



NOTAS DE FILOSOFIA

P. ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS.

LA CREACION DE AMBITOS COMO FUNDAMENTO DE LA ARQUITECTURA

QUE ES UN AMBITO HUMANO

En trabajos anteriores hemos visto cómo para algunos pensadores muy calificados el hombre se define como un "ser que habita". Habitar es *crear ámbitos*, no sólo ocupar un espacio acotado. ¿Qué significa, en rigor, un *ámbito*? ¿Cómo se funda? He aquí dos preguntas decisivas en orden a la determinación precisa de la base en que se asienta el noble quehacer arquitectónico, que no consiste tan sólo—como sabemos—en albergar al hombre y protegerlo de la intemperie, sino en dar cuerpo y volumen físico a los *ámbitos de convivencia* que funda por necesidad interna de su ser.

El hombre, en efecto, "no es una isla", como muy bien formuló el poeta John Donne; antes vive en una constante y tensa apertura hacia los seres del entorno, estableciendo con ellos vínculos y tejiendo entramados perdurables de interacción convivencial. Por eso solía afirmar el gran Pascal que "el hombre supera infinitamente al hombre"; es decir, que la figura cabal del hombre desborda en muchos grados la estatura del hombre que se encapsula en sí mismo, reduciéndose violentamente a una mera unidad, o, como escribió gráficamente Köstler, a "un millón de hombres partido por un millón". El hombre llega a ser plenamente tal cuando supera la soledad de la retracción egoísta y altanera para potenciar su ser en la tensión creadora de unidad comunitaria. Esta unidad es un modo de vinculación que no se gana de una vez para siempre, antes debe ser creado incesantemente por el hom-

bre. Tal labor creadora es obra de la *libertad*. Ser libre no es, por tanto, hallarse en disposición de elegir arbitrariamente entre dos o más posibilidades, sino de optar por la posibilidad que implica la vía más fecunda para el despliegue del propio ser visto en su plenitud de implicaciones. Ser libre no significa moverse con el desenfado propio del hombre desarraigado que ha cortado amarras con el mundo entorno; sobre todo, con el mundo de los valores. Ser libre es crear vínculos nutricios, fundar ámbitos de convivencia, comprometerse con las realidades que envuelven al ser humano y le confieren su plenitud de sentido. Por eso, la libertad va en el hombre hermanada con la *melancolía*, entendida no como un sentimiento decadente de nostalgia inactiva, sino como el impulso irreprimible del ser humano hacia cotas de perfección. Este impulso es eminentemente *constructivo* por cuanto no constituye la mera versión al exterior de la capacidad imaginativa de crear ficciones y proyectos, antes responde a la inserción originaria del hombre en un complejo de ámbitos cargados de fecundidad tocante al desarrollo de su ser.

No es, por ello, insignificante que el hombre nazca en el seno de un *hogar*, pues éste es la encarnación del *ámbito primario* en que el hombre se inserta al iniciar su vida. Esta inserción es activa, porque todo lo auténticamente humano debe ser, en alguna medida, creado por el hombre, creado en colaboración, co-creado. *En las bases mismas de la vida humana se asienta la propensión a crear ámbitos y, por tanto, a hacer del habitar una forma ineludible de la existencia.* El nómada no tiene morada fija. Mas, al errar de un lugar a otro en grupo compacto, practica una forma de habitar móvil, pero intensa.

Con honda intuición advierte el judío M. Buber—hijo de una religión eminentemente personalista—que el hombre "no limita", no está cercado por unos límites espacio-temporales angostos, como las cosas y seres infrahumanos, sino que *abarca mucho campo*, tanto como ocupan los seres y valores con los cuales está vinculado en régimen de mutua fecundación. En aparente paradoja, precisamente porque el hombre no tiene unos límites rígidos, necesita crear ámbitos y darles cuerpo a través de la técnica arquitectónica. Tarea fundamental del creador de espacios arquitectónicos será, en consecuencia, *acomodar flexiblemente los edificios a los ámbitos espirituales que el hombre debe estar incesantemente fundando en los mismos.* Primero es el hogar; después, la casa. En la casa se está constantemente fundando el hogar. Primero es la comunidad de los fieles; después, la iglesia. En la iglesia deben los fieles estar integrándose incesantemente en comunidad orante. Primero es la tensión lúdica del hombre; después, el campo deportivo. En el campo se pone en juego constantemente dicha capacidad y urgencia lúdica y se le da cuerpo. *Previamente a la plasmación de espacios, acontece la creación primaria de ámbitos.* Todo ámbito es una forma originaria de *encuentro*. En éste se funda la razón de ser más honda de la Arquitectura. ¿Qué es un encuentro? No un mero *choque*, sino la fundación positiva de un *ámbito*. Las características que ofrece esta compleja labor fundacional resaltan en la experiencia musical de modo muy claro.

