

LA ARQUITECTURA COMO ARTE COSMOGÓNICO: REFLEXIONES FENOMENOLÓGICAS SOBRE LAS RELACIONES DE LA ARQUITECTURA CON LA TIERRA Y LAS BELLAS MATERIAS

Nel Rodríguez Rial
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Esta reflexión sobre la dimensión cosmogónica de la arquitectura se enmarca en un más amplio proyecto de elaboración de una estética fenomenológica en la que trabaja el autor, que trata de recuperar para el hombre y sus prácticas artísticas “*el sentido de la Tierra*”, rehabilitando el elemento material de la obra de arte frente a la inflación de lo conceptual promovida por buena parte del arte postmoderno. La arquitectura ofrece un espacio privilegiado para explorar las relaciones entre arte y naturaleza, entre el edificio y el cosmos. El autor estudia cómo ha afectado a la arquitectura el proceso de desacralización y desencantamiento del mundo operado a lo largo de la modernidad, privando a la construcción humana más paradigmática, la casa, de buena parte de sus poderes simbólicos, cósmicos y socio-comunitarios. En un intento por reencantar el mundo y, de paso, la arquitectura, se propone recuperar en la práctica arquitectónica el sentido cosmogónico del habitar y del construir, haciendo de la casa una “*máquina de soñar*”. Para ello, es necesario que los arquitectos activen su *imaginación material*, intimando y conociendo a fondo las posibilidades expresivas y constructivas de los bellos sólidos y las bellas materias de las que hablaba Bachelard, con las que ha de hacerse el edificio y en las que ha de encarnarse la idea o concepto arquitectónico. En el trabajo se hace un repaso de la importancia que los grandes maestros de la arquitectura contemporánea han dado a los materiales de construcción.

Palabras clave: Arquitectura, Arquitecto, Cosmogonía, Estética fenomenológica, Naturaleza, Tierra, Casa, Materiales de construcción, Imaginación material, Auguste Perret, Le Corbusier, Mies van der Rohe.

Abstract

This reflection upon the cosmogonist dimension of architecture is frame within a wider project of a conception of a phenomenological aesthetics, which tries to recover for man and its aesthetics practices “*the sense of the Earth*”, recovering the material element of the artwork as opposed to the overgeneration of the conceptual, promoted by postmodern art. Architecture offers a privileged space to explore the relations between art and nature, between building and cosmos. The author focuses on how architecture has been affected by the process of desacralization and disenchant of the world operated along the modernity, depriving the most paradigmatic human construction, the house, of important aspects of its

symbolic, cosmic and socio-communal powers. In an attempt to re-enchant the world and, at the same time, architecture, the recovery in architecture of the cosmogonist sense of living and building is proposed, making the house, a “dreaming machine”. To accomplish this, it is necessary that architects activate their *material imagination*, intimating and getting to know in depth the expressive and building possibilities of beautiful solids and beautiful materials which Bachelard discussed, with which the building is to be constructed and within which the architectonic concept is to be framed. In this article the importance of building materials great teachers of contemporary architecture have given is surveyed.

Key words: Architecture, Architect, Cosmogony, Aesthetics, Phenomenology; Nature, Earth, House, Building materials, Material imagination, Auguste Perret, Le Corbusier, Mies van der Rohe.

“Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por “los nuestros”), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del “Caos”. Al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en Cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía.”
Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*.¹

1. Explorando el sentido originario de la palabra “arquitecto”: el posible origen “tectónico” de la arquitectura².

El “arte de pensar”, que es la filosofía, está muy cerca de ese “arte de habitar” que es la arquitectura. En verdad, creemos que la filosofía es también un arte de habitar: el arte de habitar la casa del mundo de una manera un poco más consciente e inteligente. ¿De qué nos valdría la filosofía si no nos ayudase a habitar este mundo de un modo más razonable y sobre todo más feliz? *Philosophia ancilla vitae*. ¡Cuánta razón tenía Sócrates cuando decía que “una vida sin examen no merece ser vivida”! Uno quisiera someter a un modesto examen filosófico el arte que tal vez más estrechamente está vinculado con la vida del hombre: ese arte antiquísimo y hermoso que es la arquitectura. ¿Por qué no empezar nuestra reflexión tirando del sutil hilo de las etimologías, escarbando hasta las raíces de las

¹ Cfr. ELIADE, Mircea; *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, pág. 36.

² El presente trabajo procede en buena medida de una conferencia dada por el autor el 2 de noviembre del 2001 en la Escuela de Arquitectura de Guimarães (Universidade do Minho), cuyo título era “A arquitectura ou a arte de non mentir: reflexiões fenomenológicas sobre a Arquitectura, o corpo e a materia”.

palabras, tratando de sorprender el sentido originario y primero de ese vocablo tan conocido de todos nosotros como es “*arquitecto*”? Esta palabra española procede, como todos sabemos, del vocablo latino³ *architectus*, la cual, a su vez, había sido importada directamente del término griego ἀρχιτέτων, que significaba “arquitecto, constructor, empresario que dirige un trabajo”. Como se ve un sentido muy semejante al de hoy. Pero hurguemos algo más hondo, tratando de poner al descubierto las raíces mismas. Como se ve es una palabra compuesta de dos términos: el prefijo ἀρχι- (creado a partir de ἀρχός, “jefe”) de la raíz ἀρχ- (cuyo sentido hace referencia a “primitividad”, “originariedad”) y el sustantivo τέκτων. Esta última palabra tal vez proceda de otra sánscrita, “*taksan*”, cuyo significado era el de “habilidad técnica en la carpintería y en el empleo del hacha”. Y debe ser cierta esta procedencia, pues la palabra τέκτων era empleada por los griegos para referirse a “carpintero”, “ebanista”, “constructor de buques”, aunque también la usasen para referirse a obrero, artesano, artista o maestro en general.

Si hacemos, pues, caso al sentido de los dos términos que componen la palabra *arqui-tecto*, esta palabra vendría a significar literalmente “el originario carpintero” o “el carpintero jefe”. Tal vez así se le empezó a llamar a aquel hombre que, en tiempos primitivos, era diestro en el manejo del hacha y hábil haciendo o dirigiendo la construcción de refugios o chozas de madera donde guarecerse y habitar. No resulta extraño que ciertos arquitectos y teóricos, como Semper⁴, crean precisamente que las primeras casas hayan sido cabañas construidas a base de materias textiles o vegetales: tejidos de caña, cuerdas de cáñamo, palos atados, maderas ensambladas, maleza, acompañadas, lo más probable, de cueros y barro. Para Semper, el prototipo de toda forma arquitectónica era la producción textil, y el *nudo* la forma de unión o religación primordial. La simbología religiosa del nudo y de la casa tejida con mimbres o ramas, sujeta, atada o religada a la tierra a base de nudos, es más que evidente. Es posible que para aquellos que nos legaron su lengua, los romanos –y puede que también para los primeros hombres– la materia constructiva por antonomasia, es decir, la *prima*

³ Los romanos, tal como hoy nosotros, tenían dos palabras para designar dos profesiones relacionadas pero distintas: el arquitecto (*architectus*) y constructor (*aedificator*). La *architectura* era llamada también, de modo derivado, “*ars aedificatoria*”. Como sabemos, el gran Vitruvio prefirió titular su magna obra con el nombre de *De Architectura*.

⁴ Vid. SEMPER, Gottfried; *Der Still in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, (2 vol.: 1860-1867), F. Bruchmann, München, 1878-1879².

materia fuese la *madera*. Pues resulta curioso que en latín *materia* signifique también “madera”, “leña”, “madera de construcción”, y el significado del verbo *materio* sea “construir con madera o de madera”. “*Aedes male materiatae*” era una expresión que significaba, entre los romanos, “casa con mal maderamen”.

La arquitectura tendría, pues, inicialmente un origen⁵ más “tectónico”⁶ –basado en la carpintería y en el empleo y ensamblaje de materiales ligeros–, que “estereotómico” –basado en la mampostería y en el empleo de materiales sólidos cortados y labrados–, aunque su fin fue siempre el mismo: ofrecer un cobijo seguro y confortable al hombre.

