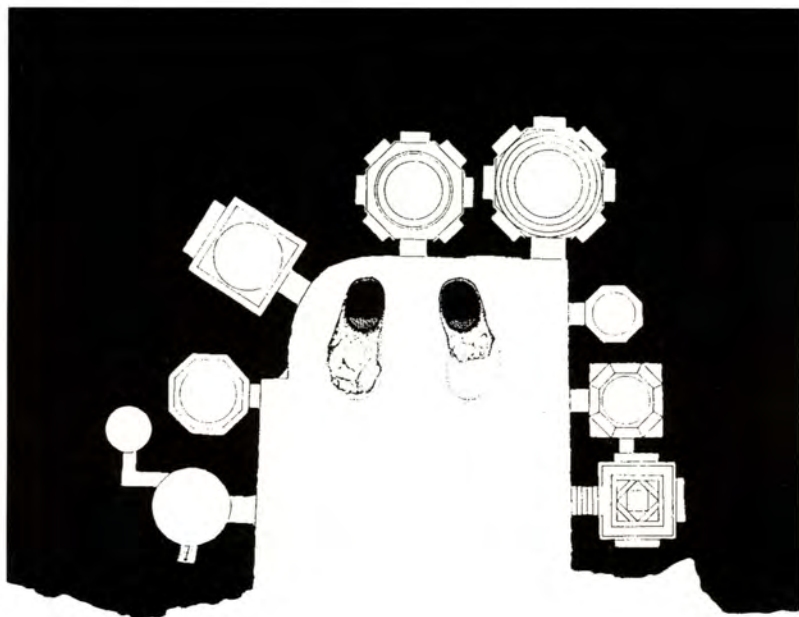


ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

ARQUITECTURA DE LO COLOSAL



ABRIL 2001



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

N.º 17. Abril 2001

ARQUITECTURA DE LO COLOSAL

Consejo de dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Javier Rivera

Consejo asesor:

Fernando R. de la Flor, Javier Maderuelo,
Antonio Miranda, Eduardo Subirats, Angélique Trachana

Consejo de administración:

Joaquín Ibáñez, Manuel Mazo, M.ª Teresa Ocejo, Miguel Ángel San José

Coordinación editorial:

Angélique Trachana

Director:

Antonio Fernández-Alba

Diseño:

ASTRAGALO

Portada:

Bamyan. Nicho de Buda, (altura 30 m. Planta cota + 3 m.)

Edición:

Celeste Ediciones S.A.
Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá
Con la colaboración de FCC Construcciones

Dirección, redacción y correspondencia:

C/ Hilarión Eslava, 49, 6.ºA - 28015 Madrid - Tel. y fax: 91 543 32 35

Canje universitario:

Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá
Colegio Trinitarios, C/ Trinidad, 1, 28801 Alcalá de Henares, Madrid.
Teléfono: (34) 91 885 52 55. Fax: (34) 91 885 52 75. E-mail: iea@e.fgua.es; www.riah.es

Administración y suscripciones:

Celeste Ediciones S.A.
C/ Fernando VI, 8 - 1.º. 28004 Madrid.
Tels. 91 310 05 99 - 902 118 298. Fax 91 310 04 59
E-mail: info@celesteediciones.com; www.celesteediciones.com

Distribución en América:

Celeste Ediciones y ARCE

Publicidad:

Labayru & Anciones
Tel. 91 577 32 12. Fax 91 577 44 39

Precio: España, 1.450 pta. Europa, 1.750 pta. América, 17 \$.

Esta revista ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura

Impreso en España - Printed in Spain.

ISSN: 1134-3672

Depósito legal: M. 23.448-1994

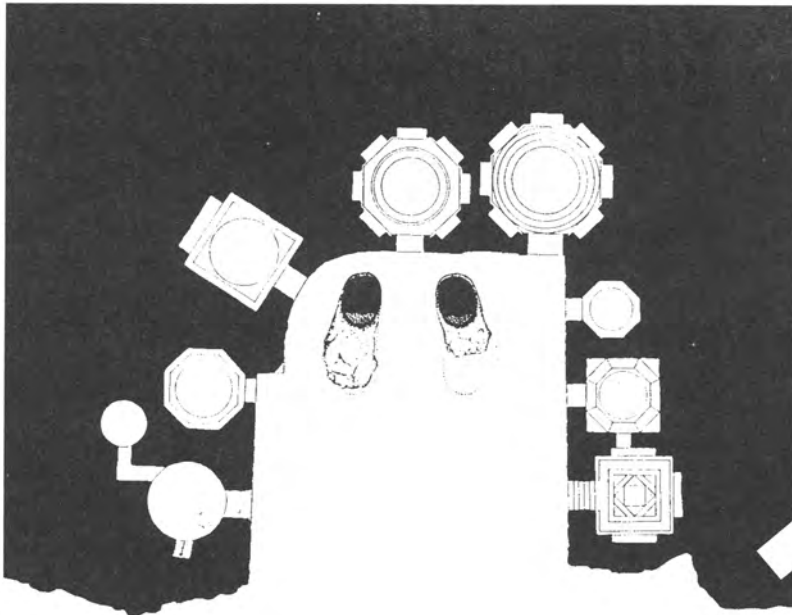


Esta revista es miembro de ARCE.
Asociación de Revistas Culturales de España.



FEDERACIÓN IBEROAMERICANA
DE REVISTAS CULTURALES

Esta revista es miembro de la
Federación Iberoamericana
de Revistas Culturales (FIRC)



ASTRAGALO:

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en forma de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura).

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto las laterales, que son rugosas, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía).

Las plantas del género *Astragalus*, flores algunas veces solitarias, pero casi siempre en racimos, espigas o nubes (Botánica).

SUMARIO

ARQUITECTURA DE LO COLOSAL



Angelique Trachana

Megaciudades e hyperedificios

Pág. 9

Eugenio Battisti

El significado antropológico de lo colosal
Del «Land Art» al «Minimal Art»

Pág. 17

Roberto Fernández

El mundo según Gulliver

Pág. 31

José Luis Sanz Botey

Colosos en el crepúsculo

Pág. 39

Fernando Casqueiro

La lógica (mecánica) de lo gigante

Pág. 63

Michel Melot

La confusión de los monumentos

Pág. 81

Eduardo Subirats

El hombre y la ciudad sublime

Pág. 91

Fernando Rodríguez de la Flor

La monumentalización de la memoria

Pág. 101

FORO ABIERTO

Josep M.^a Muntaner

Arquitectura y cine:

Blade Runner, *El show de Truman*
y otras películas urbanas

Pág. 115

RESEÑAS

Antonio Miranda

Blocao

Pág. 121

José Laborda Yneva

La tendencia de la historia

Pág. 123

J. L. Y.

Lo que no debe ser

Pág. 125

RELATOS

Carta de Cracovia 2000

Principios para la conservación
y restauración del patrimonio construido

Pág. 127

POSTFOLIO

Alberto Portera

Dejar de vivir: al final en el laberinto

Pág. 135

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 143

ARQUITECTURA DE LO COLOSAL

La tendencia hacia lo colosal, la desmesura, la sublimación en arquitectura, forma urbana, obra pública pero también en la obra de arte, y en todo tipo de producción incluida la cultural y la información, forma hoy día parte de las estrategias mercantiles de comunicación de las masas y manipulación de los consumidores. Su finalidad, según la fórmula más elemental, es la de «sorprender, gustar, instruir». El significado para quienes contemplan urbanísticamente y viven las consecuencias de lo colosal en la ciudad y en la arquitectura se percibe en términos de una exaltación estética; la pérdida de los valores funcional y social y la cualidad virtual de la urbanidad, la publicidad y la arquitectura escenográfica.

MEGACIUDADES e HYPEREDIFICIOS aparecen como problema y solución de nuestra civilización en que el crecimiento urbano constituye el signo del desarrollo económico. Hoy más de veinte ciudades en el mundo superan los 10.000.000 de habitantes y la mayoría de ellas pertenecen a países en vías de desarrollo. La destrucción de todas las formas económicas que no sean la urbana por el capitalismo tardío provoca la concentración de población en las grandes urbes donde se procura la subsistencia en la multiplicidad de servicios urbanos que a veces sólo encubren las múltiples formas de subempleo. Pero las grandes urbes se constituyen en realidad como grandes mercados que requieren de las altas concentraciones de consumidores de todo tipo de bienes y servicios. Para que el fenómeno se produzca se despliegan los medios y se crean las condiciones necesarias.

El tamaño y la población son definitivos del poder económico que concentran las ciudades. Pero no es únicamente lo que define las megaciudades; es su poder gravitacional sobre el mundo; son los nodos de la economía global; concentran las funciones superiores de dirección y gestión del planeta; los centros de control político y control de los medios de comunicación; de la creación y difusión de los mensajes dominantes; se distinguen por su gran capacidad simbólica.

La nueva estructura del poder económico y tecnológico se articula hoy en torno a la información y las comunicaciones por grandes grupos internacionales que gobiernan la economía mundial. Esa segunda revolución tecnológica tiene implicaciones directas en la organización territorial, incidiendo en una profunda transformación de las estructuras espaciales tradicionales y moder-

nas. La dispersión y la polarización de los servicios, junto con la concentración de los sectores más avanzados en nodos que imponen sus potentes imágenes corporativas en los perfiles urbanos, son las características comunes de la nueva generación urbana. Los hyperedificios aparecen entonces como solución a las grandes densidades de la aglomeración urbana y del deterioro del medioambiente por la extensión urbana. Pero en realidad siguen siendo los anacrónicos símbolos del nuevo poder económico y tecnológico del planeta.

Angelique Trachana analiza la tendencia hacia la creación de megaciudades definiendo sus características y explorando su «razón».

Eugenio Battisti desarrolla un discurso entorno al «significado antropológico de lo colosal» en el arte y la arquitectura.

Para Roberto Fernández, «la transgresión desahogada de la medida engendrará en la posmodernidad dos paradigmas que pueden atribuirse a lo sublime y lo romántico; dos efectos político-estéticos: por una parte la macromercancía de lo único, como exacerbación del valor y, por otra, la monstruosidad fantasmática de lo virtual. Traducido en arquitectura: el modelo *more is more* del *high tech* de los *records* o la estética neobarroca.

José Luis Sanz Botey hace una genealogía del rascacielos hasta la última generación de ciudades verticales y proyectos asociados a una utopía tecnológica sobre el fondo crepuscular milenarista de nuestra civilización.

6

Fernando Casqueiro describe «la lógica mecánica» de lo gigante concluyendo con la regla de que el tipo arquitectónico es función del tamaño.

Michel Melot examina el contenido de lo monumental significando su transformación en nuestros días en que todo puede volverse monumento a merced de las circunstancias y de las modas.

Eduardo Subirats analiza la condición humana en la ciudad sublime. Haciendo referencia a la obra pictórica de Hugh Ferriss, así como su descripción literaria de la ciudad del mañana en su libro *The metropolis of tomorrow*, pone en relieve la realidad de la ciudad moderna bajo las condiciones culturales y sociales de su transformación.

Fernando Rodríguez de la Flor señala los enunciados programáticos de nuestro momento histórico caracterizado por la desmesura de sus miras que manifiesta un deseo urgente de abrirse a todas las fluencias comunicativas, tanto si éstas provienen del pasado, como si llaman a un porvenir del que no tenemos todavía exacta referencia: construir bibliotecas, improvisar los nuevos dominios ergonómicos para la pluralidad de consultas multimedia, rehabilitar espacios del pasado, mantener los espacios de la memoria, emplear en todo momento medios tecnológicos.

En FORO ABIERTO, Josep M^a Muntaner, en «Arquitectura y cine», muestra la interacción entre realidad y virtualidad en la construcción urbana. A lo largo de su historia, el cine ha demostra-

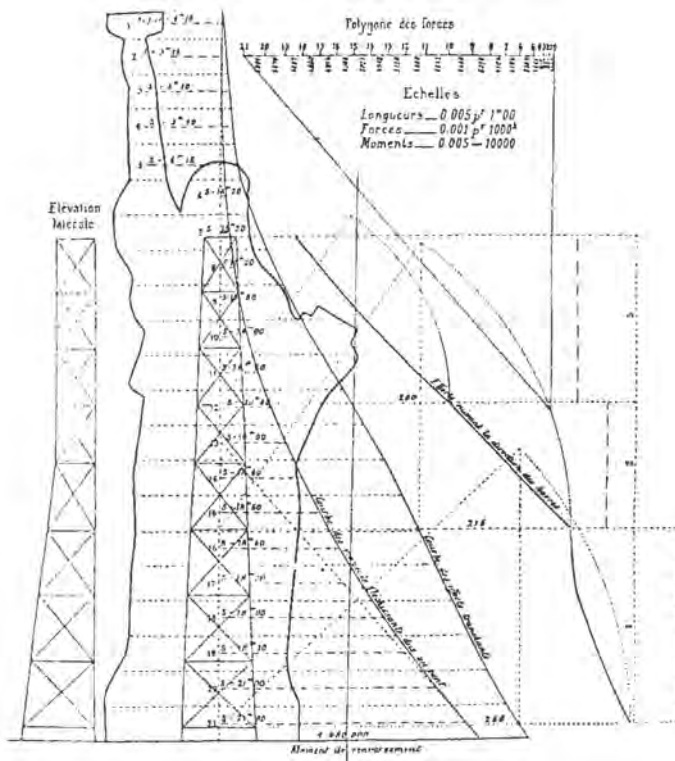
do una inagotable capacidad para ir explicitando las características de las ciudades en relación con la evolución de la condición humana y de las sociedades, reflejando las relaciones entre entorno vital e individuos.

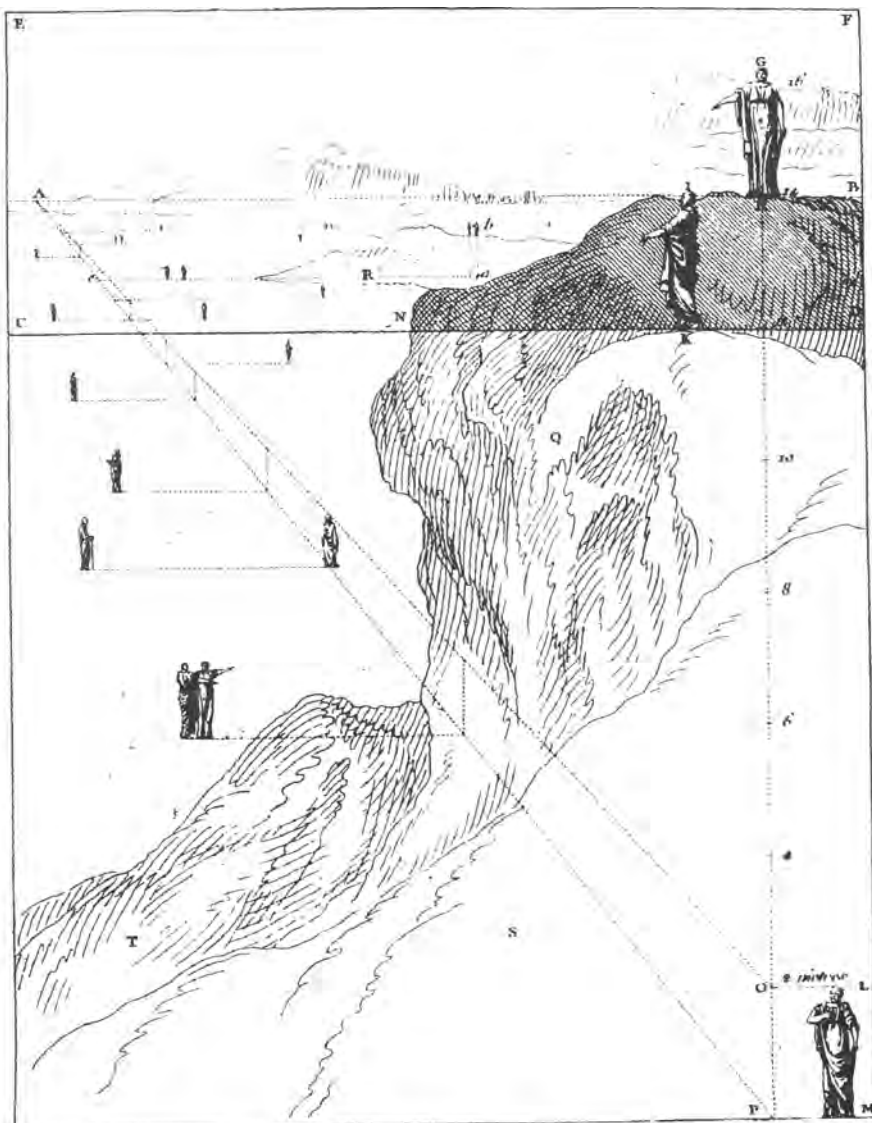
En RESEÑAS, Antonio Miranda reseña *Blocao* de Fernando Rodríguez de la Flor, editado por Biblioteca Nueva.

José Laborda Yneva reseña *La construcción del pasado* de Antonio Pizza y *La ciudad Posmoderna* de Giandoménico Amendola, ambos editados por Celeste Ediciones.

En RELATOS se da a conocer el último documento internacional entorno a los «Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido», La CARTA DE CRACOVIA 2000.

En POSTFOLIO, el Dr. Alberto Portera traspone la noción de la inmensidad en el laberinto y el caos examinando a la vez el laberinto construido y el laberinto mental.





Elements de perspective (1800) Pierre-Henri Valenciennes
 de *Imágenes de la Perspectiva* pág. (98). Javier Navarro Zubillaga. Ed. Siruela.

