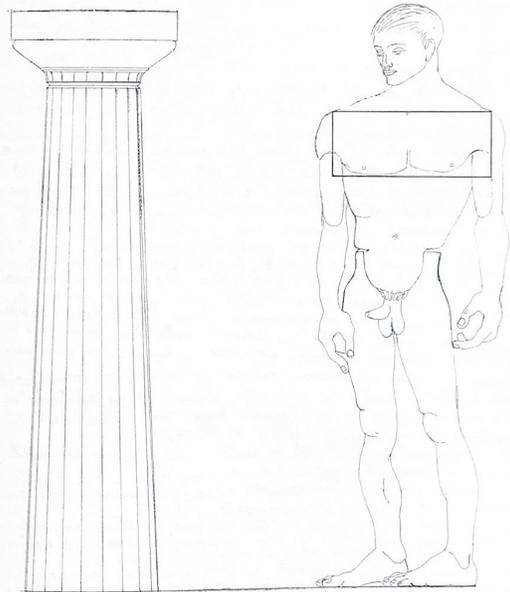
macho



estilo 'dórico' ♂
 estilo 'jónico' ♀
 movimientos
 estéticos de E → O.



7.8



7.8

la columna dórica emerge por primera vez en el peloponeso, hacia ~680 a.C.; la jónica hacia 604 a.C. primero en la isla de Samos: ambas dentro del área original de la civilización egea. Expresión plástica de un número capaz de un desarrollo estético ilimitado.

se puede pensar en una polaridad, y, hasta en una sexualidad de las proporciones: el dórico corresponde a una dominante "masculino", el jónico a una dominante "femenino".

la, razón entre el diámetro y la altura de la columna, así como la distancia axial entre ellas, dentro del estilo dórico mismo, varía a medida que la civilización se desarrolla (transcurre el tiempo y se extiende en el espacio): aumenta uno y otro. SINTOMA.

Las proporciones dóricas ceden gradualmente al iniciarse el siglo V a.C. ante las jónicas; primero en oriente y después en occidente. Una obra como el Partenón en Atenas es dórica como "estilo", pero jónica de alma: es el momento del acoplamiento poder: la columna dórica se hace más esbelta, la distancia entre ellas aumenta: fenómeno plástico, reunión armónica, equilibrio orgánico.

Hacia 300 a.C. en Atenas estalla la revolución antidórica; pero bastante antes la corriente jónica había apertado el plano estético de la civilización egea, coincidente con el predominio cultural y político de Atenas.

el movimiento va de este a oeste, a la par que la civilización se desarrolla como un organismo.

En suma, un carácter sexual en las proporciones correspondiendo a uno en los números.

La invasión de los dorios ~1150 a.C. que penetran en el territorio egeo significa también el tránsito de la edad de bronce a la edad de hierro para la civilización egea.

Una revolución en lo tocante al fundamento de las proporciones en arquitectura es hoy tan necesaria como lo fue entonces y lo fue, más tarde, en el renacimiento italiano. Se corre el peligro de retornos arcaizantes o barbarismos.

ESTO NO HA SIDO HECHO HASTA HOY MISMO.

si a un cubo se le deja ganar en fuerza, con ello a partir de su forma atómica primera se genera una expansión; entonces desde el cubo mismo, a su vez, se produce una contracción; dimensión e intensidad y constante de equilibrio = ARMONÍA

álamo:: olmo

ritmo



72



70



la planta sujeta a la cadencia estacional: (la periodicidad del retorno cíclico de las estaciones) se desarrolla y plasma un ritmo que se hace aparente en su figura corporal de organismo viviente: primavera, verano, otoño, invierno, se suceden dentro de este compás y a través se manifiestan los signos del lugar geográfico donde arraiga: la latitud y la particular configuración ecológica del sitio como expresión de su emplazamiento en la superficie de la tierra: dice de ese sitio y lugar a su arte y modo de existir y de ser. Pero además lleva impresa los signos del tiempo: puntos-de-edad dentro de la figura general del ciclo vital de los organismos vivos: formas juveniles, maduras, y seniles: expresión del paso irreversible del tiempo.

Todo es aspección en un espacio que fluye en el río del tiempo; de un tiempo que petrifica en el espacio: configuración permanente; cambio y movimiento, contrapunto y polaridad; movimiento y reposo; uniformidad y variación; dimensión e interdimensión.

número

entre las artes, la arquitectura es
la que está más próxima a la
matemática; no sólo como téc- (situación)
nica sino mucho más como
arte

el arquitecto, aquel hombre que
posee la particular "virtud",
inherente, de hacer posible la
materialización de "CIERTA
VERDAD MATEMÁTICA" (y (vocación)
una verdad no se fabrica, ni
se inventa, ni se adquiere, me-
nos se improvisa, sino que ES)

en toda obra de arquitectura en
su principio está el NÚMERO; el
número y ninguna magnitud (creación)
concreta, es lo que principia la
obra de arquitectura

el número no es ni 'aritmé- (lugar)
tico' ni 'geométrico'

" que no me les quien no sea
matemático, pues ni atengo a
mis principios" (Leonardo da Vinci)

ORDEN NATURAL
gama natural de las armónicas

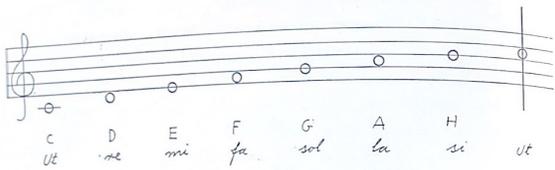
Or. ARTIFICIAL
gama temperada

	orden de la cuerda	fracción de la cuerda	frecuencia en n° de ondas en un seg.	frecuencia en n° de vibraciones por seg.	$\log_2 = \frac{n}{2}$
1 ^a	1	1	64	64	
2 ^a	2	$\frac{1}{2}$	128	128	
3 ^a	3	$\frac{1}{3}$	192	192	
4 ^a	4	$\frac{1}{4}$	256	256	
			320	320	
			384	384	
5 ^a	5	$\frac{1}{5}$	320	320	
			336	336	
			352	352	
			368	368	
6 ^a	6	$\frac{1}{6}$	384	384	
			400	400	
			416	416	
			432	432	
7 ^a	7	$\frac{1}{7}$	448	448	
			464	464	
			480	480	
			496	496	
8 ^a	8	$\frac{1}{8}$	512	512	
			528	528	
9 ^a	9	$\frac{1}{9}$	576	576	
10 ^a	10	$\frac{1}{10}$	640	640	
11 ^a	11	$\frac{1}{11}$	704	704	
12 ^a	12	$\frac{1}{12}$	768	768	
13 ^a	13	$\frac{1}{13}$	832	832	
14 ^a	14	$\frac{1}{14}$	896	896	
15 ^a	15	$\frac{1}{15}$	960	960	
16 ^a	16	$\frac{1}{16}$	1024	1024	

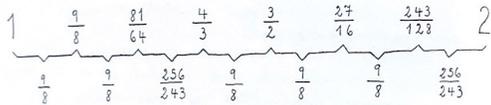
Las armónicas de un sonido son sonidos emitidos al mismo tiempo que el sonido que les sirve de base (la primera armónica) y son los múltiplos por 2, 3, 4, 5, ... de la fundamental. Colocando la fundamental en 64 vibraciones por segundo, ésta tiene como armónicas las frecuencias 128, 192, 256, 320, 384, ... Retrotrayéndolas dentro de la octava 256-512 se obtiene una gama donde se pasa de nota a nota por un incremento regular de la frecuencia: la GAMA NATURAL que apenas difiere de la gama mayor de los físicos.

