

# CUADERNOS 9

ARQUITECTURA Y CIUDAD

EDICION.DIGITAL\_005

LA INVENCIÓN DEL MURO  
JEAN STILLEMANS

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

**Dirección:**

Pedro Belaúnde Martínez

**Producción:**

Departamento de Arquitectura - Jefatura

**Diseño Gráfico:**

Braulio Miki

**Coordinador General:**

Isabel Ruiz C.

**Correspondencia:**

Av. Universitaria 1801 San Miguel, Lima

**ISSN 1998-670X**

Impreso en el Perú, Junio 2008

Departamento de Arquitectura - PUCP

e-mail: [dptoarquitectura@pucp.edu.pe](mailto:dptoarquitectura@pucp.edu.pe)

## LA INVENCION DEL MURO\*

**Jean Stillemans**

\*Traducción de la versión original en francés: "*L'invention du mur*", Revue La Part de l'Oeil N°13, Bruxelles, 1997

Traducido por Maria Nelly Cuculiza

## Prólogo

La cuestión de la producción de teoría en el campo de la arquitectura ha estado tradicionalmente marcada por una tensión entre la producción teórica y la producción de la práctica del proyecto. Desde otras disciplinas la arquitectura ha sido y es tomada como objeto de observación para la explicación de otros objetos más amplios, por ejemplo como un medio de observación de lo social.

El presente ensayo aborda el tema desde otra perspectiva. Ni desde la perspectiva “operativa” de la relación teoría/praxis; ni desde la distancia de otros campos de la teoría. “La invención del muro” está escrita desde la disciplina: es un arquitecto el que escribe. Un arquitecto que se pregunta sobre la lógica del *antropos* (antropológica) y es espacio del dispositivo material que llamamos arquitectura en su misma constitución. La hipótesis: **la arquitectura es uno de los determinantes de lo humano, así como lo es el lenguaje.**

Jean Stillemans es ingeniero civil-arquitecto y Doctor en Ciencias Aplicadas. Es fundador, junto a Georges Pirson, del estudio de arquitectura *Sessions Édificacions* con proyectos construidos en Bélgica, Francia y Holanda. Es profesor de la Universidad Católica de Lovaina, en donde enseña la teoría y el proyecto de arquitectura; y profesor de historia y teoría del Instituto Superior de Arquitectura Saint-Luc (Tournai). Cuenta con una importante obra escrita donde destaca *La figure du fond –La figura de fondo-* (1989), que fue su tesis de doctorado, así como los ensayos *Le retrait manifeste –retracción manifiesta-* (2006), *La architecture dénoue le réel: l'office de la géométrie –La arquitectura deslía lo real : el oficio de la geometría-* (2005), *L'architecture, une dimension de l'humain –La arquitectura, una dimensión de lo humano-* (2004), *Au fond les spectres –Al fondo los espectros-* (1997) y *De l'étendue – remarques sur la chose de l'architecture –De la extensión, notas sobre la cosa de la arquitectura-* (1993). El año 2006 crea el espacio de reflexión **laa** (laboratorio análisis arquitectura), con un sitio web abierto a la construcción y discusión de la arquitectura: <http://www.lelaa.be>

Con este artículo inauguramos un espacio de reflexión sobre la producción de Teoría de la Arquitectura en el Centro de Investigación de la Arquitectura y la Ciudad (CIAC), y esperamos además iniciar una relación, una conversación. Conversación que en el caso del profesor Stillemans se inició con el ciclo de conferencias “El destino de la arquitectura” en marzo del año 2007 y con el seminario <<Lacan<<Arquitectura<< en diciembre de ese mismo año, eventos organizados por el Departamento de Arquitectura y el CIAC de la PUCP gracias al apoyo financiero de la Cooperación Universitaria para el Desarrollo (CUD) de las Universidades Francófonas de Bélgica (CIUF).

Paulo Dam  
Profesor del Departamento de Arquitectura



Figura 1:  
Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et  
architectorum*, Roma, 1693, Fig. XXXIX.

## 1

En 1673 Claude Perrault publica una traducción del texto *De Architectura* de Vitruvio. El libro sigue a numerosos tratados de arquitectura que se difunden en Europa desde el Renacimiento y que se apoyan sobre la obra antigua. Se trata de la primera edición que moviliza un aparato crítico explícito de naturaleza semántica e histórica. El cuerpo de las múltiples notas y referencias, acompañado de numerosos grabados aclaratorios, forma un conjunto que equivale a varias veces el volumen del texto de referencia (figura 2). La enérgica voluntad de claridad por parte del autor, la ambición de romper definitivamente con las interpretaciones equivocadas que le habían puesto sordina al texto a lo largo de los siglos, confirieron a la traducción el rango de ser la cúspide en su género. Pero esta manera de concluir una tradición llevándola al colmo de la luz textual no agota la fuerza de evento que tuvo la edición de Perrault. Aunque la excelencia de la traducción reitera el homenaje canónico a la autoridad de Vitruvio, se descubre por debajo del texto, diseminado entre las notas a pie de página, el establecimiento de los fundamentos de la arquitectura clásica, a saber, la liquidación de los efectos de verdad de los que se declinan los diversos órdenes de la columna. Sabemos que ningún tratado de arquitectura había podido hasta entonces asentar su legitimidad fuera de un reconocimiento firmemente apoyado en las fuentes procedurales que rigen la encarnación de la columna libre, y de su lado, el conjunto de medidas y relaciones a las que accede todo edificio que atestigua de lo Bello.

164 VITRUVÉ

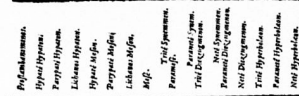
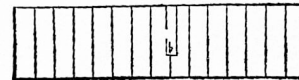
CHAP. IV. dix autres font Mobiles<sup>19</sup> dans les modulations ordinaires. Les Immobiles font ceux qui A \*  
estant placez entre les Mobiles joignent les Tetracordes les uns aux autres, & qui ont  
toujours les mêmes limites en tous les trois Genres. On les appelle<sup>20</sup> *Proslambanomenos*, \*  
<sup>21</sup> *Hypaté Hypaton*, *Hypaté Mefon*, *Mefé*,<sup>22</sup> *Neté Synmenon*, *Paramefé*, *Neté Diezeug*, \*  
*menon*, *Neté Hyperbolaon*. Les Mobiles font ceux qui estant placez dans le Tetracorde \*  
entre les Immobiles changent de place felon les lieux & les Genres differens, & s'appel-  
lent *Parypaté hypaton*,<sup>23</sup> *Lichanos hypaton*, *Parypaté mefon*, *Lichanos mefon*, *Trité Synme-*  
*menon*, *Paraneté Synmenon*, *Trité Diezeugmenon*, *Paraneté Diezeugmenon*, *Trité Hyper-*  
*bolaon*, *Paraneté Hyperbolaon*.

Quand ces Sons mobiles changent de place, ils changent aussi de nature, parce que  
leurs intervalles peuvent estre differens : ainsi la *Parypaté* qui dans l'Enarmonique est dif-  
fistante de l'*Hypaté* d'une Diefe, se change dans le Chromatique & a l'intervalle d'un B  
Demiton,<sup>24</sup> & dans le Diatonique aussi d'un Demiton. Celle qu'on appelle *Lichanos* est  
diffistante de l'*Hypaté* d'un Demiton dans l'Enarmonique ; dans le Chromatique elle avan-  
ce jusqu'à deux Demitons ; & dans le Diatonique jusqu'à trois. Tellement que ces dix  
Sons estant transpotez & placez differemment dans les Genres, font trois manieres dif-  
ferentes de chants.

Or il y a cinq especes de Tetracordes, dont<sup>25</sup> le premier qui est le plus Grave, est ap- \*  
-

Entrouvert.

J'ay fait mettre icy la figure de ce Clavier, comparé à nôtre Clavier ordinaire, parce qu'elle explique le Systeme des Anciens d'une maniere assez intelligible : ce Clavier represente par ces quinze marches la suite des quinze Sons qui font les deux octaves ; & il fait voir la nécessité qu'il y a d'ajouter une seizième marche outre la *Paramefé* & la *Mefé*, sçavoir la *Trité Synmenon* : Il fait voir encore que la *Paraneté Synmenon* & la *Neté Synmenon* ne font que des noms inutiles, & que ces cordes ne font point differentes de la *Trité Diezeugmenon* & de la *Paraneté Diezeugmenon* : Il fait voir enfin combien nôtre Systeme est plus parfait que celui des Anciens qui dans les deux Octaves n'a que seize Sons, au lieu que le nôtre en a vingt-cinq ; c'est-à-dire neuf que les Anciens n'avoient point ; sçavoir un entre la *Proslambanomenos* & l'*Hypaté Hypaton*, un autre entre la *Parypaté Hypaton* & la *Lichanos Mefon*, & ainsi un Demyton entre toutes les Phéonges, qui felon les Anciens estoient distantes de l'intervalle d'un Ton.



