

El lenguaje de las imágenes en la Arquitectura

P. A. Michelis
(Atenas, Grecia)

Levantad un pilar en un paisaje; inmediatamente tendréis un elemento arquitectónico, si no un monumento, semejante a los Menhires de la Edad Prehistórica. Este elemento es una hazaña del hombre; puesto que levantar algo que por naturaleza yace en el suelo es un logro técnico, que a la vez puede serlo artístico. Nuestro pilar expresa ahora una victoria sobre la fuerza de gravedad: permanece equilibrado en posición erecta, ya sea acuñado en el suelo, ya descansando sobre la pequeña superficie de su sección transversal; se alza verticalmente en el paisaje, oponiéndose a la horizontalidad de la superficie de la tierra. Este monumento es también una imagen humana, artificial, reminiscencia de las imágenes naturales, como el ciprés, por ejemplo, que también se yergue en el paisaje y se equilibra verticalmente a pesar de la carga de su follaje; o también como un caballo que se levanta sobre sus patas traseras cuando se asusta, y trata de permanecer así erguido, aún cuando sea por un instante, contrapesado para volar, como otro Pegaso; o, para usar una comparación final, como el hombre mismo, parado sobre sus dos pies.

Luego, levantad dos pilares, o tres, o cuatro, o seis, y conseguiréis un sentimiento completamente nuevo al mirarlos: *el sentimiento del ritmo*. La repetición de los elementos crea una serie rítmica, una alternancia de masas y vacíos. Naturalmente, el elemento-pilar pasa a un segundo plano; ya no constituye un monumento en sí mismo, puesto que está subordinado al todo; sin embargo, todos los pilares en conjunto constituyen ahora una *obra*, una nueva conquista arquitectónica, como las largas hileras de Menhires, o las esfinges que bordean el camino que conduce a los templos egipcios.

Entre las masas y los vacíos, sentimos ahora la vibración del *espacio*. En otras palabras, la vasija receptora, las entrañas han aparecido: aquello que puede contener a ambos, a la masa y los vacíos, y a cualquier cosa que esté junto a ellos; tan grande e infinito es. El espacio puede abrazar al mundo entero.

En tanto nuestra mirada salta de un pilar a otro, comenzamos a sentir que ese ritmo puede ser perpetuado *ad infinitum*. Y experimentamos un placer peculiar, como cuando vemos una hilera de árboles en una pradera, o animales siguiéndose uno en pos del otro en un campo. Aquí no sólo tenemos la victoria de la erección de un pilar, lo que es satisfactorio en sí mismo, sino también la victoria del orden, que podemos sentir en cualquier lugar, y que buscamos en todo lugar, sea en el vuelo en forma de V de las aves en el cielo, sea en un gran bosque donde parece no existir orden alguno: el orden es la victoria sobre el caos. Es a través del orden donde el *uno* comienza a emerger de lo múltiple, que así se convierte en un todo agradable, en un alineamiento, distribución y composición rítmicos.

El *pteron* de los antiguos templos griegos está hecho de pórticos, los que son, básicamente, una alineación rítmica de columnas, donde las masas se alternan con los vanos; es por esta causa que tenemos la impresión de que el templo entero se aligera, como si hubiese, en cierto modo, alzado el vuelo. Es como si los pórticos fuesen no sólo el resultado del alineamiento acumulativo de columnas, sino también de la sustracción de vanos desde un muro compacto. De este modo tenemos un cuerpo perforado mucho más liviano que el muro de la celda. Esto es particularmente relevante en el caso del *pteron* de un templo dórico, puesto que éste tiene una alta entabladura y estilobato que conecta las columnas, lo que no permite a cada columna una culminación libre o una base individual. Técnicamente, por supuesto, el trilito de los tiempos prehistóricos es la idea fundamental tras el principio del dintel sobre postes; y es, indudablemente, una idea que nuestra imaginación puede aceptar como el resultado de la sustracción de vanos desde un muro compacto. Encontramos esta imagen con frecuencia en la naturaleza, tanto en la abertura de una caverna, como en el cuerpo horizontal de los animales equilibrados sobre sus extremidades verticales.

