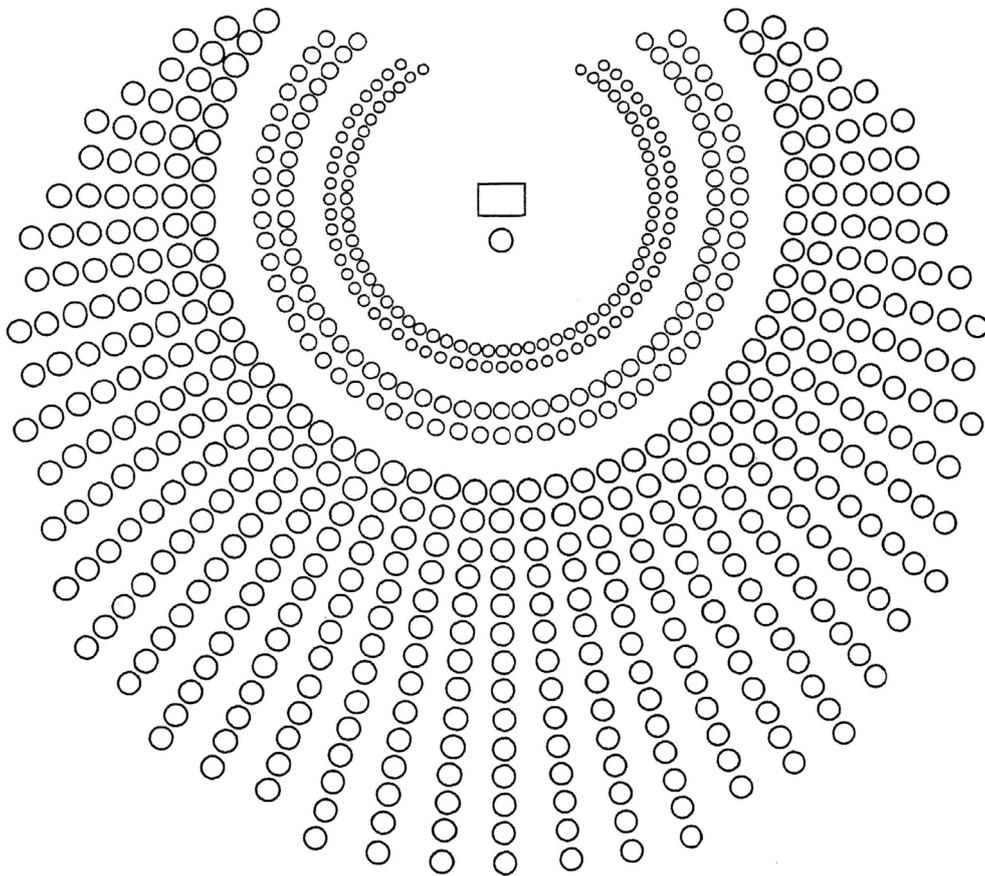


RUDOLF SCHWARZ

CONSTRUIR UNA IGLESIA

Vom Bau der Kirche



EDICIÓN DE ESTEBAN FERNÁNDEZ-COBIÁN
UNIVERSIDADE DA CORUÑA. 2021

CONSTRUIR UNA IGLESIA

Vom Bau der Kirche

CONSTRUIR UNA IGLESIA

Vom Bau der Kirche

La Función Sagrada de la Arquitectura Cristiana

RUDOLF SCHWARZ

EDICIÓN DE ESTEBAN FERNÁNDEZ-COBIÁN



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Construir una iglesia (Vom Bau der Kirche)
SCHWARZ, Rudolf
Edición de Esteban Fernández-Cobián

Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións

N.º de páxinas: 266
29,7 x 21 cm.
Índice: p. 7

Depósito legal: C 1391-2021
ISBN: 978-84-9749-813-5

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497498135>

CDU: 726:27-523.4(460)²0²
Thema: AMN | 1DSE | 3MRBA | 3MRBF

Edición: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións <<http://www.udc.gal/publicacions>>

© de la traducción, Esteban Fernández-Cobián
© de los textos, sus autores
© de las imágenes, Verlag Anton Pustet / Herederos de Rudolf Schwarz
© 2021 de la edición, Universidade da Coruña

Imagen de portada: Rudolf Schwarz, esquema de la ordenación de la asamblea litúrgica, en anillo abierto, alrededor del altar.

Diseño de la portada: Esteban Fernández-Cobián (facsimil de la edición alemana de 1938).
Diseño interior y maquetación: Esteban Fernández-Cobián (facsimil de la edición en inglés de 1958).

Distribución: <<https://www.udc.gal/es/publicacions/distribucion>>



Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons, Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin el permiso previo y por escrito de las personas titulares del copyright.

Índice

<i>Prólogo</i>	9
<i>Para acompañar al lector.</i>	11
<i>Nota del editor.</i>	15
I LOS FUNDAMENTOS.	19
II LOS SEIS PRIMEROS ARQUETIPOS	
Primer arquetipo	
<i>Interioridad sagrada: el anillo</i>	53
Segundo arquetipo	
<i>Impulso sagrado: el anillo abierto</i>	88
Tercer arquetipo	
<i>Impulso sagrado: el cáliz de luz</i>	116
Cuarto arquetipo	
<i>Viaje sagrado: el camino</i>	135
Quinto arquetipo	
<i>Parábola sagrada: el cáliz oscuro</i>	176
Sexto arquetipo	
<i>Universo sagrado: la cúpula luminosa</i>	202
III EL SÉPTIMO ARQUETIPO	
<i>La catedral de todos los tiempos: el todo</i>	209
IV LA COMPROBACIÓN.	233
<i>A modo de epílogo</i>	257
<i>Bibliografía básica sobre Rudolf Schwarz.</i>	262

De este libro se han realizado, hasta la fecha, las siguientes ediciones:

1938 Primera edición en alemán. *Vom Bau Der Kirche*. Würzburg: Werkbund Verlag.

1947 Segunda edición en alemán. *Vom Bau Der Kirche*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. Con un prólogo de Romano Guardini.

1958 Primera edición en inglés. *The Church Incarnate. The Sacred Function of Christian Architecture*. Chicago: Henry Regnery Company. Con un prólogo de Ludwig Mies van der Rohe.

1999 Primera edición en italiano. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*. Brescia: Morcelliana. Con estudios de Roberto Masiero y Franco de Faveri. Incluye los prólogos de Mies van der Rohe y Romano Guardini.

Prólogo

ESTE LIBRO se escribió en la hora más oscura de Alemania, pero por primera vez arroja luz sobre la cuestión de la construcción de iglesias e ilumina todo el problema de la arquitectura en sí mismo.

Rudolf Schwarz, el gran constructor de iglesias alemán, es uno de los pensadores más profundos de nuestro tiempo. Su libro, a pesar de su claridad, no es fácil de leer, pero quien se tome la molestia de estudiarlo con detenimiento obtendrá una visión real de los problemas discutidos. Yo lo he leído una y otra vez y conozco su poder de clarificación. Creo que debería ser leído no sólo por quienes se preocupan por la construcción de iglesias, sino también por cualquiera que esté sinceramente interesado en la arquitectura. No es sólo un gran libro sobre arquitectura: es uno de esos libros verdaderamente grandes, de los que tienen el poder de transformar nuestro pensamiento.

Siempre he creído que debería traducirse al inglés. Ahora, gracias a Cynthia Harris, cualquier persona del mundo que hable inglés puede estudiarlo.

MIES VAN DER ROHE (1958)

Para acompañar al lector

CON ESTE PREÁMBULO no quisiera hacer otra cosa que manifestar, sencillamente, por qué considero importante el libro al que precede y por qué necesita una introducción. Arranca desde un punto de partida nuevo y tiene una manera de ver las cosas poco usual. Sus pensamientos se entrecruzan de múltiples maneras y corrientes profundas fluyen bajo ellos. Tal vez esté equivocado. Tal vez para algunos —los que han perseguido estas ideas— se les presente como familiar y liberador. Otros, sin embargo, lo podrán sentir difícil y oscuro, pero incluso esos deberían leerlo. Es un libro sobre el que no se podría escribir fácilmente un segundo volumen, pues no habría mucho más que decir. Propiamente es más un tema que un libro: un estructurado conjunto de temas llenos de luminosidad y de fecundidad. Por tanto, es posible que la mejor manera de conseguir mi objetivo sea citar los puntos de vista desde los cuales me ha parecido más significativo. Quisiera que estas palabras sirvieran al lector como primeras ‘instrucciones de uso’ que él, luego, apenas entre en sintonía personal con la obra, podrá descartar.

Sobre todo me ha impactado algo que difícilmente se halla en un libro que trata de la construcción de iglesias: el enfoque dirigido a una imagen del hombre singularmente intensa. El intento de comprender el hombre no partiendo de una definición abstracta, ni del curso de su desarrollo vital, sino de sus órganos (más exactamente de la relación que sus órganos crean entre ellos y el mundo; por ejemplo, cuando se dice que el hombre es ese ser que tiene manos). Esta imagen del hombre está construida en términos absolutamente concretos y través de todos los ámbitos del ser, desde el elemento material hasta la altura del espíritu, en lugar de lo que proviene del Espíritu Santo. Pero con la definición del hombre se define también la esencia del mundo; porque toda imagen auténtica del hombre está coordinada con una del mundo; y de las dos surge una configuración completa de la existencia que es admirablemente viva. Para alcanzarla, el autor se aparta de todo lo que habitualmente puede leerse sobre el hombre y sobre el mundo; pero lo seguimos con confianza porque se nota que ve con ojos limpios y siente con un corazón vigilante. Esta configuración de la existencia se desarrolla desde un encuentro genuino con la realidad; por tanto, debería ser sobre todo el artista quien se sintiera cómodo con ella y tomara conciencia de los contextos significativos en los cuales debería crear su obra. Pero también pensadores varios, como filósofos o teólogos, pueden tener la impresión de haber buscado exactamente ya desde hace tiempo algo parecido, a pesar de no haber podido encontrarlo dentro del campo de sus posibilidades. E incluso la persona que se introduce amorosa y activamente en su propia existencia, tal vez encontrará bienvenido el libro. Más de una vez he pensado que se deberían poder traducir los profundos pensamientos de este escrito en un lenguaje muy sencillo, y más de una persona con la vida llena de calor y de sinceridad diría entonces que era de la misma opinión.

Por otra parte, en el libro vive una consciencia absolutamente original de lo que se llama Iglesia. Además, la imagen que el autor tiene de ella no procede de conceptos ni genera construcciones —sobre esos conceptos y construcciones no hay nada que decir: son justos y válidos, pero no lo son todo, ni mucho menos

son lo primordial—, sino que proviene de una materia viva. La «Iglesia» aparece aquí como un camino que avanza a través de las edades del mundo. Realmente avanza. Durante la lectura me venían continuamente a la memoria los salmos que hablan del peregrinaje del pueblo de Dios. Emergía aquel gran sentimiento que sobreviene al que recita en la liturgia de la solemnidad de Pentecostés el Salmo 67 (en la numeración latina), lleno de misterio. Aquí la Iglesia es el peregrinaje, la procesión de la historia; el ser conducidos por un camino a través del tiempo; seguridad, en virtud de la cual se soportan las pruebas; contexto significativo de los destinos en el elemento espiritual. Una imagen completamente dinámica que no desmiente a la otra, pero que la completa admirablemente. El lector siente cómo de esta gran materia se concreta la Iglesia presente en la celebración de los santos misterios, la comunidad; pero ésta, a la que pertenecemos cada domingo, recibe de este contexto una maravillosa amplitud.

La tercera impresión que he sentido durante la lectura no es fácil de expresar. Pensé que no había llegado a encontrar la corriente del espíritu o del alma que impregna el texto. ¿En qué tradición hermenéutica se sitúa? En un primer momento parece que existe una afinidad con el pequeño libro olvidado de Konrad Weiss «Zum geschichtlichen Gethsemane» (Al Getsemaní histórico, 1919); pero luego, más atrás, por ejemplo con un Paracelso, con Eckhart, con los himnos de Notker el Balbuciente y con el mundo del primitivo cristianismo nórdico. Conexiones prometedoras cuyo carácter y cuyo significado no sería fácil descifrar (para lo cual se debería escribir el segundo libro que antes mencionaba). Los problemas arquitectónicos se ven a partir de esos nexos y relaciones. Las formas de construcción de la iglesia aparecen como líneas de intersección entre el hombre y el mundo, entre historia humana y acción divina; como ilustraciones de aquella procesión misteriosa en la cual el pueblo de Dios peregrina a través del tiempo; como gigantescos símbolos sobre los cuales se hace posible contemplar el ser cristiano en el tiempo y como las formas en las cuales se actúa culturalmente.

He dicho mucho sobre este libro, pero todavía, ciertamente, no demasiado. No pocas veces aparecerá el impulso de contradecirlo.

Se le reprochará que en vez de ofrecer documentación obtenida de la historia y de la experiencia, se quede en la generalidad de la aseveración. Y cuando se diga que quedan más cosas poco claras de las que se aclaran, dado el objeto que se trata no se podrá aducir casi nada en contrario. Solo las conexiones que son un nuevo descubrimiento no permiten ser presentadas enseguida con una nitidez plena, y se debe permitir que en un primer momento se hable de ellas en la medida de lo posible. En cualquier caso, el libro no solo merece ser leído, sino meditado y llevado consigo por los diversos caminos de la existencia. Demostrará una gran fuerza al interpretarlos y al conferirles su orden.

ROMANO GUARDINI (1947)

Nota del editor

EL LECTOR TIENE EN SUS MANOS la primera versión en lengua española del libro de Rudolf Schwarz «Vom Bau der Kirche» (1938).

Quisiera decir una palabra acerca de la traducción.

Suele afirmarse que en este libro Schwarz emplea un alemán arcaico, expresionista, intencionalmente ambiguo, muy difícil de volcar a cualquier otro idioma. Pero me gusta pensar que Cynthia Harris y Giulio Colombi —en los que me he apoyado— hicieron un buen trabajo al verter sus ideas a sus idiomas respectivos —inglés e italiano— sin que el texto perdiera su fuerza original. Y que en el caso de la versión inglesa, Mies van der Rohe, buen amigo del autor, sancionó el resultado redactando su prólogo.

De cualquier manera, no es mi intención presentar la versión definitiva de este clásico de la literatura sobre arquitectura religiosa moderna, sino tan solo poner a disposición del lector en español un documento que ayude a resolver una carencia bibliográfica que ya duraba demasiado tiempo.

El texto sorprende por los acentos tan variados con los que Schwarz se expresa. En ocasiones su discurso es puramente

arquitectónico; otras veces se parece al de un científico o un naturalista. También lo vemos hablar como un filósofo, como un profeta, como un chamán o como un iluminado. Diversos pasajes profundizan en la tradición cristiana más ortodoxa —mística, más que ascética—, arrojando una luz intensa sobre algunos símbolos que tradicionalmente han sido de difícil lectura.

Por eso, al terminar de leer el libro, uno se acaba preguntando quién fue realmente Rudolf Schwarz; qué tenía en la cabeza ese constructor de iglesias que añadía a su amplia experiencia arquitectónica la profundidad de un teólogo y el imaginario de un liturgista; si lo que expone en el libro son inquietudes que compartía con sus contemporáneos, si solo se trata de reflexiones suyas, o en definitiva, si tal como sugiere Mies, el libro es el intento desesperado de encontrar alguna salida a una época especialmente oscura de la cultura europea.

«Vom Bau der Kirche» presenta algunas trampas para el traductor, y el título es la primera de ellas. Está claro que nos encontramos ante un juego de palabras. «La construcción de la Iglesia» o «Del edificio eclesial» serían posibles modos de traducirlo al español, un idioma bastante más flexible que el alemán. Así, «Bau» puede significar construcción, edificio, organización, obra, pero como todas las palabras del título aparecen en mayúsculas, el lector no sabe si Schwarz está hablando del edificio o del proceso de construir, de la Iglesia como institución (con la inicial mayúscula) o de la iglesia como edificio (que se suele escribir en minúscula). A mi modo de ver, el libro habla de todas estas cosas, porque todas están relacionadas.

El diseño de edificios para el culto comunitario —las iglesias— se encuentra íntimamente relacionado con el proceso de organización de las comunidades eclesiales —las Iglesias—, ya sea en un ámbito global —en este caso la Iglesia católica, extendida por todo el mundo—, ya sea en sus niveles inferiores —el diocesano, el parroquial, el monástico, etc.—. En cualquier caso, el acto de levantar una casa común crea vínculos muy fuertes entre los comitentes, los proyectistas y la comunidad que va a celebrar en ella la liturgia. Por eso, para la edición italiana se ha optado por el título «Costruire la Chiesa. Il senso liturgico ne-

ll'architettura sacra» (Construir la Iglesia. El sentido litúrgico en la arquitectura sacra).

Pero Schwarz también nos dice que cada edificio destinado al culto es la formalización de una idea religiosa; una idea que ya existe en concepto y que tiene que concretarse en la mente del arquitecto para luego pasar por el empeño de la comunidad, la generosidad de los promotores y la habilidad de los operarios. De ahí que la traducción inglesa diga «The Church Incarnate. The Sacred Function of Christian Architecture» (La Iglesia encarnada —personificada, materializada—. La función sagrada de la arquitectura cristiana).

Y es que en el fondo este libro trata del misterio de la Encarnación. Desde la antigüedad, el ser humano se ha preguntado si las opciones concretas del Dios encarnado habían sido indiferentes o significaban algo más; por ejemplo, si era importante el hecho de que hubiera vivido en esta o aquella época histórica, en este o aquel país, que hubiera dicho unas palabras u otras, en un idioma o en otro, que fuera hombre o mujer... Así surgió la cábala. Lo que se quiere desentrañar en nuestro caso —o al menos desvelar ligeramente— es la manera en que la Encarnación de Dios afecta al edificio eclesial como materialización del misterio de la Iglesia, la esposa de Cristo, su Cuerpo Místico. O lo que es lo mismo, averiguar si las formas que adopta una iglesia son indiferentes o no lo son, y si es así, qué significado tiene cada una.

Tampoco ha sido fácil traducir adecuadamente la voz alemana «*planen*», que designa cada uno de los siete patrones que Schwarz analiza en el libro. Cyntia Harris utilizó «*plan*», un término inglés que normalmente se usa para nombrar la planta de un edificio, pero que aquí alude más bien a un esquema, un concepto, un modelo, una plantilla, una figura; algo abstracto, teórico, que puede ser aplicado en las más diversas circunstancias y que —como el mismo autor explica en las últimas páginas del libro— en ningún caso aspira a materializarse de modo literal. Si el traductor italiano escogió «*tipo*», yo he preferido «arquetipo», que el castellano refiere a esos esquemas que según el psicólogo Carl Jung —contemporáneo de nuestro arquitecto— son patrones arcaicos y universales que se derivan del inconsciente colectivo. De

hecho, el propio Schwarz había usado ese mismo término en el trabajo que constituyó su tesis de licenciatura: «Arquetipos de las iglesias rurales en la región del Rin» (1923).

En cualquier caso, confío en que este libro anime al lector a descubrir la obra de uno de los constructores de iglesias más importantes del siglo XX.

ESTEBAN FERNÁNDEZ-COBIÁN (2021)

PARTE I
Los fundamentos

Los fundamentos

EL ALTAR fue llamado «Cristo» en tiempos antiguos, así como muchas otras cosas fueron llamadas «Cristo» o «el cuerpo de Cristo»: la congregación o la casa en la que ésta se reunía, o muy en general, la tierra. Esto se entendió tan literalmente que las partes individuales de esa casa se compararon con los miembros individuales de su cuerpo: la nave con el tronco, el crucero con los brazos extendidos y el coro con la cabeza. Cristo colgaba perpetuamente de la cruz, y como el Evangelio relata que al morir inclinó la cabeza, a veces el coro se construía en ángulo con la nave. Y así, dentro de esta imagen —que era mucho más que una comparación— era apropiado llamar al altar la cabeza o el corazón del Señor. Y esta fue seguramente la intención.

A los hombres modernos les resulta difícil tomar estas ideas en serio. Generalmente se objeta que se apoyaban en conceptos erróneos de la vida, que los niveles eran confusos, que la realidad y la imagen no se mantenían diferenciadas. Puede haber algo de verdad en esto. Sin embargo, hay que replicar que el concepto medieval de la vida no era ingenuo, y que en la afirmación de que esto o aquello «es» el cuerpo, la pequeña palabra «es» permanece

completamente abierta y lista para existir en los más variados niveles. La razón decisiva de las objeciones modernas no puede estar aquí.

Ahora bien, es cierto que la Edad Media supo construir iglesias y que sus iglesias eran verdaderas iglesias. En este sentido no los hemos superado en lo más mínimo. Por tanto, es bueno suponer que sus conceptos teóricos tampoco pueden haber sido del todo falsos.

En realidad, lo que nos separa de estas primeras enseñanzas no es tanto su contenido como las diferencias del lenguaje. Hoy ya no conectamos las mismas imágenes con las mismas palabras, y damos un significado nuevo a los términos antiguos. Cuando en épocas anteriores los hombres hablaban del «cuerpo» o del «cuerpo de Cristo», probablemente querían decir algo muy diferente de lo que nosotros queremos decir cuando hablamos de nuestro cuerpo. Por tanto, antes de nada, debemos intentar aclararnos sobre lo que los hombres medievales querían decir cuando hablaban de «cuerpo».

Esto se puede reconocer fácilmente en las primeras imágenes que muestran el cuerpo en su santidad. Los cuerpos se muestran como algo radiante, y para representarlos se utilizan los colores más resplandecientes: los colores de las cosas que entusiasman y emocionan. Y la cabeza está rodeada por un «halo», como en un sol radiante.

En estos cuadros hay una jerarquía de colores que culmina en el blanco más brillante y en el oro, que es la luz eterna en la que los santos se encuentran inmersos.

Las imágenes también muestran el cuerpo condenado y rechazado, generalmente en forma de animal: se le han añadido garras, picos y cosas así, o se ha transformado por completo en un monstruo. También hay un orden de colores en los condenados, un orden que termina en una llama: la llama de un fuego maligno que arde por dentro. Y la oscuridad abismal en la que todo esto está hundido es la oscuridad de la condenación, no la oscuridad de la noche protectora alrededor del Niño en el pesebre.

Estas imágenes mostraban claramente que el cuerpo sagrado es algo luminoso —algo parecido a una estrella—, y es obvio

que se atribuía un significado eterno a los colores: su verdadera esencia encontraba su expresión en el círculo cromático. Y la gente creía que el poder luminoso del cuerpo podía pervertirse y convertirse en su maligno opuesto. Aquí podemos recordar que la Escritura habla de cosas similares, por ejemplo, cuando relata que el rostro del Señor —o el de Esteban— «resplandecía»; en este último caso se añade la explicación de que el santo estaba mirando hacia el «cielo abierto de par en par» (Mt 17, 2; Hch 6, 15; Hch 7, 56).

En el tímpano de la catedral de Estrasburgo, donde se representa el tránsito de la Virgen, su imagen se escapa de su cuerpo moribundo, y el Señor sostiene esta imagen en su mano. Esto es lo que perdura: el cuerpo del alma o el alma del cuerpo. Es exactamente como el propio cadáver pero mucho más pequeño, aunque esto no significa que no sea importante o solo algo sobrante: significa que esta es la realidad intrínseca, la esencia del cuerpo, que aunque no está ligada a ningún tamaño particular, de hecho está ligada a las leyes estructurales de la forma y del crecimiento corporal.

La magnífica portada de la catedral de Autun representa el Juicio Final. El Señor tiene una gran estatura y está sentado entre el cielo y la tierra para separar a los vivos de los muertos. María también es muy grande y los ángeles solo son un poco más pequeños. Estos grandes ángeles están resucitando a la gente de sus tumbas, y esta gente es tan pequeña que es difícil creer que todo esto sea para ellos y su juicio. Pero las «almas» o los «espíritus» no están representados, porque eso habría estado en contra de la creencia en la resurrección de la carne. Esos son hombres reales con cuerpos reales que están saliendo de sus tumbas, y ese es el verdadero Señor, el Señor cuya encarnación en la carne y en la historia los cristianos siempre han entendido en su terrible literalidad. Pero si el Señor parece tremendo y poderoso, eso solo puede significar que Él tiene un cuerpo vigoroso y los hombres uno modesto.

Existen muchas de estas representaciones de la Historia Sagrada y deben tomarse en serio. Lo que muestran no pretende ser un estado anímico ni una interpretación artística, sino una historia

genuina. Aparentemente, en el transcurso de su ejecución nadie reflexionó sobre el hecho de que todas las personas deberían mostrarse con cuerpos de aproximadamente el mismo tamaño. Los pintores veían la historia desde el punto central de una perspectiva absoluta, similar a la forma en que Dios la ve, y dentro de esta perspectiva tan esencial, las diferencias de tamaño surgieron por sí mismas. Cuando más tarde se desarrolló la escuela de pintura histórica, el arte primitivo de la historia de la pintura se perdió. La pintura se siguió haciendo en perspectiva, pero esta nueva perspectiva se desarrolló desde un punto de vista completamente accidental y todas las cosas se representaban en relación a él. Lo que casualmente estaba al lado de este punto de vista accidental —aunque solo fuera la cola de un caballo— se volvía inmenso. La escuela de pintura histórica trasladó el centro de la historia lejos de Dios, pero no lo transfirió a una persona grande e importante —a un rey, por ejemplo, o al líder en una batalla—: simplemente lo movió a cualquier lugar, a uno arbitrario. La pintura histórica perdió el centro de la historia y luego se desintegró entre anécdotas insustanciales. Este es un arte cómodo; o quizá deberíamos llamarlo un no-arte muy difícil, ya que presupone una perturbación singular y compleja que ya ni siquiera ve lo que las mitologías paganas pudieron ver: que los grandes son grandes y los pequeños, pequeños. (Cuán espléndidamente la Edda mayor construye un mundo para sí misma a partir de unas pocas figuras y de sus grandes obras: unos pocos hombres, un árbol, un lobo, una serpiente, un puente y cosas por el estilo. ¿Y no se diseñó de manera similar una ciudad como Micenas, con sus pocos elementos gloriosos: la tumba, la puerta de entrada, la calle, el salón?)

En épocas anteriores, los hombres deben haber visto así a la comunidad misma.

Troubetzkoy, que habla de manera tan bella del fuego sagrado que arde en los iconos antiguos, también habla de las antiguas ciudades rusas. La «cúpula bulbosa» no tiene nada que ver ni con una cebolla ni con una cúpula. Es una llama, dice; y cuando uno ve una ciudad antigua tendida sobre la llanura abierta con sus muchas iglesias brillando al sol, la tierra está ardiendo. La ciudad es un mar de llamas.

La estructura de nuestras propias ciudades en Europa era un poco diferente. Las casas eran pequeñas y eran consumidas por las llamas de las grandes torres.

Si reunimos varias cosas de este tipo partiendo del arte, de la vida de los santos y también de las enseñanzas de la Iglesia —por ejemplo, la enseñanza sobre el cuerpo transfigurado—, entonces poco a poco adquiriremos una cierta idea de lo que en aquellos días la gente asociaba con el palabra «cuerpo». Esto es, dos cosas.

En primer lugar y ante todo, se tomaban el cuerpo en serio. Pensaban que cada detalle era importante y lo tomaban literalmente. Lo aceptaban de una manera que nosotros ya no somos capaces de aceptar hoy. Incluso la comparación del edificio de la Iglesia con el cuerpo del Señor habría sido impensable sin esta seriedad absoluta sobre la estructura del cuerpo. La forma humana era para ellos una representación de la forma absoluta. El cuerpo no había crecido a partir de una serie de accidentes, sino que el Creador lo había hecho de acuerdo con un plan sagrado. Para ellos, este cuerpo real de la realidad cotidiana, en su estructura cotidiana, fue creado «a imagen de Dios» (Gen 1, 26). En él, Dios había impreso su propia forma; primero en el sexto día de la creación —como lo describió el Génesis—, y luego —una vez más— cuando la Palabra se hizo carne. En el Salvador, en su santo cuerpo y en lo que visiblemente le sucedió y en lo que hizo, la primera revelación fue aclarada, superada y fundada de nuevo. Y desde entonces, todo verdadero crecimiento y toda vida sagrada imitaron esta revelación que había sucedido en la forma y en la historia: porque en el cuerpo del Señor se había hecho visible lo eterno. La Edad Media, por cierto, no imaginó simplemente su concepción del cuerpo. Sin duda, gran parte de su conocimiento era superficial. Lo que había dentro del cuerpo solo podía adivinarse: la anatomía era desconocida, pues incluso se pensaba que cortar la estructura del cadáver estaba prohibido para los hombres. Esto condujo a fallos en las enseñanzas y en el trabajo, ya que muchas de estas conjeturas eran completamente falsas. Pero incluso la renuncia a la anatomía y al modelo viviente demuestra lo serio que era el cuerpo real para estas personas, y con qué gran

asombro experimentaban la conexión sagrada entre su estructura y la santa castidad de su vida.

Pero ese cuerpo que se veía con tanto realismo —y esta es la segunda idea— no era un patrón rígido. La misma naturaleza de su apariencia que se tomaban tan en serio era la articulación fundamental de la riqueza de formas en una vida libre y radiante. El cuerpo era algo dado y siempre recreado de nuevo. El cuerpo podía transformarse, rebosaba de posibilidades, podía brillar, podía crecer y ser indeciblemente glorioso; y el cuerpo también podría arruinarse. El cuerpo podía cumplirlo todo y transformarlo todo. El cuerpo no tenía un tamaño definido ni una forma definida y sin embargo poseía una estructura eterna; podría asumir esta forma y luego otra y sin embargo, a través de todo ello, permanecer fiel a sí mismo. El cuerpo era una obra que debía realizarse continuamente entre Dios y el alma, interpretación siempre nueva en libertad viva. Incluso el hecho de que a menudo los santos fueran duros con él, en el fondo no significaba una mortificación del cuerpo, sino más bien su interpretación sagrada. Si el cuerpo no hubiera significado nada para ellos no lo habrían tratado como lo hicieron.

Estas, entonces, son las premisas aproximadas para afirmar que la congregación en sí o el edificio de la Iglesia son el poderoso cuerpo santo del Señor. Quien afirma esto cree que el cuerpo del Señor es tan rico que puede asumir todas estas formas. Y al mismo tiempo, cree que la estructura del cuerpo es la forma de lo eterno, de modo que allí donde lo eterno toma cuerpo esta articulación se hace visible. Las grandes iglesias y catedrales son para él todo un cosmos, una revelación de estructura eterna, forma objetiva ante Dios.

Personalmente, creemos que la objetividad sagrada de estos antiguos conceptos es cierta y que nosotros mismos tendremos que convertirnos a ella. Los tiempos se han alejado de ella. La estructura sagrada ya no se entiende como lo que realmente es: como estructura, como la dogmática de la eternidad. Más bien se entiende de la misma manera como la pintura histórica entiende la historia. La gente ociosa accede a ella y busca sus

propios puntos de vista privados, obtiene sus placeres privados y los escribe en libros privados. Para ellos, incluso la fotografía se inventó en el momento adecuado, porque por medio de ella la realidad puede ser despojada de toda forma y malinterpretada en todos los sentidos; y en todo caso, situó el punto de vista móvil en el lugar del plan estructural gloriosamente objetivo. Seguramente el maestro medieval que enseñó que «lo bello es lo que es agradable de ver» parece reconocer que tenían razón. ¡Pero qué cantidad de malentendidos! ¡Cómo se ha distorsionado el significado de cada una de estas pocas palabras! Esa antigua «belleza» era el testimonio final de la verdad, la «risa del universo» que simplemente se convertía en él mismo, hijo en la mano del Padre; «hágase» —*placet*— era el «sí» de la criatura, su definitivo y consumado consentimiento; «ver» era la aceptación y la respuesta a través de unos ojos creyentes.

Pero la con-versión y la re-versión total del arte de la construcción deben surgir completamente de lo que es genuino.

No podemos volver a las primeras catedrales y retomar su disciplina interrumpida una vez más. Este fue el error de los historicistas. Incluso las herramientas —nuestra «tecnología»— nos fallaría. Por supuesto, sería posible copiar las profundas portadas y los poderosos pilares del románico, o los arcos apuntados del gótico. Pero no sería cierto. Para nosotros, el muro ya no es mampostería pesada, sino más bien una membrana tensa, pues conocemos la gran resistencia a la tracción del acero y con ella hemos conquistado la bóveda. Para nosotros, los materiales de construcción son algo diferente a lo que eran para los antiguos maestros. Conocemos su estructura interna, las posiciones de sus átomos, el curso de sus tensiones interiores. Y construimos sabiendo que todo esto es inexorable. En nuestras manos, las formas antiguas y pesadas se convertirían en adornos teatrales y la gente las vería como un envoltorio vacío. Sacarían conclusiones prematuras sobre el tema al que sirven estas formas vacías.

Pero en un sentido mucho más profundo no podemos volver a la Edad Media. Las grandes realidades de la catedral ya no son reales para nosotros. Esto no significa que «en sí mismas» ya no sean verdaderas. No, son tan fieles a nosotros como el primer día

y nos conmueven profundamente. Lo que es y lo que proclama una «aguja», la procesión de «pilares» y «arcos», la multitud de «pináculos» y «arbotantes» son válidos para todos los tiempos, tan válidos como un cuadro de Lochner o las esculturas de Bamberg. Pero aun así, ya no podemos construir estas cosas porque la vida ha continuado y la realidad que es nuestra tarea y que se entrega en nuestras manos tiene una forma completamente diferente, quizá más pobre. En el fondo de nuestros corazones sabemos lo que significan las palabras solemnes de las antiguas catedrales, y aún no nos es dado realizarlas como lo que fueron. Sabemos lo que era una aguja gótica, pero nuestra propia aguja es algo muy diferente. Para nosotros, las viejas palabras ya no nombran la misma realidad viva. Aquí no estamos hablando como historiadores o teóricos, cuya única pregunta es «cómo era realmente en ese momento», independientemente de si esa realidad pasada todavía puede llevarse a la consumación viva hoy. Hablamos más bien como creadores, como maestros arquitectos que se supone que construyen, no con lo que puede ser teóricamente «correcto», sino con lo que está a la mano, con lo real, aquí y ahora. Existe una gran diferencia entre una verdad abstracta y una realidad arquitectónica. Para el maestro de obras, lo que se verifica es verdad y lo que se realiza, real. En su taller las cosas solo son valiosas para lo que pueden realizar. Cuando él persevera en lo auténtico, hace lo que Dios quiere de él, incluso si lo auténtico es pobre. No debemos juzgar su trabajo y exigir la realización de verdades teóricas que él no nos puede proporcionar, porque entonces pueden surgir necesidades, obras falseadas y una sacralidad sin fe; y junto con estas malas hierbas la gente puede despreciar la semilla de la que podría crecer lo auténtico. Es fácil decir que ya no podemos construir a la manera medieval, y sin embargo es difícil mantenernos dónde estamos, distinguir lo que se nos da y evitar ese historicismo que usa solo las cosas históricas y no las formas históricas.

Por otra parte, no basta con trabajar honestamente con los medios y formas de nuestro tiempo. Solo a partir de la realidad sagrada puede crecer el edificio sagrado. Lo que engendra obras sagradas no es la vida del mundo, sino la vida de fe: pero la fe de

nuestro propio tiempo. Esto es lo tercero: esa sustancia sagrada con la que se pueden construir iglesias debe estar viva y ser real para nosotros. Sería muy sencillo volver a las antiguas enseñanzas y decir que deberíamos construir el «cuerpo de Cristo», lo que incluso sería moderno. Hoy la gente vuelve a recordar los términos antiguos y les gusta usarlos. Hablan del cuerpo del Señor y relacionan la palabra con el individuo, con la comunidad e incluso con las obras de sus manos. O dicen que el hombre fue creado a la «imagen de Dios», y una vez más llaman al servicio de la iglesia «obra de Dios». Las viejas palabras despiertan en ellos recuerdos y esperanzas. Pero la gente ya no combina concepciones claras con ellas; las usan en latín, solemnemente, como antiguas glorias de una santa teología, pero no las usan para nombrar algo que ven en cada detalle de contorno, forma y color. En el momento en que se descubrieron estas palabras nombraban directamente lo que se veía y experimentaba; pero cuando las repetimos hoy, en el mejor de los casos expresamos un sentimiento. Hoy en día ya no vemos el cuerpo como antes lo veía la gente, con la cabeza luminosa, alta, radiante y alegre. Nuestro cuerpo está inerte y es pesado, como atado al lugar. Y así, cuando hablamos del cuerpo sagrado, nuestra única posibilidad es pensar con total honestidad en este cuerpo nuestro tal como lo vemos, ejercitarlo, sanarlo todos los días tal como lo ha investigado nuestra ciencia, tal como lo reconocemos ahora. Esta es una premisa necesaria para la teología o para pensar en algo generalmente solemne. El que llama a la iglesia una «obra de Dios», o bien quiere decir precisamente lo que se entiende hoy por la palabra «obra» o quiere decir algo completamente vago, lo que significa que no piensa en absoluto sino que solo tiene sentimientos. Las viejas palabras nombraban una visión muy definida y muy particular. Y como hoy ya no somos capaces de ver este espectáculo, hemos encontrado una extraña salida: lo sagrado es invisible y las viejas palabras se referían a milagros. El historicismo también existe en el ámbito de lo sagrado y tiene pocas posibilidades de resistir la prueba del tiempo.

Ésta es, entonces, nuestra tarea: construir iglesias a partir de esa realidad que experimentamos y verificamos todos los días;

tomarnos tan en serio nuestra propia realidad y reconocerla tan santa que sea capaz de entrar en la presencia de Dios. Renovar las antiguas enseñanzas sobre la obra sagrada tratando de reconocer el cuerpo incluso en la forma en la que hoy es real para nosotros —como criatura y como revelación— y tratando de convertirlo en eso; restablecer el cuerpo en su dignidad y hacer nuestro trabajo tan bien que este cuerpo pueda llegar a ser un «cuerpo sagrado». Y más allá de todo esto, guardarnos de repetir las viejas palabras cuando para nosotros ya no hay ningún contenido vivo conectado con ellas.

A continuación intentaremos mostrar con los ejemplos del ojo y de la mano que es posible creer en el cuerpo tal como lo conocemos hoy, como criatura; luego intentaremos mostrar que nuestro trabajo tal como lo practicamos hoy es bueno y que bien podría convertirse en «la obra de Dios». Y finalmente trataremos de mostrar en qué aspectos este trabajo debe diferenciarse de nuestro quehacer diario.

El ojo

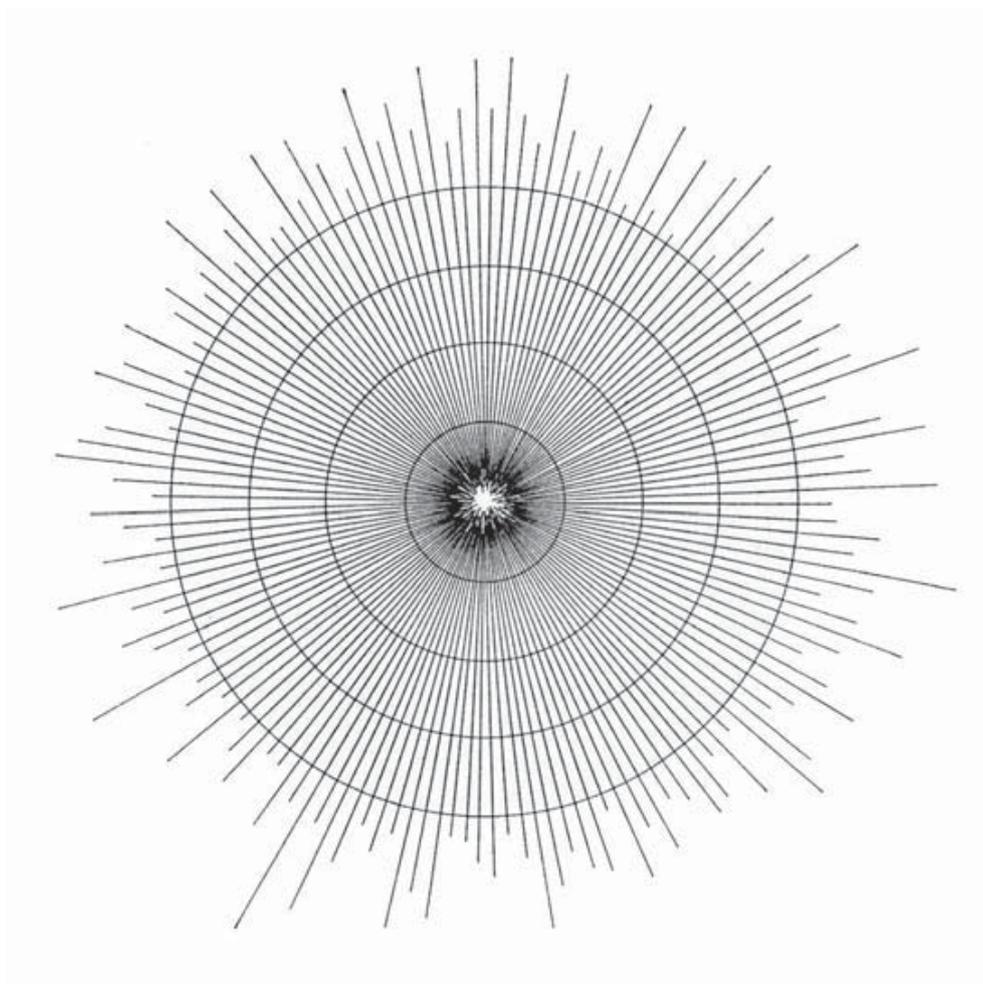
¡Qué hermoso es nuestro conocimiento del ojo humano!
¡Cómo espera ser entendido correctamente! Como ojo, el cuerpo ve la luz que hay en el mundo. La luz le llega desde las cosas, pero procede de las estrellas.

«Estrella»: esta es la primera difusora de la luz. Tres cosas componen su forma:

- el centro generador: un punto brillante;
- los rayos de luz: caminos que salen desde el centro en todas direcciones;
- el globo de luz: la esfera creciente hacia la que se expande el centro.

Estos tres elementos juntos generan la forma de estrella. Cada uno de ellos es la expresión y la transformación de los demás, y cada uno es impensable sin ellos: la forma está totalmente unificada. El centro se expande en la esfera, los rayos brotan del punto central y engendran el globo circundante. Quien nombra una parte nombra el todo. La estrella es una forma primaria.

La luz marca un camino a través del espacio, lo irradia y conforma la imagen de la estrella. La luz incide sobre una cosa y entonces esta comienza a brillar. Sin embargo, dado que la luz y la estrella son lo mismo, en realidad es la estrella la que llega a esta cosa en los rayos de luz y la que se une a ella. En el curso de este proceso el objeto brillante toma una parte de la luz —ahora transformada en oscuridad— en sí mismo. El resto se refleja, y al hacerlo la cosa misma se convierte en una estrella. En cada punto de su superficie brillante la forma de estrella se genera una vez más y la luz de colores fluye en todas direcciones.



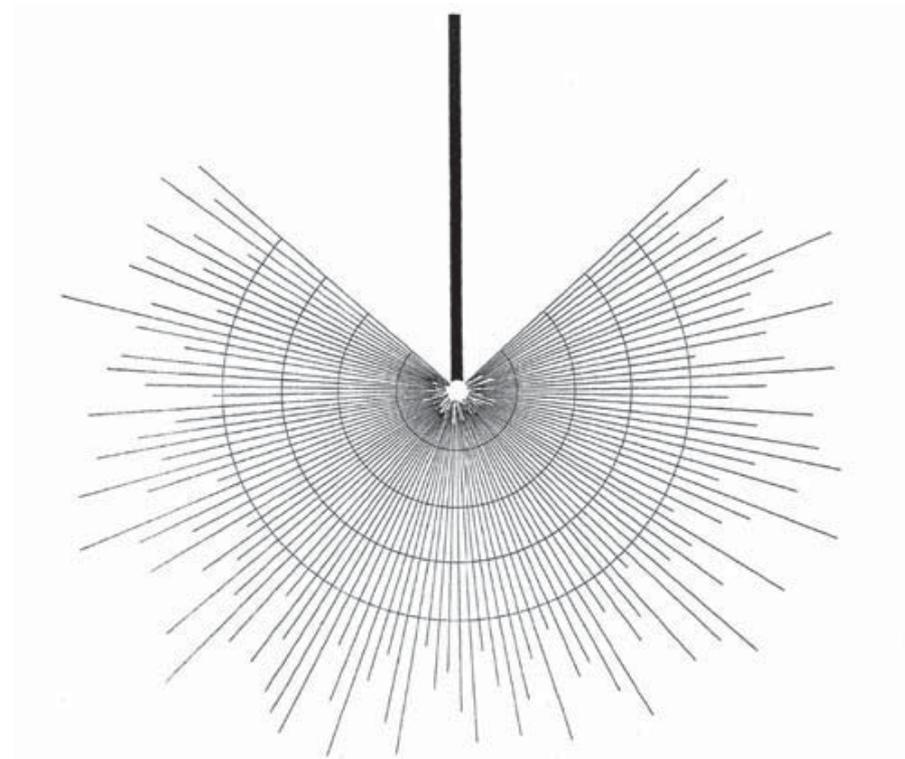
Pero estas innumerables nuevas estrellas en las cosas radiantes no tienen una existencia independiente. Su esfera de luz solo existe mientras continúen siendo alimentadas por la luz primaria. Suspensas de ella por el puente de rayos, «de-penden» de ella.

La estrella primaria es la única que realmente se despliega brotando de su propio centro. Todas las demás son «estrellas abiertas». Ellas también están compuestas de centro, rayos y esfera, pero su centro no se genera por sí mismo. Internamente, el centro depende de la estrella primaria. La estrella primaria envía un rayo a este centro que luego se transforma en la imagen de la estrella. El centro no es fuente sino punto de inflexión: «gestiona» la luz primordial. Las «estrellas abiertas» se refieren a aquellos lugares donde la primera luz establece sus asentamientos en el mundo.

Este tipo de estrellas abiertas solo se completan en la estrella primaria, porque es la estrella primaria la que cierra su abertura. Están abiertas a ella a través de una «ventana», a través de una abertura interior. Tampoco transmiten toda la luz. Su luz está «rota», porque una parte de la luz original —ahora transformada en tinieblas— se ha hundido en las profundidades de las cosas. La luz filtrada que queda se manifiesta como color. Por tanto, no es del todo exacto decir que la esencia de las cosas encuentra expresión en su color, ya que la luz que pasa al interior y se consume allí es exactamente la complementaria al color del objeto. De hecho, la luz que pasa al interior es justo la que completaría el color para formar la luz original. Más exactamente tendríamos que decir que el color es la respuesta al interior de la cosa, y como respuesta también es —por supuesto— una llave para acceder al interior. Reconocemos las cosas en sus sombras de colores. El color es la luz que se ha unido a un objeto. La superficie de las cosas está revestida de «estrellas abiertas» —abiertas hacia el sol— o de «alvéolos abiertos», y debido a esta última conexión tiene sentido decir que las cosas del mundo están cubiertas de ojos.

Cuando su ojo ve, el ser humano se abre a la luz. La luz entra por una ventana. Una vez dentro, se concentra en el punto focal en donde brilla —de nuevo una estrella— sobre el horizonte de la retina. Así, las imágenes de las estrellas aparecen por tercera vez en el ojo.

La luz también llega como un rayo desde el exterior a la estrella del ojo, y esta segunda estrella está «abierta» en la dirección del puente de rayos. Si el ojo se cierra, la estrella se apaga. La



estrella en el ojo solo nos dura mucho si permanece, a través de la ventana, sobre la cosa vista. Por tanto, la estrella en el ojo no es un renacimiento de la cosa en el mundo, sino solo su morada subordinada. Este objeto llega al ojo sobre el puente de rayos. Por supuesto, en realidad no es el objeto lo que entra en el ojo, porque el objeto en sí mismo depende a su vez de la estrella primaria; la esfera de luz del objeto existe solo mientras «depende» de la luz original. Así se desarrolla una cadena de conexiones: la primera luz se transmite una y otra vez y cada vez produce una estrella. El ojo está completo solo en el sol, por lo que en realidad no vemos nada excepto el sol, y las cosas como sombras en él.

Incluso podemos decir que de la colorida superficie del mundo solo vemos el lado vuelto hacia nosotros; y esto también lo vemos en una aparente coherencia que no existe en absoluto «en la realidad». El ojo no puede ver el fondo de las cosas, sus profundidades y surcos, las cosas que se disfrazan o se apartan de él. El ojo se engaña y se extravía fácilmente, y por lo tanto a menudo se le ha acusado de ser un mal instrumento. Se han construido interminables teorías sobre la «ilusión óptica», pero estas teorías

son en sí mismas una ilusión óptica, ya que están engañadas en cuanto al ojo y su significado. El ojo no es un aparato destinado a reconocer las cosas. Más bien es la respuesta profunda y abierta del hombre al flujo de la luz. El ojo ve la estrella sin ilusión y en la estrella puede ver las cosas, pero solo en la medida en que ellas mismas son estrella. En ellas reconoce la imagen de la estrella, nada más, porque en la estrella todo es suave curvatura, sin surcos ni profundidades. El ojo altera el mundo según el arquetipo de la estrella, y el ojo mismo se construye de acuerdo con este arquetipo para que el mundo pueda entrar en él. Cuando miramos al mundo, este se convierte en una estrella a la que el ojo responde: una estrella abierta en la que falta un segmento, una estrella abierta que se completa con el sol.

Esto es aproximadamente lo que sabemos hoy sobre el ver. No se conocía antes y es glorioso. Aquí solo falta una cosa: esa comprensión cálida y buena que encuentra sentido y forma en todas estas cosas.

¿No significa contemplar algo elegir una cosa en particular del mundo y trasladarla al centro del ojo? ¿No significa colocar esta cosa elegida como el único sol en un nuevo universo, convertirse uno mismo —el propio cuerpo— en la esfera de esa cosa brillante? ¿Conformar el propio cuerpo como un mundo oscuro que se inclina sobre el nuevo y central sol de lo visto? ¿No significa establecer a través y más allá de esa cosa una relación con la estrella primordial, hacerse «dependiente» de ella, nutrirse de ella y unirse a ella?

Y todo esto tiene una forma.

El ojo es forma, bella y sabiamente construida de acuerdo con el diseño de la imagen de la estrella. Es el cuerpo que responde el que ve la luz y se enriquece interiormente con ella. Así es como mira el cuerpo cuando da respuesta a las estrellas; el encuentro del cuerpo con la luz «mira así».

El ojo abierto es una imagen válida del cuerpo, y por tanto del ser humano; su forma abierta en forma de concha es un símbolo genuino. Este signo representa al ser humano y podemos designar al ser humano con él, ya que no lo inventamos: el cuerpo mismo creó esta forma. De este signo primordial podemos aprender

que el cuerpo se construye sobre el encuentro, que es respuesta a la luz; que el ser humano es una «forma abierta»; que reconocemos el mundo solo como una sombra en la luz y que nunca lo poseemos por completo; y que, en consecuencia, el ser humano no es un microcosmos, sino un ser deficiente que necesita completarse. O incluso más: que haciéndose a sí mismo una forma abierta, repitiendo así interiormente la apertura del universo y su dependencia de la luz, el ser humano puede renovar en sí mismo la estructura del mundo.

Solo ese ojo que pudiera mirar el mundo por todos lados y que pudiera rodear el mundo por fuera con su propio horizonte vería el mundo por completo. Y solo esas cosas que son las estrellas están completas. El mundo se dispone a su alrededor como un ojo perfecto. Pero el horizonte de la retina permanece abierto, el ser humano se aferra a la luz lejana: y la constelación de las cosas también está abierta.

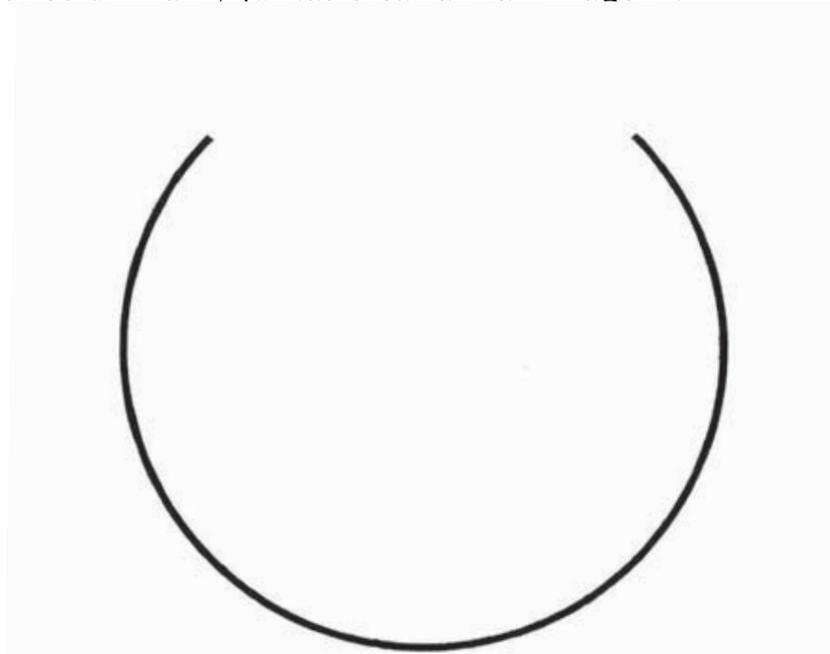
El ojo, entonces, no es una estrella —como se suele decir—, sino que responde a ella. Es circunferencia, oscura, hueca y preparada. Pero la estrella es el centro que se manifiesta en un brillante resplandor. El ojo y la estrella dialogan, sus formas se completan. Aquí vemos que hay ciertas formas que parten unas de otras; formas que solo adquieren su verdadero significado cuando se encuentran, formas que se completan unas a otras. Y vemos que las formas del cuerpo vivo son significativas porque tienen significado en el discurso y en el diálogo.

¿Es el ojo capaz de actuar?

Nuestro lenguaje así lo cree, pues habla de ojos brillantes o de «echar» un vistazo, y dice que vemos las cosas, mientras que para ser ópticamente correctos tendríamos que decir que las cosas nos observan a nosotros. Nuestros sentimientos también lo piensan así, porque saben que las cosas cambian según la forma en que nuestros ojos se posen sobre ellas, que las cosas pueden volverse pequeñas y grises —incluso malvadas— o que pueden levantarse para sonreírnos, que pueden crecer y brillar bajo nuestra mirada. Nuestros sentimientos saben que los ojos pueden encantar o animar, mandar o destruir. El ojo puede hacer que las cosas sean

tan confiadas que avancen a nuestro encuentro. Evidentemente, todo esto significa algo más que la simple capacidad exterior de evitar un encuentro, de bajar los ojos o de cerrarlos; más, incluso, que la capacidad de girar los ojos en una dirección particular y de enfocarlos a una distancia concreta. En realidad, todo esto nos dice que a través de nuestros ojos podemos rendirnos.

Aquí nuestro conocimiento actual no nos ayuda mucho: la cuestión no ha sido investigada. Pero nos parece que hay que asumir una oscura corriente opuesta que fluye hacia las cosas cuando las miramos, una suerte de influencia en la que el ser interior se comunica con el ser de las cosas. Porque es indudable que las criaturas en las que descansan nuestros ojos son captadas en su profundidad, son comprendidas y cambiadas. Todo lo que se afirma y se cree sobre los efectos del ver concierne al todo, nunca a los detalles; es como si un poder oscuro, sin ningún contorno, fluyera a través del ojo. Este encuentro se consumaría con toda pureza donde un par de ojos mira profundamente a otro, donde la oscuridad entra en la oscuridad y donde, de ser a ser, se da la concordia más pura. Quizá la figura del ojo que ve pueda leerse al revés: entonces los nervios serían los canales de la corriente oscura que entra en el espacio a través de la retina. En el acto de ver las cosas, el flujo de luz del exterior y la oscuridad del interior se unirían y juntas crearían la «imagen».



La mano

¡Qué hermosa es la mano! ¡Cuánto puede hacer y qué hermosa es su función!

La mano puede brillar.

El brazo se eleva, el puño se aprieta y sobre el único dedo que señala, descarga el poder acumulado: la mano se convierte en un punto radiante. Pero cuando se abre, estirando todos los dedos hacia afuera desde la palma, es una estrella abierta al final del brazo.

La mano se puede ahuecar.

Los dedos se juntan para formar un cuenco vacío y abierto en el movimiento de sujetar. En el movimiento de ahuecarse, las dos manos se juntan para formar un solo cuenco.

La mano que ofrecemos es tanto una imagen de estrella «activa» como una forma receptiva y vacía.

La mano puede tocar.

La punta del dedo más avanzado toca suavemente una cosa, el poder de comunicación más tierno fluye hacia ella, y lenta y suavemente, se revela.

Con el primer roce tierno, el movimiento de alcanzar se invierte: la entrega a la cosa se convierte en inmersión en ella. En silencio, la mano descansa sobre la cosa y la toca. La mano puede tranquilizar, amar y bendecir. Aquí el ser se rinde al ser. Aquí está la curación. Lo que ocurre en la imposición de manos puede compararse con la comunicación del ser intrínseco que ocurre cuando los ojos se posan sobre una cosa. Tanto el trabajo con los ojos como con las manos cambian profundamente. El misterioso encuentro de dos pares de ojos se corresponde finalmente con el apretón de dos manos cuyas corrientes de ser se intercambian y se convierten en una sola. (Y el ojo también posee ese segundo movimiento de doblar las propias manos: es el movimiento de cerrar los párpados.)

La mano puede sentir.

La mano que se entrega a una cosa asume la forma de la cosa. Sin embargo, hace esto de tal manera que donde la cosa sobresale, la mano es cóncava, y donde la cosa es cóncava, la mano es flexible. Así, la mano «responde» a la forma de las cosas, y en esto

es como el ojo que ve. La mano recorre la superficie cadenciosamente, y este movimiento es a la vez sentimiento y comunicación, modelado y caricia tranquila, una especie de conversación silenciosa.

En muchos sentidos, la mano comprende el mundo mejor que el ojo. «Ve» el mundo desde todos los lados. La mano puede agarrar. Sus dedos se cierran alrededor de la cosa formando una cripta. El poder de la mano para irradiar fluye hacia sí misma, y en una corriente oscura este poder fluye alrededor de la cosa agarrada despertando la respuesta dentro de ella. Así, la cosa se incorpora completamente a la circulación del cuerpo, está enterrada en el hueco de la mano: la mano puede ocultar. Y esto tampoco lo puede hacer el ojo, ya que para él el mundo está siempre abierto. La mano puede tomar una parte del mundo y contenerla por completo; puede agarrar la cosa por todos los lados. La mano fabrica un mundo entero, percibe también el dorso de las cosas, las muescas, los engaños. Pero el mundo de la mano no es grande; no puede llegar muy lejos y su capacidad es pequeña. La mano está construida para lo que está cerca, para lo limitado, para las cosas mismas, mientras que el ojo en realidad está construido para el sol.

Ojo y mano son hermanos porque ambos captan las superficies, es decir, las expresiones de las cosas, las palabras a través de las cuales hablan. Pero donde la mano posee profundidad y estructura interna, abre para sí una parte del mundo que está cerrada al ojo: el espacio interno de las cosas. Con un empujón o un tirón de prueba explora la masa. La mano que «agarra» tira del material hasta que comienza a ablandarse. La resistencia de la masa se expresa en la tensión creciente de tendones y músculos, en la presión creciente dentro de la estructura ósea. La mano crea una respuesta al interior de las cosas dentro de su propia estructura interior; y con el mismo instrumento puede conformarlas y también pesarlas.

Si queremos probar el peso de una cosa debemos levantarla, mantenerla suspendida contra la fuerza de la gravedad. Esto se hace usando la mano. La mano pasa su tensión interna al brazo, que a su vez pasa esta tensión al cuerpo. Escondido dentro

del cuerpo hay un sistema de tensión que recorre los tendones, músculos y huesos a través del brazo, la columna y las piernas, yendo desde el objeto pesado hasta la tierra. Se forma una especie de camino entre la tierra y la cosa, un itinerario que pasa por el cuerpo como puente de apoyo. Por tanto, podemos decir que así como el ojo que ve está relacionado con el sol en lo alto, la mano que agarra y pesa está relacionada con las profundidades de la tierra.

El cuerpo no percibe la naturaleza interna del mundo —su pesadez masiva y sorda— convirtiéndose en masa a sí mismo, sino más bien traduciendo la masa en flotación. El cuerpo que capta las cosas pesadas no es peso, sino respuesta al peso. Su respuesta a la gran compacidad de la materia del mundo es decir «columna» y «cable». La masa se está expandiendo, informe, espaciosa; la respuesta del cuerpo es lineal, esbelta, articulada. La masa es plenitud. El cuerpo responde con el «esqueleto», un delicado tejido de curvas en el espacio. Por tanto, es falso acusar al cuerpo de estar atado a la tierra u oponerlo a la supuesta ligereza de algún principio «espiritual». Por su propia naturaleza, el cuerpo trae al encuentro con la tierra pesada la voluntad de transformar la masa opaca en un poder flotante. El cuerpo no es primariamente peso, sino ligereza: «poder» que entrelaza el espacio en trayectorias lineales.

Experimentamos la masa en la tensión creciente de los ligamentos, lo que quiere decir que la experimentamos linealmente. Esta circunstancia tan simple revela su relación con los números y con la ley lineal de su crecimiento que encontramos expresada en la curva. La experiencia de la masa puede «contarse», puede delimitarse en el movimiento de los números, puede representarse en curvas. Durante los últimos siglos, este hecho ha determinado en gran medida nuestra imagen del mundo y también nuestro trabajo mismo. La experiencia de lo que hay dentro de las cosas llegó tarde, y cuando llegó fue abrumadora. Durante mucho tiempo apenas nada más contó. Después, la mano que «agarraba» fue atacada amargamente por la mano que solo veía la masa y el peso de las cosas, y que descubría en ellas solo su función. Y cuando por fin el ojo y el «mundo de las formas» ocupa-

ron el lugar que les correspondía al lado de la mano que prendía —y con ellos los contornos de las cosas, sus formas y colores y el timbre que está en el mundo—, todo ello se sintió como una liberación.

No negamos esto. Es obvio que por sí misma la mano proporciona una contribución al reconocimiento del mundo real; pero insistimos, solo como un órgano adecuado para conocer las profundidades de la materia del mundo. Si este aspecto queda aislado, la imagen del mundo se distorsiona, y la obra aún más. Pero no podemos reemplazar la «hapticidad» de la mano que agarra con la «óptica» del ojo que ve sin que ahora surja una nueva distorsión. La liberación debe conducir de la parte al todo, debe colocar el ojo, el oído, todo el cuerpo junto a la mano para que nuevamente logremos obras totales y para que el mundo vuelva a ser completo. La mano misma debe volver a estar completa; también el «sentimiento» debe entrar al lado del «agarrar»; la mano debe convertirse nuevamente en «ojo» y como el ojo debe llegar a representar todo el cuerpo, ya que como el ojo, la mano también es un pequeño ser humano: es la imagen, el cuerpo del hombre (en la mitología hunduista «*Manu*» significa «hombrecillo»). Dentro de este conjunto, sin embargo, se le debe un lugar muy alto al «concepto», a la mano que «agarra». No es cierto que los conceptos no entiendan nada de la esencia de las cosas. El concepto responde a una parte particular del mundo a través de un maravilloso tejido de curvas. Aquí logra la más profunda concordia con el mundo. El concepto y su trabajo son elevadas hazañas de la mente.

Podríamos seguir considerando el cuerpo de esta manera; la imagen se enriquecería cada vez más, pero en esencia seguiría siendo la misma. Encontramos el cuerpo en una forma siempre cambiante: como esfera hueca en relación a la luz, como andamio lineal en relación al peso, como rayo, estrella, superficie o arco. Y descubrimos que en última instancia el cuerpo no está vinculado a ninguna forma, sino que es extraordinariamente libre. El mundo está lleno de un gran diálogo que va y viene entre cosa y cosa, entre forma y forma. El cuerpo se ve atraído por este gran

fluir del habla. Está abierto a toda invocación que le llega de las formas y les responde con formas propias claras, formas que asume momentáneamente y que luego abandona. Este diálogo no solo se limita al sonido de las palabras: se ejercita con todo el cuerpo y con todos sus miembros. Así, el cuerpo está formándose constantemente, y sin embargo, más allá de toda transformación, permanece fiel a sí mismo. Si observamos solo su material —que ahora es ojo, ahora mano, ahora pie, ahora rayo, ahora esfera, luego cuenco, luego ligamento, luego eje—, ese material parece ser poco más que una masa plástica con la que ese algo que responde elabora sus formas de respuesta. Si ese «algo» es el «alma», entonces el cuerpo apenas sería algo más que su imagen cambiante, su mensaje al mundo, y también el alma estaría unida al cuerpo mucho más íntimamente de lo que antes se suponía. Pero si es el cuerpo el que imparte una respuesta tras otra, el que realiza una invocación tras otra —y estamos muy inclinados a sostener esta opinión—, entonces el cuerpo es «realmente» algo, y este algo domina el material casi como un soberano, jugando con las formas y sin perderse en ellas. Entonces cuerpo también significaría fidelidad a la propia forma; entonces no sería una cosa u otra —un fluido proteico—, sino una estructura clara a la que se aplica todo lo que queremos decir cuando hablamos de «forma». El cuerpo se consume por completo en su forma momentánea y toma esta forma completa y literalmente, pero en última instancia no está vinculado a esta forma. Más bien está preparado para responder a todo tipo de situaciones de la manera apropiada a través de formas que son siempre diferentes y siempre claras; y sin embargo, más allá de todas ellas, sigue siendo él mismo. Entonces el cuerpo sería tanto potencialidad como forma: potencialidad, pues puede tomar casi todas las formas, y forma, ya que tal como es, es algo serio y completo.

Es posible que lo que hemos dicho no sea exacto en todos los detalles. No es nuestra tarea ni nuestro campo proporcionar una doctrina antropológica. Nuestro objetivo es elaborar una buena guía para el trabajo verdadero. Y dado que nuestro trabajo solo puede ser verdadero si surge de lo real, querríamos mostrar que después de todo, la realidad no es un material de construcción

tan malo, y que podríamos entendernos con ella sin abandonarnos al historicismo. Lo que hemos señalado no es realmente nuevo. Los niños lo aprenden en la escuela. Pero creemos que podría verse por una vez como si fuera nuevo, como si acabáramos de escucharlo por primera vez. Creemos que podemos aceptar la realidad con comprensión, como algo compuesto de cosas y procesos que existen y que tienen una forma cuyo significado es razonable y deducible: como cosas y procesos cuya forma y significado coinciden. Debe ser posible para nosotros confiar en que el cuerpo será lo que «parece». Y debe ser posible confiar en que el Creador quiso decir algo al darle esta forma y no otra.

Quizá de esta manera llegaríamos antes a una enseñanza comprensible sobre el hombre, que de hecho todos necesitamos con tanta urgencia. Nos parece que en la actualidad no sería necesario un gran desembolso de metafísica ceremoniosa para llegar a la raíz de lo que el hombre realmente es, y también nos parece que no es necesario escribir sobre ello libros tan difíciles que al final los lectores no sean capaces de descubrir cuántas piernas tiene un hombre. Quizá sería mejor —por una vez— mirar con asombro lo que hay allí, no con gran sabiduría sino con la cálida comprensión de una buena madre. Ella sabe que son los detalles sobre su pequeño los que son realmente importantes, y tiende a fundamentar la prueba del origen divino del hombre en el hecho de que este pequeño es tal como es, con dos pies y con cinco dedos en cada uno de ellos; y está convencida de que algún día será responsable de haber mantenido limpios sus oídos, ya que cree que estos precisos oídos son parte de la revelación particular que se le ha dado en esta pequeña criatura. Pero la madre filosófica, para quien estos oídos no son «esenciales», tiene pocas perspectivas de vida eterna.

¿No sería ésta, quizá, la manera más correcta de aprender a ver también la revelación en el cuerpo, y de aprender a creer una vez más en el cuerpo sagrado? Un cuerpo siempre efectuado como discurso y respuesta no sería difícil de creer como imagen y semejanza o como respuesta a la invocación del Creador. Y sería comprensible que el cuerpo pueda volverse indeciblemente hermoso cuando se convierte por completo en una respuesta amorosa ante los ojos

de Dios. El cuerpo constantemente representado o realizado sería la tarea más seria. Y por último, nos resultaría aún más comprensible que el cuerpo pueda ser restaurado en forma regenerada, dando respuesta de nuevo a la voz del Creador. Si es cierto que el hombre es algo que se efectúa constantemente, que se regenera constantemente, si es cierto que es una criatura que siempre «depende» de su Creador, una criatura que es capaz de oír y responder a la santa palabra y obra de Dios, entonces él es realmente una semejanza, y entonces Dios mismo no es cualquier cosa, sino que tiene una forma: una forma que se muestra en el hombre, no directamente, sino como esa respuesta a la propia forma de Dios que se ha despertado en la materia terrena.

La pintura

¡Qué hermosas son las obras del cuerpo creador y de qué modo tan glorioso revelan su ser más íntimo!

Cuando un pintor pinta un cuadro al aire libre sucede casi lo mismo que lo que ocurre en secreto cuando el ojo ve. No es que este pintor —como pensaban los antiguos filósofos y como se ha repetido desde entonces— tenga en la cabeza un pequeño cuadro que reproduce cubriendo un lienzo de formas y colores, comprobando continuamente si ha copiado o no con exactitud. Es más bien que al principio solo tiene una semilla dentro de sí mismo, y se cuida de no pensar en esta semilla como una «imagen interna» (lo cual podría hacer fácilmente en cada detalle), porque entonces haría su trabajo antes de tiempo y después solo lograría hacer una aburrida reproducción (si es que todavía le quedaban ganas de hacerla). Bajo su mano, la imagen crece como lo haría una criatura joven, y su ojo, asombrado y conmovido, informa al interior de lo que está sucediendo allí, en el exterior. Entonces, de vez en cuando el pintor retrocede y contempla la obra con ojo evaluador. El ojo en sí mismo no puede pintar, aunque es concebible que pudiera. De hecho, el proyector de cine ofrece un ejemplo de cómo se puede hacer brillar una luz a través de una placa que se ha fijado y se ha hecho transparente, de modo que el negativo parezca positivo. Sin embargo, esto ocurre como simple

reflexión de la luz y sin ningún ingrediente creativo. Esto el ojo no lo puede hacer. Puede ver imágenes, pero no puede producirlas. Su resplandor es oscuro y sin contorno. Por lo tanto, al pintar, el ojo se casa con la mano, que es daltónica. Y por tanto, lo que surge no es radiación (proyección), sino un dar, un nacimiento (producción). El ojo descansa alentadoramente en la mano y lo que surge no es ni un reflejo del mundo ni un reflejo de lo que hay dentro: es más bien una imagen. Pero ahora el lugar donde crece la imagen no es la retina interna sino el lienzo externo. En la pintura, es casi como si el pintor traspusiera su retina al exterior, como si de esta forma hiciera objetiva y pública la imagen y la colocara donde antes estaba el mundo visible.