2. La arquitectura o el arte de cuidar de uno mismo

En efecto, el hombre se encuentra en la tierra inicialmente desamparado, esto es, *está* en ella sin refugio y amparo. El hombre es un primate que ha roto los mecanismos de seguridad animal, que ha de cuidarse a sí mismo y velar por su bienestar. El hombre es un animal para quien el mundo y la tierra se le han vuelto extraños y problemáticos, pues no tiene respuestas prefijadas que le hagan llevar una existencia tranquila y confiada. Para confiar (qué curioso que *bauen*, “construir”, signifique también en alemán “confiar”) necesita del edificio (*Bau*), de la cabaña o refugio (*Baude*). En español tenemos un conjunto muy rico y abundante de expresiones para indicar esta inicial y siempre terrible situación de desamparo del hombre sobre la tierra: “estar a la descubierta” “estar al descubierto”, “estar en descampado”, “estar al aire libre”, “estar al raso”, “estar a la rasa”, “estar

⁵ Resulta curioso que la arquitectura moderna tal vez se inicie también con dos edificios realizados en madera. Uno de los arquitectos más revolucionarios de este siglo, Frank Lloyd Wright, realizó en 1896, en madera, el *Molino de viento Romeo y Julieta*, en Spring Green (Wisconsin), y en 1902 la *Casa de verano* para Georg Geerts, Wittehall (Michigan). Ambas construcciones fueron realizadas bajo el influjo que Wright recibió de la arquitectura japonesa, gracias a la exposición internacional celebrada en Chicago en 1893, en donde pudo contemplar la exposición sobre el Japón Imperial. Mantengo la sospecha de que si la escultura y la pintura occidentales del siglo XX se pudo renovar gracias al contacto con la escultura y pintura africanas, la arquitectura se renovó por el contacto con la japonesa. Sobre la influencia de esta exposición en la obra de Wright vid. CARPENTER MASON, Gran; *Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age*, Reinhold, New York, 1958, págs. 38-39.

⁶ Sobre el carácter tectónico de la arquitectura véase el libro ya clásico de FRAMPTON, Kenneth; *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal Ediciones, Madrid, 1999.

a campo raso”, “estar a campo abierto”, “estar a la intemperie”, “estar a la inclemencia”, “estar al sereno”, “estar sin techo”. Y ya sabemos que uno de los miedos y terrores más profundos que el hombre primitivo sentía era precisamente el de permanecer a campo abierto, expuesto a las inclemencias y poderes destructores de la naturaleza. Para el hombre primitivo el espacio que le rodeaba aparecía como algo caótico e indefinido. Tal vez nada mejor que el miedo a la noche⁷ –ese tiempo que nulifica el mundo con sus sombras, que convierte la tierra en algo terriblemente oscuro, indeterminado e incierto– encarne por antonomasia este originario y radical espanto que el hombre sentía, y todavía hoy siente, al espacio abierto⁸ e informe.

Y ya sabemos que el modo primero que el hombre inventó para conjurar tal “*horror vacui*”, tal pánico al caos y al vacío, fue el de poner “señales” o “indicadores” en ese gran espacio abierto e infinito: colocando una gran piedra o mojón en campo abierto que le permitiese reconocer dónde estaba y orientarse⁹, erigiendo un pilar o columna¹⁰ en el centro del territorio que se iba a poblar, edificando un altar en el que adorar a los dioses protectores del lugar o de la tribu, levantando una choza o tienda en la que cobijarse, construyendo un nicho funerario en el que enterrar a sus allegados, dejando así una huella perdurable de la presencia sobre la tierra tanto de vivos como de muertos. ¡Cuánta razón tenía Walter Benjamin al decir

⁷ La nictofobia sigue siendo uno de los miedos ancestrales presentes aún hoy en día en el hombre moderno, a pesar del auxilio y el amparo que a todas horas recibe de la luz eléctrica.

⁸ El mal de la *agorafobia*, como su contrario el de la *claustrofobia*, indican la necesidad que siente el humano de “tener un espacio *a su medida*”: ni demasiado estrecho ni demasiado extenso. El arte arquitectónico es ese arte de darle al hombre un espacio en el que su cuerpo se encuentre a gusto, es decir, amparado y acogido –y tal vez sobrecogido–, pero nunca desamparado o espantado.

⁹ En el “occidente” del hombre cristianizado el punto cardinal o espacial que sirve de referencia es “el oriente”, es decir, ese espacio por el que no sólo nace la luz (las iglesias “orientan” su altar –su cabeza– hacia el naciente/oriente y su puerta –sus pies– hacia el poniente/occidente) sino también porque en el oriente nació el Salvador. De ahí que digamos estar “orientados” o “desorientados”, para indicar nuestra posición o relación de perdidos o salvados respecto del espacio circundante.

¹⁰ Mircea Eliade recoge esta costumbre de los pueblos primitivos de erigir un pilar o columna que tenía un hondo sentido cósmico: era el *axis mundi*, la *universalis columna* situada en el ombligo o centro de la Tierra que sostenía el cielo y a la vez abría un camino hacia el mundo celeste de los dioses. (Vid. ELIADE, Mircea; *Op. cit.*, pág. 39). A la misma imagen cosmológica del pilar recurre, por cierto, Stanley Kubrick en su “*2001 a space odyssey*” (1968).

que “habitar significaba dejar huellas”¹¹! Tales eran las estrategias, casi siempre arquitectónicas, que tenía el hombre para hacer de *el* espacio un mundo para convertirlo en *su* espacio y *su* mundo: un “lugar propio”, un espacio despejado y “limpio” de malezas y monstruos, pues *mundus* significaba literalmente “lo limpio”. (En gallego aún conservamos este primitivo significado latino en la expresión “fariña *munda*” o “harina limpia”). El resto del espacio no trabajado o cuidado es un espacio abandonado y selvático, desordenado y descuidado y, por tanto sucio e “inmundo”¹². Los estudios que Mircea Eliade ha realizado sobre la vivencia del espacio de los pueblos primitivos creo que confirman estas nuestras apreciaciones¹³.

El hombre desamparado, errante y nómada, siente, pues, necesidad de “instalarse”, de “habilitar” un espacio in-hóspito e in-habitable haciéndolo habitable, a fin de que le cobije y proteja, de que sea su casa, su “coin

¹¹ Vid. el hermoso texto de BENJAMIN, Walter; *Parigi capitale del XIX secolo*, Einandi, Roma, 1986.

¹² El hombre no puede convertir toda la Tierra en Mundo, hacer plenamente de la *Natura naturans* una *Natura naturata*. Por eso no es verdad que el hombre esté en el mundo como en su propia casa. Por mucho que haya urbanizado y “limpiado” grandes extensiones de la tierra, por mucho que haya desacralizado y rebajado el carácter numinoso y tremendo de la Naturaleza, por mucho que la haya recorrido, explorado, estudiado y trabajado, la tierra sigue siendo inhóspita a poco que el hombre se encuentre en ella sin el amparo y el poder que le ofrece la cultura y sus creaciones. Lo saben bien, por ejemplo, los montañeros: basta la caída de la noche, para que un cuerpo mal abrigado nos lleve a las puertas de la muerte. El hombre ha creado esa segunda naturaleza que es la cultura tanto para aprovecharse de los inmensos poderes de la primera naturaleza como para precaverse y ampararse de ellos, pues sabe, por experiencia, que ésta unas veces se comporta con el amor de una madre, y otras con el capricho y la cólera de una madrastra. Todo ello no empece para que el hombre sienta la Tierra como “tierra firme”, como aquello que lo sostiene y mantiene. La seguridad animal, que compartimos con las demás especies terrestres, hunde sus raíces en esta certeza inmemorial de que la tierra es el sólido fundamento en el que pisan nuestros pies. Recordaremos con Husserl, matizando existencialmente el hallazgo científico de Galileo, de que “el arca originaria tierra no se mueve”. Cuando lo hace, todos los animales, incluido el hombre, se “a-terran”, es decir, son presa del pánico más radical, originario y profundo: el terror.

¹³ “Lo que caracteriza —escribe Mircea Eliade— a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el “Mundo” (con mayor precisión: “nuestro mundo”), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico”(…) “Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por “los nuestros”), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del “Caos”. Al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él, el hombre lo transforma simbólicamente en Cosmos por una repetición ritual de la cosmogonía.” (Cfr. ELIADE, Mircea; *Op. cit.*, págs. 34 y 36.

du monde”, como le llama Bachelard. Para ello, arregla o adecuenta una gruta natural, construye una choza, o funda un poblado. Le Corbusier lo ha descrito maravillosamente:

“El hombre primitivo ha detenido su carro, decide que éste será su suelo. Elige un claro, abate los árboles demasiado cercanos, allana el terreno de los alrededores, abre el camino que le unirá con el río... Planta las estacas que han de sostener su tienda y la rodea de una empalizada, en la cual pone una puerta. Determina el lugar reservado a los sacerdotes, e instala el altar y los vasos del sacrificio..., éste es el plano de una casa, es el plano de un templo.”¹⁴

3. La arquitectura como arte cosmogónico

Esta acción de erigir o fundar una *estancia* o morada –lugar donde el hombre está, donde se instala y demora– parece, en efecto, haber tenido siempre para el hombre un sentido sagrado:

“Como la ciudad o el santuario, –nos dice Mircea Eliade– la casa está santificada, en parte o en su totalidad, por un simbolismo o un ritual cosmogónico. Por esta razón, instalarse en cualquier parte, construir un pueblo o simplemente una casa, representa una grave decisión, pues la existencia misma del hombre se compromete con ello: se trata, en suma, de crearse su propio “mundo” y de asumir la responsabilidad de mantenerlo y renovarlo. No se cambia de morada con ligereza, porque no es fácil abandonar el propio “mundo”. La habitación no es un objeto, una “maquina de residir”: *es el universo que el hombre se construye imitando la Creación ejemplar de los dioses, la cosmogonía*. Toda construcción y toda inauguración de una nueva morada equivale en cierto modo a un *nuevo comienzo*, a una *nueva vida*. Y todo comienzo repite ese comienzo primordial en que el Universo vio la luz por primera vez. Incluso en las sociedades modernas tan grandemente desacralizadas, las fiestas y regocijos que acompañan la instalación en una nueva morada conservan todavía la reminiscencia de las ruidosas festividades que señalaban antaño el *incipit vita nova*.”¹⁵

¿Se entiende ahora la “sagrada” función de un “arqui-técton”? ¿No es la arquitectura un *arte cosmogónico*, tal vez el más importante y trascendente, como quiere indicar el sufijo ἀρχι-, el más “originario” y “arcaico” de todos los oficios creadores: el de poner en pie un “nuevo mundo” –la casa, el edificio, el poblado– en el que los hombres *empiezan siempre una*

¹⁴ Cfr. LE CORBUSIER; *Hacia una Arquitectura*, Editorial Poseidón, 1964, pág. 53.