La apariencia de conformidad absoluta desaparece cuando se la enfoca como gama apta para el arte. Así, la gama temperada que referida a los incrementos de frecuencia aparece irregular, esta desaparece si se le enfoca desde el punto de vista de la razón ~~aritmética~~ aritmética que representan sus números: es perfectamente regular. Su irregularidad es sólo aparente; tras ella se oculta una conformidad al número puro: es decir otro tipo de regularidad más profunda. Lo que me proporciona un analogón entre orden natural y el ORDEN ARTIFICIAL al cual digo pertenece la arquitectura en tanto que se la concibe como "arte mayor".

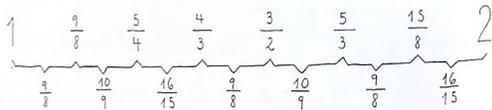
Una vocación de arquitecto, si la es "realmente" y no mero producto de la organización de las escuelas, implica una congruente, vocación para el número puro. Esto no se inventa con clases de matemática, ni su falta se encubre con una retórica expresiva del orden y modo que sea: eso son trajes que recubren la ineptitud para ese orden de aptitud, pues el número como el oído absoluto es algo que no se puede inventar ninguna enseñanza, y pocos lo poseen pero lo han tenido todas las arquitecturas que verdaderamente lo fueron: UNA CEREBRACION MATEMÁTICA. Para lo que basta sentarse en una clase de matemática y ver los pocos que tienen esa "virtud"; SINE QUA NON!



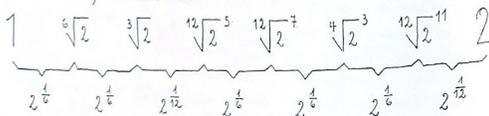
gama 'melódica' de Pitágoras.



gama 'armónica' de Ptolomeo.



equivalencia en la gama temperada.



la notación es la misma.

la división de la octava, como consonancia perfecta, en 7 intervalos, difiere en las tres gamas la expresión musical cambia ^{porque} las proporciones entre los sonidos cambian también.

Las leyes del número rigen las proporciones del edificio musical.

no bien los sonidos quedan definidos, las relaciones que pueden establecerse entre ellos dependen de tal división; lo que favorecen y lo que vetan.

Así, sobre un mismo alfabeto difieren las lenguas; pero también el alfabeto, con que se expresa una lengua, varía insensiblemente. la escritura jeroglífica muda en hierática y para en la demótica, e insensiblemente se llega hasta el alfabeto actual.

todo este mudar no es arbitrario y corresponde, en cada caso, a un estado de cosas que también cambia y se hace perceptible a los sentidos por medio de los signos.

El sistema decimal fue alcanzado por el mundo del pacífico la OCEANÍA; allí se configuró plásticamente. El mar es la mayor totalidad del planeta, dentro de él las mayores corrientes corren sobre islas y su fuerza se manifiesta con más intensidad allí, sobre los hombres, allí donde la tierra y el agua están en mayor densidad y en mayor estado de contacto. No hay región de la tierra donde este alcance proporciones más grandiosas que en la oceania. Si la superficie marítima del globo terráqueo hace los $\frac{3}{4}$ de su total, de toda el agua reunida el pacífico encierra el 45%. Hace de su extensión un poderoso trozo de naturaleza. Si no agrega que está poblado de islas; es el mayor archipiélago del planeta; el mayor campo de fuerza con potencia de historia mundial. Bajo el influjo permanente de ese horizonte vivo e ilimitado el hombre logró liberarse del encierro claustroal de la tierra pesada; siderada, aprehendió las primeras visiones de "mundo-ambiente"; allí se trazaron los primeros grandes rasgos de la civilización; uno de ellos, las MATEMÁTICAS.

Cuando se inicia la civilización egipcia, el sistema decimal ya está en el mediterráneo oriental, activo, recubriendo otros que allí alcanzaron antes.

Los números configurados en las antiguas civilizaciones anteriores a la egipcia tienen sólo una relativa potencia de expresión artística. En el área terrestre de la civilización egipcia hace su aparición un NÚMERO ARTO que provoca un desarrollo plástico inimitable hasta entonces y que al mismo tiempo posee la facultad de un desarrollo orgánico.

Como a este número, NÚMERO ARMÓNICO. Se ha convertido en el fundamento del arte, lo que no había sido el caso en las otras civilizaciones. Y agrega: es la base de todo PENSAR ARMÓNICO.

La recepción en Occidente ocurre muy lentamente y dura, con "dificultades", estas dificultades llegan hasta hoy mismo. Desde antiguo en el tiempo lo podemos encontrar en la obra de Homero, en estado mítológico. Pero quien sea capaz de ver números, de sentir números, de pensar números, lo encontrará en la plástica arcaica griega. Como expresión de arte monumental, aparece hacia el siglo VII. a. C. Allí se configura conjuntamente y como una fuerza de forma y esta se extiende sobre todo un territorio que llamaremos IMAGEN del MUNDO HOMÉRICO: es su forma tectónica. Como un organismo viviente se desarrolla a medida que el tiempo transcurre y se desplaza sobre la superficie de la tierra: se configura en cada lugar que muestra aptitud para recibirlo. Lo podemos encontrar en la llanura del

Arno, hacia el quattrocento italiano, de allí se transfiere a la llanura del Po. Lenta y dificultosamente pasa la región montañosa de los Alpes y esto significa: pasa de la cabeza de algunos italianos a la cabeza de algunos alemanes. Al cabo llega a las llanuras planas del norte de Europa, en las vicinidades del Mar del Norte. Presentado en rasgos simples y sencillos, como un solo movimiento: el dominante. Un trazo de tiempo de casi 3000 años sobre un territorio que va del mediterráneo oriental al mar del norte: todo un trozo de la experiencia de la tierra. Un cúmulo de obras dan testimonio de su actividad: las que pertenecen a su mundo, y no todas las obras que cubren ese territorio.

El número 4 aparece en el área de la civilización egipcia. Su expresión matemático-filosófica es el resultado de los trabajos de la Academia Platónica. Es sólo una de las figuras del número "antiguo". Su importancia y alcance entonces fue semejante a la del número "2" de Cicerone para el Occidente. Afectaba no sólo el orden natural con alcance filosófico, se hizo sentir con fuerza en las disciplinas artísticas. Por belleza de la forma quiero que se entienda no lo que la gente entiende generalmente por ello: sino cierta cosa que tiene de lo rectilíneo y de lo circular; y las superficies que se pueden deducir de lo rectilíneo y lo circular por medio del compás, del cordel y del transportador, porque estas cosas no son como las otras, bellas condicionalmente, sino que son siempre bellas en sí mismas. [P]. Más fuerte, quiero decir que el número 4, la 4 antigua, no es tan simple como se le piensa desde sus trazados de geometría práctica en boga y menos aún la aplicación "alta rabbirosa" que se hace en arquitectura y otras. No es ni un procedimiento ni un dogma. Así, se cree, sin discriminar, que por que se le "aplica" a algo la "sección áurea", algo adquiere la propiedad que éste prescribe y por otro lado, se cree ver su presencia en una disposición geométrica casual lo que para nada dice de su verdad ni en la aplicación ni en los efectos. Con los menos símbolos no se prueba nada; los símbolos geométricos en la naturaleza de las cosas no descubrirán nada por sí mismos; el asunto es otro. Así se dice en sí mismos los arquitectos "inventores de nuevas formas", la forma no se inventa; y lo que se llaman forma es un conjunto de facultades, una retórica de gestos.