La escultura

También la escultura es obra de las manos. La mano agarra un material y modela la imagen. La mano lo despierta para que hable. Alisando, probando y mejorando se mueve sobre la superficie y el ojo observa, descansando silenciosamente en la mano ocupada. Aquí de nuevo, la contribución del ojo es puramente femenina.

Pero la escultura es principalmente obra de la mano sensible, no de la mano que agarra. La forma escultórica tiene su verdadero lugar en la superficie: es una forma impuesta. Lo que subyace debajo debe dirigir y sostener esta forma, y cuando realmente tiene éxito se expresa a través de la superficie.

Aquí hay dos casos límite. Uno ocurre cuando el escultor elige un material porque posee la cualidad más básica de ser moldeable: por eso puede imponerle una forma, una forma en la que el propio material participa solo en la medida en que la mantiene y evita disgregarse inmediatamente. Este es el caso de la acuñación. Una forma pura se presiona sobre un material impresionable. La cera y la arcilla blanda se trabajan de esta manera. Y este es también el caso de la fundición: un material líquido se vierte en una forma hueca en la que se endurece.

El otro caso límite es donde el escultor obtiene la forma de su material; aquí el escultor esculpe literalmente su imagen. Deja

que la veta de la madera o la veta de un bloque de mármol «hablen» también. Pero este «hablar» no es un diálogo real, ya que el material no comprende la forma que debería tener, sino que solo aporta sus cualidades físicas accidentales, o como mucho, la forma de su crecimiento. Solo silenciosamente el material siente lo que se le impone. En ningún caso el material adquiere mayor protagonismo que este en la obra escultórica. Es peligroso comparar al educador o al político con el escultor, porque este último impone su forma sobre un material mudo.

En la escultura la mano se da la vuelta, por así decirlo: su modo particular de sentir se convierte en afirmación. La mano que percibe una cosa a través del tacto nota así su forma externa, y a partir de esta forma puede adivinar lo que hay dentro. En una obra escultórica, este acto de sentir se convierte en expresión. La mano se convierte en una forma parlante y se coloca a sí misma como obra en el exterior. Así se explica la extraña existencia de esta obra entre las dimensiones. Esta obra es espacial, pero su espacialidad es la de una superficie a menudo doblada; y también hay algo más, porque esta superficie recibe profundidad mediante la sumisión silenciosa de la masa escultórica. La forma en que participan aquí las profundidades de la escultura corresponde a la comunicación silenciosa de la mano que reposa suavemente sobre una cosa. Una se transpone en la otra, el escultor cambia el mundo por su propia mano, pone su mano en el lugar de una cosa en el mundo.

La construcción

El arte de construir no es un genuino trabajo de la mano, ya que se hace con todo el cuerpo. Los trabajadores levantan los materiales, los colocan uno encima del otro y los juntan. Ejecutan movimientos que corresponden a la manera en que progresan las obras del edificio y los materiales de construcción reciben estos movimientos. De esta forma, el acto de elevar se convierte en estructura vertical. Los trabajadores rozan la pared con la paleta, y de su movimiento de acariciar surge una piel tintada o encalada. Ellos ven y cepillan la madera, dibujan y forjan el hierro. Cada miembro

del cuerpo se mueve a su manera particular y todos juntos crean el edificio como un segundo cuerpo.

Edificar no es obra de un solo hombre. Bajo el capataz principal, toda una cuadrilla ordenada de hombres participa en las obras del edificio.

Lo que entonces surge es, ante todo, espacio circunscrito —refugio, espacio vital, espacio ceremonial—, un espacio que reemplaza el espacio del mundo. Casi podríamos decir —y de hecho es cierto— que la construcción se fundamenta en la amplitud interior del cuerpo, en el conocimiento de su extensión y de la forma de su crecimiento, en el conocimiento de su articulación y de su poder de expansión. De hecho, es con el cuerpo con lo que experimentamos la construcción: con los brazos extendidos y los pies caminando, con la mirada errante y con el oído, y sobre todo, con la respiración. El espacio se experimenta bailando. Pero lo que nos rodea es la inversión del baile: ese espacio dentro del cual se extiende la danza, ese espacio que está listo para el cuerpo no es, como se suele suponer, la irradiación exterior del cuerpo, sino su espacio invertido: el espacio del cuerpo se vuelve del revés y se proyecta hacia el mundo exterior. El espacio del cuerpo, sin embargo, se impulsa a sí mismo hacia afuera mientras que el espacio del edificio se impulsa hacia adentro, de modo que su «piel» se encuentra cerca de la piel de las personas que bailan. El «interior» de la estructura se desborda, el contenido del espacio es más grande que su «piel».

La construcción de cascarones

En su límite exterior, el espacio del edificio está delimitado por los muros. Aquí surgen dificultades, porque esta construcción omniabarcante tiene dos caras: una que mira hacia el mundo y otra que mira hacia el espacio interior. Y entre ellas vuelve a haber una masa, y esta masa es un «cuerpo de trabajo» particular; y una vez más —vista desde el exterior— toda la estructura es escultura. Así, las capas y los procesos del trabajo se entrelazan de muchas maneras distintas. Sería bastante simple si toda la envolvente fuera solo una membrana que acotara el espacio interior. Este es el caso del

cuerpo estereométrico, donde la superficie es la expresión exacta del contenido: en una esfera, por ejemplo, pues tiene la mayor capacidad posible con respecto al espacio que ocupa, la menor extensión con respecto a la superficie, y en la que superficie y contenido se corresponden exactamente el uno con el otro: ambos significan lo mismo, cada uno a su manera. Si la veracidad consiste en una expresión clara, entonces la construcción de cascarones es la más verdadera de todas las formas de construcción, ya que la lámina se adhiere completamente al espacio interior y parece —ninguna de estas cosas puede probarse— que la condición interna dentro de esa cáscara —la articulación estática de su materia— está «contenida absolutamente» en esta «ecuación». Cuando además la forma en que la gente se dispone se corresponde con la forma del espacio, logramos una obra completamente «unánime», en la que toda la estructura está imbuida de dentro hacia fuera por la misma forma. Aquí se realizaría esa arquitectura total que es el sueño de nuestro nuevo arte constructivo.

El edificio como estructura

También podemos construir de una manera completamente diferente.

Los muros y la construcción pueden considerarse como un tema plástico, y en ese caso podemos permitir que el espacio y las paredes organicen la estructura de manera dialogada. Entonces —como sucede con el material de una estatua—, lo que hay dentro de los muros se manifiesta suavemente a través de su «piel». La construcción aporta poco a la forma, su tarea es apenas algo más que proporcionarle rigidez. El ejemplo más maravilloso de este tipo de construcción lo proporciona el propio cuerpo humano. El cuerpo esconde el esqueleto y el juego de los músculos; los revela solo por la insinuación, convirtiéndolos —por así decirlo— en el tema de una composición escultórica que juega libremente y con muchas variaciones sobre lo que hay dentro. Los griegos construyeron de esta manera. Su construcción no es una forma de conquistar gravedad como lo es el gótico, sino que la gravedad y su conquista se convierten aquí solo en un tema artístico. Esta

forma de construcción habla en el dórico como puede hablar en una estatua. No tendría sentido llamar falso a este tipo de edificio. Se concibe de manera diferente a la estructura esquelética, pero a su manera es honesta. Incluso ahora no está obsoleta. En nuestro tiempo tenemos una relación completamente nueva y genuina con el conjunto, con el contorno delicado y orgánico, con la succulenta abundancia de capiteles dóricos, con la melodía de la flauta jónica. En los edificios de la antigüedad el espacio es —evidentemente— poco más que el que se encuentra en torno a los contornos de una escultura, recogándose en los huecos para deslizarse por las estrías de las columnas. Es significativo que muchos de nuestros hermosos edificios actuales de tipo escultórico —por ejemplo, los de Mies— casi no tienen paredes exteriores y solo «por necesidad» están cerrados por medio de vidrios. En cierto sentido, permanecen abiertos.

La construcción de esqueletos

La construcción de esqueletos —la tercera forma de construir— todavía proviene de otra fuente.

Este tipo de construcción surge de un concepto del mundo en el que la materia se concentra en un esqueleto de esbeltos arcos tensionados, un concepto del mundo que ve el espacio atravesado por fuerzas. («Dinamismo» es un nombre falso para esto, ya que el antiguo «*dinamis*» es oscuro y compacto como un capitel dórico). Este método de construcción es de origen reciente, a menos que uno crea que fue prefigurado en las estancias de madera de nuestros antepasados, las cuales desaparecieron hace mucho tiempo. Este tipo de construcción encontró su primera gran representación en el gótico y se consuma en nuestra «tecnología». Sin duda, el esqueleto gótico no conoce prácticamente ningún miembro superfluo. Se reduce a grupos de pilares esbeltos y resistentes, y por tanto, sigue siendo una estructura abovedada y erguida, pero como tal está totalmente constituida de flotabilidad. La «tecnología» nos proporciona por primera vez la resistencia a la tracción del acero, y con ella el juego del puntal y el cable. Visto desde el punto de vista de la «tecnología», el método

gótico está anticuado. Pero la «tecnología» ha tenido la desgracia de no ser tomada en serio, y se le han hecho acusaciones similares a las que se hacen contra la mano que agarra. Nació en una edad de mentes pequeñas.

La construcción de tiendas

En realidad, el tipo de construcción por esqueletos también carece de espacio. Para ella el espacio solo es el medio abstracto de orientar una curva, ese algo por el que pasan sus fuerzas. Si deseamos conseguir un espacio vividero partiendo de este andamio, debemos expandirlo. (Obviamente, esto es solo un acto de «autodefensa», ya que el juego de estos miembros entrelazados es más expresivo cuando se abre paso a través del espacio libre, no habitable y no expandido, como en la tracería de una aguja gótica).

En realidad, cuando se utiliza la construcción de esqueletos para generar espacios vivideros debemos hablar de la construcción de tiendas. Este es el paso intermedio hacia la construcción de cascarones. Y parece que estamos experimentando esta transformación en nuestro propio tiempo.

Cuando en la construcción de esqueletos ese poder del cuerpo que responde a la gravedad se convierte en una obra, se puede comparar con la mano que se cierra sobre una cosa. Aquí, como en la mano, líneas de fuerza rodean el contenido oculto. El hombre ha posado su propia mano sobre sí mismo como contenido. Es indiferente que el arte de la construcción se produzca en forma de cascarón, como escultura, como un esqueleto o como la construcción de una tienda, porque siempre es el «cuerpo» el que gira, el que se mueve hacia la afuera y el que se convierte en su propio refugio. El que hizo del cuerpo la primera respuesta dada al mundo construye para él la casa de la arquitectura.

Así, las obras de arte estarían íntimamente relacionadas con el cuerpo que las crea. No es que sean un «cuerpo agrandado», que no lo son. Las recibimos en nosotros mismos con el cuerpo y esto puede habernos llevado a confundirlas con ampliaciones del cuerpo, ya que las teorías a menudo confunden los medios

de percepción con la obra en sí misma. Más bien están en una relación recíprocamente activa con el cuerpo, pero una vez más no dentro del simple diálogo de pregunta y respuesta. El ojo es hueco y oscuro, la luz brilla abundantemente: el ojo y la luz conversan. Sin embargo, una pintura es una «imagen» coloreada tanto como la imagen en la retina, excepto que se encuentra fuera del cuerpo y puede verse como si fuera un mundo lleno de color. La escultura es como la palma de la mano, pero se puede poner la mano sobre ella. Las obras de arte son «otro cuerpo». Ese algo que se dirige al mundo y responde al mundo en las formas cambiantes del cuerpo, aquí cambia lo que originalmente lo enfrentó como mundo por otra cosa en la que se consuma el encuentro. Lo que sucede profundamente enterrado dentro del cuerpo se crea aquí fuera de él. Entonces el cuerpo puede vivir en su trabajo, la obra puede convertirse en la casa del cuerpo. Estas dos formas son hermanas.

Todo esto son pensamientos que se nos han ocurrido acerca de nuestro propio trabajo, y muchos de ellos pueden estar equivocados o incluso ser falsos. No es nuestra tarea ni nuestra intención inventar una ciencia de las artes —confiamos en que los estudiosos se encargarán de eso—, y para las cosas que se van a decir en este libro no es necesario que nuestras suposiciones sean perfectas. El libro se sostiene por sí mismo: no hemos querido exponer una teoría y no procederemos ahora a exponer una aplicación práctica. Lástima que estas cosas siempre se discutan científicamente —es decir, partiendo de observaciones y terminando en definiciones— y que nunca se discutan para el arquitecto, es decir, partiendo de la creación y con el objetivo de hacer obras buenas y verdaderas. Entonces puede que estos pensamientos sean valiosos, que su objetivo sea la doctrina del trabajo y que hayamos descubierto que nos ayudan a seguir adelante. Si resultan verdaderos, entonces las obras estarán íntimamente relacionadas con el cuerpo y de ellas se podrá decir casi todo lo que se dijo del cuerpo: que son una tarea inagotable, que pueden resultar grandes o humildes, que hay jerarquías completas de obras.

Hay niveles del hacer. En el escalón más alto de este orden se encuentra el trabajo del hombre que se dedica por completo a consumir el mundo como imagen sagrada. Este trabajo despierta la imagen dormida y completa la creación del mundo. Si se prefiere, esto es la adoración, el servicio a Dios; no el servicio a la deidad que vendrá —como Max Scheler dijo de manera tan equivocada—, sino el servicio a la imagen que vendrá. La mano creadora se entrega completamente a la mano de Dios Creador y la mano guiadora de Dios se coloca sobre ella. Dios ve su mundo a través de los ojos abiertos de sus criaturas. Dios levanta las pesadas cargas que nosotros levantamos, coloca sus dos manos suavemente debajo de las nuestras. Un trabajo así es un trabajo santo, bendecido con abundancia de frutos; es —si lo deseamos— sacramento.

Una cosa no es: no es oración. El trabajo —incluso el trabajo en su más noble aspecto— es servicio al mundo en cuyo fundamento descansa la imagen sagrada.

La oración, por el contrario, es la clara y pura invocación de Dios. El hombre que reza no se ocupa de las cosas: las deja. Vuelve los ojos a Dios, abre sus brazos y sus manos y los vacía ante el Señor. O los dobla y confiesa su impotencia o los ata y muestra que su trabajo ha terminado. Con esto no quiere decir que se haya liberado de las cosas, porque esto no puede ni debe intentarlo. La criatura mira con sus ojos al Señor, y es en sus manos donde se vacía. El hombre lleva consigo a las criaturas de Dios en su oración. La madre, que ha servido a Dios santamente al dar a luz y criar a sus hijos, los coloca a su lado y los rodea con ambos brazos mientras ora. Con ellos entra delante de Dios. De la misma manera cada uno trae al Señor lo que se le ha confiado con amor, lo abre y se lo devuelve. En la oración las cosas se invierten: su pirámide —cuya cima era el hombre— se convierte en una forma vacía, en cuyo fondo mismo se encuentra el ser humano abierto.

La creación comienza cuando Dios llama al hombre y lo nombra. El hombre responde con su existencia, su cuerpo, su trabajo y Dios bendice estas cosas. Pero la oración comienza cuando el hombre clama a Dios y espera una respuesta. El trabajo cotidiano

es la obra de Dios con el mundo, y el trabajo de oración es la obra del mundo con Dios: al principio, una obra de impotencia, y luego, una obra recompensada por Dios. Es temerario decir que el hombre debería hacer de Dios su respuesta o que el hombre debería sacarlo a la luz; y es un sacrilegio cuando esto significa que Dios se encuentra dentro del poder del hombre. Pero se hace realidad cuando esto se asume en la libertad amorosa de Dios. En su amor, Él tiene la costumbre de responder a su criatura. Se entrega a Sí mismo en las manos y en el corazón de su criatura, y su criatura puede conmoverlo.

PARTE II

Los seis primeros arquetipos

Interioridad sagrada

El anillo

PARA LA CELEBRACIÓN de la Cena del Señor se necesita una sala moderadamente grande y bien proporcionada, en su centro una mesa y en la mesa una cesta de pan y una copa de vino. La mesa puede estar decorada con velas y rodeada de asientos para la congregación.

Eso es todo. Mesa, espacio y paredes componen la iglesia más simple.

La mesa es la tierra sustentante que se levanta para la celebración solemne.

La copa es la envoltura más íntima del secreto, su primera forma. Como tal, también es el prototipo de la gente que rodea la mesa y de las paredes que rodean a la gente; de esta forma es, por así decirlo, una iglesia más íntima.

La vela es luz viva que fluye desde el centro.

El espacio es la abundancia sagrada.

Las paredes y el techo son el último envoltorio exterior.

La pequeña congregación se sienta o se queda de pie alrededor de la mesa. El Señor está en el centro, como lo prometió cuando

dijo que dondequiera que unos pocos se reunieran en su nombre, allí estaría Él en medio de ellos (Mt 18, 20).

Ha habido mejores maneras de construir de iglesias que esta, pero este no es el momento adecuado para ellas. No podemos continuar desde donde lo dejaron las últimas catedrales. En cambio, debemos profundizar en las cosas simples que se encuentran en las fuentes de la vida cristiana. Debemos comenzar de nuevo, y nuestro nuevo comienzo debe ser genuino. La pequeña congregación se nos da hoy, la «reunión de dos o tres», la comunión de la mesa; y ciertamente, para nosotros, el Señor está en medio de los hombres.

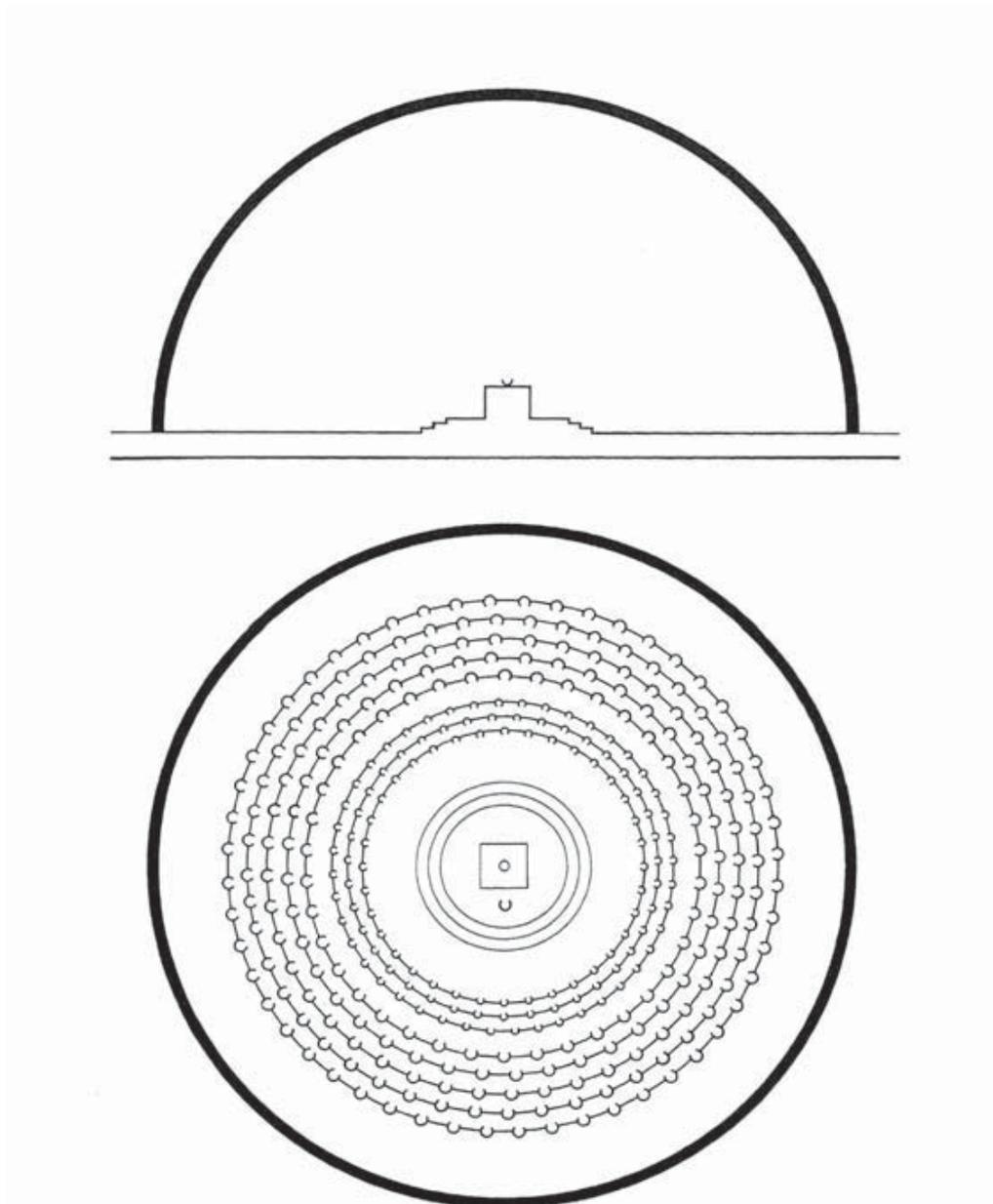
Incluso cuando se va a construir una nueva iglesia permanece el orden simple que acabamos de describir. Para nosotros esta es la forma grande, simple y elemental. Aquí hay poco que cambiar. Sería impresionante si las paredes —que deberían rodear a la gente— tuvieran realmente la forma de un anillo dibujado alrededor de la congregación y se fusionaran con el techo para formar una sola cúpula. Pero esto no es realmente necesario, ya que en cualquier caso el cuadrilátero continuo de los muros es un «anillo», y la envolvente de muros y techo es en sí mismo «cúpula» y «santuario».

En el altar vemos simplemente la mesa para la cena. Antiguamente se veía en él a Cristo; y esto realmente es cierto, aunque a nosotros nos resulta difícil de entender. En cualquier caso, si nos atenemos a la antigua costumbre de que sea una mesa de piedra apoyada en la tierra, esto manifiesta muy bien que el altar es la tierra. Y si más adelante reconocemos que esta tierra es Cristo, entonces la vieja idea resulta cierta para nosotros también.

El altar es sencillamente una mesa, pero se eleva y se enfatiza mediante escalones. La gente se dispone alrededor de él como en un anillo, y si hay más personas de las que caben en un anillo, entonces se dispone concéntricamente otro anillo dentro del anterior. Aquí es posible organizar a la gente: por ejemplo, los adultos se pueden colocar en el círculo más externo, los jóvenes en el círculo del medio y los niños —que de hecho deberían estar más cerca del Señor, ya que acaban de salir de sus manos— en

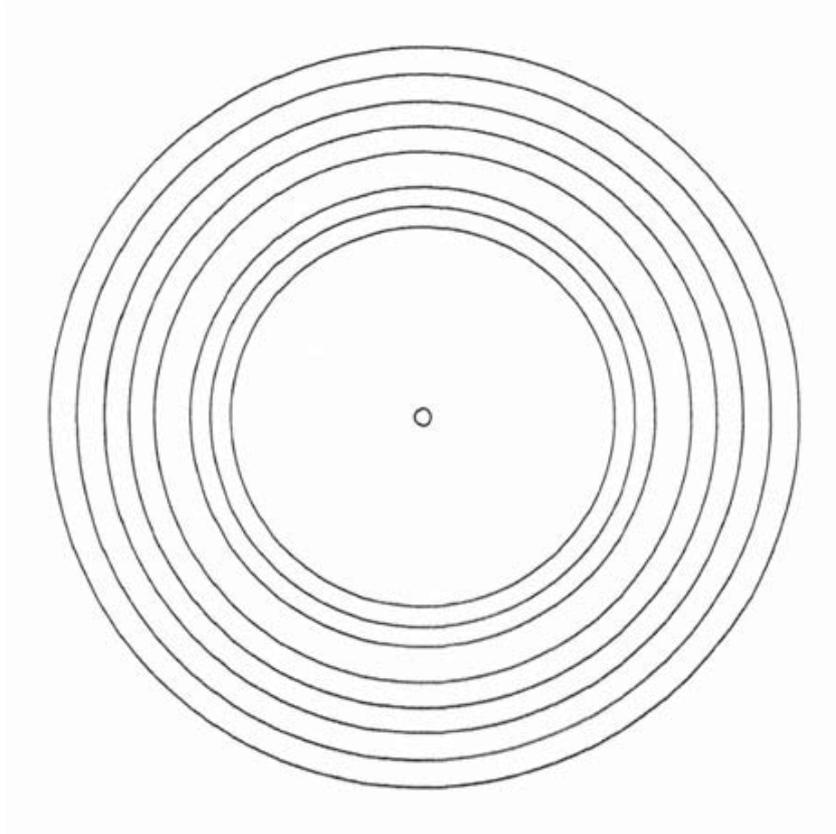
el interior. De esta manera la gente estaría ordenada de acuerdo con sus estados y condiciones eclesiales. Delante, el sacerdote estaría de pie ante el altar, representando a toda la congregación.

Ahora mostramos este esquema en planta y en sección transversal y dibujamos a las personas, pues ellos también son materiales de construcción, o de manera más precisa, es a partir de su organización como la estructura adquiere su forma inicial. Usaremos el mismo símbolo del anillo abierto para representar a cada ser humano individual.



Toda esta estructura emana del altar. Cristo está en el centro y es por su amor por lo que la gente está allí. La luz también tendría que emanar del altar, quizá de muchas velas colocadas sobre él. Incluso podríamos imaginar que cada uno de los fieles sostendría una luz en su mano, permitiendo de esta forma que la congregación describiera un anillo de gozo alrededor del altar.

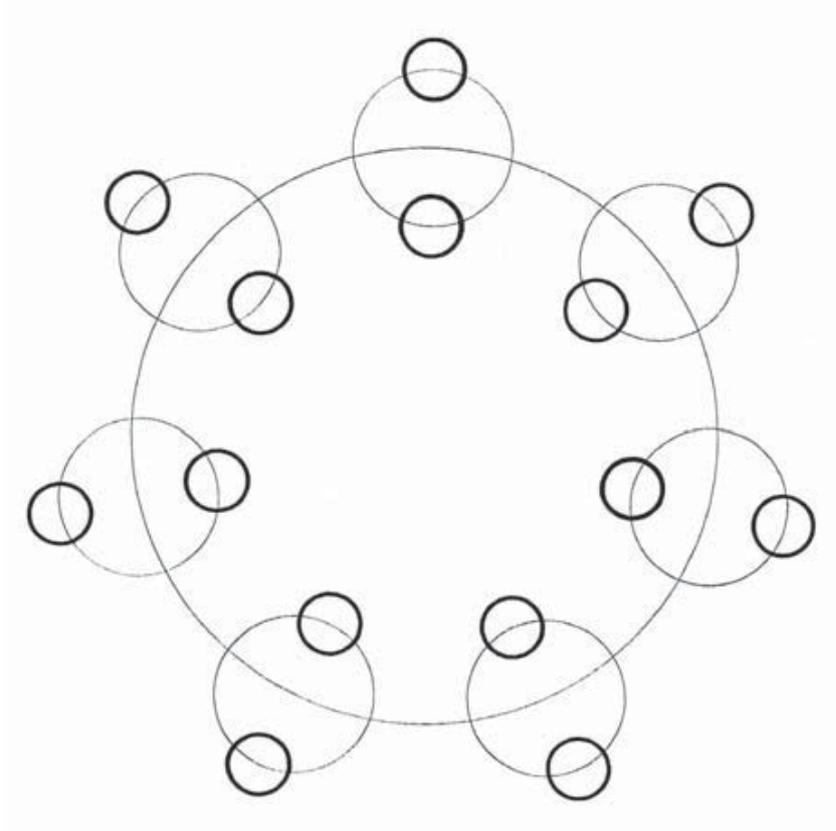
Un edificio así sería un símbolo genuino. El altar está situado en el interior de la cúpula y el espacio del mismo modo que el germen se esconde entre la cáscara y la semilla. El secreto sagrado impregna el espacio, la gente se refugia en lo profundo del misterio.



Ahora intentaremos comprender qué sucede realmente en esta forma y el significado de cada detalle.

Es fácil entender por qué la gente se reúne en el anillo y qué sucede cuando se reúnen en esta forma tan común. De hecho, todos conocemos las reuniones familiares alrededor de la mesa común. A través de la interminable cadena de manos, el anillo une

a cada ser humano con otro ser humano. A través de sus manos, los individuos se cambian a sí mismos por una forma superior, y al hacerlo se vuelven más fuertes. Cuando las personas saben que están unidas forman el anillo de acuerdo con una ley interna. La gente se reunía en anillos para celebrar algo, y danzando formaban un anillo en el baile circular.



El anillo es inviolabilidad.

En él no existe ni principio ni fin, empieza y acaba en todas partes. Curvado completamente sobre sí mismo, es la más fuerte y la más interior de todas las figuras, la figura que se acerca más a la unidad.

El anillo también es un círculo.

En la forma cerrada del anillo, el movimiento de arqueo que lo originó gira incesantemente hacia adelante; es una corriente de poder interior que renueva y unifica constantemente la figura, así como la cálida circulación de la sangre sostiene y anima el cuerpo humano. Esta corriente interior, oscura y oculta, convierte a

las personas en una comunidad y una sus cuerpos en un cuerpo superior. Esto no es solo una metáfora: poderes reales fluyen a través del anillo, y un crecimiento genuino se da en el individuo que se vincula a la forma común. Las formas de comunidad humana están vivas. Son realidades extremadamente potentes que resistiendo la prueba del tiempo resultan verdaderas. Y de todas ellas el anillo es la más fuerte.

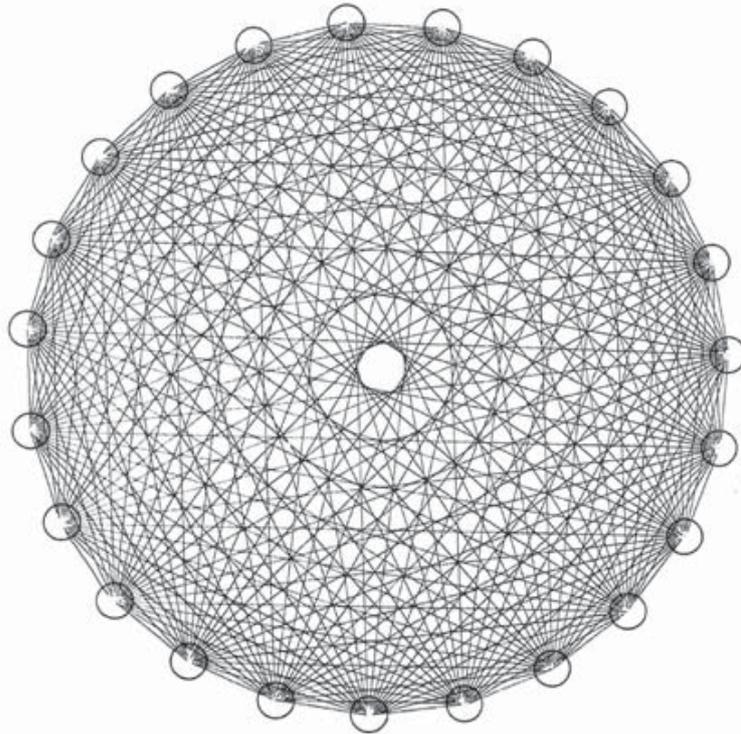
Hay una segunda cosa: la gente está tomada de la mano en el anillo, pero no está completamente absorbida por él. Sus ojos permanecen libres, vueltos hacia el campo interior del círculo: la vida pasa por sus ojos y regresa por ellos, ahora cargada de mundo. De esta forma, todo el campo que se encuentra dentro del anillo se contempla y, por así decirlo, se vive. Este campo se convierte en un segundo elemento del arquetipo. Estando en el círculo, la gente delimita un trozo de tierra como la tierra segura del hogar: un muro circundante funda una ciudad y la fortifica.

Así, además de su primer significado como círculo, el anillo recibe un segundo significado como vínculo. El anillo se convierte en la forma de cohesión, de ensambladura, de abrazo. Se convierte en expresión de abundancia y seguridad. Dado que de todas las figuras el anillo combina el perímetro más pequeño con el contenido más grande, es la más rica y la más habitable de todas ellas. Nuevamente esto está relacionado con su estabilidad, porque en el perímetro la presión centrífuga del contenido se transforma en tensión y es contra esta tensión como el anillo establece su inviolabilidad. Y así se puede decir que la abundancia del espacio interno se transforma en la inviolabilidad del anillo vinculante. Tanto el espacio interno como el perímetro son formas diferentes de la misma «interioridad» y ambas «significan» lo mismo. Por último, es el mismo poder vivo el que se intercambia misteriosamente a través de las manos unidas, y abiertamente a través de los ojos.

El campo interior está abierto a los ojos que se mueven por él, y finalmente, tocando el anillo en alguna parte, un par de ojos pueden encontrarse con otros. En el anillo todos pueden mirar a todos los demás: aquí, en el pequeño círculo, la apertura de todos

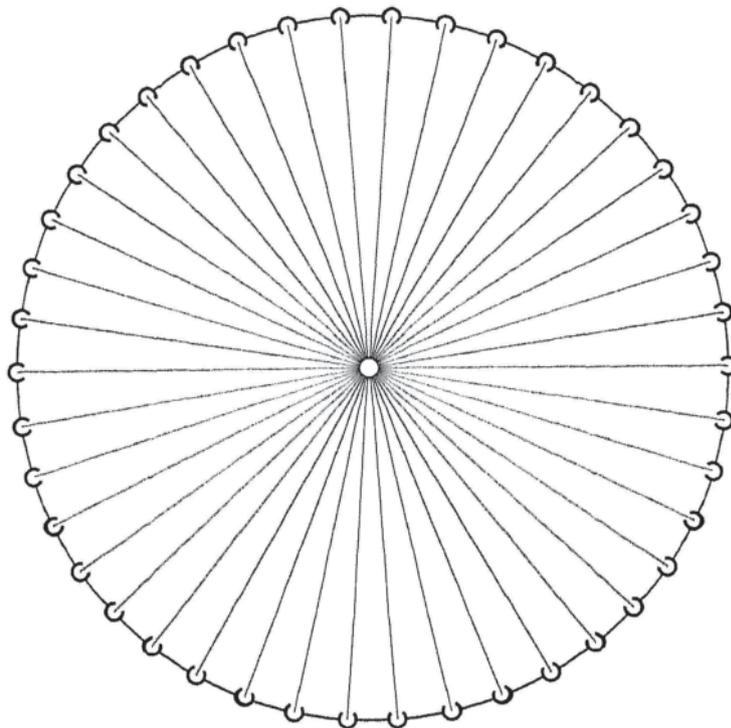
a todos es completa. Si se trazan las líneas de todos estos posibles encuentros se forma una red que se extiende entre las personas. Esta red es la forma elemental de la vida social, y por tanto y sobre todo, es la forma del intercambio hablado, del diálogo.

Pero ahora aparece un tercer elemento: el centro.



Los ojos, que en sí mismos pueden mirar en todas direcciones, se juntan en el altar, en el punto que todos comparten. La red converge en el centro y se convierte en una estrella.

Ahora la unión de la gente adquiere una forma más estricta. La apertura de todos hacia el espacio interior permanece, por supuesto, pero ahora cada uno solo está completamente abierto hacia la parte interior. Allí la gente está unida. No es como si ahora cada uno volviera a hundirse en su soledad; la común apertura hacia los demás permanece y cada uno lo sabe, pero también sabe que el verdadero camino hacia lo que está dentro, hacia el corazón del otro, pasa por el centro. La apertura del amor se mantiene, pero se ha vuelto hacia la «realidad objetiva», hacia



el centro común a todos. Incluso el encuentro permanece, pero es un encuentro en el punto del sentido compartido. Sería falso llamar a este encuentro impersonal o frío: cada uno trae consigo todo el calor de su corazón y lo entrega sin reservas; este encuentro únicamente es impersonal para el hombre moderno, en cuya experiencia solo existen o extraños o amigos íntimos. Solo el que no se atreve a entregar su corazón a todos permanece impasible. Esta es una forma de vida en común diferente a las que conocemos y a las que estamos acostumbrados, pero ciertamente no es menor. Aquí retrocede lo que solemos llamar personalidad. Solo inconscientemente uno se da a otro como personalidad: sus contornos son borrosos, están más allá de la distancia focal de la mirada. Esa otra persona es ante todo el hombre con quien se comparte lo más íntimo, con quien uno es —por así decirlo— «un solo corazón». Su apariencia y las cosas inusuales que hay en él no son tan importantes, porque el encuentro no se mueve de lo externo a lo interno, sino que llega a suceder en esas profundidades que se comparten para desde allí extenderse hacia lo externo. Probablemente las profundidades también transformen

lo externo. De hecho, habrá pocos rasgos distintivos entre los hombres que se sienten cómodos con esta forma de vida en común: sus particularidades desaparecerán gradualmente. Las profundidades que comparten impregnarán sus rostros y su porte, y se volverán similares entre sí. Pero esta no será la semejanza que se produce cuando las fuerzas formativas más íntimas de los hombres desaparecen, cuando las fuerzas que los iluminan desde el corazón se anulan dejando solo la cáscara vacía. Más bien será la semejanza de los hombres que son uno en las postrimerías.

Aquí hay dos caminos que se abren desde un ser humano a otro: uno pasa por la cadena de manos y el otro por el centro. Incluso si dos vecinos no se ven, se encuentran al mirar hacia el centro común, y sienten que ese centro les hace estirar la mano al mirarlo. Si la comunión se basara únicamente en el intercambio de mano a mano y de ojo a ojo sería imposible un ordenamiento de las personas en anillos concéntricos. Cada anillo quedaría atrapado en sí mismo y nada podría pasar de un anillo al otro. En los anillos concéntricos los ojos no pueden verse porque el hombre que está frente a mí me da la espalda. Es el centro el que realmente une un anillo con el otro. El círculo interior se transforma en el centro para volver a transformarse en la interioridad del segundo anillo. O dicho de otro modo, el centro se extiende hacia afuera, de un anillo a otro, en un movimiento como el de las ondas concéntricas causadas cuando una piedra cae al agua, como el crecimiento de los árboles en anillos o como la radiación de la luz en esferas en expansión.

El centro es el anillo transformado. Incluso ese anillo que está completamente atrapado en sí mismo en un círculo interior produce el centro como su segunda forma, su opuesta. Su movimiento interior evoca el polo inmóvil exterior y en este polo el movimiento interior emerge de nuevo en otra forma, transpuesta a través del tiempo y el espacio. El centro está en la naturaleza del anillo. Esto significa que la fuerza y la calidez y la inviolabilidad que fluye a través de las personas en el anillo, uniéndolas entre sí, también las hace tener un centro común, y que en este centro la misma comunión es una y cada vez más viva: el centro es el corazón común.

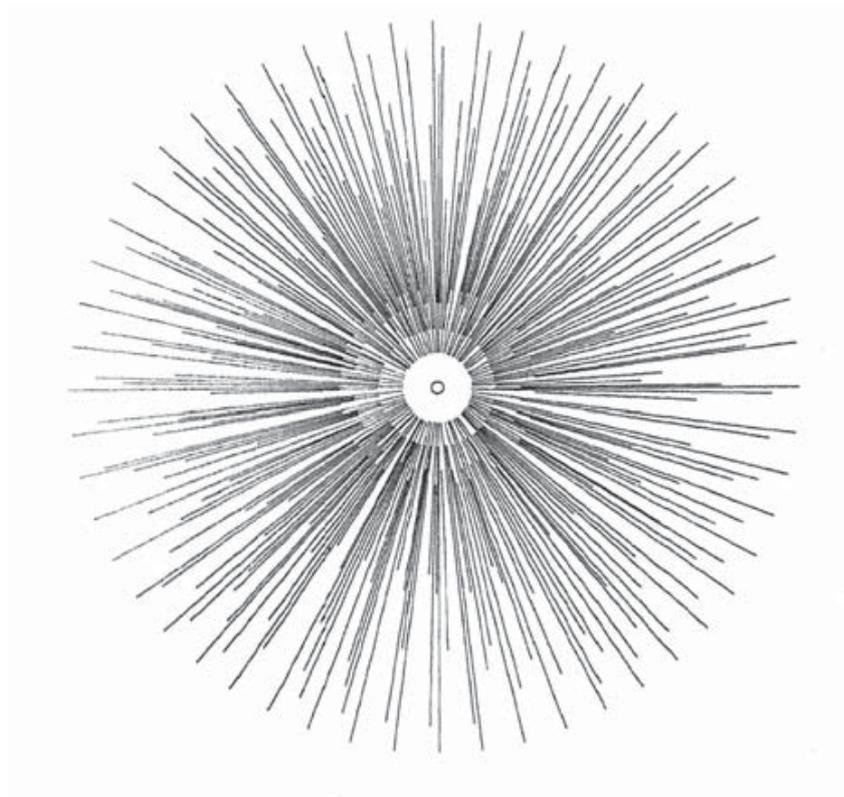
Puede parecer sorprendente que un poder intrínseco, que está completamente sumergido en la interioridad de su propia forma, también pueda aparecer en un lugar completamente diferente y en una forma completamente diferente, y sin embargo seguir siendo él mismo: que el mismo poder del corazón pueda ser a la vez un círculo interior y una inmovilidad en el punto más céntrico; que una forma pueda convertirse en otra, que incluso pueda requerir la otra. Es aquí donde surge el problema de la forma. Tener una forma viva significa surgir de una forma clara y simple, ser capaz de cambiar a otra completamente diferente —en realidad no a cualquiera, sino a la forma predestinada— y a pesar de todo, permanecer fiel a uno mismo.

Entre el centro y el anillo se extiende la imagen de la estrella.

La estrella está contenida dos veces en el arquetipo: como la forma de relación entre los que conforman el anillo y el centro, y como la radiación del centro hacia el interior del anillo. Tanto través de sus ojos como de la atención de todo su ser, las personas que están alrededor del altar crean una estrella. Esta estrella fluye de fuera a dentro y es oscura. Está constituida por la corriente de esencia viva que fluye a través de los ojos de la gente. A través de sus ojos entregan su propio ser, y esta entrega se produce en forma de imagen estelar.

Por lo general entendemos la estrella solo como esa forma radiante en la que un centro brillante se extiende hacia el espacio. La estrella oscura le da la vuelta a la figura radiante, invirtiéndola: es en la estrella oscura donde la forma brillante vuelve a casa. Todos estos seres humanos se entregan al punto central, y al mismo tiempo ceden su tierra, el ámbito al que miran: todo esto pasa al centro y el centro se convierte en la abundancia y la esencia de todas estas cosas. El mundo entero está reunido en ese punto diminuto. Entonces la luz del altar, con todo lo que implica, responde a la rendición de la imagen de la estrella oscura. En esa respuesta la estrella resplandeciente fluye y se entrega en toda su plenitud al espacio.

Reconocemos la imagen de la estrella como la forma de la luz en el mundo. Todo lo visible está revestido de estrellas. El punto focal del ojo también es la estrella: aquí el mundo visible se concentra



en el espacio de un punto desde donde irradia el horizonte de la retina. Pero todo esto es solo un reflejo del sol. Solo en el sol se completa la estrella terrestre, en el sol que flota libremente en el espacio arrojando su luz en todas direcciones. El sol completa la estrella terrestre de dos maneras: cierra su abertura y la conforma —junto con todas las demás estrellas abiertas— en un resplandor alrededor de ella.

Desde un punto de vista nupcial, la planta se convierte en flor y aquí también vemos lo que significa «estrella». Las plantas están constituidas de acuerdo a líneas espirales; su crecimiento está compuesto por el movimiento vertical del tronco o del tallo, el movimiento radial de las ramas y un lento giro. Así, la imagen de la estrella hace una oculta contribución a la forma de la planta. Cuando miramos directamente a la copa de una planta trazando el crecimiento vertical con nuestro ojo, descubrimos en ella la imagen de la estrella. Al florecer, toda la planta se convierte en una estrella. El movimiento vertical se detiene, toda la vida se vuelve resplandor. Al mismo tiempo, el verdor se convierte en un color brillante. Se ha dicho que todo esto sirve al proceso de fer-

tilización y está destinado a la atracción. Esto es correcto, pero es puramente descriptivo y no es una explicación. Tampoco hay mucho que explicar. Vista desde dentro esta planta es ahora una estrella, y ser una estrella significa estar quieto, ser luminoso y radiante, tener un centro y brotar de él; ser una estrella significa iluminar el mundo, bendecirlo y hechizarlo; significa ser atravesado y atravesar con un resplandor.

De esto podemos deducir el significado de la estrella oscura, invertida; su significado es el opuesto al de la estrella de luz: un hogar al que regresar, un anochecer, un encuentro con uno mismo, la renuncia a la espacialidad, y en el fondo, morir.

El deseo de explicar estas formas parece como si estuviera prohibido. Son las grandes ideas fundamentales de la creación y no se pueden rastrear más allá. Su ser es anterior a toda explicación. Su existencia tiene consecuencias que podemos descubrir y afirma algo a lo que podemos prestar atención. Si juntamos estas afirmaciones, nuestra inteligencia accede de un modo profundo al significado de la forma, pero de esta manera no conseguimos una explicación. Las cosas pueden clasificarse y compararse de acuerdo con sus formas, ya que dondequiera que aparece la forma existe la misma condición, y descubrir esto es una verdadera suerte. Este orden puede ser exaltado poéticamente, porque de hecho corresponde a la poesía reunir las cosas en formas de unidad. Se pueden disponer arquitectónicamente, porque el arte de la construcción se apoya en el hecho de que, en sus formas estructurales cambiantes, las cosas del mundo pueden compararse entre sí y con las figuras matemáticas. Las formas incluso se pueden convertir en bienestar a través de la técnica. Podemos confiar en ellas en todos los sentidos, ya que no son alegorías cuyo significado se haya convenido, sino las figuras poderosas que construyen el mundo. Finalmente, pueden ordenarse en sistemas, ya que poseen una secuencia lógica interna según la cual una figura surge de la otra. Cada forma está construida de tal manera que aunque es una «condición» absoluta, completa en sí misma, al mismo tiempo presupone que una forma particular la precedió y que una segunda forma particular la seguirá después.

Toda la secuencia de tales fases conectadas interiormente es de nuevo una forma, una forma desplegada en el tiempo.

Esto se descubrió inicialmente en la hermosa secuencia que se encuentra en el crecimiento de las plantas, que comienza con la esfera de la semilla que reúne en sí misma una interioridad desprovista de tiempo, que luego estalla disparándose en tallos, para finalmente extenderse en una tracería de hojas y ramas. Por fin cesa el crecimiento, el tiempo se detiene y fuera de la planta brilla la estrella. Luego, el crecimiento se retira hacia el interior y la hinchazón interna madura la fruta. Su propia esencia declara: esta planta se ha convertido en una estrella. No puede haber una afirmación más grande que esta.

No tendría sentido preguntarse por qué se encuentra la estrella en nuestro arquetipo. Ya que la encontramos allí, hacemos bien en asumir que la estrella es una de las formas elementales bajo las cuales los hombres se encuentran con el Señor. La estrella es una de las formas sagradas, eso es todo. Y el significado de esta forma sagrada se explica por sus imágenes naturales, por las cosas visibles, por el ojo, las flores, las estrellas. Sería igualmente absurdo preguntar por qué el anillo o el centro se encuentran en esta forma; pero podemos comprender cada vez más profundamente lo que significan anillo y centro.

El anillo, el centro y la estrella están relacionados entre sí, cada uno surge del otro. El movimiento circular produce el polo inmóvil, y el polo, el movimiento circular. La estrella oscura se condensa en el centro, que a su vez se despliega como una estrella clara. Esto puede compararse con la respiración: es como si la tierra y las personas estuvieran inhalando y exhalando desde el centro.

La figura completa es la imagen estructural del planeta habitado: representa la tierra y la gente formando una rueda con sus radios.

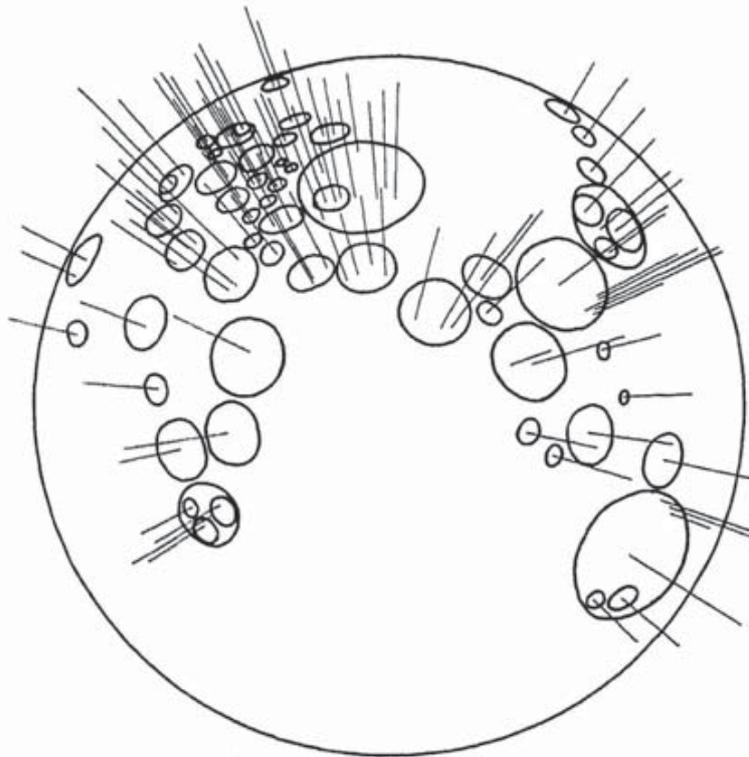
Nuestro arquetipo contiene como su quinto y sexto elemento, la esfera. La esfera se curva sobre la rueda con sus radios como una cáscara, y llena esta cáscara de un espacio expandido.

La esfera es para los cuerpos sólidos lo que el anillo para la figura plana. Abundancia total hacia dentro y convexidad total hacia fuera, es el más interior de todos los cuerpos, el que combina el mayor contenido con la menor extensión. Por tanto, es la forma de cualquier seguridad en el espacio. Desde la pequeña ameba formándose en una esfera diminuta, hasta el sol dentro del universo, todas las cosas que quieren estar solas, todas las cosas que se aíslan, todas las cosas que buscan seguridad asumen la forma de la esfera. La esfera es la forma de las riquezas protegidas interiormente y del todo reunido. De todas las figuras, es la más invulnerable, la que ejerce la mayor resistencia contra los ataques del exterior y la que mantiene unido su contenido con la mayor inmunidad. Por último —como el anillo—, la esfera es un despliegue desde el centro y un retorno a él. La esfera es la forma de la luz en expansión. En la sucesión de formas a lo largo del tiempo, la esfera se sitúa al principio. Las criaturas mismas se desarrollan a partir de ella, y al final se reúnen en ella una vez más. Es la forma de la semilla y del fruto, del comienzo y de la consumación. A este respecto la esfera es comparable al «uno» entre los números: es la forma de todas aquellas cosas que se designan con «uno», de toda unidad, de toda interioridad. Casi se podría decir —y de hecho así se ha dicho a menudo— que la cúpula arquitectónica es la forma de la interioridad de un pueblo, y que debajo de esta forma un pueblo está completo en sí mismo como un cuerpo celeste en el espacio. Se cree que la cúpula es la imagen de la unidad nacional.

Eso es falso. Una comunidad humana no puede convertirse en una esfera, como una gota de agua o una estrella. La sociedad humana está ordenada horizontalmente. La esfera está prohibida. Y aquí la comunidad se diferencia del individuo y de la humanidad. La esfera se le da al individuo, su cuerpo la forma como ojo, como mano ahuecada, como cabeza. De hecho, su esqueleto revela una estructura doble: miembros gráciles, móviles y muy alargados conducen a la cabeza, que corona el cuerpo, redonda como una estrella y curvada en una cúpula gloriosa. La cabeza es como el sol. En la humanidad que vive por todo el mundo, la esfera se cierra una vez más. Aquellas mitologías que consideran

a los hombres como los delicados órganos externos de la tierra viviente pueden tener razón o no, pero en cualquier caso la humanidad en su conjunto está ordenada esféricamente sobre la superficie de la tierra. Y seguramente este hecho de estar volcados hacia nosotros mismos debe conformar de alguna manera el sentimiento de nuestra existencia. Desde que nuestros sistemas de comunicación han acortado distancias y han tendido su red alrededor de la tierra, los hombres modernos hemos empezado a darnos cuenta de que la humanidad habita en un globo. Quizá estas experiencias sean el comienzo de una arquitectura geográfica del futuro, cuya preocupación será toda la humanidad. En cualquier caso, la comunidad y la nación, al no ser ni el individuo ni el todo, no pueden asumir la forma esférica. La forma de la solidaridad de la comunidad es el círculo en la superficie de la tierra. (Y más allá de esto está la forma —ciertamente fuerte— de la reunión humana que se ahueca en el valle o se eleva en la montaña). Los pueblos viven en círculos, uno al lado de otro.

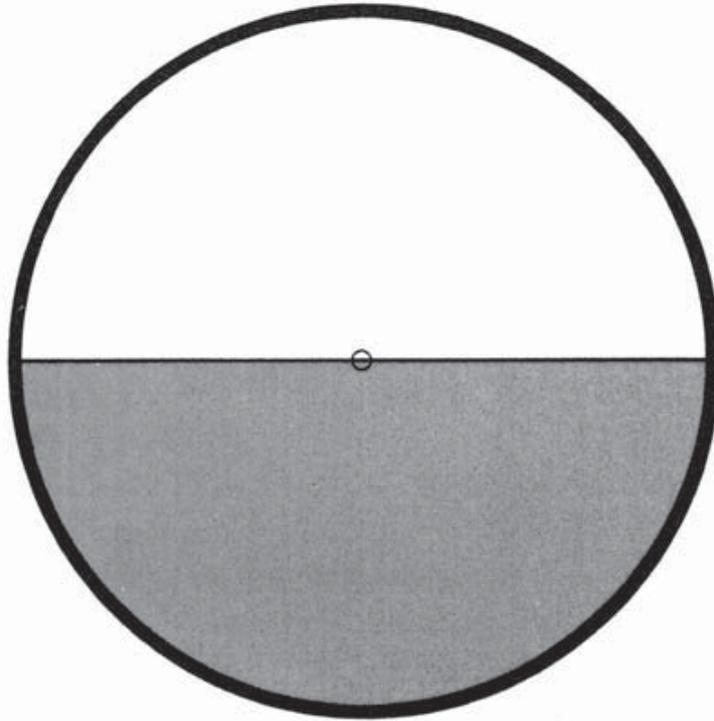
Por tanto, la cúpula —y todo espacio habitable contiene la bóveda— no significa la nación. Significa mucho más: el universo



y su firmamento —ese gran espacio superior en el que la vida irradia y que a su vez afecta a la tierra—, ese espacio superior en el que los hombres crecen, en el que ven y sin embargo no habitan, que es accesible a la vida y sin embargo no es su morada: el lugar de las nubes, los vientos y las estrellas, y la gran bóveda que los rodea.

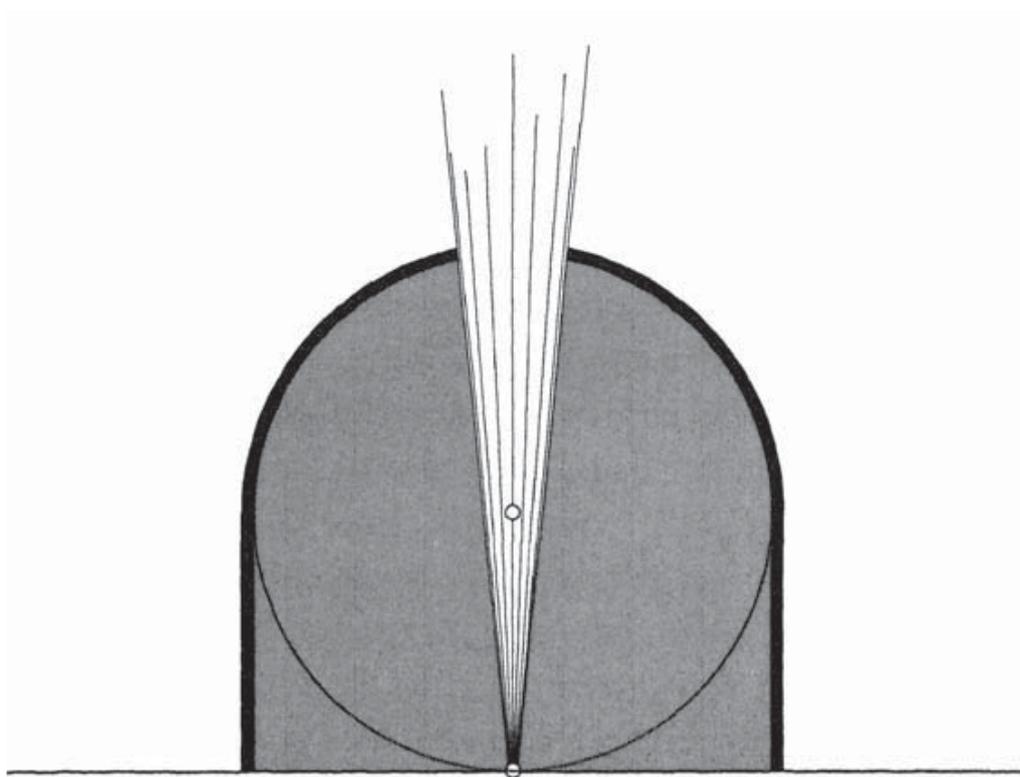
Así, nuestro edificio representa el mundo entero y repite la sabiduría de su estructura. El suelo es la superficie de la tierra, el hogar de los hombres; el espacio que se eleva sobre él es ese gran espacio que está al lado de la vida; y el firmamento culmina a ambos. Este límite sostiene la tierra, es el santuario del mundo. Es el simple fin, el impenetrable. Su forma completamente cóncava se escapa a cualquier aprehensión, es incomprensible. Ninguna luz lo penetra. Sin duda, sentimos su curso en el reflejo opaco de la luz que se difunde desde el centro hasta golpearlo, pero lo que realmente vemos es la extensión interna de la luz: la forma vacía, en sí es siempre oscura, el fin absoluto, el «no». Y esta negación es eficaz porque fuera de la frontera impregna todo lo que se refugia dentro de la bóveda, y como el mundo entero está unido en el punto más central, la negación también se concentra allí. Emerge una vez más en el corazón más íntimo del mundo. Y así, desde el exterior y desde el interior, la negación impregna el universo. Así, la cúpula es —por fin— el gran presagio.

El firmamento es un hemisferio; su punto central se encuentra en la superficie de la tierra, donde nos encontramos. Debajo de nosotros la figura se vuelve confusa. No podemos, de hecho, decir que el hemisferio continúa como un terreno llano desde donde estamos, cerrando así el universo, porque lo que se encuentra debajo de la tierra —sus profundidades y la fuerza de la gravedad— tampoco son completamente inaccesibles para nosotros. La gravedad impregna la estructura, y además, los cimientos del edificio llegan hasta la tierra. Por tanto, podemos comparar las profundidades de la tierra con el universo. Así, la figura recibe una segunda mitad que es oscura y pesada, y el firmamento continúa en el fondo mismo de la tierra, muy, muy abajo, en el abismo.



Se podría decir que este esquema y su interpretación son arcaicos: hace ya mucho tiempo que nuestra tierra no es un disco flotando en un mar oscuro, cubierta por el firmamento. Más bien es una pequeña estrella que viaja a través del universo silencioso. Esto puede ser correcto astronómicamente. El arquetipo es arcaico, ya que muestra el mundo «al principio». (¿O está realmente equivocado? ¿No se destaca hoy, nítidamente, un nuevo firmamento para nosotros en la lejanísima distancia, con su radio infinito delimitando nuestro universo? ¿Y no es la tierra aún hoy una esfera? ¿Por qué deducimos de nuestra percepción astronómica que el mundo está solo y tristemente perdido en el universo, olvidando que la tierra está maravillosamente rodeada? ¡Cuán bellamente concebidas estaban las antiguas representaciones, en las que la manzana madura de la tierra descansaba en la mano de Dios Padre, o el símbolo de la manzana imperial con su pequeña cruz en la mano del emperador cristiano!) Pero ¿qué tiene que ver el arte de la construcción con la astronomía? Construir, obviamente, no significa acampar en algún punto de vista teórico y desde allí hacer feliz a la gente con elaboraciones matemáticas.

Más bien significa aclarar y formalizar una situación humana. La arquitectura no se preocupa por cómo se podría imaginar el mundo «en abstracto», sino solo por cómo —aquí y ahora— ese mundo es real para estas personas en particular. Hay ejemplos antiguos que aparentemente se apoyan en algunas especulaciones sobre el significado absoluto de la esfera, y muestran lo que sucede cuando se intenta construir la forma teórica de un mundo abstracto. Entre ellos se encuentra el Panteón romano. Esta gran estructura circular está diseñada alrededor de una esfera que apenas toca la tierra. Su mitad superior es una cúpula y en el lugar de su mitad inferior hay un cilindro.



Esta estructura puede haber estado destinada a los dioses o al Todo sagrado, pero en cualquier caso, no es apta para los hombres. Si buscamos su esquema estructural descubrimos una bola rodando sobre una llanura. Las comparaciones que se nos pueden ocurrir son bastante banales: nos recuerda el juego donde dos equipos se divierten con una pelota enorme, o un globo

cautivo sujetado con cuerdas. En cualquier caso el espacio queda suspendido en el aire. Para entenderlo tendríamos que subir por una escalera hasta su centro. Sin embargo, la estructura es impresionante, y esto simplemente se debe a que no se ha realizado en su totalidad. La fuente de luz no está en el punto central, sino en la corona de la cúpula, y por lo tanto la estructura no es una esfera en absoluto: un segundo patrón se entremezcla con el esférico. Esta segunda idea había tenido un éxito más claro y hermoso mucho antes en Micenas: allí, la cúpula misma se encuentra directamente sobre la tierra y la luz cae sobre ella desde arriba. Este arquetipo es una auténtica imagen del mundo, porque en él el mundo —y el mundo, no como el cerebro lo construye, sino como lo habita el hombre— es erigido como una forma majestuosa.

Hay algo más que la arquitectura —obviamente— no puede lograr, y aquí radica su peligro moderno: no puede satisfacer las expectativas de un esteticismo que está completamente atrapado en su propio aislamiento subjetivo. Las obras de arquitectura son formas comunales y el individuo no puede comprenderlas mientras esté solo. Estas obras son producidas por la comunidad, y de hecho es en su realización donde la comunidad demuestra ser una unidad. Solo pueden ser entendidas fuera de la comunidad. Construir no significa resolver problemas matemáticos ni crear espacios agradables: significa colocar ante Dios grandes formas comunitarias. Tan alejada de lo subjetivo como de lo abstracto, en el canon estricto y sublime de las grandes formas habita la verdadera arquitectura.

La estructura de este primer arquetipo representa el mundo, el mundo «en el principio», el mundo que todavía está en reposo en su mismo centro. Dentro de este centro todo vuelve a estar presente de forma transformada. El universo es uno en lo más íntimo. Este es el centro: el corazón común, la salida y el regreso a casa de todas las cosas, ese interior infinito desde el que se vive y al que se vuelve. Aquí está el «santuario escondido» del universo. Y de ahí que entrar en el centro signifique entrar en el todo, en lo indivisible, en lo ininterrumpido.

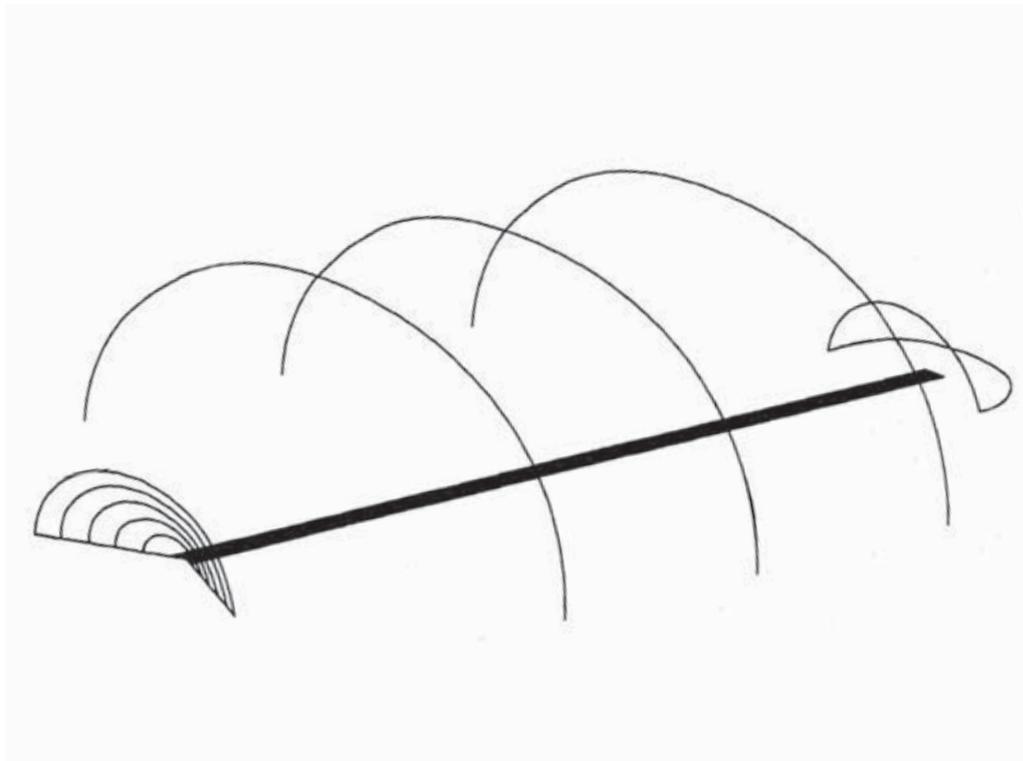
Algunos hombres han ido por este camino. Entraron en su interior y finalmente casi llegaron al punto más íntimo. Allí encontraron todo junto: todas las criaturas, todos los seres humanos, todas las naciones, toda la humanidad, todos los territorios habitables, las profundidades de la tierra y las alturas de los cielos, las piedras y las estrellas. Vieron todas las cosas en una unidad absoluta, y entonces perdieron de vista las diferencias. Todo se volvió uno y lo mismo para ellos: esto era aquello y todo era nada. Después, cuando regresaron, ya no entendían el mundo real. Para ellos la realidad parecía engañosa: solo podía ser una ilusión que contenía las cosas en diversas formas. Y entonces su consejo fue olvidar las formas y entrar en el centro, porque es allí donde se encuentra el mundo. Sin duda, esto era una confusión. Es la unión amorosa lo que tiene lugar en lo más íntimo del corazón y lo que garantiza nuestra entrada en él. La unión amorosa ocurre cuando seres diferentes se entregan a una forma común. Pero unión no es identificación: es abrazo e intercambio mutuo. Las cosas que se unen mediante el amor siguen siendo criaturas particulares; y luego, cuando termina el tiempo de la interioridad y la intimidad, cada uno vuelve enriquecido a su propio sitio.

Otros fueron aún más lejos. Ellos también entraron en el «santuario escondido» y participaron en la gran unión. Pero avanzaron hacia el área más interna y allí encontraron el gran presentimiento. En el mismo centro encontraron la gran negación: el núcleo de este mundo estaba vacío y albergaba el vacío.

Los caminos del misticismo ateo son caminos tristes. Conducen a un mundo cada vez más denso y terminan al borde del vacío. En última instancia nos ofrecen una visión del horizonte del vacío.

Todo edificio profano realizado en torno a un centro es una obra sin esperanza. El anillo y la cúpula son las más desoladas de todas las formas. Permanecen siempre como un círculo atrapado en sí mismo, siempre como un lanzamiento: un lanzamiento que se eleva al principio, alcanza su cúspide y finalmente vuelve a caer por su propio peso, al igual que la vida natural tiende hacia la tierra. Su espacio es para siempre la cueva. El verdadero significado

del arco —todo su ímpetu y su peso terrenal— hay que aprenderlo de los más paganos de todos los edificios: los romanos.



Cuando el cristianismo apareció en el mundo, el arco perdió su poder. Los cristianos ya no se reconocían en él, y para ellos el arco se convirtió en abertura y paso. En variada repetición, el arco cristiano rodea el lugar decisivo donde el camino sagrado atraviesa un muro, el lugar donde, en forma de portal, abre un nuevo espacio. Como la corriente eléctrica que polariza la varilla que envuelve, el arco fajón acompaña y refuerza el avance del camino.

El cristianismo hizo añicos el edificio de planta central y al mismo tiempo lo restableció. Pero este nuevo edificio de planta central ya no sirve a la intensificación mística de la interioridad del mundo: es en sí mismo un proceso sagrado.

Esto ocurre del siguiente modo:

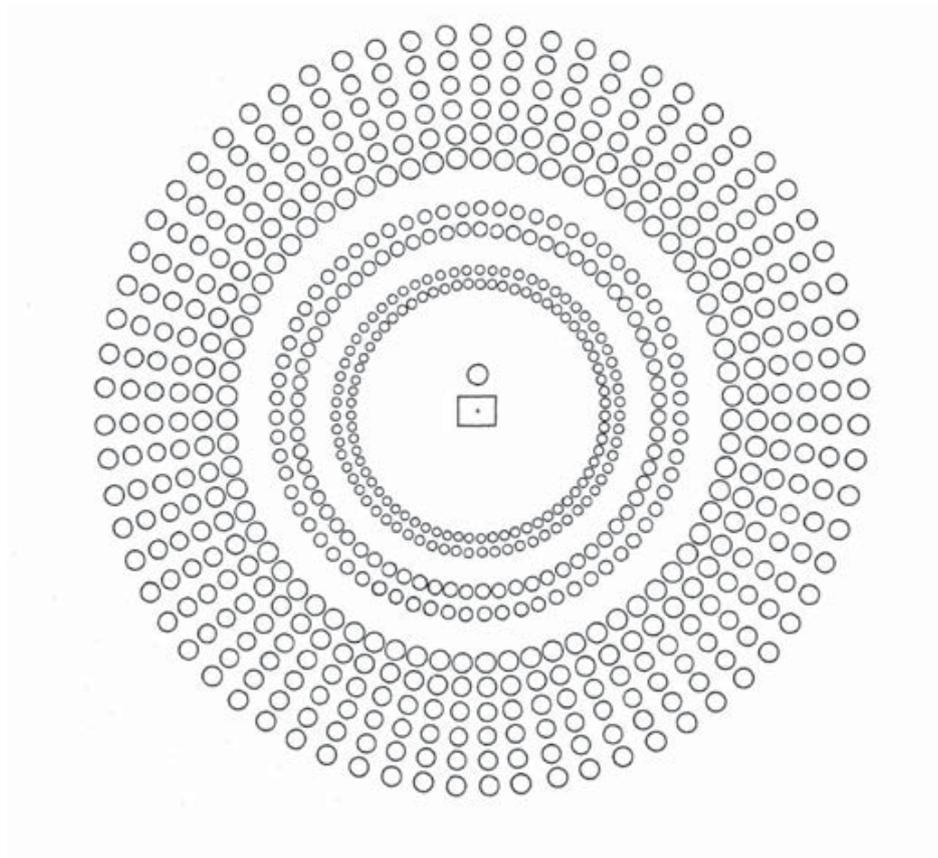
Al principio, la congregación se reúne en el anillo. Sin embargo, en realidad es el Señor quien une a la gente. Luego, a través de sus ojos y de sus palabras, la gente se entrega al centro. Bajo la imagen de la estrella oscura renuncian al mundo y lo hacen fluir

hacia su origen. Pero lo que entonces tiene lugar sobre el altar no es misticismo poético: es sacrificio cristiano. El primero llega al punto más íntimo de este mundo, solo para ser más esclavo suyo; el último abandona este mundo para entrar en lo eterno.

