La idea germinal

IGNACIO ARAUJO, DR. ARQUITECTO

Nota de Redacción: Este artículo es el 3.º de una serie iniciada en Revista de Edificación n.º 4. Esta colección concluirá con la parte cuarta, que aparecerá en RE-7.

Entendemos por "idea germinal" el brote creativo que surge, en la soledad, al enfrentarnos con el ideograma intencional, último paso en los aspectos racionales del diseño. (cfr. El arquitecto y el dibujo en el proceso del proyecto).

La idea germinal —germen con virtualidad generadora de forma— ha de hacerse germen formal: su propiedad principal es su vocación "de desarrollo" en formas plásticas, aunque puede tener su origen en un ritmo, en formas presoñadas, en nuestras previas inquietudes creativas, etc... Pero lo característico —para que sea idea germinal— es su exigencia de desarrollo.

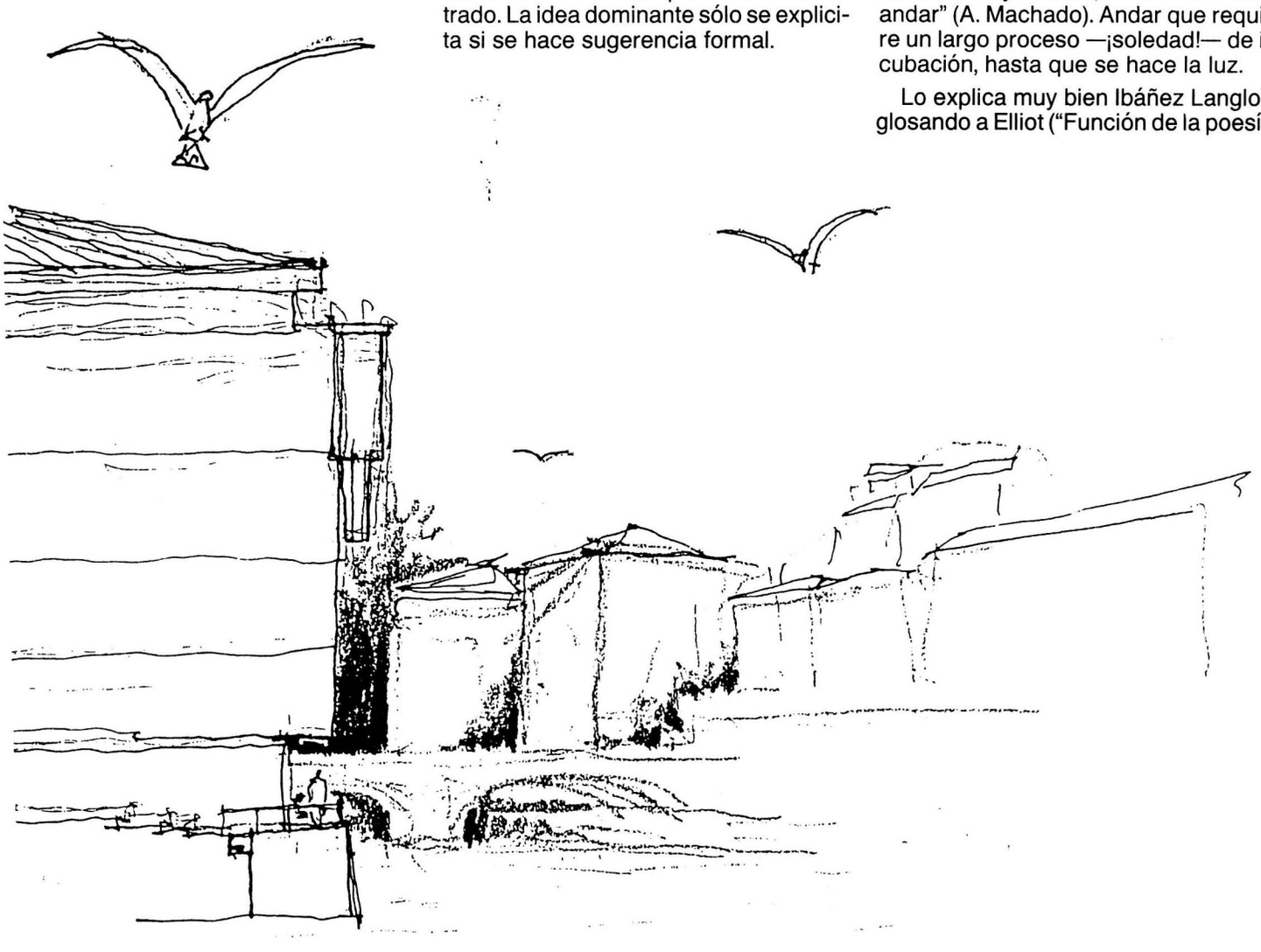
"Je me suis un jour obsedèe par un rithme; ce rithme "s'imposait moi; "c'était là un êtat d'ebauche... (P. Valery). Maritain lo describe en términos semejantes: "un resplandor intuitivo (dado de una vez pero en cuanto que inexpresado y sin contornos) donde toda la obra está contenida virtualmente, y que se hará explícito en la obra". O bien "emoción transida de inteligencia, pequeña nube al comienzo pero llena de ojos, llena de miradas imperiosas, cargada de voluntad, ávida de dar existencia".