19. DANS LES MODULATIONS ORDINAIRES. Le texte est icy fort obscur, parce qu'il dit le contraire de ce qu'il doit dire. Car pour conserver le sens, il devoit y avoir *particulier*, au lieu de *communier* : parce que c'est le propre des Sons Immobiles d'estre communs dans les Tetracordes aux trois Genres, & au contraire les Mobiles font differens & particuliers à chaque Genre. De sorte qu'il auroit fallu traduire *lorsqu'ils sont employez en des Genres differens*, mais le peu de connoissance que je voy que nous avons de tous ces mysteres, m'a empêché d'aler icy de la liberté que je prens quand il s'agit de choses qui font évidemment faulces.

20. *PROSLAMBANOMENOS*. Ce mot Grec signifie une chose qui est prise pour estre ajoutée aux autres ; & en effet cette corde n'estre point dans la composition d'aucun Tetracorde, n'estant mise que pour faire l'Octave avec la *Mefé*, & la double Octave avec la *Neté Hyperbolaon*.

21. *HYPATÉ*. J'interprete *Hypaté*, la *Supérieure*. Je dis la raison que j'ay eue de traduire ainsi ce mot, dans la 23. note sur le premier Tetracorde.

22. *NETÉ*. Ce mot vient de *Netos*, qui signifie *navissime* en Latin, & le *dernier* en François : cette corde est ainsi appelée, parce qu'elle est la dernière du dernier Tetracorde. Le mot Grec *Neté* signifie aussi ce qui est le plus bas. Il est dit en la 23. note sur le premier Tetracorde, en quel sens cette corde peut estre prise pour la plus basse.

23. *LICHANOS*. J'ay traduit *éloigné* & *entrouvert*, parce qu'en Grec *lian*, *chaîné*, dont ce mot est fait, signifie estre beaucoup serré & étroit. Aristide Quintilien dit que cette corde est ainsi nommée à cause qu'elle doit estre pincée par le premier doigt qui est près du pouce que l'on nomme *Lichanos*. Mais il y a plus d'apparence que le doigt & la corde font appellez tous deux *Lichanos* pour une même raison ; qui est, que ce doigt peut s'éloigner davantage du pouce que les autres doigts ne font l'un de l'autre, de même que le ton de la corde *Lichanos* est plus éloigné de l'*Hypaté* felon que les differens Genres le demandent. Car dans l'Enarmonique il n'est distant que d'un Demyton, dans le Chromatique il l'est d'un Ton, & dans le Diatonique d'un *Tritonismos*, ou Tierce mineure.

24. ET DANS LE DIATONIQUE AUSSI D'UN DEMYTON. Il y a dans tous les Exemplaires in *Diatone vera sonum*. J'ay suivy la correction de Meibomius qui lit in *Diatone* que que *Semitonium*.

25. LE PREMIER QUI EST LE PLUS GRAVE. Il faudroit interpreter *gravissimus*, le plus bas, felon le commun usage ; mais parce que le mot Grec *Hypaton* signifie haut & relevé, comme venant de *Hypertaton* par contraction ; j'ay crû qu'il ne le falloit pas expliquer par le mot de *bas*, mais par un autre qui ne fuit point opposé à haut, & qui ne lais-  
E  
fait pas de convenir à ce que *Hypaton* signifie : c'est pourquoy je luy ay donné le nom de *superieur* qui est à peu près suivant la penfée de Martianus Capella qui interprete *Hypaton* *principalis*. Mais le mot de *Principalis*, à mon avis, n'expliqueroit pas si bien la chose que celui de *Superieur*, qui convient bien mieux aux cordes du premier Tetracorde, car il n'y a point de raison d'appeller ces cordes *principales*, mais on les peut appeller *superieures* ; parce que bien qu'ordinairement elles soient appellees *basses* ou *graves*, peut-estre à cause que les choses graves & pesantes tombent en-  
E  
bas, ou que les Tons graves des cordes qu'on appelle *Basses*, font faits par la pesanteur ou lenteur du mouvement des vibrations que les cordes ont, il se trouve qu'elles font  
pellé

Figura 2:

Claude Perrault, Les dix livres d'architecture de Vitruve, Paris, 1673, p. 164

La labor de zapa de Perrault es sin embargo indirecta: no se cuestiona a la columna por ella misma, sino más bien las fuerzas de la autoridad que justificaban hasta entonces su imperio sobre el pensamiento arquitectónico. Tradicionalmente estas fuerzas se sustentaban en un doble asiento metafórico cuyo equilibrio había podido sufrir algunas variaciones en el curso de los tratados:

1. La columna posee la estructura del cuerpo humano. Está regida de acuerdo con el mismo régimen de proporciones, lo cual adquiere su importancia en un mundo que piensa el cuerpo del hombre como la pieza más acabada, más perfecta de la creación divina o del orden natural.
2. La columna está hecha a la imagen del tronco del árbol. Encarna el relevo perfecto por el arte del dispositivo original que los hombres utilizaron para habitar, es decir, la cabaña cuadrangular, articulada por postes de madera que prefiguran las columnas: la cabaña primitiva.

Ya sea analógica o genealógica, la fuerza es en los dos casos *arqui-metáforica*, en el sentido de la antigua palabra griega *archè*, dispone a la vez el inicio y el mandamiento. Lleva a la arquitectura hacia el punto más precoz que es aquel donde se fundó. Porque la arqui-metáfora proclama lo siguiente: la columna no está en el origen de sí misma, su esencia es tributaria de un sitio más originario, extranjero a la arquitectura que, según la referencia, está marcado de un sello divino o ha recibido el sello de evento protohistórico. Este sitio designado por la arqui-metáfora es a tal punto originario que reina anteriormente a la división de las actividades humanas y de sus despliegues contingentes. Decide el orden del mundo o preside a la historia de las culturas en un punto demasiado perfecto como para que la arquitectura advenga ahí, pero del que ella será y permanecerá deudora desde su advenimiento. En una afirmación decisiva, la arqui-metáfora reclama que la arquitectura se ordene según principios que le son

ajenos, que se someta a referentes iniciales – el cuerpo del hombre o el tronco del árbol – que, por decir lo menos, sumergen o desplazan la ocurrencia de sus propios recursos procedurales.

Perrault va a minar la autoridad de la arqui-metáfora afirmando la arbitrariedad de las decisiones que configuran la arquitectura y convocando la fuerza del acostumbramiento de las culturas que las adoptan.

*« Ya que la belleza no tiene otro fundamento que la fantasía, que hace que las cosas complazcan según sean conformes con la idea que cada uno tiene de su percepción, necesitamos reglas que formen y rectifiquen esta idea ; y es cierto que estas reglas son tan necesarias en todas las cosas que si la naturaleza las rehúsa a algunas cosas, así como lo ha hecho al lenguaje, a los caracteres de la escritura, a la ropa y a todo aquello que depende del azar, de la voluntad y del acostumbramiento, es necesario que la institución de los hombres las proporcione y que para ello se convenga en una cierta autoridad que tiene el lugar de razón positiva. »<sup>1</sup>*

*« ... (estos tipos de belleza) que llamo arbitrarios, porque dependen de la voluntad que uno tuvo de dar una cierta proporción, una forma y una figura determinada a cosas que podrían tener otra sin ser deformes y a las que no se hace en absoluto agradables por las razones de las que todos son capaces, sino solamente por el acostumbramiento, y por una relación que el espíritu hace entre dos cosas de naturaleza diferente: ya que para esta relación sucede que la estima, cuyo espíritu está prevenido por una cuyo valor conoce, insinúa una estima por las otras cuyo valor le es desconocido, y lo lleva sin darse cuenta a estimarlas igualmente. Este principio es el fundamento natural de la fe, la cual es sólo un efecto de la prevención por la cual el conocimiento y la buena opinión que*

En Claude Perrault, Les Dix Livres  
d'Architecture de Vitruve, París, 1673

1

*tenemos de aquel que nos asegura una cosa sobre la que no conocemos en absoluto la verdad, nos dispone a no dudar de ello de ningún modo. »<sup>1</sup>*

*« ... ya que para que las proporciones de la arquitectura nos choquen o para que recibamos placer de ellas, hay que estar instruido por una larga costumbre de reglas que sólo el uso ha establecido y con cuyo buen sentido el conocimiento no atina a dar. De la misma manera, en las leyes civiles existen las que dependen de la voluntad de los legisladores y del contentamiento de los pueblos, que la luz natural de la equidad descubre»<sup>1</sup>*

No hay más fuente que la arbitraria para sostener la autoridad que condiciona el acostumbramiento. Esto, a su vez, determina el reconocimiento, el gusto y el contento. La proposición no es trivial: especifica la autonomía de las funciones sociales respecto de toda tercera instancia. Así, la autoridad que ordena la arquitectura procede de las instituciones humanas, no es divina ni natural. Perrault declara a la arquitectura *huérfana*: sus procedimientos son autónomos, incluso arriesgados; no disponen ya de garantías renovadas respecto de una fuente exterior inagotable cuyas virtudes no pueden cuestionarse. Porque, así lo deja entender, la arquitectura no está hecha a la imagen de lo divino, del cosmos o de un gesto inaugural: es la simple función de sí misma, regida sobre las hipótesis que deciden su aparición. Si la metáfora es todavía posible, ya no se ordena según *l'archè*, se “produce” simplemente por lo arbitrario de las culturas, tiene que ver con un salto que no se deja anticipar, con una decisión que ningún mandamiento exterior hace caer desde lo alto. La arqui-metáfora está resuelta y con ella se disuelve el soporte originario – natural o divino, que autorizaba el despliegue de la arquitectura. Con Perrault conviene pensar así: *la arquitectura procede a su propia institución*.