¹⁵ Cfr. ELIADE, Mircea; *Op. cit.*, págs. 60-61. Obsérvese la oposición que Eliade hace a la famosa definición de “casa” como “máquina de habitar” hecha por Le Corbusier.

nueva vida? Ciertamente estrenar casa es ver el Mundo de manera nueva desde ese otro “pequeño mundo” que es la nueva casa. Construir una casa no es sólo crear un microcosmos en el que vamos a vivir y habitar con renovada esperanza gran parte de nuestra vida, sino también es un pequeño universo que tiene la virtualidad de cerrarnos y abrirnos al gran Universo a través de esos elementos giratorios de la casa que son puertas y ventanas. Tendríamos que decir que la casa es, propiamente, el gran quicio sobre el que gira el universo entero. De ahí que creamos que sea tan importante la dimensión *cinética* de la casa como su dimensión *topológica*. Amén del espacio que la casa crea –el espacio habitable, el lugar humanizado por excelencia–, ésta constituye una dialéctica específica, una relación dinámica de extrema importancia existencial: el *adentro / afuera* o, en otros términos, el *interior / exterior*. La casa invita a una cinética del cuerpo extremadamente rica y variada en sus praxis y comportamientos, muchas de ellas polares: entrar/salir, abrir/cerrar, subir/bajar; acostarse/ levantarse, encender/apagar, trabajar/divertirse, viajar/regresar.

Yo estaría tentado a definir *la casa como el ‘punto cero’ de nuestra orientación espacial y vital*. Ya sabemos que Husserl refería este protopunto al cuerpo humano. No le desmiento en ello: allí donde está mi cuerpo allí estoy yo y, a partir de él, el espacio empieza a organizarse, a constituir y a mostrar sus propiedades topológicas para mí: lejos/cerca, aquí/allí, arriba/abajo, detrás/delante, dentro/fuera, etc. Pero yo diría algo más: afirmaríam que *nuestro yo tiene la casa como su segundo cuerpo*; un cuerpo en el que habitar y a partir del que orientarse: el “estar lejos” solemos referirlo a un estar lejos de nuestra casa, como todo regresar es un “volver a casa”: los romanos solían emplear la palabra “*domus*” con el sentido de “patria” o “país” (“*domum revenire*”: “volver a la patria”), tal vez porque pensasen, tal como aún hoy lo hacemos nosotros, que volver al país de uno es “volver a casa”.

“Salir de”/“llegar a” casa es, nos parece, salir o llegar a ese punto espacial de “reposo/movimiento-cero”. En efecto, sobre el umbral de la puerta se inician y acaban todos nuestros caminos, nuestras salidas y viajes. La casa es origen y fin de nuestras aventuras. ¿No es... –¡perdón!– no *era* la casa, cuando aún conservaba todos sus poderes simbólicos, cósmicos y socio-comunitarios intactos, ese lugar donde nacíamos y moríamos? ¿No ha sido también ella deshumanizada, desacralizada y desencantada al dejar de estar ligada –como todavía lo estaba en la Galicia rural de mi infancia– a los acontecimientos más importantes de nuestra vida, como son los del nacimiento, los del esposamiento y la muerte? Tal vez el espacio de la casa

haya sido el elemento que más se haya resentido del proceso de desacralización de la naturaleza y del mundo a manos de una racionalidad instrumental, científico-tecnológica y económica, que ha contribuido no sólo a abstractizar y matematizar el espacio sino a desposeer a la casa de buena parte de su *fuerza aurática*. Sí, creo que por el camino de la modernidad científica y económico-social, en el tránsito civilizatorio entre una comunidad orgánica y rural (*Gemeinschaft*), y una sociedad contractualista y urbana (*Gessellschaft*) se ha volatilizado buena parte del aura y el encanto de la casa y, con ellos, se han ido, confiemos en que no para siempre, funciones y valores de gran fuerza simbólica y de una gran capacidad de dar sentido a la vida de sus moradores.

La casa, decíamos, es un segundo cuerpo que nos cobija y ampara, que también tiene ojos que se abren y cierran con la luz de la mañana o las sombras de la noche, ventanas y puertas desde las que abrirse y mirar el mundo, chimeneas y paredes por las que respira y transpira este organismo vivo, a medio camino entre lo artificial y lo natural. Un cuerpo que tiene la extraña virtualidad de poder ser abandonado por momentos, sean estos breves o largos, de ser rehabilitado o remozado, incluso destruido, mas nunca olvidado, sobre todo si es una casa que nos ha servido bien o durante largo tiempo: nuestra memoria va ligada a su memoria con la misma intensidad, o todavía más, con que cada recuerdo del yo va ligado a su cuerpo. La casa retiene más y mejor nuestros viejos recuerdos –sean buenos o incluso malos– que nuestro verdadero cuerpo.

Gaston Bachelard ha visto también con claridad la naturaleza cósmica de la casa, al escribir su *Poétique de l'espace*:

“Pues la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se dice a menudo– nuestro primer universo. Ella es verdaderamente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.”¹⁶

Cuando el hombre o el arquitecto construyen una casa, construyen un mundo, hacen alborear un pequeño cosmos. Este sentido cosmogónico de su trabajo no debiera ser olvidado nunca por el arquitecto de hoy, tal vez un hombre secularizado y descreído como casi todos los de su tiempo. El hombre cuando edifica su casa lo hace, sépalo o no, sobre un suelo sagrado, sobre esa otra gran casa que es la Tierra. De ella, tomará sus materias con las que “domesticar”, es decir, hacer doméstico el caótico y salvaje espacio o, lo que es lo mismo, construir su “*domas*”, lo que va a ser su casa

¹⁶ Cfr. BACHELARD, Gastón; *Le Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972⁷, pág. 24.

o “domicilio”. Mas el hombre no sólo vive “sobre la Tierra”, sino, como nos recuerda Heidegger, lo hace también “bajo el cielo”¹⁷. Y tal vez la labor más esencial del “*archi-tectum*” sea ofrecer precisamente aquello que los romanos llamaban con la palabra “*tectum*”: un “techo” bajo el cielo, un refugio o guarida en el que guardarse o guarecerse de la lluvia, del viento o del frío, en el que poder habitar confiadamente los días y las noches a resguardo de sus enemigos y depredadores. De ahí que el hombre no habite inicialmente la tierra, sino que ha de construir un “*tectum*”, un techo, para sentirse habitante de ella.

Muy significativa nos parece esta transposición del τέκτεν (“carpintero”) griego al *tectum* (“techo”) latino. ¿Tal vez porque entendieran los romanos que “el carpintero” era precisamente “el hacedor de techos”? Sinceramente creo que el arquitecto no debiera olvidar jamás esta humilde, al mismo tiempo que trascendente, misión suya: la de ofrecer un techo, un cobijo acogedor, seguro y agradable para sus clientes, o dicho con las famosas palabras de Vitruvio: *utilitas* (útil), *firmitas* (estable o seguro) y *venustas* (elegante o bello). Nos parece difícil, sino imposible, mejorar esta vieja definición del sabio arquitecto romano.

4. La necesidad de recuperar “el sentido de la tierra” o la necesidad de reencantar el mundo

Me interesaba hacer esta excursión por los subterráneos del diccionario a fin de explorar las raíces o etimologías de ciertas palabras relacionadas con el mundo de la arquitectura con la intención de recuperar esa esencia de las cosas que duerme encerrada en el frasco cristalino de las palabras. Dicha excursión nos ha permitido ver cómo el arte de la arquitectura se encuentra en hacer habitable, con unos pocos y humildes materiales terrestres, ese espacio abierto, caótico e inhóspito que es el mundo.