Algo está de manera latente en el mundo como lo estaba la electricidad en la naturaleza, sin descubrir; un DESCUBRIMIENTO significa un acto enormemente más energético y presente de la conciencia: lo CONSCIENTE y lo INCONSCIENTE al unísono.

omega

POSTFAZ

21. Todavía: no duda (y creo que ningún arquitecto mayor y menor) que la obra de arquitectura es tridimensional por lo pronto, metafóricamente se multiplican éstas. Sobre las reflexiones especulativas del cubismo y del futurismo y no poco del cine, se piensa que la obra de arquitectura es función de un recorrido que desplaza las perspectivas sucesivas. Esto, que tuvo para la integridad de la pintura que daba, por la naturaleza del plano de la tela, una representación bidimensional de figuras que tenían tres, era perfectamente pensable: ya no lo fue igualmente referido a la escultura, estereométricamente actual y no virtual. También se pensó largo tiempo que la música correspondía a un género unidimensional por el hecho de que el tiempo se representó unidimensional, y para el caso hubo de agregársele otra, con lo que de una pasó a dos. Así, por seguir hablando metafóricamente, la pintura dejando de insistir en una que no tenía realmente, la música agregando una que no se concebía como teniéndola, se ajustaron. Yo creo que en el caso de la arquitectura habrá que suprimirle una para ajustarla, ya desprendida de la escultura y de la pintura. Pero algo así no será tan simple como a primera vista parece; pero sólo algo así evitará que la obra de arquitectura aparezca como un "espectáculo" cinematográfico-turístico, donde se pasa de perspectiva en perspectiva sin estar nunca allí. Algo así no nos sacará nunca de la arquitectura como cosa y para decirlo brusca-

mente, de algo como "reclame", y ya hemos visto que esto es un estado de morosidad superficial, así que no tengo por qué entrar a más detalle.

22. Se quiera o no, en una enorme proporción, los arquitectos o quienes a la arquitectura actualmente se aplican, han quedado en la situación de imaginar que la arquitectura comienza con cada uno de ellos y por lo menos terminará en algún punto cercano a su límite vital. Al extremo, si además fueran realmente sinceros en esto y no epígonos disimulados, habría tantas arquitecturas como arquitectos. Una situación así, como respuesta a un mundo que detrás quiso fijar o combinar a su gusto un repertorio muerto de procedimientos, no hace sino repetir lo mismo aunque con otra cara. Sin entrar a decir nada sobre ello, creo que sería mejor pensar en una monodromía en lo que toca a la arquitectura que nos haga presente la arquitectura como algo capaz de un contenido mayor que nuestra propia capacidad de invención, que una opinión circunscrita al límite vital y bien ocasional de un sujeto (entendiendo por sujeto algo que puede abarcar más allá de un individuo a un grupo o época). Un arquitecto ha de poner sus supuestos en la órbita total de la arquitectura y no creer que hay una arquitectura de Santiago, otra de Valparaíso, otra de Arica, otra de Los Andes, y así hasta una particularización ilimitada. Es lo que llamaría: *la prueba por nueve* de un conjunto de supuestos insertados en la órbita total, que haga del pasado, el presente y el futuro una sola y misma cosa. Tal que cuando actúe sepa qué es lo que realmente está resolviendo dentro de la arquitectura misma.

Debiera tenerse bien presente que cuando una obra del pasado no se entiende, es sumamente probable que no se entienda una del presente y viceversa; y además, que cuando no se entiende un arte, es posible que no se entienda algo proporcional en el que uno está atareado. Un análisis introspectivo es necesario para temperar las creencias desaforadas, y no esperar que la casualidad o la muerte nos libren de la vergüenza de la ignorancia o la impostura.

En el undécimo escrito-lectura he llamado la atención sobre cierto orden de hechos en arquitectura: es decir, lo que ya está constituido en ella; lo que nuestra voluntad no puede cambiar; como no se inventa la

matemática en tanto que hecho concluso. Lo que hizo Miguel Angel, por volver a él como arquitecto, está actuante en arquitectura; como lo que hizo Picasso en pintura. No es fácil discernir lo que se concluye de una vez por todas en una actividad y le imprime un carácter, y lo que queda abierto; pues hay problemas que se resuelven en algún momento y esto ocurre en cualquier época; también hay problemas que se plantean y también en cualquier época. Y no bien algo se resuelve, queda sustraído al devenir, y más aún al capricho individual. De todo esto ya he hablado; sólo quiero insistir que lo que llamé *diacrisis*, que afecta esta vez todas las disciplinas y no sólo las artísticas, afecta también a la arquitectura y es una expresión del movimiento monodrómico que señalo; esto nos obliga a mirar la totalidad más allá de la provincia mental o epocal en que vivimos, y a ser vigilantes. Dentro de ese movimiento se requerirá una noción del tiempo algo diferente; la de la reversibilidad. Lo que, en palabras, dice un movimiento que va continuamente y al mismo tiempo en dos sentidos contrapuestos, convirtiendo las conclusiones en principios y los principios en conclusiones; o, en términos que prefiero, ir de los axiomas a los teoremas y, de los teoremas tomados como axiomas, convertir los axiomas en teoremas, es decir, sujetarlos a demostración. Lo que puedo aún expresarlo así: algo que aparece anterior en el tiempo lo llamamos más "antiguo" que algo que le sucede en el tiempo, que es lo que llamamos "nuevo"; este "nuevo" es la antigüedad de algo que llamamos "antiguo", que fue lo nuevo de lo que llamamos nuevo. Algo así es poco familiar para ustedes, y no obstante se verifica en la extensión total de la arquitectura y del arte en general, cuando uno, previa una instrucción suficiente y un adiestramiento abstracto adecuado, puede salir de su propio caso y abarcar el total en ritmo creciente, trascendiendo sus límites ocasionales. Y no sólo en el arte. La noción de tiempo en línea recta, de un tiempo unidimensional, usada en historia de la arquitectura y prácticamente generalizada hasta el cerebro de los arquitectos actuantes, ha falseado y falsea todo. Cuando se ha seguido el curso de las cosas en trechos de tiempo suficientemente vastos se comienza a percibir la *palingenesis* cada vez más claramente que el de la construcción paleontológica en uso: la *filogenesis*, que introduce la ley de causalidad en la arquitectura, de lo que ya dije otras veces para no volver ahora.

Faint, illegible text on the left page, possibly bleed-through from the reverse side.

[101]

VOCACION
miércoles 7 de septiembre, 1966

MEDITACION
DEL ALFARERO

Había visto muchas cosas, en su asomada a la ventana, en ese barrio que quedaba a medio camino entre las casas de prostitución y el circo, cerca de los marmoleros que ya avcinaban el cementerio y un poco corrido hacia el centro. En sus recorridos breves, las más de las veces a unas canteras de tierras donde podía obtener con algún cuidado la greda y las de colores con que hacer sus pinturas. El río que pasaba cerca donde vivía le proporcionaba las piedras con las que hacía sus limas. Lo demás ya tenía que obtenerlo con los comerciantes en la plaza pública: sus espátulas, sus pinceles y otros elementos que le servían de herramientas. Esto último era su capital y lo cuidaba tanto como el torno ágil y veloz como esos acróbatas y bailarines que a veces atraían a las gentes humildes al circo. Algo había de semejante entre esos cuerpos adiestrados, tras un entrenamiento duro y estricto que hacía de ellos una materia flexible como el acero y grácil al menor gesto, y el torno y el vaso; algo de esa danza abstracta. Ese movimiento circular sostenido sobre un eje invisible pero inflexible como el eje del mundo, que como una fuerza levantaba y suspendía la masa del cuerpo confusa de huesos rígidos, de carnes blandas pero que podían endurecer, de vísceras oscuras cargadas de detritos e inmundicias.