Sin embargo, luego del evento de ruptura pronunciado por Perrault no es seguro que la arquitectura haya hecho su duelo y haya asimilado las razones de su orfandad. Aunque

<sup>2</sup>  
Louis I. Khan ocupa esta posición singular de haber llevado al rango de la arqui-metáfora, que ordena el inicio y el mandamiento, a la institución misma : la arquitectura es, para él, la condición instituyente de las instituciones humanas. Con lo que la arquitectura sería la metáfora de la instauración.

una cultura del gusto y sus cambios subjetivantes haya tratado de suplirla, la historia de la arquitectura luego del Siglo XVIII podría leerse como la suma de los esfuerzos repetidos y renovados por construir nuevamente una potencia arqui-metafórica. Al respecto, la dicha modernidad del Siglo XX no se distingue: Le Corbusier, Speer, Bofill o Koolhaas se igualan en la búsqueda de una gran metáfora que origina y ordena, a nombre de la Máquina, de la Nación, de la Cultura o de la Congestión<sup>2</sup>. Con lo que las proposiciones de Perrault mantienen su agudeza más allá de la peripecia histórica. El lema de una empresa que se querría fiel a los enunciados de Perrault sería el siguiente: *la arquitectura instituye sus propias competencias, desconfiemos de la potencia arqui-metafórica.*

En cuanto a la columna, si ella tuvo aún cierto esplendor durante el neoclasicismo, gracias al aura de una excelencia griega recién redescubierta, con Perrault se agotó el difícil recorrido conceptual que fue el suyo desde el Renacimiento. Este tema lo trataré posteriormente.

## 2

¿Cómo comprender la importancia extrema que se le acordó a la columna a lo largo de la historia clásica de la arquitectura? ¿Por qué la arqui-metáfora tomó de manera privilegiada la columna para alcanzar su proceso de fundación?

De acuerdo con el esquema de la era clásica, la columna se cuenta entre los elementos en número discreto que se articulan unos a otros en la composición de un edificio, como los cimientos, los arquivoltas, los frisos, las cornisas, las pilastras, etc. Mas, entre ellos, se distingue porque suplementa su estatuto de elemento por medio de la propiedad de abrigar la matriz del orden que rige la totalidad de los encadenamientos y de los espaciamentos de los que se constituye la obra. La columna es elemento, pero no es un elemento cualquiera que se fundiría dentro de una serie donde cada uno posee un lugar igual por derecho. Se acrecienta con una autoridad decisiva que afecta todos los términos de lo arquitectónico, ya que cada decisión constructiva a determinar, ya sea que se relacione al ordenamiento del edificio o a sus ornamentos más sutiles, debe regularse sobre las medidas y las materias iniciales dispuestas por la columna.

<sup>3</sup> ¿Es de sorprender que los comentarios y la crítica románticos, incluyendo a Hegel, hayan deseado gratificar a Grecia por la invención exclusiva y/o definitiva de la arquitectura? Solamente allí, sin duda, en la historia de las civilizaciones y las culturas, la arquitectura se representa ella misma en ella misma y ha logrado esta auto-representación al precio de la menor separación y del menor desvío respecto de sí misma, al punto de aparecer como una pura presencia.

<sup>4</sup> El encadenamiento de la arquitectura es singular porque la «cadena», que se construye por articulaciones que operan gradualmente aunque no hay que dejar de lado las concordancias entre lo cercano y lo lejano, no orienta su crecimiento según una dirección exclusiva. El encadenamiento es poli-orientado, podríamos llamarlo volúmico. Por lo tanto, el encadenamiento de la arquitectura se distingue de la cadena del lenguaje, cuya articulación explícita es lineal.

Hay que entenderlo así: en la columna se deposita un principio del orden que lo reserva y lo preserva, pero también lo expone, lo manifiesta en la encarnación que comanda un despliegue matricial, el cual, a pesar de las apariencias es homeomorfo a la estructura de conjunto del edificio: el elemento columna está investido por el principio mismo de la coherencia destinada a reinar entre todos los elementos. Como si la arquitectura, para asegurarse y consolidarse, no pudiera arriesgarse a abandonar los elementos a la trivialidad de sus encadenamientos y retornara sobre la columna para saturarla, *colmarla* de su sentido que, en la era clásica, se confunde con la forma y la medida dadas a la materia. La columna, simple rasgo saliente que deja que el espacio advenga, recibe además los principios que deciden sobre las articulaciones generadoras de la arquitectura y es esta recepción la que da forma a su materia. Según un repliegue tautológico, la arquitectura misma viene a habitar la columna.<sup>3</sup>

O incluso: la arquitectura clásica se pliega y regresa sobre ella misma, se coteja para marcar los elementos-columnas, hacer notar la trivialidad de sus encadenamientos y sellar en ello el oficio perfecto de su principio de acabamiento y completitud. Es decir que por este retorno sobre sí misma, la arquitectura no parece poder darse simplemente, ni inmediatamente: *su ser se asegura sólo en la insistencia*.

Planteemos la hipótesis: esta manera de insistencia sobrepasa el esquema de la era clásica y, al margen de los hechos de la historia, parece comprometer los procedimientos mismos de la arquitectura, por lo que convendría asimilarla a una función.

Supongamos de manera simple y general que la arquitectura dispone sus elementos materiales en orden de sucesión o encadenamiento. Considerémosla como una presentación de elementos sucesivos que se mantiene en orden por dispositivos cohesivos que prohíben la dispersión<sup>4</sup>. Entonces hay que observar esto: esta búsqueda

no parece poder extenderse sin ser cotejada por términos singulares cuya función es ya sea *escandir* o *retener* la proliferación.

Consideremos un encadenamiento puro, que no estaría sujeto a ninguna instancia de cotejo. La cosa es poco común, fue descrita en el plano de la imagen por las “Prisiones” que Giovanni Battista Piranesi grabó por primera vez en 1745.<sup>5</sup> Las “Prisiones” construyen hasta el extremo *estructuras derivantes* a cuyo encuentro el arte y sus lógicas parecen, en el camino inverso, haberse instituido. Con una violencia que desmiente toda preocupación benévola hacia las condiciones propicias a un habitar, ellas enuncian la pregunta más radical que se haya hecho sin duda a la arquitectura occidental. Sobre cada una de las dieciséis planchas, se disponen muchas series de encadenamientos y proliferan sin dispersarse (figuras 3 y 4). Nada parece capaz de minar la multitud de los encadenamientos para contenerlos o para suspenderlos. No obstante, las series arquitectónicas parecen consistentes: “se sostienen” juntas, compactas y a la vez espaciadas, sin jamás cejar en sus despliegues.<sup>6</sup> Porque las cadenas de elementos que Piranesi ha puesto en imágenes son consecuentes, es decir, no se contradicen de una secuencia a la siguiente. La inmanencia es patente y sin duda demasiado absoluta. La crítica se ha hecho síntoma de ello sin equivocarse al sentenciar que la arquitectura se ausentó del universo de las “Prisiones”.<sup>7</sup> Las “Prisiones” son tan inmanentes que la arquitectura sólo pasa por ellas, sólo procede a encadenarse a ellas para perderse a todo curso, ajena a la preocupación de cualquier insistencia que la aseguraría de su ser. No regresa sobre su andar de uno en uno para depositarse en ella misma, replegarse para convencer, aunque fuera un tanto, de su soberanía. ¡Piranesi no es griego!

<sup>5</sup> La edición de 1745 comprende catorce planchas. Piranesi recobrará los cobres en 1760 para profundizarlos y ensombrecerlos, y añadirá dos planchas a la serie que llevan las cifras II y V.

<sup>6</sup> Esta consistencia lo es sólo en el plano de la imagen. Como lo sabemos, si se intentara realizar el plano, incluso la icnografía, las “Prisiones” resultan propiamente imposibles: las cadenas no se anudan, son inconsecuentes.

<sup>7</sup> De Emil Kaufmann a Manfredo Tafuri, el conjunto de los críticos es unánime en hacer notar una potencia negativa de las Prisiones respecto de la arquitectura cuya constitución no poseerían para designar el reverso o la falta de la misma.

Considérons un enchaînement pur, qui ne serait sujet à aucune instance de recoupement.