MEGACIUDADES E HIPEREDIFICIOS

El impacto de la globalización sobre la estructura espacial y social

Angelique Trachana

La autora analiza la tendencia hacia la creación de megaciudades definiendo sus características y explorando su «razón».

La humanidad se encamina hacia un mundo de urbanización generalizada. Ya se sabe no sólo porque los datos indican que la mayoría de la población del planeta vivirá en áreas urbanas a principios del siglo XXI, sino porque las áreas rurales tienden ya a formar parte del sistema de relaciones económicas, políticas culturales y de comunicación organizado a partir de los centros urbanos.

9

Si tendencialmente todo es urbano, necesitamos ya nuevas categorías conceptuales, distintas de las que definen la ciudad, para definir las nuevas formas de relación entre el espacio y la sociedad. Las nuevas formas de producción inscritas y determinadas por esa segunda revolución tecnológica, la de los medios de comunicación e información, permiten la globalización económica e inducen a nuevos modos de organización social, ya sea en las áreas metropolitanas, las regiones o los continentes.

La articulación entre tecnología, economía, sociedad, cultura y espacio, aunque constituye un proceso abierto, variable e interactivo, está supeditado y condicionado por la comunicación informacional a nivel global.

La comunicación en la base de las expresiones culturales de la sociedad y del imaginario de los individuos está crecientemente globalizada a partir del sistema emergente de los multimedia. Este sistema representa un nuevo poder que controla financiera y tecnológicamente a través de grandes grupos internacionales con representación institucional, el gobierno de la economía mundial.

La globalización económica, la informacionalización y la difusión urbana generalizada parecen converger hacia una nueva forma de relación entre sociedad y territorio y hábitat. Tras milenios

de existencia, las ciudades y la cultura urbana, o la cultura como consecuencia de lo urbano, entran en un *inevitable* declive histórico. De los epifenómenos de ese proceso de la urbanización generalizada hay que destacar la dramática precariedad de los asentamientos humanos; la baja calidad constructiva y ambiental del hábitat; las intrincadas relaciones espaciales entre vivienda, trabajo y servicios; las «nuevas» formas de socialización que coinciden meramente con el consumo. La agudización de los problemas medioambientales como consecuencia del sistema depredador y contaminador del asentamiento humano aplicado tendencialmente en la totalidad del territorio, señala la insostenibilidad de una civilización y la debilidad de una cultura. Cultura que se materializa como expresión de un hacer tecnocrático y de un pensamiento unidimensional. Esa forma que se ciñe al paradigma económico tiene como consecuencia la desaparición de la ciudad como expresión cultural. La nueva forma cultural articula el mundo de la urbanización generalizada en un sistema específico de relaciones socio-culturales y de instituciones que ha suplantado la ciudad y establecido una nueva forma de control sobre la vida de los ciudadanos.

10 Hay que destacar dos ritmos tendenciales de lo urbano: uno es el que organiza el mundo en torno a grandes aglomeraciones difusas, de funciones económicas y asentamientos humanos diseminados a lo largo de vías de transporte con zonas semirurales intersticiales, áreas periurbanas incontroladas y servicios desigualmente repartidos en una infraestructura discontinua. El segundo es aquel que organiza «lo global» en torno a centros direccionales, tecnológicos y residenciales de elite conectados entre sí por comunicaciones a larga distancia y redes electrónicas. Mientras, la población tiende a individualizar su hábitat en la difusión urbana o agruparse en comunidades defensivas de ideología casi tribal para asegurar su supervivencia en un mundo estructurado globalmente en su centro y desestructurado localmente en múltiples periferias.

Pero el proceso inscrito en la lógica del potente sistema tecnoeconómico emergente y las promesas de prosperidad material y optimismo que irradia, dramáticamente no puede ser compartido por una perspectiva de creatividad cultural y moral, ya que en la cultura de la era de los *massmedia* y en la base de la educación lo que existe no es más que un conocimiento instrumental capaz tanto de aportar recursos humanos de fuerza de trabajo cualificada apto para gestionar el nuevo sistema técnico-económico como de proporcionar consumidores al sistema de producción.

La *integración cultural* de sociedades cada vez más diversificadas bajo la hegemonía de ciertos valores universalizados, a la vez que se defiende la construcción del particularismo con base histórica y territorial, son hoy los elementos básicos para la institución de las sociedades. La producción espacial ha de proporcionar para los individuos un denominador cultural común y aglutinador de los fragmentos sociales de muy diversos referentes culturales y patrones de comportamiento que compiten entre sí y se sitúan frente a los flujos globales de poder y riqueza; esos sí establecen códigos de comunicación entre las distintas culturas.

La globalización y la informacionalización de los procesos de producción, distribución y gestión vienen a modificar profundamente la estructura espacial y social de las ciudades en todo el planeta. Los nuevos procesos de transformación urbana se articulan entre lo local y lo global; podemos decir que giran entorno a los siguientes ejes:

- En primer lugar, los servicios avanzados e industria de alta tecnología estratégicamente dominantes.
- La emergencia de nuevos patrones espaciales de asentamiento, tanto en los países desarrollados como en aquellos en vías de desarrollo. Consideramos en particular la emergencia de megaciudades; el modelo de «ciudad dispersa» y las intrincadas articulaciones entre viejas y nuevas formas de urbanización.
- La constitución de una espacialidad urbana polarizada, intrametropolitana en un sentido históricamente nuevo y basado en la movilidad.

La economía informacional global está organizada sobre la base de centros direccionales capaces de coordinar, gestionar e innovar las actividades de empresas estructuradas en redes de intercambio interurbano y transnacional (Hall, 1995). En el centro de los nuevos procesos económicos están las actividades financieras, de seguros, inmobiliarias, de consultoría, de servicios legales, de publicidad, diseño, *marketing*, relaciones públicas, seguridad, obtención de información y gestión de sistemas informáticos (Daniels, 1993). Asimismo, las actividades de I+D son determinantes en la industria, la agricultura y los servicios. El conjunto de estas actividades tienen algo en común: son flujos de información y conocimiento (Norman 1993). Por tanto, a partir de un sistema desarrollado de telecomunicaciones podrían localizarse en cualquier lugar del planeta. Y sin embargo, el nuevo patrón espacial de la localización de servicios avanzados se caracteriza por la simultaneidad de su concentración y su dispersión: lo importante es su interrelación mediante una red de flujos (Graham, 1994; Moss, 1987). Esos sectores de actividad, que son los de más rápido crecimiento, se convierten en los sectores más dinámicos en las inversiones urbanas de las principales áreas metropolitanas (Enderwick, 1989). Su concentración en nodos de algunos países según un modelo jerárquico entre centros urbanos, como se ha mostrado en el estudio clásico de Saskia Sassen sobre la ciudad global, crea el dominio conjunto de Nueva York, Londres y Tokyo en las finanzas internacionales. Así, otras ciudades mundiales forman los eslabones de la cadena dominante de gestión global, como es el caso de Hong Kong, Osaka, Francfort, París, Zúrich, Los Ángeles, San Francisco, Ámsterdam y Milán (Sassen, 1995). Nuevos «centros regionales» emergen, conforme se extiende la red de interacciones en que se basa la economía global: entre otros, Madrid y Barcelona, Sao Paulo, Buenos Aires, México, Taipei, Moscú. Cada región del mundo que se articula a la economía global, «dinamizando su economía y sociedad locales», el requisito que tiene que cumplir es la constitución de un nodo urbano de gestión de servicios avanzados organizados, invariadamente, en

torno a un aeropuerto internacional; un sistema de telecomunicaciones por satélite; hoteles de lujo, con seguridad adecuada; servicios de asistencia -secretarial, idiomas, etc.-; empresas financieras y de consultoría con conocimiento de la región; oficinas de los gobiernos regionales y locales capaces de proporcionar información e infraestructura de apoyo al inversor internacional; además de un mercado de trabajo local con personal cualificado en servicios avanzados e infraestructura tecnológica.

En cumplimiento de estas funciones, está transformándose profundamente la estructura espacial y la imagen de las ciudades. Los hiperedificios, grandes estructuras en altura, de gran despliegue tecnológico y de imagen, se presentan a veces justificados como solución al problema de hiperdensidad y forma de descongestión de territorio urbanizado. Pero siguen siendo en la realidad los viejos símbolos del nuevo poder económico y tecnológico.

Así mismo, se transforman sustancialmente las relaciones entre ciudad y su región. En Europa por ejemplo, el estudio de Cappelin sobre las redes de servicios en las ciudades europeas muestra la creciente interdependencia y complementariedad entre los centros urbanos de dimensión media. Según dicho estudio, «la importancia relativa de las relaciones entre ciudad y región parece disminuir con respecto a las relaciones que vinculan entre sí las ciudades de distintas regiones o países. Las nuevas actividades se concentran en polos específicos, lo cual implica una creciente disparidad entre los polos urbanos y sus *hinderlands* respectivos» (Cappelin, 1991, p. 237).

12

La nueva era (económica) concibe la *flexibilidad* como mecanismo básico de gestión de las economías de la aglomeración, al mismo tiempo que admite altos niveles de incertidumbre inducidos por el cambio tecnológico y tolera la descalificación del mercado, la desregularización y la globalización. Para ello requiere un reforzamiento de la estructura de las funciones de control -sobre las funciones de control se estructura una gran parte de los servicios- determinantes del intercambio de información y da lugar a las concentraciones locacionales de la información. Sobre esa base, la jerarquía interurbana está sujeta a una competición feroz entre sectores tan volátiles como las finanzas o las inversiones inmobiliarias.

El fracaso relativo de la planificación urbana se debe, según Daniels, a que los grandes proyectos urbanos y de desarrollo de las ciudades se convierten en rehenes de factores internacionales externos sobre los que existe escaso control (p. 166). La volubilidad del desarrollo de los centros urbanos ilustra la extrema dependencia actual de las ciudades de los flujos incontrolables de la inversión global.

El nuevo papel estratégico para las grandes ciudades dentro del esquema combinatorio de dispersión espacial e integración global se desempeña a la vez como puntos direccionales de la organización de la economía mundial, altamente concentrados y como mercados para los propios productos y servicios producidos (Sassen, 1991).

Junto a la concentración direccional en los centros de las grandes metrópolis, se ha constituido una red dispersa y articulada en la gestión de los servicios, localizada en las periferias metropolitanas, así como en los centros metropolitanos regionales de menor entidad. Lo significativo del proceso espacial no es, por tanto, ni la concentración ni la dispersión de actividades, sino la relación entre ambas tendencias. Es decir, la constitución de una red interdependiente y jerarquizada de complejos productores de servicios a partir de flujos de información telecomunicados. La ciudad se transforma en una red de nodos urbanos de distinto nivel y con distintas funciones que se extiende por todo el planeta y funciona como centro nervioso de la nueva economía, en un sistema interactivo de geometría variable a la que deben adaptarse las ciudades y la que determina la suerte de los ciudadanos.

Así que los procesos tecnológicos y económicos conducen a una profunda transformación de la estructura espacial urbana en una relación intrincada con la historia, la cultura y las instituciones de cada país, región y ciudad.

El modelo tendencial es la constitución de las *megaciudades*, sobre todo en los países de nueva industrialización. Las megaciudades son algo más que gigantescas aglomeraciones territoriales de seres humanos. Ciertamente, asistimos al proceso de formación de asentamientos humanos por encima de 10 millones de personas. Pero el tamaño no es lo que realmente define las megaciudades. Son en realidad los nodos de la economía global y de las naciones más poderosas. En su territorio concentran las funciones superiores de dirección, producción y gestión del planeta; los centros de control político; el control de los medios de comunicación; la capacidad simbólica de creación y difusión de los mensajes dominantes. Casi todos ellos distintos de la matriz cultural europeo-norteamericana todavía dominante: Tokyo, Sao Paolo, Nueva York, Ciudad de México, Shanghai, Bombay, Los Ángeles, Buenos Aires, Seúl, Pekín, Río de Janeiro, Calcuta, Osaka, según la clasificación de Naciones Unidas para 1992. Pero a este club habría que añadir a mediados de los noventa, Yakarta, Moscú, El Cairo, Nueva Delhi, Londres, París, Lagos, Dacca, Karachi y Tianjin. No todos son centros dominantes de la economía global, pero en todos los casos conectan a dicha economía global procesos y funciones que afectan a cientos de millones de personas. Las megaciudades deben ser definidas en términos de su poder gravitacional en relación con amplias regiones del mundo. Las megaciudades articulan la economía global, conectan las redes informacionales y concentran el poder mundial. Pero, y sobre todo, son receptáculos de inmensos sectores de población que luchan por sobrevivir.

En cuanto a estructura espacial, lo más significativo de las megaciudades es que están conectadas externamente a las redes globales, mientras que están internamente desconectadas a aquellos sectores de sus poblaciones locales considerados funcionalmente innecesarios o socialmente perturbadores: los «desechables». Y esto es tan cierto de Nueva York como de México DF o Yakarta; internamente son desconectadas social y espacialmente. Las megaciudades son una forma espacial caracterizada por vínculos funcionales establecidos en un amplio territorio,

al tiempo que muestran una gran discontinuidad en su patrón de ocupación del suelo. Sus jerarquías sociales y funcionales son confusas; organizadas en unidades territoriales segregadas y sembradas de fragmentos urbanos de usos sociales no siempre reconocidos por el sistema. Como ilustración de esa perspectiva analítica, una de las megaciudades que se presenta como la potencialmente más importante de siglo XXI, actualmente en proceso de formación, es la del Río de las Perlas, constituida por un sistema de relaciones funcionales en un vasto territorio en torno a los núcleos de Hong Kong, Shenzhen, Cantón, Delta del Río de las Perlas, Macao y Zhuhai. Pero tendencias actuales apuntan ya hacia la formación de otra megaciudad asiática de dimensión humana y económicamente aún mayor que la del sur de China. En efecto, a principios del siglo XXI, el corredor Tokyo-Yokohama-Nagoya, que ya constituye una unidad económica-funcional, conectará con la constelación Kyoto-Osaka-Kobe, con la que posee fácil comunicación por tren de alta velocidad, creando la mayor macro-región metropolitana en la historia de la humanidad, no sólo en número de habitantes, sino en concentración de potencial económico y tecnológico.

La gran concentración urbana a pesar de los graves problemas sociales y medioambientales que acarrea, será el gran imán para las funciones y sectores sociales de alto nivel. El sueño ecológico alternativo de un universo de pequeñas comunidades en la naturaleza, conectadas por medios electrónicos, quedará reducido a una pequeña elite californiana, o más significativamente a la marginalidad social y funcional de las áreas rurales en todo el mundo.

14 Las grandes aglomeraciones urbanas no constituyen solamente los centros del dinamismo económico, tecnológico en sus países y en el sistema global, sino que son los centros de «innovación cultural», de creación de símbolos y de investigación científica, es decir, de los procesos estratégicamente decisivos en la era de información. Son, por tanto, centros de poder político por la fuerza ideológica y económica que representan. Por ser los puntos de conexión del sistema mundial de comunicación y de gestión estructurado en su entorno, el futuro de la humanidad se está jugando en ellas. Según Borja y Castells, cualquier intento de rechazar lo inevitable, en lugar de adaptarlo a las necesidades sociales y de gestionar sus contradicciones y conflictos, conducirá a una distancia creciente entre la realidad y la teoría urbanas. El futuro inmediato es la urbanización generalizada y la tendencia a la gran concentración urbana en nodos estratégicos de gran dimensión humana y territorial que constituirán las megaciudades.

Esa nueva realidad urbana tiene no obstante su especificidad en los procesos de urbanización de las áreas desarrolladas en Norteamérica y Europa, determinada por dos historias urbanas diferenciadas.

En Norteamérica se vive una nueva oleada de expansión territorial en la periferia urbana, en cierto modo imitada en otras áreas del mundo. El periodista Joel Garreau (1991) caracteriza la nueva forma espacial como *Edge City*, o ciudad de borde. Cada una de estas unidades espaciales se extiende sobre decenas de kilómetros de edificios de oficinas, servicios comerciales y

áreas residenciales cada vez más densas, todas de nueva planta, conectadas por una red de autopistas. Es una civilización de áreas de urbanización diseminada, en la que la vida se organiza en torno a la bipolaridad trabajo informatizado/hogar individualizado y dominado por la cultura audiovisual.

El desarrollo de estas constelaciones resalta la interdependencia funcional de diferentes unidades y procesos del sistema urbano, minimizando el papel de la contigüidad territorial y maximizando la importancia de las redes de comunicaciones, tanto en línea telefónica como en transporte terrestre.

Este modelo de urbanización responde a la experiencia histórica y cultural norteamericana, caracterizada por un continuo intento de superar los problemas económicos, sociales y urbanos mediante la movilidad geográfica (Kunstel, 1993). Primero, mediante la emigración a América para escapar de las condiciones de los países de origen. Después, mediante la marcha hacia el Oeste y la colonización de un vasto continente. Más adelante, mediante el abandono de las ciudades centrales por las clases medias para construir una nueva civilización suburbana en torno al automóvil, la televisión y la propiedad de una casa unifamiliar subvencionada por el Estado. Y ahora, mediante la superación de los suburbios constituidos, la disertación de las áreas rurales y la formación de la *Edge city* a lo largo de ejes de autopista sin otra orientación que lugares de trabajo igualmente dispersos, residencias individuales en paquetes densos, sin referencia urbana, y centros de servicios en nudos de intercambio de autopistas. Aunque no es el fin de las ciudades, ya que Nueva York, San Francisco y tantos otros centros urbanos continúan vibrando de actividad social, cultural, comercial y direccional, sí asistimos a la separación de una proporción creciente de población norteamericana -más de la mitad en esos momentos- de cualquier experiencia urbana en su cotidianidad.