Este elemento del dintel sobre postes da la impresión de una puerta. Separa el mundo tras él, del mundo frente a él, levantado entre los dos no sólo como una división (como en el caso del muro) sino también como una conexión. Nos invita a pasar a través de él de un modo mucho más elocuente del que podrían hacerlo dos pilares aislados, pues al cruzar esta puerta elemental, experimentaremos también el placer de una nueva conquista: el hecho de que la viga ha sido levantada y se proyecte horizontalmente sobre un espacio vacío; el hecho de que la materia pesada, ligada a la tierra, esté ahora suspendida en el aire. Así se explica el extraño goce que sentimos cuando entramos por una abertura natural en una roca, o cuando caminamos bajo dos árboles cuyas ramas altas se entrelazan, o cuando pasamos bajo un puente.

Finalmente, dispongamos los pilares en una formación circular en torno a nosotros, y tendremos un orden rítmico sin principio ni fin, que

ahora constituye una forma cerrada, única, que encierra un espacio cubierto por la cúpula celeste. Como la línea del horizonte, esta formación circular unifica el espacio y lo consolida.

El cromlech de la prehistoria es aquí de nuevo el prototipo proteico de esta elemental y grandiosa forma arquitectónica, que imita el círculo del horizonte que ciñe al universo. Es por ello que el espacio encerrado en el interior de esta muralla circular perforada nos da la impresión que contiene al mundo entero.

Ahora tratemos de cubrir esta forma circular con un techo cónico, como aquellos que uno encuentra en las cabañas primitivas hechas de varas y hojas; o con una cúpula corbelada, como sucede en el *Tesoro de Atreo*; o una cúpula corriente, como en el Panteón, reemplazando de este modo el firmamento natural, por otro hecho por el hombre. El resultado es que tenemos frente a nosotros una imagen del universo, en miniatura; un mundo dentro de otro mundo. En las cavernas prehistóricas, el hombre primitivo adornaba los muros con pinturas de animales y seres humanos, en un esfuerzo por recapturar el mundo exterior y rodearse con él. En épocas posteriores, los egipcios decoraban sus cielorrasos con estrellas y buitres, y pintaban los artesonados de azul, con el objeto de traer el firmamento a la mente. Lo techos planos y las construcciones rectangulares no alteran básicamente este concepto del espacio y el mundo en torno a nosotros, no sólo porque tales formas pueden también encontrarse en la naturaleza (cavernas, cañadas), sino principalmente porque, siendo formas cerradas, excluyen el sentimiento de caos, de inmensidad, y al mismo tiempo el sentimiento de constricción, de aprisionamiento; ellos dejan lugar para un movimiento libre del espíritu y del cuerpo humano, dado que existe orden y proporción en su composición.

En realidad, si tomamos cada elemento separadamente, veremos que nos produce satisfacción no sólo por su *posición*, sino también por su *forma intrínseca*: en otras palabras, por su figura, proporciones y conformación. No es suficiente para un pilar permanecer erecto; hay un sinnúmero de otros factores: el pilar puede ser corto, macizo, esbelto, delicado; puede ser un obelisco cubierto con inscripciones simbólicas; o una columna decorada con tallados; o bien un poste totémico de los Pieles Rojas. Casi siempre es una imagen simbólica que expresa el propósito para el cual fue erigida, por lo tanto evoca en nuestra imaginación algo más que un mero pilar, aun cuando seamos incapaces de descifrar los signos escritos que forman parte de él. Pero aun si el pilar es liso, desprovisto de cualquier inscripción o representación, presentará un leve adelgazamiento hacia abajo, como las columnas del Kerameios, o hacia arriba, como la columna clásica, o un muy marcado adelgazamiento hacia arriba, como el obelisco. Así, puede ser reminiscencia del tronco de un árbol, o de la pantorrilla de una pierna que soporta un cuerpo.

Además del adelgazamiento, está también el factor de la éntasis. Si la columna es dórica, estará coronada por el equino; si jónica, con volutas; y si es corintia, con la cesta de acanto. En otras palabras, con un capitel que recibe el arquitrabe por medio del ábaco. El fuste es generalmente acanalado, como si fuese multiplicado; y tiene una base, igual como la pantorrilla descansa sobre la planta de los pies, o el árbol sobre la trama de sus raíces. La base, el fuste, el capitel, el hipotrakelien, los filetes, son todos términos simbólicos que subrayan la similitud de las columnas con el cuerpo humano. Esta correspondencia no es sólo una manera de hablar; se hace realidad concreta en el caso de los pilares antropomorfos, como las Cariátides, los Telamones, los Titanes, todos producto de una visión antropomorfa.

