



Scan to know paper details and
author's profile

Spiritual Crisis and Architecture. An Analysis from the Anthropological Structures of the Imaginary

Arq Marco Antonio Lopez Sanchez

ABSTRACT

This essay is a ponderation about the spiritual crisis that the Western world is experiencing, and its reflection in architecture. The analysis is basically based on the Anthropological Structures of the Imaginary proposed by the anthropologist Gilbert Durand, to demonstrate how architecture reflects the patterns of an exacerbated diurnal regime, where the human vital experience, the symbolism and poetics of space, and the search for meaning and depth, are transgressed by a desire of flight, detachment, immediacy, artificiality, exposure, appearance and superficiality that disengage and separate individuals and societies.

Keywords: Architecture, Philosophy, Spiritual crisis, Poetics of Architecture, Gilbert Durand, Anthropological Structures of the Imaginary, Eranos.

Classification: LCC Code: BL624

Language: English



Great Britain
Journals Press

LJP Copyright ID: 573358
Print ISSN: 2515-5786
Online ISSN: 2515-5792

London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

Volume 23 | Issue 25 | Compilation 1.0



Spiritual Crisis and Architecture. An Analysis from the Anthropological Structures of the Imaginary

Crisis Espiritual y Arquitectura. un Análisis desde las Estructuras Antropológicas del Imaginario.

Arq Marco Antonio Lopez Sanchez

RESUMEN

El presente ensayo es una reflexión acerca de la crisis espiritual que vive el mundo occidental y su reflejo en la arquitectura. El análisis se cimienta principalmente sobre las Estructuras Antropológicas del Imaginario propuestas por el antropólogo Gilbert Durand, para demostrar cómo la arquitectura refleja los patrones de un régimen de carácter diurno exacerbado, donde la experiencia vital humana, el simbolismo y poética del espacio, y la búsqueda de sentido y profundidad, se ven transgredidos por un deseo de fuga, desapego, inmediatez, artificialidad, exposición, apariencia y superficialidad, que desvinculan y separan a los individuos y las sociedades.

Palabras clave: Arquitectura, filosofía, crisis espiritual, poética de la arquitectura, Gilbert Durand, Estructuras Antropológicas del Imaginario, Círculo de Eranos.

ABSTRACT

This essay is a ponderation about the spiritual crisis that the Western world is experiencing, and its reflection in architecture. The analysis is basically based on the Anthropological Structures of the Imaginary proposed by the anthropologist Gilbert Durand, to demonstrate how architecture reflects the patterns of an exacerbated diurnal regime, where the human vital experience, the symbolism and poetics of space, and the search for meaning and depth, are transgressed by a desire of flight, detachment, immediacy, artificiality, exposure, appearance and superficiality that disengage and separate individuals and societies.

Keywords: Architecture, Philosophy, Spiritual crisis, Poetics of Architecture, Gilbert Durand, Anthropological Structures of the Imaginary, Eranos.

I. INTRODUCCIÓN

El mundo occidental atraviesa por una crisis existencial que ha sido señalada por gran número de pensadores. Dentro de esta corriente, un grupo fundamental ha sido el Círculo de Eranos, reunido desde 1933 y hasta la fecha, anualmente, bajo el abrigo cálido de los alpes suizos y su lago mayor, en la pequeña localidad de Ascona. La presente reflexión se sostiene principal aunque no definitivamente, sobre las denominadas Estructuras Antropológicas del Imaginario, que el antropólogo Gilbert Durand, miembro del Círculo de Eranos, desarrolló en su obra homónima¹. No tenemos espacio suficiente para detenernos a explicar a detalle esta obra magistral; basten tan sólo unas líneas explicativas para el lector que desconozca el pensamiento de Durand, invitándole a la lectura del texto original que, valga decirlo, resulta indispensable para cualquier investigación actual respecto del simbolismo de las imágenes.

Gilbert Durand, siguiendo a Vladimir Betcherev, postula que existe una estrecha concomitancia entre los centros nerviosos, la gestualidad y las imágenes simbólicas o arquetipales de la humanidad. Tres gestos dominantes regulan la formación de imágenes: la dominante de posición, la digestiva y la copulativa. Estas dominantes

¹ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. FCE, México. 2012.

corporales quedan asociadas a tres estructuras fundamentales –esquizomorfos, místicas y sintéticas– que se ordenan finalmente en los dos grandes regímenes del imaginario: diurno y nocturno. En el primero de ellos quedan establecidas las estructuras esquizomorfos. Aquí, todo trabaja bajo la lógica del antagonismo distanciante y la antítesis divisora. El principio operante es la exclusión y contradicción. Los mitos cosmogónicos muestran una creación universal en la que el orden sólo es posible por el caos que le precede como antagonismo, y la luz divina viene a disipar de una vez y para siempre, las tinieblas primigenias. Será aquí donde el héroe diurno despedace o someta al monstruo nocturno, casi siempre bajo la forma de serpiente o dragón terrible y devastador. El régimen diurno se opondrá al tiempo y el cambio, por considerarles un peligro existencial. Aquí, cambio es sinónimo de muerte, razón por la cual será preferible siempre un escenario donde la estabilidad, el reposo, la claridad, la simetría y la univocidad dicten las reglas. Finalmente, aunque la gestualidad dominante de este régimen será la postural, ello no significa que toda imagen que refiera a una posición corporal forme parte del régimen. Lo que se manifiesta aquí es la verticalidad, la rectitud, la erección y elevamiento, la exaltación, purificación y fuga del mundo hacia las cimas impolutas y llenas de claridad, libres de toda mácula asociada a la materialidad y corruptibilidad del mundo. Por supuesto, todo pensamiento gnóstico y maniqueo cabría aquí perfectamente. A esta verticalidad centrífuga se integran como complemento las imágenes especulares y de manipulación. No olvidemos que paralelo al erguimiento de la especie humana vino también el uso de las extremidades que quedaron libres para manipular los objetos. Desde entonces, la mano creó una sólida conexión con la mirada; una mirada nueva, situada en un cuerpo erguido, capaz de ver mucho más allá, hacia el horizonte despejado y el cielo por encima del mundo. Por esta razón, visión, manipulación y verticalidad quedarán fuertemente asociadas en nuestro imaginario creador del régimen diurno.

Queda claro entonces el tinte patriarcal, masculino y heroico que se asocia con este

régimen. Es el macho alfa el que protege y da la cara por el resto, a semejanza del guerrero platónico y su virtud de andreaia o valentía, consistente en conservar su lugar, su firmeza y su postura pese a cualquier circunstancia, sin retroceder ante ningún temor, dolor o deseo. La valentía consiste en imponerse, erguirse frente al mundo para defender a los suyos. La voluntad del guerrero debe ser firme, inamovible, sin doblegarse ante nada. Nótese los tintes perfectamente diurnos y posturales del guerrero platónico. Claro está que cuando este régimen termina dominando de manera desmedida la psique individual o colectiva –como sucedió en occidente– se produce un desbalance que lleva directo al dogmatismo, autoritarismo, despotismo, colonialismo, desprestigio de la otredad, anhelo de sometimiento y consumo voraz del entorno y el medioambiente. No por casualidad hemos entrado de lleno en una nueva era geológica, denominada antropoceno y caracterizada precisamente por el impacto negativo de la humanidad sobre el planeta, de carácter irreversible.

Hasta aquí con la explicación del régimen diurno. Pasemos brevemente a señalar los rasgos esenciales de esa otra actitud imaginativa que, en palabras de Durand “capta las fuerzas vitales del devenir... incorpora la movilidad del tiempo... y las tranquilizadoras imágenes de los ciclos naturales”². El régimen nocturno no concibe el mundo desde la contrariedad sino desde la concordancia e integración. Aquí encontrarán albergue las dominantes digestiva y copulativa, de carácter centrípeto, siempre alrededor de un centro capaz de reunir lo disperso. Si el régimen diurno fue discriminativo, este será asimilativo. Si el primero está atravesado por la categoría del conatus –apetito, voluntad o inclinación innata por permanecer existiendo como individuo–, el régimen nocturno tenderá a inclinarse por la participación con el todo. La dominante digestiva agrupará toda imagen de encastre, protección, enroscamiento, profundidad, repliegue e interioridad. A la verticalidad y rectitud diurna se contraponen las formas sinuosas de la naturaleza,

² Durand, Op cit. Pag 199

el vaivén de las aguas, los laberintos y meandros que guardan en su centro un tesoro inviolable. Las estructuras místicas, de carácter digestivo, harán de la contradicción diurna una conjunción en la que los opuestos desaparecen para integrarse en una unidad, *coincidentia oppositorum* de la que tanto habla Eliade o Jung, entre muchos otros. Se vuelve evidente que este régimen sea de carácter femenino, no sólo por su dominante digestiva y sus imágenes ondulantes y serpenteadas sino también por aquella otra dominante, copulativa o sintética, en la que todo antagonismo queda resuelto no por la integración de los opuestos, como sucedió en las estructuras místicas, sino por el diálogo de las tensiones en una diacronía y sincronía que deja escuchar las voces antes en conflicto, ahora en armonía. “La síntesis no es una unificación como la mística; no apunta a la confusión de los términos sino a la coherencia que salvaguarda las distinciones y oposiciones”³.

El régimen nocturno, entonces, lejos de dar la espalda al mundo se vuelve hacia él, y lejos de mirarlo sólo desde la distancia, conjuga los sentidos en una experiencia sinestésica, desbordante de sentido y significados. Aquí traigo al antropólogo David Le Breton y su deliciosa obra *El sabor del mundo*, en la que nos recuerda esa capacidad polivalente y sinestésica del cuerpo humano, punto de reunión en el que todo confluye y se mezcla. “Nuestras experiencias sensoriales son los afluentes que se arrojan al mismo río que es la sensibilidad de un individuo nunca en reposo, solicitado por la incandescencia del mundo que le rodea... los sentidos se relevan, se mezclan, remiten a una memoria, a una experiencia que toma al hombre en su integridad para dar consistencia al mundo... la percepción no es una suma de datos sino una aprehensión global del mundo que reclama a cada instante al conjunto de los sentidos”⁴.

³ Durand, Op cit. Pag 358

⁴ Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 2007. Pag 45

Ahora bien, las imágenes del régimen nocturno son consideradas por Durand como símbolos de la inversión ¿Inversión de qué? Precisamente, de la visión diurna del tiempo. Podemos pensar en el régimen nocturno como la eufemización de las figuras del caos contra las que lucha el régimen diurno, a saber: nictomorfos, catamorfos y teriomorfos. El estudio que vamos a realizar ahora está organizado precisamente por estas figuras del caos. Veremos en primera instancia cómo lucha el régimen diurno contra la nictomorfia o tinieblas aterrantes, proponiendo siempre imágenes de claridad y luminosidad esclarecedora, poniendo todo a la vista, eliminando cualquier recoveco en el que puedan ocultarse fantasmas irracionales o incomprensibles para la razón, que prefiere mejor, todo meticulosamente ordenado en un lugar visible. Luego vendrá la negación catamórfica bajo el sello de la ascensión en todas sus formas, no sólo geométricas o espaciales sino también soteriológicas, con el deseo de trascender este mundo material, corruptible y finito, para acceder mejor a cimas nirvánicas, alejadas de toda historia, arraigo y memoria samsárica. Finalmente, estudiaremos el teriomorfismo desgarrador que busca siempre separar y tomar distancias racionales ante el furor patológico. A cada una de estas figuras del caos, rectoras del régimen diurno, habremos de enfrentar sus contrapartes del régimen nocturno. Pero quizá se pregunte el lector ¿cómo se conectan la filosofía y el simbolismo de las imágenes, con los espacios y la arquitectura construida en occidente? Empezaremos ahora a analizar estas inquietudes.

II. EL RÉGIMEN DIURNO ESPECULAR O LA MIRADA DE LA GORGONA

Tomás apóstol viviría feliz en Occidente; habría sido un líder de opinión indiscutible o un jerarca perpetuado por decisión popular unánime. Ver para creer es una frase que define muy bien nuestra realidad, desde el origen de la modernidad a finales del medioevo y comienzos del Renacimiento. La vista ha sido desde entonces el sentido privilegiado de Occidente, la hegemonía universal.