En las viejas ciudades europeas en procesos de profunda reorganización funcional, cultural y espacial, las tendencias de globalización económica e informacional de las sociedades se articulan de formas particularmente claras (Hall, 1995; Martinotti, 1993). El aspecto más acentuado de esta transformación es un nivel segregacional muy alto. La nueva elite gerencial y tecnocrática que ocupa la cúspide del nuevo sistema crea sus espacios exclusivos, tal como lo hizo la anterior elite burguesa. En la mayor parte de las ciudades europeas (París, Bruselas, Roma, Madrid, Ámsterdam), a diferencia de las ciudades norteamericanas, las clases superiores habitan, en su mayoría, en la ciudad central y en barrios distintivos aunque no siempre con el mayor valor histórico y cultural de los espacios urbanos, pero sí con su nivel de conservación y equipamiento.

El mundo suburbano de las ciudades europeas es altamente diferenciado. En él se incluyen en particular las periferias de clase obrera y trabajadores de servicios entorno a los polígonos de viviendas públicas o subvencionadas construidos durante el período álgido del Estado del Bienestar urbano. Son también lugares de producción industrial, tanto tradicional como de nuevas

tecnologías. En varios países (Francia, Suecia, Inglaterra) han sido estructurados en torno a «ciudades nuevas» habitadas generalmente por clases medias profesionales y núcleos de actividad y de servicios descentralizados, frecuentemente públicos o parapúblicos. Sumándose a esa diversidad social y funcional, numerosos conjuntos habitacionales de vivienda pública en los suburbios, han ido convirtiéndose en guetos de minorías étnicas inmigrantes conforme sus primitivos ocupantes fueron encontrando mejores alternativas en el mercado de vivienda.

Las ciudades centrales también se caracterizan por la mezcla de reminiscencias de tiempos históricos y la superposición de funciones y culturas en un mismo espacio. Tanto las nuevas clases urbanas ascendentes como los inmigrantes y las contraculturas juveniles se rivalizan los centros urbanos. También se encuba la marginalidad, los guetos étnicos y los procesos acelerados del deterioro de su espacio físico.

El nuevo paisaje urbano está hecho, en fin, de una superposición de procesos socioeconómicos y tiempos históricos que trabajan sobre un espacio construido, destruido y reconstruido en oleadas sucesivas de transformación urbana. Lo que la globalización produce específicamente es la aceleración de ese proceso continuo de adaptación urbana en función de objetivos cada vez más externos a la sociedad local. En último término, las ciudades europeas mantienen la fachada de una historia urbana culturalmente enraizada, pero la cultura global penetra en todos los aspectos de la vida urbana.

BIBLIOGRAFÍA

- Jordi BORJA y Manuel CASTELLS, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Pensamiento, Madrid, 1997.
- R. CAPPELIN, «International Networks of cities» en R. CAMAGNI, *Innovation Networks: Spatial Perspectives*, Belhaven Press, Londres, 1991, pág. 237.
- P. W. DANIELS, *Service Industries in the World Economy*, Blackwell Publishers, Oxford, 1993.
- Javier ECHEVERRÍA, *Telópolis*, Destino, Barcelona, 1995.
- P. ENDERWICK, *Multinational Service Firms*, Routledge, Londres, 1989.
- Joel GARREAU, *Edge City. Life on the New Frontier*, Doubleday, Nueva York, 1991.
- S. GRAHAM, «Networking Cities: Telematics in Urban Policy-A Critical Review», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 18, nº 3, 1994, págs. 416-431.
- P. HALL, «Towards a General Urban Theory» en Brotchie *et alia* (eds.), *Cities in competition. Productive and sustainable cities for the 21st century*, Longman Australia, Sidney, 1995. págs. 3-32.
- J. H. KUNSTLER, *The Geography of Nowhere*, Simon and Schuster, Nueva York, 1993.
- G. MARTINOTTI, *Metropoli. La nuova morfologia sociale de la città*, Il Mulino, Bolonia, 1993.
- M. MOSS, «Telecommunications, World Cities, and Urban Policy», *Urban Studies*, nº 24, 1987, págs. 534-546.
- A. L. NORMAN, *Informational society. An economic theory of discovery, invention and innovation*, Kluwer Academic Publishers, Boston, 1993.
- J. L. RAMÍREZ, «La construcción de la ciudad como lógica y como retórica», *Astrágalo XII*, Madrid, 1999.
- S. SASSEN, *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1991.
- S. SASSEN, *Cities in a World Economy*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, California, 1994.

EL SIGNIFICADO ANTROPOLÓGICO DE LO COLOSAL

Del «Land Art» al «Minimal Art»

Eugenio Battisti

El significado, para quienes contemplan urbanísticamente, y viven las consecuencias de lo colosal en la ciudad y en la arquitectura se percibe en términos de una exaltación estética; ante la pérdida de los valores funcional y social, la exaltación de la cualidad virtual de la urbanidad, la publicidad y la arquitectura escenográfica.

El gigantismo en la escultura de hoy en día es un tema que se nos escapa de las manos y se acoge a un tratamiento teórico astuto e imaginativo. Aparentemente, su vinculación con la historia no es demasiado fuerte; cuando surge, pretende ser un puro fruto de la inspiración personal e, incluso, aunque sus precursores, legendarios o inventados, sean conocidos, nadie quiere ya hablar de ello. Sin embargo, si se raspa la pátina, brota de pronto el meollo tradicional, complicando aún más el problema que, por otra parte, tiene componentes comunes. Lo cierto es que, no bien la pintura empieza a intentar entramados a gran escala, sirviéndose de técnicas y materiales nuevos, los escultores salen de su escondite y se colocan a su lado, inundando más si cabe las mismas galerías con enormes estructuras de aglomerado, de plástico o de preciosísimos y carísimos metales: no debe hablarse, en este sentido, de un rena-

cimiento de la vieja rivalidad entre las artes, que, aparte la dignidad estética fundada en muy famosas cartas, tratados, opúsculos, grabados, alegorías y comités públicos, significó sobre todo un duelo a muerte para apoderarse de la mayor tajada del dinero que, en una u otra forma, se destinaba a fines públicos. El esfuerzo organizativo y financiero que empuña a los mejores artistas en la búsqueda de patrocinadores o de oportunidades, casi siempre conmemorativas o solemnes, que les permitan realizar sus gigantescas obras, supone, luego, el *pathos* de un agotador apilamiento, bloque sobre bloque, como si de una moderna escalada del Olimpo se tratara. Faltan, obviamente, con la excepción de Rusia, los gigantes antropomorfos, el interior de cuya cabeza se puede visitar, las patas de caracol, los ojos de faro que desde la lejanía hacen guiños a los navegantes, si bien no escasean, ciertamente, los bustos de los Presidentes, esculpidos con

17

bulldozers. Pero el corpachón, talla extra que despierta envidia, erotismo o terror, ha pasado a los laboratorios de genética y a las películas de ciencia ficción, mientras que gran parte del colosalismo moderno se disfraza de retorno a la naturaleza (la mayoría de las veces, para dañarla y destruirla después) o de preciosismo neotécnico o neocapitalista, adueñándose del mito del progreso que ha conducido, en el plazo de unos pocos siglos, a un cambio dramático y radical de las dimensiones, ya sea en la ciudad, en la fábrica o en los servicios, y valiéndose, incluso, de esta magnificación tanto como símbolo cuanto como instrumento.

La arquitectura como escultura

Pero el problema central es otro: ¿por qué estos escultores (si es que todavía podemos denominarlos así) no han trabajado como ingenieros, construyendo inmensos puentes¹, o como arquitectos, modelando, mejor, los nuevos rascacielos de trescientos cincuenta metros, en vez de debatirse en una maraña de esquemas que los vinculan a aquéllos?

Encontramos rápidamente la respuesta, concisa y nítida, en un texto sagrado singular al gusto moderno, *Los fundamentos del arte moderno*, de Ozenfant², que se inicia con unos espléndidos desnudos de unas mujeres negras, que incluye un poco de todo, desde la prehistoria a Picasso, Picabia, Leger, Miró, que proporciona impresionantes estadísticas sobre la frecuencia de determinados colores en los versos de los poetas franceses de 1807 en adelante y que, utilizando fotografías, hace juegos que encajan precisamente en nuestro tema, elogiando al pequeño escultor que crea un gi-

gantesco soldado de Creta, copiado de un respetable pero normal modelo humano, encaramado sobre dos cajas de madera; o a la dama que posa con elegancia victoriana para que le hagan un pequeño, pequeñísimo, retrato de perfil, o al heroico cincelador, ocupado en imprimir carnalidad y procacidad a una inmensa e impúdica ninfa de mármol.

Ahora, Ozenfant declara:

«LA ARQUITECTURA LIBRE, (O MEJOR, LA ARQUITECTURA QUE HA CONQUISTADO LA LIBERTAD) ES ESCULTURA». «Llamemos arquitecto (auténtico) al que concibe edificios con la exclusiva finalidad esencial de crear belleza: monumentos votivos, templos, arcos triunfales, tumbas, etc. Ése es aquí tan libre como el poeta, el músico, el pintor y, por analogía, su principal misión consiste en evocar emociones en nosotros. Cualquier medio es, por lo tanto, válido y legítimo, si logra provocar fuertes sentimientos.»

El hálito romántico (que nos vendrá muy bien cuando hayamos descubierto sus orígenes) resulta, sin embargo, contrarrestado, a lo largo de todo el libro, mediante determinados mecanismos correctivos, tales como el elogio a Ettore Bugatti por sus automóviles, que se declaran magníficamente funcionales, la antología de las obras maestras, realizadas en cemento armado según el método Hennebique (ejemplo actualizado de la arquitectura sin arquitecto), las vistas del interior y del exterior de la Torre Observatorio de Einstein, en Poznan, y, con perdón de los escenógrafos de la penúltima película catástrofica, un espectacular enfoque, mejor que los de ellos, del casco metálico del Zeppelin.

¿Será verdad que la escultura es la alternativa de la arquitectura o, más aún, su única alterna-

tiva posible? En vista de todo lo que ha precedido al arte contemporáneo, tal alternativa parece bastante reaccionaria y conservadora. Pintoresco, digno de un Baile Excelsior (y anterior a éste, que data de 1881), es el monumento conmemorativo de la inauguración del túnel de Fréjus, en la Plaza Statuto de Turín, construido, en 1879, por Luigi Belli y sus alumnos de la Academia Albertina. Aquí, en lugar de una apoteosis estilística del progreso, nos encontramos con una especie de psicomaquia o, mejor aún, con el resultado de multiplicar aproximadamente por 50, la altitud de las «montañas del infierno» del XVI, en la cadena del Riccio, en Padua, de forma que, pese a las modificaciones iconográficas, se diría que representa la caída o el castigo de los gigantes, con las víctimas inocentes del trabajo derrumbadas boca arriba. Y ¿qué decir, luego, de esa horripilante negación de los ideales sincretistas del liberalismo político, de las libertades ciudadanas, del capitalismo progresivo, del desarrollo industrial y del europeísmo que caracterizaron parte del Resurgimiento, que administra, día a día, a indígenas y foráneos, aquel condenado Sacconi que construyera sobre el Campidoglio un equivalente meridional, increíblemente raquíutico, de las locuras de un Luis II de Baviera, que no podrá jamás, ni en el presente ni en el futuro, convertirse en el guión de una hermosísima película. Ante esta decadencia, podríamos también lamentarnos de que las geniales torres de la Sagrada Familia de Gaudí enmascaren, en el horizonte de Barcelona, la industrialización catalana, haciéndonos olvidar la presencia de una óptima arquitectura industrial y de un noble socialismo. Mientras que la función ennoblecedora

de la escultura monumental, como arquitectura pura, puede atribuirse sin reservas a las artesanales torres de Watts, pobremente construidas en una raquíutica parcela, junto a las vías del tren, en un *ghetto* arenoso, y que sobreviven, indemnes a los terremotos, al lado de las ruinas de la casa familiar, incendiada por los vándalos. Obviamente, para Ozenfant, la función de la «arquitectura pura» debía ser innovadora y espiritual, no una evasión o un grito personal, sino un reclamo, por lo que pudiera pasar, a la pureza tecnológica traicionada por los arquitectos impuros, en un determinado momento: «El arte es el punto culminante del esfuerzo humano», un rito cosmológico e incluso ecológico: él, en realidad, propone que se utilicen a modo de escultura o de arquitectura las nubes del cielo (tal y como más tarde pensaría hacer Arp), las cimas de las montañas, el fuego (en su versión más manejable de los fuegos artificiales). Y, en definitiva, lo sublime que sobrevive reniega del Kitsch, descubre otras tradiciones y se toma su revancha. La finalidad de lo sublime, según los teóricos del XVIII y según la fórmula más elemental, es la de «sorprender, gustar e instruir». Para que esto suceda es necesario que el diálogo entre la obra artística y quien la contempla sea animado y rico en referencias a los elementos emotivos externos que actúen a modo de exageración o de metáfora. Ésta es la razón por la cual lo sublime rechaza la imitación de un modelo o de la naturaleza ordinaria, que lo obligaría a un diálogo, por así decirlo, preconstituido sobre elementos claramente expuestos, para una improvisada incursión en lo imaginario y en lo mágico, o en lo aterrador y en lo insólito (lo que, en el

xviii, residía en la recién “descubierta” naturaleza agreste de los Alpes), prefiriendo así «gigantescas montañas, acantilados y otros promontorios y objetos terroríficos», «precipicios, torrentes, cascadas, tempestades e incendios». Obviamente, para que pueda realizar su función, esta naturaleza debe ser parcialmente conocida y, en cierto modo, previamente homologada a nivel colectivo. Lo sublime de hoy estará, consiguientemente, representado por los desiertos de Arizona, o de Nuevo Méjico, por el Gran Lago Salado y, en definitiva, por el exotismo al alcance de la mano, como podían serlo los Alpes para los ingleses que viajaban a Venecia. O quizá el referente resida en esa otra naturaleza conceptual que es la tradición histórica, es decir, esas siete o más maravillas del mundo que tipológicamente siguen siendo las mismas, aunque cambien de nombre o de ubicación: podemos repararlas, incluso en reediciones de precio módico, hojeando el *Entwürft einer Historischen Architectur*, de Fischer von Erlach, de 1725, donde aparecen sucesivamente el Stonehenge, los Puentes Colgantes chinos, el Templo de Salomón inspirado en El Escorial, los Jardines Colgantes de Babilonia contaminados por las pirámides mejicanas, nada menos que tres pirámides egipcias, la mayor de las cuales fue erigida con el sudor de 360.000 obreros, la estatua de Zeus en Olimpia, de 60 pies de altura, el inevitable Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas, más escenográfico y funcional que la Estatua de la Libertad, el Faro de Ptolomeo, bello y dispuesto para ser copiado por los constructores de rascacielos comerciales, y el Monte Athos, transformado, para delicia de los tiranos presentes y futuros,

en un retrato, estilo Miguel Angel, de Alejandro de Macedonia. La actualización de Fischer von Erlach se ha venido llevando a cabo posteriormente por los propios artistas, basándose en viajes y conocimientos etnológicos, imitando obras prehistóricas o adoptando técnicas a nivel popular. Pero ¿por qué, hoy, un particular tiene que excavar un terrorífico foso en forma de cruz en un desierto, allí donde nadie lo verá jamás, o desatar un torbellino de piedras y tierra en un lago y precipitarse sobre él con una avioneta?

Fischer von Erlach creía que las maravillas de la Antigüedad deberían ser desenterradas para estímulo del ingenio, del eclecticismo, del interés por la ciencia y la tecnología. Estamos rodeados de tecnología, lo sabemos todo y estamos hartos de todo y, si tenemos un vicio permanente, éste es el del historicismo. Fischer esperaba poder resucitar, de los restos arqueológicos, gigantes llenos de vida, pero estamos cercados, como tan acertadamente ha descrito Calvino, por toda una fantasía de paralelepípedos desmesurados, nacidos de fuerzas económicas que han reventado el suelo, con la violencia primitiva de la Consagración de la *Primavera* de Stravinsky, pero sin objetivos a largo plazo, paralelepípedos que con frecuencia no son más que cadáveres, aunque estén pintados de colores vivos y se reflejen en ellos las nubes del cielo. Fischer tenía la intención de hacer más denso, mediante la imitación de estos modelos, el tejido urbano y territorial, ése que a nosotros, por el contrario, nos parece que está insoportablemente congestionado. Por otra parte, la agudeza de las maravillas de la anti-

güedad nos resulta pueril, ya que, hoy, la técnica es capaz de hacer cualquier cosa: la última de todas ellas es el invento de edificios que se mueven, no porque sean transportados, como ocurre a finales del XIX, en baterías de locomotoras, sino porque disponen de sus propias ruedas y de sus propios carriles, e incluso de brazos y músculos, de suerte que cambian de forma, se ensanchan y se estrechan con solemne lentitud. Lo sublime de hoy será inamovible, no conmemorativo, a veces tosco, tecnológicamente desmañado y, a menudo, de lo más antiurbano e inaccesible de toda la historia de la civilización; y, además, como reacción frente a una sociedad fuertemente consumista, también de lo más inútil.