El encuentro con el tema explicitado en el ideograma puede plantear dos cuestiones que habrán de desarrollarse en unidad: de una parte, una idea germinal y, de otra, un lenguaje, nuestro lenguaje arquitectónico. La idea ha de encontrarse con las palabras, con los elementos "formales básicos": y no sabe cuáles son —esto es lo propio del conocer artístico— hasta que las ha encontrado. La idea dominante sólo se explicita si se hace sugerencia formal.

Ese germen va brotando en nuestra alma, poco a poco, en las primeras fases (análisis de datos, ideogramas, etc.) del proceso proyectual. Pero se comienza a manifestar en la soledad, porque —si es auténtico germen— surge de nuestro ser creativo. Aquí no cabe receta alguna: sólo se reconoce cuando se hace forma germinal.

Otras cuestiones —la experiencia, nuestra formación arquitectónica, nuestras emociones— son prehistoria; no son idea germinal-formal. Esta idea-formal clama por expresarse y este clamor es garantía de su "ser germinal". Y sólo tiene sentido para esa obra, en ese momento: aquí no caben recetas, métodos, sistemas. Luego, para desarrollar los trabajos, sí; pero la ley de desarrollo se irá haciendo ley al desarrollarse; "Caminante, no hay camino; se hace camino al andar" (A. Machado). Andar que requiere un largo proceso —¡soledad!— de incubación, hasta que se hace la luz.

Lo explica muy bien Ibáñez Langlois, glosando a Elliot ("Función de la poesía"



pág. 153): "En la presencia de este germen el poeta reconoce, por un certero presentimiento, la vecindad del poema. Tal presencia no tiene realidad ni sentido sino en función de la obra a la que va a dar lugar: pero la obra aún no existe, y sólo muy oscuramente es posible prever su fisonomía única y peculiar que exige un largo proceso de incubación, pero no sabemos, hasta que quiebra el cascarón, qué clase de huevo se estaba empollando".

De lo dicho se desprenden algunas notas que caracterizan a la idea germinal.

1. Aparece en el silencio creativo.

2. Clama por desarrollarse, es dinámica, tiene vocación formal.

3. Sugiere un camino para su ulterior desarrollo, que deberá ser incubado, abriéndose a su propia ley de crecimiento: como la rosa, que se abre —al decir de Maragall— porque "no puede más con la primavera que lleva dentro"

La aparición de la idea germinal-formal es, pues, esencial, porque —en ella— ya está la forma, porque es esencia de esa forma: pero necesita recubrirse de sus accidentes. De ahí su clamor por expresarse, lo que no sucede en los desarrollos técnicos de fabricación, en los que ya se conoce el modelo. Citamos de nuevo a Ibáñez Langlois:

"El presagio del poema, concedido en el instante de su primera configuración sensible, anticipa el rumbo de la acción creadora: le señala el camino y la norma. A pesar de su vaguedad, incluye en sí cierta necesidad virtual de desarrollo. El poeta no inventa a capricho: debe someterse a su primer hallazgo, y darle precisamente la salida que exige. Dentro del núcleo inicial del poema, va incluida, entonces, la norma de la producción singular que necesita."