La lectura por ejemplo, por completo asociada al oído durante toda la antigüedad y Edad Media, pasó a ser propiedad de lo visual. La música, con el desarrollo de la notación tardomedieval, dejó poco a poco de memorizarse y las tonalidades fueron lentamente encasillándose en una frecuencia absoluta, fija, inalterable, donde el color microtonal, los melismas y variaciones polivalentes del canto se perdieron. El nacimiento de la perspectiva renacentista es quizá el mejor ejemplo de la transformación visual que sucede en occidente, donde la realidad termina por enmarcarse en una ventana matematizada, en la que el rigor compositivo no permite que nada se salga de su sitio. Es un orden casi militar, o peor aún, medusino, que petrifica el movimiento variopinto y la sensualidad afectiva de la vida. Es aquí cuando finalmente, los artistas logran una composición geométrica “correcta” (a ojos diurnos), llevando la fuga visual hacia un punto preciso, único, matemático. El arte anterior al quattrocento no logra llevar la convergencia de líneas hacia un horizonte, y menos aún hacia un punto único, centro unitario perfecto. Panofsky estudia muy bien este cambio de visión y nos dice: “En el Renacimiento, el espacio psicofisiológico se transforma en espacio matemático... un espacio sistemático que vuelve medible el mundo... El pavimento de baldosas es el primer ejemplo de un sistema de coordenadas en un espacio sistemático... El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio... La perspectiva moderna puede ser considerada como el triunfo del objetivante y distanciante sentido de la realidad... es un orden, pero de apariencia visuales”⁵. Otro estudioso del espacio y las imágenes, el antropólogo Edward Hall, advierte que “una de las incongruencias del Renacimiento fue considerar el espacio estático, organizando todos los elementos observados, desde un punto de vista; tratar el espacio tridimensional como fotografía bidimensional y sin tiempo... El ojo inmóvil aplanaba todo lo que ve. La perspectiva

renacentista nos relaciona con el espacio de manera rígida, matemática y unívoca”⁶. Gastón Bachelard se pregunta a este respecto ¿por qué hablamos de enriquecer una imagen, cuando la cristalizamos en la perfección geométrica?⁷ Finalmente, abonando sobre lo mismo, quisiera recordar a Aby Warburg, otro gran investigador de las imágenes y del Renacimiento. El hamburgués propone tres formas de construcción de imágenes, relacionadas con el devenir de la humanidad. Para Warburg, la evolución de las imágenes puede resumirse en su lema *Ad Sphaeram per monstra*. Se trata básicamente del paso desde los impulsos irracionales, cargados de pathos puro, identificados con lo monstruoso, hacia el orden, los actos volitivos y la construcción de la memoria por medio del poder de nuestra imaginación creadora, misma que nos lleva a consumir la *sophrosyne*, estado de calma y moderación muy apolíneo, completamente opuesto al desenfrenado carácter dionisiaco primordial. El movimiento de Warburg, desde el pathos monstruoso hacia el orden y la *sophrosyne*, se podría entender como una especie de trayecto antropológico, a la manera de Durand, en el que en un primer momento, el sujeto participa de lleno con el misterio del mundo que le rodea, para después, alejarse del mismo. El primer momento es una *participation mystique*, evocadora de Lévy-Bruhl, donde no existe distancia entre el sujeto y el objeto que percibe. Hay una empatía total, una inclinación profunda hacia la integración con la otredad, cargada también de *mysterium tremendum et fascinans*⁸. Este primer momento está cargado con intensas pulsiones afectivo emocionales, “furor fóbico-pasional” que provoca imágenes y gestos llenos de expresión y movimiento acelerado. El afectado por ellas es conducido hacia un *raptus inferos*, ctónico, catártico y explosivo. El régimen diurno, como seguramente ya se adivinó, luchará ferozmente para aquietar y controlar estos impulsos, utilizando para ello la segunda forma de

⁵ Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores. México. 2010. Pág 14, 31, 39, 46, 49, 53. El subrayado es mío.

⁶ Hall, Edward. *La dimensión oculta*. Siglo XXI. 2021. México. P 108. 7

⁷ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. FCE, 1975, México. Pág. 274

⁸ Para ampliar en este concepto, se sugiere la lectura de la obra clásica: Otto, R. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial. 2012. Madrid

construcción de imágenes. Aquí, la integración se suprime por medio de una distancia que separa por completo al sujeto del objeto. Esta es la percepción racional y científica del mundo, en la que todo el afecto emocional, pasional e imaginal, queda erradicado. “Se genera una distancia completamente consciente entre el individuo y el objeto y con ello, lo que se percibe deviene signo; su función es simplemente denominativa o descriptiva... El individuo se independiza anímicamente del poder de la imagen o de la fuerza con la que se relaciona.”⁹ Esta creación consciente de una distancia entre uno mismo y el mundo exterior, puede considerarse un acto fundador de civilización humana”¹⁰. Esto es precisamente de lo que se encarga el régimen diurno de la imagen; Warburg y Durand vibran en simpatía.

Vemos entonces cómo la hegemonía visual que adopta occidente encierra la realidad en ventanas matematizadas o cajas conceptuales donde las cosas quedan definidas y nombradas de forma precisa, sin lugar a ambigüedades de ningún tipo. Es una visión racional y científicista que, debemos señalar, no estamos juzgando ni demeritando de ninguna manera. El desarrollo y evolución de nuestra facultad analítica y de abstracción fue en gran medida lo que nos constituyó como especie y nos permitió sobrevivir en medio de un mundo adverso. Esta facultad de la consciencia fue también la que nos permitió salir de dogmatismos ignorantes y comenzar la carrera del progreso tecnológico que nos ha dotado de innumerables beneficios y nos ha llevado a alcanzar avances científicos y tecnológicos sorprendentes. Se trata de una mirada precisa en grado superlativo, que busca y encuentra la partícula de dios, que secciona y mide el tiempo con relojes atómicos tan perfectos que desfazarse un segundo les tomaría 52 millones de años y la ciencia se apura para tener pronto una máquina en la que el desfase tome 32,000 millones de años. No lo sé, pero me parece que a este paso, la

vida en este planeta terminaría mucho antes que ese fabuloso reloj, maravilla de occidente, pueda atrasarse una milésima de segundo. Esta mirada busca también con cierta ansiedad un cero absoluto que detenga por completo el movimiento del mundo y sus partículas, que logre la tan anhelada simetría perfecta en la que todo está perfectamente establecido en el lugar que le corresponde, quieto y sin pérdida de energía. Esto mismo fue lo que logró la perspectiva renacentista hace más de 500 años. Eso, en un laboratorio científico, puede ser muy provechoso, pero en la cotidianidad de la vida y en la psique de los individuos, provoca concepciones del mundo en las que no hay espacio para la diversidad. Para esta mente, las analogías son imposibles y con ello, la consciencia se priva de la posibilidad de compararse o reflejarse en la otredad, cerrándose en una manera de ser única, definitiva e inalterable. Es aquí donde radica buena parte de la neurosis del mundo occidental y salir de ella sólo es posible si adaptamos una manera distinta de ver el mundo, opuesta a lo que nos ha heredado y adoctrinado el pensamiento occidental durante cientos de años, bajo una visión claramente racional, fuera de la fe, y no estoy hablando de religión en ningún caso. Una visión egocéntrica, en la que el sujeto soberano se acomoda frente a la ventana para observar y juzgar el mundo según su propio punto de vista, cosificándolo y suspendiendo el tiempo, el deseo y el encuentro con la otredad. Esta mirada occidental tiene otra particularidad perversa: funciona muy bien a las formas de gobierno como medio de vigilancia social. Creo que ya lo dijo hace muchos años Foucault, la vigilancia está completamente ligada al espectáculo que tanto asombra a occidente. Estamos ante una mirada permanente, que no parpadea ni un instante, un ojo que todo lo ve a través de sus cctvs y redes sociales, y que con gusto castigaría a cualquiera que rompa las reglas impuestas por el capitalismo y materialismo imperantes.

Considero entonces muy importante recalcar que la crítica que se hace ahora no es al régimen diurno en sí mismo sino a la desmedida inclinación que occidente adoptó por el mismo, devaluando con ello cualquier forma de

⁹ Warburg, Aby. El Atlas Mnemosine. Vol II. IIE, UNAM.2012. México. Pag. 24,28

¹⁰ Warburg, Aby. El Atlas Mnemosine. Vol I. IIE, UNAM.2012. México. Pag. 27

conocimiento que no se apegara a los criterios racionales. El supuesto fundamental de la modernidad fue la omnipotencia de la ciencia, como única forma válida de explicación de la realidad. A partir de aquí, ya nos lo dijo Durand, el imaginario será visto como “la loca de la casa”; el mito se identificará con la mentira; el primitivo con la ignorancia y superstición, la magia y la religión con la barbarie o inmadurez intelectual de una etapa oscura y primitiva en la consciencia de la humanidad. Con la llegada de la modernidad, el orden universal que hasta entonces sostenía el mundo se viene abajo. La visión neoplatónica que integra al individuo con la naturaleza y su creador, pasa a ser absorbida por la posibilidad y la particularidad nominalistas, en las que el ser humano queda puesto en el mundo como substancia ajena, separado de su entorno y de sus dioses y enemistado con ellos, siempre pendiente de todo aquello que le amenace o atemorice. Un hombre contingente, que no tiene consciencia de unidad ni consciencia de cosmos, abre los ojos. Bajo esta lógica, muy pronto vendrá Hobbes a pedir prestada la frase de Plauto y definir al hombre como lobo del hombre.

Pasemos al análisis de la arquitectura llevando con nosotros todo lo expuesto hasta ahora para comprender mejor los espacios habitables. Recurriré fundamentalmente a la obra escrita del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa como referencia y apoyo a lo que vamos a exponer ahora. Pallasmaa comienza una de sus obras clave, *Los ojos de la piel*¹¹, acusando en la enseñanza y experiencia de la arquitectura, la presencia de un ocularcentrismo. Una visión de carácter nítido y enfocado, muy apegada al régimen diurno de la imagen en Durand y al cambio de visión con que da inicio la modernidad. Pallasmaa comenta respecto de esta visión, “nuestras magníficas, multisensoriales, simultáneas y sincrónicas capacidades de

imaginación quedan rotundamente aplanadas”¹². El proceso de diseño y concepción de la arquitectura se vuelve visual-pasivo: viaje retiniano. Esta forma de visión enfrenta al sujeto con el mundo y lo expulsa del mismo, convirtiéndolo en mero espectador. A esta mirada, Pallasmaa antepone otra, periférica y desenfocada, que lejos de distanciar envuelve e integra al sujeto con el espacio. Apoyado en la obra clave de Anton Ehrenzweig¹³, el arquitecto insiste en que la experiencia del mundo está modulada por el imaginario háptico inconsciente, mucho más que por la visión nítida-racional con la que diseñamos los espacios. Pallasmaa se apoya también en el filósofo norteamericano David Michael Levin, señalando que “necesitamos examinar de manera crítica y urgente el carácter de la vista que domina nuestro mundo; un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios... la voluntad de poder en la visión es muy fuerte. Existe una tendencia muy sólida a captar, fijar, cosificar y totalizar; una tendencia a dominar, asegurar y controlar”¹⁴. Juhani entreteje en su obra una crítica tenaz a la tendencia ocularcentrista. Escojo algunas hebras del tejido del finlandés, que aterrizan en los pormenores que esto provoca en la arquitectura:

“La inhumanidad de la arquitectura contemporánea puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y los sentidos, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial... El dominio del ojo tiende a empujarnos hacia el distanciamiento, el aislamiento y la exterioridad. Sin duda, el arte del ojo ha producido edificios imponentes y asombrosos, pero no ha facilitado el arraigo humano en el mundo... El proyecto moderno ha albergado al ojo y el intelecto pero ha dejado sin hogar al resto del cuerpo, a nuestros recuerdos, sueños e imaginación”¹⁵... Nuestra sociedad se caracteriza por un crecimiento canceroso de la

¹¹ Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. GG. Barcelona. 2021. Pag 14.

¹² Pallasmaa. Op cit. Pag 14.

¹³ Ehrenzweig, Anton. *The hidden order of art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. University of California Press. 1995. Los Angeles.

¹⁴ Pallasmaa. Op cit. Pag 22

¹⁵ Pallasmaa. Op cit. Pag 23

vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o ser mostrado. La propagación de la superficial imaginaria arquitectónica, carente de cualquier sentido de materialidad y de empatía, forma claramente parte de este proceso¹⁶... En los últimos años ha predominado un tipo de arquitectura que apunta hacia una imagen visual llamativa; se ha adoptado la estrategia psicológica de la persuasión instantánea. Los edificios se han transformado en productos imagen, separados de la profundidad existencial. Hay una obsesión por la apariencia superficial¹⁷... Los edificios pierden plasticidad y se aíslan en el terreno frío y distante de la visión¹⁸... Los materiales actuales, como el vidrio pulido y transparente, los metales esmaltados, los plásticos sintéticos, tienden a ofrecer al ojo superficies implacables, sin expresar su esencia ni su edad. Los edificios aspiran a una perfección eternamente joven; hay un miedo a las señales de desgaste, en estrecha relación con nuestro miedo a la muerte¹⁹...

Marchamos hacia un distanciamiento, una desensualización y deserotización escalofrantes²⁰... La arquitectura se ha distanciado de los contenidos míticos originales y se ha vaciado de todo significado. Solo queda el deseo de estetización. En el mundo obscuramente materialista de hoy, la esencia poética de la arquitectura está amenazada²¹... Las casas contemporáneas son tan alienantes porque no contienen secretos. Su estructura y contenido se perciben de un solo vistazo²²... Las obras asombran pero carecen de la capacidad de conmovernos porque su expresión está desprovista de los fundamentos existenciales de la experiencia arquitectónica²³...

