

# CARACTER Y ESTRUCTURA DE MUNDO, HOMBRE Y ARTE

ANTONIO BERGMANN

Nuestro tema es: Carácter y estructura de mundo, hombre y arte. La elección de este tema está fundada en su innegable actualidad. Es el propio mundo el que está en el primer plano del interés general.

¿Qué significa "mundo"? Para comprender esto, debemos darnos cuenta de lo siguiente.

Cada manifestación humana, ya sea que se trate de una pintura, de una obra musical, de una conferencia, y hasta de una publicación matemática o física, se dirige a alguien. En una conferencia existe una relación concreta y sensible entre el orador y su auditorio. En esta relación esencialmente dialéctica (en el sentido genuino de la palabra) está basado el problema del reconocimiento y el misterio de la verdad. Nadie lo ha sabido mejor que Platón. No es causal que sus ideas se nos presenten en el proceso de la 'conversatio platonica', de la 'conversatio' que significa tanto 'conversar' como 'conducir la vida'. Es decir, un diálogo auténtico de cierta manera es un rito que nos conduce a una revelación, a alguna *forma* que tendrá —y esto lo sabemos ya de antemano— cierta conformidad con este rito. No se trata en los diálogos de Platón de una conversación naturalista, de una 'charla filosófica', envuelta exteriormente en una pseudo-forma dialéctica. La dialéctica en cuanto tal es un elemento constitutivo de la forma de pensar en la filosofía de Platón, fundada en una comunidad que a su vez corresponde en su propia estructura, a la estructura de la polis griega, es decir al ágora, la plaza pública, el espacio arquitectónico griego por excelencia, *el espacio del 'zoon politikon'*. Este marco arquitectónico político, es decir, la polis, determina como trasfondo, como un meta-tecton, la comunidad de los dialogantes. El pensamiento griego, esencialmente dialéctico, es nacido, si es de cierta manera *creado*, en y por el ágora. En cada pensamiento griego se siente su relación intrínseca con el ágora arquitectónica. Es, al fin, la arquitectura del ágora lo que da a los dialogantes y sus pensamientos forma y carácter, así como el violín da al fin forma y carácter a la música violínica.

Dije que cada manifestación humana se dirige a alguien; que existe en una buena conferencia una relación sensible y un trasfondo concreto entre el orador y su auditorio. Podemos decir más: algo debe saber y sentir el orador de lo que el auditorio quiere oír; debe saber y sentir también el auditorio lo que va a decir el orador, pues de lo contrario no existiría ninguna resonancia, ninguna comprensión, no tendría ninguna razón toda la empresa. Aquí se manifiesta algo de suma importancia. Dispongámonos a sentir y comprender esto!

Este elemento que determina el sentimiento o pre-sentimiento del pensador-orador, del artista, del músico y que determina también el auditorio, a los participantes del diálogo, a los espectadores, etc., transformando y preparando también la propia materia tratada, este elemento está fundado al fin en algo superior. Orador, auditorio y materia tratada forman una absoluta unidad. Cada uno de ellos es un elemento constitutivo de esta unidad. Pero todo esto es sostenido y —de cierta manera— determinado, como hemos visto ya, por un marco que llamamos, en ciertos casos, 'agora', que llamamos *arquitectura*.

Comprender esto exige —como dice Heidegger en su diálogo "Gelassenheit" (Serenidad)— en primer lugar una renuncia total al "querer". Debemos sentir con "serenidad sosegada" la voz mutua de un misterio profundo.

Nadie ha experimentado mejor este misterio que Hugo von Hofmannsthal. En su célebre conferencia, intitulada: "El poeta y este tiempo", dice Hofmannsthal de este misterioso elemento: "Me sería muy grato si me resultase hacerles sensible que este nuestro tema no tendría solamente validez momentánea... , en ésta hora, en el ambiente de esta reunión, en esta luz artificial, sino hacerles comprensible que se trata de un elemento de su existencia superior que, como un elemento *no sabido sino sentido* y vivido, está presente en miles de momentos de su existencia, irradiando (perpetuamente) su efecto."