En la calle los niños hacen girar los trompos. Esto le recordó un día, él era entonces muy joven embarcado de grumete en un barco vio

un torbellino que giraba en remolino hasta tomar la forma de un hiperboloides; algo extremadamente regular puro y geométrico, giraba con violencia y se desplazaba sobre la superficie del mar en tempestad. Los marineros temían y decían que si el barco cayera dentro de él naufragarían ciertamente. La fuerza estética paralizaba en él todo temor, adoraba ese fantasma en danza vertiginosa; caía en ensueño, soñaba; después de todo, la tierra giraba, así se lo habían dicho en la escuela; los demás muchachos de su edad se reían de él, pues no creían; él pensó que eso era como una verdad sublime que los sentidos no pueden percibir: la verdad sería siempre más grande que los hombres, y así como las cosas en la lejanía parecen quietas a pesar de moverse, la tierra, mucho mayor, la vemos inmóvil. Pensó que esa esfera suspendida en el espacio no caía como los trompos que los niños hacían girar sobre el suelo; éstos eran pequeños y por ello perdían fuerza, la tierra en cambio era enorme, y su fuerza para mantenerse debería ser proporcional. Sabía, porque también se lo habían dicho en la escuela, que la tierra giraba en torno al sol, junto con otros planetas, como una enorme masa de materia, y ese cuerpo aun más grande debería poseer aún mayor fuerza. Suspendido en el espacio, todo ese sistema material girante no tenía razón para caer en ningún sentido; simétrico, no tendría razón para desplazarse ni hacia lo alto ni hacia lo bajo ni en ningún sentido hacia los lados, por encontrarse centrado. Vio entonces algo así como un trompo que al mismo tiempo girara, no en torno de un solo eje, sino como lo haría una esfera que posea infinitos ejes, y entonces tendría infinitas posiciones todas iguales y no podría caer hacia ningún lado. Y cuando alguno de los ejes perdía fuerza, entonces el predominio de alguno hacía aparecer las demás figuras: el huevo diría que el eje vertical tiene más fuerza que los laterales, en el cilindro los ejes laterales habrían perdido toda su fuerza de giro en favor de un solo eje vertical. Su capacidad se perdía, no podía coordinar todos estos elementos que se confundían en una nebulosa de donde provenía todo; aquí en la cercanía, en la medida reducida de lo que alcanzan los sentidos, sólo cabían ciertas figuras, que eran copias de arquetipos siderales que se hacían presentes en cantidades mínimas, como un río arrastra pequeñas cantidades de oro de algún filón distante, que ha de ser entero, pero que guardan aún sus propiedades ideales.

Cuando, más tarde comenzó a tomar su oficio, quiso instruirse para ver si podía darle a sus ideas algún orden para asegurar su trabajo, y se puso a estudiar geometría; descubrió que los cuerpos simples encerraban muchas regularidades que no se hacían aparentes a primera vista, y trasponiendo esto a las cosas naturales que solía encontrar, las mismas regularidades las halló escondidas en ellas. Se aplicó a estudiar las flores y los frutos de los árboles, las conchas marinas, los cristales; en todo ello descubría simetría escondida como vestigio de esa forma primaria y fuerte que mantenía estable y vivo al mundo.

Tras la simetría, en instantes lúcidos, pudo aprehender en fuga la disimetría; que como cifra secreta le imprimía al cuerpo del mundo el movimiento: el punto por donde penetraba el tiempo.

La meditación del alfarero la terminó. El ya no es el muchacho de antes; él está erigido en esa calle donde entra y sale de él el chico que era, libre. Él sabe que todo lo que ha tenido un comienzo ha de ser corporal, visible y tangible. Que nada es visible sin fuego, ni tangible sin algo sólido, ni sólido sin tierra. Lo sabe mejor que el músico que habitaba allí cerca en la misma calle y al que durante las tardes, cuando ha caído el sol y la luz va decreciendo, le oye ajustar las cuerdas de su arpa mezclada de aire y agua; y con quien ha discutido cuando ambos se decidieron a aceptar su oficio. Él va a veces a tocar a las casas de los grandes, las noches, y regresa al amanecer, por ello se levanta tarde mientras él madruga antes que salga la luz, bien antes que el sol se muestre, y con la caída del sol deja su trabajo. Así hace mucho tiempo que no se encuentran como si vivieran en orbes diferentes. También los grandes vienen a verlo ocasionalmente, necesitan un vaso, para guardar el agua fresca, para mantener el aceite sin que se vuelva rancio, para una tea de alumbrado; a veces el objeto es menos utilitario, lo quieren para decorar una sala, para guardar las cenizas de un muerto; terminado, lo alaban o lo encuentran pequeño o grande; como su fama ha crecido, le pagan; pero nadie lo invita, él come su pan solo, su vino lo bebe solo; de su persona propiamente nadie se preocupa, y los muertos donde su abstracción canta al extremo del poder de su talento, no tienen ojos, ni tacto, ni voz, ni cuerpo. En cambio, al músico se lo llevan consigo, lo agasajan, lo alaban, lo llaman "divino", "calmador de las penas", "fuego del entusiasmo", "hijo de Apolo", "amado de las Musas", expresiones de un vulgar altisonante neoclasicismo

dudoso y burdo, pero es el vehículo verbal de las gentes intelectualmente bastas y necesitadas, cargadas de sentimientos confusos, que los oprimen sin salida adecuada; y realmente tienen razón, pues sienten, los libra de sus preocupaciones rigidizantes, los alivia a ellos y a él mismo. Un día fue a oírlo al teatro, al otro extremo de la ciudad, y lo vio ataviado, solo, honrado con el silencio que sólo se le da a los dioses y a los magistrados, y a los demás comunes sólo cuando muertos; y ejecutó y realmente lo conmovió, no sólo a él sino a todo el teatro entero: no se oía un ruido, todos parecían sumergidos, hechizados, absortos en otro mundo a donde sólo él podía abrirles la puerta. Cuando terminó estallaron los aplausos, el furor agradecido de una multitud transida. Y él pensó: lo honran, lo aman: es único, es un dios. Así pensó: que en la música, donde de alguna manera el tiempo mora, el tiempo no ha tenido ni comienzo ni tendrá fin. Él mismo, para hacer un vaso, toma del movimiento la energía y la retiene hacia lo inmóvil; el vaso sale del movimiento, de los movimientos justamente agenciados, sabiamente distribuidos, y tras él queda el vaso formado; pero el movimiento ha de cesar, el fluir ha de detenerse, ha de apartarse para que lo que de él proviene quede hecho. Ese ritmo queda impreso pero no suena al oído, queda en las relaciones de la vista que como un eco puede el ojo apreciarlo pero no ejecutarlo. Las proporciones están tanto en uno como en otro, el número igual en ambos y no obstante diferentes como el cuerpo y el alma. Un cuerpo es bello a veces, puede no serlo tanto, pero siempre sirve; el alma es eterna y debe ser siempre bella aunque no sea útil; en todo caso mis vasos sirven pero no equilibran los desajustes del ánimo, la música penetra todo el ánimo, es quizá infinita, general, universal, total; y el músico el único artista por excelencia.