¹⁶ Pallasmaa. Op cit. Pag 28

¹⁷ Pallasmaa. Op cit. Pag 34

¹⁸ Pallasmaa. Op cit. Pag 34

¹⁹ Pallasmaa. Op cit. Pag 37

²⁰ Pallasmaa. Op cit. Pag 38

²¹ Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. GG. Barcelona. 2019. Pag 9

²² Pallasmaa. *Habitar*. Pag 31

²³ Pallasmaa. *Habitar*. Pag 105

Todo esto puede verse muy bien en infinidad de ejemplos de arquitectura contemporánea; basta buscar un poco en internet y de inmediato aparecerán los sitios de arquitectos mostrando en sus obras la blancura uniforme, la transparencia, apertura, nitidez y pulcritud en todo su esplendor. La arquitectura como espectáculo visual, perspicaz y asombroso. No es que los resultados volumétricos o diseños carezcan de estudio, belleza o detalle; todo lo contrario, son precisos, meticulosamente estudiados y muchos de ellos muy bien logrados en términos estéticos y funcionales. No por nada se le atribuye erróneamente a Mies van der Rohe la famosa frase de Flaubert "Dios está en los detalles". Pero más allá de esta extraordinaria fachada y hermosa apariencia visual, queda oculta en el fondo de esta arquitectura, sólo perceptible por la mirada que va más allá de la superficie, toda una alienación, un desarraigo, un deseo de trascendencia por negación de la materialidad y el tiempo, un vacío existencial y de significado, una frialdad de temperamento que nos hace insensibles a la adversidad del vecino o del hermano. Todo ello jugando a favor de la Medusa y su mirada petrificante, transformando al ser humano en una criatura incapaz de conmoverse, es decir, un ser sin alma.

III. EL RÉGIMEN DIURNO POSTURAL O LA CONQUISTA DEL ESPACIO

Ya no hay territorios en este planeta que queden libres de escrutinio y dominación diurna. La conquista debe trascender fronteras y para la visión occidental, resulta más interesante escapar al espacio interestelar y las esferas celestes que adentrarse en las profundidades y misterios del océano. Le parece mejor expulsar cohetes más allá de la estratosfera que sumergirse en las aguas caóticas y abismales que tanto temor provocan al pensamiento racional especular. Este temor a la oscuridad es primigenio. Nos dice Durand que la noche y las tinieblas generan un miedo arcaico, junto con angustia, tristeza y abatimiento,

producto de que “todo puede venirse abajo”. No solo eso, la cualidad tenebrosa de esconderlo todo al escrutinio de la vista, la hace espacio perfecto para que la locura y el caos, los demonios y monstruos, aniden en ella. La oscuridad causa rechazo porque se asocia a la ignorancia. El régimen diurno se opone a la oscuridad debido a su carácter irracional, indescifrable por la razón. Lo dice magistralmente Rudolf Otto en su obra clásica, *Lo Santo*: “por debajo de la esfera racional, de desnuda claridad, yace una oscura profundidad a la que no llegan los conceptos... que permanece en la irremisible oscuridad de la experiencia inconcebible, puramente sentimental e irracional”²⁴. Vemos aquí uno de los porqués del desarraigo del régimen diurno, siempre en fuga y conflicto con la profundidad y el misterio, tratando de negar el pasado y la historia, aquello que está por detrás y no puede verse, para mejor trascender en el futuro lineal, siempre por delante, siempre a la vista. Toda esta serie de imágenes de oscuridad podrían hacernos pensar que seguimos en el estudio del régimen diurno en su cualidad especular. Sin embargo, como dijimos ya en la introducción, la verticalidad postural estará siempre ligada con la manipulación y la visión extendida hacia el horizonte y el firmamento. Así, el deseo por conquistar el espacio es postural en su verticalidad fugaz y trascendental, pero la profundidad impenetrable del océano es también postural, en el sentido de enroscamiento y descenso hacia el abismo insondable. Posturalmente, a la vertical se le contrapone la espiral. Las tinieblas, posturalmente hablando, denotan siempre ocultamiento protector y laberintos retorcidos cargados de misterio. Estos gestos posturales se acusan bien en los ritos del trazado del templo en el antiguo Egipto, donde el arquitecto extiende la cuerda que permanecía enmarañada en el huso, creando con ello el perímetro o trazo delimitador de la futura morada de la divinidad. Lo curvo y enroscado da paso a lo lineal y rectificado, revelando con ello la forma cosmogónica que gobierna sobre el caos. Lo mismo sucede con los

papiros, rollos y pergaminos de la antigüedad y el medioevo, donde el gesto de abrirlos, extenderlos o desenrollarlos equivale a una nueva cosmogonía, conocimiento, claridad y misterio desvelado. El rabino abre los rollos de la Torah para dar paso al logos o recitamiento de la palabra sagrada. Es el triunfo sobre las tinieblas y el enroscamiento laberíntico.

Así, lo que parece especular en principio es también postural; la verticalidad y rectificación triunfando sobre los meandros y las profundidades abismales.

Al respecto dice Durand: “la verticalidad, la ascensión, la elevación, la conquista de los cielos, todo ello es un deseo de evasión. “Llegué al cielo, soy inmortal”... Toda elevación es isomorfa de una purificación... los símbolos ascensionales hablan acerca de la conquista de una potencia perdida”²⁵. Por supuesto, potencia aquí equivale a virilidad: mostrarse ante los demás, protagonizar, erguirse para imponerse y atemorizar al más débil. No hace falta profundizar mucho para encontrar en toda urbe occidental contemporánea, exhibiéndose cual pavorreales, una nutrida gama de estructuras itifálicas diurno posturales. En una nueva forma de conquista espacial, las naciones se agitan en lucha constante por demostrar quien lo tiene más grande... me refiero claro está, al edificio. Pero el problema de la verticalidad occidental no es estético sino funcional. En un mundo sobrepoblado, trae consigo un aumento considerable en la densidad poblacional, y ello a su vez, significa un consecuente devaluó medioambiental y de calidad de vida. Para el antropólogo Edward Hall²⁶, lo que se hace en la vivienda vertical de occidente equivale a transformarnos en gallinas o cerdos, pues se siguen al pie de la letra los mismos criterios de apiñamiento social en las torres habitacionales como en las granjas de cultivo. La única precaución a tener para que no se maten unos a otros es ponerlos en cajas o departamentos, uno encima del otro, estibando tantos como se desee, en bien de la economía capitalista. Hall advierte que las consecuencias de

²⁴ Otto, R. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial. 2012. Madrid. Pag 8

²⁵ Durand, Gilbert. Op. Cit. Pag 132 y ss

²⁶ Hall. Op Cit.

esta planeación urbana son devastadoras y no se manifiestan sino hasta que es demasiado tarde. El individuo queda idiotizado por privación sensorial y crece de forma exponencial el estrés y la tensión del entorno. En una sociedad de este tipo, los nacimientos se minimizan y las muertes se potencializan. Menos de 10m² por habitante se traducen en duplicar la patología social, enfermedades, delitos y violencia intra y extramuros.

Quizá el mejor ejemplo visual de esta barbarie diurna sean las fotografías de Hong Kong del artista Michael Wolf, donde la escala del individuo queda absolutamente rebajada ante aquella otra del edificio que lo devora. Hong Kong es particularmente interesante por sus “viviendas ataúd”, con casos de hasta 170,000 individuos “viviendo” en un espacio de menos de 4m².

IV. EL RÉGIMEN DIURNO ESQUIZOMORFO O EL DESGARRAMIENTO LINEAL DEL MUNDO.

Concluyamos el estudio del régimen diurno analizando sus matices de carácter esquizomorfo. Aunque vale decir que en realidad, todo el régimen diurno y sus estructuras son esquizomorfas. La rectitud es isomorfa del corte tajante de la espada, así como la claridad es isomorfa del proceso primordial en el que el cosmos surge sólo a partir de su distanciamiento respecto del caos que le precede.

Ambas estructuras separan, dividen, excluyen y marcan precisas diferencias. En la arquitectura y urbanismo, saltan a la vista en primer lugar los trazos reticulares, lineales u ortogonales, en los que el espacio queda configurado en un orden perfecto de carácter sociófugo, con cada cosa en su sitio. Comenzando con Roma, casi la totalidad de urbes occidentales responden fundamentalmente a este trazo rector, reticular o geometrizado, con ligeras variantes. El trazo de plato roto, tan agradable de recorrer por sus enredos y encrucijadas de calles angostas y apretadas, es mayoritariamente una herencia oriental y del mundo musulmán. El orden perfecto del trazo ortogonal es consecuencia de la búsqueda diurna por el reposo, la estabilidad, el

equilibrio y la simetría. La retícula ortogonal trabaja como una red en la que las cosas pueden ordenarse y crecer ad infinitum sin dejar ningún espacio desaprovechado. La propia naturaleza utiliza este recurso geométrico en la configuración de sus estructuras atómicas y moleculares. De lo que se trata es de minimizar la entropía, el movimiento caótico, los vacíos o huecos en los que algún agente extraño pueda entrometerse y la estructura tienda a desplazarse, provocando fracturas y pérdida de energía. La ortogonalidad garantiza poner cada cosa en su sitio y a la escala que se prefiera. Con ello, el sistema se vuelve estable y el cambio entrópico se minimiza por completo.

Esta ley del mínimo esfuerzo, fundamental para la conservación de la materia inerte, ha sido muy bien acogida en los hogares de la modernidad, donde el sedentarismo y el automatismo de los objetos ganan terreno a pasos agigantados. Este tipo de objetos, nos dice Baudrillard, cumplen el sueño diurno de dominación; satisfacen el deseo fundamental de que todo marche solo, es decir, sin el menor esfuerzo. El dogma moderno postula que para toda necesidad hay una máquina que se encargará de solucionarla. Lo esencial es que el mundo sea operado por alguien más, en este caso la máquina y en últimas fechas, la inteligencia artificial. Con ello, incluso el pensamiento ha sido absorbido por la ley del mínimo esfuerzo. Permanecer sentados, sin movimiento o actividad, tiene que ver sin duda con el deseo de estabilidad del régimen diurno, donde como ya dijimos, el cambio es considerado una amenaza intolerable. Con la modernidad y sus objetos de consumo, el ciudadano se vuelve un ser perezoso, que busca resolver todo fácil y de inmediato. En palabras de Baudrillard “la máquina conduce a una eliminación de funciones que llega a la parálisis”²⁷. A su vez, David Le Breton señala: “nunca se ha utilizado tan poco la movilidad individual como en nuestras sociedades. La energía propiamente humana, surgida de la voluntad y de los más elementales recursos del cuerpo, hoy raramente es requerida en el curso de la vida cotidiana... el coche es hoy el rey de

²⁷ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores. 1999. México. Pag 63. Baudrillard cita a su vez a Lewis Mumford y su obra *Technique et civilization*

nuestra vida y ha hecho del cuerpo algo superfluo. La condición humana ha devenido en condición inmóvil, ayudada por un sinnúmero de prótesis”²⁸. Por supuesto, la prótesis fundamental de la modernidad ha sido el automóvil. Hace la vida fácil conectando grandes distancias en tiempos cortos y se vuelve pronto un objeto de deseo y de estatus social, completamente asociado a la virilidad, la potencia y la velocidad. Volviendo con Baudrillard, “el movimiento por sí solo es constitutivo de dicha, pero la euforia de la velocidad es otra cosa; está fundada en el imaginario del desplazamiento sin esfuerzo y constituye una dicha aún mayor”²⁹. A su vez, Pallasmaa dirá que: “La arquitectura debe defender ferozmente la lentitud, ralentizar la experiencia del mundo”³⁰. Y es que como hemos dicho, la velocidad –a ojos de la modernidad– es sinónimo de poder fálico. Autos, trenes, aviones, computadoras; todos ellos denotan poder en virtud de su velocidad. Esta condición ha pasado ahora a conquistar el espacio visual por completo. Las imágenes con que se bombardea la retina día con día, pasan y se repiten a una velocidad tal, que imposibilitan su lectura y comprensión profunda y con ello, deshumanizan todo lo que se observa. La fugacidad de las imágenes da cuenta del delirio occidental por escapar de la profundidad de la vida, y provoca cada vez más, mentes idiotizadas de fácil control y famélicas por consumir cuanto se les presente a su mirada. Claro está, para que el auto sea eficiente, es necesario otorgarle vías libres para su circulación y para ello, la línea recta de carácter diurno es la mejor apuesta. Sin embargo, la linealidad de las calles occidentales, sus avenidas, freeways, mainstreets y periféricos, provoca una falta de relación afectiva con el entorno, por estar planeada para pasar de prisa, sin mirar los detalles, ni las texturas, ni los pequeños cambios que habitan en el tiempo, sólo perceptibles a escala del peatón. Subir al auto equivale a ingresar en una burbuja que separa, aísla y aparta a individuos y sociedades. Igual que los edificios itifálicos, el auto se vuelve una

herramienta más de showoff, de vanidad insolente; marca una separación ontológica en la mente de quien posa y se muestra con vanagloria en el interior del objeto, y aquel otro que le observa desde afuera, con admiración o recelo.

Podemos decir entonces que tanto el urbanismo como la arquitectura de la modernidad occidental apostaron por la máquina antes que el ser humano. Caminar dejó de ser una necesidad para todo aquel que por medios propios o con deudas crediticias, lograra poseer un automóvil. No por nada dice David Le Breton que caminar es una evasión de la modernidad, una forma de burlarnos de ella. “Caminar es una apertura al mundo. Restituye el feliz sentimiento de la existencia. Sumerge en una forma de meditación que requiere una sensorialidad plena. Uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras sociedades contemporáneas... el vagar es un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado... caminar es un método de reencantamiento del tiempo y el espacio... un método de inmersión en el mundo, un medio para dejarse penetrar por la naturaleza y ponerse en contacto con un universo inaccesible a la vida cotidiana... caminar es una travesía por el silencio... un rodeo para reencontrarse con uno mismo”³¹.