Aquí adivinamos la estructura de la archi-relación entre hombre y cosas, estructura que está basada en una unidad superior, esencialmente meta-arquitectónica.

"La relación entre el Yo y el Objeto, es decir, la conocida relación entre sujeto y objeto, que comprendí —así dice el "Investigador" del Diálogo heideggeriano— como la relación más general, me parece ahora solamente como una versión histórica de la relación entre hombre y cosa en tanto que las cosas pueden volverse objetos... Y lo mismo vale del cambio histórico del ser humano en un "Yo", en una "Yocidad", dice Heidegger. \*

El gran actor Louis Jovet, experto como pocos, en esta materia nos describe en forma clara en su 'Le Comédien desincarné' el despertar de este misterioso elemento. "Tan pronto como aparece la luz en el proscenio, comienzan a llamar los deseos vagos (!) de los cuales está lleno el espectador que está sentado delante del telón de la escena: esta es la primera fase de la expectación que quiere que se le satisfaga. Se abre la escena. Se presenta el decorado, que es el más bello si profundiza o aumenta esta expectación legítima por sus medios". Bien entendido: Jovet habla de 'una expectación *legítima*'. El observa que esta expectación se profundiza o aumenta *si el decorado corresponde a ella*. Sigue Jovet: "El individuo que llegó lleno de expectación, de impaciencia, de curiosidad, esto es lo que en primer lugar significa teatro. De esto sale todo lo que comienza en la escena... Y entonces pasa algo, que

\* Martin Heidegger, *Gelassenheit*. Pfullingen 1959. Pág. 57.

no es una acción o un acto, sino *un sér*: alguien aparece, puede ser repentinamente, sorpresivamente o también lentamente, cómodamente. La expectación aumenta más antes de que el actor comience a hablar. Y ya han olvidado aquéllos que están sentados abajo en la platea, llenos de una *esperanza incomprensible y sin sentido*, ya se han olvidado de golpe de sí mismos. Y si la cara y el traje del actor tienen solamente cierta belleza, si la voz por su timbre y por su melodía levanta solamente un poco el ambiente, entonces no cede más el encanto... *Una nueva conciencia se ocupa del espectador...* El lo siente, lo percibe, sin ser capaz de definirlo. Se siente diferente. Uno es algo nuevo... Todo es nuevo en mí y alrededor de mí todo es esperanza. Todo es un comenzar... Se siente una presencia dentro y fuera de nosotros... *Soy otro*, estoy en este hombre o en aquella mujer. Soy aquel héroe, tengo su corazón y su alma."

"Nuestras existencias —así dice Hugo von Hofmannsthal de una situación semejante— están entretrejidas con estas formas... Cada forma es un mundo, y *todas son de un mundo* que nos toca y hace estremecer hasta nuestra médula... *Hay algo en nosotros que responde a este mundo*".

En verdad; no nos equivocamos, el espectador, el hombre es realmente úno con el objeto, es viva y existencialmente úno con la figura, con el «ser» de Jouvét.

Fácilmente se habla en este caso de asuntos psicológicos. Pero lo mencionado no tiene —por lo menos primordialmente— nada que ver con la psicología. Se trata aquí de relaciones formales de carácter meta-arquitectónico. Pero esto vale solamente si se trata de una obra de auténtico arte, de una «figura» auténtica, de un *ser auténtico*. Si no se tratase de una figura auténtica, entonces se trataría de alguna vivencia meramente psicológica. Si esta o aquella obra en la escena es una obra de arte auténtico, entonces existe primordialmente una profunda consonancia arquitectónica.