Un intérprete empieza a estudiar una obra. Lee despacio la partitura, estudia nota a nota, acorde por acorde, la digitación debida; analiza las diversas frases, etc. Mientras realiza esta labor primera de ojeo de la obra, su ejecución es tanteante, más bien pre-

miosa, ya que está vinculada en exceso a la partitura. Falta soltura en el intérprete, *libertad interna*. Pero he aquí que, a fuerza de ensayos, las formas hacen su aparición a través de la fronda de las notas, se perfilan y configuran, cobran cuerpo, se diferencian unas de otras sin distanciarse, antes incrementando progresivamente su interna vinculación mutua. Al entretorsejarse las formas, se funda un complejísimo ámbito musical, y, al situarse a su nivel, el ejecutante cobra una creciente libertad. La partitura, sin desaparecer, se va eclipsando voluntariamente a favor de las quintaesencias musicales que salen a superficie. Lo técnico se sumerge y deja discretamente en primer plano los contenidos musicales expresivos. Con una aparente facilidad, sin crispar su atención sobre los datos técnicos de la partitura, el ejecutante establece una relación inmediata de presencia con los más hondos valores de la obra musical. Las notas, los diseños, los elementos técnicos, los recursos fisiológicos e instrumentísticos se convierten en *vías abiertas a la expresión musical*. Cuando el ejecutante gana esta forma de altísima libertad expresiva, decimos que "domina" la obra. Pero nadie como él sabe que, en rigor, más que dominar él la obra, es *dominado por ella*. Cuando en la relación del hombre con algún tipo de realidades surge este sorprendente fenómeno de interacción entre dominar y ser dominado; poseer y ser poseído, moverse con libertad y obedecer, estamos ante una *relación de encuentro* generadora de un *ámbito*. El ejecutante se mueve con libertad, se encuentra *chez soi* al dejarse plenificar por la obra, embriagar por su ritmo, anegar fecundamente en su marea arrebatadora. Sin perder en modo alguno su personalidad, antes potenciándola, el ejecutante, en sus momentos de máxima perfección, llega a trocar en cierto modo su yo por el del creador de la obra, a la que ejecuta desde dentro, instalado en su núcleo mismo genético. Paradójicamente, el ejecutante cobra su más alta personalidad al "perderse" en la obra. Pero esta pérdida no aboca a forma alguna de alineación y esclavitud, antes florece en un modo eminente de libertad. Cuando el hombre *sale de sí* y entra en contacto con seres superficiales, carentes de valor, su espíritu se dispersa y pierde energía y, por tanto, libertad, a falta del voltaje espiritual que procede de su contacto con realidades valiosas. Al sumergirse con tensión creadora en realidades cargadas de sentido, tal inmersión no significa una pérdida, ni siquiera una salida de sí, sino un adentrarse en las regiones más auténticas de sí mismo. El ejecutante, al deslizarse aladamente por las avenidas de la obra dominada, siente con nitidez que la obra le pertenece, que se identifica prodigiosamente con él, que es re-creada por él, y permanece, sin embargo, trascendente, ajena en el sentido reverente de *irreductible*. Por eso admite interpretaciones diversas, que no se contraponen, sino se contrastan y complementan. De ahí el profundo respeto que el ejecutante siente hacia la obra a la que domina, pues no se trata, evidentemente, de un modo *superficial* y, por tanto, *coactivo* de dominio, sino de la asimilación reverente de un campo de acción, un ámbito existencial de despliegue.

En este ejemplo tomado de la experiencia musical resaltan las condiciones fundamentales del *encuentro*. Sólo puede haber auténtica relación de encuentro entre dos o más realidades que, respetándose mutuamente y manteniendo sus características propias, crean en común un campo de interacción en el que todas potencian sus seres respectivos. Al encuentro se opone todo afán violento de

asimilación fusional o de *entrega pasiva*. El encuentro es una forma enérgica de interrelación que exige *personalidad* y *voluntad de colaboración*, *firmeza en el propio ser* y *tensión creadora*. Ni el tropiezo o choque con una realidad, ni la consideración de un ser como medio para un fin, significan un encuentro. Voy por la calle y al doblar la esquina tropiezo con alguien. Este choque me pone en relación de vecindad con otro hombre, pero en un nivel superficial, meramente corpóreo, al que no puede darse un encuentro. Cabe, no obstante, la posibilidad de que se trate de una persona conocida, y, tras el primer sobresalto del encontronazo, tomemos ambas cierta distancia y, al reconocernos, entremos en una relación de contacto personal. Entonces puede hablarse de *encuentro*. El encuentro exige cierta *toma de distancia*, entendiendo por tal el colocarse a la *distancia de perspectiva* que exige lo valioso para ser reconocido. No es *distancia de alejamiento*, sino de reverente distanciamiento para mejor adentrarse en lo profundo de la realidad. El ejecutante debe desprenderse, asimismo, de la partitura y demás elementos expresivos, con el fin de situarse en la perspectiva adecuada a la captación de la obra en toda su riqueza.