Este cambio en la forma de vida, del peatón al vehículo, trajo consigo el aumento en la diferenciación de individuos y sociedades. La modernidad construyó sus ciudades bajo el recurso de la linealidad tajante, que por definición, separa dos universos distintos: el afuera y el adentro, la figura y el fondo, la sagrado y lo profano, la polis y la naturaleza, la propiedad privada y el espacio público. Cuando la línea crece en dos dimensiones deviene un muro, una muralla, un rechazo, un conflicto entre dos formas de existencia, una protección si se prefiere, pero de una alteridad que se rechaza. La línea recta y su trazo tajante separa las realidades ontológicas y sociales. La línea curva y su trazo

²⁸ Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Siruela. Madrid. 2022. Pag 17,18

²⁹ Baudrillard. Op. Cit. Pag. 75

³⁰ Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. GG. Barcelona. 2019. Pag. 74

³¹ Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Siruela. 2022. Madrid. Pags 15,21, 26, 47, 69, 16.

centrípeto en cambio, reúnen, agrupan, integran las partes en un todo congruente y participativo del cual es difícil separarse. Viene bien recordar aquí a Alejandro el Grande, esa figura heroica, protagonista del régimen diurno conquistador, discípulo de Aristóteles y considerado un genio en el arte de la guerra. Resulta que cuando llega a Frigia, camino a su conquista del imperio persa, le enfrentan al nudo gordiano, pues sólo aquel capaz de desatarlo podría conquistar el Oriente. Lo que hace Alejandro es desenvainar su espada y cortar de tajo la cuerda, creyendo que con ello había resuelto el problema. Quizá si Alejandro hubiese tenido por maestro a Quirón –ese gran centauro “hábil con los manos”, antítesis aristotélica, experto en el arte del engaño y la astucia, y tutor de buen número de figuras masculinas mucho más cercanas al régimen nocturno– hubiese logrado verdaderamente solucionar el reto que se le había impuesto. Evidentemente no fue así; Alejandro es el ejemplo perfecto del héroe del régimen diurno, con todas sus cualidades; esto lo hace poseedor de una mente peripatética, incapaz de lidiar con lo irracional o descifrar aquello que se esconde a la mirada (los cabos del nudo de Gordias habían quedado ocultos en su interior). Claro está que cualquier explicación de este acontecimiento legendario, proveniente de una mente de carácter diurno, dirá que Alejandro fue “muy creativo” al sacar su espada y cortar de tajo el nudo incomprensible. Dirán que Alejandro hizo uso del pensamiento lateral para resolver este problema. Nada más lejano a la realidad. Lo cierto es que cortar, instrumento diurno por excelencia, nunca significa resolver, pues el nudo no queda desecho. El latín *resolvere* significa aflojar, desabrochar, liberar, soltar; su raíz indoeuropea significa “dar vuelta”. Una mente conquistadora como la de Alejandro jamás hará uso del pensamiento lateral, flexible ante nuevas ideas, abierto a la ambigüedad y la multivocidad. El pensamiento conquistador es por definición de carácter vertical, como la espada del guerrero. Con el corte tajante de Alejandro no queda resuelto absolutamente nada; el misterio queda indescifrable, el nudo permanece invicto, el conquistador muere antes de hacerse con Oriente.

Veamos otra forma esquizomorfa del régimen diurno. Aparece en la vivienda burguesa, previo al nacimiento del movimiento moderno en la arquitectura. Vuelvo a recurrir al genio de Baudrillard para recordar cómo incluso la configuración del mobiliario resulta una imagen fiel de las estructuras sociales que lo enmarcan³². El interior burgués, dice el francés, es prototípico del orden patriarcal (ergo, del régimen diurno), con una tendencia a cerrar y organizar los espacios como entidades independientes. Cada habitación tiene un uso y destino estricto, a imagen de la autoridad. La forma cerrada se vuelve una frontera absoluta, un continente fijo donde los objetos tienen una función precisa que cumplir: el espejo, el reloj, la chimenea, la lámpara, los Swarovskys, los Lladró, los animales disecados colgando como trofeo; cada uno en su lugar. Ante esta cerrazón y acumulación burguesa, la modernidad se opone con su configuración de espacio abierto, integrado, liberado de los objetos, transparente, continuo, lineal, de muros y techos desnudos, formas rectas y ortogonales. Sin embargo, este amor por las líneas rectas trae como consecuencia el apartarse de las morfologías naturales y del cuerpo. La casa burguesa puede estar repleta de objetos pero estos son parte de una organización somática. El reloj de pared por ejemplo, péndulo hipnotizante colocado a menudo como remate de la chimenea, posee un tic-tac que consagra la intimidad del lugar porque evoca un sonido primordial en el interior de nuestro propio cuerpo: el corazón. El reloj burgués es un órgano que tranquiliza. En cambio, “es en la convivencia profunda, en la percepción visceral de nuestro propio cuerpo, cuando somos decepcionados por la modernidad. No encontramos ecos de nuestros propios órganos en nada. Ya no hay organización somática”³³. No hay ligas entre el hombre y sus objetos y estos dejan de tener valores simbólicos. Ya no hablan, ya no interfieren en el campo de lo imaginario como antes lo hacían. Estas ideas de Baudrillard me recuerdan a Heidegger cuando describe la nueva forma de ser y de estar en el mundo tecnocientífico occidental, cada vez más alejado

³² Baudrillard. *Op. Cit.*

³³ Baudrillard. *Op. Cit.* Pág 61

del pasado y las costumbres. Los objetos pasan de tener un valor simbólico y cultural, arraigado en el tiempo y la permanencia, a volverse simples estructuras de uso y consumo fugaz y desechable. Los objetos antiguos, que tanto aborrece la modernidad, están ahí para significar, o mejor aún, para simbolizar. Baudrillard dirá que se integran en la estructura del ambiente porque están cargados de calidez, recuerdos y nostalgia, en contraposición a todo gadget moderno, de carácter frío y sólo valorizado por su desempeño y funcionamiento inmediato³⁴. Lo que fascina del objeto antiguo, insiste Baudrillard, es su alusión a un mundo previo que nos antecede con todo un gran relato que contarnos. Por eso, la simple y pura “funcionalidad” de la modernidad nunca es suficiente, salvo para alguien desarraigado por completo de su pasado, sus recuerdos y experiencias. A este respecto dice Bachelard que todo un pasado viene a vivir con nosotros en el instante que comenzamos a vivir los espacios desde el pensamiento y los sueños³⁵. Dejamos de vivir la pura positividad para instalarnos mejor en la ensoñación prodigiosa. La funcionalidad y sus gadgets no acogen al individuo, no le hacen sentirse en casa. El ser humano tiene siempre necesidad de sus reliquias cargadas de sentido y valor simbólico. La antigüedad, dice Baudrillard, cobra siempre en el entorno un valor de célula madre y de trascendencia, organizando el espacio según un modo interno, subjetivo, propio y opuesto a la organización racional que mira siempre hacia fuera y hacia adelante, sin adentrarse en las profundidades ni en el pasado del individuo que lo habita³⁶. Así, el objeto funcional deviene auténtica ausencia del ser³⁷, desprovisto por completo de significado o valor simbólico. Volviendo con Heidegger, para salir del Dasein tecnocrático y consumista de la modernidad, necesitamos retomar una relación de poiesis con los objetos, los espacios y las técnicas que nos conforman; una relación que nos lleve en dirección hacia el ser, en vez de eludirlo.

Quisiera ahora traer aquí, para ahondar en el análisis del régimen diurno, su velocidad, rascacielos y linealidades esquizomorfas, la voz de un gran arquitecto no sólo de la modernidad sino de todos los tiempos: Frank Lloyd Wright. Este genio norteamericano estuvo sin duda seducido por muchas de las imágenes diurnas que hemos estudiado, pero va más allá y logra integrar en su visión el contrapeso de muchas otras imágenes que corresponden al régimen nocturno. Frank es un moderno de primera fila, pero también un artista creador como pocos, que supo infundir en sus obras la coincidentia oppositorum de las estructuras místicas, así como la armonía sintética del imaginario nocturno, en las que el conflicto de la antítesis queda trascendido. En su sexta y última Kahn Lecture³⁸, en Princeton, Wright pregunta en tono de advertencia –y ojo, lo hace en 1930, hace casi cien años– ¿Acaso las civilizaciones mueren a causa de sus ciudades? Para el arquitecto, la liga fundamental entre la verticalidad del rascacielos y la ortogonalidad de los trazos urbanos radica en la velocidad, o quizá mejor, en la aceleración. Pero esta cualidad es un síntoma peligroso al que debemos atender, pues no es sino la antesala de la decadencia. “Estamos presenciando la aceleración que precede a la disolución”³⁹. En las ciudades de la modernidad, hay una aceleración formidable debida al uso del rascacielos como instrumento tecnocrático: “recurso comercial que permite al propietario explotar la ciudad (la tierra) hasta el límite”⁴⁰. Bajo este escenario, “la ciudad consigna al individuo a la casilla 337.611, bloque F, avenida A, calle 127. Y no hay nada que pueda distinguir al 337.611 del 337.610 o del 27.643, sección D, intersección 118 y 119... es la extinción y el triunfo final de la máquina sobre el hombre... la ciudad misma no es más que el hombre-máquina, la sombra letal del hombre sensible”⁴¹. Las palabras de Wright resuenan con vigor al recordar las viviendas ataúd de los rascacielos de Hong Kong que hemos ya mencionado. Por supuesto, está crítica lleva una dirección muy bien determinada, hacia la diana Le Corbusieriana que tanto

³⁴ Baudrillard. Op Cit. Pag. 85 3

³⁵ Bachelard, Op cit. Pag 35.

³⁶ Baudrillard. Op cit. Pag 90.

³⁷ Baudrillard, Op cit. Pag 91.

³⁸ Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna. The Kahn Lectures. Princeton 1930*. Paidós. 2010. Madrid. Pag 229

³⁹ Wright. Op cit, Pag 230.

⁴⁰ Wright. Op cit, Pag 233. El paréntesis es mío.

⁴¹ Wright. Op cit. Pag 230.

preocupó a Wright, pero independientemente de eso, el saco le queda a toda megalópolis occidental, como mandado a hacer con sastre italiano. El problema del tráfico, continúa Wright, “será pronto imposible de solucionar y nos obliga a centrar la atención en la tiranía de la verticalidad (...) Como hemos visto, la cuadrícula que ha crecido hasta convertirse en metrópoli, causa ya el suficiente sufrimiento humano como para hacer que naufrague la estructura de la ciudad. La alta presión sanguínea de las congestionadas arterias se está volviendo intolerable”⁴². Creo que hoy más que nunca habría que retomar las lecturas de Wright, pues no sólo la verticalidad del rascacielos y la reticularidad de las ciudades se muestran como signos de gravedad sino también la divinización de la máquina, no sólo aquella de la modernidad sino también la que seduce ahora al mundo contemporáneo a través de sus imágenes y artificios vertiginosos.

Terminaremos el análisis del régimen diurno con un caso extremo, perfecto para resumir cuanto hemos dicho hasta ahora. Se trata del proyecto de ciudad lineal The Line, en construcción actualmente en Arabia Saudita, a imagen y semejanza de su creador intelectual, el actual príncipe heredero y primer ministro Mohammed bin Salman Al Saud. Al lado de esta figura, Alejandro es un niño de brazos como exponente maravilloso del régimen diurno en total desequilibrio. ¿En qué consiste esta perversa distopía? En prometer una ciudad perfecta, auto sostenible, sin emisiones de CO₂, con acceso a cualquier servicio dentro de la ciudad a cinco minutos a pie, o bien, haciendo uso de los espectaculares trenes de alta velocidad⁴³. Lo que no dicen mucho o quizá no quieren ver es que piensan meter aquí nueve millones de personas, con una densidad de 265,000 hab/km², es decir, 10 veces más que la actual Manhattan. The Line es una aberración de 170 kms de largo, 500 metros de altura –pocas torres en el mundo superan actualmente esta barrera– y miserables 200

metros de ancho. Muchos investigadores a lo largo y ancho del planeta han advertido ya lo que resulta evidente: un trazo lineal es la forma menos eficiente de configuración urbana. Esto, de acuerdo por ejemplo con los investigadores Rafael Prieto-Curiel y Daniel Kondr, del Complexity Science Hub en Viena, es “la encarnación perfecta del sueño de comenzar desde cero y repensar completamente una ciudad”, es decir, una vez más, el desarraigo al pasado como una de las grandes aspiraciones del régimen diurno. The Line no es más que la resurrección de lo que fue en origen la angustia. *Angustiae* era ese camino estrecho, entre rocas de inmensa altura, donde uno se siente por completo encerrado, asfixiado, vulnerable, sometido y aplastado. Pues bien, podemos concluir con Hillman⁴⁴, otro gran heredero del Círculo de Eranos, que el lenguaje arquitectónico que hemos expuesto aquí es un vivo reflejo del lenguaje neurótico occidental, distanciante, objetivante, frío, apático, amnésico e intolerante. Hillman advierte que necesitamos con urgencia deslitalizar y desconceptualizar el mundo y esto aplica por supuesto a las formas arquitectónicas. La crisis que vive occidente se debe en buena medida a la falta de simbolización provocada por la instrumentalización y desacralización de la naturaleza; la sustitución de la escala y el contacto humano, por la velocidad incontenible de la tecnología, el automóvil y las imágenes; el desprecio de la experiencia del mundo y su suplantación por la virtualidad y artificialidad del video o realidad aumentada. Todo esto nos está conduciendo por un camino que lleva a la desaparición de la relación y empatía con el otro; donde es mejor grabar una violación, un asalto o una golpiza para subirla a las redes sociales, antes que mover un dedo para ayudar al agredido.