El Land Art

Ni siquiera los tropeles de *hippies* lo utilizarán como templo o albergue. Hasta la característica que parecía ser el centro del propio concepto de grandiosidad y monumentalidad, es decir, la perdurabilidad, ha sido deliberadamente suprimida. Según sus autores, las incursiones del Land Art y de otras tendencias han de adquirir cuanto antes el aspecto de una ruina anónima. Hans Haacke escribe: «Una ‘escultura’ que reacciona físicamente a su ambiente y/o ejerce influencia en lo que la rodea ya no puede seguir siendo considerada como un objeto. La serie de factores externos que influyen sobre ella, así como, por otra parte, el radio de acción de su propia influencia, trascienden el espacio material que ocupa. Así, se integra en el ambiente, en una forma de relación que ha de entenderse, más que nada, como un conjunto de procesos inde-

pendientes». Ante esta sublime ecología, al igual que ante una imponente montaña, el hombre pierde cualquier tipo de autoridad «Estos procesos que transmiten energía, materia o información, crecen y se desarrollan sin necesidad de ninguna participación emotiva de quien los contempla. Sólo cuando se trata de obras concebidas contando con la participación del público, puede el espectador creerse fuente de energía o cabe la posibilidad de que su presencia sea necesaria. Pero, hay grupos ‘escultóricos’ que funcionan también cuando no hay nadie delante. Y, lo que es más, la respuesta emotiva, perceptiva o intelectual del espectador carece de influencia directa sobre el comportamiento del conjunto. Esta falta de relevancia le impide, por tanto, asumir su papel tradicional de factor dominante (o destacado) del programa de la obra; ya no es más que un testigo. En efecto, un sistema no tiene nada que ver con la imaginación: es un hecho real»³.

Nuevamente nos enfrentamos a una paradoja: el monumento se integra de tal forma en la naturaleza que llega incluso a impedir su disfrute mítico o privilegiado, mientras que, al menos a partir de Petrarca, nosotros estamos ya habituados a recortar fragmentos de la naturaleza, a enmarcarlos convirtiéndolos en postales, y manipulándolos con todo respeto (o con ávida especulación), como si se tratase de un *unicum*. Así, las últimas décadas aparecen cuajadas de formas e incursiones típicamente míticas, estilísticamente idénticas a las de la más expresionista acción *painting*, pero gravemente desnaturalizadas desde un punto de vista semántico, marginadas del diálogo, hun-

didadas en una terrorífica integración con la naturaleza y consigo mismas.

Tras el programa de la temporalidad física y de la carencia de cualquier tipo de retórica comunicativa, nos enfrentamos a una tercera paradoja: la ausencia de gestualidad. Generalmente, las operaciones se preparan y se desarrollan en la forma más elaborada de organización neocapitalista que va desde la constitución de Fundaciones específicas, escrupulosamente regidas con arreglo a la ley, y la contratación de solemnes maestros especializados o de maquinaria avanzadísima, hasta una campaña publicitaria que logra quizá mayor éxito que las que subvencionan las grandes Corporaciones internacionales, y una documentación gráfica firmada por fotógrafos de fama mundial. Esta observación se debe a G. Celant y no puede ser más acertada. Consecuentemente, el sistema operativo utilizado representa, por lo que pudiera suceder, una mejora de la burocracia de los monopolios y muestra un impertérrito optimismo de los técnicos, como si tuvieran que construir torres de oficinas de un kilómetro o de una milla de altura, o instalar canalizaciones que intercambien el agua caliente de las costas africanas con el agua helada del Círculo Polar, o atrapar los icebergs para anclarlos en los puertos del Sur carentes de agua, es decir, como si estuvieran experimentando, en territorio neutral, una tecnología utópica para las comunicaciones, el comercio, las manufacturas y las transacciones intercontinentales de los años noventa. Nada más elocuente que las cifras facilitadas con toda exactitud por Christo, quizá el actor que mejor representa hoy este papel.

Para embalar la *Little Bay*, en Australia, en 1969, utilizó un millón de pies cuadrados de una lona especial y más de 36 mil millas de cuerda; para la *Valley Curtain*, de 1971, en Aspen, Colorado, la firma proveedora del nailon hubo de pagar de su bolsillo el segundo experimento, al haber resultado tecnológicamente insuficiente el material servido la primera vez, y, en la segunda tentativa, la enorme carpa se desgarró. La principal dificultad consistía en la existencia de violentas corrientes de aire que sólo cesaban durante media hora, al amanecer y al anochecer, por lo cual la inmensa carpa tenía que ser extendida en toda su longitud y enganchada en el espacio de unos pocos minutos, y todo ello en un clima de trabajo en equipo bastante teatral, según me contó un alumno que tomó parte en el experimento, en el curso de un Seminario sobre al arte contemporáneo. Un proyecto de pirámide de bidones de bencina usados requiere 1.249.000 elementos. El aparentemente inofensivo falo inflado, que luego estallaría en la Feria de Kassel, se rellenó con 5.600 metros cúbicos de gas⁴. El aún más atractivo Michael Heizer titula con extremado comedimiento sus obras: *Un tercio de una mole de granito de cincuenta y ocho toneladas en un agujero de cemento*; *Dos tercios de una mole de granito de cincuenta y ocho toneladas en un agujero de cemento*, etc. (ambas esculturas son de 1969). *La doble negociación*, excavada en Nevada, de 160 metros de largo, 11 de ancho y 15 de profundidad, exigió ocho meses de trabajo y decenas de máquinas para mover doscientas cuarenta mil toneladas de tierra. La documentación del proyecto, así como su presupuesto que, la-

mentablemente, sólo se publicó en parte, constituyen, por lo tanto, un elemento indispensable para la valoración de esta sublimidad, ya que, como hemos visto, el resultado final queda parcialmente descalificado y, lo que es más, la mayor parte de las veces acaba por ser disfrutado exclusivamente en fotografías y descripciones. Confirmándose así, como cuarta paradoja, que la relación con la arquitectura, cuya existencia se pretende y sobre la que se teoriza, es extremadamente frágil y dialéctica, si no incluso negativa. Llegados a este punto, la incursión “escultórica” puede limitarse a ser ficticia o proyectiva, es decir, estar calculada, descrita y, quizá, reproducida mediante montajes y collages fotográficos, sin que nunca llegue a materializarse. El asalto ciclópeo a la naturaleza, pese a la recuperación de la antropología, de la temática de los elementos, del simbolismo cosmológico, pese al dramatismo del mundo salvaje y de las máquinas, casi por una forma extrema de solipsismo, se rinde así al formato de la ilustración del libro, si es que no llega incluso a confundirse con el sueño.

Pero existe otro tipo de escultura, realizada en altura y también fuera de la escala normal, si bien no adquiere siempre dimensiones grandiosas y nunca es naturalista. La etiqueta que la define es más vaga y oscilante que la de Land Art, que hemos colgado a los experimentos que acabamos de describir: en efecto, podemos elegir entre «Formas primarias» (término evidentemente platónico), «Minimal Art» (que insiste en el aspecto de la perspicacia del disfrute de estas obras), o el difícilmente manejable pero sí bastante correcto de la

Exposición (1967) que por primera vez las consagró públicamente:

La escala como contenido

Mucho cuidado con aplicarles la definición, tal y como ya se ha hecho, de «La escultura como arquitectura». Lo que ese tipo de escultura quiere ser lo puntualiza en forma insuperable Tony Smith, a quien le preguntaba por qué razón había hecho un cubo de seis pies, ni más ni menos.

«¿Por qué no lo has hecho más grande, de modo que dominara al que lo contempla? Porque no he querido hacer un monumento.

¿Por qué no lo has hecho más pequeño, de modo que se pudiera ver de arriba a abajo? Porque no he querido hacer un objeto.»

Y, a una distancia de diez años, el ensayo crítico de Lucy Lippard⁶ (la más inteligente y preparada de los estudiosos estadounidenses del arte contemporáneo), se mantiene firme: «Escala», así comienza su reseña de la *Escalation in Washington*⁷

«con demasiada frecuencia se entiende como sinónimo de tamaño. Pero en realidad, la escala se refiere a la proporción, y la gran escala, en escultura, puede ser inestable en cuanto a dimensiones, lo que representa un factor relativo más que un dato objetivo, dependiendo no sólo de las proporciones intrínsecas de una obra, sino de las del espacio en que esa obra está colocada y de la distancia a la que se contempla. También el detalle, el color y la superficie, esos elementos sensoriales, pueden modificar las proporciones. Por otra parte, tal y como ha observado, entre otros, Robert Morris, factores tales como el libre juego de asociaciones, individual o colectivo, pueden inconscientemente disminuir o aumentar el sentido

de escala que percibe el espectador. A esto se añade, luego, la mutabilidad de las experiencias privadas de quien contempla la obra y del escultor. A un hombre que acaba de salir de la cárcel, el espacio de un cuarto de estar normal se le antoja amplio, quien ha nacido en un palacio se siente allí prisionero».

Puesto que el sentido de escala depende de multitud de sensaciones, y no sólo de sensaciones ópticas, quizá debería hablarse de valores de emplazamiento controlables:

«cuando una obra tiene fuerza suficiente para dominar su espacio o su ambiente, o logra crear una distancia entre ella misma y quien la contempla, haciendo que esa persona se transforme precisamente en espectador».

24

La Exposición de 1967-68, en la Corcoran Gallery de Washington, constituyó un buen ejemplo en tal sentido, con aquellos monstruos geométricos que se asomaban al inmenso interior, hasta el segundo piso de un patio clásico, provocando una increíble sensación de desproporción, pese a que el elemento más alto de todos no superaba los 12 metros.

La extrema paradoja de estas esculturas gigantes o, mejor dicho, su caracterización intrínseca, es su extravagancia o inestabilidad de escala.

Son excesivamente grandes para encontrar su sitio en un ambiente cerrado, llenan desmesuradamente una galería, obligando así a algunos marchantes famosos, de Castelli a Sargentini, a trasladarse incluso a un garaje para albergarlas; una colectiva exige un aparcamiento subterráneo o ha de recurrir al alquiler de castillos góticos enteros o palacios renacentistas, pero es un desmesurado fantasma, ya que colocadas al

aire libre, que es donde, en la mayor parte de los casos, están destinadas a permanecer, la monumentalidad de estas esculturas se diluye y parecen más pequeñas de lo que son. Para fotografiarlas en forma atractiva, hay que echar mano de artificios, de luces e incluso de inversiones de positivo a negativo. Lo cierto es que les falta la verificabilidad dimensional de la escultura antropomorfa. A juzgar por su escala, que es asimismo uno de sus aspectos más calculados y cuyo logro ha representado, en muchas ocasiones, ingentes esfuerzos económicos, resultan inadaptadas o, mejor dicho, parecen modelos. La tipología es igualmente inconstante. Visitando, a pie, o de memoria, o a través de imágenes, las Exposiciones que las han dado a conocer, parece como si se entrara en una de las cajas de Duchamp o, mejor aún, que se estuviera hojeando el *Index* de Warhol, del que surgen volúmenes platónicos, globos, latas de tomate, acordeones y castillos de naipes, con el letrero adecuado «We're attacked constantly». Las ambiciones simbólicas de estos proyectos y modelos -que, en lo que a volumen se refiere, se mantienen, sin embargo, a un nivel moderado en términos comerciales- representan, cuando menos, lo que los sueños de aquel escultor-poeta que quería componer valiéndose de fantasiosas nubes:

«Lightning and thunder are transformed into loud and luminous epigraphs - The winds are colored and follow artificial and decorative currents... The shapes of continents are changed into floral shapes. Europe is shaped like a lily - Wellsprings and seas are caught in enormous glass bowls and roll slowly across the skillful plains of mirrors - The mountains are turned into eggs and are hung with lustrous and fragrant skins»

(Jean Arp, *The Elephant Style versus the Bidet Style*, 1934)⁸ o los del escritor-pintor que, tras haber leído a Rabelais y, con un estilo más acorde con el sentido al uso de la estética de hoy en día, quería llenar todo de mierda:

«¡Yo soy el dios de la mierda!», «¡Os lanzaré escopetazos de mierda!», «¡Os taparé la boca con mierda!», «¡Os llenaré las orejas de mierda!», «¡Os cegaré los ojos con mierda!», «¡Estamparé la mierda en las paredes!», «¡Os inundaré las casas de mierda!», «¡Mierda, mierda, mierda!», «¡Mierda en el cielo y mierda en la tierra!», «¡Lloverán montones de mierda!», «¡Erustrarán volcanes de mierda!», «¡Correrán ríos de mierda!», «¡Habrá mares de mierda!», «¡Lagos de mierda!», «¡Cascadas de mierda!», «¡Corrientes de mierda!», «¡Os enterraré bajo montañas de mierda!».

(Osvaldo Licini, *La mierda humeante*, agosto-septiembre 1913⁹. Nadie niega, ni cabría negarlo, el ascendente arquitectónico que se sitúa en el origen de estos experimentos: podría incluso decirse que (dejando aparte las realizaciones industriales y las construcciones recuperadas fotográficamente por Becher) la mejor escultura de este tipo es el gran arco triunfal sobre el Mississippi, de Eero Saarinen (1948-67), que, por otra parte, copia, como tipo ya que no como forma, el proyectado por Adalberto Libera para la Exposición Universal de Roma de 1942, como ha revelado B. Zevi. Y es igualmente cierto que los logros de esta investigación plástica han pasado, o pasarán, a la arquitectura. Sin embargo, sus raíces son otras y se encuentran en el *manifiesto futurista* de 11 de abril de 1912 y en la enmienda introducida en él por el artículo de Boccioni, de 15 de marzo de 1913, sobre *Lacerba*, donde se habla de

«medición sensible de lo que parece vacío» y de introducir en el vacío

«todos los gérmenes poderosos que residen en los ejemplos de los primitivos, de los bárbaros de todos los países y en los rudimentos de la novísima sensibilidad, que aparecen en todas las manifestaciones antiartísticas de nuestra época; el café-cantante, el gramófono, el cinematógrafo, los anuncios luminosos, la arquitectura mecánica, la vida nocturna, la vida de las piedras y de los cristales, el ocultismo, el magnetismo, la velocidad, etc. Superar la crisis de lo rudimentario grotesco o monstruoso que es el signo de la fuerza sin ley. Descubrir las leyes que están formándose en nuestra sensibilidad renovada y penetrar en un nuevo mundo de valores definitivos».

El 11 de marzo de 1915, se introdujo una nueva enmienda, con la *Reconstrucción futurista del universo*, de G. Balla y F. Depero, donde, como «Medios necesarios» para construir conjuntos plásticos rodantes y giratorios o desmontables, se enumeran:

«Hilos metálicos, de algodón, de lana y de seda, de todos los grosores, de colores. Cristales de color, papel de seda, celuloide, redes metálicas, transparencias de todo tipo, muy coloristas. Tejidos, espejos, láminas metálicas, papel de estaño coloreado y todo tipo de materias vistosas y chillonas. Aparatos mecánicos, electrotécnicos, musicales y bulliciosos; líquidos químicos luminosos de coloración variable; muelles, palancas, tubos, etc.».

Y es, precisamente, esta disponibilidad lo que, por un lado, invita a lo gigantesco (al menos en el sentido de lo anormal y de lo vasto, identificando la escultura con la escenografía, luego con el cinematógrafo y, en el futuro, con la holografía, especialmente cuan-

do ésta pueda transmitirse por televisión y permita la fundición de imágenes tridimensionales, de medidas modificables a voluntad, dentro de cualquier tipo de ambiente, surgidas definitivamente de la nada); y, por otro lado, compara la escultura, como campo de experimentación refinada en el terreno del estudio y de los diversos materiales, a la arquitectura estandarizada, sacrificada a los intereses de los especuladores por tímidos profesionales, y la cual, en la mayor parte de los casos y aún cuando logra erigir maravillosas estructuras, se ve obligada rápidamente a disfrazarlas con vulgares envoltorios de ladrillo, plástico o cristal.

Minimal Art

26

Hemos citado un poco más arriba la definición de medida y de escala propuesta por Tony Smith, al que se puede considerar como el mayor innovador de esta tendencia, y podemos seguir dialogando con él. Lo que lo alejó de la arquitectura, pese a su experiencia de trabajo con Wright, fue precisamente su insatisfacción por el tipo *standard* de proyecto utilizado por la arquitectura contemporánea, es decir, la rejilla modular: los volúmenes euclídeos, por muy trabajados que estén, o los tatami japoneses, por mucho que se adapten al hombre, le parecieron medios peligrosamente esquemáticos y prosaicos. Expresa su necesidad de una construcción auténticamente tridimensional, definiéndola como «forma» y estableciendo la siguiente comparación:

«La arquitectura tiene que ver con la luz y con el espacio, no con la forma; esto corresponde a la escultura».

Y es el suyo un cometido urgente, por cuanto

«en términos porcentuales, hoy tenemos menos formas por kilómetro cuadrado, por cabeza, que cualquier otra sociedad».

Además, dejando aparte el compromiso público de encargar esculturas públicas, padecemos una especie de debilitación o ceguera patológica. «Pensamos en dos dimensiones, horizontal y verticalmente. Nos resulta difícilísimo recordar cualquier tipo de ángulo que no sea de noventa grados.» Por esta razón, Smith declaró en 1967,

«yo hago modelos, me sería imposible hacer dibujos».

En la siguiente narración biográfica, se aclara un poco más cuál es su sentido último de “forma”:

«cuando daba clases en la Copper Union de Nueva York, en 1951 o 52 —cuenta— alguien me enseñó cómo se podía entrar en la autopista de Nueva Jersey, aún no abierta al tráfico... Era una noche oscura y en la carretera no había reflectores, ni líneas blancas, ni quitamiedos, nada de nada, no había nada más que el asfalto negro que discurría a través de un paisaje llano, delimitado a los lados por lejanas colinas, pero salpicado de pilares, torres, humos y luces de colores. Aquel viaje fue una experiencia reveladora. La carretera y casi todo el paisaje eran artificiales y, sin embargo, aquello no podía definirse como una obra de arte. Por otra parte, todo ello me transmitió un mensaje, e incluso un significado, que ninguna obra de arte me había transmitido jamás hasta aquel momento. Y una experiencia que no se puede enmarcar como una pintura, hay que vivirla en la propia carne».