"La creación no tiene, pues, otra norma que el mismo germen creativo. Este encierra una verdadera ley, una estructura potencial, una llamada precisa (...) o como dice Pareyson, su "vocación de desarrollo" y su "ley de organización". Lo es todo y no es nada: nada, porque en acto es sólo una mínima sospecha de expresión; todo, porque lleva consigo su propia ley."

Y sigue, citando a Delacroix: "La idea primera, el croquis que es en cierta manera el huevo o embrión de la idea, por lo general está lejos de ser completa; lo contiene todo, si se quiere, pero hay que extraer ese todo".

El clamor por hacerse forma exige, del arquitecto, una respuesta adecuada; lo que supone de una parte una actitud esforzada, activa, desveladora de sus sugerencias; y de otra, una actitud pasiva-contemplativa, porque ha de dejarse empapar del ambiente sugerido —otra vez el silencio en soledad, silencio que está lleno de sonidos que hay que discernir—. Por eso, el arquitecto —si es creador, y de esta premisa partimos— se hace él mismo idea germinal, y comienza a desplegar sus sueños en bocetos que van aclarándose paso a paso, desvelándose, en un proceso que luego manifestará una ley de ordenación, de desarrollo, porque esa idea germinal es razón de unidad del proyecto realizado, es el trasfondo del argumento vital que se hace forma. Por eso el arquitecto se identifica con la idea, y se siente urgido por una llamada apasionante.

Y van apareciendo las palabras, las líneas, los planos... y las leyes que los coordinan —axas, lindales y relacionales que diría Victor D'Ors—, desvelando su energía interna, su "forma" —en el sentido más profundo de la palabra— que se llega a hacer indiscernible de su definición gráfica.

"Je me suis un jour obsedée par un rithme". Porque un ritmo puede hacer brotar unos silencios y unos sonidos, unas formas y unas cadencias...; otras veces la idea germinal aparecerá —ya— como imagen formal, vital o espacial, —que brota de nuestra cultura, latente en nuestro subconsciente—, o de formas queridas, o de recuerdos históricos, o de sugerencias de un sitio. Puede aparecer de muchas maneras: pero si no clama por expresarse, no es germen formal, y debe ser desechada. No ha sido una ensoñación, sino un mal sueño. Y, por eso, tiene valor propio, y es independiente de vivencias, sentimientos o actitudes premeditadas.

Lo importante, lo definitorio de esta idea germinal-formal, es, por tanto:

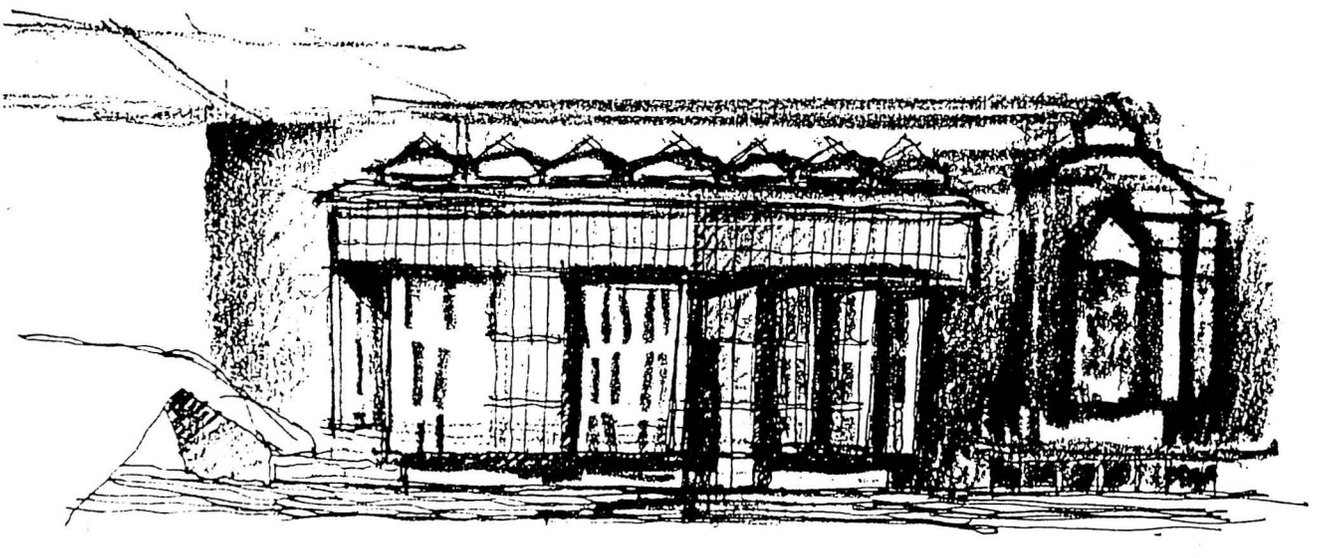
1) su exigencia de desarrollo; el clamor por hacerse forma y forma bella.