V. EL RÉGIMEN NOCTURNO O EL ELOGIO DE LA SOMBRA

Reflexionemos un poco más respecto al cambio de actitud imaginativa al que se refiere Durand. Dice el antropólogo que cuando la mentalidad se

⁴² Wright, Op cit, Pag 234.

⁴³ Información obtenida principalmente de: Prieto-Curiel, R., Kondor, D. Arguments for building The Circle and not The Line in Saudi Arabia. *npj Urban Sustain* 3, 35 (2023). <https://doi.org/10.1038/s42949-023-00115-y>

⁴⁴ Hillman, James. *Alchemical Psychology*. Uniform Edition of the Writings of James Hillman. Volume 5. Spring Publications Inc. Putnam, Connecticut.

inclina de manera exclusiva hacia la búsqueda de trascendencia, como en el caso del régimen diurno, se da automáticamente un rechazo del mundo y la vida material, una alienación. “La representación que se confina exclusivamente en el Régimen Diurno de las imágenes desemboca en una vacuidad absoluta de tipo nirvánico, tensión polémica y constante vigilancia”⁴⁵. Llega el punto en que el héroe debe volver a casa, ya no en actitud bélica y de antítesis sino para abrazar el mundo y hacer las paces con él. El terrible monstruo caótico se transforma en guardián y amigo, que lejos de perseguirnos y aterrarnos, termina por domesticarse y acompañarnos. El temor y rechazo hacia las tinieblas amenazantes, identificadas con el caos y la muerte, dará paso a una nueva serie de isomorfismos eufemizados, donde la angustia desaparece y el misticismo brota con toda su ambigüedad y misterio, trascendiendo la antítesis y dotando a las imágenes de pluralidad de sentido. Las actitudes ante el tiempo y la muerte se invierten. Al incorporar el tiempo y los ciclos naturales, la muerte se acepta como sustrato ineludible de la vida, y la vejez deja de ser penuria para entenderse mejor como sabiduría y experiencia benefactora. Los materiales naturales cobran vida mostrando sus imperfecciones y desgastes, ya no como defecto sino como singularidad preciosa del objeto o criatura. El vertiginoso acontecer del mundo con sus autos, modas, aparatos e imágenes de caducidad inmediata, queda ralentizado y sustituido por un individuo que camina por calles empedradas y apretadas, para adentrarse con alegría en el mundo, dejándose llevar por la cadencia natural del espacio y el tiempo de la vida cotidiana. En esta otra actitud imaginativa, la noche se transforma en la morada de los amantes y del alma del místico. Las sombras son ahora ante los ojos del artista, dulzura primordial que aparece condensada y modelada en la piedra de las catedrales⁴⁶. La blancura esterilizada y fría del régimen diurno cede ante el despliegue de la riqueza policromática de la naturaleza. Aquí, la tintura de la vida deviene cualidad íntima sustancial,

ontológica. Lo dice Bachelard, los seres humanos estamos dotados de una infinita potencia del teñimiento. Así, en el régimen nocturno resucita el universo de sombra que había quedado condenado y menospreciado por occidente y su modernidad. Y no puedo pensar en mejor ejemplo para comprender y explicar el universo melifluo de las sombras, que el pensamiento japonés; esa cultura que hizo de la sombra un refugio y que supo descubrir en ella la belleza sublime de la simplicidad. Por eso, a la manera del Círculo de Eranos, recurro brevemente a la sabiduría de Oriente y al hermoso texto de Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*⁴⁷, para que nos instruya en los misterios de la estética nocturna y su calidez protectora. Dice Tanizaki:

“La oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza. Sustituyamos la luz eléctrica por la de una lámpara de aceite o de una vela y veremos inmediatamente como los objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad... la belleza de una habitación japonesa se produce siempre por los grados de sombra. No hay necesidad de ningún accesorio. A Occidente le sorprende esa desnudez y cree estar ante unos muros grises desprovistos de encanto; no ha captado en absoluto el enigma de la sombra ... en la oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable... lo bello no es una sustancia sino un dibujo de sombras, un juego de claroscuros. La belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra”.

Comparemos estas palabras con las de Wright, genio creador pero sin duda embelesado también con la claridad diurna de la modernidad: “Las sombras eran la pincelada de la antigüedad. Dejemos ahora que los modernos trabajen con luz, sin sombras innecesarias”⁴⁸.

El espacio cargado de sombras y claroscuros se vuelve inmediatamente un escenario de calidez y acogimiento, mundo de ensueños, de incierta claridad, latido de la noche. Permanecer en ese tipo de espacios invita a la mente a reflexionar y meditar, y al cuerpo a recorrer sus rincones; hace

⁴⁵ Durand. Op cit. Pag 199

⁴⁶ Rodin, Auguste. *Las catedrales de Francia*. Abada editores. 2014. Madrid. Pag. 171

⁴⁷ Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Siruela. Madrid.2021. Pag 33, 43, 47, 67,

⁴⁸ Wright, Op cit. Pag 153.

perder toda noción y dimensión del tiempo cotidiano, pues la sombra viste, carga de sentido, transforma lo ordinario en algo extraordinario, incluso sagrado. Haciendo eco de Tanizaki, Juhani Pallasmaa dirá que después del rodeo diurno y espiritual de la modernidad, impresionada por imágenes de fuga, escape y liberación, y por conceptos como inmaterialidad, ligereza, abstracción, pureza y limpieza, estamos volviendo ahora a imágenes femeninas y por lo tanto, apegadas al régimen nocturno; “imágenes de interioridad, intimidad y pertenencia”⁴⁹, donde el espacio de la sombra y la oscuridad atenúan la nitidez de la visión objetiva e invitan a fantasear, meditar y adaptarnos mejor a la visión periférica, sintética, donde el todo es más que la suma de sus partes. Ya hemos hablado de esta visión periférica que se dibuja como antítesis de aquella otra de la modernidad racional, pero atendiendo a Durand, si el régimen nocturno es una inversión del diurno, me parece oportuno hacer un ejercicio de semejanza y decir algunas palabras más al respecto, considerando la visión enfocada como prole del régimen diurno y la periférica como hija menor del régimen nocturno. Así entonces, podemos afirmar que bajo la visión periférica, la imagen del mundo cambia por completo. Veamos cómo.

Pallasmaa comenta “liberado del deseo implícito de control y poder, quizá sea precisamente en la visión desenfocada cuando el ojo sea capaz de nuevo, de abrir nuevos campos de visión y pensamiento. La pérdida de foco puede emancipar al ojo de su dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática”⁵⁰. A este respecto, Ehrenzweig⁵¹ recuerda a Klee y sus dos modos de atención artística: endotópica y exotópica, la primera enfocada y atenta a la aparición de la figura que nace ante el trazo del artista; la segunda, consciente mejor de la totalidad y el fondo que permanece detrás y abraza a esa figura. Para Klee, el verdadero artista debe ser capaz de entrenar la mirada para lograr distinguir ambas realidades en el cuadro. Esto es fácil de decir para un genio que desde temprana edad era capaz de escribir con la diestra y dibujar

con la siniestra, simultáneamente. Tanizaki habla muy bello de este cambio de visión, cuando refiere la maravillosa experiencia de contemplar los reflejos y efectos visuales que anidan en los shojis⁵². “A menudo me detengo a contemplar la superficie del papel, iluminada más no por ello deslumbrante... y llego a dudar de la realidad de esa luz de ensueño y parpadeo... universo ambiguo donde sombra y luz se confunden... algunas veces me he vuelto para mirarlos de nuevo, **y a medida que la visión perpendicular va dando paso a la lateral**, la superficie del papel se pone a emitir una suave y misteriosa irradiación...”⁵³

Toda esta fascinación por las texturas, tonalidades, reflejos y claroscuros, será siempre bienvenida en la arquitectura de régimen nocturno, donde la materialidad de los cuerpos y escenarios cobra importancia plena. La psicología ambiental conoce muy bien esta visión periférica, pues se encarga principalmente del estudio de la interacción del ambiente con la conducta y experiencia humana⁵⁴. William Ittelson, pionero de la disciplina, habla de las dos visiones refiriéndose a ellas como percepción objetual –atómica, racional, enfocada– y en contrapartida a esta, la percepción ambiental, de carácter molar y holístico. Esta forma de percepción no define el mundo a la manera de la ventana renacentista, en donde todo queda fijo y cosificado en un lugar y tiempo absolutos, sino que depende siempre de la experiencia motora y la interacción con el entorno. La percepción ambiental conecta de inmediato al sujeto con el mundo, haciéndolos participar de manera dinámica, es decir, en la temporalidad. El ambiente es una gran extensión, que rebasa la escala humana y que por lo mismo, no puede percibirse nunca de manera objetual. Hay una sobreabundancia de información, imposible de procesar de forma inmediata, como quisiera la razón y la visión enfocada. El mundo penetra en el sujeto a través de todos sus sentidos y no sólo por la mirada. Incluso cuando inmersos

⁵² Muro-mampara tradicional de la arquitectura japonesa, fabricado con papel traslúcido de enorme belleza por sus texturas y tonalidades.

⁵³ Tanizaki. Op Cit. Pag 49 y ss. Las negritas son mías.

⁵⁴ Para el lector interesado en la Psicología Ambiental, se sugiere como texto introductorio el texto de Charles Holahan: *Psicología Ambiental*

⁴⁹ Pallasmaa, Juhani. *Esencias*. GG. Barcelona. 2021. Pag 52

⁵⁰ Pallasmaa. *Los ojos de la piel*. Pag 40

⁵¹ Ehrenzweig. Op Cit. Pag 22

en el ambiente algo llama poderosamente nuestra atención, sigue estando ahí detrás el gran telón de fondo, mostrando contenidos que sólo capta el inconsciente pero que no por ello desaparecen. Esta es la visión inconsciente de la que habla Ehrenzweig, capaz de reconocer el orden oculto de las cosas en su totalidad, con una eficiencia muy por encima del escrutinio consciente⁵⁵. Ese telar de fondo está tejido con texturas de todo tipo, símbolos e imágenes que le hablan a la consciencia a partir del cuerpo.

Es aquí donde la arquitectura comienza a volverse fenomenología, contemplando asombrada todas esas imágenes de la materia, interioridad, intimidad y pertenencia de las que nos hablaba Pallasmaa y a las que nos recondujeron en buena medida, figuras como la de Alvar Aalto y Frank Lloyd Wright, a quienes por fortuna muchos más les siguieron. Para Aalto, el sentido más importante para experimentar la arquitectura no debe ser la visión enfocada y reductora de la experiencia, sino nuestro sentido existencial⁵⁶. La arquitectura deja de ser percibida como un objeto inerte y pasa a ser ambiente, experiencia, recorridos y sensaciones vinculadas con una historia y un relato que la vuelven sujeto de análisis reflexivo. Sus volúmenes se transforman con el tiempo y con las circunstancias, siempre irrepetibles. Sus materiales respiran, se hinchan y contraen, envejecen y se enferman; sus muros requieren, tal como sus dueños y habitantes, espacio para respirar y no sentirse ahogados. El espacio se convierte en vehículo para conducir al habitante hacia esferas multidimensionales, donde las pulsiones irracionales y el pathos puro encuentran también cobijo y lugar para expresarse. A este respecto Pallasmaa afirma –seguramente inspirado en Heidegger– que la arquitectura debe ser ante todo una experiencia de ser y de estar en el mundo: “si no soy capaz de encontrar sentido y significado en mi encuentro con un lugar, no hay ahí arquitectura; sólo la construcción muda, incapaz de conmoverme y afectarme... Para comprender la esencia de la arquitectura, hace falta primero una seria

comprensión de la memoria y la imaginación. Tenemos que abandonar el enfrentamiento racional con el mundo, para mejor, fundirnos con él a través del acto mismo de vivirlo, sentirlo, experimentarlo⁵⁷... pues cada experiencia conmovedora de la arquitectura es de carácter multisensorial⁵⁸. Ese es el secreto para lograr una arquitectura fuerte, que afecte en lo profundo y se grave en la memoria. Así entonces, experiencia multisensorial, memoria e imaginación se vuelven los ingredientes fundamentales de toda arquitectura que pretenda afectar y conmover el alma humana. Dicho de otro modo, lo que hace falta en la arquitectura y la experiencia del mundo en general, es recuperar el Dasein exiliado, el saber estar en el mundo con el celular, videojuego y computadora apagados, saboreando las experiencias reales, re-conociéndonos en la otredad, simpatizando con la vida, trascendiendo el conflicto y las contrariedades. Para ello, hay que hacer de la arquitectura una experiencia simbólica, acurrucada en el regazo del régimen nocturno. Sólo así lograremos salir de la pura funcionalidad y el asombro superficial y deshumanizado. Necesitamos que la arquitectura nos abrace, nos pida permanecer en ella y con ella. Y para ello, nada mejor que hablar brevemente acerca del arquetipo de la casa, símbolo fundamental de las figuras e isomorfismos de la intimidad y el resguardo.