Por una presentación invertida, y porque las “Prisiones” proponen la falta de arquitectura, ellas permiten definir la función de insistencia del término de cotejo y

partiendo de elucidar el caso patente, aunque particular, que proporciona la columna griega. Se trata de regresar sobre la inmanencia del puro encadenamiento para romperlo, fracturar la indeterminación de la multiplicidad, ligándola en uno, incluso varios puntos o sometiénndola a una figura de retención, como si fuera posible asegurar la serie a partir de alguna autoridad, más grande o más abarcadora, con seguridad mejor fundada. La función de insistencia interviene donde el encadenamiento llevaría la

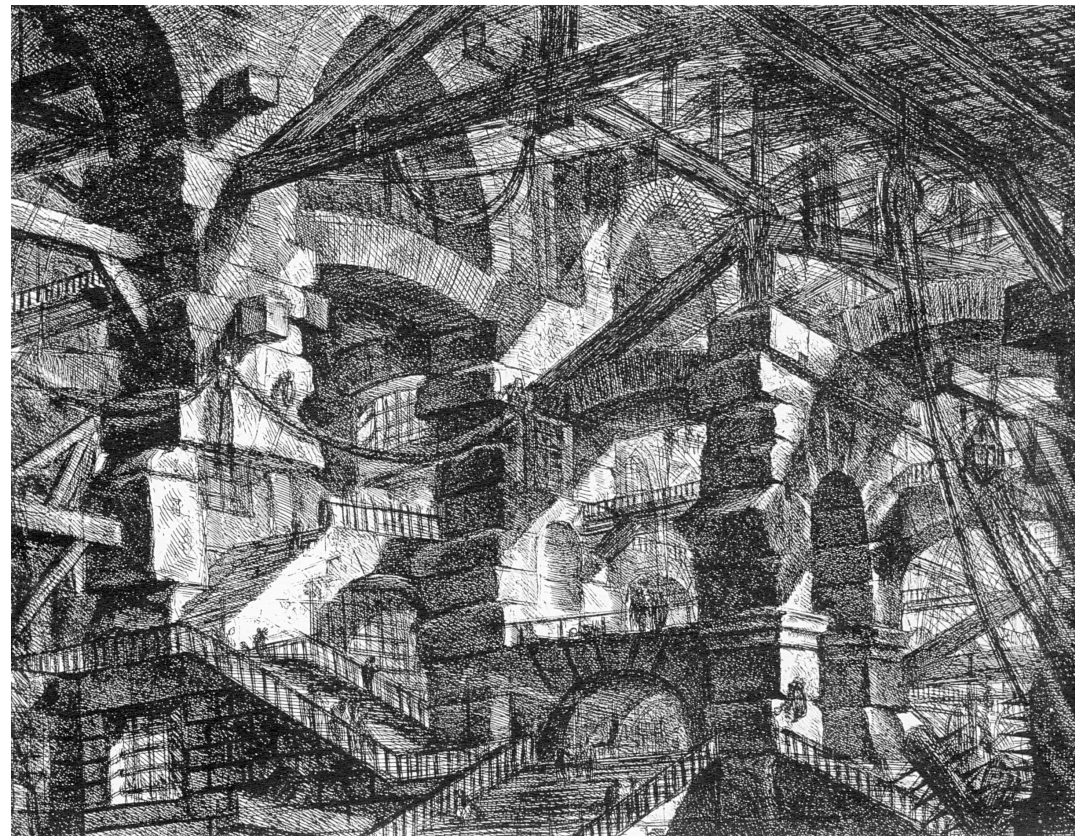


Figura 3:  
Giovanni Battista Piranesi, Las Prisiones, Roma,  
1760, pl. XIV.

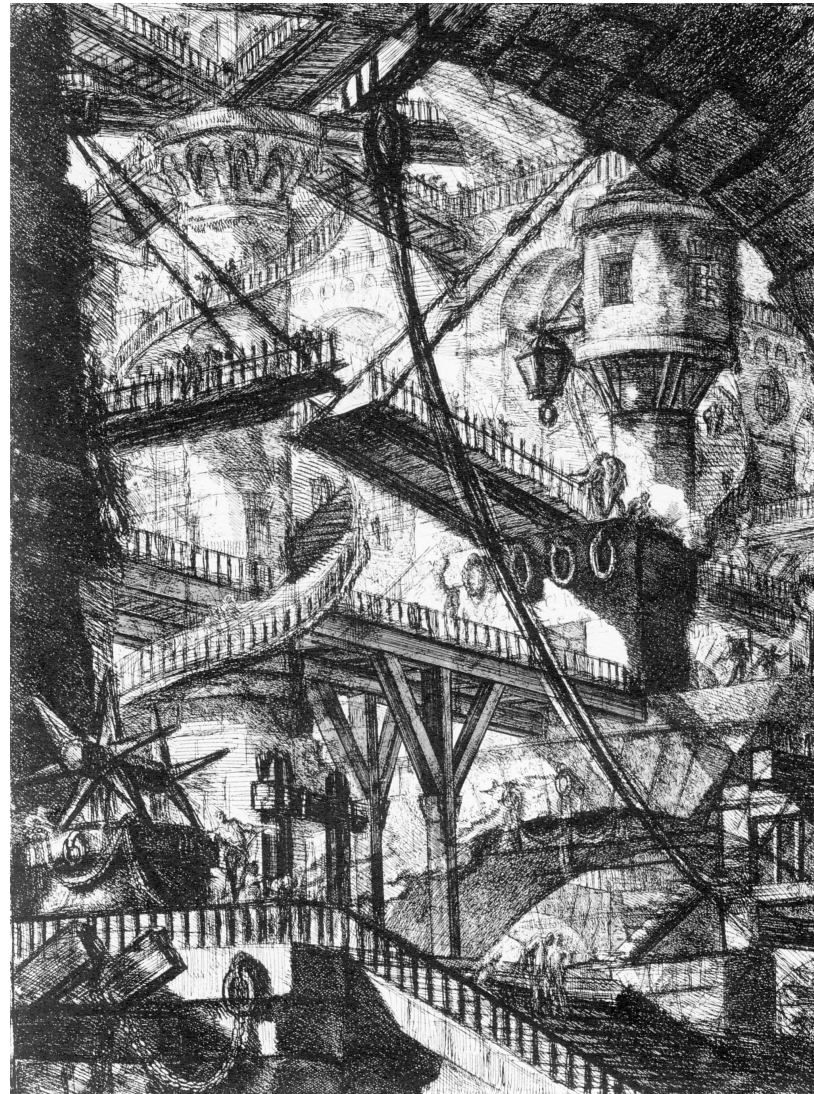


Figura 4:  
Giovanni Battista Piranesi, Las Prisiones, Roma,  
1760, pl. VII.

arquitectura hacia una deriva insoportable. Ella la salva de la fragilidad, ella reescribe sus presentaciones secuenciales para desviarlas de su ilimitación de principio.

Suponer una lógica de encadenamiento que precede por derecho a una función de aseguramiento destinada a temperar o a contrarrestar la inmanencia, es lo mismo que remecer el paradigma común donde la arquitectura se entiende *a priori* bajo la propia medida de una totalidad independiente y organizada. La forma bella, con sus diversos avatares estilísticos, postula al inicio de la arquitectura el requisito de lo Bello logrado en el brillo solitario de lo Uno. Es una negación, una maniobra que elude el reconocimiento del material serial del que se vale la forma Bella para borrar, camuflar la ilimitación. La totalidad es reclamada allí donde no existe otra cosa que el juego de diferencias que se encadenan para espaciarse. El paradigma de lo arquitectónico merece por consecuencia revertirse y convertirse en sentencia: *la arquitectura trata de la presentación sucesiva de sus elementos, desconfiemos de los efectos de totalidad que enmascaran su ilimitación de principio.*

Digamos entonces que el encadenamiento puro pide un tratamiento: la función de insistencia, que hace que la arquitectura retorne sobre ella misma para cotejarse. Y esto gracias a la escansión o a la retención; *la escansión y la retención son las dos modalidades del cotejo por el que se realiza la función de insistencia.*

**1.** La *escansión* desliga uno o varios términos del encadenamiento para realzarlos, extraerlos de la corriente inmanente y exponerlos en una fijación que retiene, que tempera, la fluidez de la serie. La columna clásica es ejemplar en este respecto, cuya trivialidad es elevada al plano de lo Uno soberano, por lo cual ella coteja de antemano los procedimientos de encadenamiento para reducirlos y someterlos al aura de su suficiencia. Con la columnata, cada elemento "columna" participa a la vez en el encadenamiento y en el proceso de cotejo por escansión; la columna coteja uno a uno los términos de su propio ir de uno en uno de la columnata: cada elemento es cualquiera, pero a la vez punto de insistencia. La columna no es jamás el término

modesto indistinto absorbido por la ley de concatenación, porque su esencia la asigna inmediatamente a un rol superior: ella añade a sí misma esta propiedad esencial de realizar la condición canónica de lo bello que quiere que cada parte se rija por la ley misma que estructura el Todo donde ella se inscribe. La columna en tanto elemento ya está instruida de parte a parte por el orden ideal que sostiene la arquitectura, incluso en dirección hacia las fuentes: el orden del mundo. Así, el encadenamiento de la columnata cumple con una simple repetición a intervalos en cadencia: nada escapa a la insistencia.