Si he elegido referirme en primer lugar al carácter cosmogónico de la arquitectura es por la razón de que el hombre actual ha perdido el sentido de la Tierra. La civilización moderna, tejida en buena medida por la razón científico-tecnológica ha obrado, como sabemos, un *desencantamiento* del mundo. Éste se ha convertido para el hombre en un gran escenario desacralizado en el que ejercer su apabullante dominio, en el que halagar

¹⁷ Vid. HEIDEGGER, Martin; “Bauen, Whonen, Denken”, en *Vortäge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfulligen, 1954.

su enfermiza voluntad de poder, en el que satisfacer apetencias y necesidades que no suelen responder ya al instinto de la vida, sino más bien al instinto de la muerte. Sí, la Tierra ya no es vista por el hombre como el alfa y el omega, el principio y el fin, el origen y destino de toda su existencia. La Tierra ha dejado de ser *Suelo (Boden)* firme, “Fondo” y “Fundamento” (*Grund*) seguros; ha dejado de ser el *Humus* sobre el que enraíza nuestra vida, para ser tan sólo plana *Superficie* que medir, programar, vender o visitar. ¿Cómo hemos podido olvidar nosotros, hombres romanizados, que nuestro propio nombre, “*homo*”, procede de “*humus*”? “*Homo de humo*”, decían nuestros ancestros los romanos: “*De tierra es el hombre*”. En efecto, el hombre procede del limo, de ese humus nutricio en el que germina todo lo vivo, incluido nuestro cuerpo y el ánimo que lo espiritualiza y dinamiza. ¿Cómo ignorar que el cuerpo y alma tienen su último fundamento en la materia y en las fuerzas cósmicas que recorren el universo? Este cuerpo que tenemos no es más que una esquirra luminosa e inteligente, todavía encendida, salida de ese otro trocito zumbante que es la Tierra, la cual es, como sabemos, el resto a medio enfriar de un gran naufragio cósmico, de una colosal explosión estelar acaecida hace más de cinco mil millones de años. *Caelisti sumus omnes semine oriundi* (“Todos procedemos de una simiente celeste”), escribió el sabio Lucrecio. ¡Cómo no creerlo, cómo no sentir un eco lejano de hermandad mineral y cósmica cuando tomamos en nuestras manos el polvo de la tierra o elevamos nuestros ojos hacia los luceros que levitan en la noche infinita, y de los cuales procedemos!.

Mas hoy, y para nuestra desgracia, el hombre actual ha perdido su sentido cósmico, ha privado a la Tierra de todos sus viejos poderes y encantos. Ésta ha sido explorada, desacralizada y hasta profanada en su más secreta intimidad por la razón científica, ha sido homogeneizada y abstractizada espacialmente por la razón geométrica y arquitectónica, degradada biológicamente por la razón económica, maltratada e ignorada por la razón social y política, e incluso vanalizada y rebajada a ser simple “paisaje” de consumo por la razón comercial que hoy todo lo invade y todo lo gobierna. Recuerdo a Heidegger, cuando su sensatez le hacía escribir que el hombre, marchando al borde extremo del precipicio que ante él abre el abismático Fondo, y sintiéndose amenazado, “se pavonea en la figura de señor de la tierra.”¹⁸

¹⁸ Cfr. HEIDEGGER, Martin; “Die Frage nach der Technik“ en *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfulligen, 1954, págs. 34-35. (Trad. al español de Adolfo P. Carpio: “La pregunta por la técnica”, en *Época de Filosofía*, nº 1, Barcelona, 1985, pág. 23).

Vana creencia en el hombre la de su señorío, la de su omnipresencia y omnipotencia en la tierra. El hombre no es señor y amo de la creación sino su menestral; no tiene un dominio paternal sobre la naturaleza, sino una relación filial respecto de ella. En este caso, su libertad está en su esclavitud, su liberación en cuanto hombre radica en su arraigo y pertenencia al Fondo, a eso que pudiéramos llamar también con la palabra presocrática de φύσις ο, con la expresión acuñada, por Cusa de *Natura naturans* (Naturaleza naturante, esto es, creadora). Tan estulta vanidad impide que el hombre se reconozca a sí mismo como un ente que está enraizado paradójicamente en un Fondo (*Grund*) sin fondo: en ese abismo (*Abgrund*) de los abismos que es el universo, y que es continuamente portado, requerido e interpelado por ese misterio de misterio que el universo es.

En estos tiempos desencantados que corren, me parece necesario reencontrar de nuevo el mundo, volver a hacerlo divino y sagrado, si es que, en verdad, ha dejado de serlo alguna vez. Y la vía estética y ecológica se me antojan dos buenos y complementarios caminos. La *razón estética* y la *razón ecológica*, que en otros lugares he defendido, son dos razones de vocación mundana, diría que politeísta, pues saben que la adoración a un solo Dios impide la adoración al mundo, coarta la práctica de esta *religio mundi* que glorifica tan sólo a un dios que es la Naturaleza: *Deus sive Natura*. El *homo aeconomicus* que hoy predomina suele ser un hombre ascético y pervertido, incapaz ya de relacionarse de forma dionisiaca con la divinidad de la naturaleza. Con un uso pervertido de la técnica, que no acierta en muchos casos a hacerle el amor a la naturaleza, el hombre se convierte en un animal loco y peligroso, en un Prometeo capaz de robar y asesinar a los dioses si con ello consigue para los mortales el don divino y salvífico de la *téchne*, del arte, de ese poder de crear y fabricar mil utensilios que debieran servirle al hombre para habitar más poética y ecológicamente la tierra, en vez de usarlo para someterla, explotarla y violentarla.

He tratado en mi primer libro, *O Planeta ferido. Por unha razón ecológica*¹⁹, de proponer la Tierra, el οἶκος terrestre, como ese frágil y movedido fundamento en el que debiera reposar un nuevo y necesario pensamiento, una nueva forma de filosofía (lo que allí bautizaba con el nombre de *ecosofía*), quebrando la tradición *egológica* de toda la filosofía moderna en

¹⁹ Vid. RODRÍGUEZ RIAL, Nel; *O planeta ferido. Por unha razón ecológica*, Editorial Novo Século, Iria Flavia-Padrón, 1990.

beneficio de una nueva y necesaria filosofía *ecológica*, cuyo ejercicio nos permitiese precisamente habitar la tierra de una manera más sabia y responsable. Ya he dicho, al comienzo de este trabajo, que *el arte de pensar* es, al mismo tiempo, un *arte de habitar*.

Igual o semejante interés tuve a la hora de redactar el segundo volumen del *Curso de Estética fenomenológica*. Allí me he esforzado en justificar la necesidad que tiene el hombre –y con él la filosofía y la estética– de volver a recuperar *la Naturaleza (φύσις) como la instancia originaria en la que arraiga toda nuestra existencia, nuestro entero ser y obrar*.

“Nuestro apego a una idea de Naturaleza como poética y naturante, como lugar originario y salvaje de toda expresión y fuente primera del asombro estético para el hombre, podrá constatarla el lector a lo largo de las presentes investigaciones. En este sentido, nuestra reflexión estética desea contribuir a quebrar la tradición de una “Estética sin naturaleza”, estética ensalzada por Paul Valéry en la que, por cierto, hemos vivido desde que la difundiera la tradición post-romántica.”²⁰

Como saben, es con Hegel²¹ con quien la estética abandona definitivamente la Naturaleza y lo bello natural como objeto privilegiado de la experiencia estética, y se entrega definitivamente al Arte y a lo bello artístico. El arte, incluida la Arquitectura mas también la Estética, ha sufrido el deslumbramiento de la ciencia y de la técnica, la seducción del mundo industrial, lo que contribuyó al declinar epocal del concepto de Naturaleza. Declinar que yo espero no sea definitivo, pues creo en la necesidad de recuperar la Naturaleza como aquel ámbito en el que arraiga toda la existencia humana y, por consiguiente, la misma experiencia estética y arquitectónica. Y creo también en la conveniencia de rescatar *lo bello natural* para la constitución de lo que podríamos llamar una *Ecoestética*; rehabilitar lo bello natural como ese riquísimo retablo de prodigios, donde aparecen cosas asombrosas, encantadoras y turbadoras a un tiempo; cosas de la naturaleza que encarnan por excelencia el brillo de lo real, el esplendor de ese grandioso espectáculo de sensibles que es el mundo.

²⁰ Cfr. RODRÍGUEZ RIAL, Nel; *Curso de Estética fenomenológica*, vol. II: “Elogio del placer estético”, Edicións do Castro-Universidad de Santiago de Compostela, Sada-O Castro, 2000, pág. 51, nota 41.

²¹ Vid. sobre ello JAUSS, Hans Robert; “El arte como Anti-Naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789”, en VILLANUEVA, Darío (comp.); *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994, págs. 117-148.