Si oigo una obra de Bach o de Beethoven, entonces es la consonancia arquitectónica-rítmica la base de la comprensión auténtica, lo que es mucho más que una simple consonancia mecánica de un diapasón. Sin esta consonancia no hay la menor posibilidad de una comprensión legítima. Esta consonancia arquitectónica-rítmica falta al animal, pues solamente el hombre es esencialmente un ser erguido, es decir, un ser arquitectónico, un ser que es capaz de entrar en la esfera de la meta-arquitectura, de aquella meta-arquitectura que hace del cosmos un cosmos y que solamente el hombre percibe. Esta percepción es primordialmente un consonar, pero un consonar que hace 'sonar', se puede decir, retro-activamente también al propio cosmos.

También a Bach, a Beethoven o a Mozart los puedo oír como a Chopín o Debussy, así como se puede interpretar a Beethoven o a Mozart en forma 'chopiniana' o 'debussyniana', es decir sentimentalmente. El estado psíquico de mucha gente en frente al arte —y no solamente al arte— no pasa mucho esta esfera puramente sentimental.

Aquí se separan los intérpretes legítimos de la música de los falsos. Y lo mismo vale de la interpretación de la poesía. Desgraciadamente abundan los 'psicólogos'. También en la vida religiosa abundan estos 'psicó-

logos', es decir, los 'beatos', pero raros son los cristianos auténticos. También lo sagrado —y ante todo lo sagrado— debe ser vivido y sentido meta-arquitectónicamente. *Jesucristo es el ser erguido por excelencia*. Cualquier otra forma de la vida religiosa conduce a las sentimentalidades más repugnantes y a las interpretaciones más erróneas. El elemento arquitectónico es un elemento constitutivo de la propia Iglesia y de la vida sobrenatural. Gran parte de la despreciación de la religión en nuestros tiempos viene de la desorientación de muchos cristianos en cuestiones de lo arquitectónico. No es casual, no es nada "exterior", que arquitectura e Iglesia nos demuestran en los grandes tiempos de la cultura cristiana tan íntimas relaciones. Lo que significa esta relación para la idea 'mundo' lo vamos a ver más tarde.

He citado a Jouvet. Dice Jouvet: "Entonces pasa algo que no es una acción o un acto, sino un ser: alguien aparece".

¿Qué aparece? ¿Qué *puede* aparecer? Solamente —como dice Jouvet— 'un ser'. Podemos decir, pues es idéntico, aparece una forma, una figura. El propio Jouvet nos da una información en otro lugar sobre la estructura de esta figura, informándonos *qué* experimenta él cuando estudia un nuevo papel. Jouvet dice que oye y siente las palabras antes de comprenderlas. Ellas penetran —así dice Jouvet, y este orden es de suma importancia— como sonido, ritmo, como sintaxis y prosodia y de ninguna manera como enunciado. Se puede decir: se presentan como arquitectura.

Siegfried Melchior observa con razón a este informe de Jouvet: 'Sería ridículo, y justamente ridículo en relación con Jouvet, que este comienzo elemental de la lengua no se trasformase más tarde en algo espiritual; pero sería también ridículo creer que lo elemental (es decir, sonido, ritmo, sintaxis y prosodia) se desbaratará y se apagará en la segunda fase'.

También lo espiritual no alcanza jamás —así Melchior— su expresión vital si lo primero, es decir, lo elemental (sonido, ritmo, sintaxis, prosodia) no hubiera surgido antes de capas más profundas.

Nos encontramos aquí otra vez en frente de un fenómeno misterioso, de una forma sensitiva, de elementos que surgieron "antes" de capas profundas.

Sonido, ritmo, sintaxis y prosodia! De estos cuatro elementos el más importante y el más interesante indudablemente es el ritmo. Del ritmo dice Beda Aleman: 'En el ritmo poético... se tenza y se alza y flota el poema como totalidad. El mismo, el poema, es el arco y el erguimiento rítmico. La experiencia del ritmo es el prototipo de lo que en primer lugar —decimos— nos toca sentimentalmente desde el poema. Ya antes de que llegemos a una noción clara de lo demás de su estructura poética, *antes de haberlo entendido* en su mera expresión, el poema se yergue ante nosotros, *en su figura rítmica*, inequívocamente, inapelablemente.