En el sacrificio, el mundo se hunde hacia un interior aún más íntimo, pero no se hunde para siempre. En el mismo centro, infinitamente adentro, se encuentra el límite interno, como el borde de un pozo abierto. Y allí, donde termina la tierra, comienza el cielo de Dios. El santuario oculto del mundo yace vacío para el cielo, y rezando la gente pone un pie en el umbral eterno. Ahora entienden lo que significa que el Señor está «en medio de ellos» (Mt 18, 20). Él está con ellos. Su oración está dirigida al Padre en su cielo interior, y la gente es llevada al movimiento de esta oración como en un vórtice sin fin. Allí descubren la salida. Este camino santo abandona la tierra para ir hacia Dios. La gente se hunde en el abismo eterno y allí comparte el nacimiento del Hijo en el tiempo. Como una pequeña chispa secreta se enciende la nueva luz del mundo.

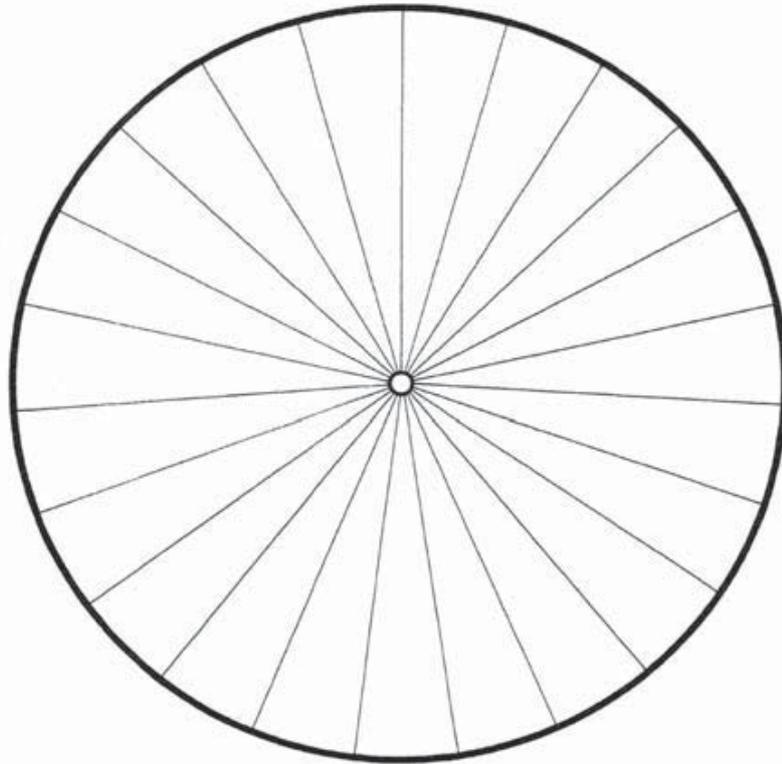
Ahora todas las formas adquieren su orden sagrado-natural: la nueva luz brilla en los corazones de los hombres, un anillo bendito rodea el altar, nace el mundo sagrado y cada individuo se convierte en una estrella. El mundo se ha convertido en hijo inocente de Dios, lo que confirma la promesa del Señor de que todos los que creen en su nombre pueden llegar a ser hijos de Dios (Jn 1, 12).

Todo esto quería decir el Señor cuando afirmó que deseaba estar en medio de los que se reúnen en su nombre. Su nombre: esta es la palabra con la que el Padre lo llama. También podría haber dicho: «en mi poder» o simplemente «en mí». Cuando promete su deseo de estar en medio de los hombres, de ser su centro, está diciendo que quiere reunirlos incluso desde el principio, que quiere ponerles su anillo, reservarles un hogar sagrado, y que quiere ser esa luz que ilumina a todo hombre que está en este mundo. Quiere bendecir la tierra y fundar un mundo nuevo en ella. Y como el nuevo sol, desea llenar este mundo de luz hasta sus límites más extremos.



En parte, podemos entender lo que ocurre cuando unos pocos se reúnen en su nombre. La luz brilla en la oscuridad y la oscuridad la rodea; el Señor viene a los suyos y los suyos lo reciben (Jn 1, 11). Se funda una ciudad santa y se crea de nuevo el universo sagrado. En estos pocos, la tierra y todo el espacio que hay debajo de los cielos se convierte en un solo cuerpo sagrado. La tierra está unida al Señor. Ella bebe su santo cáliz y se lo come como pan.

La rueda de radios —o como se decía antiguamente, la roseta— se convierte en la imagen del Señor y de su cuerpo. (Esto es más que una comparación, porque la tierra está verdaderamente en flor, verdaderamente en llamas.) Esta figura dice que el Señor se ha convertido en el límite, el centro y la abundancia de todas las cosas; que todas las cosas brotan de Él, que todas las cosas fluyen hacia Él, que todas las cosas permanecen en Él. Todas las cosas están en Él y Él en ellas; la estructura es un gran cuerpo del Señor y la roseta la imagen de su fortaleza sagrada. El mundo está en plena creación.



Pero ¿qué ocurre con la bóveda? ¿No es también la bóveda el fin de este nuevo mundo? Lo que hay dentro se abre hacia adentro, mirando hacia el centro. Pero en la parte posterior, el límite oscuro sigue su curso y se cierra en un anillo. La bóveda atraviesa el mundo sagrado, impermeable, remoto e indivisible. Ningún rayo penetra en el oscuro destino. ¿No es la bóveda una tercera entidad que está oculta en el misterio como ese destino al que estaban sujetos incluso los dioses antiguos y sus obras? ¿No anula del todo al centro? El centro se encuentra infinitamente adentro, la bóveda completamente afuera, como oscuridad alrededor del mundo luminoso. El uno es ligero, un punto, completamente abierto; el otro es el horizonte que se aleja, un vacío completo que elude cualquier agarre. El centro es la infinita interioridad de las cosas; la bóveda, su perímetro exterior.

Aquí el edificio centrado cristiano se diferencia por segunda vez del profano. En la construcción profana la cúpula es el fin, ese tercer poder que limita y gobierna el mundo desde fuera. En la construcción cristiana la cúpula es la segunda morada de Dios.

Porque Dios es también como lo muestra la cúpula: completamente otro, impalpable, infinitamente remoto, concavidad consumada, el alba y el ocaso, la aurora y la tarde del mundo sagrado, su día y su noche, su origen y su muerte. Él no es solo la respuesta a la oración sincera, sino también ese Destino mudo que se inclina providencialmente sobre el mundo; ese destino cristiano que se encuentra detrás de las cosas y muy por encima de ellas; ese destino bajo el cual Cristo también se encontraba cuando habló de «la voluntad del Padre», la voluntad contra la que luchó y a la que finalmente se entregó: «en las manos del Padre» (Lc 23, 46).

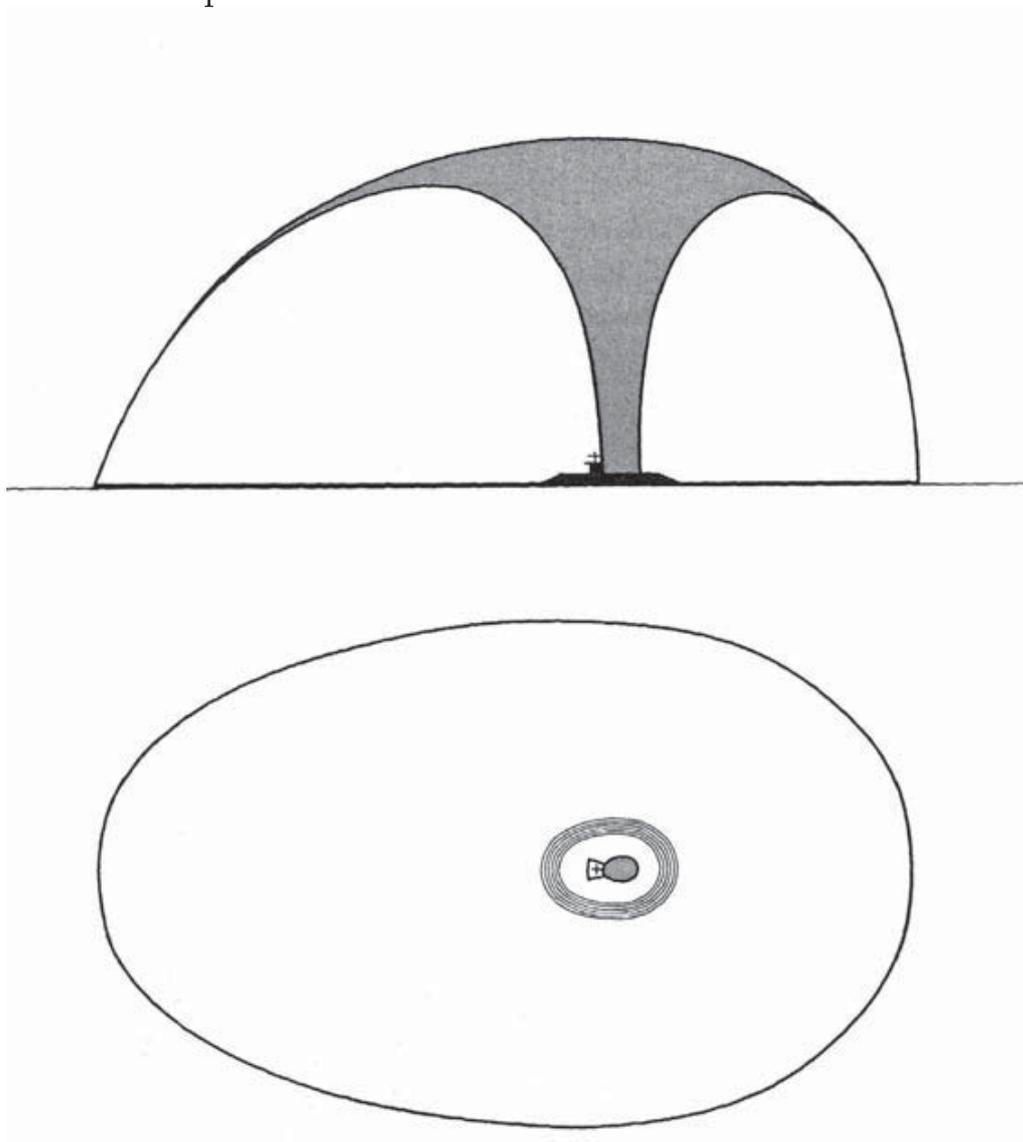
Esa es, de hecho, la imagen correcta: las manos del Padre. Esta bóveda es la mano amorosa de Dios sobre el mundo, que protege y penetra todas las cosas; es la retina de su ojo oscuro y abierto, que vigilando el mundo en incesante creación lo reconoce y lo sustenta. En esta imagen Dios está a la vez en lo más profundo del anillo más interno y muy afuera en la periferia. En medio se encuentran el universo, la tierra y los hombres, situados entre Dios y Dios. Pero probablemente tanto la periferia como el centro sean lo mismo. De la soledad de Dios regresa el corazón más íntimo: las antítesis se unifican.

Sentimos el significado final, puramente teológico, de este arquetipo. La providencia de Dios, oscura y remota, se vuelca, y en el centro más íntimo da a luz al Niño radiante. Donde la luz del Niño fluye hacia la oscuridad, nace la tierra sagrada. Lo que se encuentra entre las personas —la tierra y el universo— está incrustado en el movimiento del Padre hacia el Niño y en el reflujo del agradecimiento. Entonces, quizá el significado más profundo de este arquetipo es que lleva a la gente hacia el río sagrado de la eternidad, hacia el río que los lleva del Padre al Hijo una y otra vez.

Cuando la forma santa y centrada está —por así decirlo— tranquilamente ante nosotros, cerrada por todos lados y tan bellamente dispuesta, algunos pueden sentirse tentados a creer que se fundamenta en sí misma, y que en el sentido mundano podemos confiar en ella. Pero este es un grave error. Es peligroso alabar la fuerza y la fiabilidad incluso del mundo sagrado, porque si hacemos esto, el ojo de Dios puede cerrarse sobre él y

puede desaparecer; o ella puede alejarse de Dios y degenerar en la forma dura y vacía del mundo pagano. La forma cerrada solo permanece mientras está abierta. Esta es la paradoja del edificio cristiano de planta central: durará mientras Dios lo siga creando desde dentro y lo cuide amorosamente desde fuera. Solo en Dios será eterno. Solo la forma que conduce al Eterno es «forma eterna». Todo lo demás es error.

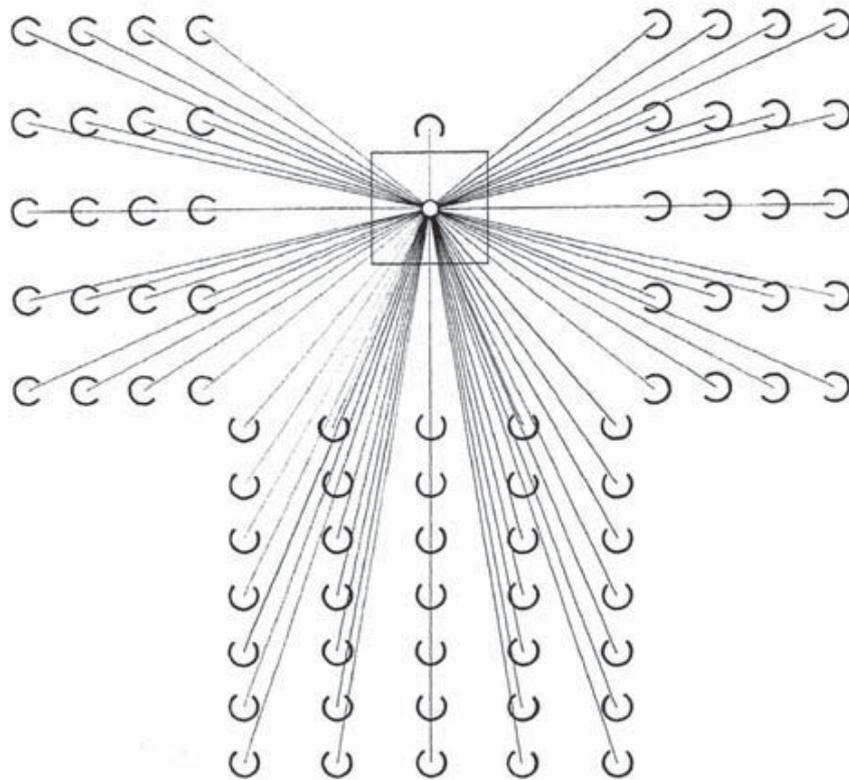
Aquí me gustaría presentar un esquema que hice hace muchos años pero que no he publicado anteriormente. Muestra de cuántas maneras podemos interpretar la forma esencial del edificio cristiano de planta central.



Se eligió un óvalo para la planta: la forma se dibujó hacia atrás, y por lo tanto el centro se movió hacia adelante. En este centro colocamos el altar. Desde allí se elevaba una columna alta que se ensanchaba a medida que ascendía, luego se transformaba en un arco y finalmente caía sobre la congregación hacia la periferia. Se podría enfatizar este movimiento a través de la iluminación. La iluminación debe ser indirecta, debe destacar el altar y la columna con una luz más brillante, luego perder intensidad a medida que se extiende y finalmente, desvanecerse con la caída de la bóveda. Pensamos en variar este tipo de iluminación; por ejemplo, la zona más brillante podría transferirse al domo o al perímetro exterior. Con la ayuda de la luz el espacio podría —en cierto sentido— crearse siempre de la nada y podría hacerse que fluyera y refluyera junto con el acto de adoración. Por lo tanto, el edificio debe originarse en el centro. Debe imitar el movimiento de una fuente, que asciende brillante y luminosa para luego desplegarse sobre la congregación, y finalmente caer a sus espaldas. La materialidad y la objetividad evidentes de la columna deben fusionarse continuamente con la absoluta concavidad de la bóveda.

La verdadera dificultad de este esquema radica en el hecho de que no hay un lugar para el centro. Es en el mismo centro donde el movimiento que se intensifica hacia el interior del espacio golpea el eje sólido de la columna. Esta dificultad se percibe cuando intentamos encontrar un lugar para el altar. En realidad, el altar debería estar integrado en la columna, porque de hecho es el movimiento de la columna lo que lo produce. Pero como esto no es posible, el altar debe colocarse de alguna manera frente a ella o construirse alrededor de ella. La columna es un objeto sólido, es como el tronco de un árbol bajo cuya copa se reúne la gente. Podríamos recordar el antiguo árbol del mundo. Pero aquí no son las personas las que forman este árbol, no llevan a cabo el movimiento ellos mismos. Se les exige de ello y en su lugar esto lo realiza el edificio como su representante. Toda la disposición es muy «objetiva»: la gente está allí, asistiendo a un acontecimiento arquitectónico.

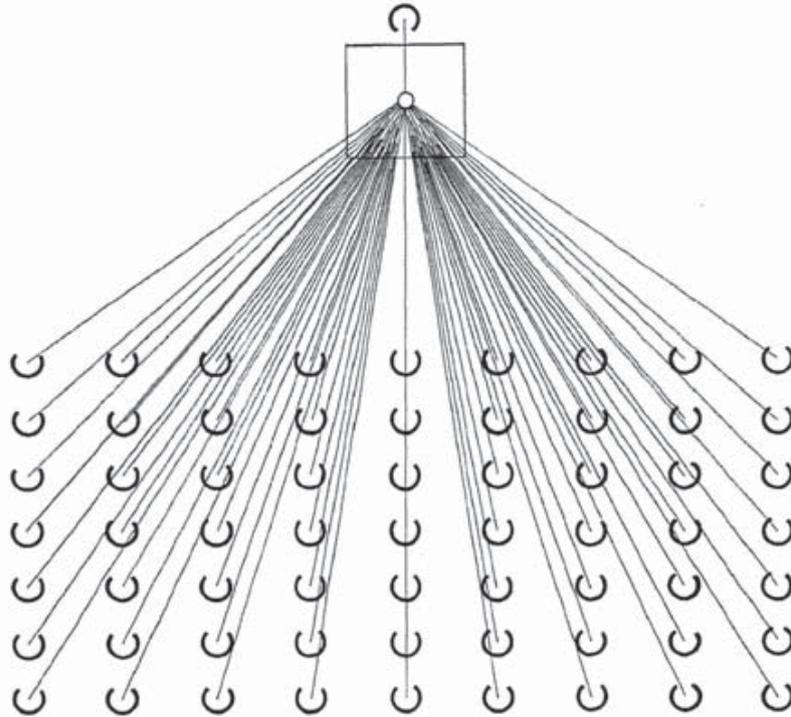
Este tipo de esquemas muestran la riqueza de la forma central. Aquí hemos tratado de representar cómo surge el firmamento



desde el punto más interno del mundo. Para ello utilizamos la forma de fuente, cuyo movimiento hace girar la columna para formar la bóveda. Ya en la Edad Media, esta forma había producido espacios incomparablemente hermosos, como el del refectorio de Marienburg.¹ Aunque esta forma proporciona una buena imagen escultórica de la relación entre centro y perímetro, contiene una dificultad que debemos aceptar: por la simple razón de que es una semejanza, esta forma impide que las personas realicen el movimiento por sí mismas. Se ha elegido un elemento de nuestro arquetipo como punto de partida para un diseño en particular.

Por el contrario, el arquetipo también puede simplificarse. Determinados elementos, entonces, quedan excluidos. No hace mucho, una de estas formas simplificadas —aquella en la que el

¹ El autor se refiere al castillo de Malbork (Polonia), construido por la Orden Teutónica, que en aquella época pertenecía a Alemania (Ndt).



pueblo está situado solo en tres lados del altar y el sacerdote en el cuarto, pero en el que todos se vuelven hacia el altar como centro común— provocó una gran discusión. En congregaciones muy pequeñas la simplificación aún puede ir más lejos, con la gente situada en un solo lado del altar y el sacerdote en el otro. De hecho, aquí llegamos a ese límite donde fuera del círculo se desarrolla una doble división, un «opuesto», de modo que la forma mutilada ya no es capaz de representar su verdadero significado.

De este modo se buscaba revivir un antiguo uso; el nombre «cristocéntrico» fue inventado para esto, y aunque ciertamente no es muy satisfactorio, al menos dice claramente que Cristo debe estar en el centro.

Cuando trazamos las líneas de visión reconocemos inmediatamente la naturaleza interna de esta ordenación. A pesar de que faltan algunos de sus rayos y los lugares vacíos en el anillo deberían unirse de alguna manera, la estrella todavía está presente.

El peculiar peligro de este tipo de simplificaciones es que pueden cambiar fácilmente a formas de discurso. En primer lugar, todo culto divino contiene elementos de diálogo entre el sacerdote y el pueblo; y además, estas dos formas básicas son externamente tan similares que un grupo puede asumir instantáneamente la segunda forma cuando el propio servicio cambia de dirección o de diálogo. La gente no necesita cambiar su posición para que esto suceda, pero el significado interno de la forma cambia.

«Discurso» quiere decir la elaboración gradual de una verdad que se revela paso a paso, en dirección, respuesta y réplica. El discurso se inicia en la dirección de la verdad anticipada intuitivamente. Se enuncia una primera hipótesis que suscita una segunda palabra, y gradualmente, palabra por palabra, de la primera se llega a la última, la nueva. Además del relato de la revelación final, en el que los hablantes expresan ellos mismos su ser más íntimo y que es similar a una mirada a los ojos, el desarrollo del discurso no está dirigido a los hablantes. Más bien se dirige a la verdad que se encuentra entre ellos. La nueva verdad emerge de las palabras que ya se han pronunciado, justo cuando el cuadro del pintor surge como una nueva criatura en el lienzo y no en su imaginación. Los oradores son como escultores que se sitúan alrededor de un bloque, sacando la imagen golpe a golpe.

Cuando un hombre con experiencia participa en una charla —un hombre que ya ha encontrado muchas verdades y que conoce las buenas referencias y los peligros—, la charla se convierte gradualmente en enseñanza. La dirige con palabras guía, o también puede hacerse cargo él mismo de todo el trabajo y los demás pueden aprender al observarlo. Cuando un sabio que ya ha experimentado la verdad habla, el discurso se convierte en exposición e instrucción. La palabra se difunde desde el hablante y llega a los oyentes. Su forma básica ya no es la red, sino el cono de rayos. Una discusión, una conferencia, una enseñanza: todo puede comenzar con Dios como tema. Luego, poco a poco, el discurso sagrado hace resonar la verdad eterna de Dios; pero esta verdad se despierta en la materia terrena. La materia de la tierra se va obteniendo con atento asombro. Se quitan astilla tras astilla

y capa tras capa, hasta que no queda nada más que la criatura, cuyo único significado está en Dios. En la primera palabra vacilante el discurso contiene la verdad, como el bloque «contiene» la estatua; pero por esto mismo, nunca es oración. El hombre que reza no posee nada. Da todo lo que tiene y espera en el Señor; no conserva la tierra como material, ni siquiera como criatura; ni siquiera conserva su propia creación. Se entrega sin reservas en las manos de Dios. El discurso consume el mundo, la oración lo ofrece en sacrificio.

Hay partes del culto divino en las que el sacerdote y el pueblo hablan entre sí. Son cortas palabras de aliento o de instrucción, y son como las llamadas entre trabajadores comprometidos en una tarea común. El culto divino también contiene enseñanzas, y esto se acerca a la forma de discurso. El resto de las palabras son palabras de oración o palabras de ministerio. Estas palabras van «a través de Cristo» hacia Dios como su único compañero, o vienen de Dios a través de Cristo al pueblo. Así, el culto divino contiene dos capas de discurso. Una de ellas es la predicación, pero la estructura de las grandes palabras de la oración hacia Dios la eclipsa completamente.² Poco tiene lugar entre el sacerdote y el pueblo, casi todo ocurre entre ellos y Dios. El sacerdote que está de pie ante el pueblo en el altar dice allí las palabras de la oración como en un centro que se abre al infinito. Cuando proclama la Palabra debe hacerlo desde el centro; por ejemplo, yendo a la mesa del altar, bajando un escalón y girándose allí para mirar al pueblo. Solo las invocaciones cortas y las respuestas pueden ser intercambiadas a través del altar. Porque esto produce la forma de diálogo, y por lo tanto existe el peligro de que el culto divino se convierta en un discurso y pierda su forma de estrella.

Nuestro arquetipo no siempre permanecerá como está ahora: contiene gérmenes de crecimiento posterior. Estos todavía están profundamente hundidos en el patrón central, pero crecerán y lo harán saltar en pedazos.

Imaginemos un culto divino en este espacio. El pueblo se ha encerrado en el anillo y el sacerdote se dirige al altar. Entra en el

² Entiendo que aquí Schwarz está hablando del canon de la misa (Ndt).

recinto por un punto determinado y desde allí se dirige al centro. De todos los innumerables caminos que pueden conducir desde el perímetro al interior, elige este en particular, y con su elección lo honra por encima de todos los demás. Luego permanece de pie a un lado del altar. Solo puede estar en un lado, pero al situarse en este lado en particular y en ningún otro, le demuestra su favor. Levanta su voz y sus ojos, mirando a través del altar y más allá de él, y así continúa ese camino en el que ya se ha embarcado. Haciendo todo esto —simplemente entrando en el recinto, avanzando hacia el centro, simplemente estando allí, luego levantando los ojos y comenzando a hablar o a mover las manos en uno de los actos de adoración—, él estaría marcando una dirección particular y continuaría un camino, y por medio de este camino se introduciría en la forma redonda. Porque el sacerdote solo puede hacer todo esto como lo que es: una criatura humana que tiene una historia, un origen y un destino, y que es enviado en el camino de uno a otro, sabiendo que este camino lleva de Dios a Dios y que, por lo tanto, es «camino sagrado». Al cuerpo humano le es dado ir por este camino. Este es, de hecho, el significado espiritual del cuerpo y el significado de su orientación en la distancia remota.

El individuo que se coloca en el centro perfora el anillo una segunda vez, verticalmente. Su postura prepara el camino para un movimiento que abandona la tierra sagrada y el círculo de su horizonte para ir directamente hacia arriba. Introduce un movimiento ascendente, o más exactamente, indica la dirección en la que el espacio podría en algún momento estallar si el centro —que ahora está en reposo dentro de sí mismo— se convirtiera en el centro de un eje alrededor del cual girara la rueda de radios.

A través de su simple postura, este hombre expresa lo que todos perciben vagamente. Cada uno siente la atracción de la tierra y el ascenso abrumador de la vida; cada uno siente que ha sido enviado a un viaje y también que otro par de ojos se encontrarían con los suyos si los levantara del centro. Todo esto sucederá algún día, pero el tiempo aún no está maduro para ello. Todos los caminos todavía se dirigen hacia el interior, todos los ojos aún se encuentran en el corazón, y el hombre que está más cerca

del centro se inclina sobre él, acogiéndolo como si estuviera en sí mismo. Habla allí en voz baja y cuando habla a los que están a su alrededor, sus palabras vienen desde el centro más profundo y son recogidas profundamente. Está inmerso en la forma central y no conoce su propia postura ni sabe que él mismo es un individuo. Todavía se encuentra en lo profundo de la noche. El Señor es un Niño acostado en el pesebre y la pequeña congregación se regocija con su nacimiento. María está sentada allí con su pequeño Niño en el regazo. Lo abraza con sus brazos y con sus ojos. En su dicha de poder abrazar al Señor, ¿olvida quizá que este Niño pronto aprenderá a caminar y que deberá recorrer un camino difícil hasta un terrible final? Perdida en la mirada del Niño, completamente embelesada, quizá percibe la luz que brilla en su corazón y tal vez olvida todo lo demás al verlo. (Pero ella no olvida. María está afligida en la felicidad y sus ojos miran a lo lejos.)

Todo está todavía dormido en el germen y las cosas siguen permaneciendo juntas, iluminadas por una luz interior. Nada ha atravesado todavía este primer arquetipo para perturbarlo, pero en él ya están contenidos los poderes que un día lo desgarrarán: el mandamiento de crecer y reventar la cúpula. El tiempo de la dicha es corto, y cuando termina el hombre vuelve a estar al sol, en medio de las cosas, consciente de su cuerpo y de su significado. Se da cuenta de que está solo y de que lo han enviado a un viaje lejano.

Impulso sagrado

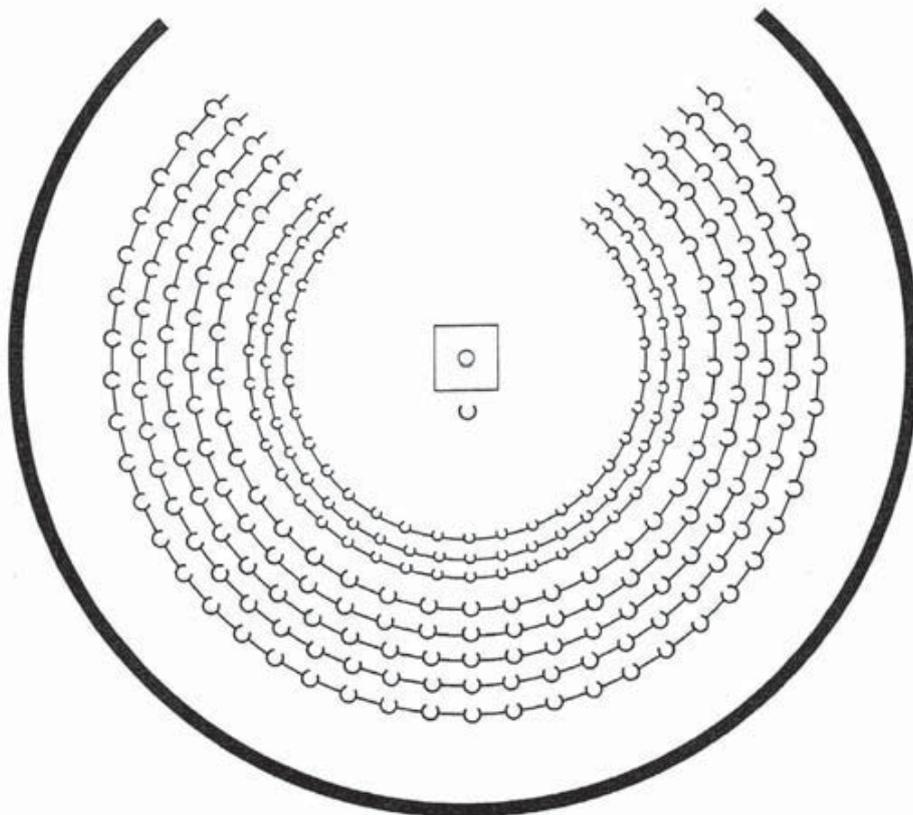
El anillo abierto

BUSCAMOS el arquetipo de la vida cotidiana, el espacio de los hombres despiertos que se encuentran en medio del mundo y que han sido enviados a la historia; que saben que aunque tienen un hogar, todavía deben recorrer un camino; que saben que son ellos mismos, comunidad sagrada y Cristo en su centro; pero que también saben que Cristo está hablando con el Padre «en el cielo». Buscamos la forma de la Iglesia en el tiempo, la forma de la semilla que brota, del Reino venidero.

La infancia del Señor no dura mucho. Se encuentra al principio y pronto termina. La Última Cena es la situación típica de cada día. Cristo se sienta con los suyos a la mesa, se sienta en medio de ellos y les da de comer. Está con ellos pero también está con el Padre y con lo que ha de venir. Con el Padre en el cielo. Le presenta a los suyos, y suplicando que ninguno de ellos se pierda, los bendice en el nombre del Padre. El círculo de personas en la mesa está, en cierto sentido, cerrado, y el Señor está verdaderamente dentro de él; pero al mismo tiempo, desde el corazón del Señor, se abre de par en par al Padre.

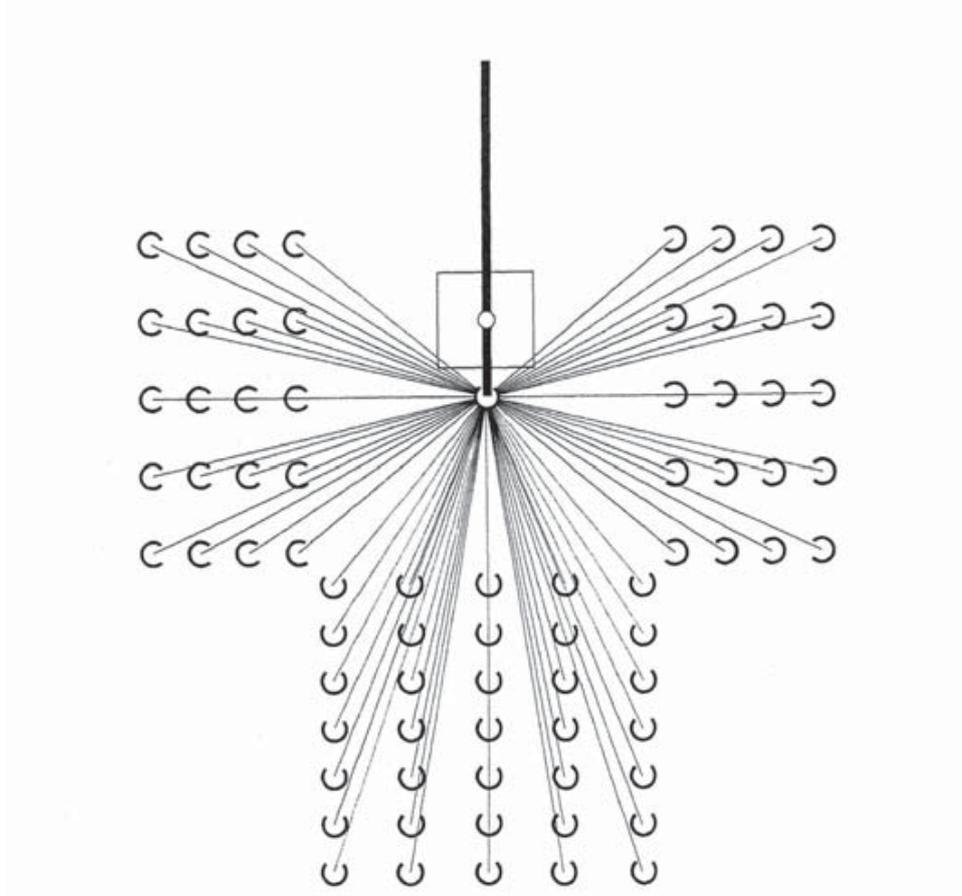
Leonardo representa la mesa ocupada por un lado y por ambos extremos; frente a Cristo, la mesa está vacía. Esta es la imagen adecuada de esa noche. Mientras los hombres todavía tengan que seguir su camino, cualquier compañerismo cotidiano que se les permita será el del anillo abierto: el anillo está casi cerrado, pero no completamente: queda un segmento abierto. Cristo está en el medio, extiende sus manos a derecha e izquierda y el discípulo puede descansar sobre su pecho. Pero Él mismo mira hacia el lado abierto, hacia la lejanía del Padre, ante el cual se presenta sosteniendo al pueblo en cada mano. Sus oraciones se unen a las de Él y piden que el Padre les conceda la plenitud «por medio de Cristo». Así, Cristo está en la misma habitación que los suyos y sin embargo no está: pertenece simultáneamente a otro espacio, es a la vez medio y mediador.

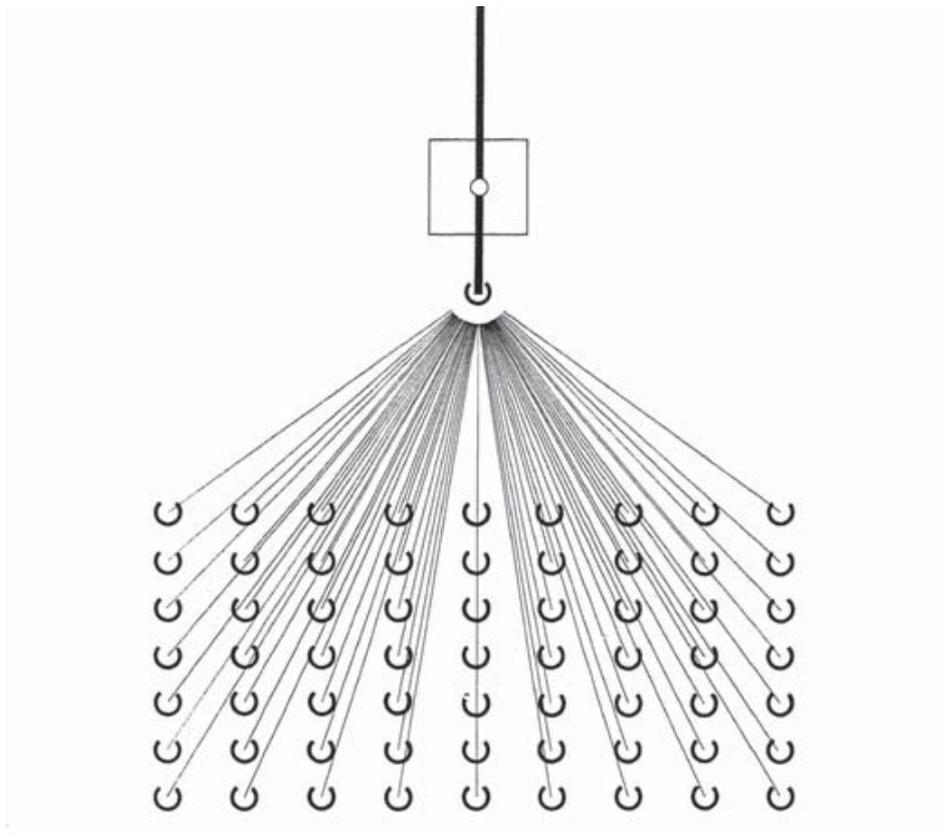
El arquetipo que ahora presentamos pretende ser válido para la situación habitual de cada día y de cada año. Tiene más



dificultad que el primero, ya que ahora salen a la luz elementos que antes estaban ocultos en el germen, enriqueciendo y entorpeciendo el diseño. Este arquetipo está destinado a tejer una unidad en el interior y en la lejanía, ser refugio y abertura, existencia y camino, y está destinado a abrir un espacio en el infinito. Pero por esta misma razón es más fiel a la situación cotidiana, realmente difícil.

En este arquetipo la gente también forma un círculo alrededor del altar; de nuevo la cúpula protectora se curva sobre ellos y una vez más el sacerdote se encuentra en el altar como representante de la congregación. Mira hacia el este, hacia la abertura, porque es allí donde se abre el espacio: la gente da un paso atrás liberando un sector, la bóveda se abre en una ventana enorme. Un vacío resplandeciente llega hasta el altar. Por lo tanto, este altar también pertenece a la congregación porque se encuentra en su mismo centro; pero es exactamente en este punto donde comienza la ruptura, en el corazón del espacio de la gente. Así,



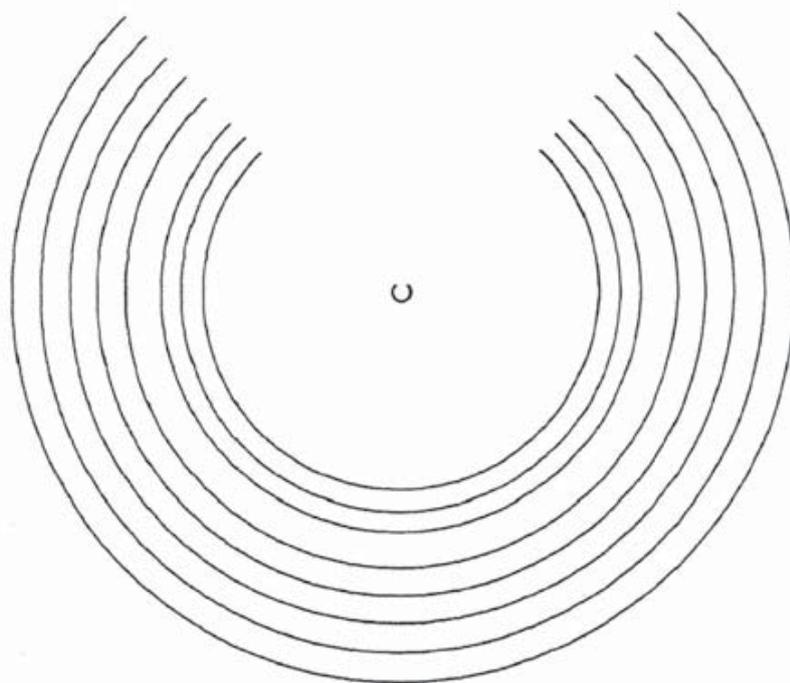


el altar es a la vez ápice y , centro y lugar de transición. Esta abertura está radiante de luz, ya que toda la habitación tiene una sola ventana; pero la abertura es impenetrable porque esta ventana es para ver, no una puerta de entrada: la parte del mundo que podemos pisar termina en el altar.

En esta disposición cotidiana la forma básica puede simplificarse aún más. Podemos, por ejemplo, dividir a las personas en tres grupos para que se produzca la forma de T. Siempre que el sacerdote se encuentre a este lado del altar y mientras el espacio posterior permanezca vacío la forma básica se conservará, incluso cuando únicamente un grupo muy pequeño se encuentre en un solo lado. Es claro que en el límite, esta forma de simplificación comenzará gradualmente a convertirse en esa otra forma en la que la gente está «en camino».

El significado de este arquetipo es la partida, ponerse en marcha.

Este arquetipo eleva a una condición permanente el momento en que la forma cerrada «se separa», se abre de golpe. El pueblo está a punto de salir hacia la abertura, quiere dar el primer paso,



pero se demora un momento «en el », entre la seguridad y el camino. Las formas de refugio todavía están ahí, pero ahora se han abierto y están comenzando a desaparecer, ya no son válidas. El camino ya está cerca, pero en este momento el pueblo aún no ha entrado en él, y por lo tanto todavía es intransitable.

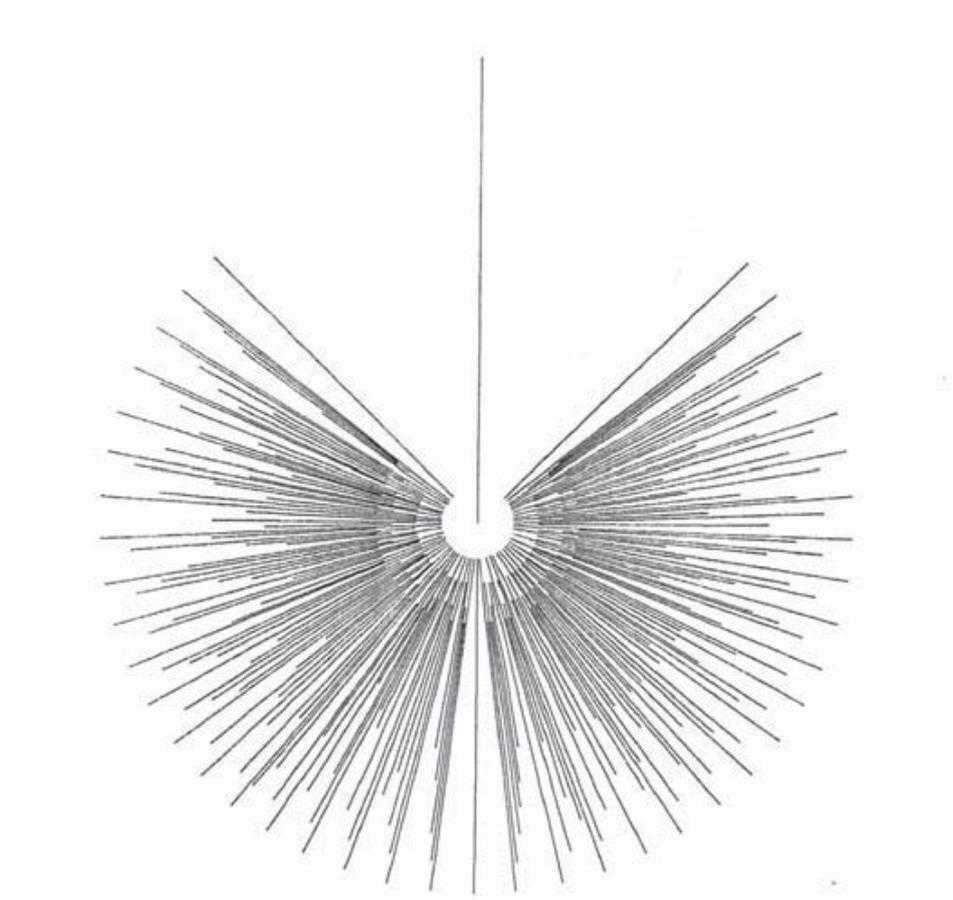
Las formas iniciales se han roto.

El pueblo sigue permaneciendo en el anillo mirando hacia el centro, pero al mirar saben que su unión se está disolviendo. En un lugar, el anillo ya está cortado. Lo que todavía une a la gente es algo parecido al último apretón de manos durante una cariñosa despedida. Todavía están llenos de ternura los unos hacia los otros, pero esto debe terminar, porque el camino es urgente. La unión definitiva ya se ha vuelto imposible. La forma de anillo que se disuelve ya no puede agrupar, rodear y unir. Esto solo lo podía hacer mientras era a la vez principio y fin, siempre que se curvara completamente sobre sí mismo. El anillo que se ha roto ya no puede lograr esto. Ya no puede agrupar, porque él mismo se ha abierto; ya no puede rodear, porque ya no fluye hacia sí mismo; ya no puede unir, porque su vínculo está desgarrado. Con

sus dos brazos se asoma al vacío, y en ambos extremos emerge una nueva forma: la punta.

«Punta» significa desbordar, presionar hacia adelante, brillar con resplandor: esto sucede cuando las plantas sacan nuevos brotes; esto sucede en la espada y la lanza, en el pináculo y la aguja; a través de una punta se descarga una tensión. Por ambos extremos, el poder interno del anillo se desborda hacia el lugar abierto. Todo el significado de su forma se consume en un intento de cerrar la abertura, pero aún así no se consigue. La forma permanece abierta. Y así, el anillo abierto es la forma de interioridad que se desangra hasta morir. En el fondo de su corazón cada hombre siente el cambio. Cada individuo se abre y comprende el significado de las palabras «despedida desgarradora».

La estrella ha cambiado. Aún queda un remanente: el pueblo mira hacia el altar y forma la estrella oscura. Pero en el centro ven a su defensor que mira hacia fuera. Él recoge el movimiento



central y lo lleva hacia adelante. Lo toma y lo guía hacia el lugar abierto. Toda esta figura ya no se hunde como la auténtica estrella en el corazón de su interioridad. Por el contrario, fluye desde el centro hacia el exterior.

También la luz sigue fluyendo desde el altar hacia el pueblo, pero el altar ya no es su fuente real: ahora el altar solo es el lugar desde donde irrumpe la luz, el lugar donde se enciende, se transmite, se reparte.

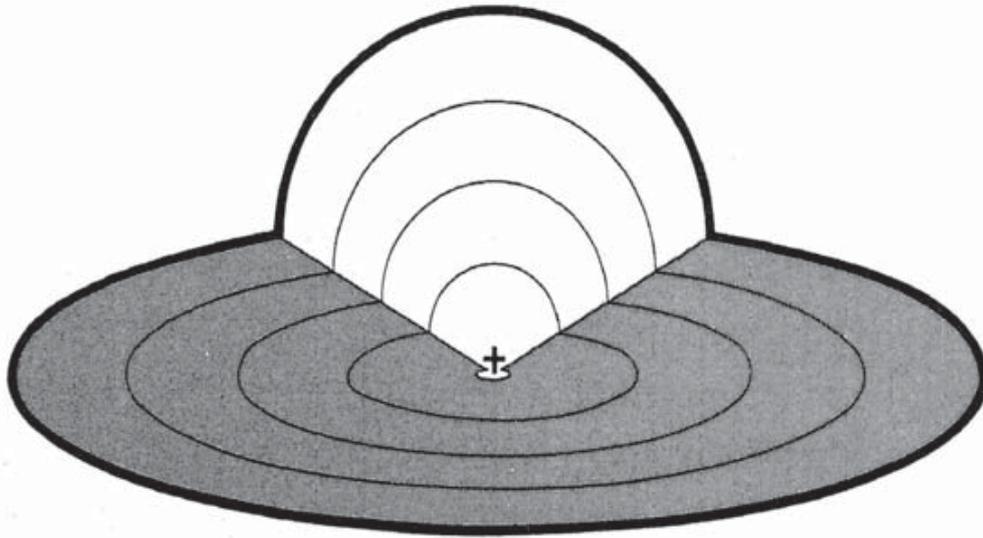
Esta no es ya la genuina imagen estelar que desde dentro proyecta su luz en todas direcciones. Aquí nos encontramos más bien con la «estrella abierta», esa figura que se presenta cuando la luz del sol incide sobre un objeto visible: su superficie se transforma en una masa de estrellas, y cada una de ellas es a su vez «dependiente» del sol que la nutre y completa. La «imagen de estrella abierta» no está completa por todos sus lados. Está abierta por detrás, pero es exactamente por este lado abierto por donde incide ese rayo de sol que nutre y completa la figura. La imagen de la estrella se completa en el sol; es, por así decirlo, uno de los puestos avanzados del sol. Y por lo tanto la imagen de la estrella es el sol que se ha dado a sí mismo al mundo, y por lo tanto, ha asumido el color del mundo: una figura de encuentro.

El terreno sobre el que se asienta el pueblo ya no es un hogar cerrado y omnipresente. La tierra sigue el movimiento de los ojos de la gente y fluye desde todos los lados hacia el centro. Allí se encuentran todos los afluentes, allí, unidos a un gran arroyo, se despiden del área interior. La tierra se ha convertido en la fuente del infinito, en el borde de la línea de costa a lo largo del mar eterno. El pueblo todavía posee un país, pero se les escapa, se derrite bajo sus pies, se desvanece por todos lados hacia la abertura.

El universo permanece abierto. La cúpula ya no puede mantener las cosas juntas, ya no protege. La vasija está perforada. El espacio se escapa por la abertura, forzado por la presión de la cúpula que una vez selló el mundo cerrado y que todo lo abarca.

Incluso el centro más interno se ha roto.

No nos dejemos engañar. El arquetipo anterior no mostraba lo que a veces se llama «inmanencia», y este no muestra lo que se llama «trascendencia». En el centro del primer arquetipo se



encontraba el lugar más interno del mundo —un anillo diminuto—, y la tierra fluía hacia él desde todos los lados. En el interior, este anillo estaba vacío, el mundo era el borde de la fuente de la eternidad, y en su corazón mismo solo estaba Dios. Las aguas de la tierra se precipitaban hacia ese abismo interior y el anillo encerraba la fuente sagrada del mundo; la creación se extendía en ondas circulares y alrededor de la tierra crecía la hierba. Si pensamos en este centro como el espacio más interno del mundo veremos un pequeño tabernáculo. El santuario más recóndito del mundo está vacío para el Señor.

En el segundo arquetipo este santuario —por así decirlo— se ha ladeado. Ahora está en ángulo recto con la superficie de la tierra y con su horizonte, y corta esa superficie a lo largo de un borde afilado. Este es el «umbral» entre la tierra y el cielo. Así, el anillo interior donde antes la tierra bordeaba lo eterno, ahora se ha convertido en la orilla del mar, en el borde del precipicio. El límite interior se extiende a lo largo de la tierra, a lo largo de ese umbral: se despliega en grandes portales como el límite del universo. Y entre estos portales al menos uno se hace visible como esa línea final en la que se recorta el firmamento: la ventana de

la eternidad, y dentro de ella el «vacío». Pero básicamente este arquetipo difiere poco del primero. La morada del cielo, que al principio se encontraba en lo más profundo del corazón, ahora ha surgido: la abertura oculta en el centro del mundo se ha hecho visible.

En este nuevo arquetipo, todas las cosas que pertenecen a un mundo perfecto siguen estando al alcance de la mano. Pero aunque todo permanece en el lugar que le corresponde, aunque todo todavía posee su antigua forma, todo ha sido anulado, todo se ha vuelto imposible. La forma tiene una zona donde los anillos se abren, donde se corta el universo, donde se perfora la bóveda; y sin embargo, aquí lo único que sucede es que el todo cohesivo, que antes era tan hermoso, ahora se rompe en dos. El mundo se abre y se niega. Pero no se constituye de nuevo. Podría darse un nuevo significado si —por ejemplo— la bóveda oscura se derriera desde la abertura y todo se calentara por la luz. Pero esto no sucede. La antigua forma se conserva, y sin embargo ya no puede existir. Negada, desgarrada, continuamente imposibilitada, aún debe perdurar. Las figuras todavía conservan su forma original, y de hecho esto solo puede entenderse como el mandamiento de conservar su significado original. Pero el mundo ya no puede cumplir este mandamiento. Y entonces busca su cohesión original: todo su significado interior se transforma en un impulso de restauración, en un esfuerzo por completarse que busca cerrar la brecha. El poder vivo fluye desde el todo dividido, la forma completa comienza a moverse hacia el exterior para encontrarse con el vacío. La forma está sangrando.

La forma de este mundo está herida. Sus lazos permanecen abiertos, su significado es imposible. Todo lo que quiere hacer, todo lo que debe hacer se lo impide. Desde el mismo límite hasta el núcleo más íntimo se abre una gran herida, e incluso su centro mismo es una vasija rota. Todas las formas de este tiempo están abiertas. Son como ligeras embarcaciones golpeadas por un viento exterior que ha atravesado sus cascos y ha arrojado su contenido en un mar agitado por la tormenta; el contorno de las

formas es la última ola que llega a la orilla. O son como cuevas en las que entra un rayo de luz del sol.

Ahora la forma de la historia es la enfermedad. Todo su contenido es un intento de cerrar la herida, una reconquista del sentido interior, un restablecimiento de los vínculos, un esfuerzo por completar lo que está incompleto. Ya no se produce ningún movimiento en la belleza ininterrumpida de su propio significado interno; como una mano abierta y extendida, cada gesto parece estar esperando algo. Ya no hay ninguna forma completa. Ahora el mundo solo está completo en esa plenitud que él busca, en su consumación más allá del tiempo. Pero la historia misma es una erupción y temblor de fiebre.

Esta es la intención de nuestro esquema: representar la forma abierta, herida y sangrante de esta tierra, su corazón maltrecho. Este arquetipo muestra el mundo roto. Aquí, el pueblo se constituye en la forma no disfrazada de su historia. A través de este edificio confiesan la «apertura» de su situación ante lo eterno. La vida cotidiana puede ser engañosa. Hogar y vocación, las pequeñas alegrías y la parte de nuestro destino diario despiertan fácilmente la impresión de que la forma de esta vida es cerrada y que ya está completa. La gente sale solemnemente de su vida diaria hacia la forma revelada y primordial de su historia y descubre que es esa misma forma la que moldea interiormente la vida de cada día. Mientras tanto, saturados con la angustia de la tierra agonizante y de la eternidad venidera, ven que su peculiar tarea consiste en confesar su propia insuficiencia una y otra vez hasta el fin, y en cumplir la ley de la tierra hasta el final. Mientras permanecen en la oscuridad dentro del mundo cerrado, ven que su tarea es resistir en el tiempo mientras dure, mirar hacia la luz y hacia lo abierto y dirigir sus vidas para siempre hacia ellos.

Pero el esquema también muestra algo más: muestra que allí donde la forma terrena se rompe prematuramente, Dios comienza; muestra que es un poder bueno y lúcido lo que impide el cumplimiento del sentido de la tierra, que fue Dios quien hirió a la tierra y que el lugar abierto en los anillos es el auténtico lugar sagrado; y por último, muestra que Dios hace perfectas todas las cosas, que en Él todas las cosas son redimidas, que Él es quien

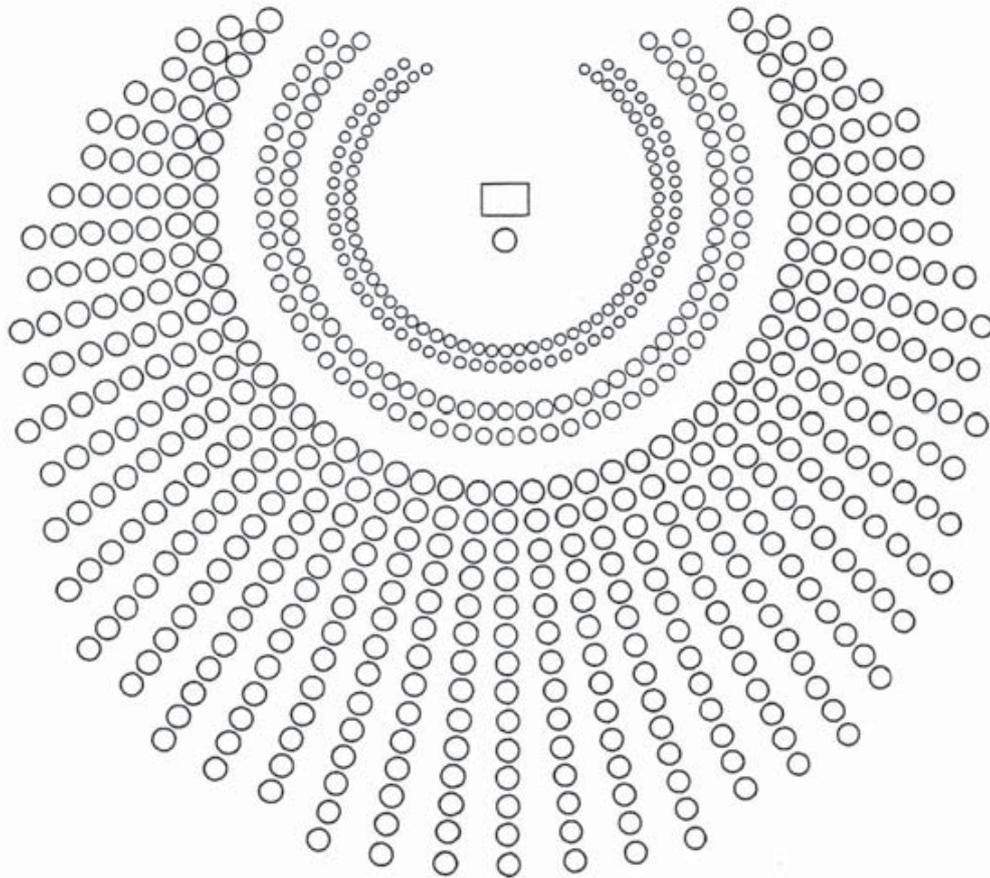
completa la tierra. Este arquetipo deja en claro que cuando el vacío irrumpe en una cosa, Dios está cerca, porque esta invasión del vacío no es una aniquilación sin sentido: es el comienzo del crecimiento hacia la luz.

Cuando las gentes abandonan sus lazos mundanos para entrar en esta iglesia, experimentan su forma histórica como la forma de la gracia ministerial: porque incluso la forma abierta y herida de este mundo tiene una intención sagrada, es preservada como tal. Si no se alimentara continuamente, hace tiempo que se habría agotado. Desde su límite primero, la tierra y el espacio se renuevan constantemente; y el mundo que estaba a punto de disolverse regresa del infinito como luz abundante. Esta gran luz llena el recipiente abierto y le otorga desde dentro el don de la forma y el resplandor. La creación se renueva desde sus límites más externos, y así se conserva la forma.

Esto ocurre de la siguiente manera:

Al principio la gente se organiza alrededor del altar en el anillo abierto y mira hacia el centro. En su propio orden renuncian al vínculo de la interioridad. Luego el sacerdote avanza hacia el altar como representante del pueblo; allí se sitúa mirando al este, empujado hasta el límite de la tierra como si fuera el último hombre. Después, al otro lado del altar —es decir, a través de la tierra santa con todos sus dones—, comienza a invocar al Padre, a alabarle y a suplicarle. En el sacerdote, la congregación y Cristo dentro de ella miran a través de la tierra hacia la brecha. Van hacia el borde más íntimo del mundo, al lugar donde su límite se curva en un arco abierto sobre lo eterno. La congregación va hacia el umbral de su casa y clama a la eternidad de Dios. Los Santos Padres siempre han comparado este momento con la imagen del Cantar de los Cantares, donde la novia entra por la puerta de su casa para esperar al novio (Cant 5, 4-6). La gente es llevada hacia adelante por mediación del sacerdote mientras él camina hacia el umbral y luego «mira hacia la distancia». Ellos se vuelcan en invocaciones a Dios y se entregan en la dirección infinita. Esta entrega es el tercer momento; ahora todo está quieto. Los hombres han invocado al Creador y esperan su respuesta. La

tierra está rota y vacía. El cuarto paso es la respuesta que Dios da desde su lejanía. Una especie de rayo de luz vuelve por la dirección en la que la gente se ha entregado. Desde allí, la Palabra se envía de nuevo al universo. La luz cae sobre el altar y desde allí fluye hacia el interior. Ahora la figura se da la vuelta una vez más. El sacerdote se convierte en el ministro a través del cual se comunica la Palabra. En la respuesta consumada se da la nueva forma de gracia como la forma sagrada de la nueva historia. La gente regresa al mundo, Cristo bendice la tierra, e inclinándose sobre ella agradecido, se vuelve hacia la fuente sagrada. La tierra se renueva como tierra espiritual. La aniquilación es superada por el influjo infinito de la gracia. Y la forma se conserva, aunque solo sea por el milagro de que no vive de «pan» sino de la Palabra que sale de la «boca» del Padre celestial (Mt 4, 4).



Esta forma es como un ave poderosa, como un águila que flota inmóvil a la luz del sol con las alas extendidas. En días hermosos podemos encontrar ejemplos así en la naturaleza, o también en el arte de los arquitrabes de los templos egipcios, por ejemplo, donde se representa un halcón con las alas extendidas. O puede que recordemos el sol y la forma en que penetra y dispersa las nubes con sus rayos.

Estas imágenes son buenas analogías. También es costumbre en la arquitectura eclesial hablar de las «alas» del edificio, es decir, los brazos del transepto que sobresalen a cada lado del altar. Y ciertamente esto está justificado, al igual que en otro sentido podemos llamar «nave» al gran espacio longitudinal. Estos espacios son realmente como «alas» sobre las que la congregación flota en la luz.

También podríamos hablar con propiedad del «árbol» de la iglesia, y en este arquetipo encontramos leyes formales similares a las que gobiernan el crecimiento de los árboles. Así, el eje central es como el tronco y las personas son como las extremidades que crecen hacia arriba y hacia afuera simultáneamente. Pero sería más correcto comparar esta forma con una rama, ya que el árbol crece verticalmente mientras que la rama crece horizontalmente. Esta comparación enfatiza la fase intermedia de «crecer».

Todavía hay otra imagen y es particularmente hermosa. ¿No es todo este arquetipo como el ojo? ¿No podríamos llamar a esta iglesia el ojo sagrado de Dios, que oscuro y abierto de par en par mira hacia la propia luz sagrada de Dios? Aquí el altar sería el punto focal. Ambas realidades son sagradas —la oscuridad y la luz—, pues Dios se encuentra en ellas. El punto focal es el lugar de su abrazo. Si todo esto fuera tal como lo hemos descrito, entonces el significado de este arquetipo supondría que las propias personas serían llevadas hasta el ojo oscuro de la providencia y hasta la respuesta resplandeciente.

El arquetipo ya se ha explicado en todas sus partes. El espacio de la gente es el espacio intermedio, el espacio en el que se encuentra la Iglesia terrena en esta vida presente, entre la providencia y la luz. El espacio de este mundo se inclina sobre él y el santo dominio de Dios lo delimita. Para la tierra y el mundo,

el altar es a la vez el centro y el umbral. La tierra y el mundo se juntan en el altar y en él llegan a su fin. El altar pertenece a dos reinos: pertenece al reino de la tierra en el que podemos caminar, y pertenece al reino de la luz en el que no podemos entrar; por tres lados mira al mundo y por el cuarto, al cielo. Por tanto, es el lugar donde «la tierra y el cielo se besan», el lugar donde la tierra —orientada hacia la eternidad» queda atrás. Desde este lugar comienza un «camino sagrado». Podemos seguirlo un poco con la vista, pero nuestros pies no pueden pisarlo: sigue su curso más allá del universo. Al igual que el camino que iba desde la puerta al altar, este camino sagrado ya estaba insinuado y establecido en el primer arquetipo. El camino fue iniciado por el sacerdote que lo pisó, y a través de él se determinó la dirección de su curso hacia lo eterno. En el punto donde el movimiento central se desvía hacia el infinito se encuentra el portal infranqueable del cielo: ventana, umbral, negación brillante, perforación del mundo: y visto desde el mundo, vacío resplandeciente, la otra morada de Dios.

La morada radiante de Dios es al mismo tiempo su cielo, y este es el verdadero hogar de Cristo. El Señor y los santos han entrado en él, han entrado en la luz. Y así, nuestra situación cotidiana no es exactamente como la de la Última Cena antes de la muerte del Señor. El Señor está con nosotros; Cristo vive en su pueblo, se sienta con ellos a la mesa y habla con el Padre en su nombre. Es el Señor en la gente quien va hasta el borde de la tierra y mira a lo lejos. Pero de hecho ya no está presente; está «a la diestra del Padre» en el cielo, y desde allí cruza el umbral de la tierra. Nuestra cena es la verdadera Cena del Señor, y sin embargo, al mismo tiempo es solo su «conmemoración». El mismo Señor indicó que esto era así cuando dijo que ya no celebraría más esta cena en la tierra hasta que la celebrase en la eternidad (Mt 26, 29). Y el Apóstol también lo indica cuando dice que mediante la celebración debemos proclamar la muerte del Señor «hasta que venga» (1 Cor 11, 26). Y así, el lado vacío es también el asiento vacío de Cristo en la mesa de este mundo. La muerte del Señor y su salida son la herida por donde sangra la historia. Cuando el Señor partió, dejó el mundo abierto detrás de Él.

REPRESENTANDO EL CIELO

De este lado del altar se encuentra el «mundo». La tierra se extiende, los hombres la habitan, el espacio se inclina sobre ella y un firmamento ciñe el universo. En la «abertura» más allá del altar se encuentra el «otro mundo», el cielo. El altar es la frontera entre el tiempo y la eternidad, el «umbral».

La parte del edificio que representa el «mundo» se encuentra de este lado y es el espacio en el que vivimos. Aquí nacemos, aquí nos movemos, aquí podemos trabajar. Solo esta parte del edificio se puede representar con los medios de nuestro arte. Todo lo que alberga se nos confía. Aquí el arquitecto está en casa y en ella puede practicar la vocación que ha aprendido: su «mundana» tarea.

Sin embargo, esta parte del edificio todavía es «mundo» en el verdadero sentido del término: el mundo jugando inocentemente consigo mismo, en reposo sobre su propio centro de gravedad y en su propio y elegante discurrir. En este sentido, el artista no encuentra aquí una tarea «mundana». No es suficiente para él recrear esta parte del edificio como una «analogía cósmica», porque aquí el mundo está en oración. Se para ante la brecha infinita y mira hacia el otro lado, entregándose y esperando la gracia. Este mundo ha sufrido una gran transformación. Su centro de gravedad se ha movido hacia lo eterno y todas sus formas están abiertas. Este mundo es un mundo más pequeño que el mundo exterior que está tras la puerta, es más pobre y está más vacío de significado; y al mismo tiempo es mucho más. Este edificio es el mundo verdadero, pero es el mundo ante el umbral, un mundo que al principio está a la espera y que después es bendecido: un mundo en oración. Por tanto, lo que el artista tiene que realizar aquí es «una obra que reza»: algo muy parecido al mundo, pero a un mundo que está abierto a Dios. Y las formas que corresponden a este mundo son las «formas abiertas». Estas formas son oraciones. Están abiertas, listas para recibir al Señor, y en cada una de ellas hay «umbral» y «vacío». Hoy en día tampoco aprendemos este tipo de trabajo en las escuelas. Pero esta obra debe ser posible, así como debe ser posible que todo hombre ore, no por su propio poder, sino porque el Creador se lo ha concedido. Este

arte tan particular devuelve el mundo a su forma más intrínseca, y luego la traduce en oración.

Los artistas deben ser capaces incluso de realizar las imágenes de los santos: las imágenes tal como son cuando se encuentran en el «espacio mundano», a lo largo de las paredes y en los pequeños altares. Es cierto que los santos están ahora en la luz eterna y que no sabemos qué pasó con su forma cuando esta cruzó el umbral. Transformándose completamente para afrontar la visión eterna, esa forma se convirtió en la respuesta al rostro de Dios. Pero para los ojos terrenales su apariencia exterior es un misterio, y por tanto el arte no puede mostrarla.

Pero el santo que vuelve a cruzar el umbral cuando viene a la tierra para hablar con los hombres asume una vez más su forma terrena. Se nos dice que cuando Dios envía sus mensajeros a los hombres les da forma humana, ya que por sí mismos no poseen cuerpo. Les da la forma que diseñó cuando conversaba entre los hombres. Todas las imágenes que representan a los santos y ángeles que vienen del cielo a este mundo a través del umbral son imágenes terrenales. El buen pintor puede representarlas, porque basta con mostrar al hombre —a cualquier hombre— como criatura y en la inocencia. El pintor vive de este lado, en el mundo abierto, y la forma abierta le conviene. Sus cuadros deben ser abiertos, deben interrumpir la continuidad cohesiva y abrir el camino de salida, para que a través de ellos la fe encuentre el camino hacia Dios. La apertura de las imágenes sagradas es —por supuesto— diferente de la apertura de las criaturas terrenales en oración. Estas últimas están vacías y esperan la gracia, mientras que las primeras dependen interiormente de la luz: son su puesto de avanzada más remoto en la tierra, y su silueta humana es la expresión de la luz cuando entra en el mundo. El pintor puede esbozar el contorno. Pero detrás está el «umbral»: la silueta misma es el umbral, la luz debe ser dada por Dios.