En su barrio, sencillo volvió a recuperar su ánimo: el silencio invadía todo, a esa hora, los que labran las estelas sepulcrales dormían quiéza, y con ellos los martillos y los cincelos estaban mudos; más allá, quedaban los sepulcros, hacia el sur, donde el sol no salía nunca; cerca los prostibulos donde los marineros pasaban sus cortos trechos en la tierra. Éstos no iban al teatro: ni los muertos ni los forasteros; allí, en ese barrio se acumulaba algo suburbano, algo fuori strada, algo que su cerebro no podía discernir correctamente, pero que a él le parecía que en sentido lato podría extraconvencional y oscuro ser LA VIDA, la tierra y la semilla, y entonces pensó que si un leñador cortara de un golpe de hacha este barrio del tronco de la

ciudad, las ramas se secarían, pues la raíz allí estaba, hundida en el estírcol; y le encontró sentido a su existencia, pues el cielo sereno oscuro de la noche, pesando las estrellas, incubaba el día, como el sueño rehace la unidad dispersa del organismo que el día fatiga y divide; el silencio mantiene el sonido, es su soporte, como el cuerpo material contiene la vida mental: sirve, como el vaso sirve por lo que no es material, por lo que no es ni visible, ni tangible; ni corporal; es por esa ausencia que el vaso es vaso, pero igualmente por su presencia que esa ausencia puede conferirle su razón de ser: es su aquiescencia.

Se elevó más aún; si la música en tanto que arte, está desprendida de la servidumbre a fines utilitarios, no puede ser el vacío, pues su vacío sería el silencio, y había visto crecer el silencio en la sala y en los cuerpos expectantes a grados inauditos; entonces la masa sonora debía ser también corporal aunque ni visible ni tangible sino audible, algo así como un cuerpo de sonido. Es cierto, los dados no son el juego pero lo facilitan: es el útil. Entonces el rendimiento útil de un vaso, no es tampoco la última acción del vaso, puesto que esto es el vacío del vaso, pero su soporte. Vio que todo se daba un poco vuelta del revés. Él nunca había centrado su atención en el vacío del vaso como el soporte de su corporeidad, y esto le pareció ahora como un signo errado. Su atención se volvió a lo invisible con más fuerza: lo visible es acción de lo invisible y la utilidad es la mano de lo invisible, por donde lo invisible entra como la vida entra en los cuerpos y los anima. Este pensamiento lo atenaceaba, pues vio de golpe el principio de utilidad, presente y activo en las mismas herramientas que utilizaba para hacer los vasos, y sabía perfectamente la razón y el alcance justo de cada una; sabía cuando el torno mismo rendía lo que él de él necesitaba y también de su propio cuerpo, de su destreza, precisión y acuidad mental; ¿se habría descaminado a veces? En verdad no había mirado el vacío lo suficiente, pero lo miraría en adelante; le costaría, pero se esforzaría. Es claro que la esfera material que él se había hecho para estudiar geometría, no era sino el apoyo en los sentidos para aprehender otra esfera matemática cargada de una actividad apenas representable.

Esta vez le sobrevino una crisis; decidió cerrar su taller y ya tranquilo someter su arte a un examen. Hubo de confesarse, y lo aceptó de buen grado, que la audición musical a la que había asistido había provocado

en el esta descarga, lo que de otra manera no hubiera ocurrido o bien lenta y oscuramente, y comprendió que posiblemente ese público que oía en silencio obtuvo cada uno individualmente su carga necesaria, y que respecto a la música como arte general él no hacía excepción, y todos allí se igualaban; pues ningún otro arte podía en tan poco tiempo realizar una acción tan preponderante colectivamente. Así pensó el alfarero y creo que pensó justo. A partir de este día, desapareció en el silencio; lo que según él era la parte utilitaria de la música, como lo era el vacío la del vaso; las necesidades de la existencia, las de la vida. Todos los días limpió sus instrumentos, los mantuvo dispuestos para el uso, si bien no los usaba; poco a poco fue construyendo y adquiriendo otros: enfocó el oficio y no su talento. Los encargos que seguía recibiendo los participó con otros que con ello trabajaron, a los que aconsejó juiciosamente y animó permanentemente. Mi alfarero tiene 50 años andados y piensa ser alfarero, lo que un año antes creyó serlo. Así se cumplía en él lo que Descartes preconizaba: *que una vez en la vida conviene poner todas las cosas en duda tanto como sea posible.*

REFLEXION DEL ALFARERO

Le pareció que en todo lo que hacía, entre la línea recta o vector y la esfera corporal, se insertaba el círculo, y éste en su comienzo se le aparecía como un movimiento circular, precisamente el platillo del torno, y tomó una definición: *un movimiento circular es uniforme cuando el móvil recorre arcos iguales en tiempos iguales*; pero hubo de completarla, pues el platillo era una superficie circular y el borde recorría un camino mayor que el centro; así agregó: *un movimiento circular es uniforme cuando el móvil describe ángulos iguales en tiempos iguales*. Con lo que podía representarse su acción mejor, y coordinar el torno y las manos y los pies respecto a dos hechos lo suficientemente diferentes. Seguido, aprehendió: *en el movimiento circular uniforme, el período es constante, y el período para ese movimiento era el tiempo en que el móvil da una vuelta entera*. Así pasó días ejercitándose en mantener el torno con un movimiento uniforme midiendo su período; tal como un corredor de fondo ajusta su paso al cronómetro de modo de elegir un paso regular de referencia. Pudo al cabo percibir cuántas vueltas daba el torno en una unidad de tiempo tomada como constante y, anotándolo, estableció el primer elemento base de la proporción en forma de cociente: si hacía 120 vueltas en 60 segundos, el período de una vuelta lo daba el cociente $60 : 120 = 0,5$ segundos; tal que si aumentaba el número de vueltas, el período se hacía menor en valor numérico; si disminuían, cada vuelta ha-

bría tomado un tiempo mayor. Era su primera fórmula regulante: lo que es ya fundamento de medida y proporción. Se penetró, a su modo, del contenido físico de esta fórmula; la ajustó al cuerpo, y entre el cuerpo del torno y su propio cuerpo descubrió el primer ligamen que podía hacer de ambos una sola y misma cosa. El número se le apareció repentinamente en el substrato de su oficio: pues no sólo que con ello podía perfeccionar su modo de actuar sobre el cuerpo del torno, sino que podía perfeccionar el torno además para ajustarlo al cuerpo. Y en germen ya está al borde del descubrimiento de una senda nueva: el hombre práctico cede ante el teórico que emerge y, por decirlo más, el músico.

Con esta base para ajustar cuerpo y torno, se abre camino el pensar crítico; el torno se vuelve objeto de perfeccionamiento, perfeccionable y perfeccionante, por lo tanto el escultor práctico se comienza a doblar del experimentador. Si antes hacía un vaso tras el otro, ahora eso lo sabe pero no lo hace más, su vista se vuelve a la razón más secreta sobre la que estaban basados sus resultados y estos mismos adquieren un soporte de razón que antes no sospechaba: comienza a poder dar cuenta y razón de su obrar.

Avizoró la distinción entre dos tipos de velocidad presentes en el mismo torno, actuando en el círculo del platillo: la lineal y otra, la angular. El torno se cargó de una significación nueva: la definición de velocidad se agregó a las de movimiento circular y por velocidad lineal admitió como el cociente entre la DISTANCIA (el arco en este caso) recorrida y el tiempo empleado y la otra, la velocidad angular, como el cociente entre el ANGULO descrito y el tiempo empleado en describirlo. Las definiciones son reglas para traducir de un lenguaje a otro; por la definición se introduce lo plástico.