2) su sugerencia del camino —la ley— necesario para ese desarrollo.

3) su capacidad y necesidad de desvelarse, aunque esto requiera el esfuerzo del arquitecto creador.

Ibáñez Langlois (op.cit.), nos dice de nuevo: "Este punto de partida, por impregnado de emoción que esté, se distingue bien de ella, porque en sí mismo es sólo un presagio de forma. Las gentes suelen confundir este extraño embrión con el sentimiento que lo matiza. Es lo que parece ocurrir también con el mal artista, de quien dice Eliot que "es inconsciente allí donde debería ser consciente" y "consciente allí donde debería ser inconsciente". Es decir, se "forja" un embrión a gusto; porque no sabe ni puede recibir desde sus profundidades el advenimiento de esta oscura sugestión creadora y luego ser fiel, activa y dolorosamente, a la ley de organización que ella encierra".

"El mal poeta es consciente en el punto de partida: no tiene lugar en lo hondo de sí mismo un proceso de fecundación que le entregue un esbozo germinal de poema, con su ley orgánica; y es inconsciente en el trabajo de obediencia y



creación, que en cambio requiere la máxima lucidez. Una simple moción no basta para ponerse a escribir unos versos".

La idea germinal no es más que el punto de arranque —a partir de la vida, del sentir, de la experiencia y de la cultura del arquitecto— para iniciar el proceso de configuración formal. La forma presentida como origen es la sustancia que dará unidad —si se desarrolla desvelando su propia ley— al proyecto que realizamos. Y éste requiere un lenguaje expresivo, que, al confluir con la idea germinal, permite avanzar, con coherencia, paso a paso. Sólo en esta confluencia brota el proyecto creativo. "El arte es esencialmente lenguaje, expresión, signo, símbolo. Crear comunicación de un cierto sentido que corresponde formular al artista, y entender al espectador". (Gilson. Introduction aux arts, du beau, pág. 21). Por ello es necesaria la ejercitación en la "técnica" del oficio proyectual, del diseño, lo que requiere tesón y esfuerzo. Sin esto, no habrá respuesta formal, sólo habrá una intuición. Y cuidaremos —es exigencia de su propio ser— que conservando el germen formal se desarrolle su prístina pureza, lo que sirve, también, de criterio para comprobar la validez de los futuros pasos proyectuales. Con esta ejercitación —unida al cultivo, cultura, de lecturas adecuadas, al análisis de proyectos cumbre— iremos alcanzando el oficio necesario que nos permitirá —en el momento creador— encontrar el lenguaje necesario para el desarrollo del germen creativo. Y otro tanto puede decirse —en el fondo, es lo mismo— del conocimiento expresivo de los materiales. Así el proyecto se desarrollará en unidad y manifestará su carácter, su "personalidad"; y será la forma final la que se signifique, sin necesidad de retóricas explicativas; de modo que la idea, la forma, las funciones, significados y símbolos aparecerán concebidos en la unidad de la forma del proyecto conformado.

"Comprobamos una vez más la profunda diferencia que separa la vida de las formas de la vida de las ideas. Una y otra tienen un punto en común, que las distingue de la vida de las imágenes y de la vida de los recuerdos, el cual consiste en que aquéllas se organizan para la acción, para combinar cierto orden de relaciones" (Focillon, La vida de las formas. págs., 50, 1983).