VI. EL CARÁCTER MÍSTICO DEL RÉGIMEN, O EL ABRAZO MATERNO DEL HOGAR-REFUGIO

“El rumor del río corre por detrás de la casa. La lluvia cae sobre las losas desde el amanecer. El agua traza un surco sobre el cristal rajado en una esquina. La luz amarillenta se va apagando. En la habitación hace calor y el ambiente está cargado”. Así comienza Romain Rolland su extraordinario Jean Christophe. En esa casa está por nacer el protagonista. La escena es mágica. Se adhiere de inmediato a la memoria, se escucha nítidamente ese rumor fluvial y se contempla el cielo, a punto de dejar su profundidad azulada para abrazar a la

⁵⁵ Ehrenzweig. Op cit

⁵⁶ Pallasmaa. *Esencias*. Pag 112.

⁵⁷ Pallasmaa, Juhani. *Esencias*. GG. Barcelona, 2018. Pag 113,118

⁵⁸ Pallasmaa. *Los ojos de la piel*. Pag 52

diosa de rosáceos cabellos. Sabemos, sin saber por qué, que dentro, en el espacio de intimidad y refugio, sucede algo importante. Todo ello es posible gracias a la potencia de las imágenes simbólicas que utiliza el poeta. Y es que, recordando a Bachelard, visualizar una casa en la noche, en medio del bosque, es dar entrada a un sinfín de imágenes poéticas. Hablar de casa es hablar de un espacio de intimidad, y la única forma de aprender acerca de la intimidad es meditando la casa, el hogar, el refugio.

Para Bachelard “la casa es nuestro rincón del mundo, primer universo, que se vive tanto en su realidad como en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños⁵⁹”. Pallasmaa, profundo conocedor de La poética del espacio de Bachelard, también comenta: “La esencia del hogar es ser un sostén, un apoyo, una materia prima. Ese sostén es por supuesto, también psíquico, se sitúa mucho más enérgicamente en la psique que en cualquier escenario físico, y pertenece más a la poesía que a la arquitectura⁶⁰. El hogar no es un objeto construido sino un estado complejo, que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, rituales y ritmos personales⁶¹. Nuestro concepto de arquitectura es de un objeto perfectamente articulado pero desprovisto de vida⁶², y la arquitectura tiene también que mantener su secreto y misterio impenetrables con el fin de prender nuestra imaginación y emociones⁶³. Hoy, los valores dominantes desatienden la fantasía, suprimen los sentidos, petrifican al hombre y lo alejan del mundo. Sin embargo, la educación de los sentidos y la imaginación es una condición necesaria para una vida plena y digna, pues funcionan como medios de comprensión de la esencia poliédrica y multifacética del habitar⁶⁴”.

Esto es lo que tendría que enseñarse en los salones de arquitectura en el primer semestre de la carrera, para que los futuros creadores de espacios comprendieran de inicio que su oficio va mucho más allá de un análisis estrictamente racional de formas, volúmenes y funciones. Habrá algunos afortunados a los que los buenos profesores les hayan inculcado esta instrucción, me atrevería a decir iniciática, y les provoquen amor a las texturas y la diversidad de materiales, el color y los juegos de luces y sombras, la materialidad y complejidad de las que ya hemos hablado. Pero más allá de todo esto, los misterios mayores en la enseñanza deberían tratar acerca de la vida misma que sucede en los espacios: los pleitos y tertulias que auspiciaron, las risas y llantos de los que fueron testigos fieles; todos los pequeños actos familiares, únicos e irrepetibles en cada casa, habitan y permanecen en ella. Ellos son los que dan a la vida un valor de auténtica iniciación y los que inyectan vida a la arquitectura. Esto puede parecer exagerado, pero no lo es de ningún modo; aquí está la vida psíquica de la casa-hogar, igual de real que la que viven en ella nuestros cuerpos. De aquí la famosa frase “si las paredes hablaran”. Pues bien, habría que pedir a los alumnos un ensayo al respecto, donde plasmen qué dirían las paredes de su casa y que comiencen con ello la exploración de la arquitectura como experiencia vital, mucho más allá de las formas materiales, la estética y el funcionalismo. Claro está, para eso se necesitan poetas en las aulas, almas que logren conmover otras almas para sacudirles el exceso de racionalidad y egolatría e inculcarles mejor, una fuerte pasión por el ejercicio de la arquitectura. Por eso cita Pallasmaa al cineasta holandés Jan Vrijman cuando pregunta “¿por qué los arquitectos muestran tan poco interés en la gente durante el proceso del proyecto? ¿por qué son tan teóricos, tan distantes de la vida en general? Un verdadero artista se aproxima a su materia prima desde sus significados, desde las imágenes que resuenan en ella⁶⁵. Habría que hacer, como pide

⁵⁹ Bachelard, Op cit. Pag 33 y ss

⁶⁰ Pallasmaa. Habitar. Pag 19

⁶¹ Pallasmaa, Habitar. Pag 18

⁶² Pallasmaa. Habitar. Pag 15

⁶³ Pallasmaa. Los ojos de la piel. Pag 74

⁶⁴ Pallasmaa. Los ojos de la piel. Pag 116

⁶⁵ Pallasmaa. Habitar. Pag 19.

Frank Lloyd Wright, que los alumnos aprendan a sentir la arquitectura y no solo pensarla. Solo así se llega a la simplicidad que trae reposo al alma, porque “la simplicidad es algo sentido por el corazón, más que pensado por la cabeza”⁶⁶.

Uno de los problemas de la creación arquitectónica funcionalista, concebida sólo desde la utilidad y la estética, consiste en que, lo mismo que los objetos que analizamos con Baudrillard, termina por carecer de sentido y significado. Le falta adherirse a la vida y experiencia de los seres que la habitan. Juhani Pallasmaa

comenta: “Hemos llegado a convertirnos en personas sin hogar. Es un nuevo desarraigo, que tiene su origen en la incapacidad de unir el yo con el mundo a causa de vivir en un eterno presente. Se nos enseña a construir y proyectar casas, no hogares. Se olvida que la vivienda tiene su alma y su psique además de sus cualidades formales. Nuestro concepto de arquitectura es de un objeto perfectamente articulado pero desprovisto de vida”⁶⁷. Volviendo con Bachelard, la casa es un universo que en un primer momento comienza a ser concebido por la razón matemática y geométrica pero termina trascendiendo esta dimensión estrictamente objetiva, para volverse un acto de poesía. “La casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados a analizarla racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible, está hecha de sólidos bien tallados. Domina la línea recta. Pero la transposición a lo humano se efectúa en cuanto se toma la casa como espacio de consuelo e intimidad, un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces es cuando se abre fuera de toda racionalidad, hacia el campo de la poesía y el onirismo. Hay que liberarnos de nuestras geometrías racionales y utilitarias para acceder a la posibilidad de crear casas poesía”⁶⁸.

Esta doble polaridad en la imagen de la casa, esta especie de “trayecto antropológico” que va desde las pulsiones individuales que el arquitecto enfrenta al momento de crear, hasta las

consecuencias culturales y sociales que su obra produce, puede señalarse muy bien con algunos casos ejemplares. El primero que quiero comentar es el de la casa Farnsworth, auténtico hito en la historia de la arquitectura de la modernidad. Aquí, Mies van der Rohe, exiliado por el nazismo e instalado en Chicago, consigue un mecenas para continuar el desarrollo de sus ideas: la Dra Edith Farnsworth. Pero imaginen ustedes en qué tendría que terminar el asunto, con, por un lado, una nefróloga muy culta e independiente, que además era escritora, música, zoóloga y traductora, amante de la cultura italiana y su idílico modus vivendi toscano, y por el otro, un arquitecto autorreferencial, con sed de trascendencia y rechazo por el pasado, muy concentrado en los detalles racionalistas, el vidrio y el acero, la transparencia y la exposición: dos visiones antagónicas del mundo. Más allá de los sobrecostos financieros y temporales en los que la construcción de la casa incurrió, el problema fundamental saltaba a la vista desde antes de comenzar el diseño. La Dra Edith terminó demandando a Mies. El pleito duró varios años y se resolvió finalmente a favor del arquitecto. Pallasmaa dice: “Mies había proyectado una de las casas más atractivas del siglo XX en términos de la estética de la modernidad, pero su clienta no la encontró satisfactoria como hogar y por ello le demandó”⁶⁹. La Dra. Farnsworth se había transformado en una de esas miles de personas que cita Pallasmaa, con una obra maestra de arquitectura moderna, pero sin hogar... con una pecera abierta a los cuatro vientos, sin ninguna privacidad o intimidad, con dos baños muy detallados pero sin cuarto ni recoveco alguno para ofrecer refugio y hospedaje a sus familiares y amistades. Pallasmaa continúa diciendo: “sin menospreciar la obra de Mies, se debe señalar el distanciamiento respecto a la vida y la intencionada reducción del espectro vital que despliega esta obra de arquitectura”⁷⁰.

Otro caso similar, más reciente e incomparablemente más pobre en calidad y propuesta: la casa VI de Peter Eisenman. El punto

⁶⁶ Wright. Op cit. Pag 149

⁶⁷ Wright. Op cit. Pag 149

⁶⁸ Bachelard, Op cit. Pag 79y ss

⁶⁹ Pallasmaa. Habitar. Pag 15

⁷⁰ Ibid. Pag 15

de partida para este diseño: la retícula ortogonal para, a partir de ahí, dividir o separar el espacio en cuatro secciones. La casa es una oda a la línea recta, el trazo ortogonal y la imaginación esquizomorfa. Argumentando toda una definición “revolucionaria” del concepto de casa –claro está, a ojos de Eisenman y cualquier mente de carácter diurno exacerbado– el arquitecto diseña y construye caprichos, obligando al cliente a callarse y sufrirlos en su habitar cotidiano (quienes por cierto, lo hacen de muy buena gana). Eisenman sufre igual que Mies, deseos de vanagloria, y para hacerse a un lado de cualquier forma del pasado y comenzar su propia historia, se postula como post-funcionalista. Ya no quiere que “la forma siga a la función”, al diablo con eso. Todo el diseño se vuelve algo “conceptual”. No costará mucho intuir los resultados de esta casa. A diferencia del talento y altura de Mies, que encontraba a Dios en los detalles, esta “casa” es un compendio de detalles mal diseñados y no resueltos. Eisenman era un “arquitecto de papel”, con muy buenos contactos pero sin ninguna experiencia de obra. La minúscula casa tomó tres años en construirse, rebasando por completo el presupuesto original y teniendo que reconstruirse casi en su totalidad años más tarde. Entre algunas de sus “revolucionarias” ideas, el arquitecto toma ejemplo de Alejandro el Grande y separa de tajo ya no la cuerda Gordiana sino el lecho de los cónyuges. Fiel a su egolatría, Eisenman se regocija con su logro: el conflicto como forma de relación entre la casa y sus habitantes; la intencionada desatención de las necesidades de habitabilidad del ser humano, proponiendo mejor una “sacudida” de las personas más allá de sus necesidades.

Bajo esta forma de entender y percibir el mundo, el arte y la cotidianidad en general se cargan con la misma frialdad que la ciencia omnipotente a la que se adora. El arte de moda y que todo buen crítico debe apreciar y ensalzar es “conceptual”, dirigido ya no al alma y los sentidos, sino al puro intelecto, y pobre de aquel que no comprenda el concepto del artista, pues deviene un primitivo ignorante por debajo de la escala ontológica de la especie. No quisiera ser malinterpretado. Es verdad que hablando de arte conceptual no todo

es decadencia. González Gortázar dijo en alguna ocasión que este arte apela a lo más profundamente artístico, porque es un auténtico acto de poiesis que transforma el modo de ser de una cosa. Lo que antes era objeto cotidiano deviene símbolo, arte, entidad novedosa. El arte conceptual propone siempre otra lectura de las cosas y en ese sentido, paradójicamente, colabora con la desconceptualización del mundo. La cosa se transforma; la letra muerta cobra vida de nuevo. Aparece una nueva jerarquía ontológica, aunque esta sea en sí misma conceptual. Todas las vanguardias artísticas caen bajo este escenario, incluido por supuesto el movimiento moderno en la arquitectura. Pero todos sabemos que a los grandes artistas creadores les pisan la cola una inconmensurable fila de sujetos que, con la creatividad apagada y las musas de sabático, no hacen sino copiar y a veces incluso plagiar la genialidad ajena, encabezando esta fila actualmente, como protagonista inigualable, el artificio “inteligente” del siglo XXI.

La arquitectura, como vemos claramente con Eisenman, no es ninguna excepción. Quizá en el fondo el arquitecto no tenía malas intenciones y apostó por una revolución conceptual honesta. Pero ensimismado en su narcisismo, olvidó o menospreció las lecciones del régimen nocturno y abrazó mejor una arquitectura ultra-racional, post-funcional, empujando el régimen diurno a un extremo rayando ya en lo inhumano. Pallasmaa es muy consciente de esto y advierte “los problemas arquitectónicos son demasiado complejos y existenciales como para ser tratados sólo racional y conceptualmente. Nuestra manera de educar debería reconocer la existencia de un pensamiento sensorial y una intuición como complementos del pensamiento conceptual, medios de comprensión de la esencia poliédrica y multifacética del habitar⁷¹... la arquitectura se ha vuelto autoreferencial y autista, en lugar de estar motivada por la visión social o por una concepción empática de la vida”⁷².