En su figura rítmica, no solo en un sentido musical (el que podemos distinguir también en un poema escrito en una lengua desconocida), sino en aquel amplísimo sentido, el primero que surge como verdaderamente poético, que también incluye el ritmo de lo que denominamos, con una expresión inadecuada, las 'imágenes' y el 'imaginismo' del lenguaje poético.

Todo lo demás, la comprensión explícita que se nos entrega en la prolongada búsqueda y atención sobre el poema, no constituye un complemento sino la interpretación de lo transferido rítmicamente en el instante del encuentro inicial”.

“Desde la perfección de su andadura rítmica nos requiere el poema. El mismo poema reside bajo esta perfección como su propio destino. El sentido del poema no es, por tanto, su contenido —como pudiera parecer según el lenguaje habitualmente empleado— sino el ritmo.

Lo que ordinariamente entendemos por sentido del poema como contenido suyo, se deriva siempre del sentido original del poema como algo rítmico. El mismo ritmo puede comprenderse esencialmente sólo desde aquel sentido de dirección o de tendencia con el cual el inicio de un poema anticipa ya el final de su figura rítmica, su perfección. La finalización está incluida desde el comienzo. El fundamenta la interna terminación del ritmo poético. No por azar, en la consideración de las obras poéticas nos representamos al ritmo bajo la imagen de un arco tenso. El ritmo poético se halla realmente curvado, arqueado en si completo, perfecto”.

Recapitemos ahora brevemente los puntos más importantes para alcanzar una clara orientación sobre lo que hemos dicho.

1—Algo debe saber y sentir el orador de aquello que el auditorio quiere oír, sentir también el auditorio de aquello que va a decir el orador, si no, no existiría ninguna resonancia entre orador y auditorio y viceversa, no tendría ninguna razón la empresa, no existiría posibilidad para una comprensión. Este presentimiento se manifiesta en una cierta tensión.

2—Dice Jouvett: “El individuo que llegó lleno de expectación, de impaciencia, de curiosidad, esto es lo que significa teatro en primer lugar; *de esto sale todo*”. Podemos añadir: De esto sale toda vida superior, sale toda cultura, ya sea que se trate de arte, filosofía, ciencia o de cualquier otra empresa o manifestación humana.

3—Una nueva conciencia se ocupa del espectador. El siente que existe otro plano. Otra forma existencial nos penetra, nos levanta, y nos transforma.

4—Todo lo que se dirige a nosotros —antes de ser reconocido— nos penetra primordialmente como sonido, ritmo —y si se trata de poesía o drama— como sintaxis, y prosodia; como sonido, si se trata de poesía y música; como color si se trata de pintura.

(Dice Paúl Klee en una noticia del 16 de abril de 1914:

‘El color me tiene. No necesito captarlo. El color me tiene para siempre, y *él lo sabe*. Esta es la razón de esta hora feliz. Yo y el color somos *uno*.’).

Pues bien; sonido si se trata de poesía y música. Color, si se trata de pintura. Espacio, si se trata de arquitectura. *El espacio me tiene él me tiene para siempre, y él lo sabe. Yo y el espacio somos uno, mucho más*

uno que yo y el color. Sí, el espacio me tiene a mí. No soy yo quien crea al espacio, es el espacio el que crea al hombre, al hombre como hombre, es decir, como *ser erguido*, como ser arquitectónico. Y este espacio arquitectónico crea al hombre de una manera profunda, de tal manera que si hablo, canto, deambulo o pienso, si hago música o escribo poesía, lo hago en función del archi-instrumento de todo lo que es, es decir, en función de la arquitectura.