En otros momentos de la historia, el oficio de la escansión se apoya sobre rasgos diversos. En los góticos, es el par donde se asocian la hornacina y la aguja, pareja que acumula el estatuto de matriz formadora y de elemento articulado. En Asia hinduista, los avatares del monte Meru marcan las composiciones donde se reúnen figuras y localizaciones múltiples.

**2.** La *retención* actúa por envolvimiento o polarización: recurre al contorno o al núcleo del que la inscripción retiene las presentaciones de uno en uno y ella las reorganiza bajo la compacidad de un orden suplementario capaz de instilar en ellas una función de borde. Es la muralla que contiene la proliferación o el eje que retiene la diseminación. Los ejemplos abundan: la ciudad imperial de Pekín, el urbanismo llamado barroco, o incluso los remarcables cimientos romanos. El encadenamiento se capta para construir conglomerados, se asimila bajo una ley capaz de asegurar las cuentas de lo múltiple y de cerrarlas bajo la *forma* de una recolección estable.

En los dos casos, *escansión* o *retención* se opera algo así como un sobrevuelo que escoge, coteja los fragmentos de cadena para hacerlos entrar en razón y en seguida formar conjuntos de elementos que, por la manera misma de estar así desligados para dejarse reordenar, parecen disponer de una solidez adicional, al punto incluso de frenar el desplazamiento, la concatenación de la arquitectura.

Tienta la analogía entre la función de cotejo y la instancia metafórica tal como describen los lingüistas la relación con la corriente metonímica. La imagen del eje paradigmático que golpea la cadena del sintagma para operar allí desplazamientos *in absentia*, como por fuera de la realización lineal del lenguaje, se parece a la función de insistencia que viene “en la vertical” a tomar los elementos arquitectónicos para llenarlos de una carga apropiada. Pero se requiere prudencia: la analogía no equivale a la conformidad de estructura, las vanas tentativas de una semiótica de la arquitectura están allí para recordarlo. Parece evidente que un procedimiento que contribuye a proveer lugares, incluso posiciones, sitios, no puede equivaler simple ni inmediatamente a las necesidades de la significación. No obstante, la articulación metáfora/metonimia proporciona una enseñanza que es importante para los hechos de estructura: es el principio de una sincronía estricta inicial. Entre los encadenamientos que se despliegan y el cotejo que los marca, no hay ninguna anterioridad de una instancia respecto de la otra, salvo para satisfacer la comodidad del argumento y para pedir prestada una manera narrativa para describir la articulación de los procedimientos. Por el contrario, todo ocurre como si el retorno que insiste sobre el encadenamiento hubiera estado siempre ya anticipado y requerido. En tanto que hecho de estructura, el encadenamiento y el cotejo son estrictamente contemporáneos. Al desestimar la función de insistencia, Piranesi develó la autonomía estructural de las lógicas de sucesión. Insistencia y sucesión se dejan pensar y producir independientemente la una de la otra.

### 3

La función estructural del término de cotejo, ya sea de retención o de escansión, permite a la arquitectura replegarse sobre sí. En ciertos casos, el término de cotejo desborda esta función para pretender manifestar la arquitectura según su verdad. Sin ambigüedad, el término de cotejo confirma entonces su naturaleza metafórica: desplaza lo real de una arquitectura presente *hic et nunc* hacia una proclamación de esencia, una representación sin fisuras del ser de la arquitectura, del que pretende exhibir las disposiciones iniciales bajo la forma de una matriz emblemática. La totalidad de los asuntos de la arquitectura es entonces representada por el término de cotejo que se eleva al plano de lo que conviene llamar *el arquetipo*.

En tanto tal, el arquetipo no sufre desvío sobre la vía de su auto-proclamación. No tolera la mezcla con las contingencias del “mundo”. Esto significa que su estructura propia, su modo de división interna – porque el arquetipo siempre está ya compuesto en la medida en que convoca el orden inicial de la arquitectura – se muestra refractaria y particularmente resistente a los procedimientos puros de

encadenamiento que, si actuaran solos, lo limitarían a “recorrer” lo real y negarían su vocación de producir una totalidad sin resto.

Nada puede faltarle al arquetipo, es la insistencia que se agota en insistir. Es colmado, representa la totalidad de la arquitectura. Pero además, y esto es decisivo: más allá de la arquitectura, representa la verdad del orden del mundo que supuestamente une de cabo a cabo sin separación un dispositivo arquitectónico compacto. Es el caso de la columna clásica sobre la cual la verdad de la arquitectura retorna e insiste, instila la totalidad de su concordancia inicial para al fin permitirle resonar con la creación del mundo. El elemento columna se realza una primera vez por el proceso de insistencia que tempera la inmanencia del encadenamiento para verse distinguido nuevamente, esta vez en el plano del arquetipo, donde atraviesa un nexo arqui-metafórico.

La arqui-metáfora es la función que permite hacer el enlace entre el término de cotejo y el arquetipo. En efecto, el término de cotejo es el producto de un retorno del encadenamiento sobre sí mismo, de una insistencia sobre un eslabón que se torna emergente o casi separable; la arqui-metáfora se apodera de esta propiedad de ser casi separable para anclar con firmeza el término de cotejo en un macizo potente cuyo extremo valor de gran peso, ya sea de fundamento o de Bien, no se deja distraer por ningún proceso de sucesión, por ninguna corriente metonímica.

El término de cotejo elevándose al plano del arquetipo, saca un pie fuera de la arquitectura y de sus razones: se acerca al significante de lo Absoluto que está fuera de la partición, a pesar de algunas divisiones mayores que es capaz de soportar sin arruinarse para dar *lugar* al “mundo” – porque lo Absoluto no puede jamás dividirse demasiado: la división, cuando lo afecta, debe cuidadosamente retenerse, contenerse para no caer en el “continuar”.

Pero la historia propone otros casos: sucede que el término de cotejo/arquetipo se excluye de todo régimen de encadenamiento, a diferencia de la columna clásica que soporta el principio. Se trata entonces del monumento – pirámide, tumba, mausoleo o templo – puras metáforas solitarias que captan, devoran el mundo para asimilarlo en sus silencios. La función de insistencia se asimila así a una totalidad arquitectónica que proclama su suficiencia y despide toda pertenencia a una articulación consecutiva: sostiene al arquetipo en su pretensión al *celibato*.

El arquetipo célibe se ausenta de todo curso sucesivo para agotarse en el derecho de su propia soberanía. La arquitectura se da vuelta completamente sobre sí misma y absorbe todos sus espaciamentos en una compacidad de estructura que manifiesta sin desvío *l'arché* de la arqui-metáfora. La arquitectura es llevada a su reverso, se da vuelta como un guante: todos los encadenamientos y todos los espaciamentos son captados y devorados por el punto de insistencia para reflejar bajo los contornos del cristal sólido y luminoso que dice que el Lugar se sostiene en Uno. Es, en verdad, una negación del mundo que ya no encuentra lugar a encadenarse sino a abandonar el arquetipo, que no encuentra más cómo arquitecturarse salvo como su resto, su desecho.

El arquetipo célibe devora la multiplicidad de los encadenamientos para retornarlos bajo la forma de un cristal sólido y sin laguna que entrega el mundo en Uno. Declara ocupar el medio de la arquitectura y agotar la sustancia del mismo, con lo que excluye fuera del campo arquitectónico la inmanencia de los encadenamientos. De esto resulta una vigilancia necesaria en el campo de la práctica y la teoría: *no se puede entender la arquitectura como una declinación de los tesoros revelados por el brillo del arquetipo célibe. Desconfiemos de la potencia arquetípica.*

El Renacimiento se dejará fascinar por la figura arquetípica, la única capaz de lograr sus fines, a saber hacer entrar en razón a lo múltiple producido por la producción arquitectónica y someterlo a la autoridad de lo Uno. Se conoce la excelencia que

acordaron los arquitectos renacentistas a las estructuras centradas, aptas para convocar, para reiterar la compacidad finita del cosmos. Y los “templos” para presentar la similitud absoluta de lo divino proveyeron la ocasión de ajustar los dispositivos arquitectónicos lo más cerca de la fuente llamada a comandarlos (figura 5). Hay que referirse aquí a la intensa especulación de los arquitectos respecto de las iglesias centradas, que se puede leer como la continuación de los esfuerzos insistentes para reabsorber y someter el encadenamiento de las partes a una figura de retención que representa el Todo Uno<sup>8</sup>. Pero preocupado además por la integridad de las partes, el Renacimiento no se alejará de una fidelidad a la autoridad generativa del elemento columna cuyo acabamiento e independencia anticipan las virtudes de unidad y de soberanía reclamadas por el edificio en su totalidad.

<sup>8</sup>  
Ver a este respecto la obra de referencia: Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1952, (*Principes de l'architecture à la Renaissance*, París, Les Editions de la Passion, 1996).