UNIDAD DE CONCEPCION Y UNIDAD DE EXPRESION

Teniendo en cuenta lo dicho antes, conviene clarificar los conceptos de unidad de concepción y unidad de expresión (síntesis de factores diversos y en ocasiones "contrapuestos"), y unidad estilística de la respuesta.

Unidad de concepción significa ordenar los factores que inciden en el hecho arquitectónico en función de la idea dominante. El camino para su desarrollo constituye la metodología del proyecto, en la que deberán integrarse no sólo factores técnicos, económicos, etc. sino los factores formales. Unidad de concepción que supone asimismo —y en este aspecto quiero insistir ahora— que el arquitecto ha de ser, él mismo, unitario y coherente, con sus ideas y sus hechos.

Y otro tanto podría decirse respecto a la expresión, tanto del proyecto como de la obra hecha. Por eso el arquitecto debe esmerarse en su expresión gráfica, porque no puede formalizar ningún acto suyo sin ese afán de afinar los modos; pero hay que volver a recordar que en la obra de arte estos dos aspectos no se dan separados, porque se concibe expresando y se expresa concibiendo.

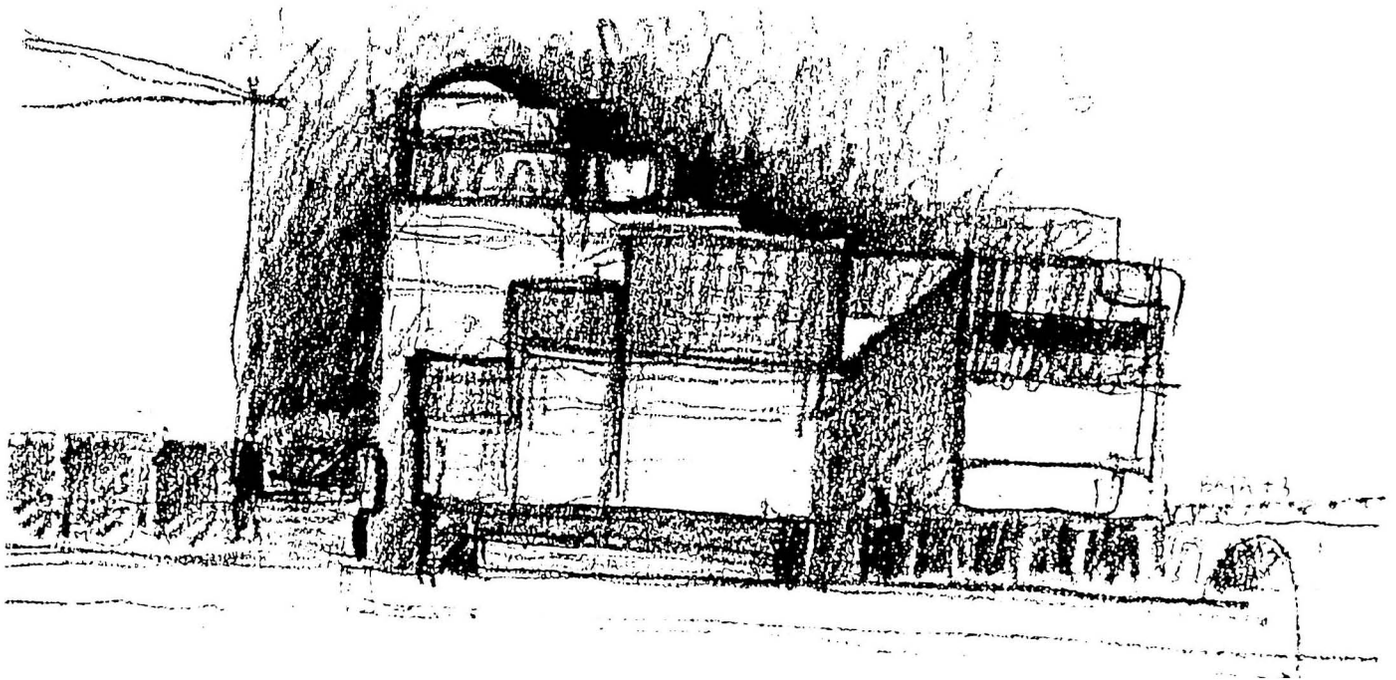
Es decir, nuestra respuesta arquitectónica debe manifestar en unidad formal la síntesis, trascendida a arte entre idea, forma, función, significado y símbolo, conforme a la propuesta recogida en "La Forma Arquitectónica".