Quizá el peor pecado de Eisenman, en el sentido de desviación o distanciamiento de la meta como transgresión consciente, sea precisamente su

⁷¹ Pallasmaa. *Habitar*. Pag 77, 80

⁷² Ibid. Pag 15

desprecio por lo simbólico. Pallasmaa refiere una ocasión en la que el norteamericano, al preguntársele acerca de su casa VI y los conceptos que defendía y postulaba en ella, dijo: “aunque la casa contemporánea todavía debe dar cobijo, no necesita simbolizar o hacer romanticismo de esta función de cobijo. Al contrario, tales símbolos carecen hoy de significado y son pura nostalgia⁷³”. ¡Qué pobreza de pasión por la arquitectura se refleja en estas palabras! Compárense con las de un arquitecto de corazón y comprometido con su oficio, Frank Lloyd Wright, quien cuando llegaba con sus clientes a presentarles su proyecto les decía “voy a hacerles un espacio en el que ustedes adorarán estar”⁷⁴. A las declaraciones de Eisenman, Pallasmaa responde: “la arquitectura contemporánea ha abandonado el problema de la vivienda. Nuestra época posthistórica ha puesto fin a las narrativas históricas... Esa pérdida de horizonte y de sentido ha apartado a la arquitectura de las imágenes de la realidad y la vida, hacia un compromiso autista y autorreferencial con sus propias estructuras. La arquitectura se ha convertido en una forma artística puramente retiniana... yo sigo creyendo en la viabilidad de una arquitectura que pueda dar la bienvenida al hogar del ser humano”⁷⁵.

A manera de resumen, señalemos entonces: para que un espacio se transforme en algo más que simple construcción objetual, para que las edificaciones se vuelvan verdadera arquitectura, es necesario ir más allá de la razón y adoptar también la fuerza del imaginario. El arquitecto debe trabajar su materia prima desde sus significados, entendiendo bien las imágenes que resuenan en ella. Es aquí donde empieza la

poiesis y la arquitectura pasa, de ser algo construido, a ser algo vivido. Este es el verdadero reto: relacionar la positividad de la materia con la virtualidad de los sueños, los recuerdos y emociones. Es por ello que realizar una casa de este tipo puede resultar complejo o quizá imposible para un arquitecto atrapado en los límites de la pura racionalidad funcional, incapaz de darse cuenta que la memoria y la imaginación, los sentimientos y emociones, el pathos de la humanidad, tienen su propia geometría, siempre alejada de aquella otra, euclidiana y cartesiana. El acto de habitar trasciende la dimensión espacio temporal y comprende mayoritariamente la vida psíquica. Así, la arquitectura es antes que nada, espacio vivido, y como tal, estará siempre un paso más allá de cualquier geometría o mensurabilidad concreta. Esto se puede ver, por ejemplo, en las extensiones isomórficas de la posturalidad. Un espacio cual sea puede tener una geometría visual de carácter diurno. Un muro impecable y a plomo, con una superficie lisa y tersa como acabado, en el que aparece un nicho en forma de cuadrado perfecto, con algunas repisas de cristal. Si esta figura se acompaña de elementos que contengan carga simbólica –como el retrato de un familiar querido, la efigie de un ser divino, las cenizas de una mascota, los libros preferidos, el recuerdo de aquel viaje a ese lugar anhelado– trasciende de inmediato la geometría euclidiana para convertirse en algo más; poiesis pura. La rectitud formal pasa a ser concebida como receptáculo de carácter nocturno, que contiene en su lecho un símbolo, le da albergue, y en ese momento, el nicho antes cuadrado es ahora, en la geometría de la psique, una concha protectora, una caverna, un sancta sanctorum. Mismo caso con la orientación vertical o cartesiana. Durand dirá “la escalera de una casa descende siempre. Subir a la buhardilla sigue siendo descender en el corazón del misterio... espacio o recoveco igualmente teñido de aislamiento e intimidad. Es en la buhardilla donde tiene lugar el enfurruñamiento absoluto, sin testigos(...). Pese a su altitud, la buhardilla es siempre un lugar de retorno enigmático”⁷⁶. Por esta razón Michael Ende no se equivoca al colocar ahí a Bastian para que comience su travesía

⁷³ Pallasmaa. *Habitar*, Pag 39

⁷⁴ Tomado de González Gortázar, Fernando. *Arquitectura: pensamiento y creación*. FCE, UNAM, Facultad de arquitectura. 2016. México

⁷⁵ Pallasmaa. *Habitar*. Pag 39

⁷⁶ Durand. *Op cit*. Pag 253. Las negritas son mías.

iniciática hacia el maravilloso reino de Fantasía⁷⁷. Es así, entonces, como se debe leer una casa-hogar, no desde la razón sino desde la imaginación poética, donde lo que de verdad está en juego es la interioridad protectora, la reflexión y experiencia del huevo cósmico, del espacio sagrado, del hueco o cavidad fundamental, matriz uterina, seno sensual, contenedor primordial que nos sostiene y abriga a todos los seres humanos, centro místico que permanece a cubierto de toda indiscreción profana. Esta casa-hogar que hace del ascenso físico un descenso iniciático, estará siempre mucho más cercana al ser humano que cualquier imponente o espectacular rascacielos.

Para concluir con las estructuras místicas, a manera de derecho de réplica para aquellos arquitectos qué sí creen en la fuerza simbólica del imaginario, citemos una vez más a Frank Lloyd Wright: “el sentido de lo romántico no puede extinguirse en los corazones. Privada del latido de este esencial corazón en su interior, la arquitectura se convertiría en algo pobre, achatado, con huesos de acero, perfiles de caja, cañerías y pasamanos. La arquitectura, sin lo romántico (es decir, nocturno-poético), no podría inspirar nada, y degeneraría en una caja destinada simplemente a contener objetos. Así que vayámonos con cuidado. El artista que condena lo romántico no es más que un necio reaccionario. Prestemos por tanto atención y volvamos a vivir siendo fieles a lo romántico”⁷⁸.

VII. LAS ESTRUCTURAS SINTÉTICAS O LA ARQUITECTURA COMO FORMA POÉTICA

Occidente tiene un deseo, convertido ya en obsesión, por evadir la realidad; una realidad que no agrada ni convence, porque está vacía de sentido. Se desea evadir el trabajo agobiante o mal pagado, se desea evadir el espacio familiar en el que sólo se encuentran problemas, reclamos e infidelidades. Se desea evadir la responsabilidad

de la independencia. Se desea evadir el esfuerzo. Quizá lo que más se desea es evadirse a uno mismo, pues esto implica todos los anteriores. Bajo este escenario, resulta muy lógico que la sociedad se haya entregado de buena gana a una nueva forma de esclavitud, con su sometimiento absoluto al capital y las ideologías fundamentalistas. El individuo percibe su falta de libertad y hechizado por el consumo, corre a buscarla tras las pantallas de sus gadgets tecnocráticos, que sólo lo esclavizan más y más, hasta volverle un autómata idiotizado y fácilmente manipulable. La artificialidad, apariencia y virtualidad que gobiernan el mundo occidental contemporáneo fueron los recursos con los que nos prometieron alejarnos de esa realidad monstruosa y vacía que tanto nos atterra. Con ello, el ser se hizo a un lado, el Dasein quedó exiliado. Nuestro problema fundamental es la apatía del ser, apatía por ser y habitar este mundo desalmado.

Ante esta situación, la pregunta es ¿puede la arquitectura salirse de estas redes y ayudar a restablecer el Dasein, auténtica forma de ser en el mundo? Nosotros nos arriesgamos de manera afirmativa, y sostenemos que el recurso para lograrlo es, una vez más, la poesía. Por fortuna no somos los primeros; hemos visto con Pallasmaa y toda una serie de intelectuales de enfoque multidisciplinar, la batalla que llevan librando para devolver a la arquitectura su valor simbólico y poético. Hablar de la casa como refugio y primer microcosmos nos ha llevado ya a pensar la arquitectura como forma poética, recurso terapéutico para restablecer un equilibrio perdido, vehículo conducente hacia el espacio más allá de la objetividad del mundo. Durand concluye su obra magna de antropología apostando por una urgente necesidad de revaloración del imaginario como “recurso supremo de la consciencia, contra el cual ninguna objetividad alienante y mortal puede finalmente prevalecer. Es la función fantástica la que añade a la objetividad muerta, la satisfacción de lo agradable, la emoción estética, la serenidad y rebelión filosófica y religiosa”⁷⁹. Paul Ricoeur

⁷⁷ En su extraordinaria obra *La Historia Interminable*.

⁷⁸ Wright. Op cit. Pag 154. El paréntesis es mío.

⁷⁹ Durand. Op cit. Pag 436

termina su tratado sobre la voluntad con⁸⁰ una postura similar: traer de vuelta el valor del símbolo hacia la reflexión filosófica: el símbolo da qué pensar. Hillman advierte desde la psicología que⁸¹ la crisis espiritual que vivimos se debe en buena medida a la cosificación, literalización y conceptualización del lenguaje, y propone mejor como medida de sanación, devolver al mundo su alma, esto es, su pluralidad de sentido y vida propia. Hace falta un re-planteamiento, una re-visión no sólo de la psicología sino de toda nuestra conducta en y hacia el mundo. Juhani Pallasmaa y muchos otros arquitectos se suman a este esfuerzo por reivindicar el valor noético del imaginario en la arquitectura y en la vida en general, como recurso eficaz contra la apatía y desaliento del mundo occidental contemporáneo. Siendo así, nos resta para concluir esta reflexión hablar acerca de las estructuras sintéticas de Durand en la arquitectura, y para ello, adoptaremos la poesía como recurso primordial creativo. Pero quizá todavía algún lector se pregunte ¿por qué la poesía? Porque esta, como el mito, es inalienable. Si el ser humano está alienado es precisamente porque se alejó del recurso poético-simbólico para comprender y experimentar la vida. Dice Durand “no hay más honor verdadero que el de los poetas... pues el honor poético de la humanidad consiste en dar jaque a la nada del tiempo y de la muerte... el imaginario es una actividad que transforma el mundo, como imaginación creadora”⁸².

La arquitectura, como acto creador, forma parte indiscutible de la poiesis; esa “causa que hace pasar cualquier cosa del no-ser al ser”⁸³. Sin embargo, si continuamos atentos al diálogo que sostiene Diotima con Sócrates, aprenderemos que todo trabajo artístico es una creación, pero no todo trabajo artístico logra el rango de poesía. Poetas son sólo aquellos que crean música y verso⁸⁴. Para otros autores, como Heidegger, la

poiesis pasa de ser creación artística a cargarse con un sentido más amplio y universal. Poiesis es aletheia, revelación del ser, la súbita e impredecible aparición de una flor, el brotar de una mariposa fuera de su capullo, el flujo del agua toda vez que el frío invierno cede ante la calidez primaveral y los hielos vuelven a humedecerse para empezar de nuevo su danza líquida entre las rocas suavemente talladas y perfiladas. Esta poiesis heideggeriana resuena de manera armónica con la contemplación que tanto sedujo a Warburg; momento de éxtasis o sofrosine que acontece cuando algo se transforma y pasa del caos al orden, del fondo a la forma, de la potencia al acto, de la materia incomprensible a la forma definida: *ad sphaeram per monstra*. La poiesis, en la mayoría de los casos, involucra también un carácter lúdico; es algo que nos transporta más allá de los límites cosificados de lo objetivo y sensible. Es ritual, es gesto, es teatralidad y sinfonía en movimiento.

Una nueva pregunta se asoma ¿se puede hacer música y versos con la arquitectura? ¿es posible una arquitectura que cante y recite? La respuesta dependerá de cada quien, pero sólo aquellos que lo afirmen estarán en condición de seguir adelante en la lectura y comprensión de este texto. Si no podemos comprender la arquitectura como magia, como juego, como herramienta contemplativa y como poesía pura, sus muros y cubiertas permanecerán inertes y desprovistos de sentido o de imágenes que conmuevan y afecten el alma. Todo quedará en condición de construcción muda, quizá bella visualmente, funcionalmente eficiente, pero sin alma propia, sin carácter propio, sin virtud propia. Y eso no es arquitectura. Hay que apostar mejor por una arquitectura poética; hacer de y con la arquitectura, poesía pura. Por supuesto, la idea de conectar las estructuras sintéticas con la poesía no es gratuita y se debe fundamentalmente a su capacidad de resolver el conflicto de los opuestos por medio de la armonía. El propio Durand dice que una de las primeras manifestaciones de la imaginación sintética es la musical, donde la finalidad es precisamente, hacer convivir en una misma sincronía la diversidad tonal del sonido. “La síntesis no es una unificación como la mística,

⁸⁰ Ricoeur, Paul *Finitud y culpabilidad*. Trotta. Madrid. 2012

⁸¹ Hillman, J. Op cit

⁸² Durand, Op cit. Pag 434

⁸³ Banquete, 205b

⁸⁴ Ibid, 205c

no apunta a la confusión de los términos sino a la coherencia que salvaguarda las distinciones y oposiciones”⁸⁵. La música, y las estructuras sintéticas en general, poseen un carácter dialéctico. Las estructuras sintéticas no se bastan a sí mismas sino que se relacionan unas con otras creando así el relato mito-poético. Es aquí donde descubrimos cómo superar la objetividad y el nominalismo racional que hubo de petrificar y desalmar al mundo. Gracias al símbolo, las estructuras cobran vida y movimiento, pluralidad de sentido y polimorfismo de imágenes; la letra muerta, dogmatizada y literalizada, revive con toda la fuerza de la poesía y el imaginario, donde cada palabra nos remite a significados acumulativos, cargando el mundo con una riqueza incalculable. Por eso dice Durand que “todo esfuerzo por traducir un mito es un esfuerzo de empobrecimiento. La imaginación antecede a cualquier razonamiento y a cualquier sintaxis... Lo que hay de universal en lo imaginario no es una simple forma, sino realmente el fondo... Es el dinamismo cualitativo de la estructura lo que hace comprender la forma”⁸⁶.