Todo lo que se encuentra de este lado —en el espacio mundano— puede ser pintado por el pintor o construido por el constructor. Ellos incluso pueden representar el umbral y la ventana que se abre al cielo, pero entonces su arte llega a su fin: no pueden entrar en el otro mundo.

Nuestras iglesias no están construidas por ángeles del cielo. Están construidas por hombres vivos que se encuentran en un punto particular de su propio diseño vital; y este punto se halla a este lado del altar, en medio de la humanidad. No existe una arquitectura absoluta, y esto se debe a que la gran premisa de todo edificio es el arquitecto mismo: un hombre mortal para quien el cielo está cerrado. ¿Cómo construir en una región en la que él no puede entrar?

Aquí hay un enorme agujero en el edificio, pero no es una puerta ni una ventana como en otras estructuras. Detrás de otras puertas se encuentra una nueva habitación o un jardín o el exterior abierto. Pero esta brecha es la apertura absoluta, el desgarramiento último, «nada» más se esconde detrás de ella: aquí comienza la soledad de Dios. Nadie más que los que Él envía desde el otro lado pueden cruzar por aquí. La ventana —tal como se usa normalmente en la arquitectura— se basa en la estructura del ojo. El ojo es hueco, concavidad y apertura, y en él el hombre se abre al mundo. Pero a través de este mismo ojo el hombre vuelve a encerrar el mundo exterior, rodeándolo. El ojo abre el mundo y termina el mundo, y de esta manera produce una arquitectura elemental. Sin embargo, ningún ojo humano penetra en la brecha eterna, porque ver significa obtener acceso, y el camino a través de esta brecha radiante es intransitable. El ojo de Dios sigue este camino y Cristo lo ve, pero aquí el ojo humano no ve. El ojo ve con Cristo, con la fe, pero no ve «realmente»: no en esta vida presente.

Aquí la arquitectura resulta insuficiente. Desde su propio punto de vista tendría que cerrar esta grieta que ha abierto. Pero es precisamente esto lo que la arquitectura no puede hacer. Para esta ventana, este acceso es la eterna brecha que hay en el borde del mundo; y es posible que no se cierre.

Por tanto esta tarea es irresoluble. Y aún así sería falso rechazarla porque no se pueda plantear arquitectónicamente. Con el mismo derecho —o mejor dicho, sin ningún derecho— podríamos repudiar la vida misma como algo incapaz de forma, ya que en cada instante está sujeta a este mismo mandato eterno. Sin embargo —en realidad, por esta misma razón— la vida debe vivirse, y

de hecho debe vivirse de tal manera que se obedezca ese mandato. La situación teológica del hombre no se puede formalizar, nunca la llegaremos a asumir del todo. Pero esta misma irresolubilidad es nuestra tarea arquitectónica. La huida hacia una especie de moderación clásica, hacia una especie de suave resignación, ya no es suficiente. Aquí ninguna ilusión, ninguna ofuscación por servir a propósitos imaginarios puede ayudarnos. Aquí debemos confesar. Aquí solo es válida aquella arquitectura que asume la brecha eterna en su obra y admite abiertamente que la tarea le supera. Al hacer esto, el arte mismo se vuelve «abierto», como cualquier otra criatura. Todas las obras grandes y válidas se encuentran ante el rostro de lo imposible, todas comenzaron enfrentándose a él: son poderosas aproximaciones a la solución irresoluble. Su grandeza no radica en que sean —de alguna manera— estéticamente agradables, sino en su afirmación creativa de la imposibilidad absoluta, en el hecho de que cada una de sus formas abre la brecha eterna. Quizá en este único caso sea verdaderamente permisible separar la estructura habitable de la estructura simbólica, terminar con la primera en el umbral y continuar con la segunda más allá. En este caso cerraríamos la brecha de una manera imperfecta, usando una sustancia que brinda protección contra la intemperie y que al mismo tiempo bloquea nuestro paso; podríamos hacer transparente esta pared de cierre, permitiéndonos ver hacia afuera —por así decirlo—, hacia la parte simbólica del edificio que se encuentra más allá. Porque de hecho, podemos transmitir lo que hay detrás de esta ventana solo por alusiones, por referencias. «Indicar» un camino significa señalarlo, introducirlo por insinuación sin atravesarlo: el movimiento de señalar en sí permanece de este lado del umbral.

Podríamos intentar continuar el camino sagrado simbólicamente y como una promesa. Por ejemplo, podríamos convertir la «ventana» en un gran arco y construir detrás de él una serie de arcos de diámetro cada vez menor. El último no sería más que un punto, y por tanto este «camino» conduciría a través de arcos cada vez más remotos hacia una distancia muy, muy lejana. Naturalmente, esto sería una ilusión de perspectiva. Pero aquí se podía permitir la ilusión: este «camino» no pretendería ser más que una

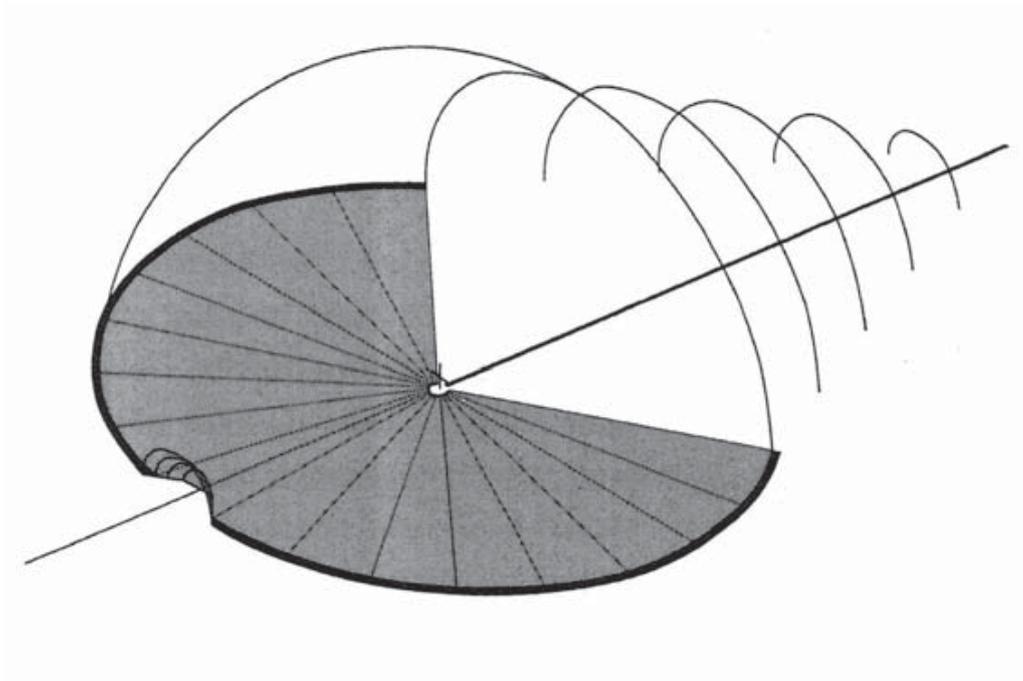


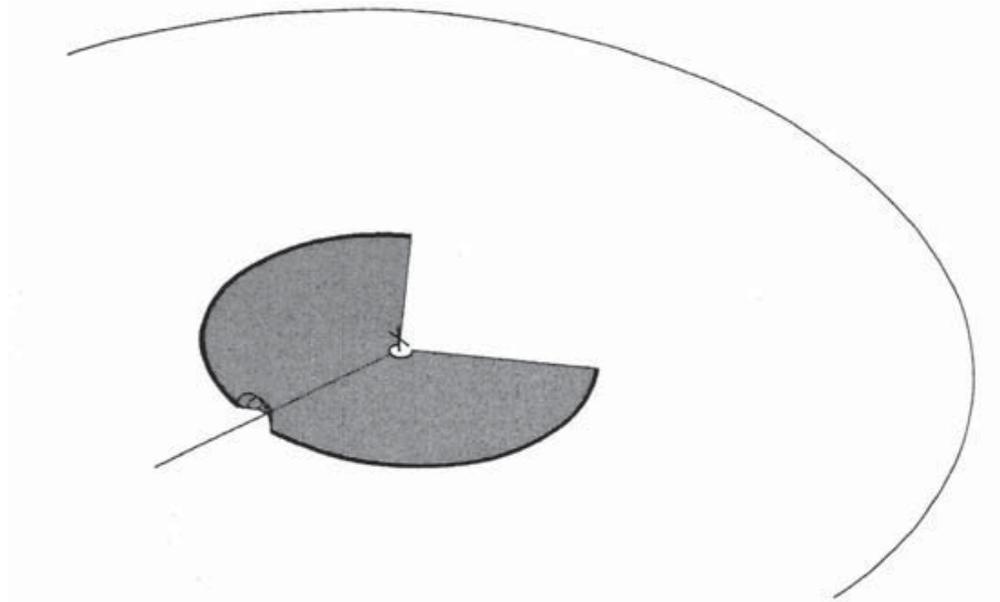
imagen producida con medios arquitectónicos. Los constructores barrocos trabajaron de esta manera

O podríamos intentar representar el infinito a través de los giros y entrelazamientos de un espacio «fluido» a la manera de algunas catedrales medievales: cada vez que se abre una nueva salida, toda la estructura se pierde en lo incalculable.

Si continuamos el camino hacia el límite horizontal del mundo podríamos incluso atraer a la naturaleza a esta metáfora. Esto sería posible cuando la ventana se abre a un paisaje vacío que se encuentra entonces entre el umbral y el horizonte; por ejemplo en la orilla del océano, en el borde del desierto o en la cima de una alta montaña.

Sin embargo, en todos los casos la «imagen» detrás del umbral tendría que estar bloqueada inequívocamente desde el espacio que se encuentra delante de él, desde el espacio en el que vivimos. Tal vez podríamos lograrlo por medio de un panel de vidrio que sea a la vez transparente y duro, o con una rejilla: en efecto, esta imagen debería significar un «camino que no podemos pisar».

Todas estas metáforas pretenden decir que Dios habita en el vacío. Son adecuadas en la medida en que logran acercar el «vacío» a la comprensión humana. Que el punto de fuga es la unión



en el infinito de todos los caminos paralelos, que los caminos del laberinto se entrelazan sin fin, que el horizonte huye ante nosotros: todas estas cosas pueden ser metáforas para explicar el hecho de que el lugar donde Dios habita en soledad no está en este mundo, que donde él habita es el «desierto silencioso» que ningún pie humano ha pisado y al que no conduce ningún sendero de este mundo. Quieren decir, además, que nuestro mundo está a la vez cerrado en sí mismo y abierto a Dios. En el sentido natural termina dentro de sí mismo, y en el sentido espiritual, está abierto.

Estas imágenes son válidas en lo que les falta, pues pueden ayudar al mundo a renunciar a sí mismo. Pero fácilmente podemos malinterpretar lo que dicen. Cuando se unen al espacio habitable —un segundo espacio al que, aunque no entremos en él, tienen acceso nuestros ojos, nuestros pensamientos y todas las potencias más sutiles del alma—, entonces todo esto puede entenderse correctamente como una imagen de la apertura «espiritual» de la brecha eterna. Pero también podemos sacar de esto la conclusión errónea de que la morada de Dios está infinitamente lejos, y que quien quiera llegar a Él debe cruzar «los desiertos del universo» purificando su alma y dejando el cuerpo

cada vez más atrás, hasta que finalmente —en el límite incluso de lo inaccesible— pueda situarse ante el rostro de Dios. Para algunos, esta puede ser una forma de realizar simbólicamente la santa negación: puede ser para ellos una ruta o un desvío hacia Dios, pero este ascetismo no es el camino legítimo. El vacío sagrado, esta abundancia resplandeciente, comienza en el mismo corazón del mundo, en el lugar donde la grieta ha llevado su punta más lejana al umbral más interno del mundo: aquí comienza la brecha final; aquí, en medio del mundo, se encuentra el lugar del sacrificio.

Peor aún sería el error de confundir la parte inaccesible del mundo con la morada de Dios, y las formas de abstracción con la forma de Dios. Los hombres han sido víctimas de este error a menudo.

Al final, todos los movimientos terrenales nos alejan de la zona estrecha y amigable que es el destino de la vida humana, fuera de la única región donde perdura. El movimiento del pensamiento conduce a las frías leyes de la lógica, a la investigación sobre los residuos de las estrellas y los átomos, a la contemplación del borde del vacío; el movimiento del arte hacia las formas grandes e inhabitables; pero al final, todo termina decepcionándonos.

El hombre no puede existir allí porque necesita el aire y los frutos de la tierra. Y sin embargo, una profunda sabiduría le dice que su espíritu tiene su hogar allá afuera. Un anhelo insaciable lo impulsa hacia la gran ley. En las altas cumbres de las montañas, al borde de los desiertos, bajo el firmamento estrellado se despierta en él una conmoción de verdadera grandeza humana. Y frente a la muerte construye sus catedrales magníficas, sus máquinas arrogantes, sus estructuras de puro cálculo. (En la aguja de la catedral de Friburgo podemos experimentar la arquitectura verdaderamente sublime: grandes formas matemáticas alzándose abiertas hacia el cielo a merced de las tormentas, pero que no dan cobijo a los hombres.)

El anhelo del hombre por las estrellas es bueno cuando se mantiene dentro de su propio reino humano. Debería ser para él algo parecido al anhelo por su hogar eterno. Su ascenso a las grandes estructuras de la mente debería animarle a un mayor

ascenso hacia Dios, y la inhabitabilidad de estas formas debería recordarle la inaccesibilidad del «otro mundo».

Pero no debe confundir semejanza con realidad, porque aquí el mundo le atrae con su tentación más potente: la tentación de los poderosos. El mundo busca atraerlo hacia las grandes estructuras, donde el hombre, puesto en un universo sin caminos, es destruido. Le dice que la felicidad del poder es la felicidad eterna, que lo abstracto es divino, que Dios es el gran matemático, y que las obras —purificadas hasta llegar al número— son una imagen sagrada: que Dios es el desierto y su morada lo inaccesible.

Todo esto no es más que el mundo elevado a su máxima expresión —lo decimos sin la menor amargura—, una imagen grande y sublime, pero temporal. Su lugar adecuado no está detrás de la brecha sino aquí, a este lado, dentro del universo, entre nuestras cabezas y la bóveda. El movimiento hacia las alturas es algo muy grande, las catedrales de la mente son gloriosas. No debemos sospechar de ellas ni despreciarlas. Dios no deseó a los hombres apocados y «moderados»: los deseó audaces. Pero estas cosas siguen siendo una metáfora, e incluso la tierra fértil es una metáfora también.

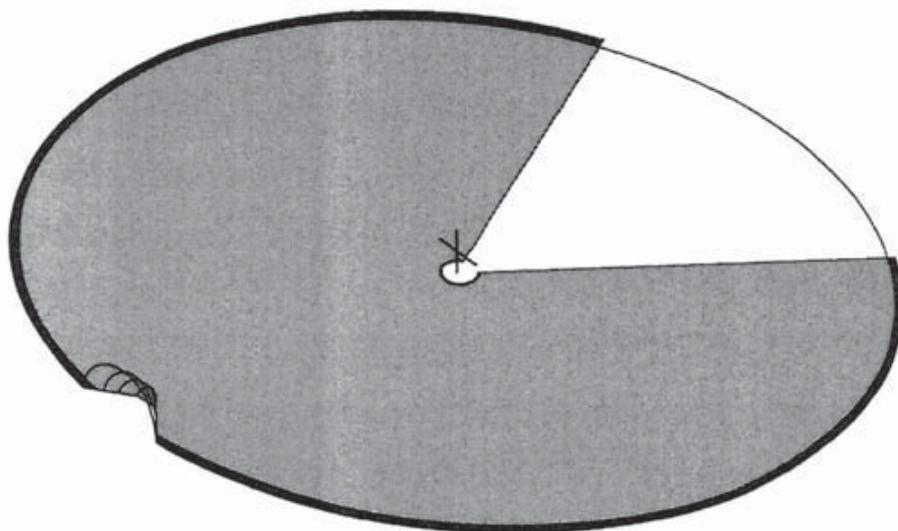
Al final, Dios es completamente diferente. Y mientras el asceta sigue escalando los picos solitarios, quizá Dios esté en el valle, jugando con los niños y con las flores.

Para evitar todos estos errores sería mejor no trabajar la imagen en absoluto, sino dejar el edificio con la grieta. El lugar abierto, simplemente quedaría vacío, como una ruptura significativa en el anillo. Esto podría insinuarse dejando una parte de la pared detrás del altar totalmente blanca. El blanco es la suma de todos los colores, la luz completa y sin mezcla; y al mismo tiempo, es la negación de todos los colores, porque ya no es un color en sí mismo: los trasciende a todos. En esto es como el vacío del místico, que en realidad es la plenitud infinita. Aquí no podemos —de ninguna manera— colocar el altar directamente contra la pared, como se hace tan a menudo hoy en día de manera irreflexiva, ni tampoco puede ocultarse su vacío con una u otra cosa (porque entonces se vuelve completamente vacía, es decir, hueca). Debemos

ser conscientes de que aquí, la pared que permanece vacía tiene algo significativo por sí misma; que no es la terminación del altar, sino su apertura; y que para el edificio representa algo totalmente diferente a un simple muro testero.

O podemos volver un paso atrás y retener completamente el cielo dentro de este mundo; nosotros nos limitamos a esto último, pero formalizándolo en la manera en que limita con el más allá. Solo mostramos lo que hay de este lado, nada más: trazamos la orilla de esta tierra. Se forma un gran arco en la costa, aunque el mar que hay allí no le pertenece. Pero si seguimos el curso de esta línea de costa y nos acercamos a ella —de hecho, también es el contorno del más allá— obtenemos cierta comprensión del poder con que este fiordo corta la tierra. El cielo se vuelve visible como efecto.

Aquí mostramos a la comunidad dentro del anillo abierto y al individuo mientras camina hacia el centro y se vuelve hacia la abertura. Esto también es una insinuación. Como un rayo, el ojo del hombre se abre paso en la distancia, pero este mismo ojo es también el lugar en el que la distancia termina. Su cuerpo le encarga ir más lejos, pero él también puede detenerse y quedarse quieto. Cuando se pone en pie su posición no es como la de una montaña o una torre: es más bien una espera expectante que llama a la distancia y le pide que venga a él; y cuanto más tranquilamente



espere, con más probabilidad llegará. Con su voz, se hace audible a lo lejos. Pero para él, su voz también es el medio para hablar, y en cada palabra hablada ya está contenido el comienzo de un discurso y una petición de respuesta. Cuando el hombre erguido en silenciosa expectativa se vuelve hacia Dios y pronuncia su santo nombre, la respuesta le llega desde la más remota distancia.

Por lo tanto, la simple posición de la gente en el anillo abierto es en sí misma una insinuación, porque fue el Señor mismo quien al principio les enseñó a colocarse de esta manera. Cuando la gente lo sigue, se sientan con Él a la mesa. Esta forma no es la forma final, pero precede a la forma final como la pregunta precede a la respuesta. Si esta forma del mundo está todavía vacía, entonces su vacío dice que Dios es auténtica abundancia; cuando está oscura, manifiesta su luz sagrada; cuando está abierta, lo espera como su consumación.

¿No es la Iglesia así formalizada como una de esas antiguas esculturas con los brazos en alto que están en oración abrazando un espacio —el espacio de sus cabezas y corazones— y al mismo tiempo expresando una súplica sincera para que Dios venga? ¿Y no está de esta manera toda la humanidad ante el Señor en el ínterin terrenal?

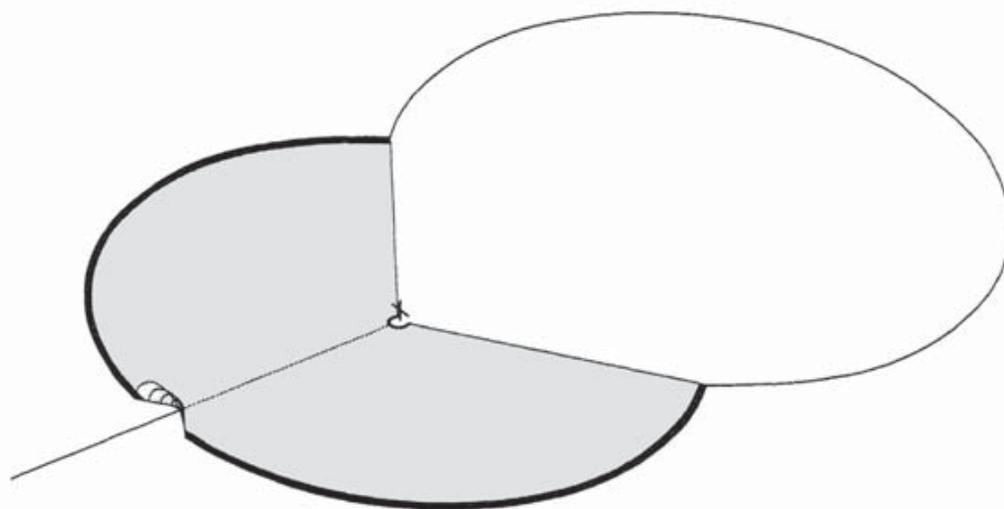
Aquí no iríamos más allá de un cierre provisional del lado este. El espacio se pierde de algún modo hacia el este, y lo que hay más allá no encuentra expresión; esta parte del edificio no tiene ningún significado, no da testimonio; todo el movimiento de señalar, toda la «insinuación» regresa a la gente. Esto puede interpretarse en el sentido de que el movimiento de rendición ya ha finalizado y que en este instante comienza el movimiento opuesto. El «momento en el umbral» se ha convertido en forma: ese instante en el que un movimiento está a punto de revertirse; ese momento cargado de decisión oculta cuya aparente quietud es el segundo de silencio que se encuentra en el centro de la historia. Hay un tipo de actitud, muy simple, que tiene un gran significado histórico. Los artistas de la antigüedad ya elegían el instante en que el tiempo se tenía que detener para que fuera fiel inspiración de sus «estatuas». Pero hay una diferencia: la situación clásica era de una gran concentración de poder histórico, mientras que este instante cristiano

es de una impotencia consumada. Ante lo eterno, el cristiano es más fuerte cuando ya no le queda nada. En este momento, ni la tierra ni el cielo existen, el límite se desdibuja, ya no hay un límite para la tierra, y por lo tanto cualquier final de su espacio que se encuentre más allá de lo provisional carece de sentido. El vacío ha llegado en este instante al pueblo mismo. Se han convertido en el «lugar» de la representación, y lo que se representa es el misterioso *status nascendi* de la gracia.

Nos gustaría describir un posible diseño para la parte oriental del edificio:

En este esquema, la ventana vuelve a estar completamente construida, y detrás de ella, inundado de luz, se encuentra un amplio espacio abovedado. Este espacio está completamente vacío y es completamente blanco.

Este esquema se distingue de todos los anteriores en que supera la afirmación de que Dios vive en el «vacío», que este lugar es «inaccesible», que el mundo está «abierto» hacia este «vacío», que la negación cae sobre todas las formas mundanas. Las propuestas anteriores estaban destinadas a introducir y facilitar el movimiento de negación. Pero aquí se hace una afirmación: la afirmación de que el otro mundo también tiene una forma, que cuando se transpone a su opuesta corresponde a la forma de este mundo. El contorno oscuro del mundo se convierte en claridad, y una bóveda de luz responde a su firmamento nocturno.



Visto naturalmente, este esquema es presuntuoso, viola el límite eterno. Lo que nos hace considerarlo y lo que quizá también lo justifica no proviene de las posibilidades naturales del arte — el cielo está vedado al arte—, sino de la revelación. Ofrecemos la idea —al menos a modo de pregunta— y nos preguntamos si en la oración que el Señor nos enseñó a rezar —«Padre nuestro que estás en los cielos»— no hay una especie de mandato para que nos imaginemos ese cielo. Esta oración no es simplemente el «no» al mundo y a su forma: más allá de esto, es una revelación que muestra la forma de la paternidad de Dios. Pero una vez más, esta no es una representación real. Aquello que se nos da tan comprensiblemente en la palabra «Padre» se nos quita de nuevo con la declaración adicional de que Él está en otro lugar. Esto no es ni un «sí» ni un «no»: más bien es una sugerencia rica, y tal vez indique cómo —aunque no podemos «reproducir» el cielo— todavía podemos «nombrarlo» con reverencia.

Así, el espacio del otro lado, que yace bañado en una claridad resplandeciente bajo el firmamento luminoso, es «el otro mundo», el mundo en la luz eterna.

Pero si esto es así, ¿nos atreveremos a dar un paso más? ¿Nos atreveremos a trabajar en la imagen de este «otro mundo»? Porque esto significaría representar las figuras de Cristo, de los ángeles y de los santos.

El pintor que desee intentarlo se enfrentará inmediatamente con las mismas dificultades y tentaciones que afronta el constructor: debe pintar algo que no ve y que incluso por su misma naturaleza es «invisible», como los ángeles y los santos que no tienen cuerpo.

Por lo general, cuando los pintores se enfrentan a esta tarea confunden este mundo con el próximo. En este mundo, su tarea es mostrar al hombre como realmente es. Pero ¿cómo es en realidad? No es como lo encontramos todos los días; ciertamente, es de otra manera. Algunos piensan que es más espiritual y tratan de hacer figuras devotísimas. Otros piensan que es más atemporal; que el accidente histórico no es más que una prueba y un trámite; que las tribulaciones del hombre y las cosas que le suceden no son el hombre mismo, deben superarse; que su

verdadero ser es siempre el mismo y no tiene historia. (En las tumbas de la antigüedad ya encontramos el alma representada como en una juventud que nunca envejece.) Otros piensan que el hombre posee una naturaleza más jurídica y descubren en él racionalidad. Otros creen que es dentro de la matriz histórica donde se encuentra lo esencial, y expresan la forma exterior con dolorosa exactitud. De un modo u otro todos tienen razón, y todos coinciden en decir que la imagen del hombre no se da automáticamente, y que representarla verdaderamente no es fácil. Puede suceder que alguien, mientras observa al hombre y reflexiona sobre él, de repente reconozca en él a la criatura. Esta experiencia puede ser tan sagrada para quien ve que crea haber visto el cielo. Este es el más hermoso de todos los errores, pero aun así, solo es un error.

Todas las transformaciones que el arte puede acometer sobre el mundo permanecen en este mundo; pueden interpretar las cosas o estropearlas, y en el mejor de los casos serán algo parecido a la gran transformación. Pero el cielo no es una colección de figuras geométricas. El hombre —tal como Dios lo entiende— tiene un destino que lo cambia. Los santos nunca pierden sus heridas ni vuelven a ser niños; lo que han hecho y sufrido es suyo para la eternidad. El cielo no restaura la pureza de la creación original: pone fin al destino y muestra que este destino fue intencionalmente asignado. Ni el interior ni el exterior de las cosas son del cielo. Solo unos pocos procesos de transformación artística conducen hasta el umbral, pero ninguno de ellos lo cruza. Solo Dios puede lograrlo, el arte no. Si solo tuviéramos arte, el lugar que está más allá del umbral tendría que permanecer vacío. La verdadera pregunta solo comienza cuando el arte ha hecho su trabajo. Porque después de haber descubierto al hombre tal como el Creador lo concibió, el arte tendría que llevar a los hombres a la visión eterna, y no puede hacerlo.

Pero tal vez —apoyándonos solo en las noticias sobre la paternidad de lo eterno— podamos a través de las imágenes «nombrar» lo que hay más allá, en lugar de intentar reproducirlo. Quizá lo logremos si le damos —por así decirlo— una silueta a lo sagrado. Una representación transparente lo puede revelar de la manera

más significativa. Las grandes formas dibujadas se convierten entonces en puntos de fuga, y en su vista infinita se hace visible lo que se pretende: las criaturas bañadas en la luz de Dios.

Es posible que los mosaicos de los coros de las primeras iglesias fueran concebidos de esta manera. El ábside representa un horizonte espiritual lleno del oro de la luz celestial, y en él aparecen las figuras sagradas, bañadas por la dorada efusión de Dios. En ese momento la gente sabía muy bien —y los concilios de la Iglesia también lo establecieron así— que las imágenes son ilusiones y que la reverencia que se les mostraba «pasaba» a su prototipo. Por tanto, estas representaciones son —en cierto modo— puertas del cielo: a través de sus contornos vemos la eternidad. De hecho, la semejanza del cielo se hizo brillante y translúcida cuando las paredes de los coros desaparecieron y su lugar fue ocupado por las vidrieras. La luz del sol brilló a través de ellas y en ellas tomó color. Por el contrario, las figuras doradas de los extremos de los altares brillaban más a la luz de las velas. En ellas el ábside regresó de nuevo. La curvatura cóncava del ábside apunta a la distancia; más allá del ábside la iglesia brilla como una estrella radiante. Pero este mismo ábside abraza y protege, es la imagen del cielo lejano, pero también de su inminente acercamiento. El ábside, el muro testero y el cáliz son los escalones por los que desciende el cielo.

Todas estas imágenes se encuentran directamente en el umbral. Llenan las ventanas de colores y contornos por los que entra el sol. Son formas transitorias, el cielo a punto de entrar en el mundo o el mundo a punto de dejar la tierra. Ningún ojo mortal ha visto lo que sucede más allá.

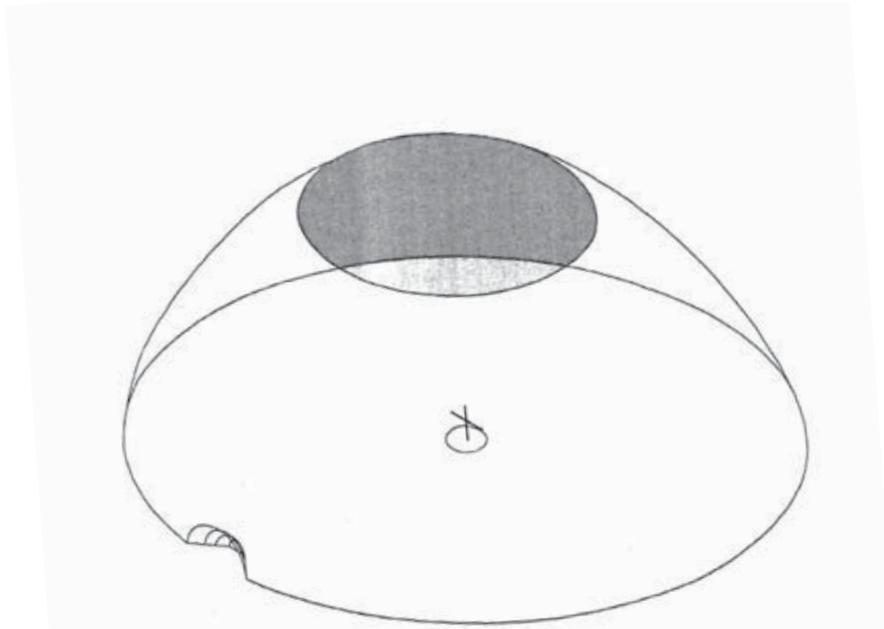
Pero el éxito de esta representación no es una cuestión de método artístico. Un gran talento puede incluso ser un peligro aquí. El edificio y las imágenes pueden ser modestos, estar en mal estado, incluso haber sido ejecutados sin habilidad. Esto es lamentable, pero no decisivo. Lo verdaderamente decisivo es que el peculiar acto de «nombrar» reverentemente tenga éxito.

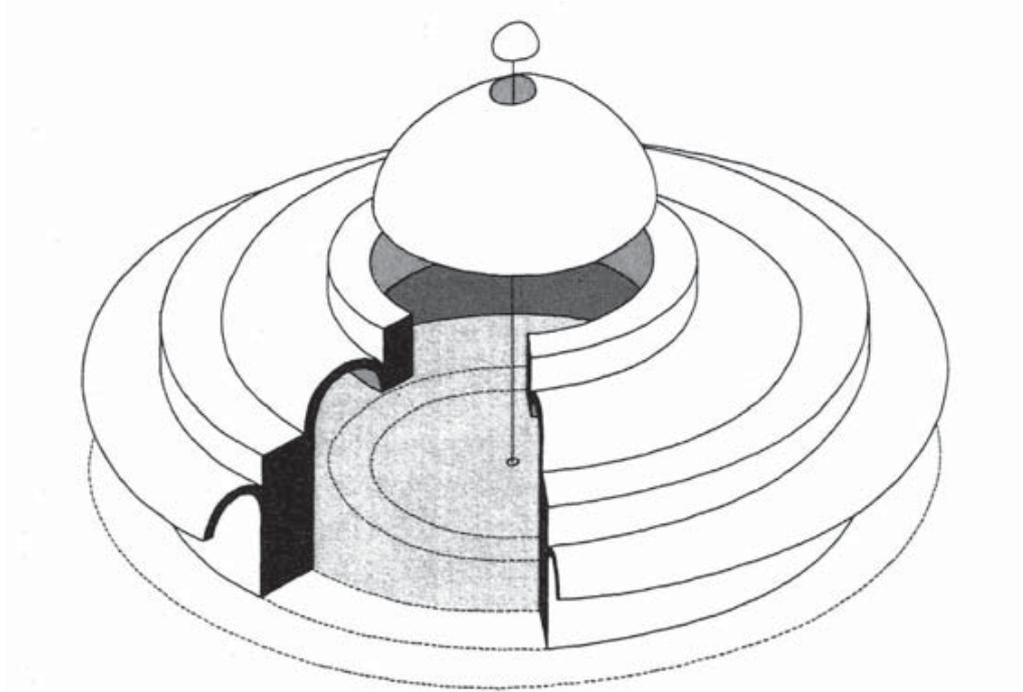
T E R C E R A R Q U E T I P O

Impulso sagrado

El cáliz de luz

ESTE ARQUETIPO también muestra al mundo en salida. El mundo descansa abierto bajo el cielo. La gente forma un círculo alrededor del altar, el sacrificio de sus oraciones se eleva «como incienso» y el Verbo eterno desciende. El «cielo abierto» baja sobre el altar para habitar en medio de los hombres.





Hay muchos ejemplos hermosos de esta forma arquitectónica. Ya en épocas muy tempranas encontramos los edificios cupulados de Micenas, cuyas bóvedas colocadas directamente en el suelo conducen en un solo gran gesto desde la base circular hasta la abertura redonda de la cúpula. En lo alto vemos el universo: la arquitectura se ha dejado de lado en favor de la naturaleza. Pero esta es una naturaleza de la cual, mediante el uso de la «hendidura», se ha eliminado toda cercanía y todo calor de vida; todo lo que queda de la naturaleza es la remota y elevada ley del espacio infinito y sus constelaciones.

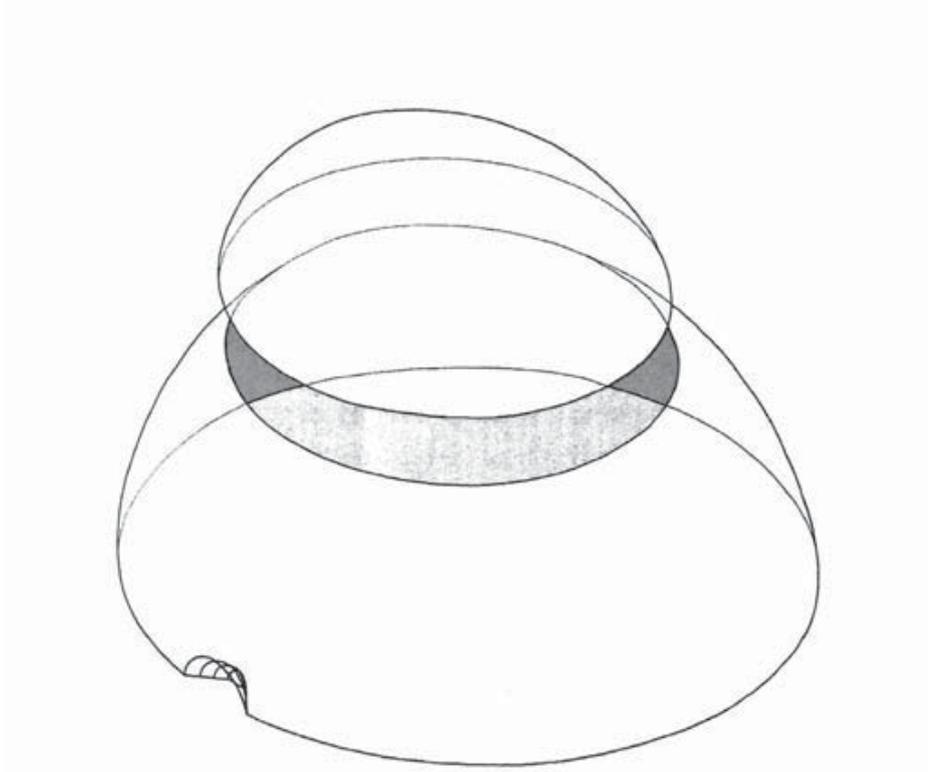
Luego están los baños romanos circulares, que más tarde se transformaron en baptisterios; entre ellos, uno tan bonito como el de Brescia.¹ Y están los mausoleos como el de Santa Constanza, en el que una bóveda cilíndrica en penumbra rodea el espacio central, produciendo una sección transversal «basilical». Esta bóveda circular se puede concebir como una primera cúpula: se ha recortado su parte superior y luego la estructura se ha rematado con otra cúpula más ligera, central.

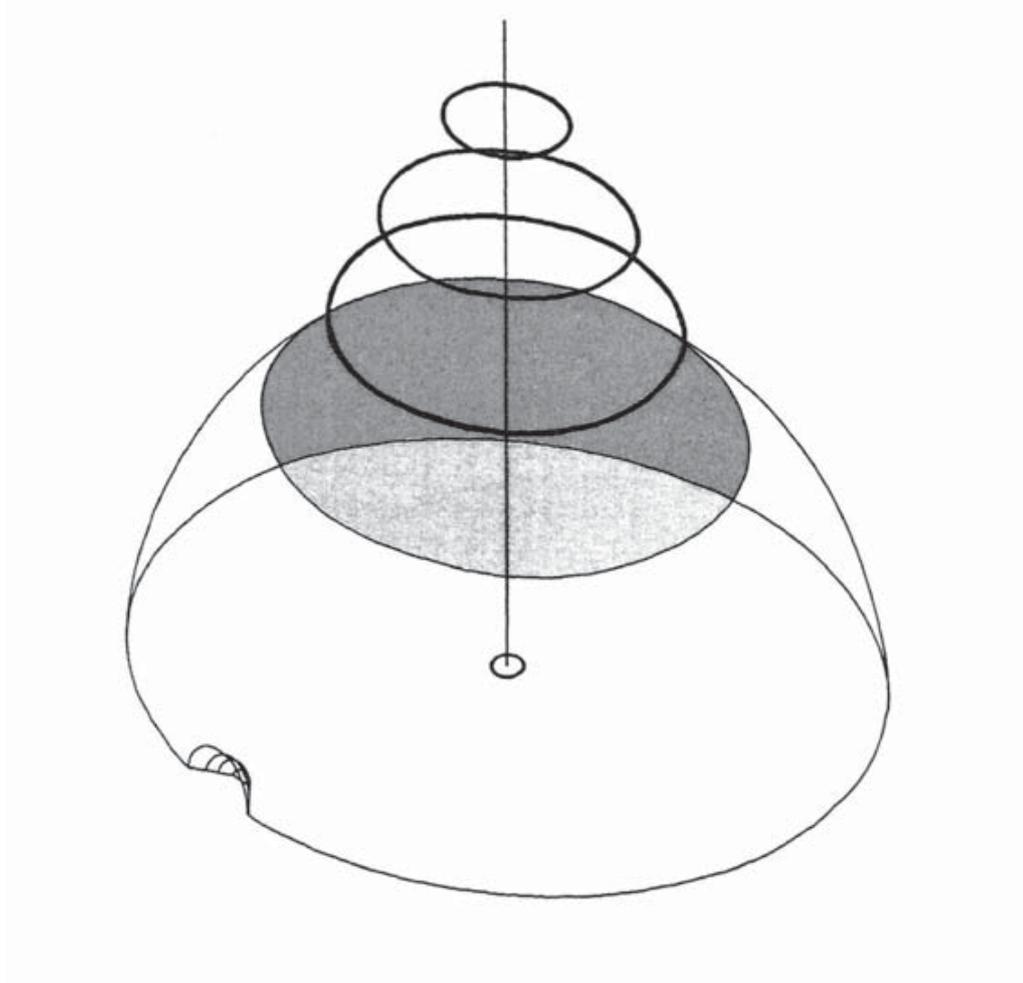
¹ El dato de Schwarz no es exacto, pues lo que él llama baptisterio es la Catedral Vieja o 'Rotonda'. Excavaciones recientes han encontrado allí el auténtico baptisterio (Ndt).

Cuando está completa, la solución arquitectónica siempre consiste en dos cúpulas, una dentro de la otra: la ventana situada en la corona de la oscura cúpula inferior, cerrada con la luminosa cúpula superior. Por lo general, un anillo de ventanas perfora la base de la cúpula superior para iluminarla. La cúpula parece colgar en el aire sobre una cueva abierta, desligada de la tierra por un anillo de luz. La cúpula de Santa Sofía en Bizancio (Estambul) está construida de esta manera.

En el Barroco esta idea se desarrolló mucho a través del uso de la pintura. Una y otra vez una cúpula abierta se coloca encima de otra hasta que, finalmente, esta celestial perspectiva vertical termina en una luz absoluta.

La concepción básica de todas estas soluciones es similar. Cada vez que se corta un círculo de la corona de la cúpula, esa ventana es fuente de luz para el espacio que hay debajo. En un caso, es el universo el que cierra la estructura, poniendo sobre ella la bóveda de los cielos y colocando así una segunda cúpula de diámetro infinito sobre la primera. En el otro caso, una cúpula construida completa el espacio, pero no continuándolo y cerrándolo, sino añadiéndole una capa de luz. Y esta segunda cúpula es





un elemento arquitectónico completamente nuevo. Una vez que la primera forma se ha abierto, no se lleva más allá: en cambio, una forma de luz completamente nueva, colocada sobre ella, la replica.

Más abajo, en el mismo centro de la tierra, se encuentra el altar bajo los cielos abiertos. A través del altar la tierra se eleva hacia la luz; los escalones enfatizan el ascenso y la gente se dispone en el mismo orden que en el primer arquetipo, mirando hacia el centro. Desde la cúpula, un rayo de luz cae sobre la oscuridad iluminando el altar. El altar irradia la luz como las cosas sobre las que cae un rayo de sol. El altar mismo no es el sol, sino tierra iluminada; ni estrella, ni semilla, sino «ojo», es decir: mundo que ve el sol.

El lugar en el que se encuentra el altar pertenece simultáneamente a dos mundos. Para el suelo y su orden, este lugar es el

centro; la gente, dispuesta en anillos a su alrededor, mira hacia el lugar más brillante de la tierra. Y así, en todas las cosas que conciernen a la tierra, es la imagen de la estrella la que gobierna. Pero este punto no es brillante en sí mismo: transmite luz, pero no produce ninguna. Recibe la luz antes que el resto de la tierra y en mayor plenitud. Pero esta luz le llega de arriba, y por eso vive de ese «arriba» como de otro mundo, un mundo que es más radiante que la tierra y cuyo don a la tierra es la luz. Este lugar está abierto a los cielos, se asocia con las cosas que están allí y las transmite a la tierra. Este centro es como un cáliz abierto. En el centro, el edificio completo ya está disponible, porque toda esta estructura es en sí misma como un cáliz para la luz. Desde el interior hasta el exterior, la forma de cáliz impregna el conjunto.

Este arquetipo une elementos del primero y del segundo. Si consideramos solo la planta, no encontramos el más mínimo cambio con respecto al primer arquetipo. Por lo tanto, los edificios de este tipo a menudo se han denominado «centralizados», aunque en realidad solamente lo son en lo que respecta a su disposición horizontal. Si solo consideramos la sección transversal, la encontramos tan similar a la planta del segundo arquetipo que nos sentimos tentados a pensar en estos dos arquetipos como variantes de la misma figura básica, como alternativas que pueden intercambiarse fácilmente entre sí. Si el segundo arquetipo se girara de modo que la ventana quedara en la parte superior, entonces la esfera —que la influencia de la gravedad había aplastado contra la base circular— se redondearía de nuevo y la ventana se volvería circular. Al mismo tiempo, esa parte de la figura que entonces estaría en la zona inferior se presionaría contra la tierra. Pero por lo demás, la figura se mantendría intacta. Incluso se podrían conservar las diferentes maneras de construir las partes radiantes. Estas se encuentran en ambos arquetipos de la misma forma: como bóveda brillante, como firmamento completo, como una perspectiva de cúpulas abiertas y así sucesivamente. Pero cuando dos figuras se corresponden tan exactamente, también esperaríamos encontrar el mismo significado en ellas.

Geoméricamente hablando, esto sería correcto. Pero la arquitectura no es geometría. Es la formación de nuestro propio

destino. No podemos cambiar sus arquetipos a nuestro antojo y mirarlos desde arriba y desde afuera, porque nosotros mismos estamos modelados por ellos. Nosotros mismos, nuestra propia vida, nuestra tierra, nuestra gente, como es Dios para nosotros aquí y ahora: eso es lo que son estos arquetipos.

El tema del arquetipo anterior era el supremo desamparo del hombre; del hombre que necesita confines y sin embargo los abandona; de aquel a quien el suave mandamiento de la vida mantiene en el anillo de la comunidad y en el pequeño jardín del hogar, y que aún así abre el círculo porque otro mandamiento lo saca de sus confines y porque sabe que ha «sido enviado al camino». Pero aquí, en este arquetipo, nos ocupamos de la «elevación» del hombre. Este arquetipo debe su existencia a la contradicción a la que el hombre expone a la gravedad cuando se enfrenta a la carga de su empuje hacia abajo con un movimiento suave hacia arriba. Este movimiento continúa hasta la corona de la cúpula y luego la perfora; en esta perforación el hombre vence su propia pesadez, porque esta bóveda está hecha de masa y el peso la impregna de arriba a abajo. Es nuestro propio destino; nosotros mismos somos tierra.

El tema de este esquema es la eterna lucha entre el hombre y la tierra. En ella el hombre representa la luz, lo brillante y claro frente a lo pesado, oscuro y sin forma: lo delicado frente a lo masivo. Liberándose de la tierra y de su abrazo, renueva victoriosamente la leyenda milenaria.

La primera elevación creó el cuerpo. Su forma liviana contradice por primera vez la muda pesadez de la tierra; su crecimiento en altura, las profundidades insondables. El cuerpo está erguido, una contradicción en medio del espacio. Pero en oposición, la tierra inventa la bóveda. La bóveda es de nuevo tierra, tierra que se ha vuelto a cerrar, enterrando el cuerpo en su vientre una vez más. Esta es la respuesta que el propio cuerpo provocó con su levantamiento: la tierra levanta su superficie para formar una bóveda, sus profundidades se convierten en una cueva y ella aprieta aún más al amotinado, obligándolo ahora a permanecer en su centro más íntimo. Pero por segunda vez, él rompe las cadenas terrestres y se libera para siempre en la luz.

Ahora el hombre está allí: ha destrozado la cueva. A través de un gran agujero se escapan sus honduras y entra la luz. Así trae fuego a la tierra. Él mismo no es luz sino antorcha, y no pertenece ni al cielo ni a la tierra. Sus pies están extendidos en el suelo y su cabeza se eleva hacia la luz; desde abajo, la oscura pesadez de la tierra fluye a través de él; desde arriba, la luz lo inunda y en él se mezclan las dos corrientes. Pero a pesar de todo su insurrección estaba destinada a la tierra: a través de su conquista, buscaba darle su forma verdadera, propia. Él hace el suelo fértil.

Si al principio la forma se entendía como cueva, nosotros entendemos la nueva forma como paisaje. La cueva se abre en la corona y los cielos también se abren; los lados que se hunden se convierten en una cadena de montañas que se extienden por el horizonte. Las profundidades, en un valle. Un valle abierto reposa bajo el sol y está rodeado a lo lejos por una remota cadena de montañas. Pero en medio de este valle protegido se eleva un alto pico. La luz del amanecer cae sobre él. Su cumbre ya está resplandeciendo cuando la primera luz roza las cimas de las montañas y el valle aún permanece en penumbra. En sus laderas, la luz se va hundiendo lentamente hasta que llega al fondo del valle y cubre de oro la llanura sagrada.

Este es el paisaje sagrado de los tiempos antiguos:

Abierta a un valle y labrada como un cáliz, la tierra se extiende en silenciosa expectativa, su forma abierta de par en par. El hombre está erguido en el centro como una montaña. En él la tierra ha tomado su decisión, él fue quien la liberó dándole la forma de valle. En los tiempos antiguos la pirámide se levantaba en este paisaje: un rey tan grande que sus pies se posaban en las raíces de la tierra y su cabeza llegaba al cielo. Aquí también se encontraba el zigurat, que ascendía en capas de color: su cima dorada relucía con la luz temprana; en esta montaña tan alta había un santuario abierto, y dentro de él un alojamiento preparado para la luz, santa y joven.

La antigua preocupación sagrada por el paisaje; por sus valles y montañas y por las cosas que ellos producen; por todo lo que hunde sus raíces en la tierra y levanta su cabeza hacia la luz; por todo lo que crece entre el cielo y la tierra, y que al participar de

ambos permanece bellamente delimitado: todas estas cosas son asumidas por este arquetipo. El gran tema de su oración es el brote de los frutos del campo, la santidad y el cuidado de la vida en crecimiento. Este arquetipo suplica a Dios que renueve la vida cada día y cada año, y le permita crecer en inocencia como vida eterna. El arquetipo pide esto por su mera existencia, simplemente permaneciendo en crecimiento santo.

No es casualidad que este arquetipo sea tan similar al del gran templo de Deméter en Eleusis, y que comparta la misma relación reverente con la luz y la misma ordenación central de la gente. Aquí como allá, la vida se concibe en su gran —y universalmente válido— movimiento. Pero en Eleusis esto sucedía bajo la forma de un culto chthoniano que, en un rito místico, dejaba que la vida misma prosiguiera su propio movimiento primario y que iniciaba en él a un pueblo campesino. Aquí esto sucede en forma de sacrificio cristiano, que ofrece el movimiento primordial de la vida y luego lo recibe de nuevo, ahora más hermoso, como una nueva creación. El antiguo rito repetía el movimiento natural participando en la necesidad y la alegría de la tierra sagrada. Llegaba al punto más interno de la tierra pero no iba más allá de él, hasta el límite último donde la vida vuelve a surgir de la nada. Y así no llevaba a sus iniciados a ceder completamente a la omnipotencia creadora y sí a experimentar ellos mismos su movimiento. Se hundía profundamente en las raíces y luego se dejaba empujar otra vez por la savia ascendente. Y de esta forma quedaba prisionero de la vida.

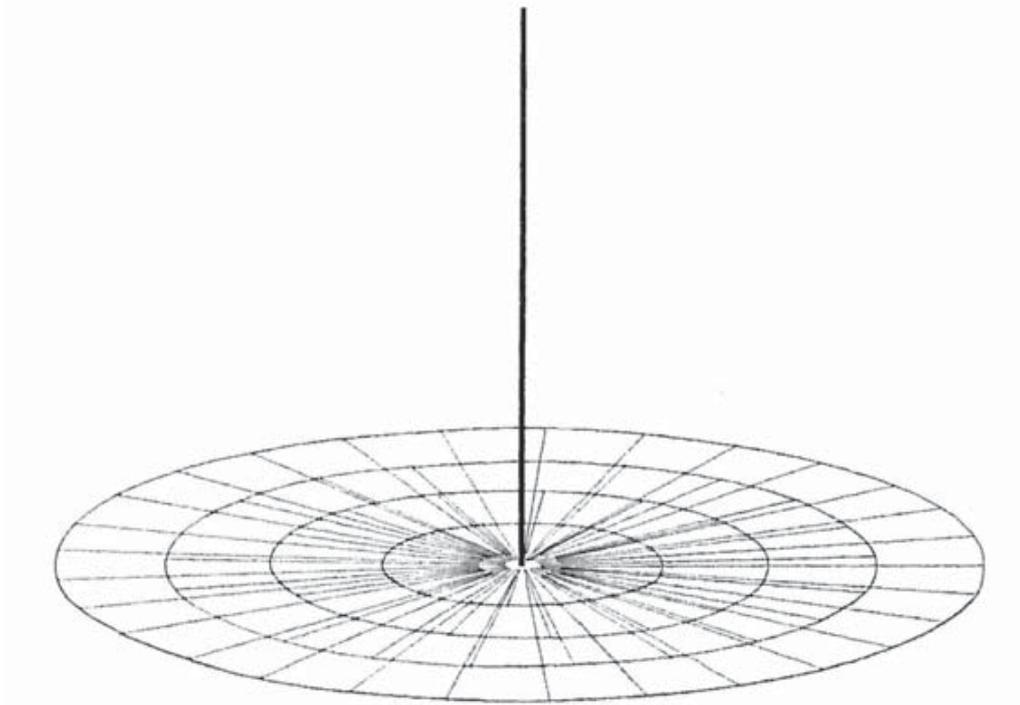
El nuevo rito posee un conocimiento más profundo de la forma en que suceden las cosas. Empieza de forma absurda. Inaugura un movimiento que repudia la vida y la lleva hasta el punto en que ambos movimientos que se anulan entre sí terminan en la nada, en el vacío total. Para el nuevo rito, este punto de total impotencia es el momento fructífero, el momento en el que un mundo más verdadero sale de las manos del Creador.

En el edificio terminado, el proceso creativo ha sido detenido para construir. Aquí la forma ha alcanzado su configuración definitiva y el movimiento que engendró el edificio fluye imperceptiblemente a través de él, renovándolo una y otra vez. Para

vislumbrar este movimiento debemos remontarnos a la época en que el edificio aún no existía y dejar que crezca gradualmente. Luego vemos el proceso de la consumación santa, vemos cómo una forma se produce alrededor de la otra, y cómo se transforma una en la otra hasta que por fin surge la forma final. Cada una de estas formas intermedias se puede construir como una iglesia individual, en la que todo lo que fue antes y todo lo que sigue está contenido orgánicamente. La forma final alberga todas estas iglesias dentro de sí misma.

La cueva es la primera de estas formas sagradas. El seno de la tierra está cerrado; su pesada masa, desorganizada. Yace en la oscuridad, hundida profundamente en el sueño y en la noche.

En la segunda forma, los caminos axiales atraviesan la tierra que luego se condensa en anillos. La tierra se esfuerza por llegar al centro y la idea de la estrella oscura forma la imagen bajo la cual la tierra se entrega a sí misma en su centro. Finalmente, la tierra se ha compactado y está completamente subsumida en su punto más íntimo.



En la tercera imagen, la tierra se eleva desde este punto más denso y crece hacia las alturas. Al principio se levanta una colina en el centro, y el altar se convierte en la montaña sagrada que el sacerdote solía subir para el sacrificio; luego el movimiento toma la salida vertical del suelo como eje.

La estrella se convierte en la llama que sube como una columna; la semilla ha estallado y comienza a germinar. Así como el aceite fluye desde todos los lados hacia el centro y luego, convertido en llama, se consume a medida que asciende, también el espacio se mueve, y al subir se aniquila. La gente se sitúa en el anillo alrededor de la llama, pero en realidad, ellos mismos son el combustible.

Los hombres siempre han visto en la llama la imagen del sacrificio, y en cierto sentido esto es así porque esta forma es «sacrificio». Sin embargo la comparación no es del todo correcta. Lo que sucede de manera invisible —la entrega al centro y el ascenso desde él— es como el movimiento de la llama. Pero la tierra no puede dar más que su oscuridad, y así como la primera estrella era oscura e invertida, la llama del sacrificio no es clara, sino oscura. La llama del sacrificio repudia así la llama del fuego natural, y cuando golpea la corona de la cúpula se forma una abertura a través de la cual la plenitud de la tierra sale de la caverna.

La siguiente forma es un cáliz: la tierra se ha vuelto completamente cóncava y yace bajo los cielos como un recipiente vacío. El movimiento de reunión y ascenso se agota, la tierra se ha rendido y ahora es un vacío total. Todo está quieto, esperando con absoluta disponibilidad.

La forma final muestra la respuesta. En la lluvia dorada de luz regresa la llama oscura del sacrificio, las profundidades se llenan de luz y la tierra se renueva una vez más. La luz desciende y la imagen de la llama natural —cuyo movimiento asciende— vuelve a invertirse. Se puede comparar con una llama puntiaguda apuntando hacia el suelo.

Para la parte sumergida del proceso hay una comparación aún mejor: es la figura que aparece cuando se vierte un líquido, que primero cae en un chorro y luego se extiende en anillos debajo. La llama significaba reunión, ascenso, aniquilación. El «vertido»

contiene la caída, el golpe, el amontonamiento y la dispersión: es como una respuesta a la llama. Cuando la corriente cae sobre un líquido se produce un surco, un vaciado y la formación de olas en anillos. Aquí también podemos pensar en la figura que forma una piedra cuando cae y perturba el agua tranquila: al principio se forma una depresión, luego se extienden ondas concéntricas hacia afuera, y finalmente, en el lugar donde cayó la piedra se eleva una columna de agua.

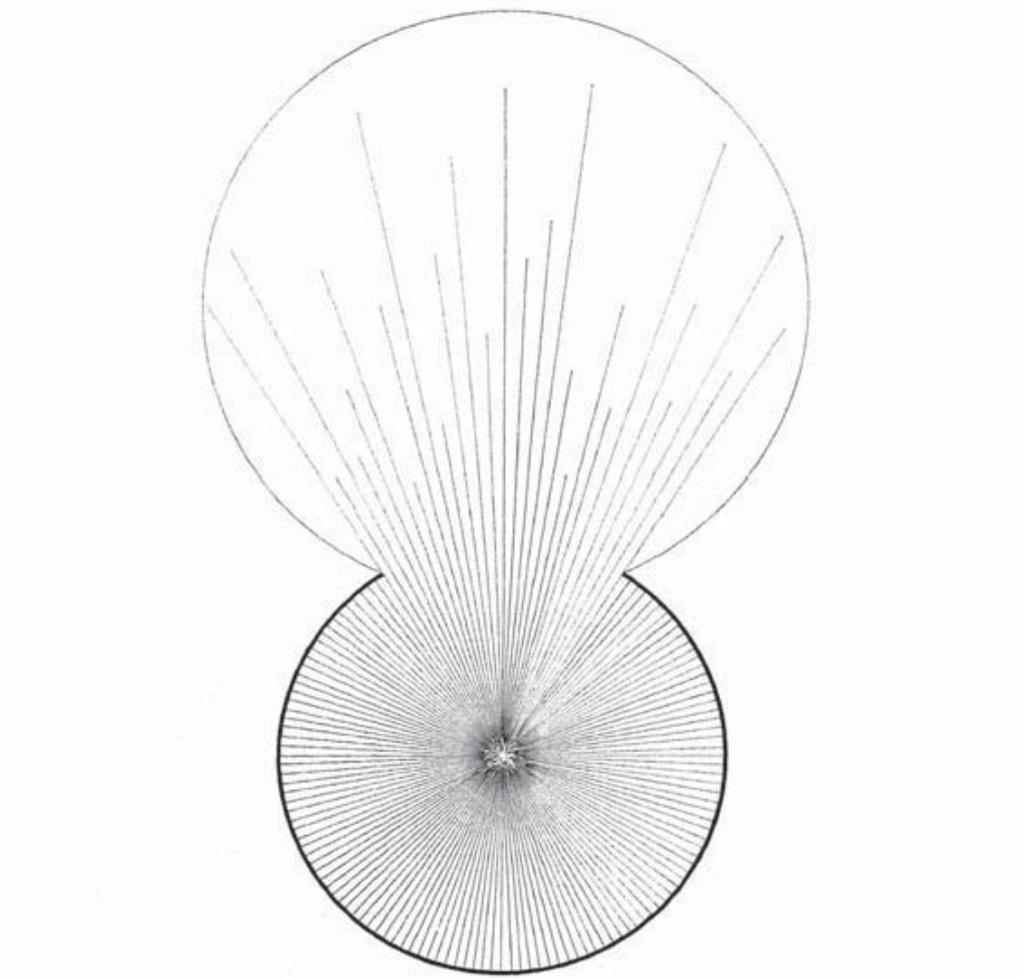
Pero esta comparación tampoco es del todo correcta. Las formas son similares, pero en el arquetipo toman un rumbo diferente: primero se forma la estrella oscura invertida, luego el eje crece y finalmente la figura fluye sobre el camino que ha sido preparado para ella. Esta llama misteriosa —la forma del éxtasis oscuro de la tierra— determina toda la primera parte del movimiento. La imagen del vertido aparece solo cuando la luz entra en la figura. Parece como si cada imagen natural sufriera una inversión sagrada al entrar en el santuario, para que como figura que repudia la tierra, se convierta en apta para el culto divino: solo la respuesta renueva el orden natural.

¿Podríamos también entender este sagrado repudio como la primera respuesta a un movimiento inicial, que previamente y en el más absoluto secreto vino de Dios para llevarse a cabo en el mundo? Quizá una prehistoria oculta que tuvo lugar incluso antes de que comenzara el movimiento del sacrificio aclare todo lo que luego sucedió. Al principio Dios rompió la cúpula y cayó como una piedra en las aguas de la tierra. Entonces fue cuando la tierra se elevó. Para ella, la imagen de una nueva creación surgió resplandeciente como una estrella, y esta visión brillante la impulsó a repudiar su forma de estrella natural y a entregarla. La naturaleza siente el mejor proyecto dentro de sí misma, y guiada por el presentimiento de una creación más hermosa se entrega para ser creada de nuevo: se despide de su morada y sale como una novia al encuentro del espíritu.

De nuevo se forma la montaña sagrada en el centro, una montaña ahora llena de gracia. Arroyos de luz sagrada fluyen hacia el valle y la rueda de radios está formada por la estrella y el anillo.

Esta es entonces la forma final: lo que está arriba intercambia su lugar con lo que está abajo; sus dos corrientes —mezclándose— se funden para producir una primera forma de crecimiento inocente y santo. Esta forma es como un árbol cuyas raíces se adentran en la tierra y cuyas ramas se elevan hacia la luz, de modo que se compone de dos partes: una clara y otra oscura.

No nos referimos a esto externamente: la forma externa de un árbol se parece poco a este edificio. Pero lo que es un árbol en su interior, la forma en que empuja hacia afuera desde dentro y las formas que su vida asume desde dentro, esas cosas sí. Con respecto a su espacio interior, este edificio es como un árbol misterioso y sagrado, el epítome de todo crecimiento natural. En él se redime el movimiento de la vida. Desde el centro del paisaje



crece esta estructura: es la catedral sagrada de este mundo y «los pájaros del cielo anidan en ella» (Mt 13, 32). Así, el árbol sagrado del mundo de nuestros antepasados se confirma extrañamente: el árbol espiritual se encuentra en verdad en medio del jardín. Y también se confirma la imagen de la Iglesia que el Señor dibujó cuando la llamó árbol.

Entendemos la torre de la iglesia de la misma manera. Estas torres sagradas tan difíciles de explicar que dominan nuestros campos dondequiera que los hombres se hayan asentado en ciudades y pueblos son los árboles solitarios y sagrados de la vida. No es que su tarea sea ilustrar el viejo concepto del árbol del mundo, pero tal como están plantados —llenos de santa preocupación, mirando hacia el territorio— se encuentran dominados por las mismas fuerzas que crearon el antiguo concepto.

Nuestro arquetipo contiene la rueda de radios que une en sí misma el anillo y la estrella, un movimiento que es a la vez circular y central. Por su centro pasa el eje. El eje y la rueda juntos son un par de formas que dibujan una de las figuras basilares más importantes en la estructura del mundo. Ya la descubrimos en la forma del portal —bóveda y puerta de entrada— y llamamos la atención sobre el solenoide. Si fusionamos los movimientos circulares y axiales en un solo movimiento, el resultado es una espiral: un movimiento concéntrico que sube y gira simultáneamente. Todas las plantas crecen de acuerdo con esta forma; nos sentimos tentados a llamarla la idea del árbol.

En la Biblia la forma rara vez se describe, y cuando es así percibimos el desenmascaramiento de un misterio; como cuando Esteban ve el cielo «abierto» o cuando el profeta sube a la montaña para recibir la ley durante un largo coloquio con Dios. El Señor se mostró en su transfiguración, pero esta fase terminó pronto; y también bendijo la tierra cuando se despidió de ella; ascendió lentamente y los suyos permanecieron «durante mucho tiempo mirándolo» (Hch 1, 10).

Esa imagen final que el Señor dejó en la memoria de sus discípulos es también la explicación final de este arquetipo. Esa imagen dice que este arquetipo es la forma en la que la Iglesia

todavía mira al Señor que se va. Y cuando dijo que entonces iría a casa con el Padre, Él mismo aclaró aún más esta imagen. Este ascenso es, por tanto, el movimiento de regreso al hogar del Padre.

¿Es esto un indicio de que el significado teológico de la forma radica en ser una respuesta al movimiento de Dios? ¿Sería entonces todo crecimiento terrenal una semejanza de ese movimiento, y cada movimiento del mundo estaría incrustado en última instancia en el propio movimiento de Dios? ¿Sería comprensible el hecho de que el mundo se mueva solo desde ese punto de partida? ¿Recibiría entonces la forma de todo crecimiento natural un significado teológico? La tierra misma sería confirmada en esto. La tierra es el lugar de donde viene el movimiento, así como el cielo es el lugar hacia donde fluye. Pero luego el significado se invierte una vez más: la tierra también es la morada santa de Dios. Es santa la oscuridad, la pesada disposición del suelo; es santo el abismo de su vientre, desde el que Dios gobierna.

Esto simplificaría mucho las cosas para el hombre. Su apertura, su fugacidad, su ser conducido a las alturas y a la luz, estas cosas no serían una huida de la tierra, sino una respuesta al movimiento de Dios; la misma inquietud sagrada que lo impulsa a las alturas lo conduciría una vez más a la tierra. Así, en medio de la luz anhelará la oscuridad, en medio de lo claro y lo visible anhelará refugio. Y esto también puede ser una semejanza. El hombre debe permanecer fiel a la tierra, no por sentido del deber, sino porque la tierra es sagrada.

De este modo, todos los movimientos humanos significarían lo mismo. Y al final de los tiempos, las dos formas del movimiento de apertura tendrían el mismo significado. Si entendemos al hombre en términos de su significado teológico, entonces el movimiento de apertura es el mismo en ambas ocasiones, sin importar si busca su camino hacia delante o hacia arriba.

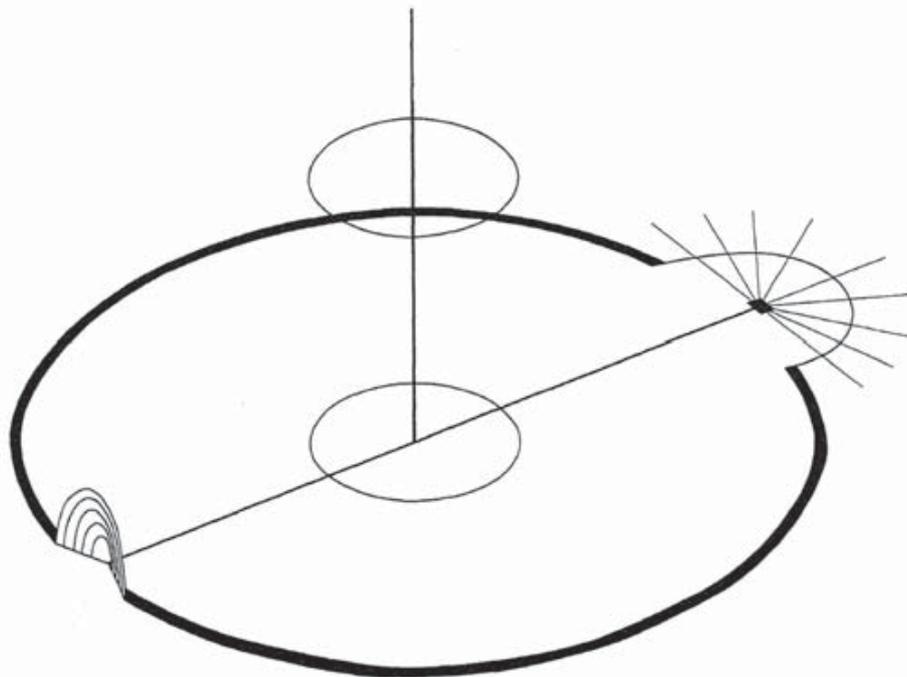
Sea como fuere, por el momento los dos movimientos permanecen diferenciados y no intentaremos decidir hasta dónde pueden llegar tales especulaciones. Dejemos los dos arquetipos uno al lado del otro: cada uno a su manera es la estructura legítima del mundo sagrado.

La tentación de la tierra también aparece en la vida del Señor: la tentación de iniciar el movimiento de manera autónoma en vez de hacerlo de manera sagrada, y la burla en la que termina tal intento: la negrura implícita en la oscuridad, el infierno implícito en la gruta. El diablo conduce al Señor a lo alto de una montaña, y el valle es la tentación que despliega ante Él (Mt 4, 8). Y más tarde lo eleva a la cruz, y la oscuridad aplaude desde lo alto.

Todo esto proporciona una nueva pista para diseñar esa parte del edificio que representa lo «abierto». Lo que habría que decir se corresponde exactamente con lo que ya se ha dicho sobre la representación del cielo, y por tanto no es necesario repetirlo. Aquí también encontramos la creencia de que la santa morada de Dios comienza en el extremo más alejado del mundo. Las antiguas cosmologías nos proporcionan algunas imágenes: un firmamento de fuego se extiende por el universo y el trono del Todopoderoso se encuentra en su cúspide; las oraciones se elevan como nubes de incienso hasta ese trono elevado y desde arriba desciende la gracia. Hoy ya no es tan fácil como hace medio siglo burlarse de esa imágenes del mundo: para nosotros, ese mundo en el que construimos y servimos a Dios ha dejado de ser una teoría astronómica y se ha convertido simplemente en «mundo para nosotros». En este mundo, la luz más alta está en el cenit y el sol posee un significado espiritual. Por lo tanto, es sensato reconocer en la bóveda que se extiende sobre nuestras cabezas el firmamento del cielo.