Solamente si el hecho arquitectónico responde a todos estos aspectos podremos decir que es verdadera respuesta, y el proyecto será entonces un estudio de ambientes y no sólo un estudio de formas.

En consecuencia, hemos de buscar —en el proyecto— su razón de ser, su razón de unidad, la idea dominante, el germen formal, barrunto de su ley de desarrollo, que podrá sugerir la trama básica, la estructura en la que se implican todos los aspectos físicos y síquicos que afectan al participador hasta llegar a la unidad formal; lo que nos lleva al problema del estilo como manifestación de una coherencia interna, como exteriorización de la relación estructural idea-forma.

Respecto a la unidad estilística, hay que recordar que el estilo se constituye, de una parte, por un conjunto de formas expresivas, que son proporcionadas por una determinada lengua, que el autor escoge para manifestar su mundo interior; y de otra, el estilo personal es, precisamente, esta manifestación de la unidad de su mundo interior. La coherencia íntima de la persona, la capacidad de concebir, sentir y "ser unitario" se hace condición radical previa para el logro de una expresión formal unitaria: el estilo es algo radicalmente personal.

Es decir, el arquitecto "unitario" se expresa mediante "unas pocas palabras verdaderas": Palabras, porque pertenecen a un idioma, porque una forma independiente de un sistema de formas carece de sentido, y verdaderas, porque han de ser coherentes y manifestar con "realismo" la realidad ensoñada.



Por eso el estilo se manifiesta como el conjunto de formas expresivas proporcionadas por una determinada lengua —por el concepto de la arquitectura— con las que el arquitecto comunica su mundo interior. Por tanto, el hecho arquitectónico manifestará también —así sucede en toda auténtica obra de arte— el alma de su autor.

Pero de todo esto ya tratamos, con mayor detenimiento, en "La Forma Arquitectónica" y en "El Arquitecto y el Dibujo en el proceso del proyecto".

Conclusiones parciales:

Vamos alcanzando, así, algunas conclusiones:

1.ª) el arquitecto conoce al proyectar. Ese conocer es un saber. Luego es posible desarrollar una tesis mediante un proyecto arquitectónico.

2.ª) Es preciso explicitar —en un proyecto/tesis— el proceso de desarrollo seguido paso a paso, a partir de la idea germinal.

3.ª) Será preciso comprobar si hay unidad entre lo rigurosamente intelectual y lo manifiestamente sensible, porque no se pueden separar los elementos artísticamente formalizados —la expresión—, el material y la realización y descubrimiento de la forma.

4.ª) Debe haber por tanto "sobredeterminación" en el tema y saltos creativos en el hacer. La obra de arte no se formaliza por la ideación, sino al hacerla; llega a ser en y por la realización (mente y manos). Necesita de la idea, pero la idea sola no le basta.

LA TESIS DOCTORAL

Con estos supuestos, podemos entender la Tesis Doctoral como un trabajo de investigación personal, con el que se llega a alcanzar un nuevo conocimiento, o aspectos nuevos de algo ya conocido en la materia de que se trate. Evidentemente este planteamiento requiere un nivel de rigor y exigencia, un estudio profundo y extenso, y un tiempo importante de dedicación, adecuando cada fase de la tesis al método correspondiente.

Así, por ejemplo, en la Fase de Análisis es preciso:

— Mantener un nivel de objetividad, no de "opinión".

— Buscar la razón de los hechos, su porqué, su qué, su para qué; avanzando en profundidad, con un planteamiento realista y no meramente sentimental, intuitivo o imaginativo.

— Todo ello exige una actitud de curiosidad "impersonal", que supone cierta desconfianza metodológica en la opinión prevaleciente. Si tenemos "el oído atento al ser de las cosas", podremos ser sensibles ante la novedad, lo que nos llevará a buscar relaciones donde no se ven; regularidades, en lo irregular; compatibilidad en lo que parece incompatible; complementariedad ante las divergencias, etc.