Pasando a la arquitectura y sus estructuras sintéticas y mito-poéticas, me gustaría señalar algunas ideas de distintos arquitectos acerca de cómo es el proceso creativo por el que las obras y proyectos cobran vida. Pienso en primer lugar, ya que ha sido nuestro Virgilio en este recorrido, en Juhani Pallasmaa. El arquitecto finlandés tiene muy claro su compromiso con la arquitectura como forma poética. En una entrevista realizada en 2011 por Peter MacKeith, señala: “me refiero al concepto poético para hablar de las más altas cualidades arquitectónicas. Eso puede parecer pretencioso. Sin embargo, la tarea fundamental de la arquitectura es mediar entre nosotros y el mundo y esto no es sino una llamada poética. Cuando los escenarios en los que se desarrollan nuestras vidas están perdiendo su significado y dimensión humana, la arquitectura tiene el deber de re-mitificar, re-sensualizar y re-erotizar nuestra relación con el mundo. La cuestión se

centra, una vez más, en la dimensión poética de la vida. No creo que la búsqueda de la esencia poética de la arquitectura sea un empeño romántico o poco realista, sino una absoluta necesidad, pues la humanidad se encuentra perdida cuando la vida pierde su resonancia en la profundidad y espiritualidad de la existencia”⁸⁷.

Me parece que las últimas palabras de Pallasmaa resumen magistralmente uno de los principales porqués de la crisis espiritual que se vive actualmente en occidente: hay una pérdida de resonancia en la profundidad de la existencia. Pero valdría la pena señalar que se trata de una pérdida de resonancia simpática. Hemos perdido la capacidad de afectarnos ante el dolor y adversidad del vecino; hemos perdido nuestra cualidad ontológica polifónica, de mimesis y sensibilidad ante el mundo que nos rodea. Nada importa, porque nada permanece más de 30 segundos ante nuestra mirada aletargada, privada de su capacidad reflexiva. Por ello es fundamental la tarea de recuperar, desde la arquitectura y todas las disciplinas, esa parte esencial de humanidad que nos ha sido secuestrada. Hace falta volver a desarrollar nuestra capacidad de asombro ante el mundo y sus detalles, el gusto por salir a caminar y sumergirnos en el paisaje y sus misterios, mirar, a la manera de Pallasmaa, con los ojos de la piel. Hace falta enseñar a quienes nacieron con una tablet en la mano, que existe un mundo real más allá de la virtualidad y apariencias de los avatares y perfiles superficiales de las redes sociales. Hace falta escuchar a Louis Kahn, por ejemplo, quien muy influenciado por Barragán nos dice que existe en la arquitectura un umbral que lleva desde la luz hacia el silencio. Cual iniciado pitagórico, podría preguntarse al lector ¿conoces ese umbral? ¡Todo irá bien! ¿No lo conoces? ¡Todo será en vano!⁸⁸. Cruzar ese umbral significa poiesis, es decir, el momento en que el deseo del silencio por llegar a ser, se vuelve posible gracias a la luz y su cualidad psicopompa.

⁸⁷ Pallasmaa. Los ojos de la piel. Pag 119

⁸⁸ El cuestionamiento original se refiere al punto mágico, oculto en las entrañas de la geometría pitagórica. Es un cuarteto medieval muy popular entre los constructores o talladores de piedra: “Un punto hay en el círculo /Que en el cuadrado y triángulo se coloca/¿Conoces tú ese punto? ¡Todo irá bien!/¿No lo conoces? ¡Todo será en vano!

⁸⁵ Durand, Op cit. Pag 358

⁸⁶ Durand, Op cit. Pag 367

Claro está que esta creación no la experimenta el arquitecto sino el ser que vive el espacio, pero es el arquitecto quien tiene obligación de intuir y construir las relaciones de los espacios con sus habitantes; es el arquitecto quien debe procurar en la medida de lo posible, que quien pise y recorra sus espacios sea capaz de percibir el silencio profundo de su arquitectura, su esencia íntima, revelada o señalada por el poder mágico de la luz y los claroscuros.

Este silencio arquitectónico ha seducido a todos los grandes creadores; los ha llamado y les ha pedido venir a existencia. Barragán liga este silencio con el sentimiento de paz que nos envuelve al escuchar el agua corriendo. “En toda casa o jardín trato de hacer sentir el murmullo plácido del silencio, hacer que ese silencio cante en mis fuentes”. Pallasmaa dirá muy en sintonía con Barragán que la experiencia auditiva más primordial creada por la arquitectura es la tranquilidad, pues en última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado⁸⁹. Este silencio es una condición existencial a la que sólo se llega dejando atrás el mundo ordinario de la objetividad racional. David Le Breton dice: “El silencio es el vestigio arqueológico de otro tiempo...intérprete directo del sentido de las cosas, vía directa para el repliegue del yo sobre sí mismo... llave de paso hacia el umbral que permite al hombre encontrar su lugar en paz, provisión de sentido y fuerza interior... un retorno a las fuentes⁹⁰”. Estas palabras del antropólogo resuenan bien con el pensamiento de Kahn y Barragán, para quienes el silencio es la cualidad espiritual del mundo; llegar a percibirlo es encontrar el último rincón que la arquitectura reserva sólo para el buscador de su poesía. Y una vez que percibimos ese silencio, la arquitectura comienza a cantar. Esta idea me hace recordar invariablemente a Marius Schneider y sus hermosos textos donde hace cantar a las piedras medievales y animales paleolíticos⁹¹. En ellos, el

musicólogo habla del ritmo único de cada criatura del cosmos, y la capacidad polifónica del ser humano para repetirlos, mimetizarse y vibrar en su misma frecuencia. Lo mismo piensa Louis Kahn, al decir que el secreto para que un espacio agrade y conmueva radica en lograr hacer que vibre armónicamente con el ritmo único de quien lo habita. Para ello, hace falta siempre conocer la naturaleza de las cosas. La arquitectura nace de ese entendimiento. ¿Cómo es la naturaleza de un ladrillo, de una institución, de un ser humano? El arquitecto debe encontrar en la naturaleza de las cosas, lo que ellas piden llegar a ser. Solo cuando se descubre y comprende esa naturaleza, se puede comenzar el proceso creativo de la arquitectura. Pero para entender la naturaleza de las cosas, dice Kahn, hay que remontarse al origen, y en el origen, lo que nos espera siempre es la poesía, el acto imaginativo, la intuición que precede a la razón. Sólo la poesía logra dar forma a lo inabarcable, sólo ella es capaz de dotar con una silueta las pasiones y pulsiones que nos afectan. Preciso es decir que para Kahn, poesía y arquitectura son una misma cosa; un edificio es un poema escrito con el lenguaje de la espacialidad y la materia. En última instancia, la arquitectura sólo puede definirse por la poesía, o dicho de otro modo, sólo es arquitecto quien posea las secretas y silenciosas cualidades del poeta.

Hay algo más que debe aprender a escuchar con mucha atención todo buen arquitecto: las revelaciones nostálgicas. Para Barragán, lo mismo que para Kahn, la nostalgia significa tener consciencia del pasado, pero elevada a potencia poética. “Para el artista, su pasado es la fuente de donde emanan sus posibilidades creadoras, y la nostalgia es el camino para que ese pasado rinda los frutos de que está preñado. El arquitecto no debe, pues, desoír el mandato de las revelaciones nostálgicas, porque sólo con ellas es verdaderamente capaz de llenar con belleza el vacío que le queda a toda obra arquitectónica una vez que ha atendido las exigencias utilitarias del

⁸⁹ Pallasmaa. Los ojos de la piel. Pág 63

⁹⁰ Le Breton, D. Op cit. Pág 74 y ss

⁹¹ Schneider, Marius. *El origen musical de los animales símbolo en la arquitectura y escultura de la antigüedad*. Siruela. Madrid. 1998.

programa. De lo contrario la arquitectura no puede aspirar a seguir considerándose un arte”⁹².

Sólo a través de esta actitud poética se puede encontrar la naturaleza del silencio que quiere venir a la vida. La creación arquitectónica responde a una fuerza interior, un deseo de existencia. Ese deseo es lo que hace que la formas y volúmenes broten cual auténticas epifanías. Así, el trabajo de creación arquitectónica no comienza con nada preestablecido, ni con ninguna lista de necesidades funcionales. Es más un proceso de guardar silencio y esperar las revelaciones o intuiciones que poco a poco se van acomodando, dialogando, construyendo como pluralidad en movimiento. La forma se va modificando y el concepto se va aclarando. El acto creador en la arquitectura comienza entonces donde la razón reposa y la imaginación devela la asombrosa materia prima que recoge de las profundidades del gran océano arquetipal de la humanidad. Este primer momento es, por definición, absolutamente irracional. Aquí encuentro espacio a las ideas de Fernando González Gortázar, para quien crear significa dejar salir la intimidad e irracionalidad propia. Para el tapatío, el proceso creativo puede abordarse desde dos vías distintas: el diseño o la composición. El primero es cerebral, trata siempre de poner orden riguroso, podríamos decir que es de carácter diurno. El segundo en cambio es imaginal, poético, caos que se comprende y trabaja con el alma. El acto creativo no puede encerrarse bajo ninguna metodología; pretender eso es absurdo, pues cada proyecto es único y con únicas formas de resolverse. La metodología puede transformarse fácilmente en dogmatismo que señale e imponga cómo hacer las cosas siempre de una misma manera. Para Fernando, la poesía está siempre primero que la razón. "Los verdaderos misterios de la vida, como el arte, la belleza, el amor y la muerte, están completamente fuera de alcance de la razón. Estos misterios le incumben a la arquitectura, pero la única forma de palparlos es a través de la poesía; la poesía como forma de conocimiento. Hay que concebir primero la poesía

de la arquitectura para luego levantar a su alrededor sus muros y cubiertas”⁹³.

A este respecto dice muy acertadamente Pallasmaa que las imágenes poéticas no se idean ni se inventan, como sucede con el pensamiento racional, sino que se encuentran, se revelan, se intuyen y se rearticulan con cada nueva experiencia⁹⁴.

Todo esto viene muy bien con la poética del espacio de Bachelard, para quien el proyecto es un onirismo de corto alcance donde las ideas del espíritu reposan con alegría pero el alma no encuentra ningún espacio donde acurrucarse⁹⁵. El alma que imagina sigue un camino distinto que el espíritu que observa. Ella no quiere llegar a un punto final reductor sino a senderos que se bifurquen una y otra vez para multiplicar en ellos sus imágenes polivalentes. Por el contrario, el espíritu busca siempre acotar y encerrar en nombres, fórmulas y decretos todo cuanto observa. La imagen poética no necesita de un saber porque es anterior al pensamiento. Para Bachelard, existen dos polos que iluminan a toda poesía: inspiración y talento. El primero es hijo del espíritu racional; el segundo lo es del alma ingenua. Son estos polos a los que se refiere González Gortázar cuando habla del diseño y la composición. Para crear un poema bien estructurado, es necesario que el espíritu lo ordene en un proyecto, pero una simple imagen poética no tiene necesidad de tal proyecto; para ella sólo es necesario un movimiento del alma para surgir de las profundidades. Sucede lo mismo en la creación arquitectónica. Ambos, alma y espíritu, razón e imaginario, inspiración y talento, diseño y composición deben unir esfuerzos. Como dijo magistralmente el gran artista creador, Francisco de Goya: "la fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de sus maravillas”⁹⁶.

⁹³ González Gortazar. Op cit. Pag 39 y ss

⁹⁴ Pallasmaa. Habitar. Pag 106

⁹⁵ Bachelard. Op cit. Pag 93

⁹⁶ Manuscrito de la estampa 43 "El sueño de la razón produce monstruos", de la serie de Los caprichos, en el Museo del Prado.

⁹² Extraído del discurso de Barragán al recibir el premio Pritzker. <https://arquine.com/el-discurso-de-luis-barragan/>

Hemos llegado al final de la travesía. Me gustaría cerrar este recorrido con broche de oro, recordando la voz del más importante arquitecto mexicano y uno de los más grandes de la historia. Cuando recibe el Pritzker, máximo galardón internacional en la arquitectura, Barragán revela su condición de arquitecto poeta, diciendo entre muchas otras, las siguientes palabras: “¿Cómo comprender el arte sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno? En el arte de todos los tiempos y de todos los pueblos impera la lógica irracional del mito... Seguiremos trabajando con la esperanza de que nuestra labor coopere en la gran tarea de dignificar la vida humana por los senderos de la belleza y contribuya a levantar un dique contra el oleaje de deshumanización y vulgaridad que vivimos... Me parece alarmante que en el vocabulario arquitectónico se hayan erradicado palabras como belleza, inspiración, magia, encanto, serenidad, silencio, maravilla, intimacia. Todas ellas echado raíces en mi corazón, en mi alma, y aún no he logrado hacerles demasiada justicia en mis obras, pero todas ellas han sido siempre mis guías, la luz que me ilumina, mi propio silencio... La arquitectura, en última instancia, es el sublime acto de imaginación poética”⁹⁷

⁹⁷ Extraído de <https://arquine.com/el-discurso-de-luis-barragan/>