Debemos hacer una aclaración. La afirmación de que «Dios está arriba» es válida solo para algunas de las formas que asume el proceso. Al principio parece como si Dios estuviera en el centro —de hecho, esto es lo que mueve a la tierra a entregarse al centro—, y que luego su morada se trasladase a las alturas, arrastrando al mundo tras ella. Aquí el cielo se encuentra en la punta más sutil de la llama ascendente; por tanto, la lluvia de luz fluye desde arriba. Antes y después hay un breve instante en el que parece que Dios habita en la cima de la montaña; y en medio del proceso mora en el «vacío», en aquello que está dentro del cáliz —en el espacio que delimitan los muros y que hacia arriba no tiene fin—, que al comienzo está vacío y después es la

plenitud infinita. Aquí su santo trono es el altar: su morada llega hasta la misma tabla de la mesa. En este caso también podríamos decir que Dios está arriba, aunque sería más correcto decir: «Él está aquí, su trono está en medio del mundo». Al final todavía hay otro lugar donde habita Dios: esa forma construida que está llena hasta desbordar con su misma presencia, la forma en la que su luz sagrada fluye hacia las mismas raíces y su oscuridad sagrada asciende hacia lo alto. «Dios está presente», sería la palabra exacta para esta condición final. La santidad infinita llena a esta joven criatura inocente y en ella habita el cielo. También aquí hay un vestigio de la afirmación de que Dios está «arriba»; pero ya no designa un lugar en el «más allá», sino más bien el movimiento con el que la sacralidad toma forma constantemente.



Este arquetipo rara vez se encuentra en el arte cristiano.

La tradición del genuino espacio central estaba viva en Oriente cuando comenzó el arte cristiano. Las cúpulas de Micenas son parte de ella. Los cristianos se adueñaron de esta tradición, pero

la superaron cuando abrieron la periferia circundante mediante el ábside: el altar no se colocó bajo del centro de la cúpula, sino que se trasladó a la periferia. Allí pertenece al mismo tiempo al espacio central —bajo la cúpula— y al espacio absidal —en el horizonte—. El espacio circular se ha convertido en el espacio de las personas. Está atravesado por los ojos que miran hacia el altar y también por el camino que conduce desde la puerta hasta el ábside. Por lo tanto, ya no está en reposo, sino que se ha convertido en una estación en el camino; ahora es solo una fase y ya no es el centro.

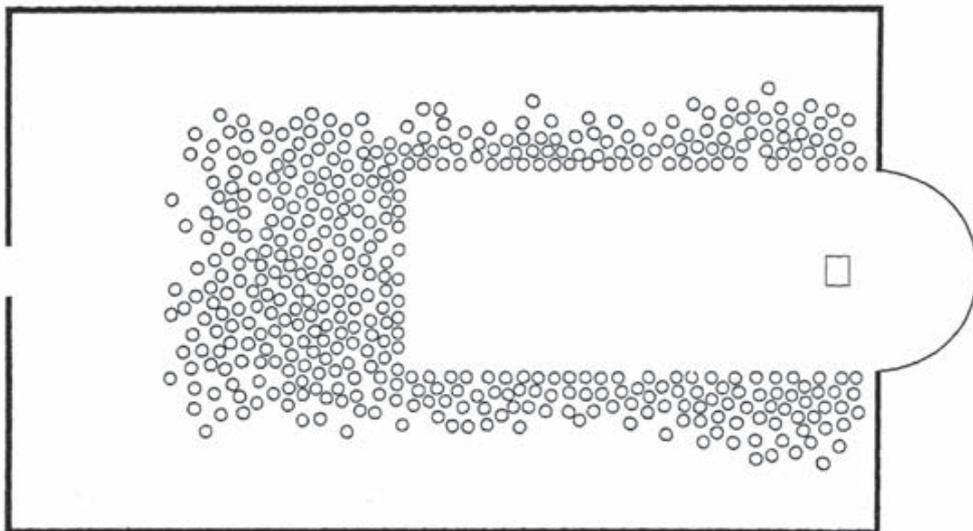
Estas iglesias no son genuinas estructuras centrales. Para ser más exactos, tendríamos que llamarlas estructuras rectangulares obstruidas: la forma central que heredaron se contradice con la posición desplazada del altar. El altar es algo que se encuentra en el borde y sobresale del espacio circular. La vida y la forma de la estructura no coinciden.

Como ya hemos visto, estos edificios se abren simultáneamente hacia adelante y hacia arriba, y así unen dos movimientos en forma disonante. Tal como están, no son obras consumadas. Sus tensiones se entrecruzan: el movimiento ascendente —de empuje— emerge de un espacio que es solo intermedio en relación con el camino de la puerta al altar; y este mismo camino termina en un nicho pequeño y sin importancia que linda con el espacio que se encuentra debajo de la cúpula. Si consideramos todo con precisión, encontraremos que en estos edificios deberíamos asumir que existen dos tipos de cielo, y esto es imposible. En realidad, los medios técnicos de la época eran todavía demasiado limitados para unir los dos.

La otra forma de apertura —en la que el movimiento sigue su curso verticalmente, como en nuestro tercer arquetipo— se ha utilizado raras veces para las iglesias. Quizá no sea bueno revelar el movimiento más intrínseco e íntimo de la vida; de hecho, el mundo natural también vive principalmente en la horizontal; ese segundo movimiento que atraviesa todo esto —el movimiento de elevación, el crecimiento vertical, la superación de la gravedad— es el acompañamiento de toda la vida, una conquista concomitante que impregna todo lo que está en pie. En la posición de los

muros y en el crecimiento de los arcos y bóvedas, el movimiento vertical fluye también a través de las iglesias; y dondequiera que haya una pintura sagrada o una estatua sagrada se representará. Esta forma casi siempre se encuentra en baptisterios y mausoleos. El funeral y el bautismo son movimientos hacia las profundidades: los muertos son arrojados al útero de la tierra; en la cúpula, la tierra se cierra sobre el sepulcro por segunda vez y la luz de lo alto promete la resurrección. El que es bautizado es sumergido en las aguas, y esto también es una especie de enterramiento. Solo los lugares por donde el ser humano es bajado a la tierra y por donde sale de ella fueron entendidos como obras de arquitectura sagrada. Solo en estos dos casos la tierra se convirtió en el único tema. Pero este tema no se trata en nuestro arquetipo: aquí aparece el tema antiguo del grano de trigo expuesto en su contexto cristiano.

Lo mismo ocurre con la basílica.



Externamente, una estructura como San Clemente, en Roma, es una sala larga. Y precisamente en esto se diferencia de una sala de tribunal, que como modelo era bastante obvio. Aquí la nave central contiene solo el altar, con el coro al frente y los asientos

de los sacerdotes detrás. La gente se colocaba abajo, en la nave principal y en las dos naves laterales, formando en ambos casos un amplio arco alrededor del coro y el altar. Por lo tanto, con razón se les llamó «circumstantes», «los que están alrededor».

Tampoco en la basílica la vida del edificio se conjuga con su forma estructural, ni siquiera cuando se agregó un transepto para que la forma en T resultante hiciera que el semicírculo fuera fácilmente reconocible. Parece que hubiera sido sencillo disponer el pasillo lateral en forma de herradura y así mostrar arquitectónicamente el orden del pueblo. Sin embargo, esto nunca sucedió. El desarrollo se efectuó de manera diferente. En un principio se construyeron «capillas laterales» para el servicio del altar en los extremos de las dos «naves laterales»; luego se construyeron «altares laterales» en ábsides especiales; y finalmente, auténticos coros. En ese momento —a principios de la Edad Media—, la antigua unidad espacial se disolvió en tres iglesias: tres iglesias que corrían paralelas entre sí y que estaban conectadas por arquerías. La Edad Media vio en ellas algo así como mundos sagrados cuyos espacios individuales tenían poca relación entre sí, o como un reino en el que muchos príncipes gobernaban bajo Cristo Rey. Pero en cualquier caso, la basílica de este período temprano puede denominarse una estructura central obstruida. En su estructura rectangular —al igual que en la estructura circular— quedaba un problema sin resolver, una parte del conjunto que no se podía llevar a cabo por completo. En lo profundo de estas formas que tan a menudo fueron sencillamente asumidas se esconde la forma secreta de la iglesia cristiana. Esta forma no está contenida ni en la cerrada amplitud de la cúpula ni en el largo avance de la nave. Rompiendo una y cerrando la otra, se interpone entre ellas como un estado de interioridad y también de desplazamiento, de tener y de no tener, de albergar y de convocar.

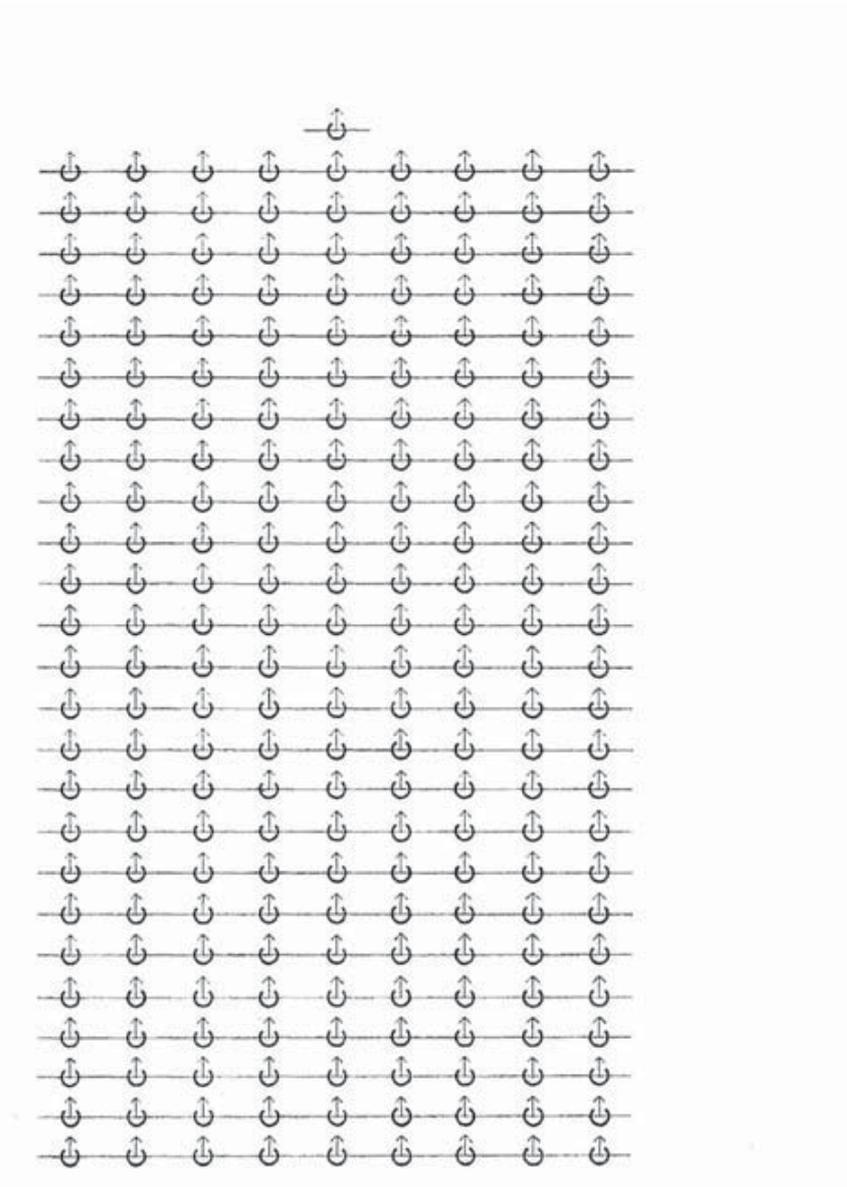
Viaje sagrado

El camino

EL CUARTO ARQUETIPO es el viaje sagrado. Este arquetipo completa el impulso y lleva a cabo el movimiento que comenzó en el segundo arquetipo. De esta forma se concluye aquel. La ordenación del pueblo ya se había roto en los anillos abiertos, que ahora se alinea en filas como un ejército en marcha; el camino, que ya estaba presente de manera implícita, aparece con un mayor relieve: el mundo ha dejado de ser un refugio y el espacio acogedor se convierte en camino que conduce a una meta que está «delante».

El destino de las personas que así viajan es estar «en camino». Han abandonado su hogar y saben que han sido «enviados». Saben que han venido de alguna parte y que van a alguna parte, que tienen un origen y un destino, y saben también que ese camino conduce de Dios a Dios, y que por tanto, es un camino sagrado. Ellos conocen el significado espiritual del cuerpo al que ya se le ha «dado una dirección» y se le ha mostrado el camino. Saben que el Señor ya no está «en medio de ellos», porque esta comitiva no tiene ningún «en medio»: solo tiene meta, allá lejos, en el límite del mundo. Pero Él les ha prometido que «estará con

ellos» todos los días hasta el final. «Con ellos» está también la gracia de Dios, su resplandeciente consorte. Al seguir su camino, este pueblo consuma la historia sagrada, y esta consumación es su peculiar acto de adoración. Para ellos, el «camino» es un acto de culto.



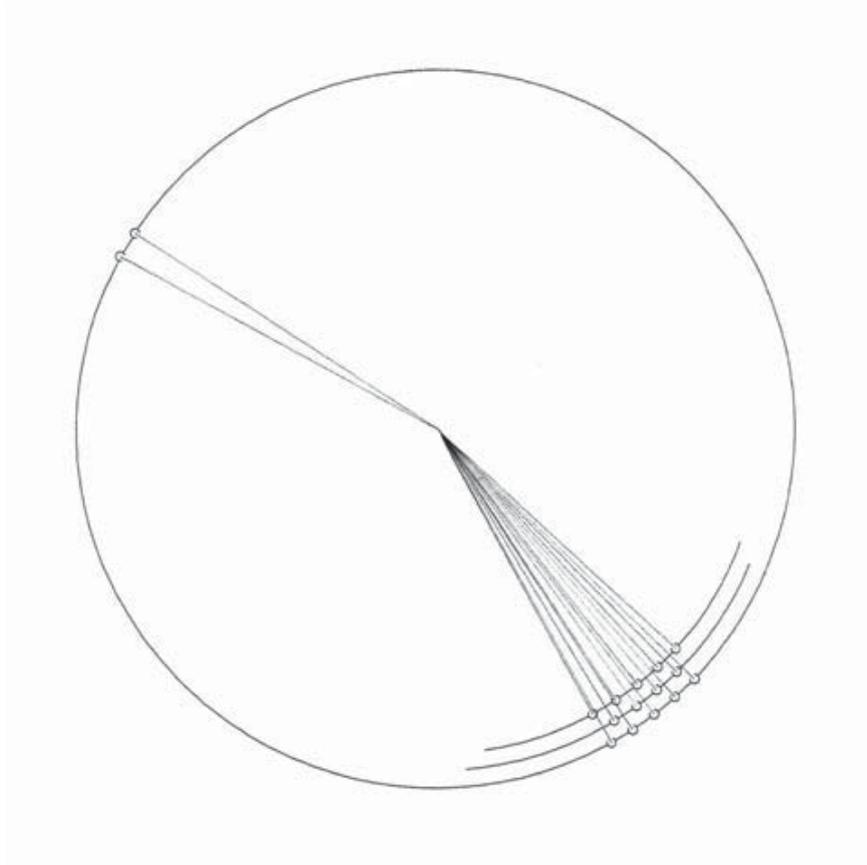
En este ejército en marcha, los hombres se encuentran hombro con hombro, cada persona es un eslabón de una cadena, cada cadena un rango. Las filas adyacentes están un paso adelante y

un paso atrás, y todas se entrelazan en el orden de la columna en marcha. Al frente está el líder. Él también mira en la misma dirección y, como todos los demás, también es un caminante.

Esta forma es estricta, y si por «amor» entendemos solo lo que surge en el anillo cerrado, entonces esta forma carece de amor. Aquí ningún ojo mira a otro, aquí ningún hombre mira a su prójimo, todos miran hacia adelante. Falta el cálido intercambio de las manos, la entrega del ser humano al ser humano, el circuito de la comunión sentida. Aquí, cada ser humano está solo dentro de la red del todo. Están situados hombro con hombro en líneas rectas, uno detrás del otro, sumados en el todo, cada hombre vinculado a un vecino en cada uno de los cuatro puntos de una cruz en ángulo recto. El vínculo que une a cada persona con los demás es frío y está medido con precisión; en realidad, es solo el vínculo del patrón, y no un vínculo del corazón. Un hombre marcha delante de él, otro detrás, dos marchan a su lado y todos marchan juntos. No ve la cara de nadie: a dos de sus vecinos solo los ve por el rabillo del ojo, y al otro no lo ve en absoluto. En el espacio, uno está delante de él, otro detrás, y dos a sus lados. Así, todos se entretajan en el todo de la misma manera, y cada uno de ellos es el punto de partida de dicha cruz. En la forma-camino, cada uno se queda solo dentro del todo, el corazón está aislado. Las personas no pueden sentir una calidez sincera entre sí, ya que en el fondo, este patrón no tiene corazón.

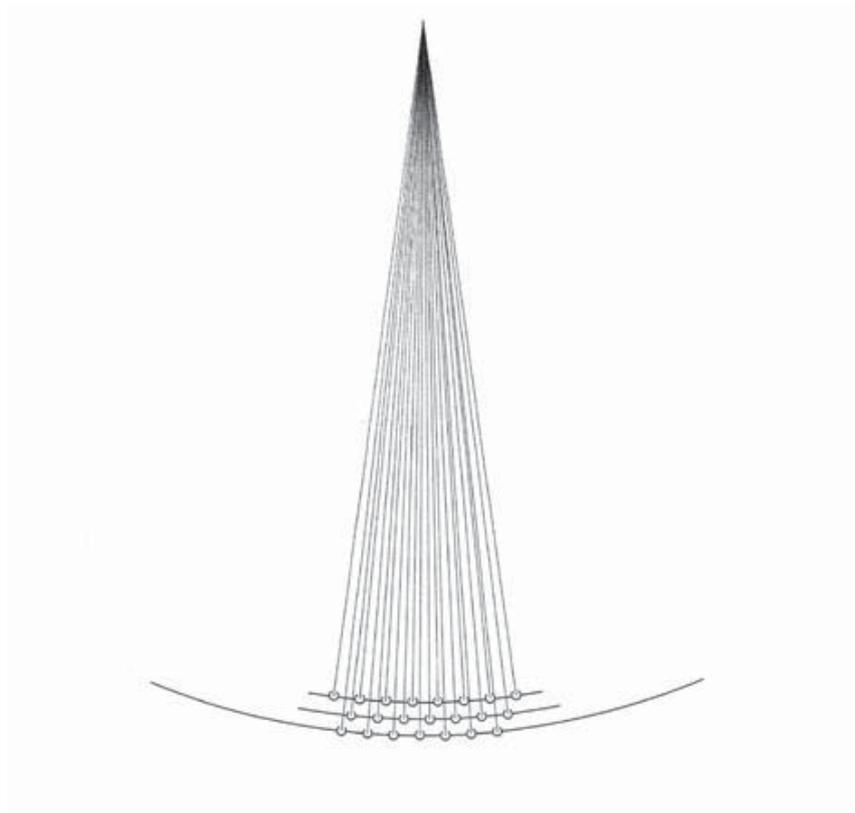
En el anillo todo esto era completamente diferente. Allí la gente se unía en una forma cálida e íntima. Su unión se apoyaba en el centro común y en todos los individuos que se aferraban a ese centro como «estrellas abiertas». Así, cada persona era una pequeña parte del anillo común. Incluso sus dos ojos se trataban entre sí, ya que ambos miraban al centro para que juntos pudieran generar una sola imagen. Los vecinos se volvían un poco el uno hacia el otro mientras estaban de pie, porque entre ellos corría un corto tramo del anillo, y la curvatura que resultaba cuando ambos miraban al corazón común los acercaba lo suficiente como para convertirse en uno solo.

Y sin embargo, la más íntima de todas las formas no es tan directa como a menudo se piensa. En última instancia, es solo



a través de muchos ojos como esta forma se apoya en el centro común. Es este centro, situado fuera de cada individuo, el que convierte al vecino en un hermano y al pueblo en una comunidad. Aquí, también, ningún hombre mira directamente a otro: se ven al otro lado del centro. Y donde la gente se dispone como un anillo dentro del anillo, solo la estructura concéntrica del orden conecta al hombre que va delante con el que está detrás: un anillo pasa al otro a través del centro.

Sin embargo, la más interior de todas las formas de amor es la más estricta: en el momento en que el anillo se abre, el poder que le es peculiar se rompe. Ahora, en la «forma de camino» la gente renuncia para siempre a su antigua manera de amar. Enderezando sus filas, entregan lo que les queda de la forma de anillo que en el «anillo abierto» todavía les pertenecía. Por fin se resignan, dándose cuenta de que deben seguir su camino sin amor —en ese sentido anterior— y que deben permanecer solos. Entonces, de sus corazones decepcionados —ahora solitarios para siempre—



aparece la nueva forma. Poco a poco va surgiendo. La verdadera ruptura se encuentra entre las formas del anillo cerrado y el abierto; este último tiende constantemente a materializarse en forma de camino: los anillos se abren cada vez más, su curvatura se vuelve cada vez más suave. Poco a poco, la gente deja de mirarse a la cara y las posibilidades de recuperar la forma antigua se reducen. El centro se aleja cada vez más, y finalmente este punto —el corazón mismo— se retira a una distancia infinita. Entonces los rayos del ojo, enfocados así en el infinito, se enderezan en líneas paralelas, y en ángulo recto con ellas, se forma el bloque.

Por tanto, la forma-camino es aquella forma de comunidad que surge cuando el centro del amor compartido huye hacia el infinito: como el anillo, es un caso extremo. Entre los dos se encuentran los anillos abiertos, cada vez más abiertos: estas son formas de transición.

Así como el anillo es una forma mucho más estricta de lo que puede parecer a primera vista, esta forma también es más rica en amor de lo que suponemos al principio. Y en última instan-

cia, lo que sucede en ambos casos es muy parecido. El amor ha asumido una nueva forma, pero mientras la estructura tenga un corazón y se aferre a este corazón con un espíritu vivo, el amor permanece, incluso cuando el corazón está afuera, en el infinito. Mientras todos los ojos se aferren a la luz distante y mientras la luz brille en cada corazón iluminándolo interiormente, esta forma también seguirá siendo una forma de comunión. La luz une a los seres humanos. Sin duda, se trata de un vínculo que va de un ser humano a otro por un camino que discurre a través del infinito, el infinito que crea y sostiene a ambos, que es común a ambos. Aquí se niega todo cumplimiento finito, ya que el pueblo solo comparte el centro allá afuera y su situación ante el infinito; y por lo tanto, este vínculo carece de toda cercanía y franqueza, pero sin embargo desborda de amor. Lo que une a la gente aquí es diferente de lo que los unió tan afortunadamente en el anillo. Pero es igual de fuerte y profundo. Cuando miran hacia la luz común, esta luz los hace darse las manos el uno al otro y teje una cadena sagrada. El amor al que creían que tendrían que renunciar vuelve a ser suyo como perseverancia. Esta pequeña fila en camino, estas dos, tres, cinco personas, saben que deben marchar hacia el mismo objetivo. La misma luz los ilumina a todos y los une a todos. Saben que en la perseverancia están profundamente unidos y que su fidelidad acompaña a cada uno confiando de manera segura en el otro. Y así, la forma-camino se convierte para ellos en una forma de amor definitivo, de amor en austera moderación, de amor traducido a una nueva forma. Este amor modela y colma la comitiva, tejiéndola, cosiendo su orden. A izquierda y derecha, las cadenas se extienden hacia un espacio oscuro e incierto y, abierta, la última mano se extiende hacia él. Pero la luz mantiene unida a la gente para que nadie se pierda. La perseverancia también es un acto humano fundamental y, por lo tanto, su articulación estricta, aparentemente tan dura, es en realidad una forma genuina de auténtica comunión, aunque de una comunión que parece fría y abstracta, ya que ha renunciado a toda realización finita.

Los símbolos del caminante son la cadena, la red y la cruz.



Ya hemos hablado de la cadena. Las personas se unen para formarla, una al lado de la otra. La ley de su formación es abstracta: una cadena surge cuando se sueldan eslabones similares entre sí. Así, una cadena puede alargarse cada vez más, pero en realidad no puede crecer, porque crecer significa desplegarse desde un centro, hacer surgir una forma poco a poco, crear un ritmo. Pero aquí no hay centro. La cadena se puede cortar por la mitad y su longitud será la misma desde cada extremo hasta el punto donde se cortó. Pero este punto no tiene significado para la forma y la cadena en sí es la misma aquí que en cualquier otro punto. La cadena no tiene medida. Tener una medida significa, de hecho, ser medido desde dentro y, creciendo, completar la medida interior; significa ser capaz de crecer y articularse, poseer un límite interno dentro del cual surge una forma significativa. De todo esto la cadena no sabe nada. Siempre se puede agregar un nuevo eslabón, pero esto no cambia la cadena; no es ni mejor ni peor. La monotonía sin fin es la ley de su formación.

En la columna que marcha, las cadenas —una detrás de otra— están tejidas en la red. Esta red tiene la forma de un campo rectangular que se divide en cuadrados. Los seres humanos ocupan los puntos en los que se anuda.

Esta forma también surge a través de un simple aumento. El individuo se agrega al individuo para formar la cadena, y luego se multiplica en el campo.

En este proceso el individuo no experimenta nada. El que entraba en el anillo era elevado a una forma superior que se le habría cerrado como individuo. Participaba en un movimiento creativo cuyo resultado era la nueva forma comunitaria. Pero el individuo que se encuentra en la red participa en una multiplicación de lo que ya es. Se le agregan otros, pero aún así esto no

da como resultado una forma superior. La adición no le cambia y no le concierne interiormente; la multiplicación, una vez iniciada, puede llevarse a cabo sin cesar, sin que por ello se desarrolle algo nuevo; para el patrón en sí, el número de personas que están entretajadas en él no tiene la menor importancia, ni nada cambia si se quitan algunas de ellas. Ni por el individuo ni por la forma misma se puede saber hasta qué punto asumirá finalmente el todo; esa es una cuestión puramente cuantitativa: la red aumenta de tamaño mientras dura su fuente de suministro. El anillo, por el contrario, se mide desde el principio por esa minúscula curva formada por dos vecinos, incluso por los dos ojos de un solo ser humano.

Por tanto, esta forma es abstracta; carece de los poderes del crecimiento orgánico. El movimiento generativo es de flujo uniforme, de acumulación lenta, y necesita a la gente solo como material para esa uniformidad. Dentro del todo, los hombres tienen valor solo como puntos; la red los sujeta de acuerdo con su tipo humano y los utiliza como ocupantes intercambiables de lugares particulares. Conocemos estas formas en el mundo inferior. Así, en una solución saturada, los cristales precipitan en forma de red, porque en estas regiones inferiores de la naturaleza la construcción es todavía solo una simple acumulación, un movimiento de agregación. Ésta es, entonces, la palabra adecuada: aquí, en lugar de organizarse, la gente cristaliza.

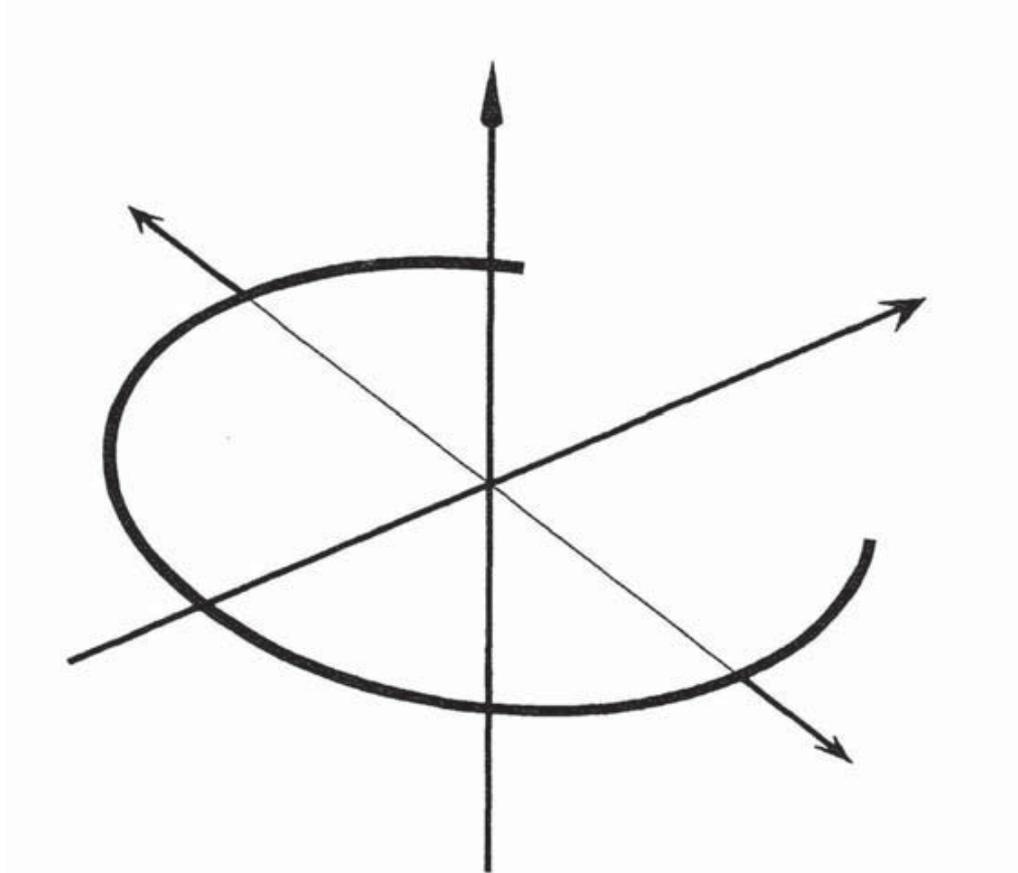
Esta idea no es familiar para nosotros, pues generalmente pensamos que la vida ha superado este principio inferior. Y sin embargo los seres humanos adoptan esta forma no pocas veces: aunque nos resistamos a admitirlo, se trata de una de las formas fundamentales de nuestro estar juntos. Esta red —inherente incluso al plano estructural del cuerpo, cuyo diseño se apoya en la longitud del paso y en el ancho de los hombros— siempre aparece cuando la gente debe ir por un camino común: incluso caminar significa dividir la tierra según la longitud de la zancada. La red es la forma cristalina de la multitud que fluye. Su tipo amorfo se puede ver cada vez que una masa de personas va a una «reunión» o regresa de una. A la menor provocación —por ejemplo musical—, esta corriente informe se transforma en un instante en el

orden cristalino de la marcha: la disposición amorfa de la masa se inclina hacia la estructura de la marcha. Este orden, sin embargo, se distingue de una manera importante de la red cristalina: está dirigido hacia una meta. Cada enlace depende de este objetivo, cada uno está «abierto» a él. La cadena y la red no están soldadas dentro de sí mismas, sino que están ligadas a la meta; en toda su extensión se abren hacia el final: son «cadenas abiertas».

La cruz es el tercer elemento de la forma.

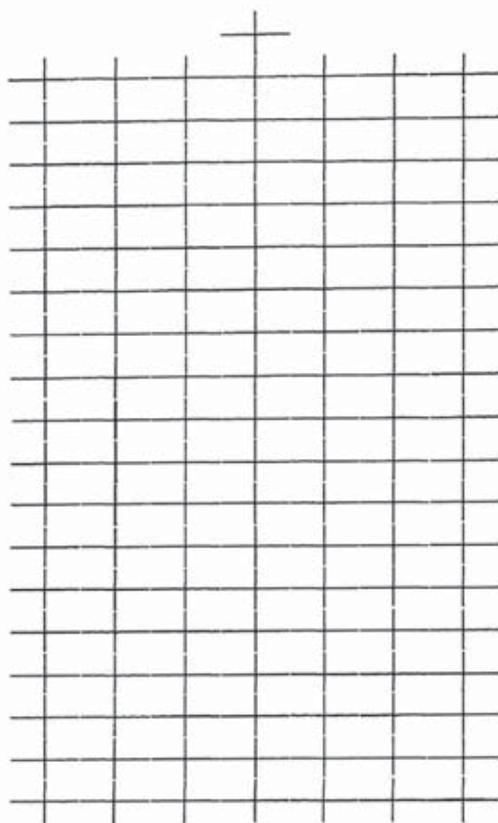
La red crece a partir de muchas cruces pequeñas, cada una de las cuales marca el lugar de un ser humano. La estructura corporal del hombre está polarizada: un eje corre verticalmente de abajo arriba, otro horizontalmente hacia adelante en la dirección del camino, y el tercero corre en ángulo recto con él, en la dirección de los hombros. Los tres ejes están en ángulo recto entre sí.

Esta cruz polar que está representada en los hombres vivos no debe confundirse con la cruz en ángulo recto de la geometría



analítica, que en realidad se basa en la forma de estrella y que parte de un punto imaginario para repartir el espacio en direcciones de igual valor. Aquí cada dirección tiene su significado inalterable. Y lo que es más importante —excepto la dirección lateral que irradia a ambos lados— el movimiento, aunque pasa «a través» del hombre, no tiene su origen en él. Está asentado en él: el «destino» le ha dado dirección. No divide el mundo: varios movimientos se cruzan en él y él está colocado en el punto donde se cruzan. El mundo está dividido por él y a través de él.

La forma de cruz no tiene espacio. El que está dentro de ella experimenta el mundo como dirección. Su poder de creación de espacio se acaba cuando representamos la cruz en ángulo recto, y por lo tanto se traduce en movimiento dirigido. El mundo viviente está dividido de esta manera. Lo que realmente experimentamos del mundo ya no es una bóveda espaciosa y una plenitud ininterrumpida, sino un camino estrecho que se abre



hacia adelante, que se eleva paso a paso desde la oscuridad para luego perderse de nuevo detrás; y también es una cierta extensión hacia ambos lados, una extensión de las manos hacia lo incierto. Esta forma de participación en el mundo es estrictamente lineal. Todo lo que pueda haber junto a las ramas del sistema solo se percibe vagamente. La forma se presenta en medio de un mundo incierto, un mundo por el que debe viajar pero en el que no encuentra más que el «medio» de soporte.

La red, formada por cruces individuales pegadas unas a otras, es también una estructura lineal, sin espacio, ya que tampoco en ella hay plenitud espacial, sino direcciones. En la red, el mundo se experimenta solo como dirección y como medio. Su condición interna, sin embargo, puede compararse con la del «entramado» de un puente de hierro o de alguna otra estructura «de esqueleto»: el poder del espacio se ha unido en una red de miembros y atraviesa el universo sin expandirse hacia afuera. Todavía este sistema tiene una especie de espacio interior: las tensiones fluyen a través de los miembros y se intercambian entre ellos, y de esta manera la forma se completa. La estructura surge a través de un simple proceso de adición, pero cada adición cambia la tensión interna de tal manera que en cada punto se puede experimentar el todo internamente. Dado que además la «celosía» está firmemente soldada entre sí, se determinan con precisión los distintos intervalos y extensiones dentro de ella. Los miembros individuales están «ubicados» en relación exacta entre sí, y es este efecto de ubicación el que produce una impresión de espacio metamorfoseado, que está provocado por la extraña exactitud de las medidas. Conocemos la sensación de desolación que nos invade cuando recorremos las calles de una ciudad construida según un plano reticular pero que no tiene centro: mucho espacio pero sin espacio.

Dos personas recorriendo un camino común experimentan su unión no solo como adhesión, sino también como elevación a una forma. El pequeño grupo experimenta el hecho de ser tres, cuatro, cinco, no solo como suma, sino que experimenta su número como una cualidad, como un valor particular. El grupo percibe

que su unión tiene una cierta extensión, que un cierto número de miembros conforman un campo de un tamaño definido. Mil personas, incluso diez mil, experimentan el tamaño de su formación. La procesión percibe una medida interior de su número total; el individuo sabe que es exactamente de ese número del que es miembro, y ese número se convierte para él en una parte de esa forma bajo la cual experimenta su propia posición dentro del todo. Conoce su lugar particular y sabe que las distancias dentro del campo de acción y todas las interrelaciones que surgen de ellas están aseguradas. El orden se conserva en medio del flujo y da a los miembros una sensación relativa de espacio y una cierta seguridad.

Esta experiencia se convierte entonces en parte del hecho supremo de que toda la estructura viaja por el mundo. Esto se puede comparar con la experiencia de un viaje. A bordo del barco, cada cosa tiene su distancia establecida con todo lo demás: todo y todos tienen allí su lugar exacto. Un estricto conjunto de órdenes rige los deberes de los marineros y, al mismo tiempo, el barco entero navega a través de un océano peligroso hacia un puerto lejano. El barco apenas posee significado en sí mismo: su construcción, así como el trabajo bien definido y riguroso de la tripulación, tienen como objetivo en cada detalle la feliz finalización del viaje y reciben su explicación de él. Pero al mismo tiempo, brindan a la tripulación la relativa seguridad de que el suyo es un buen barco que proporciona refugio y protección; y en el desempeño de sus funciones, los hombres experimentan la confianza de los oficiales y de la tripulación. Saben que esta disciplina tan dolorosamente mantenida es beneficiosa y es un símbolo de confianza mutua. Y por eso obedecen de buena gana. Los pueblos solo son verdaderamente uno en su destino común, pero por debajo de la gran y sublime comunión en la meta lejana de su camino se forma entre ellos una pequeña y genuina camaradería, aunque sea relativa y solo válida por un tiempo.

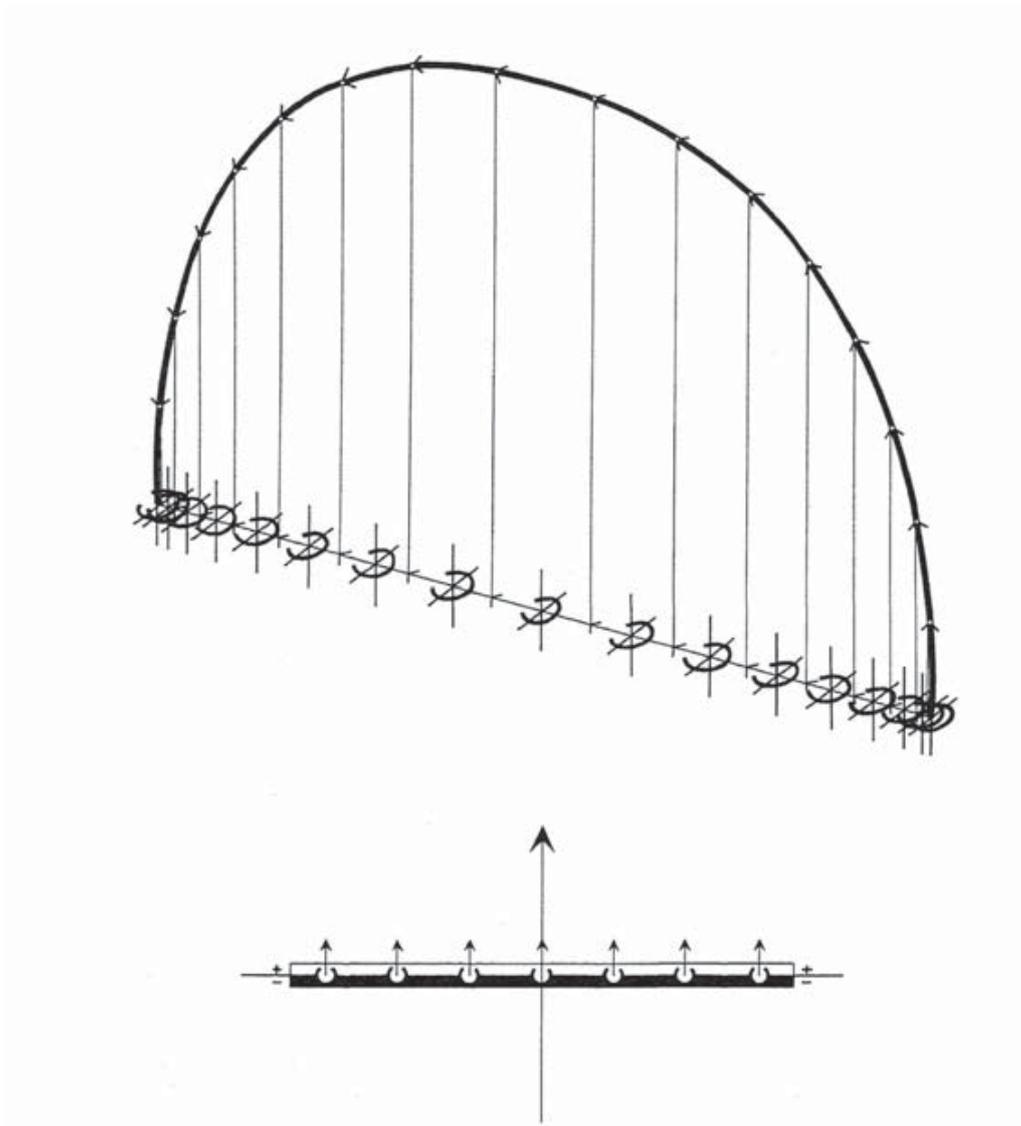
Todo esto debe ir unido. La forma de camino es una forma necesaria, resignada; y las gentes cuyo destino es el «camino común» viven sin sosiego —casi sin cuerpo— en esta tierra. Pero

viven de una manera grandiosa y audaz. Han comprometido toda su existencia para alcanzar la meta. Su espacio se limita a representar el camino, ninguna forma de crecimiento vivo impregna su desdichada asociación. Sin embargo, en el fondo se consume el proceso secreto entre la distancia y el fin, y esto les da la medida de una gran historia; paso a paso el viaje se hace realidad. Exteriormente, esta forma se asemeja a las formas más básicas de la naturaleza. Pero la humilde «cadena» está trabada en sí misma, un eslabón está soldado al otro y nadie puede escapar; la cadena natural multiplica la desdicha del anillo natural que está atrapado en sí mismo. Sin embargo, las «cadenas» de la forma-camino se construyen a partir de anillos abiertos. Su unión tiene su raíz en el objetivo: a esto lo llamamos una «cadena abierta». Esta «red» tampoco tiene nada que ver con la red en la que está atrapada la naturaleza. Aquí los vínculos no están atados entre sí, ni una fila entrelazada con la siguiente: en cambio, todos están vinculados al objetivo; de una fila a la siguiente se da un paso en la historia. Esta forma se apoya en la libertad y su vínculo es la constancia. La uniformidad la impregna, pero esta uniformidad se fundamenta en el hecho de que todos están mirando hacia el futuro.

Aquellos que están anclados en las formas cerradas nunca comprenderán esta peregrinación. Conocen el camino solo como un medio; para ellos, el camino conduce de una propiedad a otra. Para ellos viajar a lo largo de una vida, un pueblo entero, una generación en camino, el camino como la anatomía de la existencia... es algo insoportable y sin sentido. El camino como servicio de Dios les suena a blasfemia, y en el momento en que adquieran una comprensión de la forma como tal les parecerá aún peor, como una espantosa alteración de la mente abstracta, como una monstruosa tentación. Si la forma-camino es así, tan carente de espacio, tan monótona, tan fría, entonces no puede volverse sacra, ya que cualquier cosa que por su propia naturaleza sea incapaz de albergar un significado sagrado es incapaz de convertirse en un contenedor sagrado.

Entre tales reproches se esconde una verdad: estos caminantes tienen muchas dificultades. No tienen hogar. La forma los hace fugitivos en la tierra, los consume en la representación de un

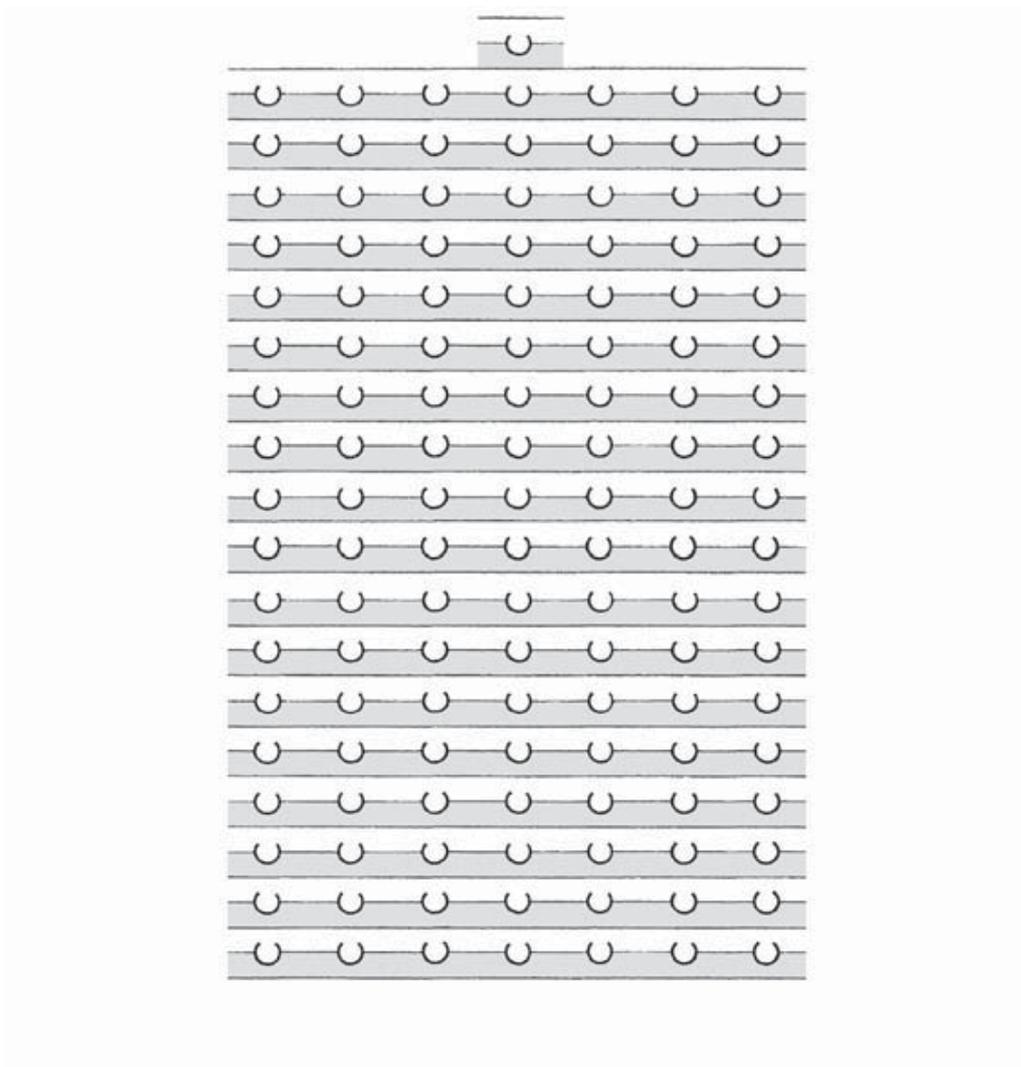
proceso interminable de aniquilación. La tierra no es más que el material que soporta su peregrinar, no es un reclamo en juego. Este pueblo no funda ciudades, no cultiva campos. Las cosas que otros pueblos dan por sentadas —que el hombre protegido en Dios también tiene un hogar en el mundo; que dondequiera que haya una forma sagrada se produce una delimitación reverente; y que en el fondo, construir una iglesia significa acotar una pieza del mundo que de esta manera se convierte en lo que Dios originalmente quiso que fuera—, todas estas ideas son ajenas a este pueblo. La meta es eterna y sagrada, y la forma-camino se alcanza como forma de un medio sagrado para un fin sagrado. Pero



incluso considerarla simplemente como «forma» (que de hecho lo es, en un sentido preeminente) sería una deslealtad, pues esto desviaría la mirada de la meta y la forma se desintegraría instantáneamente. Y por eso es bueno que esta forma no tenga encanto: su rigurosa austeridad es su virtud esencial. Este pueblo solo tiene la opción de depender total y completamente de Dios, y así convertirse en maravillosamente grande o perder con Dios la última oportunidad de una existencia digna de los hombres. Estas personas deben arriesgarse por completo en la búsqueda de su objetivo eterno; incluso en las cosas más sencillas no tienen más que la elección final. Cualquier cosa que pudieran quedarles después de su deserción sería miserable y su miseria no podría ocultarse. Su degradación pronto se haría evidente, mientras que otros pueblos, mucho después de su deserción, todavía pueden caminar con el duro cascarón de una forma esférica que el Señor ha vaciado de sentido hace mucho tiempo.

Esta forma no es suficiente en sí misma. Solo es soportable como un trabajo en cadena radicado en la luz, encaminado hacia la meta eterna. Si se aparta de esto, se sumerge en los reinos inferiores. Sin embargo, la forma cerrada tampoco es suficiente. En el momento en que se cierra, también se convierte en una forma de desesperación. Este destino sería común para ambos. Ante Dios, ninguna forma es superior a la otra. Una es más atrevida, la otra más hermosa, pero cada una a su manera es apta para alcanzar lo más alto.

A primera vista, el órgano verdaderamente importante no es el pie, sino el ojo. Por sí mismo, el pie solo se extravía, y en la oscuridad sus pasos pronto vuelven de nuevo al lugar de donde partieron. Pero el ojo ve el sol y las estrellas, estos le marcan una dirección y el ojo endereza el pie. Por tanto, fue la luz quien creó el camino que recorre la gente. Su camino se convirtió —por así decirlo— en un segundo faro, una nueva forma del camino de la luz. Los pueblos siguen la estela del sol, y el camino de su historia atraviesa la tierra como esa línea recta que conecta el punto donde sale el sol con el punto donde se pone: su camino es la materialización del gran camino que el sol recorre a través de los cielos.



En realidad, la luz es el poder polarizador. Y por tanto, en la cruz que marca el cuerpo humano, el eje que significa «camino» puede compararse con una unidad magnética que está polarizada hacia la luz (y por consiguiente, en la dirección opuesta a la oscuridad). Cuando todos estos elementos polarizados se fusionan entre sí para formar la rejilla, se produce un inmenso imán; y dentro de él, cada pequeña varilla se sujeta a la siguiente de tal manera que un polo positivo siempre se encuentra al lado de uno negativo. En sentido figurado, esta estructura puede representarse como un campo rayado en el que se alternan bandas claras y oscuras y que comienza en la oscuridad y termina en la luz. Además, cada elemento está formado por una franja oscura y una franja clara.

Aquí podemos mencionar que el eje vertical de la cruz polarizada que pasa por cada ser humano guarda cierta relación con el sol, ya que este eje está dirigido hacia el cenit. Allí el sol se encuentra en su punto más alto. Y esta experiencia se fusiona con la de la superación de la gravedad, aunque astronómicamente la posición del sol en el meridiano nada tiene que ver con el centro de la tierra. Aquí es nuevamente evidente que el mundo real en el que los hombres viven y mueren y efectúan su salvación — también el mundo de todos los grandes pensadores y artífices, el mundo de los poetas y constructores— tiene poco que ver con las construcciones de los matemáticos y astrónomos. En este mundo la noche es profunda y el día alto, y hay un gran significado en el hecho de que el movimiento de la vida busca el meridiano del sol, y que a pesar de esto el ojo se posa en el borde del horizonte y no en el cenit; y también tiene sentido el hecho de que la trayectoria del sol cruza el horizonte solo dos veces, una por la mañana temprano y otra al final de la tarde, de modo que el sol baja a la tierra al principio y de nuevo al final. Los hombres siempre han creído que el gran camino de su vida al que cada uno de los muchos pasos cotidianos aporta su contribución, conduce de Dios a Dios, y por tanto, es «camino sagrado». Pero donde el camino se convierte en culto divino, su dirección se invierte. El camino de las oraciones va desde el atardecer hasta el amanecer. Orando, la gente se vuelve hacia el este. Abandonan el camino histórico; interrumpen su proceso natural, y en una majestuosa inversión de la trayectoria del sol, revierten el curso natural del mundo y se vuelven hacia el misterioso lugar donde la luz nace por primera vez. La gente se mueve hacia la fuente del sol. Hacen que todos los cursos de la historia fluyan hacia Dios. Y así, su propio peregrinar se convierte en oración y procesión sacrificial.

Todo este orden se adhiere a la luz eterna, cada individuo está abierto a ella y es la luz la que cohesiona las filas abiertas. Si miramos más de cerca, vemos que cada una de estas «cadenas abiertas» es un caso extremo del anillo abierto, ya que cada una es una pequeña parte de un anillo de radio infinito. Si este orden se cumpliera por completo, sus miembros se unirían. Y así se hace evidente que este orden es una pequeña pieza recortada del

perímetro infinito de un círculo infinito. Esto significa que el orden es un segmento de una imagen de estrella infinita con la luz sagrada en el centro. De la misma manera, cada fila se aferra a la luz y, por lo tanto, toda la comitiva es un segmento de un orden mundial infinitamente concéntrico. Entre fila y fila se encuentra el infinito. Cada hilera se aferra directamente a la luz y, colocándose una detrás de la otra, establecen, paso a paso, el progreso de una historia que camina hacia la eternidad o que surge de ella. El orden completo es un segmento de la estrella eterna y sus filas son la precipitación de una historia eterna. El pueblo que se reúne para formar este orden entra en el plano de la eternidad. Se repiten a sí mismos que son un pedacito de la imagen estelar infinita que rodea la luz eterna, y se convierten en el material de la historia sagrada de esta luz.

Pero esta historia tiene una extensión infinita y los pasos individuales son tan pequeños en comparación con ella que toda diferenciación desaparece y la uniformidad impregna la estructura. Las personas que se hacen parte de la eterna imagen de las estrellas renuncian a toda esperanza de alcanzar su plenitud en una forma finita. Se atreven a aspirar al todo. Esta sagrada uniformidad, sin embargo, nada tiene que ver con esa uniformidad que el hombre comparte con las cosas inferiores: con la uniformidad de lo repetible, de la especie como medio para un fin, con esa uniformidad cuyos símbolos son los números que llevan los esclavos o los grilletes que los encadenan entre sí; con el ritmo mecánico de masas degradadas a herramientas políticas o de cuerpos y almas rebajados al nivel de la materia. La sagrada uniformidad pretende algo completamente diferente. En un sentido absolutamente sublime y absoluto, se refiere al hombre como tal, tal como es ante Dios. Constituido en forma de camino, el pueblo renuncia a todo vínculo pasajero y se une en las últimas realidades que son comunes a todos. Pertenecen a la especie de la que dan testimonio, pero no a la especie como portadora de funciones inferiores, como principio de impulsos infrahumanos o incremento aritmético, sino más bien a la especie como humanidad, como el pensamiento del sexto día de la creación, como lo que Dios quiso cuando, después de crear las estrellas, las plantas

y los animales, creó al hombre. Cuando todos estos individuos, sin renunciar a lo que más les gustaría ser o tener para sí mismos, asuman un orden común en el que todos juntos no expresen más que el hecho de ser criaturas humanas ante el Creador, y cuando así se constituyan en lo último que ellos mismos tienen en común, en su humanidad, esto será honorable y grandioso. Y también difícil.

En el anillo, la historia humana se reunía ante Dios y le suplicaba que bendijera su vínculo. Aquí los hombres que están unidos entre sí solo por su condición de criaturas, que no tienen nada en común ante Él salvo su humanidad desnuda, se ponen ante Dios. Esa especie que comparte un destino común ante Dios se presenta ante el Señor, en Él declara su solidaridad, hombre a hombre, gota a gota en el torrente de la historia humana, como granos de arena en la playa del género humano. En esta gran monotonía, el individuo se olvida de defender su propia singularidad. Transpone su propio significado al Creador. Es como un participante en el pensamiento del Creador que quiere a todos los hombres, que hace posible su incorporación a la igualdad espiritual. Cada uno de estos pequeños elementos está orientado hacia Dios de la misma manera que la forma completa; cada pequeña gota fluye hacia Él de la misma manera que lo hace la gran corriente de la humanidad. El destino supremo del hombre es ser convocado, estar en camino, y en la medida en que esto se repite en cada individuo, participa legítimamente en una monotonía — aunque verdadera — de la situación teológica. En este gran orden de marcha, el pueblo está unido tan solo por la ley común de su destino final.

Un pueblo en camino no tiene altar. Si tuviera altar —ese lugar sagrado por donde Dios entra en el mundo—, el camino habría terminado. Tendrían una posesión sagrada y en ella encontrarían descanso. Mientras continúan su camino, Dios está lejos de ellos, está afuera, va delante de ellos y ellos dirigen su procesión hacia Él.

Para este pueblo, el verdadero peligro no es el mundo, sino Dios. Han renunciado al mundo y lo dejan para avanzar hacia el origen misterioso de la luz. Persiguen la luz sin descanso. Toda

su vida se ha convertido para ellos en un viaje; su poesía sueña con la catedral escondida que solo pueden encontrar los absolutamente puros, e incluso sus guerras son cruzadas hacia un lugar sagrado. Todo su ser y todo su poder se consumen en un viaje sagrado. Y sin embargo, no pueden llegar a la morada de Dios porque el horizonte huye siempre ante ellos. Les gustaría entrar en lo que está más allá de su historia, pero este más allá siempre se retira. El pueblo avanza sin cesar hacia su objetivo, y sin embargo, el objetivo se adelanta y el camino se extiende a través de la tierra desolada. La gran inversión de toda la historia del mundo avanza: en el pueblo Dios crece en secreto, en ellos aumenta su gracia; pero ellos lo buscan más y más pero no se acercan a Él.

Y así sufren una terrible desilusión. Se dan cuenta de que nunca alcanzarán a Dios mientras se dirijan hacia Él, que aunque este camino sagrado se corresponde con la dirección que lleva hacia Dios, este nunca termina y el hombre nunca logra su meta, ni siquiera en el infinito. Cuando el pueblo se da cuenta de que ha emprendido un camino sin esperanza, llega el momento decisivo.

Puede suceder que la gente se desespere, pensando que ha sido engañada. Que la luz en la distancia era el reflejo de algún resplandor terrenal, tal vez el de su propio pequeño brillo, y que lo han perseguido sin sentido. O aún conscientes de que han seguido una luz eterna —pero amargados y desolados, vacíos y completamente agotados— puedan dejar de seguir lo que no es más que una burla para los hombres.

En el momento de la desesperación, la ruina se apodera del orden. Se desmorona. Los anillos abiertos se encogen para formar los eslabones de una cadena, el pueblo yace sin esperanza en la red de la naturaleza. Separado del significado que lo sostiene, el individuo se hunde en la uniformidad de la especie, de la función, del patrón mecánico. Está atrapado en las formas desoladas de cadenas, rejas y redes. Abandonada y sin timón, la estructura está a la deriva en el mundo oscuro. Donde el camino significativo entre la salida y la llegada se desvaneció bajo la superficie, comienza el impulso sin rumbo, el viaje interminable hacia la nada. Ese pensamiento profundamente corrompido,

cuyo significado debe ser sustituido por la mera representación de un movimiento vacío, ese pensamiento ni nos soporta ni nos sostiene. Sin embargo, esto es exactamente lo que los hombres deben hacer: perseverar en el desdichado orden de la tripulación y aceptar su suerte dentro de ella. Porque esto permanece. Ya no se explica ni se ilumina por la plenitud que emana de la meta, el contexto queda como un fantasma: solo se puede confiar en Él. Así, el orden degenera en su propia caricatura. La meta infinita era todo su fundamento; todas sus partes eran anteriores a esto y solo en la meta todo tenía sentido. Dejado a sus propios recursos, se convierte en una burla, en un viaje vano y vacío.

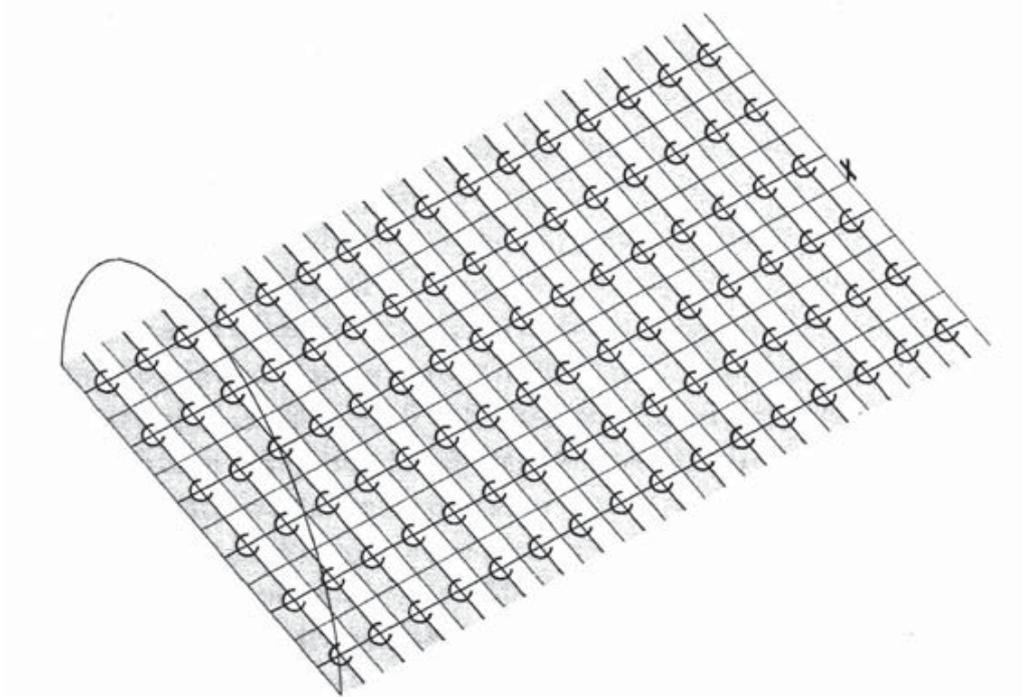
Y sin embargo, también puede suceder que el pueblo permanezca fiel a su vocación incluso cuando su comitiva, completamente agotada, se desintegre. Ahora, ya sin esperanza, se rinden incluso a este su camino sagrado y se encomiendan al Señor sin reservas. Han llegado a su fin, no pueden seguir más y reconocen su impotencia. En ese mismo instante el viaje termina y Dios está cerca. Entonces, de repente, se hace evidente que el Señor ya había planeado este resultado cuando llamó a la criatura en su camino, que diseñó todo el camino para llevarle a este mismo fin, y que desde el primer momento este fin se insertó en el camino para guiarlo. El último paso estaba contenido en el primero y cada paso posterior llevó al pueblo hacia el final. Y cuando la criatura finalmente renuncia a alcanzar esta meta —entregando incluso su esperanza eterna y su oportunidad sagrada—, es entonces cuando la ha alcanzado, y Dios se le entrega en abundancia. Aquí está el altar.

Ahora hay dos puntos marcados en la tierra: el de la primera vuelta atrás —la puerta— y el de la rendición final —el altar—. Entre ellos se extiende el camino sagrado, y está claro que Dios fue quien le dio su medida.

Dios contó y calculó previamente todos estos pasos. Lo que parecía un movimiento inconmensurable que podía continuar sin fin estaba, en realidad, medido y delimitado, y esta medida se agotaba paso a paso, como una vasija se vacía gota a gota hasta mostrar sus posos. El movimiento «inconmensurable» está

impregnado de una medida eterna. Principio, extensión y meta generan juntos una forma articulada que consta de dos puntos —manantial y desembocadura, podríamos decir— y de un río que fluye de uno a otro. El progreso lineal del puro aumento está incrustado en el fluir de una forma cuyos límites se establecen en la eternidad. Cada gota que cae de la vasija de barro es restaurada por la gracia.

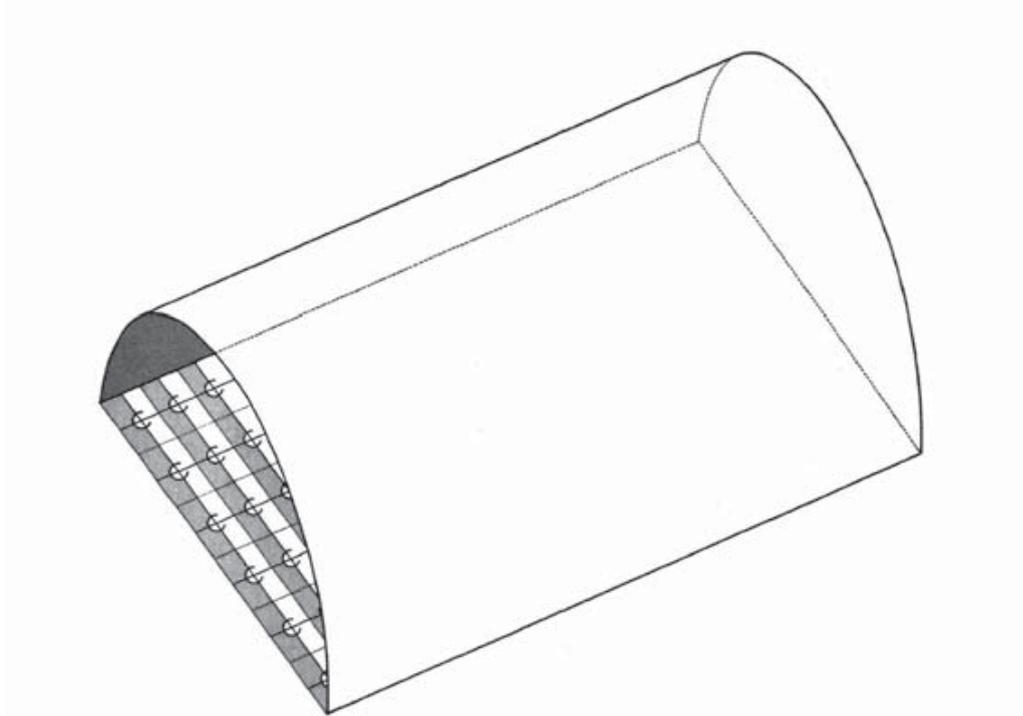
Ahora que hemos encontrado el vínculo que une al pueblo en marcha con la tierra, por fin podemos diseñar una casa para la procesión y para su avance sagrado. Esta casa está construida sobre el «camino sagrado» y es en sí misma un camino sagrado. Este camino comienza con el portal. El portal es el lugar donde el pueblo interrumpe el curso de su historia y se vuelve hacia el origen, hacia el lugar del primer sacrificio ocurrido de madrugada. La gran puerta está oscura. El camino termina en el altar y el altar se levanta sobre escalones anchos, que son como las primeras filas en el orden de marcha. El altar es el lugar donde la gente cesa su deambular sagrado, y por lo tanto es el lugar del sacrificio



final. Se encuentra bajo la luz más pura y clara. Detrás de él, el edificio llega a su fin: el movimiento del edificio ha generado la meta. El pueblo se encuentra entre el extremo y el final, y su permanencia consume el camino.

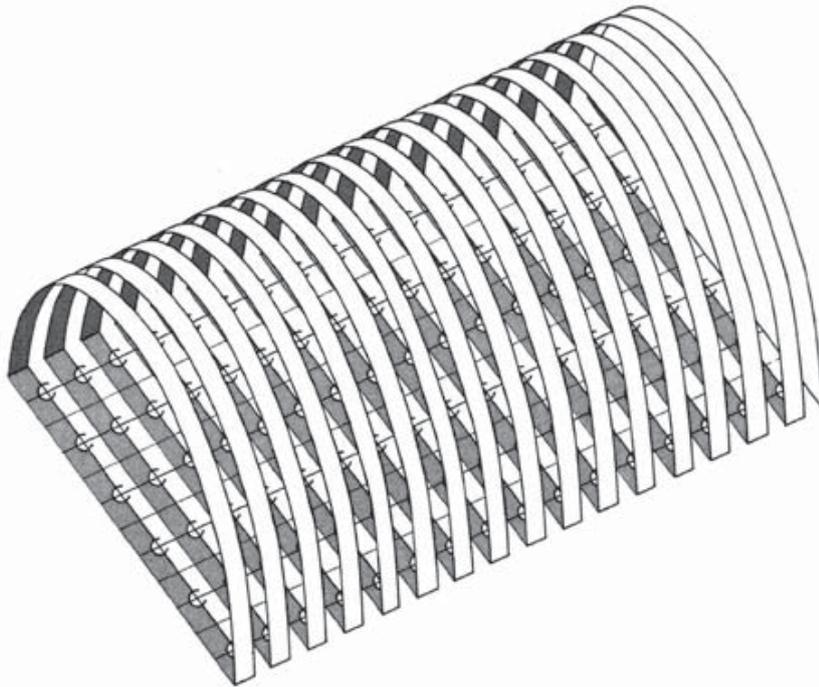
La elaboración ulterior del arquetipo es difícil. En los arquetipos anteriores, el espacio interior de la ordenación de las personas correspondía a la estructura del universo. Cuando representábamos este espacio interior mediante el uso de los muros y del espacio del edificio, al mismo tiempo le dábamos al mundo su forma; desde el interior hacia el exterior, la estructura era una composición armoniosa de personas y mundo entrelazados.

Aquí no es tan sencillo. La forma-camino no tiene un espacio real y continuo. Su estructura en forma de red entrelaza un mundo que ha sido recorrido pero no experimentado, que se pierde por completo en lo incierto. La «localización» interna en la forma-camino proporciona solo un «espacio relativo»; lo que le correspondería tal vez fuera una estructura esquelética, sin extensión. En realidad, la mejor solución sería darle al espacio interior relativo su refugio relativo, en una rejilla que lo abarcara



todo. La iglesia gótica logra esto. Envuelve el camino sagrado con una malla de pilares que luego se entrelazan para formar la red de la bóveda. El espacio circundante irrumpe a través de este enrejado y es oscuro en su parte inferior y luminoso arriba. Ésta es la expresión precisa de lo que ocurre en la forma-camino. Es infranqueable. El espacio reticular hace transparente el espacio del universo, y este arquetipo pone a jugar a los dos como en contrapunto.

Otra posible solución del problema sería ubicar la procesión en un desfiladero muy profundo: un túnel curvo, que fuera a la vez pared y techo, se extendería desde el portal hasta el altar. La pared de un extremo sería oscura, la otra clara. También aquí solo hay un espacio relativo, porque esta bóveda se encuentra en constante movimiento longitudinal: cada una de sus secciones transversales está trabajando para el camino sagrado. Rodea el eje central —que es al mismo tiempo el eje de la procesión— y lo impulsa hacia adelante. El movimiento circundante crea un camino central y este a su vez genera la bóveda. Esta bóveda



proporciona refugio porque se encuentra bajo un arco abierto, y posee espacio porque se encuentra allí: es espacio en transición incesante. Al mismo tiempo, la bóveda representa el mundo por el que transita la procesión, ya que para la comitiva este mundo es también camino y puerta de entrada.

¿Qué debería haber detrás del altar?