La narración prosigue con la enumeración de otros panoramas industriales privilegiados: desde el punto de vista formal, pistas aéreas

abandonadas, enormes excavaciones, cimientos de cemento. Smith podría parecer un neófito del Land Art si no fuera porque su programa consiste en reconducir todo esto al taller o a la tienda de artesanía.

Quisiera concluir este rapidísimo boceto de conjunto con dos observaciones de carácter general. La primera se refiere a la justificación teórica de estas investigaciones; la segunda, a la lógica continuidad –pese a llamativas diferencias– entre lo que se hace hoy en día y determinadas actitudes del XIX.

En cuanto al primer punto, quizá pudiéramos remitirnos a la *Estética* de Hegel, y a su categoría de «obra arquitectónica a medio camino entre la arquitectura y la escultura», carente de espacio interior, más avanzada que la escultura como simbolismo, es decir, tal y como se deduce de las primeras páginas de su parte III, mejor caracterizada tipológicamente y tratada formalmente de manera más compleja. Se observa que esta categoría se sitúa no sólo entre escultura y arquitectura, sino también entre una arquitectura espontánea o primitiva, tipológicamente inestable, y una arquitectura rígidamente codificada según normas universales y que representa, por lo tanto, el momento en que

«las producciones simbólicas se singularizan, el contenido simbólico de sus significados se determina mejor, haciendo así que sus formas se diferencien más nítidamente entre sí, como ocurre, por ejemplo, con las columnas faliformes, con los obeliscos, etc. Por otra parte, cuanto más se afirma la autonomía de la arquitectura, tanto más pretende ésta pasarse a la escultura, asumir formas orgánicas de figuras animales y humanas, agrandarlas masivamente hasta dimensiones colosales, disponerlas en sucesión ordenada, añadir

recintos, muros, puertas y pasillos y, en consecuencia, tratar de forma pese a todo arquitectónica lo que de escultórico hay en ellas»¹².

Hasta cierto punto, cuando Hegel habla de las esfinges, colocadas según él a los bordes de la carretera, está también valorando su función territorial, la misma función que permitiera, en 1960, a Bruno Zevi superar la limitación de su concepto restringido de la arquitectura como construcción de interiores, para reconocer a esos elementos la capacidad de, con su presencia, «contener, dilatar o concentrar y, en cualquier caso, electrizar un espacio, despreciando o exaltando las líneas y las masas y los datos de la naturaleza»¹³. Esta espléndida definición les adjudica, por lo tanto, una función que podría llegar a calificarse de esencial y tanto de estímulo como de recompensa a la pobreza estética de una sociedad mercantilizada.

En cuanto a la continuidad respecto del XIX, ésta se percibe mejor en cuanto se considera la enorme extensión invadida por la metrópoli industrial, por el territorio urbanizado o urbanizable, por las grandes macroestructuras (vías férreas, calles abiertas al tráfico rodado, etc.) y, asimismo, por la superabundancia de obras realizadas por ejércitos de titulados formados en institutos de arte y academias, o por geómetras y arquitectos civiles. En función de estas observaciones, parece evidente que la estatura física mínima de lo gigantesco ha de situarse ya en el nivel de los varios cientos de metros, con lo cual la *Mole* de Antonelli, la *Cúpula* de Novara, la *Torre Eiffel* y, a partir de la *Antena Radiofónica* de A. Shukhov, para Moscú, los almacenes o las columnas que

se yerguen en multitud de centros urbanos, o las últimas torres de oficinas, casi todas ellas sustancialmente dotadas de espacios interiores de alta calidad, adquieren un alto significado para quienes las disfrutan, urbanísticamente o como panorama. Otra de sus características es que, en concordancia con la permanente polémica antiurbana, las manifestaciones artísticas se han trasladado fuera de la ciudad, privilegiando la situación ambiental opuesta; es decir, las zonas despobladas, en cuyo ámbito han actuado, por otra parte, con violencia y a su libre arbitrio, perpetuando la implacable lucha del hombre occidental con la naturaleza.

Allí donde no se podía edificar en altura, el XIX y el XX se las ingenieron para conseguir sus colosos plásticos, mediante el aislamiento de grandiosas estructuras ya existentes o su clasificación como monumentos, y ya se trate de grandes Catedrales góticas, de castillos o de puertas urbanas. Es extraordinaria la claridad con la que un teórico como C. Sitte, en *El Arte de construir la ciudad*¹⁴, constata la presión social de esta necesidad:

«No podemos remediar que las fuentes ya no tengan más valor que el puramente decorativo ni que la gente se aleje de ellas porque las canalizaciones lleven directamente el agua a las casas y a las cocinas». «Resulta muy hermosa una puerta ciudadana aislada, de modo que se puede pasear a su alrededor e incluso atravesarla».

A la pérdida de valor no sólo funcional sino social, colectivo y mítico de las supremas estructuras del pasado, como las fortalezas y las catedrales, sustituyó su exaltación en términos estéticos o históricos, es decir, su clasificación

como piezas de museo –proceso que ahora se está extendiendo a ciudades enteras–.

Surge así la posibilidad de realizar determinadas previsiones sobre el futuro de lo colosal (entendiéndolo siempre como un elemento conectado al ambiente y, según la definición hegeliana, un híbrido entre escultura y arquitectura).

Entretanto, pueden vislumbrarse dos resultados opuestos, según que el proceso de ampliación de todo lo público (fábricas, centros comerciales, hospitales, oficinas, escuelas, servicios) y su escala de coordinación (urbana, provincial, regional, nacional y continental) se mantengan dentro de los *standards* de crecimiento que se han venido estableciendo desde hace ya muchos, pero que muchos, siglos, en el siglo XXI, es decir, en el mismo momento del renacimiento de una cultura urbana, o se interrumpen y cambien de signo, a consecuencia de una permanente crisis, de una rápida disminución de la población activa, quizá de un ulterior perfeccionamiento técnico y organizativo. Un reciente seminario sobre la situación estadounidense en el próximo siglo, orientado a pronosticar el desarrollo futuro, llevaba el título: «De cara al tercer milenio, piensa en pequeño». Existirán, por tanto, macroestructuras de mil metros de altura, en pleno centro, y cosas modestas, conocidas solamente por los habitantes de la localidad, tales como un menhir en medio del campo. Se producirá un proceso museográfico, gigantesco y global, que convulsionará gran parte de la superficie terrestre, transformada ella misma en monumento (es decir, inútil a efectos prácticos) o bien una gradual recuperación de la utilidad de todo lo que ahora está vinculado a la monumentalidad o reservado a

espacios verdes. En el primer caso, la defensa del ambiente exigirá una nueva etapa en la gloriosa y rápida historia que ha discurrido desde la protección contra la exportación o el robo de singulares obras maestras arqueológicas hasta planes de protección ambiental, legislación sobre el paisaje y diversas campañas ecológicas. En el segundo caso, el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza se suavizará y no se necesitarán ya vinculaciones externas.

La propuesta de este tema ha salido de los arquitectos y de los historiadores de la arquitectura, que no tenían, obviamente, la menor intención de recrear, actualizándolo, a Fischer von Erlach, ni parecen estar negativamente influenciados por el *revival* de un interés erudito por la Es-

cuela de Bellas Artes (de lo cual no se advierten aún signos en Italia, a excepción de algunos estudios aislados sobre el eclecticismo)¹⁵. Evidentemente, tal elección responde a una oscura exigencia que empieza a manifestarse como curiosidad histórica y que confirma el profundo significado antropológico de lo colosal. Y cuya singularidad consiste también en no asociarse a ninguna motivación económica: de las cuentas de los monumentos construidos, de las polémicas que los han acompañado, de la sorpresa e incapacidad que, en muchas ocasiones, han paralizado a sus adversarios y de la indomable testarudez de sus promotores, deducimos la prueba, absolutamente convincente, de que en el hecho de darles vida ha subyacido siempre un gesto de protesta contra un mundo carente de ideales.

NOTAS

¹ Conviene no perder de vista, como punto de referencia, precisamente la construcción de los puentes de hierro, con una longitud global que va desde los 171 pies del Menai Bridge, en el País de Gales, de 1818-1825, hasta los 5.350 pies del Forth Bridge, de 1883-1890, o, en puentes colgantes, los de la primera generación, desde los 1.600 pies del puente de Brooklyn y los 3.500 del Washington Bridge, ambos en Nueva York, hasta los 4.200 pies del Golden Gate, en San Francisco, y los 8.614 pies del Mackinac Straits Bridge, en Michigan. Cf. D.B. STEINMAN y S.R. WATSON, *Bridges and their Builders*, Nueva York, 1941 y 1957.

² Cito de la edición inglesa de 1931, ampliada y revisada en 1952, Editorial Dover, Nueva York.

³ Información facilitada por GERMANO CELANT, *Arte Povera*, Milán, 1969, pág. 179.

⁴ Extraigo, en parte, estos datos de GERMANO CELANT, *Senza Titolo*, Roma, 1974, págs 191-194.

⁵ Me refiero a la antología de ensayos críticos, editada por GREGORY BATTCKOK, *Minimal Art*, Nueva York, 1968.

⁶ *Ibidem*, pág. 31.

⁷ LUCY R. LIPPARD, *Changing Essays in Art Criticism*, Nueva York 1971, págs. 237-254. Véase, de la misma autora, *Six Years: The dematerialization of the art object, etc.*, Nueva York 1973.

⁸ *Arp on Arp, Poems, Essays, Memories*, editada por MARCEL JEAN, Nueva York, 1963.

⁹ OVALDO LICINI, *Errante, erotico eretico: Gli scritti letterari e tutte le lettere*, recopilación de G. Baratta, F. Bartoli y Z. Birolli, Milán, 1974, págs. 80-81.

¹⁰ Cito de los *Archivi del Futurismo*, Vol. I, Roma, 1958, *passim*.

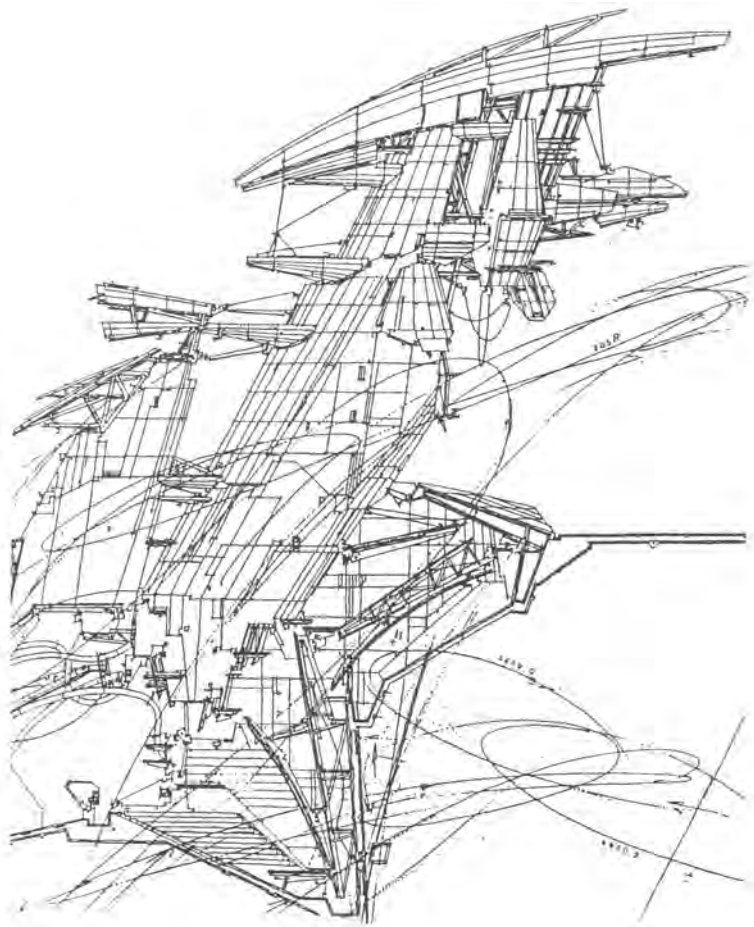
¹¹ *Talking with Tony Smith*, de S. WAGSTAFF Jr., en *Minimal Art* cit., págs. 381-386.

¹² G.W.F. HEGEL, *Estetica*, traducción de Nicolao Merker y Nicola Vaccaro, Milán, 1963, reimpresa en Turín, 1963, pág. 716 y *passim*. La traducción es horrenda y, lamentablemente, no he tenido tiempo de contrastar como es debido el texto original en alemán.

¹³ *Ibidem*, pág. 73.

¹⁴ Cito de la traducción de L. Dodi, Milán 1952, tomando en consideración los comentarios de E. MIGLIORINI, *L'arte e la città*, Florencia, 1975.

¹⁵ Entre los cuales, el más amplio y más identificado con el tema es el de L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo, fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milán, 1975, al cual remito para suplir la rica tipología escultórica introducida en la arquitectura. Por igual razón, señalo, como recopilación de ilustraciones, *Building in the USSR, 1917-1932*, editada por O. SHVIDKOVSKI, Londres, 1971.



Lebbeus Woods, Heterarchy of urban form and architecture

EL MUNDO SEGÚN GULLIVER

Roberto Fernández

«La transgresión desaforada de la medida engendrará, en el impacto suscitador de la posmodernidad que puede atribuírsele al romanticismo y el paradigma sublime, al menos dos efectos político-estéticos (siguiendo el razonamiento de F. Jameson): por una parte, la macromercancía de lo único, como exacerbación diferencial de valor, y por otra, la monstruosidad fantasmática de lo virtual.»

Poned la mira en las cosas de arriba, no en las de la tierra
San Pablo, Epístola a los Colosenses, 3-2

Entre las cartas militantes que el apóstol de los gentiles, intelectual de la nueva religión, a la sazón preso en Roma hacia el primer medio siglo de la era de su jefe y a la espera de su decapitación, le escribe a diversos ciudadanos susceptibles de segregarse de la *pax* del imperium, esta la epístola dirigida a la ciudad frigia de donde derivaría la expresión latina *colossus* –estatua de magnitud mayor que la natural, dicen los diccionarios– y de allí, *colosal*: estatura mayor que la natural, monumental, ciclópeo, descomunal. Y así se registran diferentes ejemplos artístico-ideológicos de tal *colosismo*, como las estatuas de Memnón en el templo funerario de Amenofis III en Luxor, los toros alados de Korsabad o, finalmente, la expresión epónima del concepto, el coloso de Rodas, una estatua bronceína de Apolo emplazada al ingreso portuario de la isla.

Habría que esperar bastantes siglos –en el tiempo que va de la escala *sobrehumana* de las teocracias a la escala *humana ideal* del Renacimiento– para que el colosismo ingresara a una de las alternativas de la estética *sublime*, aquella del exceso de la *belleza del cíclope*, la seducción suscitada por lo deforme, informe y enorme que forma parte de buena parte de los discursos románticos, como lo despliega para la literatura, el monumental estudio de M. Praz¹.

La transgresión desaforada de la *medida* engendrará, en el impacto suscitador de la posmodernidad que puede atribuírsele al romanticismo y el *paradigma sublime*, al menos dos efectos político-estéticos (siguiendo el razonamiento de F. Jameson²): por una parte, la macromercancía de *lo único*, como exacerbación diferencial de valor y, por otra, la monstruosidad fantasmática de *lo virtual*. Traducido para la arquitectura: el modelo *more is more* del

31

high tech de los *records* y el modelo que O. Calabrese llamaría de la estética *neobarroca* y, con más precisión crítica, Jameson, del fenómeno de *lo sublime histórico*. El aforismo paulino del epígrafe encierra las dos interpretaciones: la fuga incesante de la finitud de la materia y la alusión a lo etéreo, extra-terreno, inmaterial.

Se produjo una deformada aplicación del *nonsense* de Swfit, en su impensada articulación con otro utopista del *near future* (G. Orwell): el gigante Gulliver ya no es una anomalía en el país de los enanos; aquél tomó el poder y el mundo enano se puebla de gigantes reales y virtuales, en la política global del Gran Hermano (Internet, corporaciones, CNN, Disney, etc.).

La pérdida de sentido de lo cuantitativo y la competencia por el récord

La *pinza* de la globalización (desterritorialización + circulación de información) genera, a la vez, un mundo grande y blando o ilusorio. Lo colosal informático –la Red– es a la vez, informe y fuera de medida, cuanto in-material y de allí la pérdida de medida conlleva a la pérdida de calidad, en tanto consecuencia de un oficio o saber. Vale la pena aquí nuevamente, remitirnos al bello texto de Dal Co³ acerca de Scarpa, en el que alude a la raíz etimológica de la palabra *medida* (*metiri*, que vendría del sánscrito *matra*, que alude a la vez, a materia y medida) y su articulación, en la noche de los tiempos, con *materia* y *metier* (o *mestiere*: es decir, maestría u oficio): lo que queda a cargo de los que dan medida a la materia y, por ello, disponen de un *metier* o maestría. Sin medida

(colosismo) ni materia, devenimos en el cese o cierre de la categoría del *metier*. El colosismo material (lo material de medida grande o exacerbada, fuera de canon, por ejemplo, Hagia Sophia hacia el siglo VI) todavía, aunque en una dimensión más experimental que repetitiva o de *performance*, requería de magisterio o ejercicio del arte de dar medida (aún desmesurada) a la materia.