Cuando una persona contempla a otra sin que ésta se aperciiba de ello, no hay encuentro. Este exige un cierto grado de participación en todos los elementos que lo integran, un impulso diverso hacia una misma meta. La confluencia de estos impulsos da lugar a un *acontecimiento*, un suceso inédito que enriquece el universo. Cuando dos animales entran en colisión y se enzarzan en una lucha, es como si por vez primera surgiera en el mundo la guerra. Un entramado de tensiones y de fuerzas se establece ante nuestros ojos como algo originario. Se abre una especie de *ámbito de lucha*. Visto de cerca, sin embargo, se trata de un mero *campo de choque*, pues los elementos que lo constituyen operan movidos por resortes instintivos. Como cae la piedra, como chocan dos proyectiles lanzados a lo largo de una misma línea en dirección opuesta, miden sus fuerzas los animales en la selva. Por tener, no obstante, más capacidad de iniciativa que los seres inanimados, los animales fundan en sus relaciones mutuas ciertos espacios de interrelación.

Mas he aquí que salgo al campo y me encuentro, por ejemplo, con una encina. ¿Estamos ante un caso riguroso de "encuentro"? Si me limito a contemplar la encina como medio para un fin—evadirme de las garras de un animal que me persigue, sacar un rendimiento económico, probar un determinado procedimiento botánico, etc.—, la encina se reduce a un mero objeto de contemplación, manipulación o canje, y falta la *recíproca voluntad de cooperación creadora* que implica el fenómeno del encuentro. Pero si adopto una actitud estética de contemplación desinteresada, concediendo a la encina toda la independencia que es capaz de asumir y dotándola así de una cierta personalidad, se establece un movimiento recíproco de interacción entre lo que podríamos denominar la interioridad misma de la encina y mi ser de contemplador abierto al entorno. Entonces se da una relación de encuentro, fruto del cual es, como ejemplo eminente, la poesía *Die Eiche*, del gran Mörike. El encuentro exige un cierto poder creador por parte de los elementos que lo fundan, y toda labor creadora se da en un nivel de cooperación superior a aquel en que se da la unión fusional. La combinación de instrumentos musicales diferentes resulta muy expresiva, porque éstos, siendo afines, no son banalmente iguales. La vinculación de hombre y mujer es fuente eterna de

nuevas interrelaciones porque se mantiene una diversidad ineludible a través de una tensión extrema hacia la unión. La fecundidad del encuentro procede de la energía que liberta la vinculación de elementos dotados de cierta personalidad y, por tanto, de independencia. A esta independencia personal que se potencia en la vinculación con otros seres y realidades alude el concepto de *libertad*. El hombre es libre para llevar su vida a plenitud co-creando ámbitos de despliegue y convivencia. Sólo es libre el hombre verdaderamente creador. Pero la auténtica forma de creación es dialógica, colaboradora y, como tal, en extremo reverente con las posibilidades de los demás seres. Esta reverencia es la que concede a los otros amplia capacidad de determinación y crea un *campo intermedio de despliegue* entre los seres que se salen mutuamente al encuentro. El encuentro sólo florece en clima de libertad, de asombro reverente, de respeto a todo aquello que puede ser una fuente de acción autóctona. El ejemplo antes aducido de la ejecución musical nos servirá, en un artículo posterior, para comprender la altísima eficacia del encuentro en la trama de la vida humana y, concretamente, en esa vertiente decisiva de la misma que es el *habitar*.

De momento, en orden a comprender debidamente el tema decisivo de los ámbitos, creo conveniente destacar—insistiendo en ejemplos musicales—algunos aspectos que ofrece el mundo enigmático del teclado pianístico.

EL TECLADO, COMO AMBITO

Para el profano que desconoce por completo la técnica de la ejecución pianística, el teclado se reduce a una sucesión monótona de pequeñas placas blancas y negras, dispuestas conforme a un cierto orden en una línea horizontal uniforme. Inalterable, mudo, irritantemente igual en su sucesión periódica de teclas en blanco y negro, impasible en su serena facha pulcra, el teclado se extiende de un costado a otro del piano como una larga franja de objetos inermes, alicaídos, en los que no se adivina rasgo alguno que delate un hálito de estructura y vida interna. A una visión superficial, el teclado es, pues, en definitiva, un *objeto*, un mero objeto fijo, dado de una vez para siempre.