La arquitectura egipcia, por otra parte, está dominada por formas fitomorfas, y presenta interpretaciones perfectas del loto y del papiro, en capullo o completamente abiertas, complejas, multifoliadas o no, a veces acompañadas por capiteles campaniformes que parecen tener una forma libre, abierta. En la arquitectura griega, las formas fitomorfas, aunque no tan descollantes, se funden en exquisita amalgama con las antropomorfas, bajo un puro dictamen tectónico. En otras palabras, las partes componentes de esta arquitectura llegan a ser primero y principalmente elementos tectónicos, a pesar de su ornamentación simbólica, a pesar del lenguaje de fantasía que portan.

Sin embargo, la tendencia figurativa nunca está totalmente ausente, ya sea que nos refiramos a Bizancio, al arte Gótico, o al Renacimiento. Ella es la base de cualquier formación arquitectónica de los elementos en un gran estilo, no sólo en lo que concierne a las columnas, las vigas, los arcos, sino también a las variadas molduras, que como hojas, "guilloches", toros, proyecciones o nichos, decoran los elementos intermedios que articulan la construcción y las formas. Los muros, también pueden ser sujetos a diversos tratamientos decorativos: pueden ser ornados imitando alfombras, o paisajes, o toscas superficies rocosas, como en la arquitectura barroca o rococó. Los cielorrasos con artesonado nos recuerdan telarañas suspendidas; las cúpulas bizantinas están tachonadas de estrellas, como el cielo; las bóvedas de crucería gótica entrelazan sus intrincadas nervaduras como las ramas de un árbol, y los amplios cielorrasos coloreados de las construcciones neoclásicas se extienden como toldos. Las esquinas de los pilones egipcios imitan, por medio de una franja ornamental, el tronco de la palmera que una vez sirvió como protección a las primitivas construcciones hechas de ladrillos cocidos al sol. Lo mismo ocurre con los pisos que también son decorados elaboradamente, ya sea con motivos geométricos, o representaciones de jardines y animales de la tierra y del mar, incluso hasta el punto de imitar una casa sin barrer, como en el famoso piso de Pompeya.

Pero también el aspecto exterior de las construcciones sugiere imágenes de la naturaleza. Edificios circulares, como la Iglesia de San Jorge

en Tesalónica, imitan el círculo del horizonte, y las estructuras cupuladas traen a la mente la imagen de la cúpula celeste; las tumbas y pirámides recuerdan montañas elevadas; la abrupta verticalidad de los muros sugiere precipicios, farallones rocosos. En las rocas y montañas de este mundo, se puede encontrar fácilmente, de un modo elemental, la mayoría de las formas estereométricas: el prisma, el cubo, el cono; exactamente como en la Meteora de Tesalia se pueden encontrar las torres y rascacielos del mundo elaborado por el hombre.

Finalmente, incluso las combinaciones predominantes y artificios usados en la construcción tienen su eco en imágenes de la naturaleza; así, las telarañas se reflejan en las rejillas metálicas, las articulaciones del cuerpo humano en las bisagras y pivotes, la caja torácica humana en nervaduras de piedra, la cáscara de huevo o las conchas marinas en estructuras de concreto armado, las ramas de los árboles en canes, la caracol en espirales y hélices, para no mencionar los cuernos de los animales, las filigranas de las hojas, e innumerables otras formas que no encontraron todavía su equivalente en el mundo de la técnica. De esta manera nada aparece como nuevo al hombre que estudia la naturaleza.

El lenguaje de las imágenes es sin duda alguna la fuente proteica de cualquier creación artística, pues es capaz de simbolizar directamente las tendencias, si no las intenciones, que posee el artista creativo mientras hace su trabajo.

La arquitectura y la música son clasificadas frecuentemente juntas como las dos artes que utilizan más la abstracción y tratan con formas abstractas a fin de lograr expresión; ninguna de las dos artes imita a la naturaleza directamente. Se considera que la arquitectura, en particular, se limita a sí misma al uso de formas geométricas a fin de cumplir sus fines —es decir, formas que son ajenas a la naturaleza, formas ideales—. Además, se cree que los sistemas estructurales de la arquitectura resultan de cálculos tectónicos concernientes a la resistencia de los materiales y la ley de gravedad, sin ninguna relación con la estructura de los seres naturales. Finalmente, existe también la creencia de que la belleza arquitectónica puede prescindir de cualquiera reminiscencia figurativa —en contra de lo que sucede en la pintura y de un modo particular en la escultura— dado que las proporciones armoniosas que relacionan las formas geométricas unas con otras y con el todo, son suficientes para producir una emoción estética. Esta es una concepción que comenzó a predominar con Palladio y Vignola, los “Académicos” del Renacimiento italiano, que cultivaron una arquitectura “blanca”, privándola totalmente del color a fin de restringirse mejor a la severa proporción de los cinco órdenes mayores que fueron estandarizados desde entonces. Esta concepción ha alcanzado su extrema expresión en la arquitectura moderna: encontramos a la arquitectura proyectando *intencionalidad* en su ordenamiento de las formas y *verdad técnica* en su construcción, rechazando cualquier elemento decorativo, aboliendo toda tendencia figurativa. De este modo, en lugar de