5. Arquitectura y cosmos: la casa como “máquina de soñar”, el edificio como partenaire de la Naturaleza

A esta realidad cósmica está remitido siempre, bien o mal, el trabajo del arquitecto, ese microcosmos que es el edificio por él proyectado y que luego habitaremos nosotros con todos nuestros miedos e ilusiones. La vieja o nueva casa donde hemos vivido o vivimos es siempre, ya lo hemos recordado, ese rincón desde donde nos abrimos, confiados, a las fuerzas maléficas y benéficas del universo, ese bello y sólido “coin du monde” donde conjuramos nuestros terrores y donde ponemos a germinar nuestros más íntimos sueños y esperanzas. La casa, mediando erguida entre las fuerzas telúricas del suelo y las energías cósmicas del cielo, siempre ha sido un buen inductor y conductor de nuestros sueños y pesadillas. Por la garganta de la chimenea que comunica el oscuro mundo terrestre con el luminoso mundo celeste, ante las llamas hipnotizantes del misterioso fuego, dejamos escapar los ángeles y demonios que nos atormentan o alegran. Más que una “máquina de habitar”²², yo diría que la casa es una “maquina de soñar”. Por cierto, en este poder onírico, liberador, hace radicar Bachelard la rica “primitividad” de la casa:

“ [Los escritores] Caracterizan la humilde casa en su actualidad, sin vivir de ella realmente la primitividad, una primitividad que pertenece a todos, ricos y pobres, si aceptan soñar.

Pero nuestra vida adulta está tan desposeída de los primeros bienes, los lazos antropocósmicos están en ella tan distendidos que uno no siente ya su apego primero al universo de la casa.”²³

El arquitecto no sólo proyecta nuestras casas, sino que, con ellas, dirige nuestros sueños. No sólo crea una casa y un mundo para nosotros, sino que también le pone casa y mundo a nuestros fantasmas. El arquitecto, al construir nuestra morada, juega con lo más íntimo y frágil que el hombre tiene: sus miedos y esperanzas. Los miedos duermen en la oscura y subterránea

²² Frank Lloyd Wright nos advierte sobre esta “maquinación” lecorbusiana del edificio: “considerad bien que una casa es una máquina en la cual vivir, pero la arquitectura comienza donde termina este concepto de la casa” (Cfr. WRIGHT, F. LL.; “Arquitectura joven”, en CONRADS, Ulrich (ed.); *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Edi. Lumen, Barna, 1973, pág. 187. En el mismo texto continúa diciendo: “Toda la vida, en un sentido elemental, es maquinaria, y sin embargo la maquinaria es la vida de nada. La maquinaria es maquinaria sólo a causa de la vida”.

²³ Cfr. BACHELARD, Gaston; *Op. cit.*, pág. 24.

bodega, y los sueños y esperanzas suelen habitar la elevada y luminosa buhardilla. Sí, la buena casa alimenta nuestros sueños, la mala los mata. Y el mejor modo de que la casa guarde y alimente nuestros sueños es que tenga un aire de naturalidad. También en arquitectura lo artificial ha de parecer natural, el edificio ha de convivir en armonía con el entorno, sea éste, rural o urbano. El arquitecto no puede proyectar el edificio sin tener en cuenta de manera extremadamente consciente la tierra: la estructura del terreno, su climatología, su localización, orientación, naturaleza tectónica, forma, textura y hasta color del suelo. Yo creo que los grandes arquitectos siempre han sido muy sensibles a las exigencias y solicitudes de la tierra. Uno de los más grandes lo era: “Wright –cuenta Mason– se dio cuenta instintivamente de que una casa bien hecha nunca debería ser rígida, sino que *debe reconocer conscientemente la tierra* sobre la que se erige, invitando al aire que la rodea y mostrando incluso su auténtica necesidad humana de protección frente a una naturaleza que no siempre resulta benigna.”²⁴

El arquitecto ha de proyectar, pues, imaginando siempre el edificio en su rico territorio²⁵ o entorno: viéndolo cómo se comporta ante las lluvias y vientos dominantes de la zona, cómo se ilumina o ensombrece según la posición en que lo construya, según la luz variable del sol a lo largo del día y de las estaciones, cómo destaca o se integra respecto de los edificios que lo rodean, respecto de las montañas o cortinas vegetales sobre las que se recorta, respecto del mar o lago sobre el que se refleja, o respecto de la llanura sobre la que se extiende o yergue²⁶. Un edificio es siempre un *partenaire*, bueno o malo, de la Naturaleza, un cuerpo que juega con las cuatro fuerzas elementales, con los cuatro elementos originarios y cósmicos, esos con que soñaron y sueñan todos los hombres primitivos y modernos; elementos con los que han poetizado y compuesto los bellos relatos

²⁴ Cfr. CARPENTER MASON, Gran; *Op. cit.*, pág. 39. Las palabras en cursiva son nuestras.

²⁵ Vid. GREGOTTI, Vittorio; *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966. El “territorio” de la arquitectura no sólo es representado por la geografía: la piel de la geografía no es más que una piel sobre la que ha ido inscribiendo la historia la huella de sus muchos avatares y acontecimientos. A la geografía se le suma la Historia y, con ella, toda la Cultura de un pueblo. Los territorios no son “espacios vacíos”, sino lugares donde pervive la “memoria colectiva”.

²⁶ De ahí la importancia que la arquitectura neorracionalista de un Rogers, Samonà o el mismo Rossi (Vid. ROSSI, Aldo; *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979^a, y también *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1356-1972*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977) han dado a la *topografía* y a la *cartografía* como ciencias auxiliares en el buen y responsable ejercicio de la creación arquitectónica.

cosmogónicos que explican los orígenes del mundo. La tierra, el aire, el agua y hasta el fuego solar trabajan y requieren el cuerpo del edificio para seducirlo o –¡a veces hay amores que matan!– destruirlo. La gratificación más hermosa que puede tener un arquitecto –amén de que su obra sea una *promesse de bonheur* para su cliente– es que la Naturaleza acepte su edificio, que el mundo entorno lo reciba como algo propio, que acabe siendo un elemento más de la tierra sobre la que se yergue.

La naturaleza está, pues, siempre omnipresente en la praxis arquitectónica: imponiendo sus leyes, obligando al arquitecto a tenerlas permanentemente en cuenta, bien para someterse a ellas o bien para vencerlas, nunca para ignorarlas y mucho menos despreciarlas. La Naturaleza se venga siempre de quien la ignora y desprecia. El arquitecto con sentido cosmológico sabrá aprovechar bien las muchas posibilidades que le ofrece el terreno. Incluso tendrá que hacer de la necesidad virtud: un terreno en pendiente –por poner un simple ejemplo– no es ni una dificultad insalvable, ni tampoco una catástrofe. El buen arquitecto aprovechará conscientemente los desniveles del suelo para escalonar, por ejemplo, el edificio y hacer más variadas y hasta ágiles las conexiones y transiciones entre las diferentes zonas construidas, combinando circulaciones horizontales y verticales que disminuyan las distancias y alturas que el ocupante del edificio ha de tener que salvar para acceder de unos lugares a otros; el escalonamiento le permitirá también proyectar más zonas de iluminación y visión hacia el exterior, lo que potenciará visual y espacialmente las superficies y volúmenes interiores y permitirá recuperar e integrar el edificio en su entorno. Incluso las características del suelo pueden sugerirle ya las formas que habrá de tener el mismo edificio bien para integrarse en continuidad y semejanza con él o bien para hacerlo por contraste con la morfología del terreno. Lo dicho, el buen arte siempre hace de la necesidad, virtud.

Creo que las obras más bellas y hermosas de la arquitectura siempre son aquellas que mejor dialogan con su entorno, que, por decirlo con palabras de Frank Lloyd Wright, mejor reconocen la tierra. Cuando lo hacen, los edificios no hablan sino que cantan, como canta la Alhambra en los perfumados montes del Generalife, la Casa de la Cascada de Wright emboscada sobre el río, el Teatro de la Ópera de Utzon desplegado con sus velas sobre la bahía de Sidney, o incluso las destruidas, y tal vez desmesuradas, Torres Gemelas, elevándose majestuosas entre sus hermanas del sur de Manhattan. Resulta iluminador de este sentido cósmico de la arquitectura que cinco de los más grandes arquitectos urbanos de nuestro siglo (Wright, Asplund, Aalto, Utzon y Le Corbusier) hayan elegido espacios naturales o rurales, no

urbanos, para construir sus casas de retiro, situándose todas en los lindes de la ortodoxia moderna, matizando o complementando, cuando no criticando, con mayor o menor intensidad el lenguaje y estética que ellos mismos difundieron en sus grandes obras: en su volumetría (cuestionando el canónico prisma blanco), en sus cubiertas planas (prefiriendo los tejados a dos aguas), en sus materiales industriales (recordemos los humildes y sencillos materiales empleados en “Le Cabanon” de Le Corbusier) e incluso en la recuperación de ciertos elementos tradicionales, de claro simbolismo cósmico, como es el caso de la chimenea.