Es un hecho fundamental que el hombre *no reconoce* primordialmente el espacio. El hombre reconoce en función de su existencia arquitectónica, absolutamente uno esta existencia con el espacio arquitectónico.

Este hecho está dado al hombre originalmente en el *sentimiento existencial arquitectónico pre-recognoscitivo*. Existencia humana y espacio arquitectónico son *uno* como violinista y violín. Así, arquitectura es el instrumento de la existencia humana en cuanto tal. Por eso, la vida humana es aquel juego arquitectónico rítmico misterioso por el cual algo pasa —sigo con las palabras de Jouvét— que no es una acción o un acto, sino un ser! La fibra más íntima de este ser, de todo el ser, así como del propio hombre humano mismo es lo que —creo que puedo decirlo con cierta razón— lo que llamo meta-arquitectura. Su esencia es —y con esto venimos al punto quinto— su esencia es aquella tensión propia que se manifiesta en el ritmo meta-arquitectónico.

5—En el ritmo arquitectónico-poético se extiende, se yergue y flota el poema como un todo. En y por el ritmo se tensa y se yergue la forma. La experiencia del ritmo es lo que me toca como lo primero de un poema, de una música, de una arquitectura, lo que me toca como lo primero de la forma, lo que me toca sensitivamente. 'En y por su ritmo tenemos el poema totalmente, comienzo y fin. En su figura rítmica se yergue el poema terminantemente, irrevocablemente ante nosotros'.

'Pasos de un peregrino son, errante,  
cuantos me dictó versos, dulce musa:  
en soledad confusa  
perdidos unos, otros inspirados'.

Estos son los pasos rítmicos, la andadura rítmica de Góngora en la introducción a sus 'Soledades', poesía de perfección más alta. Solamente una persona orientada en una lógica materialista puede hablar de incertidumbre o de sinrazón. ¿Qué comprendemos? Nada y todo! El carácter de estos versos está determinado por una vida superior sensible, de un ritmo superior, esencialmente poético, esencialmente meta-arquitectónico. No se trata de una creación inferior, naturalista, sino de una creación arquitectónica-rítmica, cuya comprensión está basada primordialmente en un 'consonar' arquitectónico-rítmico. Pues a esta forma arquitectónica-rítmica —y en esto consiste el misterio de tales creaciones— corresponde profundamente a la existencia arquitectónica-rítmica del hombre, del hombre humano que es un 'ser erguido intrínsecamente unido, si, uno con Cielo-Tierra y *Día*'.

Desde este punto de vista vemos que lo que no es primordialmente arquitectónico no tiene acceso a la comprensión auténtica. Es decir, la

arquitectura no es un producto de ciertos sentimientos humanos, la arquitectura no es una creación del hombre, sino al contrario, el hombre es, lo que es, en función de la arquitectura.

Arquitectura es la premisa de toda vida superior. “La verticalidad del cuerpo (humano) dice Pierre Merle en su libro *L’homme et la vertical*, se apoderó de su cuerpo, de su cerebro, de su alma, de su corazón; de su ser entero, de su sensación, de su comportamiento. Ella (la vertical) es una nobleza, una distinción particular que comporta grandeza y privilegios, servidumbre y obligaciones, es decir, una ética entera!”.

Con razón dice Mircea Eliade, una observación muy profunda: ‘Ningún mundo es posible sin lo vertical, y esta dimensión es suficiente por sí sola para conjurar lo transcendente’. Y del mismo autor tenemos otra observación: “La vertical es ante todo una entidad cósmica”.

Solamente desde este punto de vista comprendemos la razón de la conocida frase de Pascual Jordán, según la cual ‘el alcanzar de comprensiones nuevas y definitivas en la física se basa esencialmente en la fantasía creadora que por su parte también depende esencialmente de ciertas premisas de un estado de sentimientos’, pero —y esto debemos añadirlo pues quedó inadvertido— de un estado de sentimientos de un ser erguido.