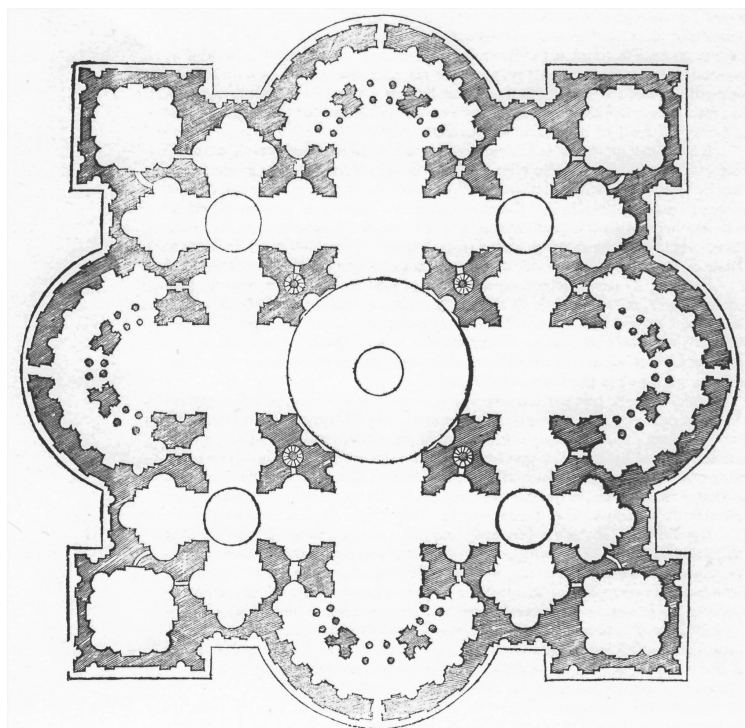


Figura 5:  
Sebastiano Serlio, *Tutte le opere d'architettura*,  
Venecia, 1619: proyecto para San Pedro por  
Baldassare Peruzzi.

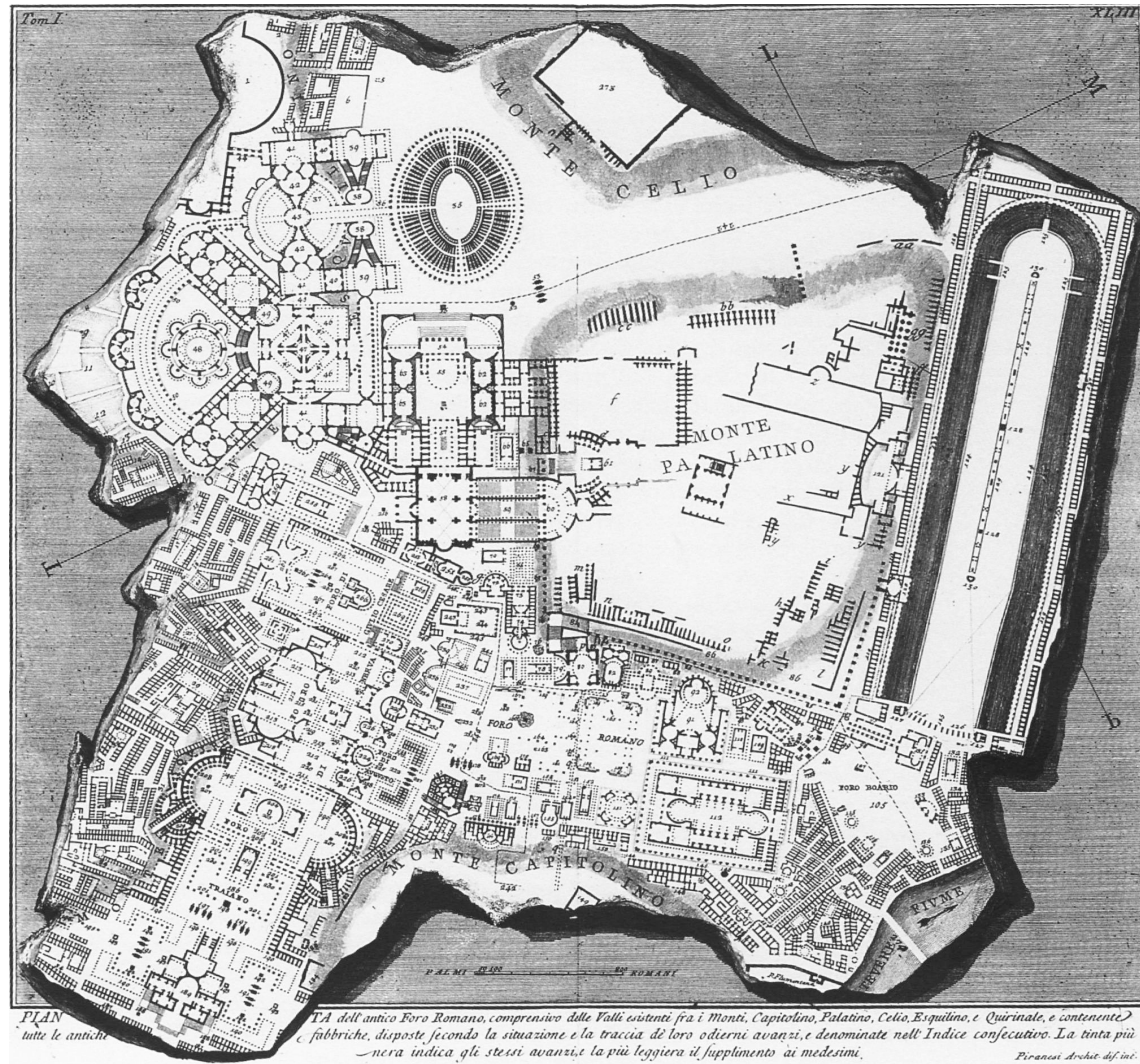
En este respecto, el Renacimiento logrará su proyecto reuniendo para condensarlas, las prácticas arquitectónicas que habían sustentado la antigüedad latina. Nunca antes de la segunda mitad del Siglo XV se había mostrado tan claramente una insistencia de la arquitectura sobre la arquitectura. El lema podría haber sido: *¡la arquitectura del mundo, es la arquitectura, repitámoslo, es la verdad!*

En este esfuerzo que no se dejará distraer de sus procesos metafóricos, los efectos de cotejo, producidos por: 1) la escansión del elemento columna y por: 2) la retención de las figuras centradas, adicionan sus insistencias. La columna y la estructura centrada disponen los límites extremos de un sistema de referencias cuya regla es el repliegue homeomorfo generalizado que capta, para someterlos, todos los términos intermedios – vacíos como llenos: las formas, construcciones y macizos, ventanas y pórticos, repliegan unas sobre otras las medidas de sus divisiones.

Como el proceso de cotejo no parece suficientemente potente para retener el encadenamiento, cada elemento, cualquiera que fuera, participa de un proceso de encaje que, a la larga, lo acomoda a la arquimetáfora, encarnada en la piedra del edificio donde se esboza un mundo coherente que, de antemano, reduce toda deriva.

El encaje desplaza la inmanencia de los encadenamientos hacia un abismarse en “interioridad” donde cada parte recibe sobre sí la proyección de la imagen de lo Uno. Un abismarse que se ahonda hasta topar con la columna cuyas virtudes arquetípicas ordenan y recapitulan las necesidades fundadoras del dispositivo de conjunto.

Ese es el paradigma de la arquitectura renacentista: la lógica de encaje reduce y agota de antemano el curso de los encadenamientos y, así, esa es su diferencia respecto de los esquemas latinos. En la Roma antigua existe el encadenamiento y el cotejo, este último a la vez según el orden insistente de la columna y según las figuras de retención que se descomponen en series de submúltiplos. Pero a diferencia de lo que aparecerá en el Renacimiento, el encadenamiento se entrega de por sí. Dispone del campo para desplegarse: es el objeto de una *pasión*. De ahí proviene sin duda el gusto de Piranesi por las estructuras romanas: la competencia de su obra se sostiene en una *pasión* del encadenamiento – radicalizada a través de la ficción de las Prisiones. En Roma existiría una fascinación por los continentes de encadenamientos – empotrados en grandes figuras y cotejados por los puntos de insistencia de las columnas (figura 6). En el Renacimiento existiría una fascinación por el objeto microcósmico capaz de someter de inmediato los procedimientos de sucesión para cerrarlos en vueltas circulares y ahondarlos en lógicas de encaje, y esto hasta acabarse sobre los elementos modulares: las columnas que regresan por salto metafórico a la vez sobre la figura de retención microcósmica y sobre el orden ideal macrocósmico de referencia.