Examinando las dos velocidades que estaban escondidas en ese platillo que ahora hacía girar solo cada día como si fuera el mismo el vaso al cual aplicaba sus sentidos, pudo discernir claro, que la velocidad lineal variaba con el radio, en cambio la velocidad angular se mantenía constante; concluyó que era preferible apoyarse en lo regular si había de fundar algo y quería medir sus resultados, pues pensaba que si le imprimía un movimiento uniforme al torno, era la velocidad angular la que lo reflejaba, y que era razonable que se llamara uniforme referido a ella, puesto que así podía variar el tamaño del platillo, referido siempre a algo que permanecía igual, y a veces lo imaginó creciendo hasta tocar los bordes mismos del universo, hasta

una hipérbola eclíptica donde la velocidad angular constante era constitutiva del movimiento uniforme. Era además, a su entender, la más rara, ya que su representación no es simple. Sabía que lo raro, cuando es realmente raro, no se hace aparente, pero está permanentemente escondido tras lo uniforme, y que él, como tantos otros que al arte se aplicaban, se equivocaban precisamente en esto; buscando los efectos extraordinarios, olvidaban que lo simple es lo más difícil, y rodaban por todas las pendientes fáciles de una pereza activa y ciega.

Aprendió que el movimiento angular tiene tres características: la dirección, que es perpendicular al plano al que pertenece la circunferencia que describe el móvil (paralelo al eje de rotación), que abstracto, oscuramente lo supo siempre por la fuerza de su trabajo; el sentido, que hay que atribuirse por una convención necesaria: mirado desde arriba el platillo girante, éste se dirige contra el rostro si gira contra los punteros del reloj y hacia abajo si en el mismo; la medida, para lo cual se requiere una escala adecuada. El sabía, también por la fuerza de un trabajo continuado mezclado de un cierto tipo de contemplación reflexiva, que el sentido no es obvio; pues en arte no cabe ser indiferente; la derecha y la izquierda no son intercambiables como en las figuras, como no lo son ni el arriba ni el abajo ni el adelante ni el atrás, pues en el arte lo que plasma es la forma, y no la figura: aun cuando se opere con figuras, éstas han de desaparecer como los componentes de una suma; cuando el resultado se ha consumado, el guarismo se hace CIFRA.

Como el período es el tiempo que el platillo demora en dar una vuelta entera, y esto lo puede hacer más rápido o más lento, ya que el período nada dice de la velocidad sino de un hecho; la velocidad angular para medirla ha de ajustar el período al tiempo; el ángulo incorporado a la rueda del platillo era fijo pensado en su total; el tiempo podía variar: crecer, disminuir; bajo esta estructura, a sus extremos, si el tiempo se hiciera nulo, la velocidad angular se haría infinita, y a la inversa sería nula; o sea, que el período ya es una relación de tiempo y número de vueltas: se trata de una relación más compleja. Es cierto, especulaba con esa mezcla de cuerpo sensible y álgebra que es propia del arte: su alquimia.

Pensó: la velocidad angular es el núcleo permanente, la velocidad tangencial, aquella que tiene el platillo en cada punto del disco, lo que dice de la carga puntual de cada localidad, y como la velocidad lineal es igual al cociente entre el arco recorrido y el tiempo que demora en recorrerlo, siendo

el arco del período el de una circunferencia entera $= 2\pi R$, dividido por el período dará para esa velocidad en el punto $v = \frac{2\pi R}{T}$, donde sólo difieren en que la velocidad tangencial aumenta con el radio y la angular es indiferente a él, igualmente repartida por todo el disco.

El disco giraba, ajustado, uniforme, pulsado regularmente por el movimiento cadenciado del pie del alfarero; el alfarero miraba ese disco que había aprendido a ajustar al impulso que le imprimía; a fuerza de reflexionarlo, ese círculo ya no era semejante a los que antes recortaba como plantillas y trazaba con el compás, sino que tenía una cierta fuerza, un movimiento y una potencia latente, y esa potencia lo miraba ahora a él igualmente: sabía que allí había una fuerza presente como la hay en los músculos repartidos por todo el cuerpo. Giraba el disco como gira la tierra, como giran los planetas; y en ese rodaje uniforme y compacto sabía que habían dos velocidades, una resbalando sobre la otra: la velocidad angular permanente y constante, la lineal que crecía de cero en el centro a infinito con el aumento del radio hacia los bordes; y ese movimiento complejo de dos velocidades, lo vio extenderse sobre todas las cosas del universo, como un trasunto de su paso en el desarrollo de las plantas vegetales, en las conchas marinas, en los torbellinos que hace el agua, en las hélices que empujan los barcos, en lo pequeño y en lo grande, en la fuerza que amalgama los pétalos en las flores alrededor de un centro, en la que sujeta los planetas alrededor del sol; y todo el plano de la eclíptica, su masa entera girando, se mantendría por ello mismo estable e inerte, alrededor de su eje fijo, como un tropmo de vastas proporciones que no oscilaría nunca.

Y así pasó un buen tiempo. Hacía girar el disco del torno vacío hasta que un día detuvo el disco y se fabricó una honda. Una mañana temprano salió a un campo vacío, donde no lo viera nadie, porque pensó que los otros alfareros y él mismo antes, no entenderían nada, y pensarían que había perdido el juicio. Pues, veía ahora claro, que ciertas reflexiones conducen en el arte a regiones que quien no está en el asunto las ignorará siempre y no tendrá manera común de entenderlas, y por esa razón los pitagóricos se ocultaban sigilosamente.

Allí, en la llanura, fijó un círculo donde trazado pudiera quedar de pie, y tomando una piedra en el depósito de la honda, la hacía girar circularmente hasta uniformar el movimiento, tras lo que la soltaba, midiendo des-

de el punto en que estaba la distancia a que caía la piedra. Pudo ver que si alargaba el largo de los cordeles y, para el mismo movimiento, la misma velocidad angular, la piedra ganaba en distancia; todo esto hasta cierto punto envuelto en una neblina aún confusa; juzgó por un salto mental que las distancias podían reflejar las velocidades lineales en un espejo deformante, y pensó que si el disco del torno se fraccionara en una serie de círculos concéntricos y cada uno mantuviera la misma velocidad lineal, el más alejado se movería muy lento, y por lo tanto su velocidad angular sería menor, creciendo ésta a medida que pasara a los círculos menores.

Tuvo entonces la idea abstracta de representar tal estado móvil por un cono estático que si lo miraba desde el vértice a la base daba en imagen un estado de la velocidad lineal con el aumento del radio para una velocidad angular constante: es decir, un movimiento uniforme; pero que también podía representar, un estado de velocidad lineal constante donde la velocidad angular crecía hacia el vértice. Puesto sobre el torno vio claro que era más simple corporizar lo primero que lo segundo: el cono girando juntamente con el torno daba una imagen clara de la velocidad lineal, cuando mirando los vasos pensó interrogante: ¿por qué los vasos, siempre tenían la figura de dos conos superpuestos por la base, y en cierta forma los vértices dirigidos hacia arriba y hacia abajo?; pues allí, un poco hacia una mitad hipotética, allí donde eran por decirlo más anchos, allí residía la velocidad lineal mayor, y ésta decrecía hacia arriba y hacia abajo y en todo el cuerpo residía la misma velocidad angular. Pensó que de alguna manera el vaso era una proyección de la superficie del disco, si bien dispuesta de una manera difícil de explicar; el perfil tenía más bien relación con la velocidad lineal, pero el cuerpo del vaso corporizaba la velocidad angular constante: era la substancia, la constante, y el perfil lo variable, lo cambiante. . . y especuló: *la substancia quedaría ajena a todo lo que acontece: es a un tiempo una forma y un contenido. El espacio, el tiempo y el color son formas de los objetos; el objeto es lo fijo, su configuración lo cambiante, lo variable.* La velocidad angular era lo constante para ese vaso que corporizaba un movimiento uniforme, que así como el de la tierra, cada punto regresaba a su posición en períodos iguales, pero la velocidad lineal, ésa era lo variable: lo primero se mostraba en la corporeidad del vaso, lo segundo en su perfil variable.