No hay un «detrás». Con el final del camino el edificio también está agotado, se ha dado el último paso y la luz ya está ahí. La procesión es como un imán y termina tan repentinamente como comenzó. La oscuridad estaba en la primera sección transversal, la luz está en la última: el principio y el final se encuentran, repentinamente, presentes. Sería un error poner en el extremo correspondiente al ábside un dispositivo que, como en el segundo arquetipo, abriera una vista eterna. La luz está aquí, ya no hay un más allá. La luz fue siempre la compañera oculta del camino y al final esta verdad «sale a la luz». La luz fue una ayuda luminosa para cada paso. Llegó hasta la misma puerta, su historia se remontaba a los primeros comienzos. Fue la luz la que condensó el primer vínculo y forzó el primer paso; su «lugar de residencia» se extendía por toda la comitiva. Pero esta separación —que de hecho, la palabra «con» también expresa— cede solo al final: el pueblo se reúne con la luz.

Un ábside sería legítimo y válido solo si no buscara más que ser el recinto de un punto final, es decir, si no buscara ser una estrella radiante sino un espejo cóncavo, recogiendo en el altar toda la luz del camino. El siguiente paso sería —naturalmente— colocar como muro testero un espejo que reflejase la procesión de vuelta a la oscuridad en el orden opuesto, lo que avanzaría el siguiente arquetipo.

Por lo tanto, el lapso entre el principio y el final no es ni completamente oscuro ni completamente claro. Su coloración apropiada es el gris, que es una mezcla de los dos. Este gris no es el resultado de una luz situada al final que se refleja en la bóveda neutral, sino que es más bien el color de la luz misma. Este mundo se encuentra en el crepúsculo.

Pero también podemos hacer que su mezcla sea evidente, dividiendo la bóveda en anillos, alternando muro y ventana, y por

lo tanto, oscuridad y luz. Entonces cada paso recibe su propio portal, y más allá de cada uno hay un poco de luz. Normalmente esto se hace de tal manera que la procesión está acompañada por una cadena de ventanas en lo alto de la pared que a su vez están separadas unas de otras por arcos transversales (la relación abajo-arriba también juega aquí su papel).

Ningún otro concepto estructural tiene una historia tan gloriosa como el «camino sagrado».

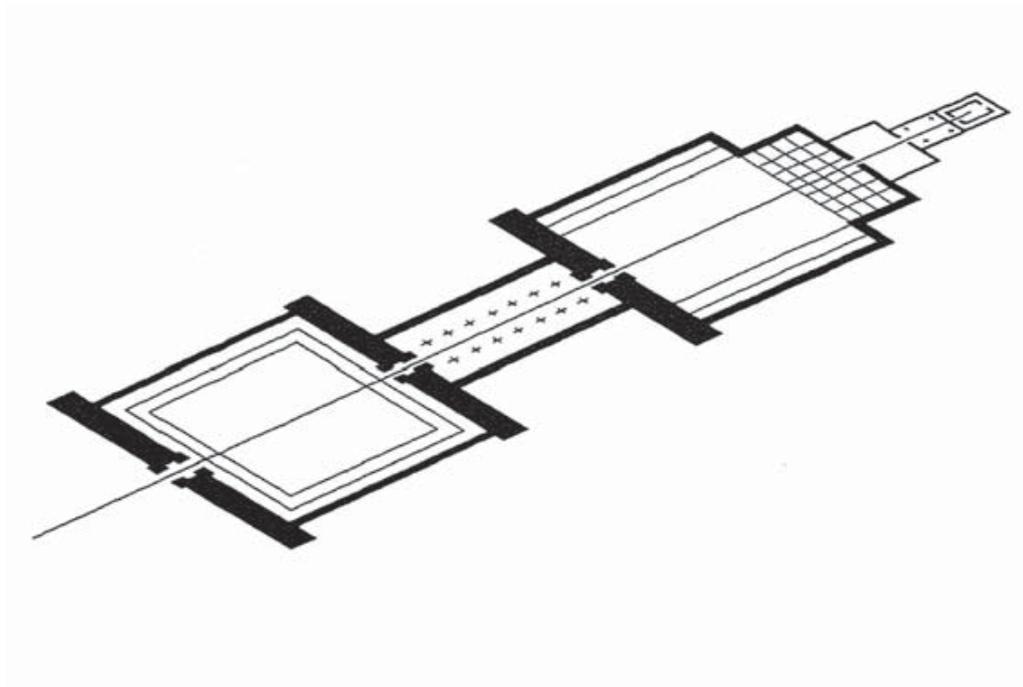
En este sentido, solemos pensar en las iglesias procesionales medievales, que despliegan esta idea con tanta magnificencia. Filas de pilares y grandes arcos unen y ensalzan el espacio de la santa peregrinación. Remoto e inabarcable, el espacio circundante fluye a su alrededor, forzando su entrada por las arquerías. Una oscuridad rica en misterio reina en el exterior. El camino está trazado de oeste a este: el espacio sube abruptamente y desde arriba la luz cae sobre el camino: un espacio rectangular apenas insinuado, un claro abierto en Dios, alto sobre las cabezas y protegido por la brillante bóveda, a través de la oscuridad sagrada ilumina a su consorte, el camino sagrado, situado muy abajo, en el suelo del abismo. No es más que el sitio de un camino —un estrecho sendero que pasa a través de un mundo incierto—, pero de gran solemnidad y noble proporción.

Pero la historia de esta idea se remonta mucho más atrás.

La basílica paleocristiana también es camino, con su solemne secuencia de portal, patio, vestíbulo, nave y ábside.

El friso del Partenón muestra el camino, un pueblo en solemne y sagrada procesión.

Pero sobre todo son camino los templos egipcios. Las gentes que vivían junto al Nilo experimentaban su vida como un arroyo y construían sus templos como ríos sagrados que transportaban al peregrino primero por la monotonía de interminables filas de pinturas, luego a través de portadas custodiadas por altas torres, después por extensos patios silenciosos, pasando por amplios pasillos y grandes y oscuras estancias en las que, desde arriba, entraba una luz débil que acompañaba el camino, y por último, atravesando cuartos más pequeños. El camino se hace más estrecho, el grupo



al que se le permite viajar se hace cada vez menor, y finalmente el camino termina en una cámara minúscula. Dentro de él se encuentra la barca sagrada: no un santuario, sino otro barco. Cuanto más tardío es el período, más tedioso es el camino. La sucesión de salas se repetía una y otra vez: se colocaban portadas, patios y vestíbulos frente al núcleo primitivo. Las cadenas de estancias que acompañan el camino del alma a través de las fases del mundo futuro también fueron diseñadas en este período tardío. Continuaban sin cesar, porque resultaba que siempre había que agregar nuevas fases. La idea del camino se convirtió en una gran aficción para este pueblo: no le encontraban fin. Y esta prueba fue real, ya que el camino esotérico no tiene fin y no tiene ninguna esperanza. Pero este pueblo no pudo darse cuenta de ello, y por eso estos templos fueron documentos de desesperación.

Aunque todavía hoy estos edificios nos atrapan directa y profundamente, es difícil decir qué se pretendía realmente en ellos. Un camino, por supuesto, que discurre a lo largo de un eje central—esto es fácil de percibir— y un camino que hay que recorrer realmente y que no fue concebido simplemente como una imagen o una perspectiva. Pero ¿qué significa todo esto?

Cuando caminamos por estos edificios —porque estaban destinados a ser recorridos—, su forma se despliega para nosotros en el tiempo: de la contigüidad surge la continuidad. Experimentamos los edificios como una secuencia en el tiempo, y esta secuencia está repleta de las experiencias más variadas. En la puerta de entrada, el peregrino experimenta el final, la vacilación, la oscuridad, la incertidumbre de la transición y luego la alegría de salir al nuevo espacio que se abre de par en par ante él. Hay partes de los edificios que claramente están destinadas a ser tranquilos lugares de descanso; aquí la gente debe esparcirse, estas grandes habitaciones son como enormes estanques con su entrada y su salida. Poco a poco el peregrino va introduciéndose en el núcleo, donde experimenta el espacio centralizado; a medida que avanza, deja atrás esa estancia, un nuevo pasaje se encuentra frente a él y tal vez más allá lo espera una parte del edificio que no es más que progreso y transición, con su eje central delimitado por monótonas filas de columnas, ventanas y vigas que avanzan en procesión estricta e invariable.

Experimenta la estructura como secuencia espacial. La secuencia consta de estancia, puerta de entrada y nuevamente estancia. Y así, para él, la forma del edificio corta sus pasos en el tiempo, se convierte en un avance lento, entremezclado con transiciones repentinas, se convierte en algo que sucede: y poco a poco comprende que allí está escrita una historia sagrada.

Estos edificios son imágenes del tiempo histórico. En ellos la vida se hace historia: es un curso continuo. Pero este flujo no es simplemente constante, sino que se construye a partir de «espacios de tiempo» cerrados que se tocan entre sí. En el punto de contacto, la vida, transformada en una nueva fase, avanza. Los espacios de tiempo poseen varias formas. Algunos son de gran amplitud, tan amplios y silenciosos que el camino que los atraviesa casi se pierde. Otros muestran claramente la forma-camino, avanzan paso a paso hasta que se cumple su medida y la fase antigua irrumpe en la nueva. La estancia y el portal dan fe de dos modos diferentes de tiempo histórico: un aumento gradual prepara el cambio precipitado.

Esta sabia imagen de la historia no es tan simple como esas construcciones modernas cuyo tiempo histórico oscila como una curva sinusoidal sobre un eje imaginario, repitiendo eternamente las mismas fases. Tampoco es tan simple como las ideas de una ascensión persistente, ni como la opinión de que la historia es fuente inagotable de sorpresas. Por eso es más cierta. Esta imagen sabe de repetición; para ella, el tiempo —tal como lo presenta la historia— es el tiempo de los relojes: el corazón de la historia late a un ritmo eterno, y es en este ritmo donde la historia se data. Pero este tiempo contiene la medida secreta que se realiza a sí misma, la maduración oculta. El «espacio del tiempo» se llena de repeticiones, la forma le da su medida y la transición abrupta lo finaliza. No una sola ola sino todas las ondas del río, su manantial y su desembocadura, todo junto, son la forma de la historia. O podríamos comparar esa forma con una gota de agua que va creciendo lentamente hasta que es lo suficientemente pesada como para desprenderse, después de lo cual una nueva afluencia hace que se forme una nueva gota y así sucesivamente, hasta que el recipiente se vacía. O a la tierra misma, que deposita cada estrato geológico en una acumulación que dura miles de años, luego lo marca con una línea no más gruesa que un cabello y luego precipita otro estrato sobre él.

Así, lo que aquí se construye a lo largo de un camino como una sucesión de edificios tiene como objetivo la forma del tiempo histórico: la historia se experimenta como un camino, como un flujo y al mismo tiempo como una condición arquitectónica. El ritmo sagrado de un proceso de purificación se toma prestado de la vida y luego se registra como forma arquitectónica. Y al recorrerlo podemos leer esta forma hacia atrás, en el tiempo.

Las raíces del proceso no están muy claras. Parece que implican un misterioso «almacenamiento» de los cursos y el material de la historia, pero no es fácil ver cómo esto es posible.

Aparentemente, el supuesto principal es que el tiempo histórico se muestra de dos formas muy diferentes —como proceso y como condición—, y que en cualquier momento el proceso puede ser eliminado o silenciado hasta convertirse en condición.

Los eventos pueden salirse de su propia corriente. Transformados en grandes estatuas, se alzan a orillas del río en el que se reflejan. Son como nadadores tranquilos, inmóviles en la orilla, mirando hacia el río y esperando el momento para zambullirse una vez más.

La historia se puede almacenar, y esto no es algo exagerado; no es una especie de «inmortalización» como solía pensar la gente, sino una de las cualidades más simples y comunes de todos los sucesos. Ocurre a diario: un objeto deja su marca visible en la placa fotográfica, en la casualidad del momento concreto, o deja su sonido en el surco de un disco fonográfico; se graba un discurso; la silla en la que me siento, el estudio, la casa, la ciudad, cada uno de estos objetos conserva el momento en que fue «erigido». Y esto sucede de manera completamente incidental y sin mucha referencia a si este momento fue malo o grandioso. Las cosas que están almacenadas, ciertamente no son «eternas» en absoluto, más bien son sucesos dormidos, o trozos y fragmentos de ellos: tal vez solo son cosas no esenciales que quedan. Están congeladas tal como estaban y como sucedieron. Todavía viven en su último momento y allí son «contemporáneos», incluso cuando ese momento puede haber terminado hace mucho tiempo. Los cuentos de hadas nos dicen cómo un hechizo congela el mundo en medio de un día cualquiera, en el que cada movimiento se conserva como un gesto a medio terminar que se completará solo miles de años después, cuando el hechizo se rompa. Este hechizo ocurre constantemente a nuestro alrededor. La historia almacenada existe en el presente como un ser durmiente en el tiempo, más aún, en dos tiempos: hacia dentro vive de un modo total y completo en el último momento que experimentó; hacia fuera está completamente presente como «objeto», como «material». Estos restos se pueden trabajar, tirar, romper: son un material que tenemos al alcance de la mano. Con su ayuda podemos reconstruir científicamente el antiguo estado al que pertenecían. También se pueden despertar. Podemos apoderarnos de esos eventos por medio de sus fragmentos remanentes, bloqueados y sobrantes, y podemos obligarlos a transformarse de nuevo en vida. Para el

músico, la vieja partitura vuelve a ser música, para el poeta la vieja página vuelve a ser poesía.

Todo esto es muy difícil de explicar. Podríamos pensar —y se ha pensado— que ningún acontecimiento pasa y que todos siguen presentes. El evento ocurre —por así decirlo— doblemente. Ocurre una vez como momento que pasa, y aquí se vincula interiormente con lo que le precedió y con lo que le sigue: sale del primero y se funde en el segundo, y no deja nada atrás. Permanece en el presente y existe solo en el presente; el pasado pasa porque su sustancia se consume en el nuevo momento. Pero al mismo tiempo, también todo sucede para siempre. Es irrevocable por la forma en que sucede y por el mismo hecho de que sucede. Y con todas sus cualidades accidentales, queda registrado en el libro de la historia. Hay un lugar donde se guarda. Este no es un lugar mítico, no es un lugar que se encuentre en las profundidades legendarias —el mito y la leyenda son, de hecho, la respuesta poética del presente a esta presencia palpable del pasado que atemoriza a los hombres—, sino más bien el lugar de la segunda historia, el lugar donde las cosas se conservan sin transformar. Es como si todas las cosas que ya no están destinadas a aparecer en el escenario estéril de la vida se guardaran en un almacén gigantesco, y como si los restos que aún permanecen en el escenario fueran el catálogo incompleto de esta colección. Descansan muy juntos: la vida juega ahora un poco con este, ahora con aquel, dejando a los otros tranquilamente acumulando polvo. Pero no estarían aquí si la historia no se construyera sobre el almacenamiento; y además, si no estuvieran aquí, la vida no tendría con qué jugar.

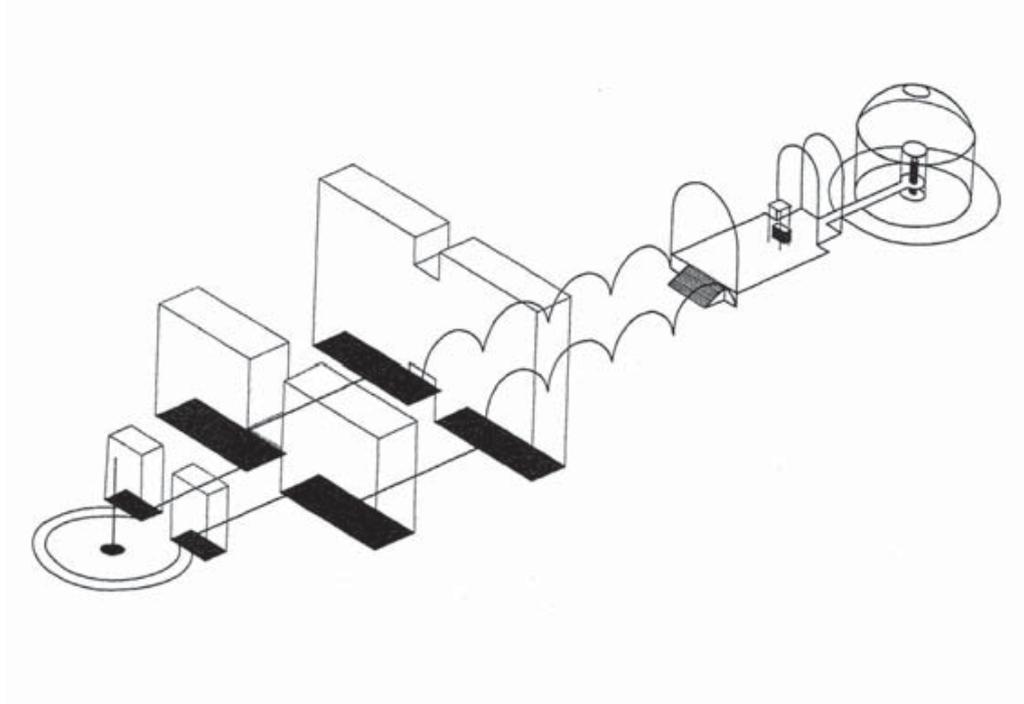
Según parece, los antiguos arquitectos entendieron cómo usar estas cualidades del proceso histórico con gran inteligencia. Depositaron la historia en los edificios, y el evento revolucionario que «entró» abruptamente se convirtió en portal, espacio de curso fluido.

El que seguía el camino sagrado despertaba la historia milenaria y entraba en su curso sublime. Y, sin embargo, los medios de los antiguos eran bastante limitados. Lo único que podían hacer era guiar a sus iniciados a lo largo de las interminables

filas de figuras que había al lado del camino, dejándoles leer lo que allí encontraban. Estos edificios son como libros sagrados cuyas palabras se pueden rastrear con los dedos y los ojos. Quien desee experimentarlos debe recorrer el laborioso camino por sus propios medios.



Algo más acudió en su ayuda, y esto fue lo más importante: el hecho de que la historia se pueda depurar, aclarar y celebrar, y que luego, sin perder su concreción, se vuelva universalmente válida. La vida puede elevarse a su forma más sublime y entonces es válida para todos. La historia se convierte en el gran mandamiento al que el individuo entrega su vida para exaltarla a su forma verdadera y digna. Los primeros arquitectos interpretaron la vida con gran cuidado, la exaltaron y expandieron hacia lo grande y lo importante, trabajaron sus contornos majestuosos y luego almacenaron y preservaron la unidad coherente de esta vida sublime. La condición «natural» de la historia es comparable a un almacén y el paisaje natural a un montón de basura lleno de restos significativos. Pero aquí la historia se convirtió en una colección cuidada y su catálogo en la melodía grabada de un proceso sublime. La estática del tiempo se utilizó para hacer lo eterno transmisible y real. Estos edificios son enseñanzas sagradas de la estructura jerárquica de la vida. Se fundamentan en la idea de que el curso del camino sagrado es una secuencia histórica ejemplar. Cuando vamos por este camino, la sagrada sucesión del tiempo se saca de su estado de conservación y se revive: su antiguo papiro es proclamado de nuevo.



No hace mucho tiempo, Desiderius Lenz —quien fundó la escuela de pintura en Beuron y que también la sobrevivió— intentó revivir una vez más la idea del «camino sagrado». Su preocupación era el restablecimiento de una arquitectura eclesial que surgiera de lo sagrado, y dedicó una gran parte de su vida al «diseño de una iglesia litúrgica», aunque sin encontrar éxito ni comprensión. Con estos intentos, Lenz se encuentra solo en su siglo —un siglo que estaba enamorado de las formas y que se apartaba del contenido—, y está prácticamente solo en el nuestro también.

Lenz construyó su arquetipo como un único y gran proceso.

La sucesión de espacios corresponde a la sucesión de períodos dentro de la historia de la salvación. Cuando caminamos por el edificio, leemos en las paredes la historia sagrada del mundo desde su origen hasta la gloria. La apacible vida de la historia dentro del rito litúrgico se desarrolla arquitectónicamente a partir de su periodicidad interna. Aquí el arquitecto está absolutamente convencido de que el fluir de la historia de la salvación es universalmente válido, que incluso revela el ritmo primordial de la gracia y que cuando repetimos este flujo experimentamos la gracia como historia: un pensamiento sublime.

Como hemos dicho, lo que Lenz realmente buscaba quedó oculto en la crítica de sus formas, algo inadecuadas. No tenía a su disposición el discurso arquitectónico que nosotros poseemos ahora, y tuvo que hacerlo lo mejor que pudo. En el fondo, regresó a las formas matemáticas, aunque las encontrara en estilos arcaicos. ¡Pero pensemos cómo eran las otras iglesias y edificios seculares en su tiempo!

Aparte de esto, al principio difícilmente podemos entender cómo este hombre, en su camino solitario, pudo penetrar tan profundamente en los fundamentos de la auténtica construcción religiosa. Pero con una mirada más cercana todo se vuelve más comprensible. Fue discípulo de los egipcios, desveló la profundidad del tema egipcio e intentó exponerlo de manera cristiana. Sin embargo, solo en unos pocos casos lo igualó y casi nunca lo superó.

El arquetipo se apoya casi por completo en murales. Como medio de expresión, los murales —independientemente de su calidad— ya habían sido superados, incluso en ese momento. Ya no tenemos la relación con la imagen pintada que tenían los antiguos. Sin duda es un placer leer murales, y hasta puede convertirse en un gran acontecimiento en nuestra vida, pero en el fondo no importa. Hoy en día ya no somos espontáneamente receptivos al poder fascinante de una inscripción, aunque tenga éxito arquitectónico. Sentimos la respuesta que nos llega desde fuera del cuadro, nos sentimos confirmados o repudiados, pero vivimos nuestra propia vida desde el centro interior. El hombre ya no está determinado por el macrocosmos, sino que conforma el mundo de acuerdo con su propia experiencia: antes recibía su medida del edificio, hoy da su medida al edificio. Las artes han aprendido a servir a la vida (esta es la única forma legítima de hablar de funcionalismo o de una base humana de nuestra arquitectura) y ahora la estructura del edificio procede del ordenamiento interno de las personas: desde los tiempos de los egipcios, el acontecimiento sagrado se ha trasladado de los monumentos a los hombres.

Por lo tanto, Lenz hubiera tenido que introducir la historia sagrada en los hombres como un flujo interno, y de ahí habría tenido que derivar la estructura, tal como buscamos hacer no-

sotros. Su estructura es processio. Sin embargo, esto presupone que el mismo culto divino consiste en un lento avance; el culto tendría que ser un procedimiento simple, y el progreso litúrgico del pueblo y del edificio tendrían que ir en paralelo.

Pero este no es en absoluto el caso de Lenz. Todo el proceso arquitectónico está inactivo, ya que en el fondo, a pesar de todo su misticismo histórico, Lenz usaba el edificio solo como habitación para la liturgia, con el pueblo situado frente al altar. Sin duda, también desarrolló hermosas ideas para la parte litúrgica de su diseño; la iglesia debe —como él dice— tener un «corazón palpitante» —la mesa vacía del sacrificio— y su «cabeza» debería estar en «reposo» —el espacio redondo y aislado de la presencia sagrada—; esta diferenciación es fructífera. Pero los murales y la estructura del edificio no tienen ninguna conexión con la parte litúrgica del diseño: el proceso litúrgico se desarrolla a partir del altar y la procesión espacial no tiene nada que ver con eso.

El autor difícilmente pudo haberse dado cuenta de que aquí había llegado a la cuestión vital, y que de la respuesta dada dependía el éxito cristiano de la forma-camino.

En su dinamismo natural el camino es interminable. Por eso la morada de Dios se encuentra en el horizonte, en el punto de fuga. O bien al camino sagrado se le da a esta forma como inquietud, como dirección sagrada. O por último, Dios puede estar simplemente «por delante» de él: va por delante de nuestros pasos y sin embargo ninguno de ellos lo alcanza; parece que cada paso dado debe superarlo, y sin embargo, Él también avanza un paso más. Pero en ningún caso este camino llega a su fin, a menos que sea cortado prematuramente. Un pueblo en camino puede poseer reliquias, símbolos y promesas de la protección divina que lleve en el viaje, pero no tiene ninguna propiedad en la tierra, su ordenación no conoce ningún altar.

Es exactamente en este punto donde entra lo nuevo, el elemento cristiano: al camino infinito se le da un final porque en Cristo llegó a su fin. Únicamente por la forma del camino no podemos saber que el altar está delante: solo podemos saberlo por la historia de la salvación, donde el fin ya ha ocurrido. El pueblo forma parte de una historia que aún debe ser vivida, pero que ya

ha llegado a su fin, en la que encontró la salvación y venció a la muerte. Inmerso en esta historia, el pueblo participa en la victoria final y al mismo tiempo debe recorrer el camino. Esta es la razón decisiva por la que el «camino sagrado» puede ser una forma cristiana. Cada diseño de una «iglesia procesional» que envía al pueblo a su camino y lleva este camino a su fin en el altar, debe descansar sobre ella.

Lenz también carecía de otro concepto necesario pero más moderno: el de la forma permanente como proceso interno. Tenía a su disposición solo los viejos medios, y esta tarea es muy difícil de resolver solo con ellos.

Si deseamos celebrar el proceso sagrado como un avance real, entonces el altar debe construirse como un santuario al que la gente llega a través de muchas dificultades. La forma-camino cristiana debe estar orientada: aquí la gente en camino, y allá la morada sagrada del fin que ya ha sucedido. Pero con esto surge la dificultad de que el bendito objetivo que acompaña constantemente a la procesión finalmente «salga» de ella, ya que Dios está «con» su pueblo. Y existe una segunda dificultad: que el pueblo mismo y la gracia que lo acompaña son el material de construcción del que está hecho este fin.

Las iglesias procesionales medievales y las iglesias de Oriente lograron superar parcialmente esta dificultad. El sacramento eucarístico de cada celebración anterior se «reserva»; el lugar donde tiene lugar esta reserva sagrada se convierte en el objetivo de la siguiente peregrinación, y en un avance real, la gente finalmente se une a él. Una consecuencia de esta idea es que un pequeño grupo consagrado administra el servicio del altar en un espacio que está separado de la gente —porque de hecho, al principio ellos todavía están «alejados»— y que finalmente el pueblo puede acercarse a esta zona. Los representantes son enviados por el pueblo al espacio donde ya ha acontecido el fin, para que allí, como si fueran la orden más baja de ángeles, puedan celebrar una liturgia celestial. Todo esto proporciona una representación absolutamente correcta y maravillosamente hermosa de la forma-camino cristiana; tal vez su único defecto sea que presupone un sentimiento demasiado fuerte para la representación genuina,

por lo que se corre el riesgo de una polarización que casi roza la escisión, y también que su diseño es muy complicado.

Todas las demás acusaciones que se hacen hoy contra la solución medieval son infundadas, pero muestran que nuestro propio tiempo difícilmente es capaz de realizarla como forma viva. Tampoco necesitamos hacerlo, ya que desde la época medieval hemos adquirido la idea de la forma misma como consumación. Hoy sabemos que simplemente en la existencia concentrada de una forma, un proceso real puede seguir su curso sin que la forma tenga que moverse exteriormente. En un anillo, el movimiento circular que lo creó continúa ininterrumpidamente; en un edificio, el proceso que lo construyó se lleva a cabo continuamente; en la pesadez de bloque sobre bloque, la gravedad es constantemente conquistada, el arco es una parábola constante. Así, se puede diseñar una forma en la que el movimiento del camino siga su curso continuamente, de principio a fin, pero que, sin embargo, «se mantenga» como un todo, tal como un río «se interpone» entre su fuente y el mar, o una descarga eléctrica entre el ánodo y el cátodo. Dentro de la figura, el tiempo es un fluir interior y la vida fluye incesantemente a través de la forma silenciosa. Visto así, no es necesario conducir al individuo por un camino sin fin: también puede colocarse en medio del fluir de la forma. No es necesario que lo envíen por caminos cada vez más solitarios, también puede ubicarse dentro del todo de tal manera que esté solo, más allá de todo lo que se pueda decir.

Mientras «está» en su orden-camino, el pueblo también realiza el camino interiormente. En una sucesión de fases, la forma silenciosa plasma interiormente esa historia que hemos estado describiendo.

Al principio hay una fase de «salida temprana»: un joven se mueve hacia su Creador. La luz santa se encuentra en el este como su guía fidedigna; y también es la compañera de la gracia. Así, en un camino de ensueño, cabalga el rey en Bamberg, ignorando su cuerpo, seguro de la meta y completamente seguro del camino. Su pueblo está unido por la medida de su pequeño y asequible número. Los conduce a través de amplios arcos y ya se enfrentan al reflejo de la eternidad. La luz en lo alto acompaña

cada paso de su camino y al caer la tarde ilumina un camino a través del espacio en penumbra.

Luego está la «solemne procesión sagrada» bajo el sol del mediodía. La gente avanza, van a una celebración solemne. Se sienten tan seguros en la luz que no se les ocurre que están en camino. El altar es un remoto pliegue en la superficie de la tierra.

Solo cuando la luz comienza a desaparecer delante de ellos, solo cuando la procesión —ahora dirigida interiormente a la oscuridad— comienza a desesperarse por alcanzar el final, solo entonces la morada del altar se eleva lentamente: es el último obstáculo más allá del cual la procesión no puede pasar.

Luego hay una fase de parálisis y de rendición final, y en este momento el altar es el lugar del sacrificio. Y finalmente está la fase en la que el altar es la morada de la luz que ahora ya está ahí.

Externamente, en el edificio apenas ha habido pequeños cambios en todo este tiempo, pero el contenido y el significado de las diversas partes se transformaron a medida que las fases seguían su curso.

Aquellas iglesias que fueron construidas en una de las primeras fases del proceso —y que por lo tanto son principalmente éxodo, procesión solemne o camino a la oración vespertina— son verdaderamente forma pura. Todo el pueblo está en camino y, por tanto, el sacerdote debe mirar hacia adelante como todo el pueblo. Pero las dos fases finales permiten que el sacerdote se vuelva hacia al pueblo. Podemos concebir esto medievalmente, y entonces él será su representante, quien ya está de pie al final; pero también puede entenderse en el sentido de que aquí la morada de Dios ya no está más allá, y que el sacerdote se vuelve para convertir la oración del pueblo en la segunda morada sagrada. Invoca a Dios —Dios que está «con» el pueblo—, y envía su oración de regreso a la morada que se da en este «con».

Y así, volviendo al arquetipo de Lenz, lo realmente novedoso fue que él elevó la imitación de la vida del Señor a grandeza arquitectónica, y que fue capaz de reconocer en la historia de la salvación el «tipo» de todo proceso sagrado. Esto no es absolutamente nuevo: la Edad Media conocía esta idea y nosotros la conocemos a partir de muchas reglas de vida consagrada, pero para

la época de Lenz fue un verdadero descubrimiento. Siempre que esta idea sea correcta, lo que al principio parecía ser simplemente una forma de camino y que, en una inspección más cercana, resultó ser la forma del «proceso» sagrado, en definitiva es la forma radical de la vida del Señor. El Señor tomó la forma que está en la raíz del proceso histórico y la representó en su propia vida. Así hizo del curso de su propia vida la medida de toda la historia sagrada. Ahora solo hay un camino sagrado: la imitación del Señor en el tiempo y en la historia. El que busque la salvación deberá buscarla siguiendo el hilo de la historia de la salvación. Dando vida a este sublime camino consumará el proceso sagrado. Y por tanto, las iglesias procesionales no son más que la imitación del Señor con los medios de la arquitectura.

Pero aún aquí hay que hacer una aclaración, una aclaración que incluso va contra las hermosas instrucciones iniciales.

Junto con la forma humana, el Señor asumió la forma natural que Dios da a la historia. En la historia cumplió su misión, completando la historia con la fundación de su Reino. Pero al mismo tiempo asumió la tragedia contenida en esta forma natural: su retroceso a la tierra y su ser contradictoria con el movimiento que se dirige hacia Dios. La vida natural que viene de Dios es portadora de la vida que se mueve hacia Dios. Esta segunda vida interior de la gracia fluye hacia Dios, frustrando y desautorizando la vida natural que fluye desde Él. Están fusionadas, pero son contrarias; a cada paso, la vida natural se supera y al mismo tiempo se cumple. Pero es justamente esta segunda forma la sustancia del culto divino, porque es esta forma la que consume continuamente el movimiento sacrificial, duplicando constantemente la vida natural y su historia hacia el movimiento del sacrificio. Por lo tanto, si nuestro objetivo es ser unos verdaderos imitadores de Cristo en la medida en que Él prestó un culto divino ininterrumpido, entonces lo único que no está a nuestro alcance es reproducir su vida natural, su difícil camino, o tal vez tratar de repetir su reino frustrado. Más bien debemos replicar la otra historia que hay en Él, la historia que lo condujo por ese camino, que frustró sus planes y finalmente lo llevó a la muerte. Aquí la

que se convierte en forma es esta primera historia hacia Dios. La muerte del Señor se renueva en la medida en que estaba predeterminada, la muerte que vino a traspasar desde adentro, aquello que se encontraba entre su total abandono y su total entrega en las manos abiertas del Padre. La muerte del Señor en la cruz se repite de esta forma, pero se repite como dinamismo de esa gracia que, madurando secretamente hacia la plenitud, aumenta hasta la muerte. Aquí, en el individuo y en la comunidad, se repite este camino interior, el destino oscuro y el socorro secreto.

Si nuestra interpretación del «camino sagrado» es correcta, entonces el significado de este camino llegará hasta lo eterno. El «camino sagrado» es el proceso de la eternidad. Esa primera historia secreta escondida en la vida del Señor es la historia primordial de la gracia, el movimiento por antonomasia del propio Dios llevado a cabo con una pureza inquebrantable. Y lo que sucede en la vida cotidiana y en su historia es una respuesta tardía a este primer proceso sublime. La comunidad que va por este camino en oración realiza paso a paso la ascensión de la gracia misma. Por la gran portada entran al majestuoso paisaje de la eternidad. La oscuridad los rodea como en un estrecho desfiladero, y a través de él corre el pequeño sendero de luz que esa misma oscuridad crea e impulsa hacia adelante. La gente es conducida al gran movimiento en el que la oscuridad sale a la luz. Entonces son enviados de vuelta fuera de la morada de la luz, de regreso en la dirección del mundo y de su historia.

Así, este arquetipo escribe dos historias que se cumplen desde la puerta hasta el altar. Aquí, al traducir paso a paso la forma fundamental de la vida temporal, los seres humanos entran ante el Señor como pueblo histórico. Hacen que el curso natural fluya hacia atrás, hasta el momento misterioso de su creación. A medida que el elemento natural disminuye, la gracia aumenta. Y la gracia empuja el camino hacia adelante.

Podemos hacer más obvio este escenario entre la muerte y el nacimiento agrupando a las personas según sus edades y luego colocando estos grupos uno detrás del otro. La procesión es entonces una sucesión de espacios temporales, creados a partir de un crecimiento interior. La existencia actual de los hombres

implica la existencia anterior de los niños; y que al final haya muerte significa que antes hubo nacimiento. Cada ser humano pasa gradualmente por la forma completa: madura en la unión de su grupo para luego entrar en el siguiente. Podríamos discutir quienes deben situarse delante, si los niños o los ancianos; en el primer caso el movimiento se hace fluir hacia atrás, hasta el nacimiento; en el segundo, acaba en la muerte. Cada uno tiene un buen significado.

El arquetipo es más impactante si renunciamos a esa articulación: la monotonía de la forma-camino emerge entonces con toda su claridad; un pueblo se queda al margen de todo detalle, representado en su destino más sublime entre el nacimiento y la muerte, y devuelve este destino al Creador.

Esta es también la situación de las masas en las grandes ciudades: innumerables personas sin ninguna mediación, situadas ante las postrimerías. Estas masas están amenazadas en su libertad, los poderes externos buscan encadenarlas. Pero ofrecen su respuesta en la sagrada forma-camino. ¿No hay algo de todo esto en las iglesias de nuestras ciudades industriales, donde todo está abortado artísticamente, pero donde en las casi interminables filas de bancos la vida real ha precipitado como un orden de marcha?

Q U I N T O A R Q U E T I P O

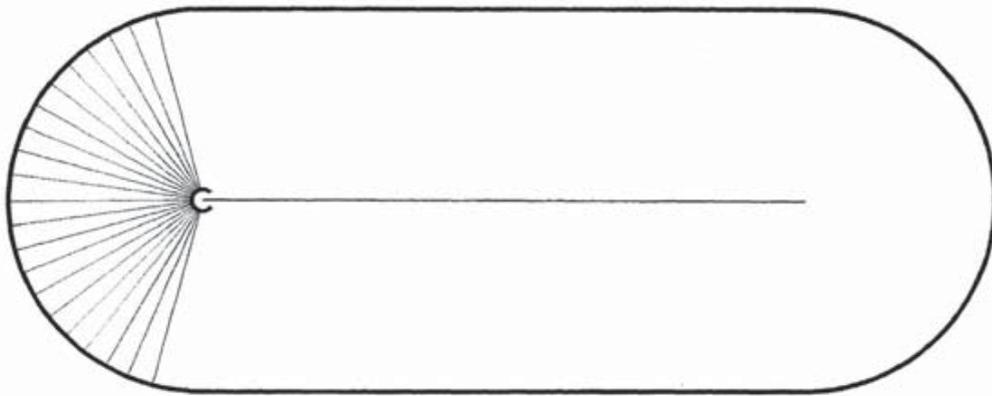
Parábola sagrada

El cáliz oscuro

EL QUINTO ARQUETIPO muestra al pueblo trasladándose a la nueva tierra que ha sido preparada para ellos. Están saliendo desde la distancia en una larga comitiva. Su viaje casi ha terminado y se están acercando a la meta. Abierto de par en par, el cielo está esperando. El Señor, sentado de frente, extiende sus brazos hacia la caravana. (Estos brazos son los ángeles y los santos situados en lo alto de los muros, y también la luz que envía para encontrarse con la procesión. El altar es el lugar donde espera a los suyos).

Aquí termina una historia que comenzó cuando se abrió el espacio circular para despedir al pueblo. En ese momento fue la oscuridad la que se abrió para afrontar la luz lejana, y aquí está la luz que se abre en la oscuridad y que recibe a la caravana que sale de ella. En aquel momento era una partida, ahora es una llegada, y entre las dos se encuentra el camino.

La imagen de la Iglesia de pie con los brazos abiertos ante el Señor con la que entendimos el segundo arquetipo es replicada aquí por la imagen del Señor que recibe al pueblo con los brazos abiertos. Cansado de su paso por la historia, el pueblo se acerca



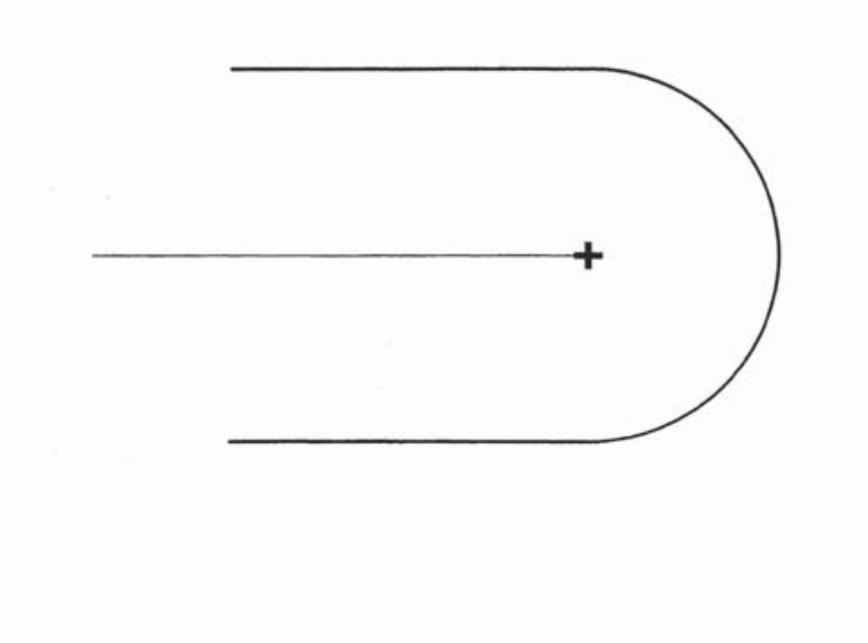
a Él; y en el fondo es Él mismo quien viene, porque «siempre estuvo con ellos» hasta este último y bendito día.

Por tanto, este arquetipo es la respuesta al segundo. Si quisiéramos representar la historia completa, la abertura del segundo arquetipo tendría que colocarse al principio, luego el camino tendría que unirse a ella, y aquí el camino llegaría a su fin. Entonces la figura se representaría en su totalidad, tendría un polo oscuro y un polo de luz; dos formas abiertas se enfrentarían, una de oscuridad y otra de luz, y el pueblo se movería hacia la luz. En el camino, las dos formas se interpenetrarían; cada tramo del camino tendría una parte clara y una parte oscura; en el otro extremo habría pura oscuridad y aquí, en este extremo, solo luz.

Pero, ¿por qué deberíamos representar la figura completa? Sus comienzos se hundieron hace mucho tiempo en las profundidades del pasado. La gente ha olvidado su oscuro origen y ahora se olvida incluso de las fatigas y las tribulaciones del camino.

Sus corazones están llenos a rebosar de la alegría de la llegada, sus ojos miran hacia la luz y sus pies ya pisan la tierra sagrada. Ésta es la única parte de la forma que es importante ahora. Todo lo que necesitamos hacer es quitar esta parte de la figura completa y darle forma.

Esto nos proporciona los datos básicos para el proyecto.



Esta estructura es simplemente una curvatura abierta. No es la curvatura del ábside la que abre una vista eterna para situarse luego, una vez más, fuera de la eternidad. Es más bien esa curvatura la que es el fin y el refugio, la simple presencia de la alegría, la luz que aguarda: aquello a lo que la gente finalmente se entrega como a una mano abierta.

El arquetipo consiste en la concavidad en la que desemboca el extremo más alejado del camino. Los muros del camino se doblan formando una curva. O, dicho de otro modo, uno gira para unirse al otro, describiendo así la curva.

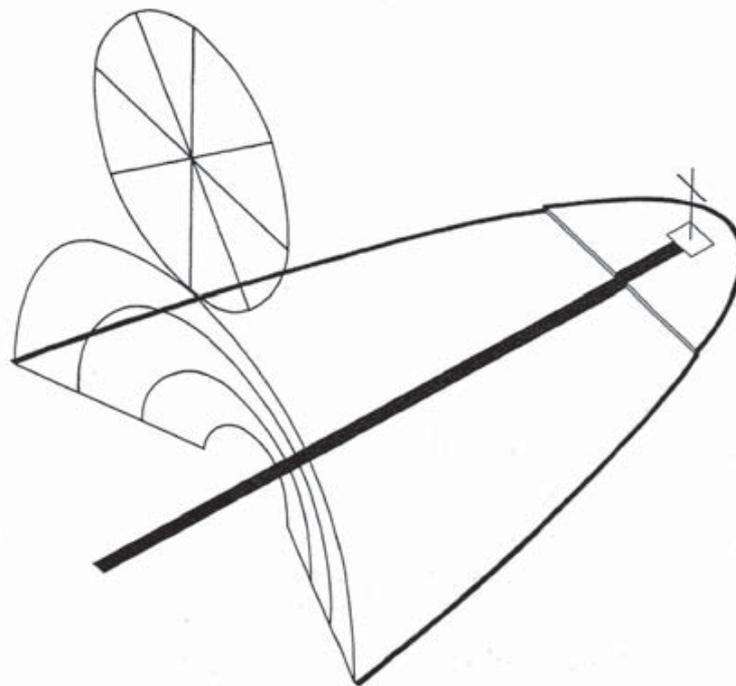
La forma más sencilla de representar esto sería elegir un semicírculo como planta para la curvatura, trazándolo desde cada extremo siguiendo la dirección de las tangentes. Pero aquí surgiría una dificultad peculiar. La pared trasera formaría un ángulo recto con las paredes laterales paralelas, delimitando así una especie de espacio habitable, y esto contradiría el significado de la figura. Por lo tanto, creemos que es mejor elegir una parábola para el plano del suelo, ya que la parábola está absolutamente abierta: cada pequeña sección de su curso contiene apertura. Si se traza una línea en ángulo recto con el eje, cortando el extremo curvo, esta línea, dondequiera que se coloque, formará un ángulo oblicuo con la curva; la delimitación del espacio sigue siendo accidental y no resulta del curso de la figura misma. (Esto es

completamente diferente en el caso de la elipse, cuyos dos ejes principales son inherentes a su curso interno).

Colocamos el altar en el punto focal de la curva. Las paredes deben ser muy altas y estar hechas de un material duro y pesado, tal vez de sillares de piedra. O podríamos ejecutar la pared y el techo como un solo arco; este arco, por supuesto, se inclinaría hacia el frente del edificio, ya que la planta se ensancha allí.

No debe haber ventanas en la pared circundante, porque restarían valor al interior del edificio: a través de las ventanas brillaría el sol, mientras que el verdadero significado de este arquetipo es la presencia última de la luz. La pared trasera debe estar iluminada por la luz que surge del altar y, como en los antiguos ábsides, Cristo podría estar representado allí, con las manos y los ojos bien abiertos, llenos de seriedad, contra un suelo dorado. Pero si va a haber ventanas, estas deben incrementarse a lo largo de ambas paredes laterales hacia la corona del arco superior.

En algún lugar de la parte occidental el espacio se cierra mediante un muro transversal. El espacio se vuelve cada vez más oscuro a medida que esta pared se acerca. El muro contiene el por-



tal y quizá en su parte superior un rosetón de color rojo intenso. La pared debe quedar lo suficientemente atrás para que detrás del pueblo haya todavía una gran cantidad de espacio vacío que muestre claramente que la procesión ha terminado.

Aquí surge una dificultad similar a la que no pudo superarse completamente en el segundo arquetipo. No podemos cerrar esta imagen de la vuelta a casa aunque llegue a su fin tras el último miembro de la comitiva. Hacia atrás en la historia, debe permanecer abierta. Su único cierre legítimo sería, en realidad, la curvatura oscura del origen. Por lo tanto, dado que es necesario algún tipo de cierre, este último debe colocarse de manera que el edificio aún conserve su apertura. Debemos, por así decirlo, ser capaces de ver a través del edificio la fuente de este bendito fin. Pronto veremos que si el arquetipo se cerrara prematuramente, perdería incluso su significado teológico.

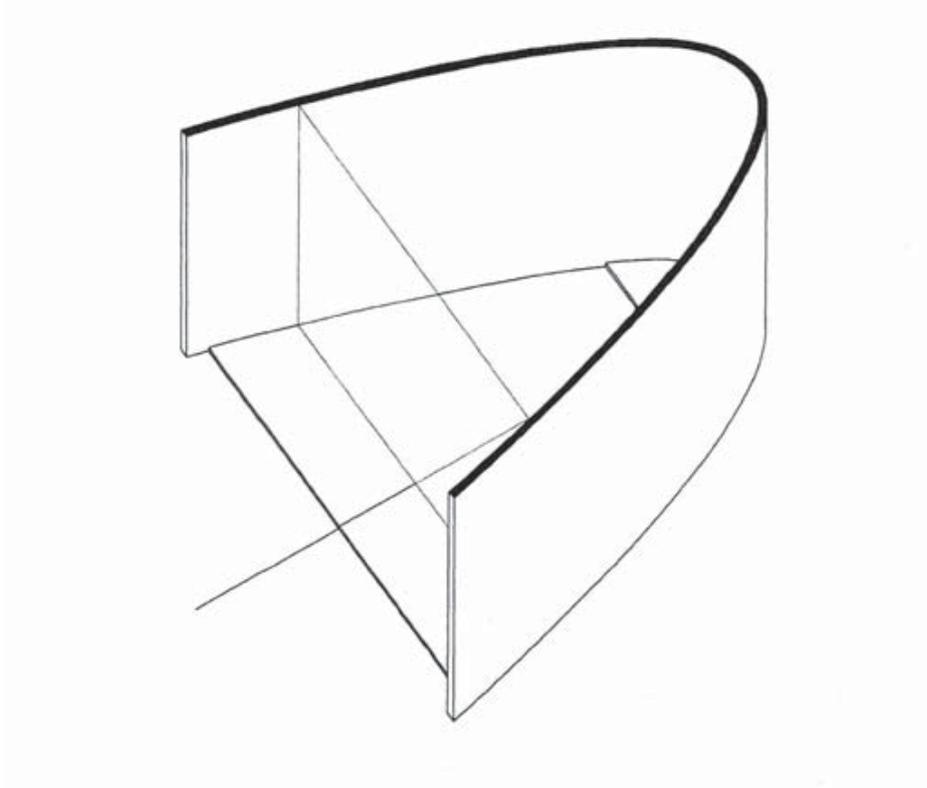
Aquí se requieren elementos contradictorios.

El edificio debe cerrarse porque la gente necesita protección y refugio, y lo que es más importante, porque el área que pueden llenar de significado debe terminar en algún lugar y delimitarse contra el mundo exterior. El paso al espacio del sacrificio debe estar bloqueado por una pared, y al mismo tiempo, abierto por el portal.

Sin embargo, en todo esto, para estar de acuerdo con su significado espiritual, la forma debe permanecer abierta, ya que se extiende hacia atrás en el infinito.

Esta contradicción no se puede resolver. El muro occidental tiene un doble significado: es muro fronterizo con el mundo y ventana al infinito. El portal por el que pasa la gente al salir del edificio tiene un doble significado: es salida al mundo y puerta de entrada a la oscuridad de la eternidad.

Debemos intentar expresar el doble significado de esta zona occidental. Quizá el alto muro circundante —esa parte de la forma que tiene un mayor significado espiritual— podría moldearse de tal manera que nos hagamos conscientes de que corre hacia atrás y se pierde de vista; que hacia atrás, en realidad no tiene fin. La pared transversal podría colocarse de tal manera que reconozcamos que se trata de una obra inevitable pero accidental. Esta



pared trasera debería preservar una cierta «transparencia» sobre el movimiento mayor en el que se inserta. Podríamos hacer un paño de vidrio y continuar la pared circundante más allá.

Por supuesto, este muro circundante también debería terminar en algún momento, y además el significado del espacio se distorsionaría por la luz que entrara a través del vidrio. Por lo tanto, sería mejor simplemente hacer la pared transversal de un material más liviano y menos duradero, distinguiéndolo claramente del muro circundante y revelando que es un elemento completamente diferente, un «incidente» que «ocurre» aquí. Más allá de eso, tendríamos que contentarnos con la intersección oblicua de los dos paramentos, que no logra producir un ángulo recto. Quizá un material de construcción y un trazado completamente diferentes para cada elemento del edificio sería una expresión adecuada de lo que aquí nos concierne, a saber: que por un determinado punto de la pared transversal, el hombre ingresa al espacio interior de un movimiento eterno, pero que visto desde el interior del propio movimiento, este punto de entrada es fortuito. La ley de la pared transversal es solo temporal, la de la figura principal es eterna.

La multitud se mueve dentro del espacio.

Ahora piensan que han vuelto a casa y el Señor también lo piensa. Estos brazos abiertos se cerrarán en un abrazo, el cielo y la tierra se unirán.

Sin embargo, el Señor duda. No cierra los brazos en un abrazo, aunque la Iglesia ya está cerca. Mientras mira a su pueblo, ve por encima de sus cabezas en la oscuridad y contempla el juicio. Muy al fondo ve el portal donde debe sentarse una vez más para separar y juzgar. Los brazos, que ya quiere cerrar alrededor de la Iglesia, se levantan de nuevo, ahora ya no en un abrazo sino en implorante suplica. Extiende los brazos al Padre en sus tinieblas, implorando su misericordia para el pueblo: «Si es posible, que pase esto» (Mt 26, 39). Pero no pasará. El juicio se refleja en los ojos oscuros del Redentor, y ciertamente ya está aquí.

Entonces el pueblo también se inquieta. Miran al Señor: ¿a qué espera? Aquí el camino llega a su fin, aquí está la Luz que fue su guía y su meta durante todo el trayecto. Aquí se cumple la esperanza, ese único consuelo que mantuvo al pueblo erguido y en orden de marcha. ¿Por qué duda el Señor? Entonces, cuando lo miran, comienzan a darse cuenta de la verdadera situación. La luz está realmente cerca, el Señor está realmente aquí y es amable y cercano con ellos, pero Él mismo está necesitado: aquí, en esta misma hora, padece una agonía mortal por este pueblo, y ruega a los suyos que se detengan y velen con Él hasta que todo se cumpla.

Ellos comprenden el verdadero significado de esta forma, el significado que emerge tan terriblemente del bendito comienzo: ser llevados hasta los ojos abiertos del Señor, a su agonía mortal; volverse uno con Él y en Él para afrontar la oscuridad que hasta ahora siempre había permanecido invisible a sus espaldas: mirar abiertamente con Él hacia el final oscuro.

Esta forma se remonta en la historia. Envía al pueblo de regreso al brazo inclinado de la parábola, al discurrir de un movimiento que primero conduce al centro mismo de la luz, pero que luego gira para volver a caer en la oscuridad. El pueblo debe permanecer en su orden de marcha. Desde el altar no son enviados a la vida diaria: son enviados a la segunda parte de su viaje

sagrado que los lleva nuevamente al portal. Deben regresar por este penoso camino una vez más, y esta vez ese camino no conduce a la luz. La procesión permanece formada para el camino al que los ojos y los brazos del Señor la envían. La forma permanece abierta hacia atrás, y en esta abertura la gente debe avanzar hacia su batalla final. Por lo tanto, esta forma también permanece insatisfecha. Así como el segundo arquetipo no se cerraba porque el Señor había partido y porque su salida se convertía en la herida sangrante de toda la historia, este arquetipo no se cierra porque el Señor todavía vendrá una vez más, y como esa segunda venida se producirá en el futuro, el fin todavía no puede ocurrir. Mientras tanto, la tierra permanece abierta y el cielo vacila; y así, la tierra ya no puede ser fiel a sí misma ni puede llegar al cielo. Ambos arquetipos se mantienen en el estado frustrante pero honesto de estar heridos en el corazón. Solo al final del todo un arquetipo cerrará al otro.

La historia se representa de esta forma. Comenzando con gozosa anticipación, todas las partes avanzan hacia su radiante plenitud. Sin embargo, el cumplimiento se aplaza. La forma abierta —que debería cerrarse como lo hace una flor fertilizada— vacila. Ningún fruto comienza a crecer en ella, la forma permanece abierta y de hecho se abre cada vez más. El fin no llega y el pueblo debe regresar. Una forma de cierre diferido, de apertura nueva y cada vez mayor hacia un final oscuro: eso es este arquetipo. Lo que al principio parecía ser solo una interrupción inesperada que luego se convirtió en una terrible y amarga decepción, es exactamente esto: el retroceso del movimiento de vuelta a casa, la renuncia a la alegría y la silenciosa sumisión de la obediencia: todas estas cosas juntas forman el duro y misterioso significado de este esquema.

Si miramos con atención, vemos que todo esto ya estaba previsto en el arquetipo anterior. Ese arquetipo era un «camino», y hasta el umbral mismo ocultaba lo que iba a ocurrir al final. Aquí se quita la máscara, convirtiéndose espantosamente en forma. El momento de la transición, de la desesperación y de la entrega, el final del viaje y también la disposición del cielo, todo esto se hace visible. Todo este arquetipo es transición, y si lo captamos

profundamente significa muerte: la buena muerte, el sacramento oscuro que los hombres reciben de la mano del Señor.

Se puede construir una iglesia sobre cada punto del camino, ascendente o descendente.

Fase a fase, imagen a imagen, la estructura se revela.

La primera imagen es la entrada solemne.

Espléndida, radiante y espaciosa, la redondez espera, y solemnemente el espacio se acerca a ella. En lo alto de los muros, dos filas de figuras brillantes acompañan la procesión festiva. El Señor entra en su ciudad (Mt 21, 10-11).

En la segunda imagen, la Iglesia descansa con Juan sobre el pecho del Señor (Jn 13, 23).

El pueblo ha llenado la curva y se amontona alrededor del altar radiante para celebrar la cena con el Señor. Para ellos, Él es hermoso y cercano, y en el pan y el vino se une a ellos. Pero mira más allá de la congregación y ve cosas que comienzan a acumularse. Sin embargo, la gente entiende poco de todo esto, porque para ellos se trata de un futuro oculto y ya se encuentran muy cerca del Señor. Él está cerca, mientras que esa otra cosa todavía no se puede reconocer claramente; está presente sobre sus cabezas, está a sus espaldas, entró en la sala mientras ellos —y con ellos todo el edificio— estaban celebrando la Última Cena la víspera del Viernes Santo. En el centro se encuentra el altar resplandeciente y, al mismo tiempo, esa otra cosa ya está oscuramente aquí. Por la pared y la bóveda se eleva sobre la reunión, aunque sus detalles se pierden en la oscuridad. Solo se puede intuir el gran contorno de su forma y la línea general de su movimiento, del mismo modo que cada una de las tristes y cariñosas palabras del Señor en esta noche pronostica la crisis inminente. Poco a poco se impone la oscuridad. La congregación y el altar se convierten en un último punto brillante en medio de la oscuridad que cae; ninguna brizna de viento se agita dentro de la bahía, en la que ya rompen las primeras olas de la tormenta ascendente, refugio final en la luz moribunda.

Esta cena termina cuando el Señor sale hacia la noche.

En la tercera imagen, el Señor entra en la oscuridad (Jn 18, 1).

Algunos discípulos lo acompañan un poco, y luego, lejos de los últimos tres, retoma la batalla. Lucha por su propia vida, y con ella, por todo lo que es luz y esperanza en este mundo. Le gustaría ahorrarle al mundo la muerte del Hijo del Hombre, y sin embargo ya ve las tinieblas como el cáliz abierto que debe beber. ¡Que el Padre no lo permita! Pero el Padre, con cuyo poder ha triunfado una y otra vez hasta ahora, retrocede gradualmente y se aleja. Envía como consuelo a uno de sus ángeles, y por un momento todo va bien. Luego vuelve a oscurecer y los consuelos que envía el Padre son cada vez más pequeños, cada vez más débiles. Entonces el Señor cede. Despierta a los hombres. Lo que sigue es extrañamente silencioso: parece más algo que le ocurre al Señor que una obra suya, y en realidad todo este suceso es solo la consumación tardía de una primera historia que sucedió hace mucho tiempo. Al final, el abandono absoluto se apodera de Él una vez más y por tercera vez se entrega «en las manos del Padre» (Lc 26, 46).

Desde entonces, la agonía mortal del Señor ha caído sobre el mundo. Aumenta y disminuye, pero está siempre presente. Se encuentra en el corazón de toda forma sagrada; dondequiera que haya un mundo sagrado, el Señor derrama su sudor de sangre por su resplandor duradero. Algunas veces deben sufrir esta agonía incluso hasta la rendición, otras se salvan casi por completo; sin embargo, entre aquellos a quienes el Señor llevó consigo a su agonía estaba Juan —que lo entendió mejor que los demás—, y algunas veces la victoria final emerge como una promesa fuera de la historia. Pero en este mundo temporal todas las victorias no son más que un éxito relativo, todas las transfiguraciones son un consuelo pasajero, como el cáliz brillante que el Señor recibió en su momento más oscuro.

Y por eso, es cierto que hay iglesias que se han convertido en formas de la sagrada agonía, iglesias en las que las postrimerías son convocadas en fantásticas formas de transición. Y, sin embargo, es el Padre quien ofrece allí su «cáliz oscuro». En la oscuridad entretejida con la luz, que fue siempre un elemento de nuestros arquetipos, este fin ya está presente; abraza la forma cerrada en el contorno más externo, salió con el pueblo y aquí irrumpe en

él. Aquí, en estos «Montes de los Olivos de nuestro tiempo», el momento más oscuro del Señor se ha convertido en una forma visible, permanente. Los muros son cada vez más altos y más escarpados, el espacio vacío crece cada vez más. Perdida, muy abajo, en lo profundo del desfiladero, la pequeña congregación rodea el altar, mientras a su alrededor y muy por encima de ellos se realiza el gran acontecimiento. La luz parpadeante es como la vela consagrada encendida junto al moribundo: proclama que el Señor todavía está con nosotros y que todavía sufre su agonía.

Esta es entonces la imagen final.

El Señor ha muerto y lo han bajado de la cruz. María está sentada allí, una vez más; su hijo, su hijo muerto, sobre sus rodillas. Ella lo mira a los ojos, pero están apagados y en ellos no ve nada más que vacío. Ella abraza su cuerpo: en forma y figura sigue siendo como ella lo conocía, pero está frío y rígido. Y allí sentada, vacía por el dolor, su rostro refleja el vacío absoluto. Así se representaba a María a finales de la Edad Media. Las Pietas son a la vez sagradas y terribles, mucho más terribles que todas las imágenes del tormento y la tortura de la crucifixión. En la crucifixión es el Hijo de Dios quien sufre, todavía luchando, todavía viviendo, todavía con nosotros. La Pieta, en cambio, está en silencio, y este terrible silencio dice que el Hijo de Dios está muerto y que ya no queda nada más que su cadáver. Estas imágenes fueron talladas en una época tardía, cuando la gente moría a causa de las plagas, y el cuerpo de la Iglesia comenzaba a deteriorarse. Más terribles aún son las imágenes del lamento de María en los edificios de la época. Cada detalle de la forma [del cuerpo de Cristo] se representa como cuando estaba vivo, y esto con una exactitud tan cruel como una burla; pero su forma es rígida y el mal ya está surgiendo de su vacío desolado. Aquí está el segundo sitio de María, en el otro extremo de la historia, en la noche después de que todo haya terminado.

Puede ser que el Señor designe momentos especiales —incluso hombres concretos— para llorar con María junto a su cadáver. Incluso puede ser que no solo su agonía y su muerte, sino que también su entierro aparezca en toda forma sagrada, y que aunque pueda emerger más o menos bruscamente, donde haya una

forma sagrada también exista un sepulcro sagrado. Cuando este destino —el más difícil— está previsto como la tarea particular de un hombre o de un tiempo, el consuelo final todavía puede permanecer, ya que aunque el Señor sí murió y aunque su cuerpo palideció y se quedó vacío, el Padre en su misericordia no lo dejó caer presa de la corrupción. La amargura peculiar de tal vocación radicaría en el hecho de que aquellos que la asuman tal vez no puedan salir al mundo ni a su trabajo, sino que deben mantenerse al lado de la tumba de Cristo, junto a su cadáver. Tendrían que creer que este cadáver también es una forma sagrada, y con María, tendrían que salir a comprar especias para embalsamarlo.

A un tiempo cuya tarea es «anunciar la muerte del Señor» pertenece una iglesia que corresponde a nuestro arquetipo, porque el último recuerdo del Señor poco antes de su muerte debe conservarse. Pero aunque ahora es solo una forma conservada, podría iluminarse con una luz brillante. El altar está despojado, las velas apagadas, y la forma de agonía sagrada aún se eleva sobre él, sobra y se convierte en algo sin sentido.

En todas estas imágenes se realiza el mismo movimiento, aunque a diferentes niveles: el movimiento de la parábola. La parábola es ese movimiento que se eleva al principio, se ralentiza lentamente bajo la atracción de la gravedad, se curva y cae de nuevo. Lo que consume el ascenso original es la gravedad, una fuerza extraña (la inercia de la tierra) y sin embargo, una fuerza también interior, ya que el objeto lanzado es en sí mismo pesado, y la pesadez que hay en él quiere volver a la tierra.

Este movimiento, traducido completamente en términos del espíritu, nos concierne aquí: un ascenso vacila bajo la influencia de un poder extranjero y sin embargo interno, y luego se hunde de nuevo en este poder una vez más. Y en este proceso, es un poder sagrado el que causa el ascenso y también el que lo consume: el ascenso y la caída son movimientos del espíritu.

Este es un misterio oscuro y seguirá siéndolo. Aún así, las palabras y acciones del Señor dan una cierta pista de lo que sucede aquí de manera tan incomprensible. Hasta el último momento, es la luz lo que Él representa ante el Padre, el Reino de los Cielos, la vida eterna; pero Él siente cómo ésta se sujeta a otra ley que

la obliga a descender una vez más. Habla de esa otra ley como de algo que actúa en las cosas desde una distancia infinita. A ese otro poder lo llama «la voluntad del Padre» y lo experimenta como un movimiento. Que «pase de mí», reza; pero si eso no puede ser, que entonces «se haga». Pero cuando realmente se hace, cuando debe morir —y junto con Él todo el brillante plan de un mundo santo—, entonces solo puede preguntar por qué Dios lo abandona; y en este momento no es tan diferente de los últimos griegos, Niobe y Laocoonte, que mueren con la cabeza levantada y la terrible pregunta en sus labios: ¿por qué los dioses matan? Entonces, por última vez, Él lleva a cabo el movimiento y se entrega en las manos del Padre.

Está muy claro que aquí se mezclan dos movimientos diferentes: el movimiento intrínseco de la vida sagrada hacia la luz, y el gran «estar consumado» de la voluntad divina, en cuyo remoto y misterioso movimiento entra la vida en un punto particular. La vida experimenta este movimiento como un poder que cambia de dirección. Al rendirse y entregarse, la vida puede tomar parte en el movimiento eterno. Pero aquí permanece el misterio de que incluso el movimiento de la vida hacia la luz recibe su meta e impulso de Dios.

Nuestro arquetipo representa esta forma de lanzamiento espiritual. Para el culto divino, esta forma significa que el individuo y el pueblo entran en el eterno movimiento parabólico en un instante particular de su historia, dejándose llevar desde allí a un lugar radiante, pero allí son llevados al flujo inverso y arrojados de nuevo hacia un límite: hacia un límite que, a su vez, entra en un punto particular. El altar es —una vez más— el lugar del sacrificio, del sacrificio de la propia esperanza. Todo el recorrido que se extiende entre portal y portal es un movimiento sagrado, y dentro de él, el altar marca el lugar donde el pueblo abandona su viaje hacia la luz. Allí son llevados a la visión del Señor que se entrega a la oscura voluntad del Padre. Al principio, el edificio se dirige al altar, pero luego no es el altar, sino el portal el que señala el camino, que es el lugar del segundo paso, del paso a la muerte.

En consecuencia, todo el movimiento del edificio se compone de dos procesos: el gran proceso de la eternidad y el movimiento histórico que entra en él. Ese segmento de camino común a ambos es un «camino sagrado». Consiste en una parte ascendente y una parte descendente, en un avance y un retroceso. Al principio y al final se encuentra el portal. El portal, al final, tiene un doble significado; e incluso en su sentido de puerta de entrada a la eternidad está lleno de la ambigüedad del juicio: aquí la negrura se separa de la oscuridad.

En las últimas décadas, la curva de proyectil se ha utilizado a menudo para trazar la sección transversal o la planta de nuevas iglesias. Probablemente esto haya ocurrido, más que por una percepción clara de su significado simbólico, por un cierto sentimiento vago y general que la intensa sensación de la muerte inminente del gótico despertó una vez más. Esto puede haber sido el resultado de la influencia de ciertos pintores y su sentimiento del espacio, o también el resultado de las experiencias de la época. A los hombres les encantaba esa bóveda que brota como una fuente desde el suelo y que dejando atrás un espacio oscuro y melancólico, gira en una alta corona. Aún más les gustaba la forma gótica del arco que se junta en un ángulo agudo, sus dos lados como dos grandes pesos inclinados que se lanzan el uno contra el otro y se impiden mutuamente la caída. La parábola es, de hecho, una forma estructural especialmente noble, porque completamente autónoma y desprovista de la menor pesadez, es la forma perfecta del arco; sin embargo, no era querida por estas cosas, sino simplemente por el estado de ánimo que creaba. Y los hombres también amaban la forma gótica, aunque su sistema de construcción —ese leal guardián del espíritu de los tiempos— no la producía. Pero el sentimiento que suscitaban estas obras no podía durar mucho, ya que estaba determinado en gran medida por el destino de muerte sufrido por el pueblo en la última guerra, destino que a pesar de toda amargura, fue breve.¹ Y así, este sentimiento desapareció tan pronto como la vida volvió a reverdecer sobre las ruinas. Las pocas obras genuinas siguieron

¹ Schwarz se refiere aquí a la Primera Guerra Mundial (1914-18) (Ndt).

siendo monumentos de esta época, pero la forma en sí se deterioró hasta convertirse en un simple motivo, y pronto llegó a las manos equivocadas. En la medida en que estos edificios son el fruto de la verdadera poesía, uno asiente con gusto ante ellos. Su amplia abertura y su iluminación radiante hacia arriba, en la cúpula, se desarrollaban lógicamente a partir del significado de la figura. Habrían tenido más futuro si su significado se hubiera entendido mejor y se hubiera considerado más profundamente; y si luego se le hubiera dado forma con firmeza y con una claridad cada vez mayor.

Debemos remontarnos a la época medieval para experimentar lo que realmente sucede cuando las personas resisten año tras año en un desastre creciente al que han sido conducidas, no por simple mala suerte, sino por el verdadero movimiento de la eternidad.

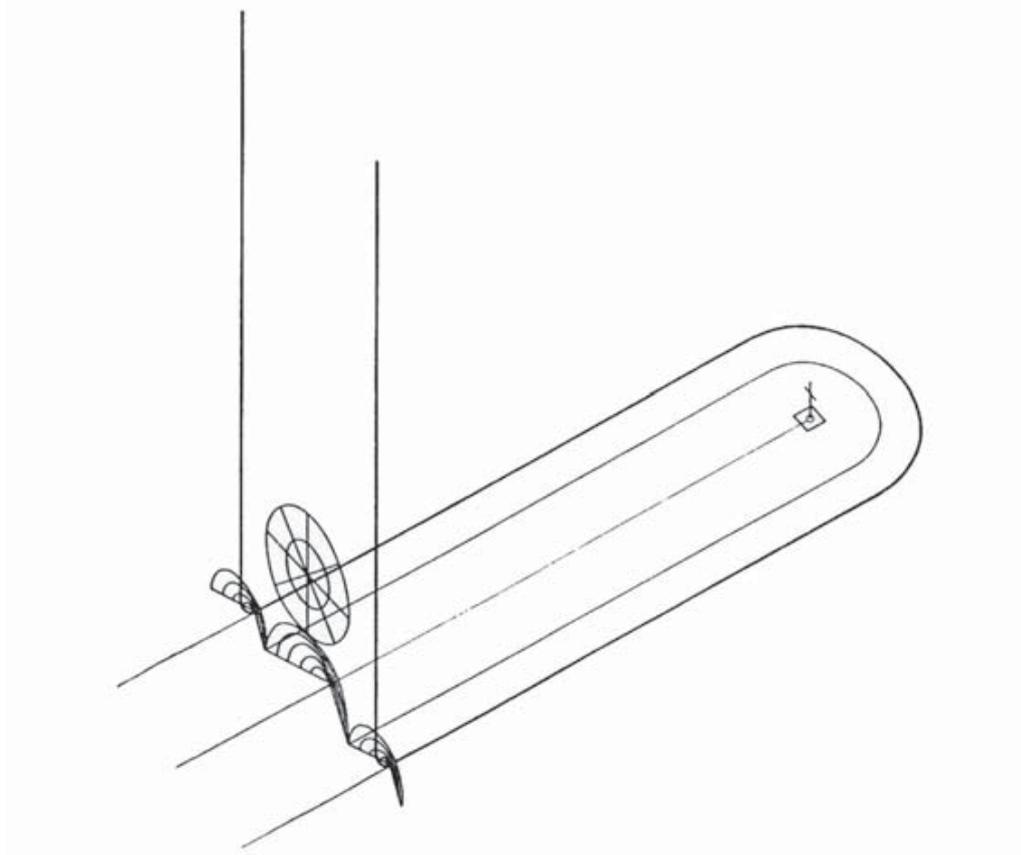
Toda interpretación histórica es difícil; de buena gana colocamos nuestro propio tiempo y su pensamiento en un pasado que vivió y pensó de manera diferente y que quizá ni siquiera se comprendió correctamente a sí mismo. Con esta reserva, pensamos que vemos surgir en los edificios de la Edad Media la creciente alarma sobre las postrimerías.