¿Por qué el arquitecto, cuando hace la casa donde piensa morir, busca más estrechamente la cercanía de la Naturaleza? ¿Tal vez porque piense que en la Naturaleza uno encuentra los caminos perdidos de la felicidad y de la libertad? Éste era precisamente el parecer de uno de los más grandes arquitectos que dio el siglo pasado, Alvar Aalto:

“Después de todo, la naturaleza es un símbolo de libertad. Por encima de todo, la naturaleza hace nacer y mantiene la idea de la libertad. Si fundamos nuestros proyectos, en primer lugar, sobre la naturaleza nos aseguraremos que el desarrollo del trabajo mismo conquiste la libertad, en vez de disminuirla.”²⁷

¿En el hecho de que fundemos en la naturaleza nuestros proyectos y trabajos arquitectónicos estará el secreto mejor guardado de toda buena arquitectura? ¿Será, paradójicamente, sometiéndose a la naturaleza el modo como el arquitecto conquista la libertad para sí mismo y para su obra y, a través de ella, para todos los que la vamos a habitar? ¿Será creando con la libertad que la Naturaleza crea el modo como el arquitecto, al construir su Mundo arquitectónico, se remite a la Tierra, se religa a ese *Grund* que es el misterio de los misterios, la fuente originaria de la libertad?

A tal cosa parece indicar esta frase críptica y oracular de Heidegger:

“Oculto empero, y siempre ocultándose, está lo que libera, el misterio.”²⁸

²⁷ Cfr. AALTO, Alvar; “La pianificazione nazionale e gli obiettivi della cultura. Suomalainen Suomi” (1949), en *Catálogo Alvar Aalto*, Leader Arte, Roma, 1983, pág. 12.

²⁸ Cfr. HEIDEGGER, Martin; “Die Frage nach der Technik”, en *Op. cit.*, pág. 33 (Trad. española: pág. 21).

6. Mies o el arquitecto: construir las ideas con los bellos sólidos y las bellas materias

Tal vez en ningún otro elemento de su trabajo requiera mejor y con más intensidad la Naturaleza al arquitecto que a través de las bellas materias. Sobre la importancia cosmológica y telúrica de las materias, sobre la fascinación estética que ellas siempre han ejercido en los grandes arquitectos hablaremos a continuación.

El *homo architectus* es un *homo faber* que ha de hacer sus obras tomando de la tierra sus materiales: cañas, maderas, hilos, piedras barro o agua. Tal vez la sabiduría que el hombre primitivo alcanza con las materias terrestres sea el signo más patente y evidente de su ya naturaleza racional.

Las materias solicitan tanto las fuerzas de su cuerpo espiritualizado, como las energías de su psiquismo corporalizado. Tal vez el hombre despierte como hombre en ese cuerpo a cuerpo con las materias de este mundo, cobre conciencia de sí, manipulando y trabajando los sólidos y las pastas; reteniendo, conduciendo o destilando los líquidos; soñando y peleando, en fin, con los elementos cósmicos primigenios como la tierra, el agua, el aire o el fuego.

A través del sueño y del juego manipulador y creador con las materias, las fuerzas originarias del cuerpo y de la voluntad, las necesidades primitivas de la imaginación y del entendimiento, los deseos inconscientes, las energías libidinales, los impulsos oníricos, los sentimientos y afecciones más íntimas y secretas rompen la costra del subconsciente y, sublimadas por este juego plástico y artístico con las materias, irrumpen alumbrando un nuevo mundo: sea éste pictórico, escultórico o arquitectónico.

En la arquitectura, la materia *terrestre* reina²⁹. *Mater materia* que se diversifica y multiplica en especies diferentes, en materiales de una riqueza y una abundancia casi infinita: minerales, rocas, piedras semipreciosas, cretas, pigmentos, maderas, resinas, esencias, gomas, barnices, cristales...; materias vivas o muertas, secas o húmedas, ásperas o grasas, blandas o duras, estables o variables, calientes o frías, traslúcidas u opacas. Materias que despiertan nuestros sueños y nuestras apetencias más desconocidas y secretas, que solicitan nuestra imaginación creadora, que llaman a nuestra voluntad para que el cuerpo y las manos las busquen, las posean, las

²⁹ La estética clásica, cuyos inicios habría que rastrear en el Renacimiento, ha sentido siempre el arte arquitectónico como un arte menor respecto, por ejemplo, de la pintura, en razón de estar demasiado mancillado por la materia y la utilidad.

trabajen, y acaben arrancando de ellas todos los usos, todas las propiedades expresivas, todas las bellas formas, todos los mundos posibles que encierran. *Bellos sólidos y bellas materias*, como las llama Bachelard³⁰, que reactivan nuestro onirismo, haciéndonos soñar dormidos, y sobre todo despiertos, ante la hermosura que muestran, encantándonos por sus brillos e irisaciones, sus delicadas texturas, sus perfectas y geométricas formas, sus exóticos colores. Son las materias las que, en verdad, hacen soñar al artista. Sinceramente creo que se conoce que un hombre es un artista cuando sueña con la materia, cuando a todas horas imagina una y otra vez las posibilidades estésico-estéticas, sensible-expresivas, que tal tipo de material pueden ofrecerle para su creación.

Uno de los mejores ejemplos que tal vez tengamos en la historia de la arquitectura sobre la seducción e importancia que para el arquitecto tienen los materiales sea el ofrecido por Mies van de Rohe cuando estaba proyectando el famoso Pabellón para la Exposición Internacional de Barcelona. El propio Mies nos cuenta como se le ocurrió la idea de utilizar una laja fina de mármol para hacer paredes exentas a modos de membranas finas que no tuvieran, pues, la pesadez y rigidez estructural de una pared clásica:

“Cierta tarde estuve trabajando hasta última hora (en el pabellón de Barcelona) y al hacer un croquis de una pared exenta me quedé asombrado. Me di cuenta de que era un principio nuevo”³¹

Pero una vez inventado este principio nuevo para Mies van der Rohe era tan importante o más encontrar un material “hermoso, realmente hermoso” con que hacer aquella pared exenta. De ahí que se dedicará a visitar *personalmente*³² un almacén de mármoles. Nos cuenta él mismo la curiosa y sorprendente visita:

³⁰ Vid. BACHELARD, Gaston; *La tierra y los sueños de la voluntad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pág. 8.

³¹ Cfr. MIES VAN DER ROHE, L.; “Six students talk with Mies”, 1952. Citado en SPEATH, David; *Mies Reconsidered: His career, Legacy and Disciples*, Rizolli, The art Institute of Chicago, 1986, pág. 21. Como se sabe, Mies utilizaría el ónice con esta función de lámina-pared adelgazando todavía más el grosor de la lámina: si en la de Barcelona era de 16 centímetros aproximadamente, en la famosa Casa Tugendhat, en Brno, era tan sólo la mitad. Y si, en Barcelona la pared estaba confeccionada con ocho trozos de lámina, en Brno los trozos se reducen a cinco, aumentando de tamaño, yendo del suelo al techo, posibilitando así la unidad de las vetas y láminas, acentuando el efecto especular de la lámina.

³² El que Mies visitara en persona los almacenes indica la importancia que le daba a los materiales. Kenneth Frampton nos relata como se preocupó personalmente de encontrar y controlar la producción de los ladrillos que debían ser utilizados en el Pabellón: “Mies

“Visité el almacén de muestras de una casa de mármoles en Hamburgo, les pregunté: ‘¿díganme, no tienen alguna otra cosa, algo realmente hermoso?’ Yo pensaba en aquella pared exenta que tenía, y entonces me dijeron: ‘Bueno, tenemos un gran bloque de ónice. Pero ese bloque está vendido a la North German Lloyd’. Querían hacer grandes ánforas con él, para el comedor de un nuevo transatlántico. Así que dije: ‘Oiga, déjeme verlo’, y al momento gritaron: ‘No, no, no, no se puede hacer, por el amor del cielo, no debe usted tocar esa maravillosa piedra’. Pero yo dije: ‘usted deme un martillo y verá lo que sabemos hacer en mi casa’. Con muchas reticencias me trajeron un martillo, y tenían curiosidad por ver si yo iba a hacer saltar una esquina. Pero no, golpeé fuerte el bloque, una sola vez, justo en el medio, y se desprendió una delgada lámina, del tamaño de mi mano. ‘Vayan y púlanme esto enseñada, que quiero verlo’. Y así decidimos usar el ónice. Fijamos las cantidades y compramos la piedra.”³³

Incluso Van der Rohe cambia su proyecto y escala constructiva para adaptarse a tan bello material. Es lo que nos cuenta él mismo:

“Puesto que en invierno no podíamos extraer mármol de la cantera, ya que todavía estaba húmedo y se congelaría fácilmente rompiéndose en pedazos, debíamos buscar un material seco. Finalmente, encontré un bloque de ónice del tamaño adecuado y, puesto que sólo tenía la posibilidad de emplear este bloque, hice que el pabellón tuviera el doble de esa altura y, a partir de ahí, desarrollamos la planta.”³⁴

Es más que probable que esta sabiduría y fascinación por los materiales de construcción los aprendiese Mies van der Rohe en el taller de cantería de su familia. Tal como nos cuentan los Smithson, Mies había adquirido allí, ya cuando niño, todos esos conocimientos sobre los mármoles y granitos, y puede que allí, en el viejo taller, en contacto con las bellas materias, empezase a tallar sus sueños de arquitecto:

“En el taller de cantería de Mies/Maillard hay una máquina, en un principio manual y que ahora está rectificada y electrificada; el dueño actual afirmó que Mies había manejado su volante siendo niño. Por lo que se puede dar por sentado que Mies sabía todo sobre los posibles tamaños en que se podía conseguir el mármol; la calidad de los tipos de mármol/granito; el trabajo de la piedra, sus propiedades/nom-

adoptó una actitud igualmente puntillosa con la selección del ladrillo, pues importó de Holanda la mayoría de sus ladrillos y visitó el ladrillar para inspeccionar el proceso de cocido, elegir y conjuntar los colores que quería.” (Cfr. FRAMPTON, Kenneth; *Op. cit.*, pág. 165).