Por el contrario, cuando un conocedor de la vida íntima del piano alza la cubierta que recubre el teclado, la simple visión de éste lo enardece. Sus teclas, yuxtapuestas en sucesión aparentemente indefinida y monótona, se pueblan de presencias e invitan al diálogo. Es la presencia viva, siempre incitante, de las innumerables formas que surgen entre la maraña de las teclas al conjuro de esa especie de simbiosis que se establece entre el instrumento y el artista cuando éste se sitúa ante aquél en actitud creadora. En virtud de las diferentes formas musicales, las teclas cobran sentido y ordenación. El intérprete sensible capta muy finamente las más imperceptibles diferencias de intervalo, y el teclado es para él un espacio cargado de dinamismo y relaciones cualitativas, polarmente opuestas a toda banal nivelación. Todo es aquí significativo. Cualquier cambio de lugar compromete el sentido de los sonidos, su función en el entramado de las formas. Toda estructura encierra una muy precisa significación.

El teclado viene a ser, de este modo, un bosque lleno de promesas y sorprendentes aventuras estéticas. Recuérdese que cada

modo y cada tono constituye un paisaje musical singular. Al leer la clave en una partitura, las innumerables notas de la misma cobran una configuración especial: se agrupan en torno a unas líneas de fuerza que polarizan la atención del ejecutante y le permiten ganar una visión en perspectiva del conjunto. La fecundidad de esta visión dinámica se revela en el hecho sobradamente conocido de que una misma nota puede adquirir en los diferentes paisajes constituidos por los diversos modos y tonalidades un sentido muy distinto.

A lo largo de la historia de la música, el teclado, visto en su dinámica viviente—única forma de visión integral y, por ende, rigurosamente realista—, se ha ido cargando de nuevas dimensiones inéditas que lo hacen todavía más enigmático en su interna y siempre inexhausta riqueza. Comparemos el teclado del clavicordio de Mozart, que se conserva en su casa natal de Salzburg, o el del clavicémbalo de Bach, de Leipzig, con el del *pianoforte* de Schubert y Schumann, redondo de sonido, solemne, íntimo a la par, lleno de todos los rumores, nostalgias y nunca del todo explorados secretos del bosque romántico. (Digamos, entre paréntesis, que no procede hablar aquí sencillamente de progreso y enriquecimiento, como suele hacerse debido a la seducción ejercida sobre el hombre contemporáneo por la interpretación hegeliana de la Historia. Hay posibilidades expresivas en los teclados de los instrumentos primitivos que se perdieron inevitablemente al practicar en los mismos ciertas “mejoras” que dieron lugar a su versión moderna. En conjunto, sin embargo, podemos hablar en justicia de un notable acrecentamiento de los horizontes musicales que abre ante el artista esa realidad aparentemente fría y bien acotada que es un teclado pianístico.)

Bien entrado el siglo XIX, irrumpe en el mundo de la composición musical un talento de excepción, Federico Chopin, y encarna en el teclado con increíble capacidad inventiva todo el mundo vagoroso del ensueño romántico, la nostalgia y el dolor de su patria acosada, los quebrantos de una existencia que hacía agua por todos los costados. Ante esta poderosa carga de significados, el teclado se transfiguró nuevamente y cobró un dinamismo desconocido, una grácil levedad, un relieve y una versatilidad tales que no resulta fácil haber de admitir que objetivamente su estructura siga siendo la misma.

Consideraciones análogas nos sugiere la aparición posterior del impresionismo francés y español, el jazz y el serialismo actual.

Al cabo de nuestros análisis, si miramos en conjunto la evolución de la técnica pianística a lo largo de los siglos, no podemos sino asombrarnos ante la capacidad indefinida de modulación, de saturación de sentido, de enriquecimiento formal que ofrece este espacio a primera vista tan rigurosamente delimitado que es un teclado pianístico.

Dejo al lector atento la tarea de prolongar estas notas con el estudio de los espacios que abren instrumentos tales como el violín, el cello, la guitarra, la trompeta. Nada extraño que hayan entrado por la puerta grande en el mundo de la pintura, pues si ésta, más que *objetos*, reproduce *ámbitos*, por fuerza debe hallar en tales instrumentos campos fecundísimos de resonancia y muy honda significación. Esta vibración interna que difracta a ciertos ámbitos en multitud de vertientes la encontraremos en todos los espacios que surgen al conjuro de un *encuentro*.