Paró el torno y colocó sobre él un vaso. Lo miró esta vez de modo muy diferente. Ese perfil que se estrechaba y se expandía, que se incurvaba ya lento ya rápido, lo percibía como proyecciones de velocidades tangenciales diferentes, grandes donde su diámetro se extendía, pequeñas donde éste disminuía, lento decrecer cuando el perfil declivaba suave, brusco cambio cuando éste mudaba declivando mucho: empero, ese vaso, su cuerpo entero, tenía la misma velocidad angular. Así especuló el escultor. Si bien en una mezcla de claridad y confusión, NECESARIA: las ideas no aparecen claras en lo sensible.

Se dio cuenta pronto que a simple vista podía marcar en el perfil los cambios de velocidad, sus máximos, sus mínimos, y los puntos críticos de los cambios de movimientos; y mirando girar el trompo, le asombró que el cono apareciera invertido, tal que el máximo de velocidad lineal se colocara hacia arriba, es decir, hacia la posición inestable; y que esta forma fuera estable cuando adquiría el movimiento. No era diferente en los vasos, salvo en algunos, éstos se veían mejor cuando su centro subía, es decir, cuando se acercaban al trompo, a pesar de que no giraban: pero ¿por qué razón ensayaban representar lo que no eran? ¿por qué otra evadían la situación estable? ¿Por qué ponían su centro de gravedad, visualmente alto, es decir, invertían el cono? Esta pregunta, que por primera vez se hizo, lo preocupó y apesantó; ya no lo desconcertó, lo hizo gravitar en los bordes mismos de una contradicción.

Si la velocidad angular es el cociente $\omega = \frac{2\pi}{T}$ y la lineal $v = \frac{2\pi R}{T}$, resultan demasiado parecidas, y pueden relacionarse: así eliminando lo igual: $v = \omega R$ y $\omega = \frac{v}{R}$... poco a poco sin saberlo comenzaba a algebrizar.

El radio queda, el período desaparece de la fórmula: luego, el radio fijo, la velocidad lineal aumenta con la angular, y la angular aumenta con la lineal: pero este estado cambia con un radio variable, y entonces la velocidad lineal, a velocidad angular constante, aumenta con el radio; y la angular, a velocidad lineal constante, disminuye con el aumento del radio.

Ensayó el alfarero representarse esta correlación; lo hizo a su manera así: Un CILINDRO, representa una velocidad angular constante y así mismo su superficie una velocidad lineal constante. Si quiero mantener la ve-

locidad lineal constante y variar el radio, he de aumentar la velocidad angular, o disminuirla, tal que si en un perfil quiero pasar de un radio mayor a uno menor con la misma velocidad lineal, he de hacer girar más rápido el disco y viceversa: entonces, el perfil representa ahora también las diferentes variaciones de velocidad angular para una superficie que mantuviera una velocidad lineal constante. Cada punto de la superficie significa una composición de dos variables, en que pueden sustituirse una con la otra; o gira el torno más rápido o se aleja el punto del centro: la composición de este punto la pensó como constituyente, y todo punto sería doble, pues el radio significaba la velocidad lineal dividida por la angular; y el radio aumentaba si la velocidad lineal crecía o la angular disminuía, y disminuía si la lineal disminuía y la angular aumentaba. De este modo el alfarero pasó a pensar por primera vez esa superficie que él levantaba, oscilante y plástica entre los dedos de sus manos: ese músculo de barro que él recordaba bien en su estado activo, pero esta vez también lo veía proyectado en la superficie del platillo y en el impulso que él le imprimía al torno, y vio las tres figuras geométricas, el cono, el cilindro y la esfera, como corporizaciones estáticas de ese estado cinético: de todos modos, la base eran esos tres cuerpos, compuestos de puntos que expresaban ese estado correlativo de dos velocidades de las que era el radio otra; y pensó: todo radio significa un punto y ese punto el cociente de dos velocidades, de modo que si quiero conservar el radio, he de variar igualmente las dos velocidades, ni una más ni la otra menos sino al mismo tiempo, y si el CILINDRO era la representación corpórea de una velocidad lineal constante, la esfera podía representar la variación continua de la velocidad lineal, pudiendo situarse en cualquiera de sus ejes daría siempre lo mismo, y saltó mentalmente: el CILINDRO, el CONO y la ESFERA son figuras espaciales que denotan comportamientos de los puntos del plato del torno.

Poco a poco, comenzó a entender al músico, que él pensaba falto de talento natural, pues le veía ajustar las cuerdas de la guitarra, y después repetir una y mil veces el mismo trozo, luchando como contra una invencible torpeza; cuando él nunca precisó tanto, la forma salía de sus manos como espontáneamente, y cuando había visto esto en dificultad en otros alfareros, era claro que les faltaba el talento natural. Ahora comprendía lo que significaba el trabajo duro del músico. COMENZÓ A APARTARSE DE ESA SU FACILIDAD ANTIGUA. Por momentos dudaba que podría hacer nada bueno más en adelante, y recordaba

lo que él mismo solía decir, ignorante intoxicado de facilidad: "lo que no sale de primer golpe, no sale nunca", pero eso lo había hecho tantas veces; ahora exploraba curioso otro paisaje, bañado de luna, del que no saldría a lo mejor nunca, pero eso por instantes cada vez le preocupaba menos; y cuando alguien lo interrogaba decía "se me ha descompuesto el torno y no encuentro quién me lo componga", o bien "tengo un dolor reumático en la mano"; o todavía "el horno no funciona bien y no quiero trabajar mal", y los que le escucharon lo creyeron o fingieron creerle; después de todo les distribuía trabajos y se hacía responsable de sus resultados; además los instruía y les aconsejaba y era solícito y afable: si no trabajaba tendrá sobrada razón para ello, y lo demás no les inquietaba.

Un día, cavilando sobre todo esto, que había ido reflexionando, le asaltó una pregunta, ¿por qué razón sube hacia arriba la masa de barro y no se distribuye como una masa de arena o de agua sobre todo el plato girante? Pensó entonces en esa tromba que vio cuando navegaba embarcado y otras de polvo girante que vio hace poco en el campo raso, la llanura que abarcaba ilimitaba su embargo. Pensó que también el agua se elevaba en los surtidores de los jardines y las plazas públicas, más de noche que en el día: en la mezcla intrincadamente sublime de ruido de agua incesante, movimiento junto al mármol quieto de las estatuas extrañamente más activas y presentes en el depurado planimétrico de luz y sombra de las noches agobiantes de luna de Roma. Era posible que en el disco giratorio del torno hubiera, además de velocidades, una fuerza. En el hecho, cuando hacía girar la honda, percibió que cuando más rápido lo hacía más sentía tensos sus músculos, por lo que algo tiraba hacia fuera, ya que para mantenerla orbitada tenía que hacer un esfuerzo; también notó que una vez que le imprimía el movimiento giratorio a la piedra encerrada en la cápsula de la honda y podía mantenerlo en giro regular, si acortaba los cordales el movimiento se hacía más rápido, y, si los alargaba, más lento; y vio claramente cómo esos bailarines acróbatas del circo, al iniciar el giro abrían los brazos "para arrancar" y, obtenido el movimiento de rotación, los plegaban al cuerpo para aumentar la aceleración, es decir, la velocidad angular. Vio también que, si colocaba en el depósito de la honda una piedra de mayor tamaño, tenía que hacer más fuerza para "orbitarla"; pero una vez arrancada de su inmovilidad, le costaba más detenerla igualmente. En el agua aún turbia de su cerebro se reflejaba a ráfagas otro

mundo que los ojos no veían, pero que la inteligencia intuía seguramente, y por lo tanto le pertenecía, aunque sólo en su forma de translucidez. Sobre ese espejo se reflejaba el torno que había hecho girar innumerables veces y del cual emergían otros tantos vasos que se sucedían posibles e imposibles como criaturas que nacieran al mundo desde ese vórtice del que eran su emanación. Seguramente, la masa de barro, mezcla de tierra y agua, contaba; la materia acumulada que el torno ponía en movimiento arrancándola a su inercia, después ella misma mantenía el movimiento que al mismo tiempo la secaba...; sin saberlo estaba pasando de la pura cinemática a la dinámica. Todavía vacilaría un poco; pero habiéndolo logrado, como de hecho lo logró, el alfarero se elevó por encima de su oficio, bastante más lejos de lo que pensaba; como pudo ocurrirle a Colón, que poco a poco de lanero se transformó en navegante, a Mahoma que de camellero mudó en fundador de una religión. Y esto ocurrió sin que él mismo se diera cuenta.