³³ Cfr. MIES VAN DER ROHE, L.; “Mies habla” (1966), en *Escritos, diálogos y discursos*, Colegio Oficial de Aparejadores de Madrid, Madrid, 1982, pág. 93.

³⁴ Citado por CARTER, Peter; “Mies van der Rohe: An Appreciation on the Occasion, This Month, of His 75 th Birthday”, en *Architectural Design* 31, n° 3, marzo, 1961, pág. 100.

bres/orígenes; todo lo relacionado con el lujoso mármol veteadado utilizado en la catedral [se refiere Smithson a la catedral de Aquisgrán, donde de niño Mies cantaba en el coro]: verde antico y pórfido púrpura. Quizá el último fuese responsable de que Mies sintiera predilección por el ladrillo púrpura y por el tan conocido mármol.”³⁵

El oficio de arquitecto exige, pues, una larga familiaridad con la materia y con sus posibilidades cosmogénicas. Por eso me parece imprescindible que el joven arquitecto conozca de manera directa los materiales con los que trabaja, que aprenda a distinguir, por ejemplo, los diferentes tipos de granitos o de mármoles, de hormigones o cristales, de maderas o cauchos, metales o plásticos para así acertar con los materiales constructivos que satisfagan más adecuadamente tanto sus necesidades estructurales y funcionales como sus propiedades estéticas. Pues, en ocasiones, la apariencia estética, visual, acústica, táctil o incluso olfativa, que puedan ofertar los materiales, es tan importante o más que el aspecto visual que pueda ofrecer el sistema constructivo. Un buen ejemplo de esto nos lo ofrece Peter Collins al hablar de Auguste Perret:

“[Perret fue pionero]...de una técnica para quitar la película de cemento conocida como *bouchardage* o abujardado. Poco importa si fue el primer arquitecto que aplicó a las toscas superficies de hormigón esta técnica utilizada para limpiar gradualmente la piedra sin pulir de la mampostería. *Lo importante es que la expresión visual del material estructural era tan relevante para Perret como la expresión visual del sistema constructivo.* Lejos de “carecer de sensibilidad para el detalle” se obsesionó con el deseo de lograr un perfecto acabado en perfil y decoración.”³⁶

En efecto, la importancia estética del aspecto visual que puedan ofrecer los materiales de construcción a veces debe primar sobre los aspectos constructivos. Un ejemplo vivido por Joseph Fujikawa con su maestro Mies van der Rohe puede servirnos para ilustrar cuanto acabo de decir:

“Les contaré un incidente que me viene a la mente sobre los edificios del campus. No estoy muy seguro de cuál era, si el edificio de Química o el de Metalurgia, pero esos edificios tenían muros exteriores de ladrillo de ocho pulgadas con acabado de ladrillo por los dos lados, y recuerdo en particular una remesa de ladrillo Hanley que no llegaba a las ocho pulgadas. Así que cuando se montó la hilada en aparejo inglés con todos los tizones en una dirección y la otra hilada con todas las sogas en la otra dirección, resultó imposible hacer un muro que quedase bien por

³⁵ SMITHSON Alison y Peter; *Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies. Sueños de los Eames. Los Smitsons*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 20001, pág. 49.

³⁶ Cfr. COLLINS, Peter; “Perret, Auguste”, en *Macmillan Encyclopaedia of Architects*, Free Press, New York, 1982, vol. 3, pág. 394. Las cursivas son nuestras.

ambos lados. Había que tener un ladrillo de ocho pulgadas o el conjunto saldría mal. Creo que fue Ed Olencki quien le planteó el problema a Mies y le dijo: ¿Qué vamos a hacer? Los ladrillos son cortos, por lo que si lo niveló en un lado, el otro aparece dentado y ya no queda tan bien. Y recuerdo a Mies afirmando: ¡Dividiremos los tizones y los alargaremos un poco! ¡Mies dijo eso! después de todos los estudios que habíamos hecho sobre los muros de ladrillo en nuestra época de estudiantes y después de oír lo importante que era no tener juntas verticales en el muro. Recuerdo que a mí me sorprendió todo aquello. Por lo que Mies dijo: algunas veces el aspecto visual es más importante que el aspecto constructivo.”³⁷

No es de extrañar que Mies proclamase que “la arquitectura comienza allá donde dos ladrillos son unidos con cuidado”³⁸ Yo diría que la arquitectura comienza ya cuando dos ladrillos son elegidos con cuidado, cuando son seleccionados entre otros muchos porque algo de ellos nos atrae y, a veces, fascina. Una tal fascinación debió de sentir, por ejemplo, Le Corbusier por una pared de piedra y ladrillo (aparejada también con extremo cuidado) de su Casa de “Porte Molitor”, y que componía el cierre de fondo de una habitación llamada por Le Corbusier con una expresión de clara inspiración japonesa: “el taller de la búsqueda paciente”. Con la piedra de dicha pared, Le Corbusier parecía sentir aquella unidad fraternal y mineral de la que yo hablaba en las páginas pasadas:

“La piedra puede hablar con nosotros; nos habla a través de la pared. Su tosca superficie es, sin embargo, suave a nuestro tacto. Esta pared ha llegado a ser mi compañera a lo largo de la vida.”³⁹

¿No parece sorprendente que una humilde y sencilla pared de piedra haya producido tan importantes ecos y querencias en el gran Le Corbusier? ¿Qué poderes de seducción tienen las materias para hablar tan hondo al corazón de los hombres? Las materias enamoran al corazón acariciando previamente el cuerpo del hombre, seduciendo primero su mano. Sí, la mano del hombre ha deseado desde siempre palpar el alma⁴⁰ de las

³⁷ Cfr. FUJIKAWA, Joseph; *Impresiones de Mies. Una entrevista sobre Mies van der Rohe. Sus primeros años de Chicago 1938-1958*. Cito de SMITHSON Alison y Peter; *Op. cit.*; pág. 63.

³⁸ Cito de DAL CO, Francesco; *Figures of Architecture and Thought: German Architecture Culture, 1880-1920*, Rizzoli, New York, 1990, pág. 282.

³⁹ Cito de LLEÓ, Blanca; *Sueño de habitar*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, pág. 120.

⁴⁰ Sí, en el cuerpo de las materias habita un “alma” que goza como de vida propia. Cada materia una tiene una personalidad, unas propiedades, un poder expresivo, que la hace diferente de las otras y que fuerza a soñar de manera hartamente distinta a la imaginación material

materias, entrar en esa intimidad con los elementos primordiales de la naturaleza, que sólo revelan sus secretas propiedades cuando se los manipula, cuando se los trabaja *a fondo*. ¿Recuerdan como Mies golpea, ansioso y expectante, con la mano el bloque de ónice para sacar una laja de él y poder pulirla a fin de que le muestre con urgencia su verdadera alma tan hermoso material? Aquí, en el seno mismo de esta *manipulación material*, germina y se desarrolla lo que podríamos llamar la *imaginación material* del artista, ese poder de explorar imaginativa y oníricamente las materias para que ellas sugieran las bellas formas que, cual princesas dormidas, aguardan la mano del artista para ser despertadas y traídas a este mundo. Pero la *imaginación material* se despierta y educa en la *manipulación material*. Es el cuerpo y su delegada, la mano, quienes, en verdad, retienen en su carnal trama el espíritu y la memoria de las materias. Tal vez en la mano, mucho más que en el ojo, se haya decantado un saber sobre las materias imponderables del cosmos, una *hermenéutica somática* sobre este mundo material acumulada pacientemente por el hombre desde el fondo mismo de los siglos. Casi todos los saberes y todas las habilidades del hombre le pertenecen. Por eso a la mano derecha, depositaria casi siempre de esta *ciencia de las cosas*, se le llame en español la mano “*diestra*”. Un *saber* de la mano que sólo se adquiere en el *hacer* de la mano.