## 4

Una dificultad va a interponerse en el camino del proyecto renacentista. El muro, llamado a asegurar las funciones de retención de las estructuras arquitectónicas para cerrar los circuitos de elementos, opone a la lógica de encaje una incapacidad de dividirse simplemente en partes. La realización intrínseca de su materialidad opaca el sustrato de las maniobras de cotejo y de puesta en forma: el muro resiste al recuento discreto de los elementos y a sus articulaciones para manifestar la indiferencia de su extensión material. Los procesos de repliegue de figuras de lo Uno sobre el muro – plintos, cornisas, marcos, pilastras, se agotan sin éxito tratando de reducir la potencia de su inercia: permanece como resto, *indivisible bajo la división*, todavía íntegramente extendido a pesar de la insistencia de la *verdad*, de la arquitectura que querría pronunciarse al respecto enteramente. Parecido al tercer término de la *chora* platónica,

contiene lo *indestructible* y deja deslizar sobre él las maniobras de la metáfora. En esto es *totalmente diferente* de la columna. El muro es el resto, por exceso de las reducciones arquetípicas que absorben el mundo para retornarlo bajo la imagen sólida de lo Uno, porque su insignificancia se restablece sin fin. Aunque el Renacimiento concibió el proyecto de incluir toda la arquitectura en la arquitectura, *culmen* sin duda de la historia de la teoría clásica, encontró en la extensión del muro el escollo donde la columna, llave maestra del origen y del acabamiento, agotó sus funciones.

Siempre hay demasiada extensión – esto es lo que proclama el muro. Los esfuerzos de los arquitectos renacentistas para reducirla lindan con lo patético. Los tratados rivalizan en riquezas estratégicas para iniciar el muro, o recubrirlo, como si se le pudiera poner en *forma* y recibir las verdades insistentes de la arquitectura sin desalentar el conteo por separado de sus cadenas de elementos. La obra de Palladio ilustra bien el examen que realizó el Renacimiento. Se proyectan verdaderos *trompe-l'œil* en relieve que aprovechan el espesor del muro para convencer de una encarnación decisiva: zócalos, pilastras, columnas comprometidas, cornisas, frontones, ventanas que se metamorfosean en templos miniatura, tantos elementos, cuya *verdad* arquitectónica no deja dudas, que operan para reducir la potencia continua del muro, para ligarla a los ciclos de encajamientos – las fachadas de las iglesias de Palladio iluminan este aspecto, pero la mayor parte de los trabajos del Renacimiento testimonian en un momento u otro la necesidad que tienen los arquitectos de insistir en extenuar a la muralidad.

Pero el muro no es extenso de la manera en que lo es la *res extensa* tan cara a Descartes, cuya divisibilidad en principio, se deja conducir hasta el agotamiento, porque ella está constituida *partes extra partes*. En Descartes, nada es susceptible de escapar de la sucesión de las partes, ni está más allá de la sumisión al reino de lo calculable. A la relación entre las partes, el muro opone un resto silencioso que no se deja arrancar a una sorda insignificancia: uno evidentemente siempre parecido a sí mismo cualquiera fuera la operación arquitectónica que se articula, queda una

profundidad que atestigua el retroceso del muro ante toda estrategia de puesta en forma. Hay que entenderlo así: *el muro no es una forma*.

Y como tal escapa a lo que se teoriza de la arquitectura en el pensamiento clásico. Esta flaqueza es patente en el “De re aedificatoria” de Alberti. Desde las primeras páginas del libro, Alberti enumera los elementos irreductibles que condicionan la arquitectura con el espíritu de examen razonable y circunspecto que lo caracteriza. Entre ellos, identifica el muro al que otorga las calidades importantes de apoyo de las cargas y de protección de los interiores<sup>9</sup>. La columna no participa en este conteo de lo esencial. Algunas páginas después, cuando se apresta a describir los modos constructivos de los muros, se interrumpe: “En el momento de considerar las modalidades de establecimiento del muro, más vale comenzar por sus aspectos más nobles. Es el lugar donde las columnas deberían considerarse, y todo aquello que les concierne, ya que una fila de columnas no es otra cosa que un muro que ha sido atravesado en muchos lugares por aberturas”. Y añade antes de proseguir con su rodeo: “No se puede encontrar nada en el arte de construir que requiera más cuidado y gasto o que pueda ser más agraciado que la columna”.

<sup>9</sup> Alberti distingue seis constituyentes: la región, el área, la partición, el muro, el techo y las aberturas. Sólo las tres últimas son, propiamente, elementos materiales que suponen una puesta en obra. Aunque el área, cuyo estatuto oscila entre el sitio y el suelo, podría añadirseles. En ningún momento de la obra Alberti se deshace de esta identificación, cualquiera que fueran las dificultades encontradas.

La columna no aparece en el análisis inicial, en donde, por reducción, Alberti hace un recuento de los mínimos sin los cuales no se asegura la arquitectura. Sin embargo ella llama la atención como caso particular del muro, tan particular que desarrolla los mejores aspectos. Más aún, ella sobrepasa su pertenencia al muro para reclamar, para sí misma, los mayores cuidados y resplandecer, solitaria, sostenida por una gracia superior. Esta autonomía, estatuaría y formal, se confirma cuando Alberti le da a la columna el título de “ornamento principal de todo el arte de construir”, luego de haber definido el ornamento como una adición al estado de belleza y precisado que la irradiación de lo bello debe asegurarse de antemano. Además, en el texto maestro de Alberti, no hay ninguna confusión entre el muro y la columna. Son de derecho y de hecho distintos, el muro por el lado del mínimo requerido, la columna por el lado del ornamento, del suplemento, salvo

que a la hora de examinar la constitución del muro, la columna lo reemplaza bajo la pluma de Alberti.

La decisión de distinguir el ornamento de los requisitos iniciales propios a la belleza representa para Alberti un gran número de dificultades. Alberti define la belleza, como se requiere para un espíritu clásico, por un acuerdo entre todas las partes del edificio cuya perfección impone que no se pueda añadir, retirar o modificar nada sin arruinar la composición del conjunto. Pero no parece evaluar a qué división condena la concepción de las obras cuando define el ornamento como un elemento adicional a la belleza cuya pertinencia se debe medir correctamente. Un edificio, cualquiera que fuera, debe responder al requisito de la belleza, a saber todas sus partes obedecen a la doble ley de la necesidad y de la suficiencia: la cuenta de sus partes es cerrada y definitiva. Sin embargo, podría progresar aún dentro de la belleza, y a este fin la adición de elementos se justifica, lo que contradice la unidad absoluta ya conquistada. Se puede construir lo Uno, pero sería incluso mejor alcanzarlo, si la razón lo ordena; el concepto de bello se deja transgredir siempre y cuando se apunte a una belleza superior. Y allí se funda la excelencia de la columna: ella es este elemento que se añade a lo bello sin amenazarlo, perfecto al punto de no corromper el conteo de las partes que forman lo Uno, elemento *adicional* que se eleva al plano de lo bello último.

Nuevamente, sin forzar el texto de Alberti, pero recorriendo la línea de fuga de su argumento: *la columna encarna lo bello verdadero*; ella es el verdadero Uno, el arquetipo célibe garante de la verdad, la forma integral de la materia. Desde lo alto de su resplandor, ella consiente en encadenarse a los espaciamientos de los edificios o de la ciudad siempre y cuando estos se articulen como las partes de un Todo, siempre que reiteren -uno tras otro- la completitud formal propia. En resumen, siempre y cuando la arquitectura que concretiza la ciudad permanezca sujeta a lo Uno que la columna manifiesta. En esto, la función del ornamento se aclara y en particular su carácter separable del ordenamiento de los edificios. El

esplendor de la columna reina en la soledad de su soberanía, ella tolera que la arquitectura de la ciudad se encadene a su excelencia siempre y cuando los edificios se articulen aparentemente a su orden sin residuo: en realidad es la arquitectura la que se separa de la columna y debe presentar la prueba de su lealtad.

El ornamento, y la columna posee la clave de esto, provee los lineamientos integrales de lo bello verdadero, aquellos cuya excelencia no puede ser contaminada por las contingencias del mundo. Hay ahí una separación, una brecha que distingue lo alto y lo bajo. Y es claro que la fundación de la arquitectura por la arqui-metáfora de la columna es una fundación por lo alto: el ideal está en el cielo.

También el muro, en tanto que pertenece a los contingentes mínimos de la arquitectura, participa de lo bello bajo la condición de absorber y de reconducir la noble ejemplaridad de la columnata. Más allá en el tratado, Alberti detalla las reglas propias al diseño de las aberturas y, muy rápidamente, se adhiere al caso donde la abertura falta porque un muro ocupa su lugar: una manera de ornamento que denomina “falsa abertura”. En realidad Alberti apunta al muro rigidizado por una serie de pilastras o de columnas más o menos separadas. La falsa abertura es la extensión del muro comprendido entre las pilastras, es decir, esta parte donde el muro se sostiene sin otro auxilio, sin otra verdad que la de sus propios aparejos: su materialidad está ahí por defecto, donde el ideal exigiría que falte. La negación de muralidad es patente: cuando el muro *queda*, rebelde ante las operaciones de lo bello que tratan de ordenarlo, la teoría exige ver ahí una abertura.