— Pienso que puede ser de interés recordar aquí —como un posible camino— cuanto escribimos sobre nuestra interpretación acerca del análisis "estructural y de las notas que afectan a la estructura viva-biológica" como paralelo del hecho arquitectónico.[1]

— Hay que tener presente que, en todo el proceder arquitectónico, el centro de atención es el hombre con —toda su dignidad— entendido como "morador".

En todo caso, en un tema de proyectos arquitectónicos hay que atender simultáneamente al concebir y al hacer; y a los aspectos del modo de ser que están presentes en las tareas del arte (razón, intuición y sentimiento). Nuestra actitud ha de ser racional y lírica a la vez, y en esto se diferencia de los temas de carácter estrictamente "científico o sociológico", pero siempre.

La tesis debe enriquecer al candidato para el resto de su carrera, lo que apoya que la Tesis del arquitecto "generalista" (es decir, "especialista del Proyecto") sea un proyecto, aunque de especiales características; le ha de interesar "vitalmente" y debe ser aportación considerable al esclarecimiento de alguna cuestión interesante.

La tesis no consiste en una acumulación erudita de datos; exige pensar, sacar consecuencias.

Por ello, la prueba ha de ser explícita, con las citas realmente necesarias, que afecten al tema. Y, en nuestro caso, explicando los "saltos creativos" no "justificables racionalmente".

El tema ha de ser limitado, concreto, relevante, posible y original (F. Suárez).

La originalidad consiste en la disciplina metódica y en la investigación honradamente llevada. Forzando convicciones establecidas... removiendo hábitos adquiridos.

Exige Rigor analizando, en el estado de la cuestión, las respuestas ya dadas, analizando, —varía el tipo de análisis según los temas— lo esencial, con sus valores significativos y simbólicos (no sólo formales), traduciéndolos a esquema.

Debe tener, además **carácter de generalidad** aunque "las verdaderas creaciones sean, siempre, singulares". (Bergson: "La Universalidad está en el efecto producido y no en la causa").

APROXIMACION AL METODO

Debemos ahora definir el método posible para nuestro trabajo. Para ello, recordamos en primer lugar algunas características de diferentes enfoques metodológicos, lo que nos permitirá clarificar lo propio de nuestra investigación arquitectónica-proyectual.

ciencia: esfuerzo racional, para desvelar la verdad oculta.

técnica: entendida como ciencia enseñable y aplicable, añade, a lo anterior, el ensayo de aplicación.

historia: reflexión sobre lo que ha acontecido al hombre a lo largo de los tiempos.

historia del arte y de la arquitectura: atiende más a los objetos que a los temas.

estética: reflexión sobre los procesos artísticos.

arte (proceso/poietico): el acento se pone en la misma acción humana más libre de reglas y más adecuada para expresar la invención de una sensibilidad creadora.

En el caso que nos ocupa, *proceso poietico predominante,* aparecen características propias en las diferentes fases: las fases racionales —datos, antecedentes, organigramas, ideogramas— se apoyan en los métodos citados; los saltos creativos no, porque estamos en un hacer-pensando-sintiendo: pero requerirán unas aclaraciones, explicativas de las soluciones abandonadas.

Por ello debemos definir, ahora, qué es un proyecto arquitectónico, para clarificar esta cuestión. Nosotros definimos la Arquitectura como la "Respuesta formal" (gráfica, en el caso del proyecto arquitectónico), dada a un tema ambital, humano, en un momento, en un sitio y en una cultura, transcendida a arte.

En esta respuesta, los aspectos sociales tecnológicos y artísticos se funden en la unidad de la expresión (están inseparablemente entrelazados).

En consecuencia nuestro trabajo:

Por sus aspectos científicos exige esfuerzo racional de la organización; exige valorar la geometría y las tensiones espaciales; exige valorar los valores figurativos, simbólicos; por situarse en un sitio, en un momento, en una cultura, exige los correspondientes análisis, y el estudio de sus influencias recíprocas.

Porque debe ser trascendida a arte, el acento recae en el hacer-proyectual, en los saltos creativos, en la unidad respuesta-expresión.