De ahí que piense que el joven arquitecto debe acostumbrarse a manipular las materias, a estudiarlas y conocerlas a fondo, a fin de que le sean familiares, le resulten íntimas. Entrar en la intimidad de las materias es, ya lo hemos sugerido, entrar en la intimidad del cosmos, llegar a ser un confidente privilegiado de sus secretos. De ahí que el estudiante de arquitectura que piense que el conocimiento de los materiales es un engorroso

del artista. Un buen ejemplo de este soñar con la materia, de este despertar de su imaginación ante su presencia, de la necesidad que el artista siente de explorar su alma para hacerse con los secretos y posibilidades plásticas que atesora, nos lo ofrece Van Gogh cuando le escribe a su hermano Theo solicitándole más trozos de una tiza de montaña que éste le había traído en el verano pasado (se refiere al verano de 1881, en cual Vicent había residido en Etten), dado que no había posible comparación entre esta tiza y las Conté compradas :

“Hay en esta tiza de montaña un alma y una vida, en cambio en el conté encuentro algo muerto. Es lo mismo que dos violines. Que tuviesen casi el mismo aspecto exterior, pero que cuando se tocan, el uno produce a veces un bello sonido que el otro no posee.

La tiza de la montaña encierra mucha tonalidad. Diríase que comprende lo que se espera de ella y que escucha con inteligencia y obedece, y que el conté es indiferente y no colabora.

La tiza de la montaña tiene una verdadera alma de gitano... ¿Quisieras enviarme un poco si no es pedir demasiado?” (Cfr. VAN GOGH, Vicent; *Cartas a Theo*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991, págs. 93-94).

fastidio,⁴¹ está loco, sí. Como loca estaba la paloma de la que hablaba Kant, que creía que volaría mejor en el vacío, sin la resistencia del aire. Las materias, lejos de ser las enemigas del arquitecto, son sus aliadas. Nada puede ser construido sin ellas: una bella idea arquitectónica es un alma en pena si no se la encarna en una materia. La tradición platónica y este neoplatonismo estético que vive nuestro tiempo, han dado preeminencia a la idea o concepto sobre la materia; a lo inteligible, sobre lo sensible. Para Platón el defecto del arte es que nos entrega a la materia y a lo sensible, para nosotros ésta es su extrema virtud. La materia arquitectónica es ya materia artistizada y, por ello, espiritualizada y glorificada. El arte conceptual vigente ha privilegiado el poder significativo del “concepto”, de la “idea” o del “proyecto”, muchas veces en detrimento del percepto, de la condición estética, sensible, material de la obra. Pero tal vez no sea del todo inconveniente proclamar que si se rebaja en la obra el esplendor de lo sensible, el concepto o la idea que se pretende comunicar, por muy novedosos o relevantes que estos sean, sólo podrán vivir y expresarse a través de lo sensible, y un sensible estéticamente insignificante o banal no es un buen vehículo expresivo de la “idea arquitectónica”. Recordemos el caso ejemplar de Mies: en él vimos como el importante “concepto lámina/tabique exento” tenía que encarnarse en un bello material: el ónice verde. ¿Pero un material tan hermoso es tan sólo un tabique en la mente de Mies van der Rohe? ¿Los mármoles de travertino verde que emplea en el Pabellón de Barcelona son eso, simples mármoles rebajados a una función recubridora de los muros? Los Smithson nos ofrece una apreciación muy sugerente cuando analizan el famoso pabellón y la función estética y simbólica de estos materiales tan nobles y hermosos:

“El mármol siempre atrae nuestro interés por su sorprendente conjunción de trabajada calidad junto con las variaciones de intensidad en la profundidad de su composición. Los verdes traslúcidos; las porciones imprevistas de verde manzana; la oscuridad semiluminosa que requiere cierto examen para asegurarse de que sigue siendo verde; un verde submarino o mucho más húmedo. Aún así, al considerar estas

⁴¹ Olaf Fjeld nos advierte del peligro que acecha al joven arquitecto: “Para el arquitecto joven, cada material es una medida de fuerza. Utilizar al material hasta sus últimas posibilidades es algo natural en la juventud. La expresión de su fuerza inherente es el complemento de una vitalidad natural. La sensación del material aporta convicción y la energía de la juventud añade perfección estructural. Con el tiempo, algunos arquitectos aceptarán los años como un cansancio que posee belleza propia, y permitirán que el material adquiera dimensión de vida y sabiduría.” (Cfr. FJELD, Per Olaf; *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, Rizzoli, New York, 1983, pág. 46-47).

cualidades reconstruidas [Smithson está mirando el nuevo mármol empleado en la reconstrucción del Pabellón] –como Mies debió admirarlas en su composición– parte de nuestra conciencia sabe en todo momento que no es el mismo mármol que hizo el mito.

Lo que no se podía apreciar antes de la realidad en color [se refiere a la fotografía de antes, que no era de color] era la conexión con el *bosque*. Descubro que el edificio de Mies, el espacio contenido en travertino se convierte en un claro iluminado, los mármoles verdes hacen función de marco del *bosque*, mientras que el rayo de luz proyectado desde la ranura toma su nuevo papel como señal de bosque y los ligeros perfiles de los marcos metálicos actúan bajo su cubierta superior como si fuesen abedules jóvenes.”⁴²

Yo creo que esta sabiduría sobre los materiales puede perderse. La falta de uso, el desinterés que la industria de la construcción pueda tener por alguno de ellos, la falta de conciencia y de desarrollo de la *imaginación material* por parte de los arquitectos fuerza a que el empleo de los materiales a veces sea no sólo ridículo sino depauperante y degradante de la hermosa alma que cada material tiene. Ya Auguste Perret se lamentaba de ello hace años:

“Ya no conocemos el lenguaje de la piedra. Actualmente, todo lo que hacemos con este material es una mentira y una trampa. No sabemos construir una bóveda y anclamos la piedra con grapas de acero. Los dinteles visibles están reforzados con hierro o vigas de hormigón armado. Desafío a cualquier arquitecto contemporáneo, a cualquier, que reconstruya la nave de Bourges con la misma conciencia y sentimiento hacia el material. Actualmente nos contentamos con hacerla de hormigón armado, cubrirla de escayola y pintar sus juntas.”⁴³

En efecto, hoy ya no somos capaces de desarrollar una conciencia empática, unos vivos sentimientos hacia las materias. ¿Cómo hemos podido olvidar el alma de ellas, perder ese saber secular sobre los bellos sólidos y no descubrir en su interior todos sus poderes estéticos y todas sus posibilidades constructivas? Investigar el alma y la esencia de los materiales tal vez sea una tarea ineludible, toda vez que creo, con Mies, que “Dios está en los detalles”. Como nos dice Frampton, “para Mies, lo sublime residía en la calidad del propio material y en la revelación de su esencia a través de los detalles más cuidados.”⁴⁴

⁴² SMITHSON Alison y Peter; *Op. cit.*, pág. 31.

⁴³ Auguste Perret en respuesta a Dennis Honegger, en HONEGGER, Dennis; “Auguste Perret: doctrine de l’architecture”, en *Técnicas & Architecture* 9, nº 1-2 (1949), pág. 111. Cito de FRAMPTON, Kenneth; *Op. cit.* pág. 152.

⁴⁴ *Ibid*, pág. 165.

La divina belleza (eso quería decir Mies refiriéndose a Dios) está, pues, en los detalles, en los pequeños y sublimes detalles con que el artista mima su obra. Paradójicamente, la grandeza en las cosas y en las personas suele construirse a base de minucias.

Lo que me ha gustado especialmente de la obra de Mies es el detalle. En los detalles, que son los que dan vida a la arquitectura, se encuentra el alma de la obra. En los detalles, que son los que dan vida a la arquitectura, se encuentra el alma de la obra. En los detalles, que son los que dan vida a la arquitectura, se encuentra el alma de la obra.

Yo creo que esta arquitectura es la que puede perdurar. La arquitectura que se construye con los materiales puede tener por algunos de ellos, la falta de conciencia y de la destrucción de la arquitectura por parte de los arquitectos. Yo creo que esta arquitectura es la que puede perdurar. La arquitectura que se construye con los materiales puede tener por algunos de ellos, la falta de conciencia y de la destrucción de la arquitectura por parte de los arquitectos.

Yo creo que esta arquitectura es la que puede perdurar. La arquitectura que se construye con los materiales puede tener por algunos de ellos, la falta de conciencia y de la destrucción de la arquitectura por parte de los arquitectos. Yo creo que esta arquitectura es la que puede perdurar. La arquitectura que se construye con los materiales puede tener por algunos de ellos, la falta de conciencia y de la destrucción de la arquitectura por parte de los arquitectos.

En efecto, hoy ya no somos capaces de desarrollar una conciencia crítica, una viva sensibilidad hacia las artes. Como hemos podido observar en el interior de las artes, perderse en las bellas formas y descubrir en su interior todas sus potencias creativas y todas sus posibilidades constructivas. Yo creo que esta arquitectura es la que puede perdurar. La arquitectura que se construye con los materiales puede tener por algunos de ellos, la falta de conciencia y de la destrucción de la arquitectura por parte de los arquitectos.

SMITHSON, Alison y Peter. Op. cit. pag. 31.
Augusto Pérez en respuesta a Jürgen Habermas, en HÖRNER, Jürgen, "Augusto Pérez: historia de la arquitectura", en *Temas de Arquitectura* N.º 1-2 (1981), pag. 11.
Cruz de RAMÓN, Rosendo. Op. cit. pag. 112.
"Ibid. pag. 141."