Este es ahora el gran problema: de dónde este ‘estado de sentimientos’, de dónde aquella ‘gran espectación’ en el teatro que menciona Jouvett, y con la cual ‘todo comienza’, de dónde aquella ‘tensión poética’, ‘tensión arquitectónica’, etc.?

Ya hemos mencionado la importancia fundamental del ritmo. El ritmo de los ritmos, el archi-ritmo —y esto se olvida generalmente— es el *día*. Y así como cada arquitectura auténtica, sea que se trate de una polis, de un convento en una colina empinada, de un castillo o de una catedral, está determinada en su forma por la forma arquitectónica de todo lo existente, es decir, por la unidad de “Cielo y Tierra”, por el firmamento encima de nosotros y por el “orbis terrae” alrededor de nosotros, limitada esta orbe por el horizonte, así está determinado todo ritmo original y real de aquella pulsación grandiosa del día, *epifanía de todo ser*.

Este día-ritmo es algo, así podemos decir, como la respiración y el aliento de “Cielo y Tierra”. Tomando en cuenta las relaciones entre aliento y vida —“formó Yavé Dios al hombre del polvo de la tierra, y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fué así el hombre ser animado”— comprendemos la importancia de este día-ritmo para la vida de la cultura —forma específica de la existencia humana—. Sabemos que una gran arquitectura, una catedral gótica o una gran iglesia barroca, no están simplemente colocadas al acaso en este o aquel lugar, sino que ellas *viven* del firmamento brillante encima de ellas, que *viven* de la luz de la mañana, de la luz del medio-día, de la luz de la tarde.

Sabemos por experiencias científicas que el sueño es el estado original del hombre y no el estar-despierto.

Un perro al cual se ha quitado operativamente todos sus sentidos, cae ineludiblemente en un sueño profundo y perpetuo. Solamente la sensación inmensa de la luz, es decir, del *dyaus*, del día, dies, deus, diós “despierta” al hombre y su mundo a una vida *superior*, a una vida auténtica, al legítimo “existir”, y no me parece casual que en el Génesis, en cuyo comienzo figuran “Cielo y Tierra” como “principio”, Dios creó el mundo “en días”. En verdad, un simbolismo grandioso, una verdad mítica que se debe comprender míticamente, y que, como mito, como verdad superior, representa el carácter más profundo del “teatro de la vida”. La pulsación del día brillante es el ritmo y la vida de lo existente, determinando esta existencia viva hasta en su fibra más íntima.

El día es una unidad que podemos dividir por ciertas unidades temporales (horas), pero el *día-luz* es mucho más que una mera medida temporal. *El día es —en unión con “Cielo y Tierra”— la figura existencial original de toda vida superior*, intrínsecamente coordinada a la luz de la conciencia del ser erguido y la conciencia del ser erguido a él. Si, Cielo-Tierra-Día y hombre son *uno*. El ser de esta figura es luz, es aquel misterio incomprensible que nos representa a Dios simbólicamente por razones profundas. “Dios es luz” dice S. Juan. Dios no creó en el primer día la luz, sino Dios creó con la luz el primer día. (“Dijo Dios: “Haya luz” y hubo luz. . . y a la luz llamó día.”- Gen. 1.3.)

Esta luz, la luz del día, con su ritmo grandioso es el elemento meta-arquitectónico de todo lo existente. Dice Le Corbusier que la arquitectura es el juego de los volúmenes en la luz del día. Y en otro lugar escribe el mismo autor: “El fin de la arquitectura es tocarnos en lo más íntimo. Ella nos conmueve si la obra reproduce en nosotros *por consonancia* la música del universo como un diapasón.” Todo otro ritmo, sea él de la poesía, él de la música, y —ante todo— él de la conducta de la vida humana, depende, ya sea directa o indirectamente, al fin de este ritmo primordial que la gran arquitectura media al hombre por su firmamentalidad, es decir por su relación con el “paisaje” cuyos elementos son “Cielo-Tierra” \*.