La des-mesura contemporánea se abre así, o al ejercicio de un *colosismo virtual* –del cual, su campo innovativo preferente en arquitectura, serán los *temathic parks*, cuya teoría debe atribuírsele a Venturi y su premonición profética a Ray Bradbury⁴, hoy asesor de The Jerde Partnership, la empresa arquitectónica (?) de Las Vegas, autores de la Fairmont street y del delirante megahotel New York-New York– o a la carrera por una superación de alguna cualidad publicitaria de lo material (el edificio *más* alto, inteligente, liviano, gaseoso, parpadeante, etc.). En esta segunda vía, no importa el *factum* constructivo-proyectual, sino la gestualidad del récord aunque todavía no hayan secciones específicas del libro *Guinness* para la arquitectura. Es significativo –y patético– el debate si las Petronas Tower (ese par de capuchones de lapiceros Parker atadas con un clip) es el edificio más alto del mundo, *record* que alcanza sólo si se le computa la altura de las antenas, que algunos analistas de esta competencia consideran ilegítima.

Diferencia y provocación: el fracaso del titanio

El nombre más evocativo del mundo mitológico de los superhombres es, entre los metales, el muy sonoro *titanio*, evocador de los

portentos de ese nombre y, por eso, material ideal para el colosismo contemporáneo, tan apegado a los datos pero también, a los símbolos. De allí que fuera el *material insigna* –en manos de Gehry, especie de amable alquimista de fin de milenio– para generar *diferencia* (la parte de la carrera de los *records* que alimenta la competencia en liviandad, cubrición, superación de las geometrías clásicas, maleabilidad para ejecutar y materializar la fantaciencia de ordenador, etc.) y *provocación* (en la medida de incentivar lo desafiante del resultado práctico de su uso). Para Gehry es como la arcilla modeladora de su nueva concepción de una ciudad basada en lo de-forme, en la medida que cada uno de sus objetos hipercomplejiza su envolvente con avasallante desdén respecto de la geometría de sus contextos e incluso de la tradición perceptiva de los usuarios. Ello quedaría evidenciado en la trayectoria *titánica* pos-Bilbao, ya que si el taquillero museo podía entenderse como una excepción casi derivada del experimentalismo artistizante de su progenitor, luego, los Guggenheims empezaron a multiplicarse –titano mediante– en gaseosas estructuras en Nueva York o en Río de Janeiro, hasta alcanzar la categoría de megaedificio urbano en el proyecto del *designer* de Santa Mónica en el concurso para el nuevo edificio del *New York Times* en la ciudad homónima, en el que una torre bien manhattaniana en su volumen, explota en los flameos devenidos de la estética diferente y provocativa del prometeico californiano.

Pero, acaso en un ocaso casi wagneriano, el titano empieza a demostrar su cansancio como material estrella, como referencia concreta de

este mundo actual de superhéroes e hiper-performances, simplemente ensuciándose, cambiando de color y manifestando su finitud cuasi degradada u obsolescente para seguir batiendo *records* y quizá vuelva pronto a su discreta figuración precedente en la tabla de Mendeleiev, de donde quizá –ahora lo sabemos–, como los genios inmanejables de la caja de Pandora, nunca debía haber salido.

El objeto-mundo y la caverna de Saramago

El más reputado fabulista contemporáneo –Saramago, que abandonó el relato seco de la premodernidad portuguesa rural, por la confección de una alegorización apocalíptica del mundo posmoderno en la trilogía *Todos los nombres*, *Ensayo sobre la ceguera* y *La caverna*– delinea la ominosa y colosal entidad de un *centro comercial*, imposible de describir (un edificio ya no ciudad, sino *mundo*) ni de distinguir entre lo duro y lo blando (edilicia y cartelería, espacio y productos, etc.) ni de delimitar, ya que *la cosa* crece interminablemente fagocitando ciudad *normal* y campo. Un gran descriptor de paisajes y percepciones, como Saramago, se queda mudo y neutro frente a lo que imagina como ese colosismo virtualizado, en el que casi todos los que ejercen algún trabajo practican controles y vigilancias y sobre lo que sobrevuela, como único motor de funcionalidad y sentido, la compulsión del consumo.

Lo realmente ominoso es que mucho de lo que Saramago no acierta a describir más allá de su intento de alegorizar la in-humanidad posmoderna ya está presente fuera de su ima-

ginación, por ejemplo, en las características del Bonaventura que más arriba trataba Jameson, ya no como ficción sino como crónica.

El *savoir-faire* colosal o la revancha de los ingenieros

Que los arquitectos de *avant-garde* se quedaron sin sustento técnico para el abordaje de las des-mesuras duras o blandas lo testimonia el emerger de una nueva clase de expertos ingenieros que extreman o tensan sus saberes para *transgredir límites* (de altura o luz, de transparencia o peso, etc.): I. Ritchie —que resuelve la luz mas ancha del mundo según el pedido del grupo germano Gerkan para la cubrición de la Feria de Leipzig—, O. Arup —enfascado en resolver una fundación telescópica flotante y un remate de vidrio estructural para el cilindro nouveliano de la *Tour sans fine*— y hasta el remozado F. Otto —que calcula las luces del pabellón japonés de Hannover, ese manojito de tubos y ligaduras exponente de la arquitectura de papel de S. Ban, que pasó de las viviendas de emergencia de Kobe a esta especie de *catedral verde*, megaedificio consumible o reciclable.

A la distancia, podría decirse que a la *One Mile Tower* de Whright le faltó su Ove Arup salvador, ese que ahora sí se ocupa de resolver la torre de la *Tête Defense* citada o que hizo lo que pudo con su coterráneo Utzon para *parar las velas* de la debatida Ópera de Sidney, quizá el primer exponente moderno de esta carrera hacia la solución hipertecnológica de las utopías proyectuales, carrera en la que el dispendio económico de la solución puede pa-

liarse con una suerte de exitoso consumo simbólico.

Trans-forma y trans-función

El sustento conceptual del acceso a una era colosal se puede asociar al estallido del sentido tradicional de dos ideas básicas de la arquitectura, sustentadas desde la era vitrubiana: *forma y función* (¿*firmitas y utilitas*?). Si la posmodernidad cultural se ocupó de desmantelar la noción tradicional de significación (*venustas*), comenzando a demoler el edificio de los acuerdos normativos o canónicos con que la modernidad había podido ir espesando la construcción de las ciudades aun con cambios estilísticos, la globalización financiero-comunicacional arrancada en los 90, afecta o compromete más las ideas de forma y de función.

Una dimensión excepcional del *agigantamiento* que incuba la pérdida de las nociones reguladoras de forma y función (*urbanas*: pero esta calificación no sería sino un espejo del cambio en la producción⁵) podría verificarse en la modernización de China, que en una reseña ya aparecida en *Astrágalo*, me pareció oportuno llamar *futuro imperfecto*⁶.

La ciudad blanda: el fin del contextualismo (y de las articulaciones: ¿la pérdida del habla?)

El impacto de las economías líquidas y de los circuitos de flujo instantáneo del capital, implica *ablandar* las rigideces tradicionales de las estructuras urbanas —las nociones de es-

cala, zona, borde, *townscape*, suburbio, periferia, etc.– y la consagración de la fluidez de la desterritorialidad termina por configurar un concepto de *ciudad blanda*, en la cual las referencias contextualistas pierden sentido organizador y definidor de cualidades de nuevas fábricas. El modelo triunfante es Los Ángeles, como neo-ciudad instantánea (*city of quartz*), la llama en su célebre estudio, Mike Davis⁷), derramada infinitamente en el territorio y proponedora –al decir de McLuhan– de una medida de uso de la ciudad basada ahora en la categoría del *tiempo*, no de la *espacialidad localizada* (...estoy a 10 minutos de allí...). La ciudad blanda (informe, fluyente, táctica) no sólo inspira la decadencia del concepto de *plan* –reemplazada por la captura de una oportunidad mediante una noción táctica de proyecto, sobre todo proyecto *financiero*–, sino también una agudización de la cualidad *virtual* de la urbanidad, una especie de magma lubricado por publicidad y arquitectura escenográfica, de lo cual da suficiente testimonio la utilización del neosuburbio de *Celebration* (apología del orden burgués suburbano) como *location* del ácido film de Sam Mendes, *American Beauty*.

Pero por otra parte, el ablandamiento de la ciudad y su deformidad in-forme disuelta en *células de rendimiento* (ya no la articulación capitalista tradicional de espacios-mercancía entrelazados por ámbitos de vida social y sentido cultural) implicaría otra consecuencia crítica para la arquitectura de la modernidad, a saber, la creciente imposibilidad de mantener la *técnica articuladora*, ese *cosido* de construcciones y ciudad, que permitía el espesa-

miento de su cualidad e, incluso, la manifestación del atributo que Frampton⁸ llama *tectónica*, pero que no es la expresión gravitatoria de las cargas sino más bien, el tejido de los bordes de cada pieza arquitectural. Buscando la analogía del lenguaje –en el que la construcción de un sistema lengua/habla depende de la exitosa y económica articulación de materiales sónicos asociados a instancias convencionales de significación–, la pérdida de la capacidad de articulación del posible sistema lengua/habla del proyecto arquitectónico (el habla del proyecto manipula articulaciones suministradas por la lengua de la arquitectura) podría suponer precisamente su anulación como tal, disuelto alternativamente entre el ruido y el silencio.

Las Vegas como modelo de arte ciclópeo

Una noción de lo urbano-ciclópeo (pero quizá también lo urbano-*quimérico*, en el sentido manierista de la expresión: lo que resulta de la hibridación chocante de animal y humano y que Bernini gustaba de asestarle como epíteto descalificador a Borromini) se verifica en Las Vegas, como ciudad *spectral* derivada de la iconografía lúdico-publicitaria capaz de inspirar a Venturi su teoría de lo populista-vernáculo, como exitosamente opuesto a lo elitista-cosmopolita. Ahora bien, la Las Vegas venturiana –del *main street* y de cierta cultura de popularización de lo culto, esa Roma mejor que la original, etc.– parece ser ya un referente ampliamente superado en una ampliación e intensificación de los cándidos atributos que a la distancia, podríamos tildar de pre-electrónicos

(publicidad fija, a lo sumo, arquitectura de neones). Es en este sentido de superación tecnológico-informática del modelo original –eso que logra el mundo ilusorio desencadenado por los proyectos de Jerde–, que Las Vegas adviene a verdadera meca del *fanta-colosismo*, esa dimensión ciclópea de lo blando, visual, superficial, parpadeante.

Londres o la capital del kapital (simbólico)

La clásica moderación urbana de Londres, según la cual siempre la ciudad debía condicionar la arquitectura (y que de tal forma vetó la erección de una última torre de Mies en plena *city*, según la gestión del financiero P. Palumbo, que luego acogió una de las peores obras de Stirling), empezó a resquebrajarse en la era Thatcher, con el temprano Lloyd's, Charing Cross, el desarrollo de Canary Wharf o la arrogante Millenium Dome, de un tamaño tan inútil y grandilocuente que nunca pudo ser adecuadamente llenada pese a los esfuerzos de las señoras Hadid y Jirinova.

En estos días, a la continuada tradición de los elegantes reciclajes (como la sobria restauración de la vieja usina que acometió Herzog&DuMeuron para ampliar la Tate Gallery) se le opone el brote de objetos desmesurados, como los que pueblan la extensión de la línea de metro Jubilee en los muelles devenidos en nueva *city* financiera o en los artefactos de flagrante ruptura de la estructura del *townscape*, como el *pepinillo* (o cigarro) de Foster, su sede para el gobierno municipal o los proyectos de los grupos *trans-high-tech Future Systems* o *M3*.

NY: el NYT de Piano versus los NYT de Gehry, Foster, etc.

Que hay una arquitectura determinada por acuerdos constitutivos de ciudad resulta una constante histórica de la modernidad larga, léase aquella arquitectura deducida de las London Acts londinenses de 1660 –un modes-tísimo acuerdo de fachada continua, alturas uniformes y ciertas reglas mínimas para la horadación de los frentes urbanos de cada parcela– o lo que C. Rowe acertó en llamar la *Chicago frame*⁹. El reciente concurso del diario *New York Times* (como había ocurrido tres cuartos de siglo antes con el *Chicago Tribune*) desliza cuestiones acerca del cese del modelo de las *frames* y su contextualismo asociado. La desmesura podrá emerger como desborde de aquella configuración de orden, geometría virtual y moral, y límites de forma a la multiplicación del valor. Si bien el primer premio atribuido al genovés Piano parece constituir el último acto del sistema de las *frames* (una especie de reelaboración *final* de las propuestas tipo torre y basamento, emblematicables en el Lever House de Bunschaft –S.O.M., ahora con los bordes difuminados y una piel mucho más sofisticada, otros proyectos de ese concurso anticipan la clase de desmesura colosista planteada en la competencia sígnica desafortada: los *jardines colgantes* de Foster– que por fuera del matiz ecologista, engendra un poliedro *indisciplinado* desbordado de vegetación, que en medio de Manhattan cobra el sentido de un gesto provocativo –o el tembloroso o flameante prisma de Gehry, que, cual una mutación transgénica, ha erguido en el aire, la geometría *blanda* de los Guggenheims.

¿El Rockefeller Center fue un fracaso o una anticipación?

En uno de los ensayos¹⁰ de la antología de trabajos agrupada bajo el título *El giro cultural*, su autor, F. Jameson, trae a colación la discusión de otro *leit motiv* del colosismo urbano-arquitectónico de la modernidad: el Rockefeller Center, de Nueva York. Este edificio resultó del uso de un arriendo de tierra por veintidós años conferido por la Universidad de Columbia a John D. Rockefeller jr., uno de sus mecenas. Demasiado lejos de Times Square y de Grand Central, el edificio resultó ex-céntrico, en su limitación de accesibilidad masiva y así, por ejemplo, durante los años 30, su ocupación osciló entre el 30 y el 60%. Culpable del acelerado fracaso de la fortuna familiar, cuenta Jameson –parafraseando el texto de R. Fitch, *The assassination of New York*–, indujo al lanzamiento político de Nelson Rockefeller, con la finalidad incierta de incidir en las políticas de la ciudad a fin de lograr mejorar la rentabilidad del elefante blanco: *es una propuesta imponente y prometeica* –refiere Jameson, al proyecto político de Nelson–: *cambiar*

el mundo entero para dar cabida al yo. Y Fitch agrega: ¿cómo podía esa familia [cuyas realizaciones cívicas y culturales ya se enumeraron], estar totalmente obsesionada con un esfuerzo tan mezquino como alejar a los vendedores de salchichas mas allá de la calle 42? La selección de referencias que luego anuda Jameson sobre el RC (Tafari, Gideon, Koolhaas, todos conscientes de la envergadura de la propuesta, según diferentes pero complementarias valorizaciones: la utopía moderna, la consagración de la experiencia espacio-temporal o la flexibilidad, rayana en la impunidad, que permite la grilla básica de Manhattan) abre la idea del *salto hacia* adelante del pragmatismo de Hood (a saber: la solución *la ciudad dentro de la ciudad*, o sea, *resolver la congestión creando más congestión e interiorizarla dentro del mismo complejo edilicio*). Salto adelante que también estaría presente en la otra paradoja expuesta en el análisis jamesoniano, a saber, el valor futuro impredecible de la renta hipotética del suelo, eso que explica en definitiva, por que los Rockefeller lograron vender su edificio a un *trust* japonés en 1988, si siempre había sido un fracaso.

37

NOTAS

¹ M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Editorial El Acantilado, Barcelona, 1999. En realidad, el tema de Praz es presentar la estética romántica como un sistema tendiente a la ruptura de lo canónico, alrededor de instancias, figuras o motivos como el *cuerpo* (muerto, podrido, enfermo, etc.) o la *mujer* (fatal, lasciva, depravada, etc.). Alrededor de figuras centrales –como Sade o Baudelaire– Praz establece el puente que une la *sublimidad* del XVIII con la *protomodernidad* del exceso romántico del XIX.

² F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992. El análisis de Jameson acerca de las obras de Portman (especialmente el Hotel Bonaventura, en Los Ángeles, pp. 88-97) apunta una serie de rasgos sobre aspectos novedosos de la posmodernidad en su confluencia con lo colosal (del *espacio* trocado en *mercado*): *el Bonaventura encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura (y añadamos que a este nuevo espacio total corresponden nuevas prácticas colectivas, un nuevo modo de congregarse y moverse los individuos, algo así como la práctica de una hipermultitud nueva e históricamente original)*.

³ F. Dal Co, *El oficio del arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración*, ensayo en *Revista de Occidente*, 42, Madrid, 1984, pp. 57-94. Dal Co desarrolla esta idea para arribar a la confluencia (también de raíz etimológica) entre *orden* y *ornamento*, para arribar a su descripción del corazón del *metier* u *oficio*, como aquel que otorga orden (medida) a la materia, a través del sistema del ornamento. Un punto por desarrollar en esta cuestión sería comprobar cómo la recaída posmoderna en lo colosal podría articularse con la decadencia del oficio y la degradación del sistema del ornamento.