"El pensamiento figurativo, es decir, el pensamiento por esquema constituye, sin duda, una de las supremas adquisi-

ciones de la humanidad; a pesar de lo cual, cabe decir que la humanidad no parece haberse dado cuenta de lo que el hecho significa; ni la humanidad, ni siquiera sus portavoces filosóficos" (E. D'Ors, Filosofía del Esquema. Atlántida, I-II 1963, pág. 25).

Es claro, pues, que el Proyecto-Tesis no es un proyecto ordinario, sino que debe estar acompañado inseparablemente de la investigación —también y sobre todo gráfica— paralela al proyecto. Y el resultado final, criticado, manifestará las conclusiones.

POSIBLES FASES DE LA TESIS

1) Presentación del tema. Estado de la Cuestión. Bibliografía, etc...

Históricos: por sus elementos.

Datos actuales: análisis estructural.

Prognosis

2) Programa de relaciones CRITICA por la IDEA DOMINANTE

3) Ordenación del Programa: Organigramas CRITICA por la IDEA DOMINANTE

4) IDEOGRAMA INTENCIONAL-SIMBOLICO-FUNCIONAL: (como conclusión provisional, como síntesis de ideogramas parciales)-INVARIANTES

Análisis de los niveles estructurales que presenta

Crítica de los niveles de estructura desde un punto de vista. funcional, formal, vital.

5) IDEOGRAMA DEFINITIVO IDEA GERMINAL ——variantes, desarrollo.

6) RESPUESTA FORMAL (CONCLUSIONES) y posibles variantes.

7) MEMORIA (TEXTO CRITICO explicativo)

Este *proyecto-tesis* deberá mostrar el devenir de la forma, el proceso simultáneo de mente y manos; no sólo su pensamiento latente o su hacerse, sino el pensar-hacer simultáneos.

Por ello, deberá desplegar los caminos que suelen abandonarse (Luis Moya), criticar cada paso, cada imagen (en relación con la idea germinal-formal); traducir a forma las conclusiones y manifestar "la ley compositiva", que va apareciendo en el proceso: y, al final, comprobar la coherencia formal (la unidad en belleza, de todo lo hecho) con las ideas y exigencias de partida.

Asimismo se criticarán las relaciones idea/forma/cultura (Weltanschauung) quizás a través de ideogramas, sin dejar de lado la repercusión —en la respuesta— del pensamiento propio del arquitecto autor.

EL PROYECTO (LA TESIS DE PROYECTOS) CONCLUSIONES PARCIALES

Vamos viendo, hasta ahora, que parece necesario (supuesto que un proyecto es una Tesis si su desarrollo se realiza con todo rigor, paso a paso, eliminando perezas y caprichos, aunque manifieste sus saltos creativos, y partiendo del estado de la cuestión, críticada en profundidad):

A. Exponer en la memoria la concepción especulativa o poética (que depende de la intuición del autor) y que dará lugar a la IDEA GERMINAL.

También se deberá exponer la concepción lógica y ética: concepto de hombre, sociedad,... como base, y los criterios de interpretación de los Antecedentes y de la pregunta planteada.

B. Presentar el ideograma (y el organigrama previo) como MODELO TEORICO de aproximación al objeto respuesta, tratando de que sea coherente, congruente, con suficiente grado de generalidad y abstracción. (Variantes criticadas).

Todo ello, con un planteamiento alejado de la experiencia vulgar y apoyado en el estudio de la estructura formal-ideal del tema, objeto del proyecto.

C. Mostrar el ESQUEMA GRAFICO coherente estilísticamente con la idea germinal, seguida por el autor, sugerida por la idea dominante, señalando los aspectos racionales, las contradicciones justificadas, los saldos creativos, etc...).

D. Lograr que EL DESARROLLO GRAFICO de la idea germinal manifieste cada paso de su desarrollo, y que estos pasos se comprendan como partes controladas del proceso genético-proyectual, que alcance un carácter de generalidad.

Las variantes que aparezcan, deberán ser criticadas, desechadas, aceptadas, modificadas, etc...

Y todo ello en cada nivel de estructuracion formal.