## 5

« *El esqueleto de la arquitectura es una muralla absolutamente desnuda y despojada* ». Esto es lo que enuncia Etienne-Louis Boullée, en 1789, en su “Ensayo sobre el arte”. La arquitectura reducida a su hueso, es decir, sin sus ornamentos, expuesta en su desnudez como un despojo, propone un ser de muralidad. La sentencia tiene su filo. Es sin duda la primera vez en la historia de la teoría que un argumento legitima con fuerza el muro para además -lo cual tiene su elemento acerbo- prestarle las virtudes de una capacidad de estructurar: el muro es una osamenta. Algunas decenas de años antes, en 1753, el padre Laugier había renovado el llamado a la autoridad del arte clásico, quisiéramos decir que por última vez<sup>10</sup>: “En todo tipo de arquitectura, sólo la columna, el entablamiento y el frontón pueden entrar esencialmente en su composición. Si cada una de las tres partes se encuentra ubicada en la situación y con la forma que le conviene, no habrá nada que añadir para que la obra sea perfecta.” La afirmación de Boullée escamotea las aporías de la ideología clásica y anula el bochorno que constituían las de Alberti: se declara con fuerza que el muro forma parte de lo arquitectónico e incluso que destrona la excelencia reservada hasta entonces a las funciones de la columna. Y Boullée se pone manos a la obra, con sus múltiples

<sup>10</sup> Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'Architecture, París, 1753.

proyectos donde la muralidad se despliega sin pudor, ignorante de cualquier división, de una división que la prestaría a las maniobras de la *forma*. Está ahí, con sus superficies terribles, para surgir sin doblarse ni prestarse a la intimidad de un refugio lista a romper toda escala. Parece que Boullée ataca la lógica misma del encadenamiento. El muro, con la desnuda indiferencia que él descubre, se opone simplemente a la posibilidad de encadenar: la presentación secuencial de los elementos está suspendida, diferida en el muro (figura 7).

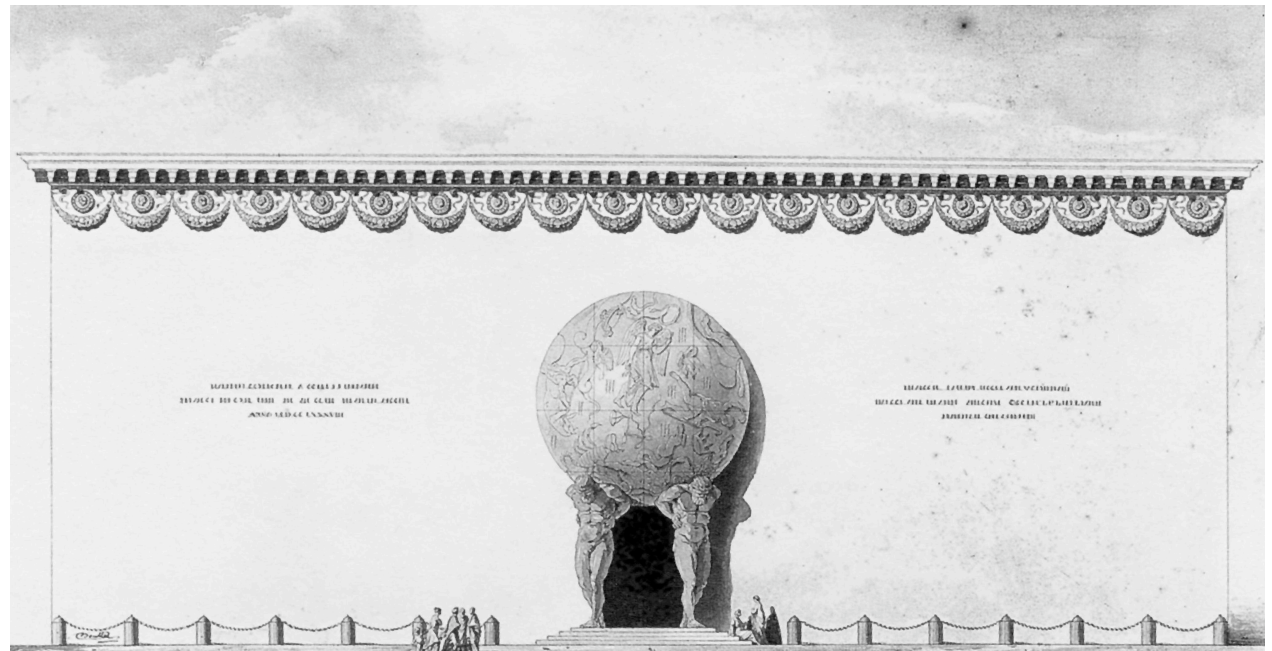


Figura 7:  
Étienne-Louis Boullée, Entrée de la Bibliothèque nationale, París, Biblioteca nacional.

Conocemos sin embargo el gusto de Boullée por las grandes figuras arquetípicas llamadas a reinar en la magnificiencia de su celibato. Y las dimensiones gigantescas de las obras proyectadas confirman la vocación que éstas tienen de

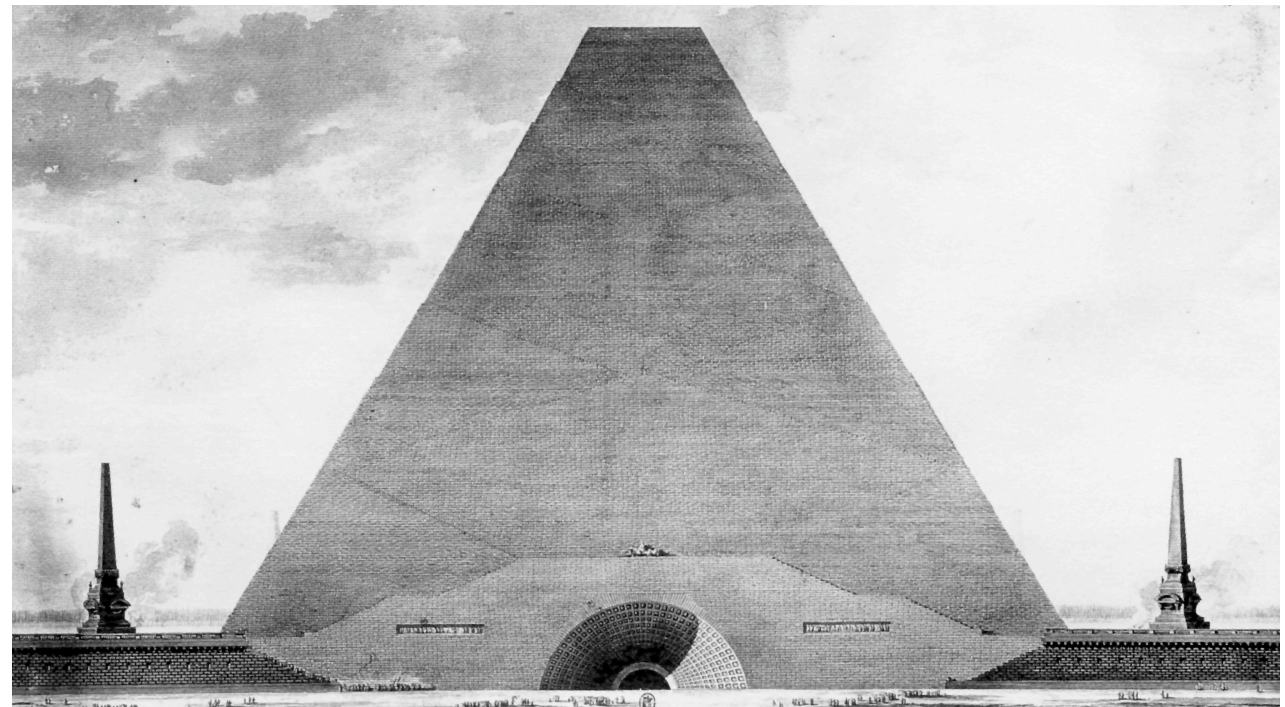


Figura 8:  
Etienne-Louis Boullée, Cénotaphe, París,  
Biblioteca nacional

absorber todas las particiones del mundo: el encadenamiento está concatenado bajo una figura de retención que no tolera ninguna alteridad y que tiene por confín los límites del mundo. Pero la inmensidad de los edificios es también la consecuencia de una resurgencia, de un reflujó de la muralidad que resiste a la retención e impone su ser por un efecto de escala. El muro no puede regresar sobre sí mismo para asegurarse: se da de una sola vez. La función de insistencia le es ajena, corre como un riachuelo, cuando la insistencia reclama una presentación sucesiva de uno por uno, un conteo de elementos por separado para apoyar su carga. Sólo la ruptura de escala puede, en el seno del arquetipo, garantizar la vacuidad de su extensión. El muro no insiste, *existe* (sale de sí), y

previene las maniobras su evitamiento (figura 8). Al reconocerlo como tal, las aporías del Renacimiento se desvanecen, porque no hay proceso involutivo donde el muro pueda encajarse: *su ser se asegura desplegando su indiferencia*. El encadenamiento no tiene poder sobre él; su extensión lisa no cuenta nada en la articulación de las partes. O mejor aún: añade una potencia neutra al acuerdo arquitectónico del que se ausenta.

La arqui-metáfora baja las armas. ¿Qué podría ella fundar sobre un surgimiento que se retira -exponiendo la indiferencia?

Jean Stillemans