Si nos profundizamos más en los problemas de la arquitectura, constataremos que la gran arquitectura —pienso especialmente en el Gótico y en el Barroco— es algo como “luz cristalizada”. Podemos citar aquí con cierta razón los célebres versos de Goethe:

“Wär’ nicht das Auge sonnenhaft,  
Wie könnten wir das Licht erblicken?”  
(Si el ojo no tuviera carácter lúcido  
Cómo podríamos ver la luz?).

Aplicado a nuestro caso quiere decir esto: cómo podría realizarse este juego grandioso de las formas en la luz, si estas mismas formas no fuesen ‘lúcidas’?

Todo ritmo, toda tensión —fuente y vida de todo arte y de toda cultura es el día, como en fin la idea de luz-día es el principio de la creación. En verdad, el día es en un sentido superior y más alto la Epifanía del Ser.

\* Comp. mi libro: Introducción al Estudio de la Historia y de las Ciencias del Arte. Segunda Parte. Capt. II.



Si no vivimos con el día —menciono ahora aquí las horas litúrgicas de la Iglesia, íntimamente unidas con este *dyaus*— estamos muy alejados de la realidad de la existencia humana genuina y del ser mismo.

Si queremos comprender el mito de la Creación de que nos informa el Génesis de Moisés, entonces debemos comprenderlo —como dije ya *mitológicamente*. “Mito significa originalmente como dice Walter F. Otto— el verbo verdadero, el discurso absolutamente verdadero, el discurso de lo que *es*”. El Génesis de Moisés no es una astronomía primitiva. Se trata en el Génesis de Moisés de cosas muy diferentes, de cosas absolutamente válidas. El Génesis de Moisés nos revela en forma mitológica las formas que son los principios de la existencia cósmica y humana.

No puedo, ni quiero hablar de las relaciones entre luz y arquitectura. Sobre esto se ha escrito ya bastante. Importante es saber que la existencia humana es imposible sin el espacio arquitectónico, el espacio arquitectónico empero es imposible, es sin vida sin el día.

Todo esto se cumple en aquella forma que se llama “paisaje”. El hombre que ha perdido el sentido y el contacto para y con el paisaje auténtico— “paisaje” no se debe confundir con “naturaleza” —existen auténticos paisajes cristianos (mencionó Assisi, la Provenza, el Valle del Mosela, ciertas partes de Baviera, el Valais en Suiza, Salzburgo y sus alrededores etc.) ha perdido la base auténtica humana y cristiana de su existencia.

Este día o *dyaus* es, en el sentido más alto y perfecto, ritmo y tensión de la existencia humana, es decir, él es la forma de todas las formas, pues él es ‘luz de luz’. Recuérdense las relaciones propias de la arquitectura para con el firmamento, con el ‘cielo claro’, con el *dyaus*. Justamente en esta vivencia absoluta —hablo intencionalmente de una ‘vivencia absoluta’— coinciden *absolutamente* dos cosas, es decir: la existencia de mi existencia y el ser supremo mismo. En esta vivencia de la unidad simbólica —se trata de un simbolismo auténtico— de la existencia humana-arquitectónica y del ser supremo se manifiesta absoluta y irrefutablemente —sea que la vida no sea vida, es decir, no sea ‘viva’— el carácter divino del cosmos.

La célebre frase de Paúl Klee ‘El Arte no reproduce lo visible, sino hace visible’ es muy imperfecta. Se debe decir: El Arte no reproduce lo visible, arte es visibilidad, es visibilidad superior, es decir, es “luz de luz”. Arte, arte genuino —y especialmente y ante todo arquitectura, arquitectura auténtica— es de cierta manera un *lugar de “teophania”*, es esencialmente *éxtasis del ser*.

Desde aquí comprendemos la profunda observación de Goethe que una obra de arte imperfecta no es nada y que *solamente las obras perfectas existen*.