liberar sus obras del peso muerto de los elementos decorativos superfluos, simplemente lograron desvitalizarlos bajo la tiranía de superficies amplias y monótonas, desprovistas de elementos plásticos, ornamentación escultórica, molduras, representaciones animales y vegetales y elementos figurativos en general. Las frías relaciones de proporción que encontramos en estas obras arquitectónicas no son suficientes para afectar nuestro mundo emocional interior —un mundo que nunca ha cesado de ser rico en memorias, asociaciones, impresiones y sentimientos—; y éstos sólo pueden ser enlazados mediante imágenes naturales, familiares al mundo interior, puesto que sólo las imágenes de esta clase pueden servir como *símbolos* de nuestros diversos impulsos espirituales, conceptos, e incluso, visiones trascendentales.

Al abandonar el enfoque fitomórfico y antropomórfico, la arquitectura se ha trasladado a una nueva era, la era *iconoclasta*, como creo debería ser denominada. Otros preferirían llamarla era *geométrica*, recordando el período análogo en el arte griego antiguo; pero la analogía no puede aplicarse por completo, dado que en el período geométrico griego, a pesar de la austeridad esquemática de la forma, a pesar de los contornos angulares y la técnica básicamente geométrica de sus artífices, su aspecto esencial permanece figurativo. Los artífices de aquella era distorsionaron y esquematizaron las formas naturales y los motivos decorativos, pero nunca renunciaron al lenguaje de las imágenes. Hoy día este lenguaje ha sido negado totalmente y nos hemos hecho iconoclastas no sólo en la arquitectura, sino también en la escultura y la pintura, como se evidencia en lo que es conocido como arte “abstracto”. A menudo se cree que la escultura y la pintura se esfuerzan simplemente por imitar a la arquitectura, la cual siempre habría sido un arte geométrico, “abstracto”. Esto es una falacia; sólo se tiene que recordar el arte musulmán, que era iconoclasta, pero que nunca renunció completamente al lenguaje de las imágenes; sino que persistió en expresarlas por medio de sus arabescos, sus estalactitas y su ornamentación en general. Por eso parece como si hubiese una razón más profunda para este desarrollo: el propósito no es simplemente imitar la arquitectura —la cual, según Platón, no imita imágenes ilusorias, como la pintura, pues es una ciencia y *hace* las cosas— sino repudiar los símbolos representacionales del lenguaje de las imágenes y reemplazarlos por *signos*. De este modo no podemos decir correctamente que el arte contemporáneo es *asimbólico*, puesto que no puede haber arte sin símbolos, sino que podemos decir que es *criptosimbólico*. De aquí el gran interés de la nueva Estética por el *simbolismo y la semántica*. De aquí la obstinada negativa del arte abstracto a expresar un tema o sujeto definido, aún cuando muchos artistas gustan darle a su obra un título *a posteriori* como, por ejemplo, “Sinfonía Azul” o “Punto y Círculo”. Ellos creen, quizás, que “Punto y Círculo” no es un tema, o que agregando el título, luego de terminado el cuadro, implica que éste expresa mucho más que la prosaica combinación de un punto y un círculo. Quizás ellos creen también que una

obra de arte con un sujeto, como un retrato, de Rembrandt, digámoslo así, expresa sólo el objeto que representa, y es, por lo tanto, poco profundo en contenido, con sólo un significado, en vez de un significado con muchos aspectos. Pero esto es otra vez una falacia.