⁴ Ray Bradbury, uno de los grandes creadores de *science fiction*, tiene un libro de ensayos llamado *Fuëiserá. Respuestas obvias a futuros imposibles*. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1994. El curioso título es una flexión castellana discutible de su nombre inglés: *Yestermorrow*, editado en 1991. Este libro, dedicado a Walt Disney y con un posfacio de Jon Jerde (que lo tiene como asesor de su empresa de diseño activa en Las Vegas y Los Ángeles –donde desplegaron el concepto de *micropólis*–), resulta ser, para el escritor, la comprobación entusiástica que sus premoniciones fantásticas se van cumpliendo. No deja de ser un síntoma de época el que haya podido pasar de ser un utopista literario a un asesor de los *realizadores* de lo virtual (Disney, Jerde, etc.).

⁵ Esta hipótesis turbadora y sugerente –los defectos posmodernos de la urbanidad y la calidad social de la vida urbana como replicación de las transformaciones del mundo de la producción y el trabajo que solemos llamar globalización– está esbozada en el artículo de R. Sennet, *La nueva sociedad urbana, Le Monde Diplomatique*, 20, Edición del cono sur, Buenos Aires, Febrero 2001, pp. 34-5: *la oficina del trabajo flexibilizado –dice Sennet– no debe ser un lugar donde arraigarse... el caracter neutro de los nuevos edificios resulta también de su valor de cambio como unidades de inversión. A lo que agrega: la fidelidad y el vínculo con lugares específicos se diluyen bajo el efecto de ese nuevo sistema [la economía global]. Las ciudades dejan de proponer lo desconocido, lo inseperado, lo estimulante. De la misma manera, lo ya integrado en la historia compartida o en memoria colectiva desaparece ante la neutralidad de estos espacios públicos. El consumo estandarizado ataca las referencias locales del mismo modo que el nuevo lugar de trabajo mina la memoria interiorizada, compartida por los trabajadores.*

⁶ R. Fernández, *El futuro imperfecto. China urbana y el fracaso de su occidentalización*, reseña de la revista 2G 10, *Instant China. Notas sobre una transformación urbana* (Editorial G. Gili, Barcelona, 1999), *Astrágalo* 13, Madrid, 1999, pp. 123-8.

⁷ M. Davis, *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*, Editorial Verso, Londres, 1992.

⁸ K. Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Editorial Akal, Madrid, 1999. Como su subtítulo parece indicarlo, el libro no extiende el concepto de *articulación* [de las partes arquitectónicas] a su supuesto compromiso histórico –en la modernidad occidental, ámbito del libro, pero también en culturas exo-occidentales– en cuanto a organizar y tejer la urdimbre de la ciudad (para usar verbos y sustantivos caros a Frampton), lo que admite su propio autor al dejar establecido un campo *externo* a lo tectónico pero que convergería al problema de la articulación urbano-arquitectónica: *...podemos reivindicar que la forma tipo –ese «qué» normativo que aporta el mundo vivo– es tanto una condición previa del edificio como una habilidad técnica, aunque tenga que amoldarse a cualquier clase de inflexión. De hecho, podemos reivindicar que lo construido llega a existir invariablemente a partir de la interacción constante de tres vectores convergentes, topos, typos y tectónica. Si la tectónica no favorece necesariamente a ningún estilo en particular, en conjunción con el lugar y la tipología sirve para contrarrestar la presente tendencia de la arquitectura a legitimarse a partir de otro discurso* (p. 13).

⁹ C. Rowe, *Chicago frame*, artículo en la revista *Architectural Design* 7/6, Londres, 1970, pp. 641-7. Allí se lee lo siguiente: *Aparentemente la neutral grilla de espacio encerrada por las estructuras-esqueleto, nos suministra algo particularmente consistente y convincente, y –por esta razón– la trama ha estipulado relaciones, definido una disciplina y generado forma. La trama ha sido la catalizadora de una arquitectura, pero debe advertirse que ella misma advino arquitectura, que la arquitectura contemporánea (del tiempo de redacción de este escrito de CR: 1956) es casi inconcebible en su ausencia.* Más abajo dice: *no hay que tener miedo en afirmar que la trama posee un valor equivalente al que la columna tuvo para la arquitectura clásica y del Renacimiento. Como la columna, la trama establece respecto del edificio, una ratio común a la cual todas las partes se refieren y, como el módulo abovedado de la catedral gótica, prescribe un sistema al cual todas las partes se subordinan.*

¹⁰ F. Jameson, *El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra*, ensayo incluido en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1999, pp. 213-248.

COLOSOS EN EL CREPÚSCULO

José Luis Sanz Botey

El autor hace una genealogía del rascacielos hasta la última generación de edificios en altura y ciudades verticales; proyectos asociados a una utopía tecnológica sobre el fondo crepuscular milenarista de nuestra civilización.

Introducción

Los grandes edificios levantados en los últimos tiempos de una a otra parte del mundo, responden a fenómenos que fácilmente pueden escapar a nuestro análisis: intereses económicos, estrategias políticas o desafíos comerciales. Capitales abstractos, monopolios impersonales y poderes fácticos levantan sus monumentos como en otros tiempos no muy lejanos los héroes de las finanzas levantaban los suyos con la ayuda de también heroicos e intrépidos arquitectos. Pero «El Manantial», finalmente, se ha secado y hoy sabemos que aquel genio y figura heroicos que envolvía a tantos arquitectos y sus utopías redencionistas sucumbieron definitivamente frente a la lógica impuesta por la gran maquinaria de la cultura espectacular y mediática. Sin embargo, volvieron a cobrar vida los proyectos quiméricos de Mies, las espectaculares arqui-

tecturas de Taut y los olvidados sueños de las vanguardias europeas y soviéticas en forma de un nuevo misticismo laico y colosal.

39

La idea de crepúsculo forma parte del sentimiento de decadencia que alberga nuestra cultura, nuestra época y todas sus producciones. Se trata de una cierta conciencia escatológica y milenarista que forma parte de nuestra moderna civilización desde sus propios fundamentos y que cobra renovada vigencia ante la incertidumbre y el temor frente a los avances tecnológicos y científicos. Está presente en autores como Spengler, Simmel, Nietzsche y Unamuno y en las visiones escatológicas de arquitectos visionarios como Taut o Ferriss.

El optimismo con el que se presentan las producciones científico-técnicas de nuestra moderna civilización, viene irremediablemente acompañado de un pesimismo cultural y personal de proporciones alarmantes. El concepto

de crepúsculo tiene, no obstante, un doble sentido. Si en él se anuncia la noche, el fin del día, como metáfora del fin de una era y una cultura, también encierra su significado contrario, la esperanza en un nuevo y hermoso amanecer que hoy se ve cumplido en el goce virtual. El fin del fin.

La idea de crepúsculo tiene respecto al rascacielos, además de la conocida y renovada imagen babilónica, una connotación de orden estético. Las inmensas torres, con su descomunal altura y sus colosales proporciones desplazan la escala humana. Son difíciles de percibir en su totalidad a corta distancia por nuestra visión. Para apreciar toda su verdadera magnitud debemos situarnos a lo lejos, perdiéndose en la distancia los pequeños detalles. ¿Qué nos queda entonces? Una silueta. Para resaltar esta silueta, colocada en el horizonte de nuestra mirada, la luz del crepúsculo es la mejor. Es sólo en esos breves momentos del día, al anochecer y al amanecer, cuando estas enormes construcciones pueden irradiar mejor el magnetismo de su fuerza. Un sutil juego de luces y brillos interiores y exteriores se produce cuando los rayos rojizos del sol poniente se reflejan en sus inmensos muros de acero, cristal o piedra antes de desvanecerse. Una multitud de destellos parece transfigurar la materia en luces evanescentes. Casi todos los grandes fotógrafos han querido captar estas imágenes crepusculares del rascacielos debido al magnetismo y la fuerza que irradian.

Se unen pues, de forma instintiva en esta metáfora la imagen plástica y la concepción filosófica y psicológica de nuestra cultura. El rascacielos posmoderno, como última reconstruc-

ción del mito bíblico de Babel, encierra mejor que ninguna otra producción humana este doble sentido de lo colosal y lo destructivo.

La ciudad como espectáculo

La concepción arquitectónica del rascacielos es, para los arquitectos del movimiento moderno, una alternativa a la ciudad tradicional y a la congestión generada por la aparición en su seno de edificios de mayor altura. Le Corbusier rechazó el rascacielos como tipo de edificio «singular» en el seno de la metrópolis americana.

«El rascacielos», dice Le Corbusier, «es aquí negativo: mata la calle y la ciudad, ha destruido la circulación [...] El rascacielos es pequeño y lo destruye todo. Hacedlo más grande, verdadero y útil: nos devolverá un suelo inmenso... nos dará espacios verdes en la ciudad y una circulación impecable...»

Para él, como propuso en sus proyectos urbanísticos, la construcción en altura, el rascacielos, era una forma de hacer y planificar la ciudad y una excusa para liberar espacios verdes. Sus propuestas de rascacielos responden a criterios funcionales y a una estricta planificación donde lo singular no tiene cabida. Sin embargo, también sucumbió a su inmenso poder de atracción. Tras su visita a New York escribe en 1935:

«Ante la oficina sobria, en el piso cincuenta y seis, se despliega la inmensa fiesta nocturna de Nueva York. Nadie la imagina sin haberla visto. Mineralogía titánica, estratificación prismática, chorreando luces infinitas, en alto, en profundidad, en silueta violenta como un gráfico de fiebre al pie del lecho de un enfermo. Diamantes, dia-

mantes incalculables... Nueva York, de pie sobre Manhattan como una piedra rosada en el azul del cielo marino; Nueva York, de noche, como una joyería iluminada»¹.

Podemos ver a través de esta cita cómo un arquitecto, que desde una posición intelectual y racional rechaza el rascacielos americano como expresión de anarquía urbanística, manifiesta, sin embargo, de forma muy expresiva la fascinación que sobre él ejercen sus imponentes y espectaculares imágenes.

No sólo arquitectos, sino toda clase de viajeros, han expresado esta fascinación ante el espectáculo arquitectónico de ciudades como Nueva York o Chicago. Recién llegado a Nueva York, Federico García Lorca, escribe a su familia, en 1929, describiendo sus primeras impresiones:

«El espectáculo de Broadway de noche me cortó la respiración. Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas... Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo»².

Más adelante, en una de las conferencias que dio para presentar su obra *Un poeta en Nueva York*, expresa de forma inigualable los sentimientos contradictorios frente a este paisaje.

«Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia... Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón

de los viejos muertos enterrados; éstas ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras [...] Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla»³.

I. PIONEROS DEL MOVIMIENTO ASCENDENTE

El rascacielos como problema arquitectónico

La historia de la arquitectura moderna, y en especial, la arquitectura del siglo XX, está unida de forma indisociable a la evolución del rascacielos. Es, en sí mismo, un símbolo de modernidad, una proeza técnica y constructiva imposible de realizar sin los avances tecnológicos: estructuras de acero, ingenios mecánicos como ascensores, aire acondicionado, etc. Sin embargo, cuando a finales del siglo XIX se empezaron a construir en Chicago los grandes palacios en altura, precursores de los modernos rascacielos, se planteó como principal problema su imagen exterior, es decir, se plantea un problema estético de primera magnitud. Los primeros protorrascacielos se recubrían exteriormente recurriendo a lenguajes neogóticos o planteando enormes problemas de proporción con los órdenes clásicos.

En un texto fundamental, *El alto edificio de oficinas considerado artísticamente*, Louis Sullivan trató de establecer las bases estéticas y compositivas del nuevo tipo edificatorio que

por entonces estaba surgiendo. Fue Sullivan, quien, por primera vez, dijo la conocida sentencia: «La forma sigue a la función». Para Sullivan, a pesar de la unilateral interpretación del movimiento moderno, significa que la «la esencia misma de cada problema (es) contener y sugerir su propia solución». Sullivan plantea el problema funcional y organizativo del alto edificio de oficinas del siguiente modo:

«1º un piso bajo tierra, para contener las calderas, maquinarias de diversa índole, etc... 2º una planta baja dedicada a locales para negocios u otros establecimientos que necesiten grandes superficies, amplios espacios, mucha luz y gran facilidad de acceso; 3º un segundo piso fácilmente accesible por las escaleras... 4º sobre éste un número indefinido de pisos de oficinas, apilados unos sobre otros, cada uno igual al otro, y cada oficina igual a todas las otras... 5º, y finalmente, sobre la cima de esta pila se coloca un espacio o un piso que, con relación a la vida y la utilidad del edificio, es puramente fisiológico en su naturaleza: el ático. En éste, el sistema circulatorio se completa y realiza su gran cambio, ascendiendo y descendiendo»⁴.

La solución al problema planteado la da a continuación:

«Comenzando por el primer piso, le daremos una entrada principal... y el resto lo trataremos de forma más o menos libre, expansiva, espléndida... Con el segundo piso haremos algo similar... Sobre ellos, en todo el resto de los infinitos pisos tipo, partiremos de la cédula individual que exige una ventana con una abertura, su umbral, y su dintel, y, sin más ni más, las hacemos parecer iguales a todas porque son todas iguales. Y así llegamos al ático que, no estando dividido en células de oficinas, y sin exigencias especiales de iluminación, nos da la posibilidad de mostrar por medio de su amplio paño de pared... que la serie

de pisos de oficinas ha definitivamente terminado»⁵.

Como el propio Sullivan reconoce con cierta desgana y tratará de eludir a continuación, en este esquema está implícito el modelo tripartito de la columna clásica, base, fuste y capitel, y otras semejanzas orgánicas y filosóficas. Para Sullivan, la forma del rascacielos es, por principio, expresión de una ley invariable presente en todas las formas de la naturaleza. Ésta es, sin lugar a dudas, la perspectiva desde la que interpretar su máxima «la forma sigue a la función» y no desde la concepción maquinista de las vanguardias de principios del siglo XX.

Una última consideración acerca de Sullivan que sintetiza todas las demás. A la pregunta, «¿Cuál es la característica principal del alto edificio de oficinas?», responde

«...es alto. Esta altura es para la naturaleza artística su aspecto más emocionante. Es el tono sobresaliente de su sentido. *Debe ser, sucesivamente, el acorde dominante en su expresión, y el verdadero excitante de su imaginación.* Debe ser alto, hasta su última pulgada debe ser alto. La fuerza y el poder de la altitud debe existir en él. Debe ser todo, un algo que se remonta, que se alza en el más puro regocijo de ser de abajo arriba una unidad sin una sola línea disidente...»⁶.

Sullivan sentó las bases estéticas y funcionales del rascacielos tal y como lo entendemos hasta hoy, a la vez que, con sus consideraciones, ofrece un primer instrumento crítico de fácil manejo para afrontar este nuevo tipo de edificios. Es necesario, sin embargo, hacer otras referencias sin las cuales difícilmente podremos manejarnos frente a la complejidad

«conceptual» que ofrecen las últimas producciones en materia de rascacielos.

Arquitectura de cristal

La tradición del cristal, la fascinación por este material, llega a la arquitectura moderna, en gran parte, a través del movimiento expresionista. A través de la obra de Scheerbarth, *Glasarchitektur*, ejercerá una gran influencia en arquitectos como Bruno Taut, Gropius o Mies. Taut construye en 1914 la Glashaus, una obra dedicada enteramente a este poeta del cristal y sus teorías. Gropius hace un uso extensivo de este material en varias de sus obras. La fábrica Fagus (1910-1911) y el edificio de la Bauhaus en Dessau (1925-1926) son un buen ejemplo.

En 1919, Mies van der Rohe presenta un revolucionario proyecto al concurso para un edificio de oficinas en la Friedrichstrasse de Berlín: un prisma estrellado enteramente recubierto de cristal. En su propuesta no se puede ver ninguna referencia al estricto programa que se pedía desarrollar (oficinas, estudios e instituciones públicas) ni a la estructura o al sistema constructivo. Sólo los forjados que se transparentan a través del vidrio se manifiestan como una serie de planos horizontales que levitan uno sobre otro. En el solar, de forma triangular, se disponen tres torres angulosas casi idénticas en torno a un núcleo de ascensores y escaleras. Mies pone todo su esfuerzo en resolver un problema y dar a su solución un carácter universal. El crítico Max Berg señalaba al comentar la propuesta de Mies: «es un esfuerzo enriquecedor por dominar el problema fundamental de un edificio en altura»⁷.

Tras el escaso éxito de su propuesta, Mies realizará otras tentativas. El rascacielos de vidrio de 1922 no tiene emplazamiento concreto, cliente ni programa definido. Se trata de una propuesta totalmente abstracta. La planta está ahora formada por sinuosas curvas tangentes a los lados del solar. Los núcleos de comunicaciones verticales se disponen en dos círculos próximos al perímetro. Las dos propuestas son presentadas conjuntamente por primera vez en la revista *Frühlicht* dirigida por Bruno Taut. A pesar de los esfuerzos de Mies por distanciarse del movimiento expresionista, sus primeros proyectos de rascacielos no pueden entenderse sin la fascinación por las posibilidades estéticas del vidrio como material de construcción. Mies dice en el escrito que acompaña sus dibujos:

«Los rascacielos revelan su atrevido modelo estructural durante la construcción. Sólo entonces impresiona su gigantesca trama de acero... Podemos ver más claramente los nuevos principios estructurales si usamos cristal en lugar de paredes exteriores, lo que ya es fácil hoy en día en un edificio con esqueleto, cuyas paredes exteriores no soportan carga. El uso del cristal impone nuevas soluciones»⁸.

Refiriéndose al primer proyecto añade:

«Coloqué las paredes de cristal ligeramente anguladas unas respecto a otras para evitar la monotonía de las superficies de cristal demasiado grandes. Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de los reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra»⁹.

Mies se convierte, tempranamente, con estos dos proyectos sucintamente presentados, no sólo en el precursor del moderno rascacielos

de oficinas, de los que dará buena producción en su etapa americana, sino también en la referencia obligada para los arquitectos que proyectan edificios en altura desde finales de los años 60.