El talento, aquello de que viven los que al arte se aplican, y los que no lo tienen se devanan en fingirlo e inventarlo, SI SE TIENE ha de invertirse para adquirir el oficio, y no brillar. Pues el talento es a semejanza del dinero aquello con que ha de FACARSE lo que se adquiere; y lo que se puede humana e inteligentemente adquirir no es el arte, sino inequívoca y fundamentalmente un oficio. Hay en todo esto mucha confusión. Habría que comenzar a salir de ella. No se puede guardar una manzana indefinidamente, se pudre; lo mejor es sembrarla y, si hay condiciones, desarrollará la planta.

La documentación que he reunido para la historia del Alfarero la hace una combinación de documentos. Cuando me encontré con él, ya no era alfarero. A pesar de disponer de referencias muy precisas del barrio donde habitó durante el fragmento que dura el relato, no pude encontrar la casa. Deben haberla demolido. De las notas de su diario escueto tomé los ápices, y el resto hube de reconstruirlo valiéndome de fórmulas que en gran parte aparecen en los márgenes y completé con las definiciones que las hicieran corresponder, dándoles cuerpo y consistencia.

Como ocurrió con tantos otros hombres, sólo conocemos la parte visible de su actividad, es decir, la última; la primera no la consigna la posteridad. Que Fidias fue inicialmente pintor como su hermano, es un trozo de leña que testimonia un naufragio del cual no se tiene noticia. Que hubo de luchar para imponerse contracorriente, no es fácil sospecharlo. Faltos de esas referencias ignoramos el proceso. Los historiadores constatan la "acmé"; es siempre la historia positiva, y la por así decirlo, la visible. La fecha de nacimiento es la que desaparece primero o no llega nunca; la fecha letal queda con más frecuencia, pero también desaparece si el autor pierde el prestigio en vida, tal que el curso vital es generalmente una "ruina" y el proceso se hace penosamente alcanzable e incliminable la nota hipotética; la vocación casi inaprehensible. Como el desarrollo de un organismo vegetal, la vocación toma sus elementos de un modo sui generis, y a mi entender van muy combinados con una capacidad moral, sin cuyo desarrollo, como falta de oxígeno un organismo se pasma o muere. En suma hay un proceso físico y otro metafísico, que no cabe separar en un proceso de evolución orgánica: si el talento juega un papel en un comienzo, no lo juega al final, por lo menos de modo decisivo. Un hombre puede poseer un talento, digamos una predisposición, pero además ha de poseer la facultad de asimilar los standard imperantes. Si el resultado es armónico, y el desarrollo se prosigue, el paso siguiente se caracterizará por una "crisis" donde las facultades de evolución moral jugarán el papel decisivo, el plano de desarrollo, o donde ha de producirse el desarrollo, cambia fundamentalmente hasta anularse: un verdadero naufragio; tras el cual se produce la cristalización, la especificación. La relación causal no se deja traducir positivamente. Es lo que constituye este escrito abreviado y documentado. Además, probado.

Hace un objeto-útil y no un objeto-estético. Hecho del menor número de piezas posible que pudiera coordinar el material documental, eliminando la anécdota. Si pude hacerlo de alguna manera es porque yo mismo trabajé voluntariamente con los alfareros que cuando vine a Chile a estudiar encontré en las vecindades donde habitaba, a los que mi destreza servía, y más bien alojé en sus barrios.

campo plástico

Postulación para la existencia de un CAMPO PLÁSTICO.

Cuando en el continuo plástico de n. dimensiones se introduce la medida, entonces aparece la arquitectura como "gran arte" plástica. La arquitectura como obra, expresa las fuerzas profundas de la naturaleza y de la vida: el fondo y la forma son una misma cosa; delante e infinito, une el mundo visible y el invisible, absoluta.

Así se manifiesta la polaridad ARTISTA ↔ MUNDO: sumisión al sentido ↔ libertad, elementos recibidos ↔ acción creadora. La obra de arte resulta de una particular armonía entre la vida profunda del artista y las necesidades (no las exigencias) del mundo. El arquitecto es un hombre balanceado, equilibrado entre el mundo interior y el mundo exterior, entre la disciplina y la libertad, que sabe someter las cosas a su poder creador; y si no está preparado para ello, esta tensión al actuar sobre las cosas y sobre su persona, sucumbe en tanto que artista.

De allí que todo artista verdaderamente tal, desconfiaba de las exigencias del cliente y se defende de las necesidades exteriores; se sustrae a la voluntad de poder que explota y altera sus creaciones, que apaga su fuerza y con ello destruye su persona colectiva; pues el artista simboliza una acción trascendente y no la particular necesidad ocasional.

Cuando se le intenta poner al servicio de intereses exteriores (poder materializado, sean estos sociales, políticos, grupo de letrados) la arquitectura pierde su equilibrio instable entre interior y exterior, sujeto y objeto, y parece como arte plástico. Forzada a servir fuera de su naturaleza, la escolaridad hace su aparición, se produce un arte al servicio del poder, o un arte de letrados o profesores, servil y artificial que termina en la academización: arte de propaganda y arte de exposiciones; voluntad de poder y de instauración: arma. La obra degenera en espectáculo público; proclama; húsqueda de espectacularidad y afectado, no importa de qué (de simplicidad como de complicación) y con ello PÉRDIDA GRADUAL DEL CONTENIDO METAFÍSICO.

MAPA SIMBÓLICO. La arquitectura como organismo
vibrante; portador del pensar armónico.



civilización egea



arquitectura como "gran arte" PLÁSTICO



círculo de la piedra



alta arquitectura madera → piedra



arquitectura "maya" → piedra



alta arquitectura: madera.



la arquitectura "gótica" (sobre una plástica de
piedra más antigua) . madera → piedra



corriente escandinava



corriente rusa.



levantado pronto: corriente de fuerza plás-
tica viva ("fluida", plástica) (materia impregnada pura; vía de la vida)



HIERRO }
HORMIGÓN }

plasticidad. (función caliente; ferrocemento frío); plás-
ticidad antigua; madera :: piedra.

Mapa Simbólico
actividad de la materia

MAPA SIMBÓLICO. La arquitectura como organismo vivo, portador del pensamiento arquitectónico

- civilización egipcia
- ☼ arquitectura como "gran arte" PLÁSTICO
- ⊙ círculo de la piedra
- ⊙ alta arquitectura moderna → piedra
- ⊙ arquitectura "nueva" → piedra
- ⊙ alta arquitectura : modernos.
- ⊙ La arquitectura "gótica" (entre una gloriación de piedra más antigua) : modernos → piedra
- corrientes meteorológicas
- corrientes polares.
- límites físicos : corrientes de fuerza plástica (aire, viento, gélidos) (solo en el mundo moderno)
- HIERRO, HOYERON } plenitud (función: calidez, fundación física), potencia dual antigua : modernos : piedra.