No voy a tratar de explicar el arte contemporáneo a través de sus posiciones negativas, las que son simplemente una reacción contra la decadencia del arte académico, ni deseo demostrar que a través de sus contradicciones acaba por negar sus propias negativas y por hacerse aún más ligado al asunto que las representaciones académicas. Pero, si quiero referirme a la fase surrealista del arte moderno con el objeto de hacer algunas observaciones. En esta fase particular, donde vemos fluir todo el automatismo de una superabundante imaginería derivada de los sueños del subconsciente, estamos realmente siendo testigos nada más que de varios símbolos de una significación puramente subjetiva. La interpretación de tales símbolos propone un problema objetivamente insoluble a no ser que, por supuesto, tuviésemos un "libro de sueños" a mano. Lo que permanece es simplemente el gozo de las combinaciones de color y proporciones y la exuberancia imaginativa que trata de resolver este lenguaje criptosimbólico por medios adivinatorios, introduciendo su propio significado en el cuadro. Por supuesto, no es poco frecuente que dos emociones personales o experiencias puedan coincidir (en el creador del cuadro y en el contemplador de él), y esto es algo que debe suceder a muchos espectadores, toda vez que el artista se exprese con inmediatez y sinceridad. Pero esta feliz coincidencia se hace más y más difícil puesto que los símbolos se han transformado en secretos, subjetivos, como sueños. Así cada uno de nosotros sueña sus propios sueños, y hemos alcanzado el peligroso punto en que este sueño es considerado goce estético, para ser insinuado por un cuadro a través de una comunicación introspectiva. Pero ningún goce puede ser completo, si no abarca también otros espíritus humanos. Hay, por supuesto, una cara positiva en esta torre de Babel de los símbolos artísticos contemporáneos: la cara positiva es la torre de Babel misma. Y el sufrimiento causado por esta caótica atracción entre los divorciados miembros de la sociedad, las trágicas relaciones entre todas estas tendencias y actos y pasiones desconectadas, es revelada a través de la amalgama de símbolos oníricos, semejantes a un torbellino de imágenes en la confusa cabeza de la humanidad, como si se esforzara por imponer el orden sobre el caos, y alargara los brazos para asir una rama colgante mientras se precipita al vacío.

Pero dejemos a un lado esta digresión sobre la pintura surrealista, que nos ha servido para comprender mejor el gran drama del arte, y regresemos a la arquitectura, donde podemos lograr un más claro retrato de aquél.

La arquitectura moderna aspira sobre todo a servir nuestros requerimientos, tan honesta y efectivamente como sea posible. Es primero

y, fundamentalmente, una expresión de finalidad, de necesidad, y por tal razón tiene un sujeto, un tema, más que en ningún otro tiempo en la historia. Este tema, por supuesto, no es una idea abstracta, como en el caso de un monumento conmemorativo, sino algo concreto, tangible; es dictado por una necesidad particular, y es esta necesidad la que determina la disposición del espacio para lograr la mejor acomodación del hombre. La distribución de los volúmenes sigue como una consecuencia de la distribución de los espacios; la estructura de las formas es ahora una consecuencia del sistema de construcción; el modelado de las formas ha llegado a ser un proceso basado en la naturaleza del material y en la proyección de su textura, sin ninguna intención ornamental. Desde un punto de vista estético, entonces, todos los elementos convergen en la armoniosa proporción de las formas geométricas, en efectos de iluminación, y en la textura de los materiales.

Así es como aparece en la teoría. Pero en la realidad, el hombre no está satisfecho sólo con las perfectas proporciones de formas geométricas petrificadas. La pirámide agrada al ojo en la vasta expansión del desierto, porque sustituye el cerro o el monte ausente, y porque presenta una forma estrictamente delineada. Pero esta pirámide no se levanta sola; está emplazada entre esfinges, mastabas y pirámides más pequeñas que producen una escala con la cual compararla. La naturaleza nos ha enseñado a notar cómo la luz moldea las formas plásticas en torno a nosotros, y cómo el color comunica las formas con un contenido vivo; y esperamos lo mismo del arte. Aun si el intelecto no lo espera, la imaginación sí lo hace; y es a la imaginación que el arte apela, puesto que ella es el medio principal por el cual el arte es creado.