Algunos han querido hacer derivar las primeras catedrales de la idea de «processio»: en solemne sucesión, portal, nave y altar viajaban por la tierra. Esta idea sigue siendo correcta para los edificios románicos: ellos son la medida, la procesión, la entrada solemne de un pueblo santo en su país. El ábside dorado se abre de par en par y solemnemente la nave se acerca a él. Incluso para las basílicas de la antigüedad tardía, esta idea es cierta. En los altos muros de Ravena encontramos representada la procesión dos veces: el progreso pictórico acompaña a la procesión del pueblo. Desde los ábsides antiguos, el Salvador mira con profunda seriedad la procesión solemne. Ante sus ojos, el camino de regreso ya está en marcha. Aquí está representada nuestra segunda imagen: el Señor sentado durante la Última Cena.

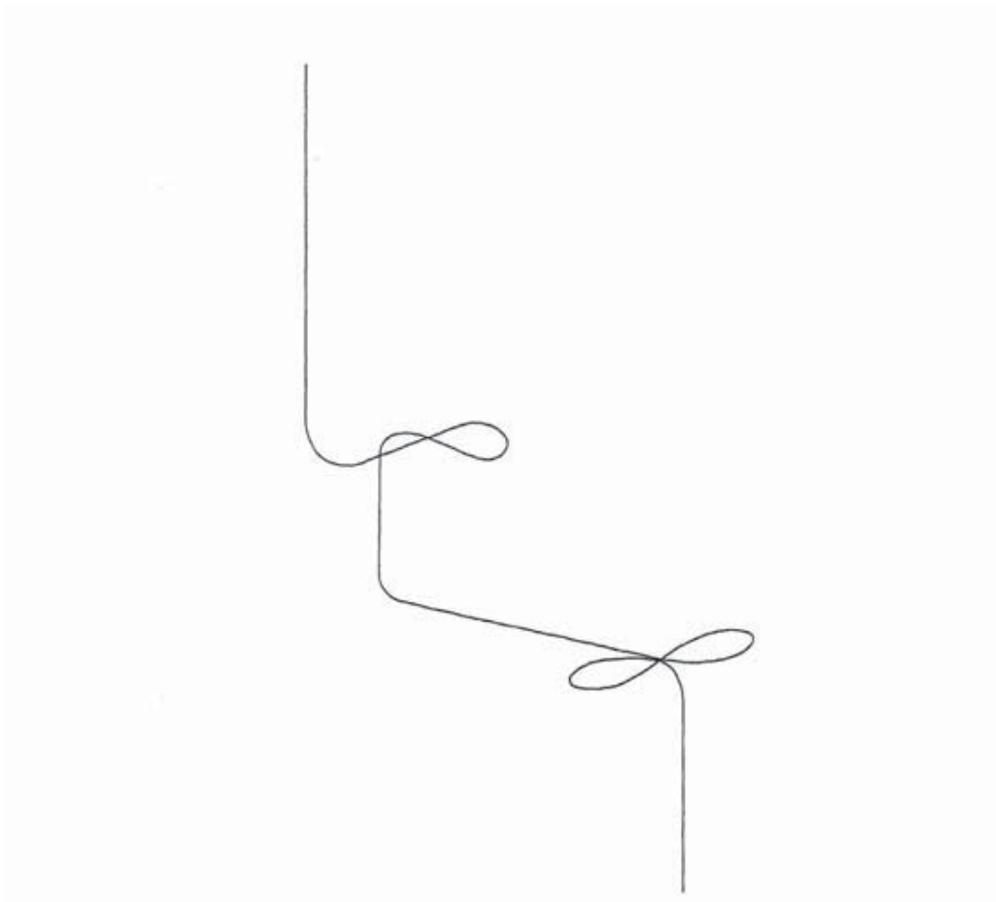
Esta imagen sigue siendo válida para el gótico. Las majestuosas naves, recorriendo su radiante camino desde el portal hasta el altar, son un avance solemne. Pero en ellas la forma fatídica de la parábola ya está emergiendo lentamente. Las nervaduras se

juntan fuera de los arcos, en los paños superiores desaparecen las divisiones y las articulaciones; una sola línea de fuerza recorre ininterrumpidamente los soportes y las nervaduras, conduciendo el lanzamiento desde el suelo hasta el vértice y desde el vértice hasta la tierra.

Y entonces las divisiones dentro de la comitiva —de la «processio»— comienzan a desaparecer. El arco de triunfo que una vez puso fin a la caravana se cae, y el remolino en la intersección del transepto y la nave se suaviza. Incluso en su planta, el coro del alto gótico no es más que el bucle que surge cuando un gran muro se desvía hacia otro. Un movimiento de doble parábola fluye alrededor de la nave central, el espacio de la misma nave fluye hacia atrás: el avance espacial se dibuja en una forma que lo dirige hacia atrás. No queda nada de la forma de estrella que habíamos encontrado en los primeros ábsides. Ahora, como en las columnas en los antiguos estadios, el altar es el lugar donde gira la curva.



Todo esto se vuelve muy claro en las naves laterales. La nave lateral ya no es un reflejo a cada lado de la nave principal, ya no es una comitiva que avanza con pasos más cortos al lado de la procesión principal, sino más bien una doble corriente que irrumpe en los portales laterales, fluye hacia adelante junto a la nave, rodea su final y luego regresa al otro portal. Lo que comenzó simplemente como un movimiento en los mismos bordes de la nave, se convierte en un espacio que los hombres pueden pisar. Lo que ocurre aquí no es un avance sino un circuito, un lanzamiento que gira solemnemente en su vértice alrededor del altar y que luego vuelve a terminar en el mismo estado en que comenzó, tan alejado del altar como al principio. Pero el movimiento de la dirección en la que se perfora el muro occidental cambia; al principio, el movimiento sacaba del mundo, y al final conduce de nuevo a él. Sin embargo, el movimiento nunca alcanza realmente su objetivo: estuvo cerca de él, pero pasó de largo.



Desde el espacio infinito, un segundo movimiento cae sobre el primero, como una aguja. Este segundo movimiento se une al primero, recoge a la gente en el portal, describe un bucle en la tierra, vuelve a colocar a la gente en el otro portal y, como una segunda aguja, parte del suelo una vez más hacia el espacio infinito. Al mismo tiempo, vuelve a perder su espacialidad: el pasaje que los hombres podían pisar se convierte en un proceso exclusivamente material.

Aún más majestuosa es la representación de la interminable curva de la catedral de Estrasburgo, donde un solo camino se eleva desde el altar a través de la nave hasta la aguja, o visto al revés, donde cae un rayo de luz.

Así, el final de la Edad Media se encuentra completamente bajo el signo de las postrimerías. El Salvador es ejecutado en el altar mayor. Cuelga solo, en su agonía final. La revuelta del infierno se ha desatado, las grietas y los cráteres destruyen la tierra y los poderes infernales están escapando. Esto se nos muestra en Isenheim. En la vecina catedral de Breisach, el Señor mismo juzga. Esto último es obra de un artista muy relacionado con el maestro de Isenheim. En el lado oeste, une a la iglesia una casa amplia y la llena de arriba a abajo con el Juicio Final. Los cuerpos en llamas de los que caen se han convertido en antorchas, provocando la conflagración del universo que se alza en llamas desde la tierra hasta el mismo techo. Al otro lado, las comitivas de los bienaventurados ascienden por pendientes verdes y relucientes hacia el azul fresco y tranquilo, guiados por los grandes mensajeros de Dios. Directamente sobre el portal, el Rey Eterno separa y juzga, el mismo Señor que es ejecutado en el altar mayor. Aquí surge el segundo significado del portal. Queda claro que más allá de la circunstancia de que este sea el portal del mundo, es el portal de la eternidad. Aquí el ápside recibe su espantosa contraparte, y esta última predomina. En el culto divino, las gentes van primero al altar, ven la muerte del Señor ante ellos pero saben que su segunda venida se produce a sus espaldas. E incluso estructuralmente, el camino por el que deben viajar más tarde para regresar desde el altar es el más importante: el camino al juicio, a la condenación o a la dicha.

Quizá los maestros de las primeras catedrales —mucho antes de este período tardío— no pensaron en ello cuando tomaron el juicio y el rosetón —esta imagen radiante de la nueva tierra que se cierne sobre el lugar del juicio— y los pusieron, no en la cabecera de la iglesia, sino en la entrada. Pero si este fuera el caso, esa sagrada sabiduría que inspiró su trabajo se encargó de que todo saliera bien. Posteriormente, a menudo se dijo que estos edificios estaban al revés, ya que hacen que la entrada sea más importante que el presbiterio. Y esto también es cierto, porque cuando miramos hacia lo último, la imagen familiar que tenemos de la tierra se distorsiona espantosamente: aquí el altar está al lado del camino y las postrimerías se revelan al final.

Los medios con los que el gótico erigió sus grandes curvas que desembocan en el infinito están ligados a su propia época, y para nosotros están superados. Este particular arte de la construcción reúne todo su saber para generar arcos portantes, que cargados con fuerzas enormes, realizan un movimiento increíblemente rápido. Aquí intuimos el funcionalismo joven para el que la vida deja de ser «pura existencia» y se convierte en «lanzamiento». Pronto este funcionalismo hará de la tierra una pequeña estrella que viaja por el universo, que cae en el sol, se recupera y con la misma prisa vuelve a sumergirse en el universo.

Como toda forma verdadera, esta forma surge de una fuente sagrada. Cada nueva criatura de esta tierra viene directamente de la mano de Dios: Él es el inventor de todo lo realmente nuevo. (Entre paréntesis, podemos mencionar que el significado profundo de toda construcción de iglesias es exactamente este: encontrar, más allá de todas las tareas preliminares, la tarea absoluta, e introducir en obras perfectas el proceso primordial mismo, la sagrada conservación del mundo por parte de Dios. Como el místico que busca el camino hacia esa celda más íntima donde Dios vive en medio del mundo, así el constructor de catedrales busca hacer la verdadera obra de Dios, para generar el proceso de todos los procesos. Es aquí, en la pureza, donde debe «hacerse» la obra de Dios).

La fuente sagrada de este funcionalismo es la angustia por la incertidumbre de la salvación. El hombre ve que la tierra está maravillosamente ordenada, pero también ve que hay una brecha abierta en el suave anillo de la necesidad, y que él mismo ha sido colocado en esta brecha junto con su propia salvación. La ordenación del mundo no garantiza que la alcanzará. Esto se vuelve claro para él y entonces se llena de alarma. Ve que está solo y que su salvación en la eternidad no es segura. Quiere esconderse en Dios, y sin embargo, encuentra que Dios se aleja de las cosas. Y entonces va a buscarlo. A partir de la materia de este mundo, forja una curva infinita, un puente muy fino que lo lleve a Dios. Así pierde su hogar, y aun así no gana el cielo. Este ascetismo lineal refina la materia de este mundo pero no la cambia. La curva no llega al cielo.

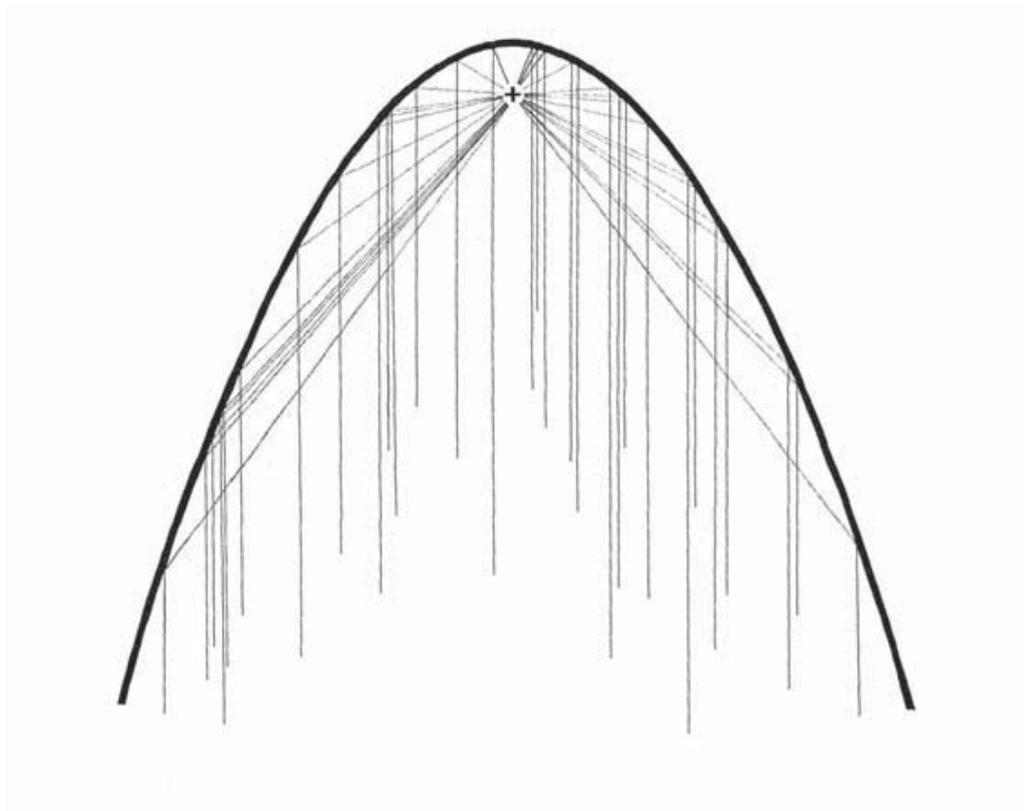
En estos días la mayoría de la gente ha dejado esta labor. Han abandonado una empresa sin esperanza y sin alternativa, y han vuelto a la tierra llevando consigo la disciplina ascética. Se han convertido en aventureros y descubridores del universo. Han subyugado los reinos internos del cosmos; y sin embargo, a pesar de todo, continúan siendo monjes desesperados. Su camino se ha convertido en un viaje sin fin por el mundo, y la estructura de su mundo en una forma de desesperación. El nuevo mundo «dinámico» se ha vuelto una simple manera de deambular. Lo que realmente ocurrió ha aparecido solo por insinuación. Sin que el hombre lo deseara o lo esperara, un nuevo significado se le reveló en su camino: la mera representación tiene un significado interno como forma. Y, de hecho, el mundo ha respondido a las nuevas formas, pero lo que nació fue esencialmente abortivo. Si la humanidad hubiera resistido en su angustia, el nuevo mundo seguramente no se habría convertido en una empresa tan salvaje y terrible.

Pero tal vez la deserción final del pueblo del Señor también pertenece al significado de este movimiento, y tal vez ellos todavía le eran fieles cuando partieron. Los últimos que resistieron reunieron sus recuerdos muertos y, como último trabajo, construyeron con ellos las Pietas, donde María llora sobre una forma muerta. Y al final, contra todo pronóstico, el Señor bendijo el vacío.

Para nosotros, el lenguaje del gótico está pasado de moda. Este conjunto de curvas tenía un sentido eterno en su infinitud: el sentido de que este infinito era teológico, y que poco a poco el mundo fluía hacia Dios.

Ahora sentimos esto de manera diferente. Para nosotros, todos los caminos se unen al final para formar el límite del mundo. Cada movimiento fluye hacia sí mismo y permanece aprisionado en el universo. Continuar las líneas en su infinitud matemática no nos proporciona una salida, nos lleva una y otra vez al borde infinito. Y, por tanto, es para nosotros el medio de experimentar el mundo de manera centrípeta, como esa criatura que descansa en la mano de Dios. La frontera recién alcanzada reacciona de nuevo sobre las cosas. Nuestro mundo está siempre y en todas partes al final, y en todas partes Dios está más allá de él. Podemos llevar a cabo el movimiento mundial hasta el límite mismo: esto el gótico no lo pudo hacer. Al entregarnos a la caída interior hacia su borde de una forma limitada, podemos llevar el movimiento infinito hasta su final, casi hasta Dios, y esto lo logramos dentro de la pura restricción de una figura bien definida.

Para nosotros, el funcionalismo del gótico no tiene significado teológico, y debe retroceder; solo entonces, resignado, encontrará a Dios. Por tanto, nuestro mundo se vuelve plano de nuevo. Las líneas de función, extendiéndose en campos, derraman su fuerza centrífuga dentro de lo limitado. Esta limitación tampoco está completamente oculta, porque la negación ha asumido una especie de omnipresencia y las mentiras se manifiestan en la superficie. Nuestro mundo se ha vuelto plano y ancho una vez más, pero ésta ya no es la tranquila medida de la Antigüedad, sino una región llena de procesos ocultos, llena de un goteo incesante, llena de tensiones: la región de la creación constante y de los continuos hundimientos que se precipitan en la nada. Que la forma se mantenga en pie ya no es algo natural, sino solo una muestra del hecho de que la lucha dentro de ella sigue «en pie». Nuestro mundo ha vuelto a ser simétrico, pero su simetría ya no es la de una imagen reflejada alrededor de un eje, sino el equilibrio de fuerzas que se unen y se refuerzan entre sí.

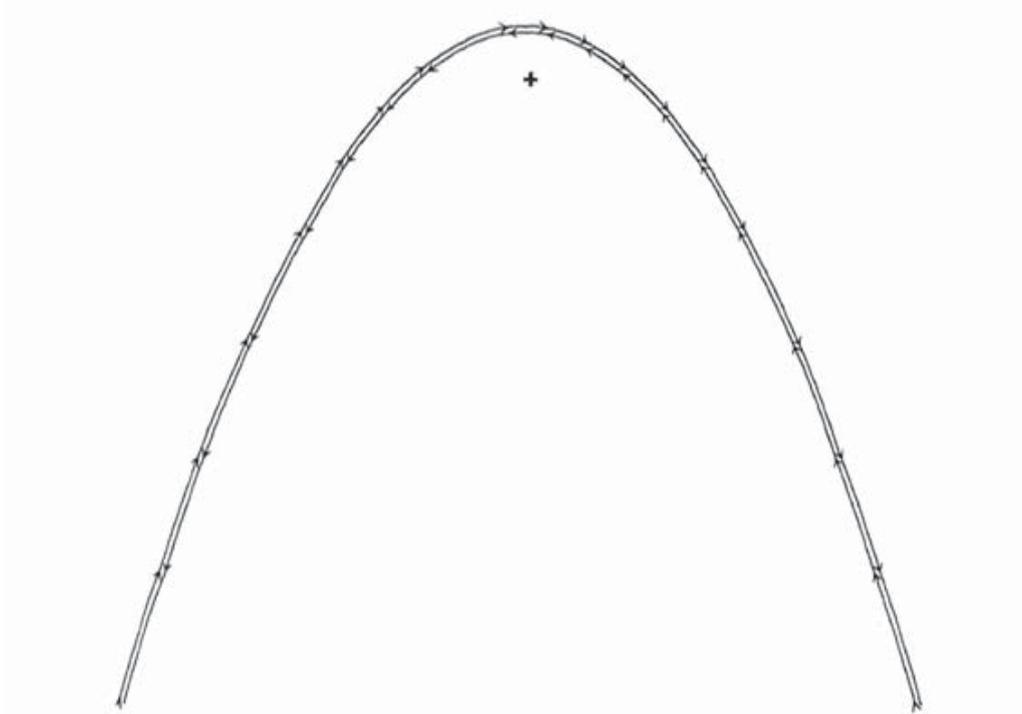


Por lo tanto, el arquetipo tal como lo enunciamos al principio es, hoy en día, la forma más genuina de la preocupación eterna: el movimiento de la eternidad dibuja el espacio en el majestuoso molde del muro y el pueblo avanza lentamente hacia su abertura; vienen como el mar va al puerto, nadando de espaldas. (Aquí vuelve a aparecer la semejanza con el segundo arquetipo, pues en este caso también un camino se une a una forma cóncava abierta. Pero al principio todo es al revés: aquí el camino se mueve en la concavidad, mientras que antes se desprendía de él: la forma apunta hacia atrás, el camino apunta hacia delante. Por eso, la imagen de este movimiento es muy difícil: la procesión entra en una forma cóncava que está realizando un gran retroceso.)

El movimiento constante de la figura hacia su abertura se puede imaginar de varias maneras.

Podemos concebirlo como un flujo constante del espacio y de la delimitación del espacio hacia la abertura.

O podemos concebirlo como una doble parábola. Dos parábolas pasan alrededor del punto focal, una de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda. Este punto es el ancla inicial de los



movimientos que salen del infinito y que luego vuelven a él una vez más, ganando en el punto focal su vínculo único con el suelo, el lugar donde se anclan en lo finito.

También podemos imaginar que es el mismo hecho del lanzamiento el que engendra el punto focal. La curva entra en el punto focal y luego sale de él, ahora traducida a espacio; como espacio, el límite se despliega fuera de este punto como si saliera de una semilla que brota. Este punto sería el lugar donde el espacio y la pared circundante se traducen uno en otro. El curso particular del límite dirige el movimiento longitudinal del espacio hacia este lugar. Luego, reunidos ambos allí, todo el espacio interior se recoge en el movimiento de retroceso del límite.

Por último, también podemos imaginar que el espacio interior se dirige hacia adelante siguiendo el eje central, y que luego, desde el vértice fluye hacia el exterior. Esto vuelve a producir el movimiento de la fuente, de la columna de agua que, al caer, rebota sobre sí misma y así alimenta sus límites con su propia sustancia.

Todos estos conceptos hacen que el pueblo forme un todo más vivo, en el que el hombre y la construcción colaboran desempe-

ñando cada uno su papel. El pueblo pisa solo la parte espacial de esta obra arquitectónica, la que se encuentra entre la puerta y el altar. Luego, el movimiento pasa por completo a la estructura: el edificio lo soporta solo, o mejor, es el imponente muro el que se hace cargo del movimiento y lo lleva a su fin. La primera parte del movimiento la realiza principalmente el pueblo a medida que avanza por el camino; la segunda parte la realiza casi exclusivamente el edificio, y la gente participa solo con sus sentimientos y sus ojos. Esta puede ser una metáfora apropiada para el hecho de que, después de dejar el altar, la historia simplemente «sucede». Pero el pueblo mismo realiza el movimiento descendente solo a través del símbolo. Y hoy, cuando los símbolos ya no se sienten como verdaderos representantes de la vida, esto tan solo significa que la gente tiene la sensación de llevarlo a cabo. Por tanto, esta «cooperación» en la que el pueblo asume una parte del movimiento y la edificación otra, se da principalmente en el lugar donde la segunda parte abraza a la primera como una premonición: en las iglesias que son «entrada solemne». En estas iglesias, el sacerdote también debe mirar hacia la luz, que es la morada cercana de Dios.

Sin embargo, esto ya ha cambiado en las iglesias que son «la Última Cena». La crisis se acerca. Uno podría pensar que el edificio continuaría llevando a cabo el movimiento descendente de manera representativa; y sin embargo, creemos que es más correcto que este movimiento también se introduzca en el propio pueblo. Primero debe manifestarse en el sacerdote. Mientras lleva la oración del pueblo al Padre por medio de Cristo, el sacerdote se para en el lugar brillante, mirándolos; sus ojos vuelven a posarse en la gente, en el vacío que está detrás de la procesión, de nuevo en la oscuridad. Devuelve todas las oraciones y las envía al origen abierto.

El último paso es que el propio pueblo lleve a cabo las dos variantes del movimiento. Aquí, por supuesto, nos encontramos con la dificultad de que toda construcción religiosa cristiana es hasta cierto punto estática, ya que vincula un proceso con una habitación local. El edificio debe preservar este proceso en una forma construida que lleve a cabo el movimiento hacia adentro.

Así, la palabra «viaje» se conservó como «ordenación de camino», y de la misma manera el movimiento de lanzar se consuma aquí mediante una disposición en el que el pueblo mira hacia adelante y el sacerdote mira hacia atrás. En épocas anteriores, la liturgia era más rica en movimientos, pero muchos de ellos ya han desaparecido. Sin embargo, todavía queda un movimiento, prácticamente uno solo: el movimiento en el que la gente va hasta la mesa del Señor y luego regresa de ella. Y en este movimiento único, irrevocable para todos los tiempos, se da lo que aquí buscamos: un camino hacia adelante, una unión y un camino de regreso. Por lo general, se le da poca importancia a la segunda parte del movimiento. Pero tiene un contenido profundo: es un camino hasta el final. Ser enviado fuera del altar se concibe normalmente como ser enviado a casa, al mundo, a nuestro trabajo. Esto es correcto. Pero su segundo significado es más profundo y válido: el de ser enviado a las tinieblas, al juicio final; y el de la cena que proporciona alimento para este viaje. Este es el significado sacro del camino de regreso al portal. Si deseamos aclarar este significado más allá de su primera representación —que en realidad la encarna el pueblo con su vida—, entonces debemos destacar el portal, y debe quedar muy claro que por encima del hecho circunstancial de que sea la puerta que se abre al mundo, este portal es el lugar del juicio.

Es posible —e incluso cierto— que en un futuro encontraremos otra forma de representar esto, ya que las formas de angustia por la salvación cambian. Pero detrás de todos los logros que nunca podrán repetirse y que han quedado obsoletos por el progreso de la historia, detrás de todas las deficiencias de nuestros intentos por entender la historia, el hecho es que en todos estos edificios la vida del espíritu se convirtió en una forma que fluye, con una variante ascendente y otra descendente; que al principio, este recorrido conduce hacia la luz; que toca un lugar auténticamente radiante pero no puede sostenerse allí, y así vuelve a caer en la oscuridad. El punto radiante es solo un episodio pasajero en todo el recorrido; el cielo se toca por un instante y luego este contacto se usa como alimento para el descenso. Al principio la luz indicaba la dirección, y para marchar correctamente solo ha-

bía que ir hacia ella; pero luego el portal se convirtió en la meta, en la puerta, con todas las cosas ambiguas que se presagiaban en él. Sin embargo, incluso esta ramificación en declive es guiada por la luz, ya que proyecta sombras cada vez más largas por delante. Un último regalo de la luz divisoria muestra a los hombres el camino correcto hacia la muerte, ya que les enseña a seguir la lección que les da su propia oscuridad.

De este modo, la luz no es un bendito final ni un descanso, sino solo el paso del Señor, un momento de bienaventuranza flotando en la claridad, y por tanto, consuelo y socorro en el camino hacia la creciente oscuridad. Y finalmente, el camino apropiado llega al lugar donde la tierra es más oscura. Al principio este camino parecía ser el camino a casa, pero el agradable camino se vuelve siniestro y el final es dudoso. La dirección hacia la meta del camino sagrado se ha revertido espantosamente: conduce al juicio, y la oscuridad siempre va a su lado. Al principio parecía como si la oscuridad se fuera retirando; pero lo que parecía victoria solo era consuelo, preludio de la decisión final, aplazada. El peligro está aumentando, era demasiado pronto para la victoria. Lo que sigue siendo digno de confianza es el alimento que proporciona este recuerdo radiante y la lección que proviene de él, y también su promesa: en lo alto de los portales del oeste se cierne la nueva creación, una rosa ardiente, prenda del amor sagrado del Padre.

Esto es lo que queda como la forma propuesta:

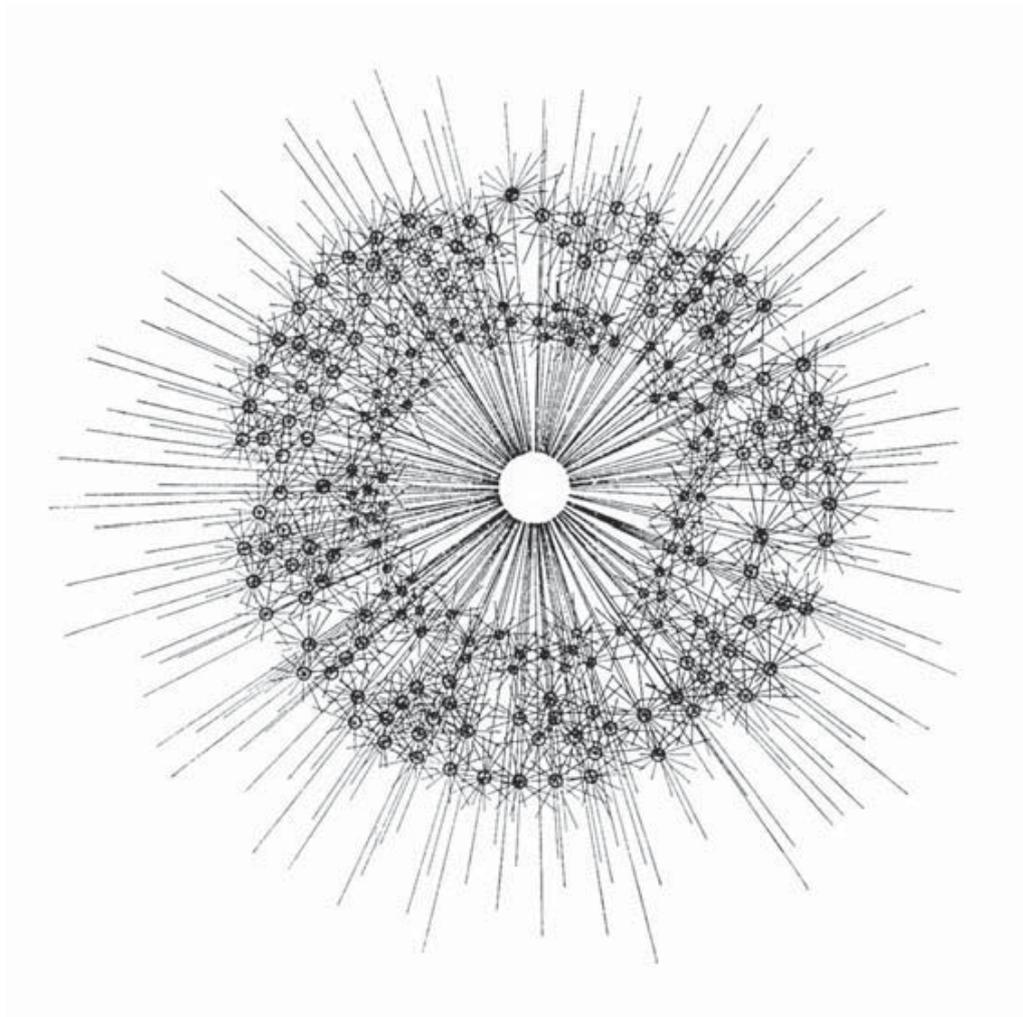
La vida del espíritu: un lanzamiento a la muerte. Una forma de angustia, y también, una forma de existencia pensada hasta el final y de camino sagrado llevado hasta el final. Ciertamente, no todo el mundo tiene la obligación de vivir de esta manera. Pero el que ha alcanzado esta percepción última no es libre de elegir si la reconocerá o no. Debe decidir si resistirá ante el Señor en la eterna agonía del oscuro cáliz que Él debe beber para siempre, o si, desesperado, volverá a caer en el mudo temor de los animales, en los que mora el abismo de la oscuridad absoluta.

Universo sagrado

La cúpula luminosa

EL SEXTO ARQUETIPO muestra el mundo redondo de nuevo y el pueblo unido, una vez más, en torno al centro. Así, desde el final de los tiempos, este arquetipo replica el principio de los tiempos. Cumple y explica el primer arquetipo. Al principio, la historia estaba toda en la semilla, y al final, ya fuera de la historia, el fruto redondo y dorado está maduro. El principio ha sido consumado.

Una vez más los anillos del pueblo se cierran; una vez más el mundo forma su bóveda. Pero esta vez es una cúpula de pura luz. El edificio es todo luz: luz que entra por todos lados, luz que brota de todas las cosas, luz fusionada con luz, luz que se vuelve hacia la luz, luz que responde a la luz. La tierra se ha transformado en una estrella, su materia en fuego, es una custodia [eucarística] radiando con el Niño en el centro, su altar es una llama, la gente un mar de fuego, y cada uno de ellos, una estrella. Toda la tierra y todas las naciones se extienden por el universo. La bóveda del mundo es una infinitud diáfana, clara y transparente como un cielo vespertino en lo alto de las montañas, etérea e incorpórea, un resplandor dorado donde los seres celestiales flotan inmóviles



de felicidad. El cielo está en todas partes, la tierra está en todas partes, el uno se funde en el otro.

La alegría eterna llega cuando ya no se la espera, y no llega de manera gradual, sino como un relámpago. Al principio, cuando la forma cerrada se abre y la luz rompe la oscuridad, esta alegría parece que está cerca. Y cuando a través de la «ventana» del mundo la vista se abre hacia la luz eterna, puede parecer que la oscuridad va a comenzar a consumirse gradualmente. O cuando la bóveda se abre en la corona, cuando su borde se hunde lentamente y la tierra se convierte en el suelo abierto de un valle, tendido en el crepúsculo, bien podríamos suponer que la vieja bóveda pronto se derrumbaría por completo y la nueva se revelaría. Feliz por este primer avance cuando ve la luz temprana, el pueblo tiende a

subestimar la distancia que aún lo separa del final radiante. Sin embargo, el movimiento de la luz se detiene, el fin no llega, el cielo retrocede y a la primera irrupción luminosa le siguen las formas fatídicas del viaje y el regreso a la oscuridad. Luego, la oscuridad debe cerrarse una vez más, tragándose incluso la pequeña luz que estaba presente al principio, hasta que finalmente, cuando casi toda esperanza se ha ido, de repente la luz está ahí, como un regalo no esperado, como una bendición tardía.

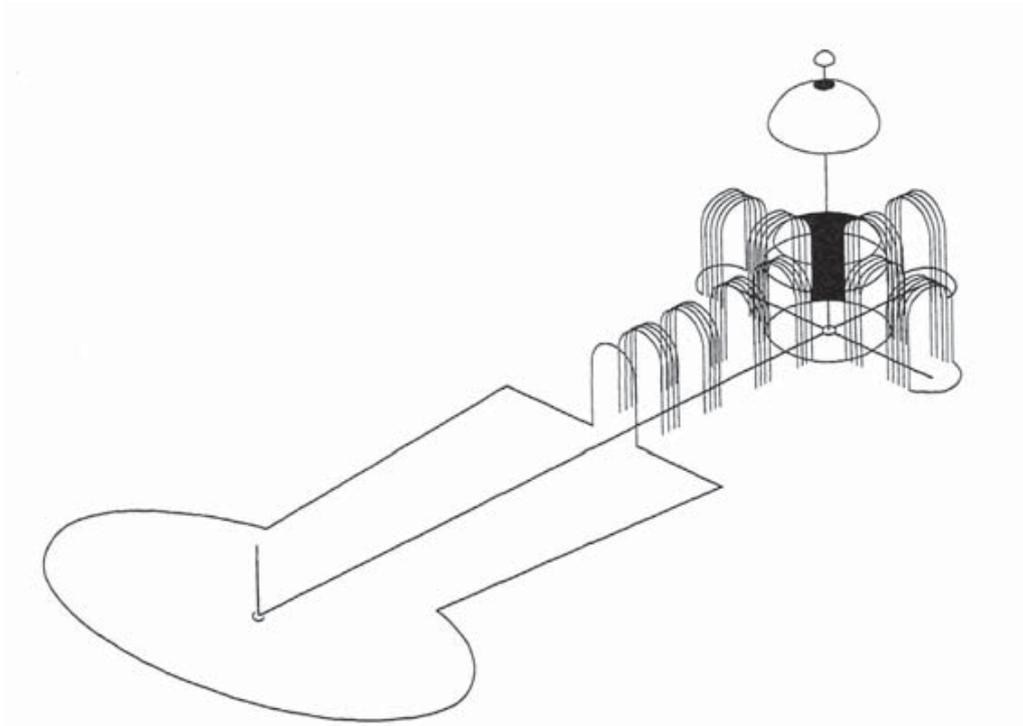
Esa es la visión gozosa del atardecer, el bendito estado final; se acaba rápidamente y luego viene la larga noche. Hasta el fin de los tiempos, el momento de la epifanía es breve. Donde este momento emerge de nuestra historia, donde la tierra traiciona su forma de luz oculta, hay promesa, hay consuelo, hay gracia. Y este momento es siempre una prenda del mundo que sigue al nuestro, ese otro mundo que «no tiene necesidad de sol ni de luna que lo iluminen, porque la gloria de Dios lo ilumina, y el Cordero es su lámpara, y las naciones que hayan sido salvadas andarán en la luz» (Ap 21, 23-24), ese mundo cuyo templo es el Cordero y el mismo Dios Todopoderoso. Los tiempos se cumplen y se demoran; el ojo del mundo ve la alegría infinita y luego puede cerrarse. La tierra oscura queda atrás bajo el cielo cerrado.

Esto puede explicar por qué la forma ya no está entretejida de oscuridad y claridad, sino que solo contiene luz. Retrocediendo en la historia, lo entretejido está presente. El infinito resplandor de la forma se compra al precio de la abismal oscuridad que lo precedió. El arquetipo anterior terminó sin luz; ambos permanecen juntos, y el movimiento que comparten completa lo que sucedió en lo profundo del umbral, al final de la forma-camino. Por última vez es verdad que el vacío llama a la plenitud, la oscuridad absoluta a la luz pura. La santa tierra ha sufrido su angustia final, ha muerto y ha sido llevada a la tumba, y Dios, el Todopoderoso y el Bien, la despierta, y sale de la tumba ataviada con vestiduras resplandecientes.

La forma final en sí misma ya no es un proceso, pues en ella el tiempo se para. Es solo glorificación, un canto de alabanza, la existencia pura del gozo. Las bodas del Cordero están próximas y la novia está vestida de un blanco radiante.

Esta estructura también puede llamarse cúpula, pero ya no es como los muros de una cueva, sino más bien como esa bola que es la forma primordial de la luz, la esfera. Una parte de la idea de este esquema es que se extiende infinitamente, pero cada una de las innumerables esferas concéntricas en las que se dilata la luz es, en sí misma, una especie de bóveda. Este arquetipo es bóveda eterna, bóveda de luz, y en él encontramos la respuesta al primer arquetipo, que estaba rodeado de tinieblas. Estas son las dos únicas formas legítimas de la cúpula y donde debe triunfar; la cúpula debe realizarse de acuerdo con uno de estos dos arquetipos: ya sea como envoltura oscura alrededor del centro radiante o como la apertura infinita de la luz misma. Donde apliquemos este arquetipo a un edificio, representaremos una sola de las esferas concéntricas de luz; pero el material para esta representación debe ser la luz misma: debe ser como un único ápside siguiendo la estela de una de las innumerables esferas de luz. Aquí podríamos repetir todo lo que dijimos en el segundo arquetipo sobre la construcción del ápside y en el tercero sobre la construcción de la cúpula radiante. Las maneras de aplicar este arquetipo son variadas, pero todas susurran lo mismo: que el mundo descansa en la luz eterna.

Quizá podamos decir que hasta ahora, la verdadera bóveda eterna solo ha tenido un éxito genuino en el norte, donde también triunfó el gótico y donde el movimiento sagrado se llevó hasta el límite. Lo que llevó la cúpula al Renacimiento del sur no fue el anhelo de la «ciudad celestial», de la «Jerusalén eterna», sino más bien una forma humanista de ver las cosas. Querían la medida consumada, el monumento del ser humano libre, y en el fondo, por eso querían la estructura de una nueva cueva mundial. El paganismo romano intentó una vez más el arco, la forma que les había sido arrebatada mil años antes; y después de un siglo de vanos intentos, este humanismo que no era humanismo tuvo que volver a la forma del hombre tal cual es. Incluso el planteamiento de Bramante, que fracasó tan magníficamente, fue humillado transformándose en la forma del camino. La bóveda italiana adoptó la forma barroca de nave, forma en la que la cúpula



central se encontraba solo al final de la nave, y así volvieron a la verdad y a la fe, al lugar mismo donde había terminado el gótico.

En sus sueños de una estructura sagrada central que nunca logró, el gótico tampoco había anhelado la cueva humanista. Esto habría sido fácil, demasiado fácil. Lo que quería el gótico, lo que buscaba y lo que siempre le fue negado (negado de una manera muy significativa: la técnica gótica, que por otra parte produjo resultados asombrosos, no estaba aquí) era una abertura infinita en todas las direcciones, un mundo construido por la «luz que fluye de la divinidad». Y, sin embargo, esa catedral sagrada nunca se logró. El edificio fracasó porque en un sentido profundo no pudo tener éxito: Dios se negó a otorgarlo. Solo muchos años más tarde llegaría esa alegría, y llegó en una forma que con razón se ha llamado un gótico transformado. En Neresheim, en la iglesia de los Catorce Santos, la bóveda radiante se hizo realidad como el horizonte de la eternidad que rodea el altar dorado en el centro. Los santos se agolpan a su vera, y alrededor de la cúpula superior están presentes una vez más. El ojo se abre paso a través

de su esfera, a través de esferas cada vez más distantes, cada vez más grandes, hacia el «cielo abierto». El cielo interior y el cielo que lo rodea se responden el uno al otro, y lo que queda de la tierra —los muros que limitan el espacio— están revestidos de un blanco nupcial.

Oriente también logró la cúpula eterna. La construcción de la iglesia bizantina muestra que el mundo se convierte en una sola casa de Dios, fuera de la cual no existe nada más. La cúpula es la esfera de luz más externa y allí Dios se encuentra entronizado en su gloria. La bendita visión del mundo en su estado final nunca se apartó de este edificio. Conserva el momento de la epifanía como recuerdo y como prenda, hasta el último final en que la ciudad permanente descenderá a la tierra. Pero como en estos edificios el momento de dicha se convirtió en duradero, se han situado al margen de la historia y al margen de su mandato de «trabajar mientras sea de día» (Jn 9, 4). Las iglesias orientales son como monjes cuyas vidas están consagradas a la visión de Dios. Esta es su incomparable gloria y también la razón por la que, al final, fracasaron.

PARTE III

El séptimo arquetipo

La catedral de todos los tiempos

El todo

HAN SURGIDO SEIS ARQUETIPOS, uno detrás de otro. Cada uno de ellos contenía una historia sobre una sucesión de formas que llevaba la gracia abundante de la forma final. El proceso histórico se detenía para establecer la estructura de cada arquetipo, pero cada uno de ellos podía leerse hacia atrás en el tiempo. Y en el fondo, la historia era siempre la misma: la historia de ese pueblo sagrado que va hacia Dios, llamado y guiado por su gracia, hasta llegar al «umbral» donde la tierra se acaba; la historia del «sacrificio» que realizan cuando, habiendo agotado todas las posibilidades terrenales y comprendiendo que todos sus esfuerzos habían sido vanos, se confían completamente a Dios; la historia de la gracia sobreabundante que guía las formas de devoción y que premia el sacrificio; la historia del nuevo mundo que viene desde la eternidad a través del umbral. Esa misma historia sagrada se cumplía en cada uno de los arquetipos. Pasaba por cada uno de ellos y así el mundo era creado de nuevo. De esta forma, la obra más íntima de Dios se plasmó en los arquetipos: la obra de todas las obras, la historia de todas las historias.

Aparecieron seis arquetipos de la creación del mundo. Mostraban el mundo en diferentes imágenes: como «anillo», luego como «anillo abierto» y como «cáliz» en las dos formas de la primera «partida», después como «camino», como «parábola» y finalmente una vez más como «anillo». Pero el mundo natural, visto bajo cualquier signo, no era suficiente: no podía encontrar su plenitud en su propio significado, pues necesitaba la plenitud divina. Estos arquetipos se fundaban en la gracia, que renueva las formas delicuescentes, y por eso Dios, que cierra la forma abierta, los completó. El «cielo» era un elemento de los arquetipos; aunque en rigor tendríamos que decir el «lugar del cielo», porque el cielo seguía estando «más allá» y había que buscarlo en el lugar donde esos mismos arquetipos permanecen inacabados y «abiertos».

Y al lado de cada esquema estaba su tentación, su desesperación: la forma redonda cerrada en sí misma, la cueva, el viaje vacío, las formas del miedo mudo en las que el mundo degenera cuando intenta instalarse en su propio significado y elaborar de forma autónoma el movimiento de la historia. Y así, estos mundos se enfrentaban perpetuamente al declive o a la ruina, y tenían que ser renovados en constante sacrificio.

El mundo era colocado en el paisaje de la eternidad, donde el gran movimiento eterno lo atravesaba y la visión de los lugares eternos le daba dirección. La forma natural del universo era portadora de un significado eterno. Un sol perpetuo iluminaba el paisaje espiritual y la creación se volvía hacia este sol en su oración. La estructura espontánea del mundo y el movimiento natural de la vida hacia el sol se convirtieron en algo parecido a un universo eterno. Tiene sentido el hecho de que Dios diseñara el mundo tal como es y no de otra manera. Dios creó este mundo de acuerdo con el plan de la eternidad, e incluso en los cultos primitivos al sol sagrado existe verdad.

Aquí dos cosas pueden parecer extrañas.

Por un lado, que el paisaje eterno tenga forma y perfiles claros.

Hay poco que podamos decir sobre esto. El paisaje eterno, por supuesto, podría ser diferente, podría ser amorfo. Pero no lo es, y de esto dan testimonio mil testigos. Es nuestro propio

pensamiento el que se ha vuelto amorfo y debemos orientarlo de nuevo con la brújula de la eternidad; y nutrir nuestra mente con la claridad de la forma de la eternidad.

Además, parece extraño que el mundo espiritual adopte varias formas. Sería sencillo pensar que hay una sola forma estructural de este cosmos, o que hay un número infinito. Pero resulta difícil admitir que tenga que haber un número preciso de arquetipos del mundo, ni uno más ni uno menos. Todo esto parece regido por la ley del azar.

Si seguimos preguntándonos sobre el asunto, encontramos un profundo orden interior en la colección aparentemente tan casual de arquetipos. No aparecen como entidades independientes, sino que se construyen entre sí y entre sí se abren mutuamente. Lo que comienza en un esquema anterior se continúa en el siguiente, y lo que sucede en el posterior se ha preparado en el anterior. Cada arquetipo es una forma autónoma, sí, pero está construido de tal manera que evoca una segunda forma. Cada arquetipo entra, transformado en el siguiente, a través del portal que él preparó para su propio paso.

Un solo movimiento fluye ininterrumpidamente por todos los arquetipos y en cada uno de ellos se establece una de sus fases. Podemos seguir cada elemento a través de todos los arquetipos, y si hacemos esto, nos damos cuenta de que a través de todos ellos —y más allá de todos ellos— cada elemento realiza un único gran movimiento. Esto es cierto para las personas y sus formas cambiantes, así como para las formas de la tierra o del universo, e incluso es cierto para el lugar más sagrado: también el «sol» de estos mundos recorre un gran curso y cada arquetipo muestra una de sus posiciones. Pero dado que cada uno de los arquetipos trata de la forma en que la tierra se mueve hacia el sol eterno, la gran historia que se consume aquí a través de todos los arquetipos es una historia solar. La luz perpetua recorre su propio camino y el mundo la sigue; el bello y delicado movimiento en el mundo «natural» que todos los seres vivos realizan a diario en respuesta al camino del sol, se aclara espiritualmente en este heliotropismo supranatural.

En los arquetipos descubrimos los elementos de una sucesión de formas.

Encontramos la vinculación de formas en una secuencia lógica cuando hablamos sobre el crecimiento de las plantas, que produce una forma tras otra y crece hasta su plenitud a través de una sucesión de fases. Esta «sucesión» se construye de tal manera que cada una de sus formas es totalmente autónoma, completa, pasando por una secuencia de estados y superándolos todos. Una «sucesión» de este tipo se construye de modo que ninguna de sus formas descansa completamente en sí misma y en el propio sentido, sino que su mismo ser exige que otra la siga, y que eso sea lo que la determine. Cada una está pre o post-determinada por otra; no como pregunta y respuesta que se integran, ni mucho menos como formas hermanadas que se pueden intercambiar mutuamente; tampoco como copia de formas en las cuales algo entero, una totalidad, se construye con dos partes constitutivas, sino como las diversas etapas o situaciones de un curso significativo que están estrechamente relacionadas entre sí. La misma sustancia puede pasar por etapas sucesivas.

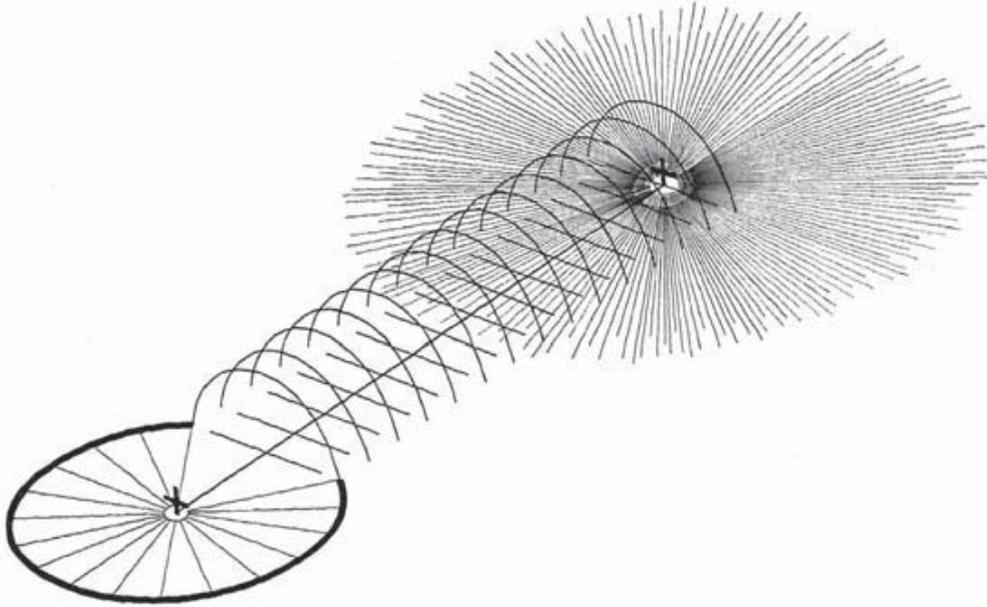
Hay un vínculo vivo que liga profundamente los arquetipos: es el tiempo histórico. Es posible imaginar que están alineados gracias al vínculo que los liga. Entonces nace una especie de espectro en el cual cada uno de los arquetipos tiene su «sitio». Tal vez un estadio se extiende por un espacio amplio, tal vez un evento se adosa sin intervalos a otro, allá donde se toman las grandes decisiones y el trayecto está densamente ocupado por las formas. Pero como cada proyecto en sí mismo se construye a su vez a partir de su sucesión de formas —lo hemos expuesto en cada caso—, podemos subdividir aún más el rasgo que adquiere al incluir estas diferentes etapas. Varias partes del «espectro» se asemejan entonces a líneas sutiles del espectro; son las que designan la metamorfosis repentina.

Ya conocemos este patrón también: representa la historia. Se refiere al gran movimiento del tiempo de la vida, a cómo ese movimiento corre a través de las épocas, se precipita a través de ellas y las deja atrás. Gradualmente una época se alinea con otra hasta que se constituye el todo. Al pasar por todas las etapas se des-

pliega una historia de dignidad superior, la auténtica y verdadera historia, y se revela una forma mayor de orden, la forma genuina. Con el paso del tiempo surge una forma general, el conjunto se hace visible y nuestros proyectos contribuyen a ello. Son miembros de un cuerpo mayor.

Así es como se desarrolla la gran historia: primero las cosas se mantienen protegidas y silenciosas alrededor de su centro, vueltas completamente hacia adentro. Luego se insinúa un tragaluz, arriba, en el apsis o en un punto del perímetro. La forma cerrada se rompe, lo que estaba protegido y escondido se abre y la figura se libera en el exterior. El espacio libera la forma, el viaje ha comenzado. Desde el principio, un impulso vigoroso se extiende gradualmente hasta la posición muerta en la parte superior; luego las fuerzas que trabajan en la dirección opuesta toman el control, y finalmente se alcanza el tope. Entoces prevalece el efecto contrario. El movimiento se siente controlado y arrojado hacia atrás, vacila, el tiempo se detiene y en el punto donde el movimiento se detuvo se despliega un nuevo espacio a partir de la figura distendida. Un nuevo centro ha nacido y un nuevo mundo se reúne a su alrededor en una nueva esfera.

¡Qué obvia es la comparación con la vida vegetal que nos acompañó constantemente, y qué obvia es también la comparación con la vida humana y su historia, e incluso con la vida del Señor! Y estas comparaciones son correctas porque muestran cómo se construye la historia de la vida, cómo se construye a partir de un número concreto de períodos, cada uno de los cuales posee una forma definida, mostrando cómo la secuencia de estas formas produce gradualmente el «otro cuerpo»: ese cuerpo que la vida crea lentamente a lo largo del tiempo ordenado y que también tiene una forma propia. Así, cada uno de los seis arquetipos representa un espacio de tiempo dentro de la gran historia universal de lo sagrado; y esta historia misma, entretejida entre eternidad y eternidad, posee entonces su propia forma, magnífica y clara. La secuencia de los arquetipos no se estableció por accidente, sino más bien por la estructura misma de la creación. Y en realidad esto no es un accidente: es la forma revelada de la eternidad en el tiempo.



Nuestro séptimo arquetipo es la forma compuesta de la historia sagrada; dentro de ella, los primeros seis son solo un miembro, un período y una fase. Tres grandes elementos lo componen. El primero y el último son centralizados y entre ellos el camino sigue su curso. En el punto donde acaba una forma central y donde se desemboca en la otra surgen situaciones de transición, situaciones de partida y de regreso a casa. Como dos puertos abiertos, los dos extremos giran para enfrentarse: uno, el puerto de salida al mar; el otro, el de llegada; y entre ellos se extiende el camino de la vida: esta es la forma que se encuentra en la raíz de la historia sagrada. Toda la forma que está presente al mismo tiempo es, una vez más, como un árbol, con su haz de raíces enterrada en la oscuridad, y su tronco y su corona de ramas viviendo en la luz.

Ese edificio cuya estructura reúne todas las fases a la vez, uniendo todo el flujo del tiempo en sí mismo, es la catedral de todos los tiempos. Antigua, se eleva sobre las épocas, y al unir las en una gran forma agrega algo nuevo que ninguna de ellas había poseído, ni siquiera la última: la terminación, el todo. La catedral posee la plenitud del tiempo. Reúne todas las fases, y superándola-

las, las condensa en esa forma superior que se eleva por encima de cada época y que está en el corazón de todo, y que es aún más que todo. En esta catedral el tiempo llega a su fin. Su forma se prolonga hasta la eternidad. Ella no devuelve ningún mundo a su historia. Está terminada en la quietud del séptimo día, y el ojo de Dios descansa sobre ella. Su estructura es la forma del límite del tiempo y el dibujo de la eternidad. Sus contornos rodean todas las épocas, dibujan el diseño de la historia tal como no se encuentra ni de este lado del tiempo ni más allá de él, recortando su silueta contra las formas intemporales, transitorias, que se disuelven. La transición o «umbral» ya no está en este punto en particular o en aquel, sino en todas partes; a lo largo del límite, el tiempo se fusiona con lo eterno. Esta forma ya no significa «sacrificio», el mundo es conducido a sus márgenes por una luz eterna, lo que significa el cumplimiento y luego la disolución del tiempo. Dios pasa a través de la forma estructural y, siguiéndole, los pueblos erigen la forma de la catedral; en ella consuman el tiempo y en ella Dios está presente.

Solo la catedral es un cuerpo verdadero. Los arquetipos eran como miembros del cuerpo oculto de la historia; contenían el todo por implicación, pero cada uno de ellos solo era una fase. Un arquetipo habitaba en el otro, cada uno habitaba en todos y el todo en cada uno. Incluso en el anillo, al principio, ya estaban presentes la partida, el viaje, la muerte y el nuevo cierre al final. En el anillo, el camino ya estaba preparado para el movimiento de apertura, la oscuridad del asiento del mundo ya estaba ahí, e incluso la soledad suprema se encontraba presente, así como una última camaradería permanecía en la rigurosa forma de camino, de modo que, al final, esa forma podía considerarse como un diminuto tramo del anillo infinito. En cada uno de los seis arquetipos están presentes los demás como recuerdo o como presagio. Cada uno de ellos tiende hacia el todo, pero solo es el órgano que se usa para su servicio y que luego vuelve a descansar. Una vida superior está ahí y de vez en cuando habla a través de formas cambiantes. Pero lo que dice está siempre presente. Podría llamarse «la Iglesia».

En la catedral, por el contrario, todos los miembros están unidos. La catedral es como el cuerpo humano que también recoge todos los tiempos y condiciones en sí mismo, como ojo, como mano, como pie. Cada uno de estos órganos forma parte del todo: como ojo, el todo da respuesta a la luz; como pie, se hace camino a través del espacio; como mano, es superficie. Cuando la acción pasa a otro órgano, el primero se relaja y se queda quieto, pero permanece unido al conjunto por el flujo de la sangre. En la catedral —que es la historia que se hace presente, fluyendo condensada en forma de edificio—, la semejanza corporal se consume por primera vez. La acción se traslada ahora a uno de los espacios de la catedral, luego a otro, según las estaciones del año, y, cuando la acción duerme en los otros espacios, se despierta en este. El tiempo pasa por la catedral de la misma manera que los días y los años fluyen por las ramas de un árbol milenario que despliega sus hojas: las mueve un poco, lo cubre de flores y frutos y, sin embargo, a pesar de todo esto, apenas cambia, salvo que, muy lentamente, envejece.

Por lo tanto, el séptimo es un arquetipo que está por encima de los otros arquetipos, y ningún ser humano puede construirlo. Porque este hombre se situaría dentro de su propia época, su edificio mostraría su significado, y todo lo demás quedaría oculto dentro de él. Nuestra arquitectura, con su permanencia relativa, se corresponde con su época. Pero el séptimo arquetipo coloca las épocas —de un extremo a otro— en una gran forma, y sus muros son el horizonte de la eternidad.

Por tanto, nuestro pensamiento debe nacer de nuevo.

En ningún momento de la historia se puede realizar completamente el último arquetipo, aunque este brille de muchas y variadas formas a través de la arquitectura de las diversas épocas, mostrándose de una u otra manera. El «todo» se descubre en una cosa sobre todas las demás: en el acto del culto divino. De hecho, este acto se construye a sí mismo a lo largo de la ordenación del tiempo, y su forma, producida en el fluir del tiempo, es en cierto sentido el «todo». Cada vez que se ejecuta, esta acción sagrada construye —a través de los movimientos de su espacio interior, a través de su ascenso y descenso, a través de su expansión y reflujo— la catedral de todos los tiempos.

El «todo» también se hace visible en el fluir del año litúrgico, ya que —por supuesto— la forma del año también se va elaborando a lo largo del eje temporal. Ciclo tras ciclo, en las cambiantes formas de la Navidad, la Pascua y Pentecostés, la catedral se va levantando gradualmente.

En tercer lugar, cada nuevo día erige el conjunto. Porque cada mañana es una partida, cada tarde trae a casa una cosecha, y el sol dibuja su curso de noche a noche.

Por último, incluso podemos decir lo mismo de cada vez que respiramos, porque cada respiración también es una entrada y una salida y tiene su significado profundo.

Así, el todo sagrado está sucediendo constantemente y, sin embargo, no puede ser capturado en ninguna obra de arquitectura, porque el significado de la arquitectura es permanencia y no transformación. El tiempo procede del flujo de eventos y se solidifica en la arquitectura: la gran estructura mira silenciosamente el proceso de cambio. El arte de construir no se alía con las breves transformaciones de la respiración, del acto de culto, del transcurso del día o del año, ni con el gran transcurso de la historia, de eternidad en eternidad. Corresponde solo a la época. La arquitectura enfatiza el significado de lo más profundo de la época, acalla su movimiento y lo manifiesta en una gran estructura edilicia. Como desde una lejanía desprovista de tiempo, las paredes y las bóvedas miran hacia abajo, hacia el acto de adoración, encerrando así su propio espacio en la cristalización final. Y de este modo, dos tipos de espacio se entrelazan en este gran edificio: como el espacio fluido de la acción está incrustado en el espacio inmutable de la gran estructura arquitectónica, el espacio se convierte en contenedor de espacio. La vida sigue su curso en un paisaje arquitectónico, el escenario permanece, mientras que la acción cambia. Una de sus épocas da cobijo al conjunto.

El edificio como juego de la luz

Si queremos representar el todo y no la época, sin esperar al envejecimiento de la historia mundial que construye espacio sobre el espacio y finalmente completa la catedral, entonces debemos

renunciar a los medios habituales de la arquitectura. Debemos buscar un instrumento nuevo y más flexible. Si también pudiéramos lograr visibilizar la espacialidad interior de un proceso, si pudiéramos hacer que el edificio discurriera en paralelo a la acción, entonces se desvanecería el ingenioso entrelazamiento de dos formas espaciales, que es hoy una ley tan importante de toda construcción. El espacio sería completamente uno. En el teatro esto se ha logrado parcialmente, sobre todo en la ópera, donde la acción esparce a su alrededor una potente zona sonora y donde también la escenografía cambia con frecuencia. (Aquí todavía permanece una cierta desunión entre el escenario y la acción, ya que el escenario es siempre un escenario, sino para toda la obra, al menos para una «escena», y así el escenario vive dentro de un espacio de tiempo que es más largo que aquel dentro del cual vive la acción. Pero en escenarios al aire libre, las transformaciones mágicas de la escena en medio de la representación, que distinguen este espacio de juego del paisaje natural de una manera importante, tal vez signifiquen que estamos comenzando a superar esta desunión, en particular porque se ven favorecidos por nuestra técnica moderna de proyección sobre un «casarón» vacío).

Lo que el teatro ha comenzado podría desarrollarse más, y para el acto de adoración, todo el «escenario» podría ponerse en movimiento. Poseemos los medios técnicos para hacer espacios de luz tan cambiantes como esos, y el hecho de que los tengamos puede probar que los viejos conceptos de la arquitectura están comenzando a disolverse. Quizá esta nueva arquitectura hará posible que el hombre cree su universo siempre de nuevo, así como las técnicas del «tráfico» le han permitido moverse libremente en el espacio.

Es concebible que en el futuro nuestras iglesias puedan surgir únicamente por el acto de adoración en sí. Al principio no habría espacio y al final no quedaría ninguno. El espacio nacería y moriría simultáneamente con la ceremonia. El acto de culto es, en efecto, un proceso espacial, cuya «processio» está ligada a un lugar fijo; y como «processio» de transformación espacial podría desplegarse desde un lugar: el altar. Lo que los antiguos edificios religiosos lograban mediante la transición de un espacio a otro,

se lograría aquí mediante la transformación del espacio que brota desde dentro. En relación con el segundo arquetipo mencionamos una propuesta que estaba pensada de esa manera. En el fondo, esto completaría lo que la liturgia misma ya ha comenzado. Incluso hoy en día su espacio no se eleva de forma invisible entre las paredes. Los movimientos de la gente, su posición cambiante, la variación de la iluminación, los ritmos solemnes del área del sonido: todo esto en conjunto representa ese proceso que es la liturgia. Solo sería necesario dar un paso más para renunciar por completo al espacio arquitectónico fijo y utilizar el edificio simplemente como un medio para representar, en creación libre, el espacio en constante cambio. Entonces la liturgia no sería solo una «catedral» en su estructura secreta: todos los días se erigiría visiblemente el Todo.

El edificio como contenedor

En la actualidad, estos pensamientos no están demasiado alejados de nosotros.

El profundo significado de la acción sagrada ha cobrado vida para nosotros una vez más. Para nosotros, este acto es, de nuevo, lo real y lo importante, y el edificio también debe crecer a partir de él. A menudo se ha dicho que el edificio no debe ser más que un buen instrumento para la acción sagrada y que no debe anticipar nada de lo que Dios crea y llama a la vida solo en ese acto mismo. El mundo debería, por así decirlo, ser devuelto al primer día antes de la creación y luego ser creado de nuevo «de la nada». Esta creación debería tener lugar en hombres vivos, no en imágenes y edificios; al principio el edificio debería ser simplemente el medio de esta creación y después el resultado de la misma.

Muchas de nuestras nuevas iglesias se han quedado casi por completo sin imágenes. Confiesan claramente su «vacío» en la decoración costosa pero abstracta de las ventanas y en la forma noble pero sencilla de sus utensilios. Todo esto dice que son instrumentos nobles para el acto de adoración, pero nada más que eso. Solo en el culto divino debe elevarse la forma sencilla del instrumento a una realidad sublime. El espacio y su luz deben

crearse desde adentro, como logro sagrado; incluso el altar, que al principio es solo una mesa, debería ser creado él mismo; lo que al principio era una mera sustancia terrenal debería llegar a existir como cuerpo sagrado; y al terminar el acto de adoración, esta creación debería morir nuevamente, consumirse, al igual que las especies consagradas se convierten en alimento para el viaje. Todo se expresa en la idea de que solo se debe preparar tanto pan y vino como se reciba, para que el acto de adoración termine con una mesa vacía. Este mundo santo surge de la «nada» y no deja «nada» detrás: Dios «pasó», y su gracia se ha convertido en alimento para los hombres. Como cada una de las palabras sagradas de Dios, las especies sagradas son alimento para el viaje, y cuando se almacenan, esto sucede para que puedan ser consumidas más tarde. Todo ha sucedido. Se sembró donde el altar está, echó raíces y creció, extendiéndose sobre todo el pueblo, y luego se extinguió una vez más.

Pero todo esto, por correcto y bello que sea, tiene sus límites y se vuelve falso cuando éstos se sobrepasan.

El concepto de «instrumento» es uno de esos límites.

Incluso suponiendo que fuera posible mantener todas las cosas que se usan para el culto —el edificio en sí, el altar, incluso la redacción y la cadencia del lenguaje— como un medio, como un contenedor vacío, incluso entonces este recipiente seguiría siendo prescindible, tendría una forma, y esta forma un significado. También en el instrumento se almacena un significado, y este significado no reside en explicaciones ni en añadidos decorativos; podemos conformar los instrumentos con rigor a partir de su simple función y debemos hacerlo. Pero esta función no es un fin y los instrumentos no son medios. Esta idea llevaría al vacío, «nada» resultaría de ella. Al final, la iglesia existiría como una máquina para celebrar la liturgia, y estaría tan completamente vacía y hueca como la «máquina para vivir» de la que la gente se burla con tanta razón. Estas cosas no están destinadas a servir a la liturgia, sino a ser liturgia, aunque sea de manera modesta. Las cosas que se ofrecen en sacrificio son cosas reales: las obras de los hombres.

El cáliz es un recipiente para beber. En primer lugar es un contenedor, una forma cóncava en la que podemos verter un líquido y, por tanto, es una forma que debe completarse; en segundo lugar, como recipiente para beber es una forma relacionada con el hombre, con su mano, su ojo, su boca; en tercer lugar, es la sangre santa de Dios lo que se bebe en él y, por lo tanto, el cáliz es una forma que está abierta a Dios, pero que ha sido hecha por el hombre. Y puesto que el cáliz se relaciona con todas estas cosas como forma, es algo en sí mismo.

Los monjes de Beuron, entre otros, defendieron una antítesis extrema del concepto de «instrumento» litúrgico. Diseñaron sus cálices —que, para su época, eran muy hermosos— de acuerdo con ideas formales que solo estaban remotamente relacionadas con el uso del cáliz. Los monjes les dieron nombres como «la Virgen sabia», y por eso decían que estos objetos eran criaturas. Se han hecho intentos similares en nuestro tiempo, como por ejemplo cuando se ensambla un cáliz con los elementos de la esfera vacía, el cilindro y el disco circular. Aquí el trabajo se plantea muy formalmente porque se sospecha que existe un significado eterno en las formas más simples.

Desconfiamos de tales intentos porque son casos límite. La verdad está dentro del área que delimitan. Los instrumentos deben formarse a partir de significado y función a la vez; entonces surgen formas hermosas, claras y básicas, que buscan ser ni más ni menos que cálices, candelabros, una mesa, un libro, una pared. No es necesario que carezcan de adornos, pero su ornamentación debe servir a su significado. Una lámpara colgante debe mostrar sobre todo la llama que consume el aceite, un candelabro existe para la vela, un atril para el libro, el libro para la escritura y la escritura para la lectura.

Quizá para nosotros el edificio es, en verdad, más vasija que edificio. Pero en ese caso se aplica lo mismo que se aplica al buen vaso: el edificio de la iglesia es como un «cáliz». Hasta en ese edificio que no es más que un instrumento se almacena un significado y, por lo tanto, también en él, el proceso que pasa rápidamente está incrustado en una perdurabilidad que habla al edificio desde su lejanía. El movimiento de la luz es como la rá-

vida transformación de los cielos al amanecer y al atardecer. Pero permanece el firmamento, como quedan el paisaje y las sierras y los valles, en los que discurre la corta vida del hombre.

Incluso cuando el acto sacro comienza en una mesa completamente vacía, al menos la mesa ya existe, al igual que la tierra sobre la que se encuentra y que el edificio que albergará el culto divino: todo un mundo ya está presente y es un mundo sagrado, ya que representa la Iglesia viva que también está presente, aunque será renovada en el sacrificio: una «casa de Dios», una «roca», una «fortaleza poderosa». El proceso de la historia sagrada está incrustado en la eternidad de la presencia sagrada, tiene lugar dentro del espacio de la redención ya consumada, y aquí se muestra el límite teológico de esta hermosa idea: la historia sagrada es una tarea aún por hacer y una realidad que ya está completa.