Por esta razón, la arquitectura contemporánea descarga todo su peso en el ordenamiento *funcional* de las formas y su estética. El espacio interior es dispuesto de tal modo que facilita los movimientos de los habitantes a los cuales esta arquitectura aspira a servir; ha dejado de ser una serie de piezas como cajas. Las piezas, en una casa, ahora, se funden y crecen una en otra y giran en torno a un espacio continuo, con sólo leves particiones; o, en los casos en que la distribución de tipo cajas persiste, las distancias son reducidas y las piezas son dispuestas funcionalmente. Una esquina aquí, un hueco allá, un alero más allá, una abertura diagonal, y varias otras curvas; aparecen formas flexibles, como si la caja fuese un material plástico, maleable, que cederá a la más ligera presión del hombre, mientras él se mueve en el espacio, organizando sus necesidades. Esto se ha hecho posible especialmente por el descubrimiento del concreto armado, las construcciones metálicas, materiales plásticos, madera terciada, etc. Esta es la razón por la que el conocimiento de la arquitectura moderna no se ha adquirido simplemente considerando un trabajo arquitectónico como una forma en sí misma, como una síntesis, objetivamente significativa, de miembros componentes de una entidad, sino principalmente haciendo uso de ella, caminando a través de ella, expe-

rimentándola como *receptáculo de necesidades* para una función particular en un plano libre. El espectador o el ocupante goza entonces porque el edificio lo sirve bien como escuela, o es conveniente como residencia, o funciona eficientemente como hospital; pero si se detiene y lo mira, el edificio aparece ante sus ojos como un complejo incomprensible, más a menudo como un *signo* silencioso, que nada trasmite.

El complejo que surge como una ley desde un plano libre, levantándose en el aire por medio de sistemas técnicos completamente nuevos, de modo que aun al mirar la altura, el edificio se expande libremente, “abierto” como oposición a la forma “cerrada” de las construcciones clásicas, sólo puede ser aprehendido como una entidad por un arquitecto, si lo dibuja desde arriba. De este modo, la complejidad del edificio es elucidada, pero este modo de mirar a un edificio es una abstracción que el espectador ordinario no puede captar fácilmente. Es por eso que, al contrario de estas construcciones modernas, el Panteón, Santa Sofía, el Partenón, se alzan ante nosotros como milagros de simplicidad, fácilmente comprensibles e inagotables en la diversidad de sus formas en su carácter pintoresco. A la inversa, los edificios modernos han sido reducidos a su propósito funcional —el de hospital, escuela, mercado, etc.— no dejan nada a los ojos, para el placer del espíritu, más allá del propósito práctico del edificio. El lenguaje de las imágenes ha sido desterrado. Todo lo que resta son ciertas proporciones agradables y asociaciones dramáticas ocasionales en la textura de los materiales desnudos.

Esto, sin embargo, no significa que los símbolos hayan sido también desterrados de la arquitectura —a lo menos, aquellos símbolos secretos, aquellos “signos” que nosotros normalmente no percibimos—. La puerta de entrada de un edificio nunca ha dejado de ser el símbolo de pasaje y separación entre el mundo exterior e interior. La ventana es todavía el “signo” de la necesidad de una vista, y de la penetración del mundo externo en el interno, y viceversa. El muro sigue siendo “signo” de soporte y división. El piso, el techo, gradas y escaleras, y sobre todo, la columna, el dintel, el volado, el can, la armazón; en otras palabras, todos los elementos que son arquitectónicos y funcionalmente necesarios para un edificio, son “signos” de un propósito estructural y práctico. Por lo tanto pueden ser llamados *símbolos tectónicos y funcionales*.

Estos signos siempre han existido, pero en el pasado ellos no constituyeron un lenguaje autosuficiente en arte, puesto que no eran un *lenguaje poético*. No eran un *lenguaje de metáfora poética*, como lo fue el lenguaje usado en la construcción de la Puerta de los Leones en Micenas, en donde los leones guardando la entrada agregan significación y contenido a todo el edificio. En otras palabras, la arquitectura contemporánea ha permitido que su vocabulario se empobrezca, pues no basa su poder de sugestión en la imaginería poética. Su expresión poética es prosaica, *iconoclasta y criptosimbólica*, como lo hemos dicho. No habla con imágenes

o con símbolos representacionales, sino con significados prosaicos, con "signos". Como las letras del alfabeto, que una vez representaron un objeto familiar y ahora han sido reducidas a las letras A, B, así aquellos signos han sido reducidos a combinaciones de ciertas líneas que nada representan y que pueden ser comprendidas sólo por aquéllos que poseen su secreto. El lenguaje de la arquitectura moderna, por lo tanto, ha llegado a ser secreto. Se tiene que estudiar a fin de leerlo, mientras que en las edades anteriores tenía algo que decir a cada espectador, ofrecía ciertas imágenes que éste podía asociar con representaciones o situaciones análogas. Era el arte de la metáfora poética. Y es ésta, quizás, la que ha sido perdida en el arte moderno.

Traducción del inglés por CARLOS GONZALEZ.