Todo proceso histórico está incrustado en algo duradero, incluso cuando lo duradero se retira completamente a la oscuridad. Puede ser hermoso y significativo pensar en el mundo como un devenir y una muerte, sacarlo de la oscuridad y dejarlo correr de nuevo entre los dedos; el mundo como «experiencia»: vacío al principio y después solo una huella que se desvanece rápidamente. Pero tal pensamiento es extremo. Y, por tanto, la idea de que el espacio sagrado surge y desaparece junto con el acto sagrado es también extrema. Porque de hecho no podemos recuperar el mundo antes de su primera mañana, y hace mucho tiempo Dios preparó el espacio en el que vivimos. Lo Sagrado como «Dios que pasa» es un caso extremo, y aunque quizá interprete legítimamente el pensamiento religioso del norte, sigue siendo extremo.

Hay un segundo caso extremo.

Es la creencia de que la historia es permanencia, una reunión de grandes estatuas sobre las que el tiempo sopla como una suave brisa. Esta concepción puede haber sido habitual en Oriente y en la Antigüedad, o puede darse en todas partes al lado de la primera. Hay cosas que muestran que en el norte también se puede pensar de esta manera: Meister Eckhart dibuja la imagen de la gran montaña, inmóvil entre un viento suave —un hombre debería llegar a ser así, dice— y los sagrados valles del norte estaban completamente llenos de la presencia de lo divino. El templo

griego servía a la presencia sagrada, la imagen sagrada estaba entronizada en un santuario inaccesible. El que se sumergía durante una noche en esta presencia del Ser se volvía íntegro e inspirado. Las iglesias orientales aún hoy están llenas de lo sagrado, impregnadas de la palpable presencia de Dios. Suelen ser oscuras y casi sin ventanas. Como área apartada, el Santísimo se encuentra detrás del iconostasio dorado, cuyas imágenes muestran a los santos en su forma final, bañados en la tierra dorada y con los ojos bien abiertos de la visión beatífica. Las lámparas colgantes y las velas iluminan esas imágenes para que se conviertan en luces sagradas en la oscuridad sagrada. Donde, en el mismo vecindario, se alce una iglesia del culto occidental con su «vacío», desprovista de misterio en su sobria obviedad, no soportará la comparación, aunque ella y su culto también estén impregnados de fe en una presencia sagrada, por la fe en la consagración y en la bendición, en la imaginería y en el edificio sagrado, y sobre todo por la fe en la presencia del Señor; tampoco se concibe sin un acopio de lo sagrado, y para ella también el acto sacro se entrelaza con el presente, incrustando el cambio en la permanencia y el «devenir» en el ser: solo que ella se acerca al primer caso extremo.

Por lo tanto, siempre debemos construir las iglesias con estos dos elementos, y cuando uno de ellos falta por completo, las iglesias fracasan. En esta tarea hay dos formas o estilos legítimos. En el primero, el espacio se despliega casi por completo fuera de la acción sagrada, y lo que perdura queda completamente en el fondo. En el otro, lo que perdura se convierte en un amplio edificio para la vida. Es concebible que se cultiven ambas formas de construcción a la vez. Los antiguos construyeron el Partenón ateniense como un santuario para una estatua y al mismo tiempo construyeron el templo de Eleusis como un contenedor; este último incluso podía transformarse parcialmente a través de la luz. Oriente y Occidente podrían desarrollar aún más sus diferentes formas como valiosos opuestos. Pero también podríamos imaginar edificios que combinaran ambos elementos: el «campo de acción», brillante y manifiesto, y el «santuario», oscuro y oculto: el paso y la permanencia de la gracia. Tales edificios tal vez consistirían en dos habitaciones, una grande, con la mesa en el centro,

y la otra pequeña, que contiene al Santísimo. La planta tendría dos polos, y estos representarían los opuestos eternos, según los cuales también se construye la historia sagrada. Pero, finalmente, la permanencia y el cambio podrían unirse en un mismo espacio. Quizá esta sea incluso la mejor solución. No estaría mal convertir el altar en mesa y tabernáculo a la vez, plantando así el acto sagrado en su propia presencia. El altar, la tierra sagrada, también es Cristo; esta roca inamovible soporta los instrumentos del acto de culto. E incluso cuando el altar está vacío, es el lugar más santo de la iglesia. Por tanto, nos parece legítimo construir «santuario» y «mesa» uno sobre el otro, y renovar la creación del mundo en el corazón de un mundo creado sacramentalmente. Por supuesto, también es legítimo separar los dos lugares, porque de hecho, no podemos dividir «cabeza» de «corazón» en ningún caso.

No debemos olvidar que el proceso y la permanencia son ante todo conceptos básicos de la historia, no del rito. Si tienen un significado espiritual, esto solo significa que lo divino se ha sometido a la ley del tiempo. La materia de la historia tiende a fijarse y a acumularse en una condición particular. En medio del flujo, algún que otro evento avanza, se deposita y se hace duradero. Esto no quiere decir que entre en la eternidad —si se entiende que la eternidad es lo que solo es ella, el modo de ser de Dios—, sino que da un paso hacia la orilla, para que luego vuelva a ser proceso. Lo que aquí se convierte en condición fue tiempo y sigue siendo tiempo. La arquitectura tampoco tiene más que ver con la eternidad que cualquier otra obra. La arquitectura es perdurable, pero debe esta permanencia a un momento propicio que ya se depositó: y la arquitectura solo perdura para volver a suceder.

En el curso de la historia, el proceso y la permanencia se entrelazan. Del flujo de la vida surge una fase y se convierte en una obra de arquitectura. Se hace a un lado y salta sobre los acontecimientos; lo que reviste el proceso surge de él, y uno de los acontecimientos propios del proceso se convierte en el período en el que el proceso habita. De todas las cosas que contiene, una de ellas se convierte en una obra de arquitectura que cobija el acontecer.

Aquí tal vez se nos permita introducir una idea que se aleja un poco de nuestro tema.

¿No es la cuestión misma de la «reserva» de las especies consagradas simplemente una parte de este arquetipo histórico? ¿No debemos pensar que aquí se conserva un cierto período de la acción sagrada —el elemento que está en su mismo corazón— en la medida en que se hace estático? Entonces es retenido, pero no para siempre —afirmarlo así significaría rebajar la misma acción sagrada, que vive totalmente en la eternidad—, sino preservado precisamente como alimento para ser consumido más tarde. Y, por tanto, esto tiene el mismo significado que cualquier almacenamiento histórico. El significado de todo acopio es «alimento», no «inmortalización». Ciertamente sería una eternidad pobre si las cosas más banales pudieran adaptarse a ella, tan pobre como la pobre infinitud de cosas que no quieren terminar nunca, como ciertas curvas matemáticas. Así considerado y asumiendo que se trata de una concepción legítima, entonces el significado de la reserva eucarística sería que el corazón mismo es sacado del acto sagrado y elevado a la perdurabilidad. De esta manera, el paso de Dios y la presencia sagrada se entrelazarían, uno saldría de la otra. Y en este entretreerse de la historia, su ley más intrínseca sería elevada hasta lo sagrado.

Nos gustaría ilustrar la interpenetración viva entre el proceso y la permanencia con algunos ejemplos.

Una vez se nos pidió consejo sobre la renovación de una iglesia en un lugar de peregrinación. Como resultado de su ubicación y otras circunstancias, esta iglesia tenía una relación particular con san Francisco. Por lo tanto, en la pared del fondo, detrás del altar, el vicario quiso representar el momento en el que el santo sufrió los estigmas del Señor. Sin embargo, nos pareció que ese acontecimiento, que sin duda se podía representar en un cuadro, no era lo suficientemente monumental como para servir para todas las épocas del año y para este importante lugar; que su estructura era demasiado «privada» y no lo suficientemente amplia como para permitir que la congregación viviera en ella. Pero también nos pareció que dentro de este acontecimiento se encontraba otro que poseía todas estas cualidades, y que incluso se convirtió en

el espacio en el que vivió el propio santo: ese momento en el que el Señor está colgado, sangrando en la cruz. Por supuesto, esta también es una fase de la vida del Señor que termina después de un tiempo, pero es lo suficientemente grande como para albergar días y años enteros. Podría extraerse del conjunto de su vida y convertirse en una casa, la congregación podría vivir dentro de ella y allí renovar diariamente su sacrificio.

Cuando en una ocasión se nos pidió una opinión sobre la idoneidad de un crucifijo que un escultor había hecho para la pared del coro de una nueva iglesia, nos encontramos con una situación opuesta. El crucifijo había sido puesto en entredicho por el gran sufrimiento que representaba. En sí mismo, no era un caso raro. No hacía mucho tiempo que la Gran Guerra había terminado, y la mayoría de la gente la había experimentado como una crucifixión. Encontraron sus propias acciones y su propio sufrimiento expresados en el tema del asesinato de Dios. Un gran número de estas cruces, colocadas por hábiles artistas sobre el altar en el corazón mismo de iglesias antiguas y nuevas, fueron testigos de que la muerte solitaria de Cristo estaba presente en aquellos tiempos. Y así, estas iglesias estaban completamente dedicadas a este espantoso misterio.

En realidad, poco había que se pudiera decir en contra de esto. Ciertamente la cruz era lo suficientemente «escultórica» incluso para ese lugar. De hecho, la acción sagrada y la vida misma están siempre bajo su sombra. Tampoco las protestas de los «burgueses» de la vida espiritual tenían mucho peso, porque para ellos la verdad siempre será una tontería... y seguramente tampoco la obra estuviera mal hecha. A pesar de todo, la comunidad no se encontraba representada en esta obra y creímos adivinar la razón. Cada época tiene su propia vocación particular que debe cumplir. Esta vocación es, por así decirlo, su casa, su espacio vital, el contenedor en el que vierte sus días y años. Ha habido momentos históricos que realmente se colocaron bajo la cruz, pero esta vez no era así. Su verdadero contenido no era la muerte, sino una joven vida, maravillosamente sanadora, que brotaba en mil promesas. La comunidad no podía soportar vivir siempre bajo la muerte del Señor porque no era su tarea. De hecho, durante toda esa

época, esta muerte había sido solo un episodio. La muerte había pasado a través del tiempo y aquí no se había elegido el medio adecuado para representar este paso. Tal vez —como propusimos una vez en el curso de la construcción de una iglesia— se podría haber colocado un gran crucifijo en el patio como parteluz de la puerta, con los dos brazos extendidos de pared a pared. La gente entonces habría pasado por esta puerta. O quizá la pista proporcionada por una cruz muy pequeña colocada sobre el altar habría sido suficiente.

Tenemos una oportunidad muy hermosa de observar —en *statu nascendi*, por así decirlo— la forma en que un proceso hunde sus raíces y crece rápidamente hasta un punto en particular: el «vía crucis». La idea de este antiguo ejercicio espiritual es muy simple. Uno va por un camino, y durante el mismo observa el recorrido que hizo el Señor desde la casa de Pilatos hasta el Gólgota. Allí donde un evento concreto tuvo lugar, uno se detiene un poco para meditar sobre él. Originalmente esto era una costumbre de peregrinos, pero luego se trajo de vuelta a casa, y algún camino de montaña fue consagrado como vía crucis. Las estaciones estaban marcadas con números o pequeñas imágenes. Este ejercicio se consideraba una representación litúrgica genuina, y se pensaba que el vía crucis es algo eterno y que cada cristiano debe recorrerlo una y otra vez. En sí mismo, es en efecto un camino, un progreso, y sus estaciones son eventos. Pero en la medida en que el progreso se medía en un tramo particular del camino y en que cada uno de sus eventos marcaba un lugar en particular, el progreso se convirtió en un tramo de camino y el evento en un lugar. La historia echó raíces, los períodos y acontecimientos crecieron rápidamente en la tierra, y gradualmente las pequeñas marcas se convirtieron en estatuas. Muchos de estos acontecimientos eran particularmente amplios, y sobre ellos se elevaron los montes de los Olivos, las capillas de la Madre de los Dolores, los montes del Calvario y las iglesias de peregrinación consagradas a la Santa Cruz. Así la historia se transcribió en la arquitectura.

El ejercicio del vía crucis muestra cómo un evento puede salir de un acto completo y convertirse en una estructura. Dentro del todo,

el evento es solo un «período», pero nuestra arquitectura, nuestra pintura y nuestra escultura están de hecho ligadas a la época. Incluso fechamos las épocas de acuerdo a sus estilos artísticos.

Una época construye su propia forma y esta forma es válida mientras dure la época. Luego la siguiente época construye su forma sobre la primera, y a través de los milenios la catedral crece. Seguirá construyéndose hasta el final de los tiempos. Así, la Edad Media construyó sus grandes naves, y mientras tanto, anhelaba la cúpula que se le negó hasta que finalmente se logró cuando llegó el nuevo tiempo.

Esta lenta amplificación del comienzo, este aumento gradual en el que cada época añade su nueva parte, es la forma correcta, la forma en la que podemos, de hecho, tener éxito gradualmente en la construcción de la historia del mundo. Cada nueva adición dura hasta el último día en el que la iglesia será completamente construida. En esta antigua catedral, la forma básica de la historia sagrada se propone para toda la eternidad.

Y es muy obvio, también, que la catedral gótica no se fusiona completamente con su propia época: en parte se eleva entre el conjunto. Al fondo de la alta nave, que pertenece completamente a la época, se encuentra el tríptico. Es como una pequeña catedral. De acuerdo con las estaciones del año litúrgico, muestra varios acontecimientos, y en las grandes ocasiones el cuerpo entero de la historia se despliega como un orden brillante. Y así, al menos el lugar más sagrado participa de la catedral, pasando de la forma de la época a la plenitud de la historia sagrada. Y también alrededor de la nave se encuentran las capillas, con sus muchos altares. Se encuentran a los lados, pero aún así están presentes. Sirven para la veneración de un evento particular o de un santo en particular. Cuando una de las capillas se activaba para acoger su liturgia, las luces se encendían y la gente formaba anillos concéntricos a su alrededor; los asientos fijos se desconocían, la posición de la gente no estaba predeterminada, y ellos podían marcar su espacio temporalmente desde el conjunto. Más tarde, cuando las luces se apagaban, la vida se trasladaba a otro espacio. Estos santos y estos eventos estaban vinculados al conjunto. Alguna parte específica del todo era confiada a cada uno de ellos, y

todos juntos, personas y destinos, formaban el cuerpo vivo de la historia. Toda la historia era un conjunto de eventos vivos y de hombres y mujeres vivos. De hecho, difícilmente podían pensar en el conjunto de otra manera: vivía y se les permitía servirlo.

Una vez intentamos retomar la idea del altar plegable o tríptico. Para ello, colocamos una mesa en el centro del esquema y la tierra se distribuyó hacia fuera desde ella. La gente podía estar de pie alrededor de la mesa o podía dejar vacías una o varias de las alas del edificio, todas ellas dirigidas hacia el centro; el sacerdote podía estar de pie delante o detrás del altar. Así, cada una de las grandes formas básicas podía ser representada a través de la disposición de la gente. El edificio tomaría parte, por así decirlo, en la transformación de las formas del tiempo. Esto podría enfatizarse aún más por el cambio de la iluminación y por el cambio de la decoración del espacio.

Finalmente, el edificio puede vivir en un solo día y en su rápida transformación. El sol recorre su camino alrededor del edificio, primero el lado este y luego el oeste son bañados por la luz. Ahora esta ventana se ilumina, ahora aquella, dependiendo de la hora. Cuando planifiquemos las ventanas debemos prestar atención a este bello y silencioso movimiento de la luz, y debemos poner en ellas una secuencia continua de palabras sagradas para que la luz las lea en voz alta. ¡Cuán gloriosamente el día muere en el rojo profundo de los rosetones de las primeras catedrales, fundiéndose totalmente en el brillo final del amor del Padre por sus criaturas! ¡Y cuán gloriosamente la bendita visión irrumpe al fin, al declinar el día!

PARTE IV
La comprobación

La comprobación

ANTES DE QUE ESTA OBRA llegue a su fin debemos resumir una vez más lo que se quiere decir con ella. Está destinada a ser un manual básico para la construcción de iglesias, ni más ni menos. Por tanto, se podrá objetar que solo interesará a unos pocos, a ese pequeño grupo que tiene que ver con la arquitectura religiosa.

Esto es, simultáneamente, verdadero y falso.

Es cierto que este libro se limita estricta e intencionalmente al arte de la construcción. Todo lo que se ha dicho aquí solo es válido para el arte de la construcción, y donde se ha sobrepasado este límite, lo que se ha dicho solo es cierto en la medida en que sirve para hacer avanzar este arte. Pero aquello a lo que nos limitamos se asume ampliamente por lo que es: el arte que construye. Si este arte solo se preocupara de colocar un contenido ya existente en un marco atractivo, de adornarlo con los motivos adecuados y de expresarlo de una forma agradable, entonces todo esto no le importaría a nadie más que a unos pocos expertos. Nuestro libro tendría entonces que parecerse a todos los demás que se pueden comprar: informaría sobre los requerimientos de las autoridades,

impartiría todo tipo de experiencias prácticas, quizá repasaría los costos de construcción y ofrecería algunos planos típicos.

Pero eso es exactamente lo que no nos preocupa aquí. Porque hablamos de la construcción de algo que aún no existe, y nos preguntamos sobre cómo se podría construir. Hablamos de la construcción de la Iglesia misma. El arte de construir, como decíamos, es la creación de una forma viviente, y la iglesia, tal como la entendemos, no es simplemente un refugio amurallado, sino todo esto junto: la construcción y las personas, el cuerpo y el alma, los seres humanos y Cristo, todo el universo espiritual. Un universo, de hecho, que siempre debe ser materializado de nuevo. Nos referimos al acto primordial de la construcción, al proceso en el que la iglesia se convierte en forma viva.

Esa obra santa no es comparable a ninguna otra. No puede derivarse del arte contemporáneo y sus motivos de moda, ni de las doctrinas estéticas, ni de las teorías sociales, ni de los mitos cósmicos. Más bien, la construcción de iglesias es una obra estrictamente ligada —por derecho propio— a su significado intrínseco, y con él terminada. La construcción de iglesias no es teología aplicada, ni es el cumplimiento de un propósito litúrgico (y por lo tanto una quimera): es «obra que ora», obra que es soportada por el movimiento de la gracia. Desarrollamos un motor, una organización empresarial o un plan estratégico, no por un motivo exterior a él, sino por su propia ley interior. Exactamente de la misma manera, una iglesia debe desarrollarse total y en cada una de sus partes a partir de su propio significado interno, es decir, de la oración: este es, para nosotros, el significado de «objetividad sagrada».

La sustancia de todo edificio eclesial, su propio significado sagrado, insustituible e inmutable es la Iglesia viva. La «estructura» es su «visibilidad»; tanto es así que el edificio mismo, junto con todo su contenido como unidad viva, es la forma revelada, la estructura revelada de la Iglesia. Las enseñanzas sobre la edificación de iglesias —o mejor dicho, que conducen a la edificación de iglesias— son instrucciones sobre cómo nace la Iglesia. Y nosotros nos las hemos tomado tan en serio, tan literalmente y sobre todo tan «visiblemente», que las hemos podido describir en grandes «arquetipos».

Construir como normalmente lo entendemos —como la formación de la realidad— es, sin duda, un trabajo que ocupa su lugar entre los demás trabajos de pensar, enseñar, curar, gobernar, etc. Por lo tanto, se confía a una vocación particular. Pero la construcción es una de esas vocaciones verdaderas, una de las que plantean las preguntas últimas y cuya labor es total. El arquitecto que construye [una iglesia] es testafarro de la realidad arquitectónica completa. Da forma visible a lo que surge secretamente dentro de los hombres. Pero todos ellos están ligados al edificio por el deber, todos están involucrados en la obra total para que la Iglesia llegue a existir una y otra vez, para que su forma espiritual sea real: por eso todos son responsables. Pero cada hombre manifiesta la forma de la estructura espiritual común, y en su obra pueden reconocerse las reglas y los arquetipos de la «edificación» sagrada. Por tanto, el edificio debe preocupar a todos, porque es una imagen de esa primera arquitectura que Dios mismo trabaja con su pueblo: es un verdadero «símbolo».

El número de las vocaciones verdaderas, de aquellos que mantienen una actitud última e irreductible hacia el mundo, es pequeño; y entre ellos se mantienen en un estricto orden. Cada uno llega —a su manera— al punto más interno del mundo, y juntos forman el anillo. Si uno de ellos desiste, los otros todavía mantienen —a su manera— el mundo entero, pero entonces habrá un enorme agujero en su ordenación y el mundo se convertirá en «unilateral». Esto es exactamente lo que ocurre en la actualidad. El conocimiento teórico —y esto generalmente ocurre de acuerdo con las reglas de la ciencia— ha reprimido las otras vocaciones. Ocupa demasiado espacio.

Hoy en día, casi todos nuestros libros se publican después de haber conocido. Al leerlos, seguimos la pista de un hilo de pensamiento, y gradualmente descubrimos un resultado. Después, sabemos algo, y a medida que recapitulamos el proceso de conocimiento, experimentamos cómo tiene lugar el mismo. No hay nada que decir contra esto: estos libros son buenos a su manera.

Pero conocer significa poseer las cosas: nos enriquecemos sabiendo. Primero se comprenden las cosas: las entendemos, las definimos, y poco a poco van entrando en nosotros. Esos libros, si

son buenos, resultan de poca ayuda para el arquitecto. No están escritos para él, ya que él es un tipo de hombre diferente. No quiere poseer las cosas, sino que se entrega constantemente a sus obras, se entrega una y otra vez. Toda su esperanza es que sus obras salgan bien, y en esto es como todos los creadores; y también como los buenos padres, cuyo único afán es que sus hijos salgan bien y que ellos mismos envejeczan y se desgasten en la tarea. Él, también, debe conocer las cosas, pero de manera comedida, sin comprenderlas del todo. Debe saber si se trata de una buena arcilla, apta para la cocción de ladrillos, o si este árbol creció lo suficientemente recto para que pueda servir como una cumbrera; debe saber qué puede esperar de los hombres que trabajan con él y dónde le fallarán; debe saber lo que la gente necesita; debe saber para qué se pueden usar las diferentes cosas y cómo reaccionan; debe conocer la estructura del mundo, sus leyes y fuerzas. Pero todo su conocimiento es de tipo práctico. Ve todas las cosas en su apertura y disponibilidad, ve en ellas potencialidad. Por tanto, su conocimiento no es peor ni más superficial que el de conocer a la gente. Pero es diferente. Para él, conocer significa desbloquear, darse cuenta. Está lleno de ternura, lo que significa que está lleno de un amor serio por los detalles; y reconoce las cosas que están en el corazón, porque lo que ha de llegar a ser crecerá desde el corazón. Cuidadosamente, deja el mundo en reposo en sí mismo y lo toma en su mano, no para tenerlo, sino para despertarlo. Su conocimiento de las cosas es un conocimiento esperanzado, sensitivo y expectante. Solo cuando las cosas se desarrollan, las reconoce realmente. Su conocimiento de las cosas es diferente al de los eruditos. Científicamente, puede cometer errores tremendos y, sin embargo, no ser engañado por las cosas mismas.

Este buen arquitecto tiene su manera particular de hablar de las cosas. Las nombra y, de repente, están llenas de posibilidades. Les habla y se desarrollan. Se vuelven confiadas y comienzan a moverse y a encontrar su lugar adecuado casi por sí mismas. Hablar como constructor significa hablar «constructivamente». Este discurso está lleno de expresiones direccionales, alentadoras, de palabras que se colocan debajo de las cosas como manos amigas. Hoy nuestros libros no hablan de esta manera, hablan mediante

conceptos. No tenemos nada contra el conocimiento conceptual y no queremos decir nada contra el discurso que le es propio, pero este discurso no es bueno para construir. Dado que el conocimiento es en sí mismo un trabajo interno, necesariamente debe alejarse de la construcción, que es externa. Podemos hacer de las cosas un edificio o una ciencia, pero no podemos hacer ambas a la vez. Al encerrar las cosas y conocerlas, agotamos sus posibilidades. De hecho, esta es la razón por la que nuestra literatura da tan poco fruto: su autoría es erudita, histórica o estética, o teológica o algo por el estilo, pero faltan las palabras del constructor. Debemos remontarnos mucho para encontrar libros que estén escritos de manera edificante, para encontrar buenos y experimentados libros prácticos, libros que honestamente y frente a la eternidad, se preocupen —y se preocupen mucho— por la cuestión de lo que debemos hacer. Porque esa es la mayor preocupación de todos los libros prácticos, y está en el mismo plano que las grandes preguntas del intelecto conocedor: su objetivo es el efecto final, como el objetivo de la mente es el conocimiento último. (Solo los místicos en estado de beatitud confunden la primera embriaguez de una forma verdadera con una nueva intuición.)

¡Qué corrupción cuando los metafísicos modernos tratan de hacer esas preguntas insignificantes! De hecho, una vez se planteó abiertamente la cuestión: «¿Qué debemos hacer para salvarnos?» Todas las demás preguntas de la vida creativa son sombras y efectos de ésta. Cuando los eruditos preguntan cómo se puede probar a Dios, es decir, cuando intentan averiguar cómo el camino del conocimiento puede llegar a estar tan profundamente arraigado en la verdad para que al final Dios se manifieste, y cuando el arquitecto se pregunta cómo puede comenzar su trabajo y llevarlo a cabo de tal manera que pueda tener éxito como obra de Dios, entonces ambos están haciendo lo correcto, ambos están buscando la salvación, y por esta salvación suprema toda su obra resultará buena. Pero ninguno tiene prioridad sobre el otro. Y esa es la razón por la que nos tomamos tan en serio la cuestión de la construcción de iglesias. En el ámbito de lo creativo, la iglesia se encuentra en el lugar donde la cuestión del conocimiento de Dios se sitúa en el ámbito de la erudición. Esta es la pregunta

primordial de nuestra vocación, nadie puede reemplazarla y nadie puede librarnos de ella. Solo podemos hacerle justicia cuando permanecemos completamente dentro del campo propio del arquitecto. Y cuando hablamos, solo podemos preguntarnos cómo nuestras obras pueden llegar a ser obras verdaderas, y esto independientemente de que los demás nos comprendan o malinterpreten. (Y la perspectiva de ser malinterpretado es muy grande, ya que los libros prácticos se han extinguido; hay investigaciones sobre lo bello, sobre el arte, pero ya no hay enseñanzas que nos muestren cómo nuestro trabajo puede acabar siendo hermoso.)

Por tanto, las antiguas enseñanzas sobre las buenas obras tendrían que ser renovadas.

Ahora oímos la objeción que esperábamos desde hace tiempo: ¿puede existir un libro que enseñe a hacer? ¿Puede enseñarse el buen hacer, que por supuesto, debe ser siempre un hacer espontáneo y nuevo? Y si tal enseñanza existe, ¿puede impartirse a través de un libro?

En un libro podemos registrar la experiencia, tomar nota de todo aquello que es válido para cada obra y que debe tenerse en cuenta en cada caso, proporcionar una lista de constantes y, por supuesto, también podemos dar una buena descripción de los materiales de acuerdo con el asunto que nos ocupa. Ciertamente, el conocimiento de estas cosas inmutables es indispensable para el buen hacer. Pero lo que no es inmutable, lo que debe efectuarse espontáneamente y en libertad, ¿puede escribirse antes de tiempo? ¿No dañará esto el secreto de la creación o la bloqueará? ¿Podemos atrevernos a escribir un libro que realmente pretenda, en el sentido más estricto, enseñar?

En sí misma, la afirmación de que el arte no se puede enseñar es una tontería. Claro que podemos enseñarlo. Pero no podemos dejar que se aprenda de memoria, como un material que simplemente está terminado y listo para que nosotros lo usemos. La lección del arte se da en el propio proceso de realización, y la enseñanza del arte se encuentra allí donde maestro y alumno superan juntos todas las dificultades de una tarea, y cuando al alumno —convirtiéndose en uno con el maestro y siendo conducido completamente al espacio interior del proceso— se le per-

mite acompañarle a través de todas las posibilidades de fracaso hasta la solución exitosa.

Este libro, sin embargo, es una enseñanza impresa y publicada. No conoce a su alumno ni tampoco sus circunstancias, y no puede acompañarle de la única manera que es indispensable. Solo puede decir las cosas en general; pero las cosas nunca son «en general». No se puede establecer nada definitivo sobre ellas, y no se puede dar ninguna instrucción general sobre ellas. No hay fórmulas sobre cómo debe comportarse un hombre cuando, esperando el don de la nueva vida, se atreve a aventurarse en el vacío. Nada puede crecer donde el poder germinativo de un proceso se ha agotado en definiciones.

Esta dificultad no es nueva. Los antiguos libros del buen hacer que hemos mencionado se escribieron para afrontar esta misma difícil condición. También ellos estaban destinados a ser libros para la enseñanza de una obra. De hecho, lo eran para la enseñanza de la obra más grande y noble: las instrucciones de la vida santa. Y sin embargo cumplieron su tarea. Por lo tanto, debemos vincular la nueva disciplina de los libros prácticos con su tradición interrumpida.

La mayoría de estos libros prácticos son colecciones con una orientación muy restringida. No intentan en lo más mínimo regular la vida, dividiéndola en un sistema de casos posibles, cada uno de los cuales recibe luego una receta particular; eso nos llevaría a los chinos o, simplemente, a las formalidades de la etiqueta. Serían libros de referencia. Un buen libro de instrucciones no debe aportar la solución final en absoluto, porque entonces la vida que vendría después sería solo una copia; el libro debe retener la solución. Cada ejercicio solo puede prosperar en su propio momento, en la gracia particular de ese momento justo. Así, el libro de historia contiene la única colección válida de modelos: no existen soluciones por encima y más allá de la historia. Un modelo histórico en movimiento nos enseña cómo se logra el verdadero crecimiento y esto nos anima a nuestro propio trabajo. Por lo tanto, toda buena enseñanza para el trabajo debe mostrar las grandes soluciones modelo; y debe mostrarlas no científicamente, sino de manera alentadora, para que puedan servir

no como modelos a copiar, sino más bien como prototipos. De hecho, este trabajo también está concebido de esta manera. Solo un radicalismo axiomático puede pretender mantener el estudio cuidadoso de la historia del arte fuera de la instrucción práctica.

Además de la sección que contiene información sobre los materiales y de una segunda parte con las enseñanzas históricas, el buen libro práctico consta de multitud de instrucciones, algunas de las cuales quizá no sean más que una escueta palabra o un gesto de la mano. Están colocadas una al lado de la otra, y las leemos con la sensación de que todo eso no nos concierne, hasta que damos con el caso particular, el presente, el nuestro. Esta única palabra de consejo cobra vida de manera extraña, y nos sentimos casi como si hubiera llegado justo ahora, en el momento adecuado, desde un poder sabio y providencial. En esto, el buen libro práctico es como la creación misma, que está llena de amor, llena de semillas y posibilidades, cada una de las cuales espera a la persona adecuada para liberarla a la hora adecuada. Este buen libro sería el mundo mismo, transformado por completo en posibilidad. El libro tendría que estar acabado de alguna manera para que alguien, cuyo caso particular haya desaparecido, no se quede sin tutor. Debe estar completo si las instrucciones realmente se extienden para abarcar el universo, o puede ser que su orden interno sea de una insuficiencia tan estimulante, que el lector —cuyo caso concreto no está expresamente previsto en él— se vea inducido a inventar la solución adecuada para sí mismo. Las «Talks of Instruction» (1300 ca.) de Eckhart son de este tipo. El libro de Thomas de Kempis «De imitatione Christi» (1441) también está construido de esta manera: sus breves enseñanzas, aparentemente tan accidentales y desconectadas, están unidas entre sí por la integridad de una vida que, madurando a través de la experiencia, ha llegado a la sabiduría. Este libro que se llama a sí mismo una imitación del Señor y que, sin embargo, apenas lo menciona, enseña una imitación mucho más genuina que muchos libros contemporáneos cuyo objetivo es reproducir la Historia Sagrada lo más literalmente posible en el presente. El buen tratado no se construye según un patrón, sino según una economía de vida: ofrece las cosas como germen. Aquí no hace

falta hojear para consultar: el libro se abre solo. En tiempos pasados, los lectores creían tan firmemente en este secreto creativo que abrían los libros con los ojos vendados y pensaban que el consejo correcto se encontraría por sí solo en la página abierta.

¿Es este libro un buen libro práctico?

En cualquier caso, está concebido a la manera de los antiguos libros para la enseñanza. Se construye a sí mismo a partir de una serie de «arquetipos» que se unen en un todo, y esto, a su vez, también es un «arquetipo». Estos «arquetipos» no son diseños de modelos, ya que terminan exactamente en el punto en el que tendrían que tomarse las decisiones, cuando deberían volverse «concretos». Podemos interpretarlos de muchas maneras, pero ellos permanecen en un estado de tranquila reserva. Solo en una —esta o aquella— de sus muchas posibles interpretaciones se convertirían en diseños reales. Este ensayo no es una colección de modelos. Ni siquiera podríamos intentar una recopilación de este tipo, ya que ahora, cuando escribimos, aquí, en este año, no tenemos a mano todas las situaciones históricas, solo tenemos esta o aquella en particular. Los «arquetipos» están mucho más destinados a ser genuinas «instrucciones», impartidas en el lenguaje de la arquitectura. Existen en la prerrealidad.

Con los «arquetipos» introducimos algo nuevo en las doctrinas de la arquitectura, y debemos contrastar lo nuevo con lo conocido para que no se confundan. En primer lugar, nuestras «instrucciones» no son diseños de modelos; en segundo lugar, no son especificaciones; en tercer lugar, no forman parte de un «canon» arquitectónico; y en cuarto lugar, no son «fórmulas».

Las especificaciones

Nuestras «instrucciones» no son especificaciones.

Las instrucciones particulares relativas a un edificio que se denominan «especificaciones» son una descripción de la tarea en números y medidas. Especifican las características del edificio hasta el último detalle; dicen para cuántas personas se va a construir, en qué costos se puede incurrir, etc. Las especificaciones aportan a la tarea su concreción, y expresan esta concreción mediante un

cierto tipo de números y signos. Sirven para separar lo concreto de lo posible, y se sitúan en el polo opuesto del tipo de números y signos que se denominan forma y ritmo. Estos últimos son definitivos para la forma como tal; los primeros, sin embargo, ayudan a que la forma entre en la realidad por primera vez. 2π es el círculo. Aquí $2\pi r$ es siempre válido y «r» mantiene el lugar abierto para lo que cambia en cada caso particular. Pero solo $2\pi a$ es un círculo real dentro de la historia. Estas «as», extraídas de todo el edificio, son las especificaciones. Hoy sabemos que aportar las especificaciones es, en sí mismo, una parte del trabajo de diseño, porque son las especificaciones las que dan vida a su planta. Y cuando nos enfrentamos a una tarea concreta elaboramos las especificaciones con mucho cuidado, porque lo que hoy buscamos por encima de todo es el nuevo plano de la vida misma. Pero, obviamente, este libro no contiene «as» en absoluto, no puede contenerlas: y por lo tanto, no es un libro de especificaciones.

El canon

¿O es este 2π , este «tipo», lo que se encarna en la construcción real, esta forma pura? ¿Es exactamente esto lo que los arquetipos deberían especificar? ¿Deberían quizá proporcionar ese canon de construcción que interpretaría el significado atemporal de las formas arquitectónicas? ¿Y acaso deberían todos ellos juntos producir una doctrina de «medida sagrada» (Lenz)?

La doctrina de la medida y del significado eterno de la geometría es algo muy grande, y fue el secreto comercial de los canteros medievales. En los números y las cifras se adivinaba el significado profundo del mundo, y este significado se materializaba después arquitectónicamente. Con el transcurso del tiempo, estos antiguos conocimientos se perdieron. Durante siglos se continuaron transmitiendo fragmentos, pero sus reglas, demasiado refinadas, ya no daban resultados y no resistieron la prueba del tiempo. Las doctrinas de la forma habían perdido su relación con el mundo y quedaron reducidas a un compendio de motivos históricos, hasta que finalmente éstos también fueron abandonados cuando la vida misma engendró formas nuevas y genuinas.

Esto no fue culpa de las enseñanzas mismas. En el curso de su trabajo, todo artista serio se encuentra con el hecho de que las formas tienen un significado último. El desarrollo era más el resultado de los tiempos, que eran ciegos, y no veían cómo el mundo, lleno de color y tono, se encuentra formalizado en todas partes. Por tanto, es natural que cuando hoy nuestros sentidos se despiertan, la doctrina de la forma también se despierte. En ciertos lugares, esta doctrina ya se está enseñando y practicando de nuevo. Al principio se originó en oposición a los excesos del funcionalismo y al crecimiento en importancia de las enseñanzas constructivas conectadas con él. Defendía la sublimidad de la forma misma frente al utilitarismo de la construcción. Esta doctrina enseñaba que la forma tiene un «significado eterno» en sí misma, y se suponía que la colección de estas formas produciría gradualmente el «canon», una especie de dogma de la arquitectura. La construcción debería conllevar y sostener la forma sublime y afuncional.

Así, la preocupación por la doctrina de la forma —que en sí misma es una preocupación justa— quedó ligada a una concepción estéticamente clásica de la forma. Este canon era una doctrina de dimensiones vacías en la que se vertía la materia del mundo: formar significaba acuñar material mudo. Esta enseñanza se apoyaba en la forma escultórica, y al menos era capaz de proporcionar construcciones clásicas. La arquitectura de la antigüedad no es falsa. Aparte del hecho de que alguna vez fue histórica, representa una posibilidad eterna en la construcción, y lo que es arcaico en ella —su simetría y su calidad estática— puede cambiarse. Por lo tanto, un canon que se deriva de ella no es falso y, sin embargo, es estrecho. Se limita a la validez de esta «forma escultórica» y, como ella, este canon es una cuestión de sentimiento y de gusto.

La fórmula

A medida que se desvanecía el antiguo canon, surgió un nuevo tipo de números para designar la forma de la función pura. El crecimiento lineal de la naturaleza muerta se comenzó a repre-

sentar en forma de progresiones matemáticas, y los movimientos de las cosas encontraron su imagen en las fórmulas matemáticas. Con ellas se podía controlar el movimiento del mundo: con nuevas y magníficas estructuras, los hombres dominaban la naturaleza de cuya fórmula se habían apoderado. Y así desapareció la forma griega.

Estos nuevos números definen el interior de las cosas, y el trabajo que hacen es el trabajo de la «mano que agarra». No dicen nada sobre el significado de las cosas: solo hacen un trabajo a ciegas. La fórmula, tal como la conocemos hoy, es método sin contenido; en sí mismo, el trabajo de la tecnología no ve lo que crea. La tecnología no tiene rostro, ni sentimiento, ni oído. Pero su método es potente y la naturaleza produce formas poderosas en respuesta a su hechizo. Ha brotado un manantial de formas nuevas y primordiales. El lugar donde hoy en día aparece la forma genuina es casi siempre de origen «técnico». La naturaleza se entrega a la forma del nuevo hacer, y esto nunca lo haría si el nuevo discurso no la hubiera tocado en sus profundidades.

A medida que la ciencia «capta» las cosas, la tecnología las mueve. El concepto y la máquina son hermanos, y ésta es la raíz desde la que debemos rastrear los muchos ataques que se hacen contra aquel, ataques que a menudo parecen sin sentido y que frecuentemente se formulan de manera poco realista. Pero, de hecho, el concepto se amplía, el «mundo de las formas» crece en él y —gradualmente— desde el mundo comprendido crece un mundo que percibimos y reconocemos. La tecnología podría cambiar de la misma manera. Solo podemos intuir vagamente las grandes cosas que sucederían si todo el ser humano creativo entrara en un trabajo «técnico», no para decorarlo, sino para aplicar en un trabajo serio el poder creativo de la mano sensible, del ojo que ve, del oído que escucha, de todo el cuerpo que se mueve y actúa. Un trabajo tan serio seguiría siendo —o sería por primera vez— un trabajo verdaderamente válido y eficaz. Esta otra tecnología —en realidad sería una nueva arquitectura, la heredera del gótico— es nuestra mayor esperanza. Los comienzos prometedores ya están aquí: ahora estamos comenzando a «ver» la tecnología, y lo que vemos es un bosque primitivo de formas

que visten la tierra. Estas formas están probadas en retos difíciles, son poderosas, salvajes y primarias, y desafortunadamente se descuidan: pero son reales. El hecho de que veamos este bosque de formas es, sin embargo, el comienzo de una verdadera liberación interior, y esta liberación no tiene nada que ver con las decoraciones de los artesanos y los sociólogos, aunque a veces éstas también han sido vistas como una emancipación. ¿Y no se encuentra ya esta liberación en la gran —y a menudo incomprendida— doctrina de la nueva arquitectura?

En esta liberación, la verdadera regla para el trabajo —esa regla en la que se prefigura el crecimiento real, esa regla que es la indicación de una forma orgánica genuina— surgiría de la fórmula. Esperamos que esta fórmula se convierta en regla, y vemos en ella la próxima «aurora boreal». Si tiene éxito, las otras enseñanzas sobre la forma palidecerán en comparación, se desplazarán hacia la periferia y parecerán casi como un lazo que nos conecta con algún remoto estado arqueológico de nuestro pensamiento. Para el nuevo arquitecto, la forma «técnica» sería algo que se extiende entre el cielo y la tierra y que está preparada para todo. A su modo, eleva lo más bajo a lo más alto: construye catedrales con las formas de la necesidad. Cree que las cosas más elevadas y las más bajas pueden encontrar cabida en ella. Por necesidad, forja un arma con la que se introduce en el campo de batalla interior. No esconde el interior peligroso en un marco atractivo, sino que intenta dominarlo. No diseña las cosas de acuerdo con ideas superpuestas de «forma pura», sino que su lucha es más bien por el espacio interior. Para él, el destino del mundo se decide en el fondo, el trabajo es para él un efecto interior, o mejor dicho, un efecto que se mueve de adentro hacia afuera.

Esto no es una utopía: es la realidad cotidiana. Se comprueba en las grandes ciudades que provocan el movimiento del tráfico, en los edificios que dan expresión a la forma técnica, y en todas las máquinas en las que los hombres no se sienten como trabajadores sino como «conductores».

Los que velan por la forma clásica se oponen a la nueva obra. Para ellos su desnudez es dolorosa. La forma interior del mundo debe ser velada por una fachada libre como la vida misma, una

vida que, aconsejada por su propia sabiduría estructural, nunca se muestra como un aparato esquelético, sino siempre con un hermoso disfraz. En el fondo, la vida es espantosa e imposible: requiere máscaras. Otorgarlas no es cobardía ni —ciertamente— tampoco falsedad, sino un valiente «sí» a la vida tal como es. Si este asunto llega a debatirse, son más bien los otros los que no son veraces, los que desean llevar la vida en abierta interioridad, porque lo que afirman ni siquiera es posible: contradice el orden natural. La forma clásica busca servir a la vida de manera apacible y sabia, fiel a esa ley según la cual se construye realmente la vida; y cree que, por lo tanto, puede pretender ser la forma más verdadera. Sabe que interiormente las cosas son diferentes y más difíciles. Pero el hecho de que lo sepa y sin embargo siga manteniendo su posición, muestra la peculiar valentía mortal de esta cultura clásica en sus puestos de vanguardia más avanzados.

Primero debemos llegar a comprender lo que realmente se quiere decir en esta discusión, responden los «tecnólogos». Una forma de interioridad pura es simplemente una quimera, como una esfera sin superficie. Todo en este mundo llega a su fin en algún lugar, y donde termina hay un límite; y esto es algo bastante diferente del espacio interior. Por supuesto, ha habido algunas personas de alto nivel que querían arreglárselas con la pura interioridad. Los pintores de las últimas décadas, cuyo admirable coraje les llevó una vez a intentarlo todo, nos mostraron esas formas, charcos de color a punto de disolverse. Más susceptibles de sospecha eran las imágenes en forma de nubes de algunos artistas antroposóficos. Realmente —dicen los tecnólogos— no es agradable pensar que sean capaces de tales tonterías. Obviamente, la verdadera pregunta aquí es algo muy diferente, a saber: si el exterior de las cosas debería ser la forma del límite del interior, como es el caso de los cuerpos estereométricos, o si proviene de algún otro lugar, de un mundo diferente, y puede simplemente colocarse sobre el interior. Una construcción se puede realizar de forma completamente lógica y en cada parte —de adentro hacia afuera— en un solo movimiento de forma. La pregunta aquí es si deberíamos exigir esto. La diferencia entre superficie y contenido es bien conocida por los tecnólogos por su estudio de la física;

saben que las cosas tienen una superficie y que en ella se aplican reglas distintas de las que se aplican en el interior. Conocen la superficie como ese frente donde la vida construye su muralla, y conocen la gran transformación que sufre un contenido cuando se acerca a su límite. Para ellos, la superficie es la expresión externa del contenido. Su forma no es la interioridad exhibida, sino el límite que el interior levanta contra el mundo. La peculiar honestidad de esta forma es que confiesa esta condición de borde y no intenta disfrazarla con algo completamente diferente; todo lo que se origina de esta manera es una estructura orgánica, depurada hasta el fondo, dentro de una plenitud ordenada y hacia el exterior: no una fachada, sino un frente. De hecho, a menudo resulta que el exterior es más independiente de lo que parecía, aunque la construcción de la carcasa pura sigue siendo una excepción extrema. Y que el límite es el «comportamiento» correcto del interior cuando llega al exterior: este es el punto decisivo.

La instrucción

Aquí termina la discusión. De hecho, ambas partes tienen razón. Se puede trabajar como escultor o como ingeniero, y ambos métodos son aptos para conseguir lo más alto. Cerca del umbral crucial se encuentran los casos extremos: la estructura anatómica cuya forma no es más que el lugar donde un contenido llega a su fin, y el embalaje rígido donde el contenido ya ni siquiera puede percibirse a través de la forma esculpida. Así, puede haber dos tipos de doctrina de la forma: una que siente y otra que capta. Nuestra esperanza, sin embargo, es que puedan permearse unas a otras, y luego gobernar juntas una obra que no será realizada ni por la mano sensible ni por la mano que agarra, sino por todo el cuerpo vivo: una doctrina basada en la forma viva y completa.

Nuestra preocupación aquí, sin embargo, no tiene nada que ver con una doctrina de la forma o una doctrina de la «medida sagrada»: nuestra preocupación es más bien la enseñanza viva de la cual la regla solo es una parte.

Las doctrinas de la forma parecen gloriosas cuando las descubrimos. El que ha sido ciego se embriaga cuando de repente

ve cómo el mundo tiene forma. Pero si las doctrinas están disponibles, las encontramos útiles y necesarias, pero en el fondo decepcionantes. Proporcionan reglas para la vida, pero no la despiertan. Son forma vacía. Incluso la «medida sagrada» es una expresión vacía: es cierta en un sentido completamente metafórico, por ejemplo, cuando uno piensa que el mundo —el mundo que es por naturaleza un mundo medido, en tanto en cuanto lo es— es sagrado y, por eso uno se imagina que Dios se ocupa de la geometría; o es cierto en un sentido completamente privado, en el que uno piensa que es particularmente acertado mantenerse en un modesto término medio; o es simplemente una oscura frase arqueológica. En último término, toda regla es un asunto sencillo: describe las formas repetitivas que asume la vida, nada más. Las formas impregnan la estructura del mundo, e incluso la falta de forma de las criaturas amorfas está en su forma cambiante. Sin embargo, en el fondo, las reglas solo dicen algo sobre el estado de las cosas. Establecen nuestra posición en el río del tiempo. Ser una esfera no significa ser esto o aquello, un ángel o un átomo, sino solo experimentar la condición de esfera en este momento. Pero la que pasa por todas estas situaciones y se mantiene entre las espinas no es la esfera, que volverá a ser arrojada cuando termine su tiempo, sino un ser que posee todas estas condiciones diferentes y las sobrevive. ¿Qué clase de ser puede ser este, cómo puede ser despertado y llamado a la vida? Sobre esto la doctrina de la forma no dice nada. Toda forma es una condición ciega, e incluso la regla más probada solo proporciona un procedimiento ciego, dejando la creación completamente libre. El procedimiento no dice qué se debe crear, sino solo cómo se puede construir lógicamente lo que se va a crear, en el caso de que realmente se deba crear. Tampoco la regla «técnica» aporta más, y en ella vuelve a aparecer el peligro del norte: el peligro de emprender con un método vacío un viaje al vacío.

En los «arquetipos» se puede descubrir una doctrina de la forma para lo sagrado ya que está contenida en ellos. Pero en ese caso se vería en ellos solo lo general, se los examinaría con ojos científicos. Sin embargo, son algo más. Si no fueran más que eso, solo lograrían para el trabajo arquitectónico lo que el método

científico logra para el conocimiento. En la erudición surge la difícil cuestión de cómo alguien que está impregnado de doctrina puede enseñar la verdad. Aquí surge la pregunta correspondiente: ¿cómo podemos aportar unas reglas generales para el trabajo de tal manera que despierten el hacer vivo?

¿Cómo se originan los nuevos trabajos?

Es evidente que no se trata de «la unión de un impulso mudo con ideas brillantes». Se suele acudir equivocadamente al mito tres veces falso de una profundidad informe, de una forma sin vida y de la mezcla de los dos. No es sumergiéndose en la corriente oscura y profunda de un mundo informe como el artista encuentra su nueva idea; y no es el mundo de las formas en el que se eleva por primera vez y en el que se realiza. Esta profunda y oscura corriente primigenia que fluye bajo el mundo visible es mucho más la corriente eterna de los gérmenes de las cosas, de las cosas que tienen lugar arriba, donde hay luz. Aquellas cosas que fluyen dentro de esta corriente no son pulsiones informes: son gérmenes, contenidos posibles y formas posibles unidos inseparablemente en la semilla de la historia. Incluso esta primera intuición con la que el artista se casa no es un impulso ingenuo para el que busca la forma adecuada, sino una «forma» que se le ocurre, una obra que le supera.

La vida nueva se enciende sobre la vida anterior. La vida se siembra, se toma prestada, se trasplanta, se transmite de mil maneras, pero nunca como forma amorfa o como generalización, sino siempre y solo como carbón encendido. El cuerpo vivo de la historia surge de la semilla viva de hechos más antiguos. Solo una enseñanza que ofrece el germen del trabajo intacto es una enseñanza para el trabajo verdadero. Una doctrina que insiste en la forma sin comunicar la chispa que la ilumina está vacía y deja fríos a sus oyentes.

Los grandes acontecimientos son como árboles centenarios alrededor de los cuales crece un bosque joven. Ellos mismos están terminados y pertenecen a la historia. Pero, una y otra vez, el acontecimiento terminado obliga a un nuevo comienzo fructífero, un brote que puede ser trasplantado. Surge como una fruta madura, toda su estructura se cubre una y otra vez con un nuevo

comienzo: un gran hechizo. Pero siempre es así: la vida debe volver a hacerse pequeña y retirarse al germen reconcentrado antes de que se vuelva nueva. Las cosas deben cambiar por completo en su potencial si quieren crecer una vez más como algo nuevo. Primero deben sumergirse profundamente en el río del patrimonio que fluye por debajo de toda la historia. Pero son las cosas mismas, mantenidas en suspenso como germen, las que fluyen dentro de este río.

Esto, en verdad, es lo que aporta la enseñanza provechosa: las semillas de las cosas. La enseñanza se dirige al gran acontecimiento y lo transforma en instrucción; y luego ofrece esta instrucción. La enseñanza provechosa alivia el evento del hecho accidental de haber sucedido en un momento determinado, y da una idea de lo que realmente se pretendía con ella. Las enseñanzas establecen la forma del crecimiento en relieve como regla viva, y trasponen el evento a su potencialidad; pero la enseñanza no divide el acontecer ni le resta nada, lo deja íntegro.

Los «arquetipos» están destinados a ser estas instrucciones. La forma en que existen no es fácil de entender, y primero hay que acostumbrarse a ella. Son un acontecimiento genuino que se ha retirado por completo a su pura potencialidad, que se ha convertido totalmente en semilla y principio, y que espera, no para ser copiado de nuevo, sino para crecer una vez más como nuevo evento, que espera ser elegido por el profundo conocimiento de su destino y ser llevado a lo alto en esa verdadera sucesión que nace de la libertad. Y así, los arquetipos se mantienen en la verdadera tradición, en la única tradición que existe, viviendo ligados al futuro y al pasado, a las generaciones cambiantes de la historia. Y de hecho, en última instancia solo hay un canon provechoso: la vida verdadera.

En la vida del Señor se nos da para siempre el gran modelo de arquitectura sagrada. La arquitectura religiosa no es una mitología cósmica: es más bien la representación de la vida cristiana, una nueva encarnación de lo espiritual. Y así, es la imitación del Señor en el lenguaje de la construcción y con los materiales de la arquitectura. Es fácil comprender que Wilhelm Pinder dudase de que nuestro tiempo fuera capaz de construir edificios sagra-

dos, careciendo como lo hace de una mitología válida: llegó a la conclusión de que la arquitectura en sí nos está negada. Quizá falte esta mitología. O quizá no. Si falta, no podremos construir templos (y Pinder realmente se refería a templos), y esto nos duele, porque los templos son necesarios. Pero quien desee construir una iglesia no necesita un mito como base. Sin embargo, debe tomar sus decisiones de manera cristiana. Debe creer que el Hijo de Dios se hizo hombre, que trabajó y sufrió, y debe creer que desde ese tiempo ha habido una sola «medida sagrada»: no el número pitagórico, no algún hechizo mágico, sino la vida del Señor en cuerpo y en la historia, porque a Dios le pareció bueno mostrar en Él y enseñar en Él la forma que está en la raíz del acontecimiento sagrado. Hundida profundamente en la historia del mundo, esta forma vuelve a crecer mil veces. El arquitecto debe creer que Dios ha revelado su propio ser en la Historia Sagrada, y por lo tanto, incluso debe creer que Dios mismo no es una cosa u otra, sino una forma clara; y también que se le devuelve su propio mensaje, glorificándolo, cuando en la construcción de una iglesia se conforma un cuerpo sagrado. Debe creer que existe verdad en la palabra fantásticamente audaz sobre el nacimiento de Dios entre los hombres; y de la misma manera, en esa otra palabra que dice que el hombre es la medida de todas las cosas: lo es, pero solo porque ha sido medido por la medida de Dios. La congregación, la reunión de los individuos, también se mide así. No es una masa informe, un líquido de relleno, sino una forma elemental, y su medida estructural corresponde a la del cuerpo individual, por lo que también puede llamarse cuerpo sagrado.

No podemos nombrar aquí todas las consecuencias que esto tiene para la arquitectura, pero sí debemos decir que se alejan mucho de las ideas estéticas. También la arquitectura, que se eleva por encima del accidente individual, es coherencia absoluta y forma dada, y de nuevo, no cualquier forma, sino la gran forma de Dios. Así, el edificio de la iglesia es un canto sublime compuesto por el individuo y la congregación, por el espacio, la construcción y el acto de adoración en los cuales se hunde profundamente la misma medida eterna. El edificio eclesial solo es

posible mediante la medición previa de todos los elementos según la misma medida, y donde este canto sublime resuena, se ha construido una iglesia.

Hemos agotado lo que se puede enseñar en materia de construcción de iglesias. Nuestra enseñanza también termina en el punto donde terminan todas las cosas, frente al abismo eterno. Ningún libro puede asegurar que la respuesta que se dé en el edificio real sea exitosa. No se puede insistir en la gracia, no se puede forzar, no hay ningún procedimiento que la consiga. El menor pensamiento de este tipo la asusta. Para el arte de la construcción, esta es una verdad particularmente difícil que debe tenerse en cuenta constantemente. Porque de hecho, este arte eleva el momento feliz a duradero, deposita la alegría infinita en grandes formas, configura el método satisfactorio de actuar. ¡Con qué fuerza se siente uno tentado a convertir un método —quizá tres veces acertado— en una fórmula mágica!

Una enseñanza honesta se limita a lo que el hombre puede enseñar. Se dice que la edificación de iglesias es la gran forma de entrega, obra de manos que se abren, inacción sagrada. Es ese trabajo que se hace cada vez más pequeño, que cesa gradualmente; ese trabajo en el que el hombre se debilita cada vez más, hasta que vacío del todo, se encuentra justo ante Dios. Se entrega a Dios porque ya no le queda nada más por hacer; pero no se le ocurre —ese pensamiento sería la más sutil perversión— que todo esto, el cese paulatino de sus propias esperanzas y la entrega final, pueda ser un método para conseguir buenas obras. Se entrega porque está acorralado y porque ese salto es lo único que le queda. La doctrina puede decir en qué dirección va el camino que lleva hasta allí, y puede decir que todos aquellos a quienes les fue concedido lograr grandes cosas han ido por ese camino. Pero la doctrina no puede garantizar que esta vez lo volverán a lograr. Acompaña al hombre hasta el final y le enseña a construir las formas de entrega. Nuestro libro termina donde debe terminar toda instrucción: antes de la novedad de la gracia. Y el discurso de la enseñanza también se calma a medida que el encuentro se

acerca, volviéndose mudo en esa gran quietud en la que todas las criaturas escuchan al Señor.

Entonces, ¿tiene algún sentido diseñar iglesias? ¿Si lo único que los trabajadores pueden hacer honestamente es guiar todas las cosas creadas a la forma de su entrega? Un edificio es hogar y refugio, pero lo que aquí se exige es pobreza y renuncia.

No, en el gran y real sentido, hay muy pocos motivos para pensar que por nosotros mismos podamos construir iglesias: eso lo debe hacer Dios. Pero muy por debajo del reino sublime de la verdadera arquitectura se encuentra esa otra zona donde las casas se levantan como estructuras temporales que son poco más que refugios para indigentes o de primera necesidad. Esos edificios de emergencia son los únicos logros posibles de los hombres ante Dios: salas de espera antes de su umbral. Confiesan la infinita necesidad y aguardan hasta que Dios mismo los transforme. Esta es la forma honorable de construir iglesias: antes de que Dios comience su obra.

Esto no es puritanismo. Creemos que Dios no abandona a su pueblo y que realmente responde una y otra vez. Solo que no deseamos que los artífices se vuelvan autónomos y que con su construcción se aparten del grande y verdadero logro. Ciertamente, aquí todo depende de la gracia, pero ¿es esto tan extraño? ¿No ha basado ya Dios la supervivencia natural de la humanidad en el milagro natural del amor, en este milagro que ninguna razón puede calcular o sondear? ¿Qué podemos temer si Él ha fundamentado la conservación de la humanidad únicamente en el milagro sagrado de su propio amor, en un amor que una y otra vez se apiada de la fugacidad de la vida y la renueva con palabras santas?

¿No es esto también parte de ese conocimiento mudo que poseen todos los hombres creativos y que, sin embargo, no está escrito en ningún libro: saber que las obras mundanas, cuando son grandes y nuevas, también provienen de ese fracaso y que Dios se las reserva para Sí mismo? Cuando Dios se propone una nueva obra con el mundo, llama a los hombres y les permite comenzar con fuerza. Pero poco a poco los conduce hacia la adversidad. Las obras comienzan a fallar y al final la gente se presenta ante

el Señor con las manos vacías y el corazón amargado. No entienden por qué les hace esto. ¿No fue nítida su llamada? ¿No había bendecido su gracia la obra de manera tan visible al principio —e incluso más tarde—, y no trabajaron ellos y se afanaron incluso más allá de sus fuerzas? ¿Por qué Él, el Todopoderoso, rompió en pedazos esta pequeña y honesta obra? No podemos juzgar con severidad. Incluso los santos han luchado hasta el final por su felicidad humana y han acusado duramente a Dios diciendo que les debía dejar su trocito de tierra verde y las pocas cosas sencillas que les prometió cuando los creó como hombres. Y quizá cuando Dios ve que la gente solo se amarga, ni siquiera llega hasta el final, sino que los mantiene en la etapa intermedia de las pequeñas alegrías y comodidades. Este puede ser el destino típico de los seres humanos. Pero tal vez muchas cosas resultarían más grandes si los hombres no se dejaron llevar solamente por la compasión de Dios, si no pusieran tantas pequeñas obras entre ellos y su gran destino soñado, sino que tuvieran el valor de dirigirse allí donde su gran vocación los lleva: a fomentar la aniquilación buscada, a entregarse al movimiento incomprensible y a esperar tranquilamente lo que se desea. Al final, de lo que se trata verdaderamente es de un destino de inesperada grandeza y felicidad. Porque todo lo que es nuevo en el mundo viene directamente de Dios en el momento en que ya no se espera; este es el misterio del verdadero y santo fracaso.

Todavía hay algo que considerar. Este estado de necesidad es una necesidad sagrada. Es Dios quien proporciona, incluso, las formas de entrega. El primer impulso para realizar el movimiento lo da Él, la gracia provoca el primer paso, el segundo, el tercero y finalmente el último. Y lo que aquí aparece no es un mundo que se haya apartado de Dios: es su propio hijo santo que vuelve a casa con Él.



A modo de epílogo

El edificio de la Iglesia

Luz y oscuridad

Vom Bau der Kirche», de Rudolf Schwarz, se publicó en Würzburg en 1938. Aquí reseño la 2ª edición de 1947, publicada por la editorial Lambert Schneider de Heidelberg.

El teólogo católico Romano Guardini ofrece un pequeño prefacio a esta edición.

«Vom Bau der Kirche» es, junto a «Von der Bebauung der Erde», la segunda obra teórica más importante del arquitecto de Colonia Rudolf Schwarz. Se puede decir que ambos textos forman una unidad. En ellos trata —respectivamente— de edificios sagrados y seculares. Ambos textos hablan desde una visión del mundo decididamente cristiana, y en concreto, católica.

En siete arquetipos —él los llama *pläne*— Schwarz crea una teoría del edificio sagrado que lo presenta como un lugar para que las personas se reúnan ante Dios.

El primer arquetipo muestra el santuario como un ‘anillo’, como un espacio separado del mundo profano: temenos o templum. El anillo encierra un centro. Este centro es el núcleo de su significado. El anillo da lugar a la esfera o al edificio redondo. Es la forma de los santuarios prehistóricos o antiguos que alcanzan

su inigualable cenit en el Panteón. El cristianismo rompe esta forma y la restablece.

El segundo arquetipo es, por tanto, el ‘anillo abierto’. Este se abre al infinito —el *apeiron*—, que era tan extraño en la antigüedad. La apertura representa una transición de lo mundano a lo eterno. La luz cae sobre la congregación a través del altar. «Este es el ‘umbral’ entre la tierra y el cielo. Así, el anillo interior donde antes la tierra bordeaba lo eterno, ahora se ha convertido en la orilla del mar, en el borde del precipicio» (51, aquí 95). La iglesia es un lugar de conversión. El altar es el punto en el que ocurre este evento.

El tercer arquetipo entiende la iglesia como un ‘cáliz de luz’. Algunos ejemplos son Santa Constanza, en Roma, y Santa Sofía, en Constantinopla. Espacios llenos de una luz sobrenatural cuyo origen mismo permanece en la oscuridad. Se cruzan dos principios de orden espacial: el edificio central, que se dispone en anillos alrededor de un centro, y la guía de la luz que desciende desde arriba. Schwarz resume este acontecimiento como una pelea: «El tema de este esquema es la eterna lucha entre el hombre y la tierra. En ella el hombre representa la luz, lo brillante y claro frente a lo pesado, oscuro y sin forma: lo delicado frente a lo masivo. Se libera de la tierra y de su abrazo» (69, aquí 121).

El cuarto arquetipo es el camino. La iglesia forma un amplio camino hacia Dios. El camino implica movimiento y dirección. Schwarz describe la orientación del ser humano —al igual que Plessner— como un cruce de ejes de las direcciones delante/detrás, arriba/abajo e izquierda/derecha. Pero los polos de estos ejes direccionales no son equivalentes. El que va hacia delante tiene un mayor significado que el que va hacia atrás. En cambio, la congregación que ‘forma’ la iglesia es una comunidad que marcha unida en la misma dirección, en camino hacia Dios. El espacio de la iglesia acompaña y estructura las diferentes etapas de esta ‘procesión’.

El quinto arquetipo concibe la vida como un ‘lanzamiento’ que sube y baja: principio, trayectoria y final. Los ecos de la teoría de Heidegger sobre el ‘arrojamiento’ (*Geworfenheit*) seguramente no

son una coincidencia. La iglesia es también un camino hacia la muerte, y con ella, hacia la redención.

El sexto arquetipo muestra el espacio de la iglesia como una cúpula celeste. La propia luz se convierte en el material de construcción, manifestación de lo trascendente. Schwarz ve este arquetipo realizado en la basílica de peregrinación de *Vierzehnheiligen*, en Neresheim (Alemania).

El séptimo arquetipo —la catedral de todos los tiempos (el ‘todo’)— ya no significa ningún espacio eclesial concreto. Schwarz entiende que los seis arquetipos anteriores están conectados por una secuencia (de salvación) histórica. El séptimo arquetipo une los seis anteriores como partes de un plan divino más amplio. Aquí, en el ideal, el edificio de la Iglesia lo es todo a la vez, camino y centro, principio y fin, partida y travesía, juego de luces y recipiente, este mundo y el más allá, transitorio y eterno.

Al final, Schwarz reflexiona sobre el alcance de su propia teoría: «Estos ‘arquetipos’ no son diseños de modelos, ya que terminan exactamente en el punto en el que tendrían que tomarse las decisiones, cuando deberían volverse ‘concretos’. Podemos interpretarlos de muchas maneras, pero ellos permanecen en un estado de tranquila reserva. Solo en una —esta o aquella— de sus muchas posibles interpretaciones se convertirían en diseños reales» (145, aquí 243). Incluso lo sobrenatural debe mostrarse al final en forma material.

En los escritos de Schwarz, la teoría tectónica de la forma, la descripción de las figuras espaciales y la contemplación teológica se funden en un todo. La fe toma forma.

Con un lenguaje extraño y cargado de patetismo, atrae al lector bajo su hechizo. Quien no tenga miedo a lo sorprendente puede dejarse transportar al mundo espiritual de un gran constructor de iglesias en la Alemania de posguerra. Sin embargo, no hay que esperar instrucciones claras para el propio trabajo creativo.

EBERHARD LUTZ (2020)

Bibliografía básica

sobre Rudolf Schwarz

A PENAS EXISTE DOCUMENTACIÓN en español sobre Rudolf Schwarz. El lector interesado podrá encontrar fácilmente los siguientes textos en diversos idiomas y consultar sus respectivas bibliografías:

- BOLLENBECK, Katherin, Giorgio DELLA LONGA y Antonio MARCHESI, eds. 2018. *Arte, Architettura, Liturgia. Da Colonia a Rothenfels. Alle radici del Movimento Liturgico / Kunst, Architektur, Liturgie. Von Köln nach Rothenfels. Zu den Wurzeln der Liturgischen Bewegung*. Trento: Efe-Erre.
- CARUSO, Thomas H., ed. 2016. *Rudolf Schwarz and the Monumental Order of Things*. Zürich: Gta Verlag.
- DRAGO, Samuel J. 2016. *Vom Bau der Kirche: formulazioni teoriche e strategie compositive di Rudolf Schwarz* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Consultado el 13/12/2020, <http://hdl.handle.net/10803/383762>

- FERNÁNDEZ-COBIÁN, Esteban. 2005. «La reivindicación del mecenazgo», en *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, 97-146. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- FILANNINO, Flora. 2018. «Costruire la Chiesa. L'influenza di Romano Guardini sull'architettura di Rudolf Schwarz». En *Religioni e luoghi di culto dall'Unità d'Italia a oggi. Storia, diritto, architettura, società*, editado por Michele Moramarco y Maurizio Sangalli, 51-67. Florencia: Istituto Sangalli. Consultado el 26/08/2021, <https://bit.ly/3zknCoB>
- GONZÁLEZ-CAPITEL MARTÍNEZ, Antón. 1998. «Teología y funcionalismo: las formas sagradas de Rudolf Schwarz», *Arquitectura Viva* 58: 68-71.
- KIECKHEFER, Richard. 2004. «Rudolf Schwarz. Modern Churches in a Modern Culture», en *Theology in Stone. Church architecture from Byzantium to Berkeley*, 229 ss. New York: Oxford University Press.
- LIENHARDT, Conrad, ed. 1997. *Rudolf Schwarz 1897-1961. Werk. Theorie. Reception* (catálogo de la exposición). Munich: Schnell & Steiner.
- PEHNT, Wolfgang y Hilde STROHL. 1997. *Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne*. Ostfildern: Verlag Gerd Hatje.
- PEHNT, Wolfgang y Hilde STROHL. 2000. *Rudolf Schwarz 1897-1961*. Milano: Electa.
- SCHWARZ, Rudolf. 1940. «Das Haus des Christen». *Schildgenossen* 19: 1-17.
- SCHWARZ, Rudolf. 1947. *Vom Bau der Kirche*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.
- SCHWARZ, Rudolf. 1958. *The Church Incarnate. The Sacred Function of Christian Architecture*. Chicago: Henry Regnery Company.
- SCHWARZ, Rudolf. 1960. *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag / Wilhelm Rühling.
- SCHWARZ, Rudolf. 1999. *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*. Brescia: Morcelliana.

SUNDERMANN, Manfred, Claudia LANG y Maria SCHWARZ, eds. 1981. *Rudolf Schwarz*. Bonn: Akademie der Architektenkammer NRW / Deutschen UNESCO Kommission.

ZAHNER, Walter. 1992. *Rudolf Schwarz. Baumeister der Neuen Gemeinde*. Altenberge: Oros Verlag.

ZAHNER, Walter. 2007. «La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI. En busca de una casa para Dios y para el hombre». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 1: 38-71.
<https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5017>

Los textos de Guardini más relacionados con la obra de Rudolf Schwarz son:

GUARDINI, Romano. 2001 (1923). *El talante simbólico de la liturgia*. Barcelona: CPL.

GUARDINI, Romano. 2011 (1922). *El sentido de la Iglesia*. Madrid: Edibesa.

Finalmente, algunas revisiones críticas del trabajo desarrollado conjuntamente por Schwarz y Guardini pueden verse en:

BORSELLI, Stefano et al. 2011. «Romano Guardini e i movimenti moderni. Breve viaggio all'origine di un disastro». *Racolta Il Covile* 2. Consultado el 15/01/2021, <https://bit.ly/3zTjZFX>

CODOMO, Luigi et al. 2011. «Guardini-Schwarz. Discorso Aperto». *Il Covile* 636: 1-16. Consultado el 15/01/2021, <https://bit.ly/3ibipJB>

CRIPPA, Maria Antonietta. 2007. «Romano Guardini y Marie-Alain Couturier. Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 1: 178-205.
<https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5023>



Rudolf Schwarz (1897-1961)

*Este libro ha sido compuesto
con fuentes de la familia Adobe
Caslon Pro de 14 puntos,
siguiendo la maquetación
original de 'The Church
Incarnate. The Sacred Function
of Christian Architecture'
(1958), edición norteamericana
del libro de Rudolf Schwarz
'Vom Bau der Kirche'.*



UNIVERSIDADE DA CORUÑA