Babel inestable

Vladimir Tatlin (1885-1953), uno de los principales impulsores del movimiento constructivista, proyecta en 1919 el Monumento a la III Internacional, que se convertirá en el emblema que identificará arquitectura y revolución. Es un manifiesto de la nueva arquitectura con todos los elementos afines a la nueva situación política y social: estética de la máquina, formas dinámicas y nuevos materiales. Según las palabras de Sloviski, era un monumento hecho de «acero, vidrio y revolución». Desde su aspecto técnico es una torre Eiffel dislocada con elementos dinámicos como la espiral y la diagonal. Desde su aspecto simbólico es una torre de Babel que desafía las leyes de la estática gracias a las nuevas posibilidades de la tecnología (en el caso de Tatlin se trata de una visión absolutamente romántica, ya que su propuesta no está siquiera mínimamente elaborada en este aspecto).

Si el mito bíblico de Babel representa la dispersión de los hombres como castigo divino a su orgullo, el monumento de Tatlin propone su reunificación al amparo de la III Internacional. Su concepción es utópica tanto en su aspecto técnico como simbólico.

El monumento a la III Internacional propuesto debía tener una altura de 400 metros. La estructura metálica exterior está formada a base

de espirales metálicas entrelazadas y una estructura en celosía inclinada que las une en varios puntos. En su interior, la torre alberga cuatro volúmenes geométricos de vidrio (cubo, pirámide, cilindro y semiesfera) que albergan las funciones sociales y políticas representativas. Suspendingos de un eje debían girar a razón de una vuelta al año el cubo, una vuelta al mes la pirámide, el cilindro una vuelta cada día y la semiesfera cada hora, en función del uso de cada uno: función legislativa, órganos administrativos, información y propaganda.

Las dimensiones e inclinación de la torre están en función del diámetro de la Tierra. El monumento de Tatlin posee un carácter simbólico y representativo e intenta tener una función catártica. Pronto se convirtió en el símbolo de la arquitectura revolucionaria y en el emblema del constructivismo. Nos interesa aquí en tanto que aporta una visión monumental y mítica del maquinismo y la tecnología como expresión más allá de su propia función. Por otro lado, nos acerca al mito clásico de Babel tan presente en toda la arquitectura monumental y finalmente se establece como código lingüístico y referencia obligada de todo el movimiento deconstructivista o neoconstructivista de finales del siglo xx.

Monumento o arquitectura: El *Chicago Tribune* de Loos

La propuesta que el arquitecto vienés Adolf Loos presentó al concurso del *Chicago Tribune* en 1922 es una de las referencias obligadas al hablar de rascacielos. Se trata de un enigmático proyecto, sobre todo si lo com-

paramos con el resto de la obra loosiana. Una gigantesca columna dórica de granito negro pulido se levanta sobre un basamento prismático. En las bases del concurso se hace mención explícita de «erigir el edificio de oficinas más bello y distinguido del mundo». Loos había establecido, en un escrito de 1910, la diferencia entre arte y arquitectura: «Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo». ¹⁰ Si lo que se pedía en el concurso era arte, debía, pues, coincidir necesariamente con un monumento o una tumba. Ésta es exactamente la respuesta de Loos: la tumba que un año antes había diseñado para Max Dvorák, es ahora el basamento sobre el que se apoya la columna dórica.

«Construir un edificio –dice Loos– que una vez visto en cuadro o en la realidad, ya no se puede borrar de la memoria, erigir un monumento que se ligue indefectiblemente y para siempre a la idea de la ciudad de Chicago como la cúpula de San Pedro a la de Roma y la torre inclinada a la de Pisa [...] ¿Es lícito construir una columna habitable?» Y más adelante confiesa: «Publicar esta idea constituye un gran sacrificio para mí; ya que lo que estaría permitido a otros arquitectos sin escrúpulos, a mí, debido a la rigidez catónica por la que me he hecho hombre, no me quita el remordimiento de haber sido infiel a mis principios» ¹¹.

Para realizar su proyecto, Loos rechaza las nuevas formas «como las que aplican los artistas-arquitectos en Alemania, Austria y Francia» porque «estas formas no tradicionales son superadas demasiado pronto por otras nuevas [...] De ahí que el autor escogiera para su pro-

yecto la columna». ¹² La columna de Loos debe entenderse en términos de lenguaje. Un elemento conocido como la columna dórica, es usado del mismo modo que una palabra conocida se usa de forma diferente para significar algo nuevo. Loos descontextualiza la columna de su significado histórico, la agiganta, la hace habitable y la coloca en medio de una metrópolis moderna. Su propuesta se anticipa en muchos años al desarrollo de la arquitectura como lenguaje, es decir, a su condición posmoderna. Loos termina su breve escrito con una sentencia profética: «La gran columna de estilo griego será construida. Si no en Chicago, en otra ciudad. Si no para el *Chicago Tribune* para cualquier otra entidad. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto» ¹³. Es, justamente, en esta frase donde se puede ver el alcance de la propuesta de Loos. No se trata de una caricatura. Lo que hace Loos es adelantarse en el tiempo, prever la evolución de la arquitectura. Sentencia definitivamente las formas del naciente Movimiento Moderno como pasajeras, producto de la moda, constantemente nuevas pero constantemente envejecidas por otras más nuevas. Y, sobre todo, está estableciendo que el único lenguaje posible para abordar este tipo de edificios es el que se recoge en la tradición monumental de la arquitectura del pasado.

45

Geometrías monumentales: la propuesta utópica de Hugh Ferriss

En 1929 aparece el libro de Hugh Ferriss *The Metrópolis of Tomorrow*, un texto de contenido utópico y poético acompañado de unos hermosos e inquietantes dibujos de rascacie-

los. La obra de Ferriss, quizá el mejor tratadista de rascacielos del siglo xx, contiene a la vez una visión poética y trágica que muestra los signos contradictorios de belleza y horror inherentes a la moderna metrópolis. Lo peculiar de la propuesta de Ferriss, frente a las vanguardias europeas, estriba en que ésta se realiza como propuesta real, viable y positiva de futuro. Esta doble dimensión creativa y crítica de su obra ha sido analizada acertadamente por Eduardo Subirats en el ensayo *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*.

Ferriss nos ofrece en sus dibujos una visión mítica y colosal de la arquitectura. En la primera lámina, titulada «Reminiscencias de los estilos del pasado», se alude de forma clara y directa a la superposición de lenguajes, a la utilización indiscriminada de las formas del pasado en los edificios modernos. Columnatas, logias, cariátides y toda una ciudad convencional se recrea en las alturas. Un templo dórico remata un enorme edificio cuya altura se pierde en las profundidades. «Ferriss describe esta confusa situación —dice Subirats— apelando a la metáfora de la torre de Babel.» Se trata de una visión crítica que apunta la invalidez de los estilos del pasado para afrontar la nueva situación, pues, «la intención que atraviesa toda la obra de Ferriss es la definición formal de un estilo arquitectónico adecuado a la nueva realidad tecnológica, económica y organizativa de la civilización moderna»¹⁴.

En otra de las láminas, titulada *Glass*, nos muestra una serie de edificios geométricos y cristalinos en una fría y ascendente sinfonía de

luz en la noche. Estos edificios irradian una luz propia, fría e hipnótica. El único personaje que aparece dibujado de espaldas, como en el cuadro de Friedrich, es un desdoblamiento del propio arquitecto que contempla solitario el impresionante espectáculo en la inmensidad de la noche. La arquitectura de la gran ciudad aparece ante sus ojos como un espectáculo. El hombre que la ha creado ya no forma parte de la ciudad y su arquitectura sino que se encuentra afuera, se distancia. Convertido en espectador solitario y anónimo, contempla esas arquitecturas producidas por alguien ajeno a él. Una naturaleza y un paisaje nuevos y artificiales. Un espectáculo sublime y de fascinante belleza se levanta ante sus ojos. Se trata de una visión romántica en la que se representa la aniquilación del género humano tal y como ha sido hasta aquel momento, de sus dimensiones, experiencias y sicología como referencia de todas sus creaciones.

El rascacielos «Filosofía» es una gran torre de planta estrellada formada por «tres triángulos sobrepuestos». Su luminosa silueta asciende en la noche como un astro solitario que deja a su paso una estela de luz. Aquí, las formas geométricas y frías se combinan con la idea orgánica de crecimiento ascendente. En otra lámina titulada «Noche en la zona de las ciencias» aparece un rascacielos como un enigmático cristal de cuarzo. Sus lisas y abstractas superficies nada nos dicen acerca de su construcción, número de plantas u otras contingencias. Su relación no está con el mundo de lo terrenal, sino que Ferriss pone sus edificios en relación a un orden celeste y cosmológico. No podemos saber cómo y por qué están ahí, no existe nin-

guna huella humana, nada que nos haga suponer que sus edificios estén habitados por seres humanos. A este propósito dice Ferriss en su libro: «Edificios como cristales. Paredes de cristal traslúcido... un reino mineral. Estalagmitas destellantes. Formas tan frías como el hielo. Matemáticas. Noche en la zona de las ciencias»¹⁵.

Como ya se ha dicho, la intención de Ferriss, su proyecto, es dar forma a una nueva concepción del rascacielos como producto de una realidad técnica, constructiva, económica y urbanística. La *zoning law* de Manhattan de 1916 obligaba al crecimiento escalonado de los edificios. Esta serie de escalonamientos acaba en la torre que según dice Ferriss, y también muestra en sus dibujos, «posee una altura ilimitada» que escapa a la propia lámina. También en la lámina «Evolution of the set-back buildings», podemos ver cómo se aprovecha esta disposición urbanística para hacer una clara referencia al mito de Babel y su representación en las culturas históricas por el tipo zigurat. «Y acaso no podemos imaginar —dice Ferriss— por un instante una serie de zigurats provistos de restaurantes y teatros en sus niveles ascendentes?»¹⁶. Por último, señalar cómo en *Frontispiece* aparece claramente la visión de la arquitectura como una gran montaña, como una segunda naturaleza. Desde lo más profundo de un valle se eleva una potente masa cristalina y luminosa que es a la vez montaña y rascacielos. La arquitectura aparece resplandeciente como una segunda naturaleza tras vencer a las tinieblas. La visión de Ferriss es modélica en cuanto a sus contenidos y significados. Pero ha sido, y sigue

siendo, ante todo un modelo formal y una fuente de inspiración para muchos arquitectos, sin la que, difícilmente, podremos entender la evolución del rascacielos.

II. EXHUBERANCIA Y OPULENCIA: EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE

Los primeros rascacielos se vistieron con el lenguaje de la arquitectura gótica y el eclecticismo formal, desde el Woolworth Building de Cass Gilbert (NY, 1913), al laureado proyecto para el *Chicago Tribune* de Raymond Hood y J.M. Hoowells (1925). El Chrysler Building (William van Alen, 1930) y el Empire State (Shreve, Lamb & Harmon, 1931) perforaron la noche con sus afiladas puntas cargadas de decoración y dejaron su imagen definitivamente unida al *skyline* de Nueva York. El Rockefeller Center (1934), último intento de la época, es un esfuerzo por compaginar la monumentalidad con la escala urbana a través del espacio público.

47

Tras la Segunda Guerra Mundial y la recuperación económica, el rascacielos moderno consigue implantarse como modelo universal de racionalidad, eficacia y economía bajo la forma del prisma cerrado por un muro cortina de cristal ejemplarizado en la Lever House de S.O.M. (Nueva York, 1952).

En los años 70, 80 y 90, el rascacielos ha vuelto, bajo un nuevo impulso de la economía y los medios de comunicación, a recuperar su protagonismo. Los elementos simbólicos que aparecen bajo nuevas formas son característicos de la cultura tardomoderna. Ya no es el

simple entusiasmo por la máquina que alentó la imaginación de las vanguardias, ni la utópica visión de cristalinas y salvacionistas cate-drales. Se trata de una desesperada voluntad de comunicación o, más bien, de la exaltación de los signos vacíos que el poder de esa comunicación impone a través de gigantescos iconos y de geometrías monumentales.

La Antártida de cristal: geometría y abstracción

Algunos de los ejemplos más significativos de rascacielos construidos a partir de los años 70 crearon, a partir del cerramiento de cristal, unas formas monumentales de geometrías simples y abstractas cercanas al minimalismo. Se trata de iconos revestidos de «oscuro» significado que difícilmente remiten a algo más que a sí mismos. Sus imponentes formas cristalográficas nos acercan a un mundo mineral e inanimado que tiene sus propias leyes de evolución al margen de cualquier acontecimiento humano.

La Sears Tower de S.O.M., (Chicago, 1974) con sus 110 plantas y 442 metros, mantuvo el récord de altura durante muchos años. El esfuerzo de investigación estructural fue en este caso el que llevó a poner en crisis el paralelepípedo de cristal de los años 50 y 60. El prisma de cristal y la geometría se abren a nuevas posibilidades expresivas, siguiendo, en este caso, los principios de la razón estructural. La planta cuadrada se divide a su vez en nueve cuadrados de 22,8 metros, estructuralmente definidos sin pilares en el interior. El ritmo ascendente de cada uno de estos cuadrados define la composición en altura. El con-

junto es una sutil referencia a la idea de crecimiento orgánico-mineral y propone unas leyes compositivas abiertas y casi arbitrarias frente a los prismas del Estilo Internacional.

Será, sin embargo, un arquitecto ecléctico como Philip Johnson, el que recoge de forma más literal la tradición del cristal de las vanguardias, una vez depuradas de sus contenidos utópicos. Penzoil Place (Houston, 1976) es una escultura purista. «Es un homenaje a la simbología del cristal... Se compone de dos imponentes cuerpos vidriados ligeramente dislocados y dialogantes en un mutuo reflejarse dentro de una operación formal inspirada en el *minimal art*, como revela el gesto característico interpretado por los cortes oblicuos en lo alto de los dos prismas»¹⁷. Johnson toma el muro cortina del Seagram Building de Mies y se dedica a explotar todas sus posibilidades formales dentro de un juego que tiene sus reglas en la disciplina formal como única referencia. Penzoil refleja perfectamente, valga la redundancia, esa dualidad misteriosa y excitante contenida en el vidrio oscuro. Son dos cristales de geometría silenciosa, fría y vacía que se reflejan en un juego de autorreferencias y de mutua excitación. Es un diálogo sordo y mudo. Cristal y geometría funcionan aquí como signos vacíos de una operación lógica, formal y abstracta sin concesiones al mundo que le rodea. El edificio se convierte en monumento debido a la falta de escala y de referencias al contexto.

Posiblemente, el primer rascacielos basado en las posibilidades especulares del vidrio y su poder desmaterializador es la John Hancock Tower de I. M. Pei y Henry Cobb (Boston,

1966-1976). «El rascacielos se reduce a ser un espejo colosal, una superficie bidimensional cuyos límites están constituidos por la tierra y el cielo y en cuyas superficies el mundo circundante está reflejado en una acumulación de imágenes fantásticas»¹⁸. Si bien los principios de camuflaje y desmaterialización son los temas recurrentes y la estrategia para «integrar» esta inmensa masa en el entorno urbano, la doble metáfora que encierra: «reflejar» y contener el mundo en su interior es, en este caso, la respuesta directa al hecho de que todo rascacielos quiere ser un mundo dentro del mundo. Es un signo de su exhuberancia y de su poder de volatilización de la realidad. La planta ha perdido la rigidez cartesiana y se inclina suavemente haciendo un leve gesto de cortesía hacia el entorno o, quizá simplemente, redundando en un gesto arbitrario que como las dos sucintas incisiones a lo largo de los lados menores parecen señalar una voluntad artística inspirada en el minimalismo. Una breve sombra en el liso volumen como señal de su materialidad y verticalidad.

Pei volverá, en los años 80, sobre el tema del vidrio y la geometría en el First Interstate Bank (Dallas, 1986). Esta torre está situada en el extremo norte del centro de negocios, un espacio sin identidad urbana. La falta de referencias es la excusa para crear un edificio encastrado en sí mismo, absorto en su propia geometría. Se trata de una escultura urbana para ser vista a muchos kilómetros de distancia. Un único material, el vidrio reflectante, envuelve este poliedro de geometría compleja cuyas superficies van reflejando la luz en sus distintas tonalidades según el ángulo de incidencia. La

descomposición de la luz y la extraña geometría contribuyen a dar un aire de irrealidad. La planta de la torre surge de un cuadrado, que sólo se conserva como tal entre las plantas 5 y 12, a partir de la cual se sitúa el cuerpo central de la torre según la diagonal del cuadrado. Los espacios triangulares residuales se elevan desde el extremo más ancho hasta el más estrecho, alcanzando su máxima altura en el vértice. El remate del cuerpo central se realiza con dos fuertes pendientes a partir del centro, recurriendo dentro de su abstracción a una imagen figurativa y tradicional. Si imaginamos otra torre idéntica junto a la anterior, girada 90 grados respecto a la primera, que no llegó a realizarse, tendremos la imagen completa del proyecto de Pei. La idea de torres gemelas, metáfora de la clonación, se convierte en un recurso de monumentalidad a través de la manipulación de los signos, mientras que los juegos geométricos sustituyen las estrategias figurativas del rascacielos *art nouveau*. También en el Banco de China (I. M. Pei, Hong Kong, 1989) la forma del edificio viene determinada por la geometría, en este caso por la geometría del sistema estructural debido a la importancia de los tifones y los movimientos de tierra. La planta surge de un cuadrado dividido por sus diagonales. A medida que el edificio crece en altura van disminuyendo los triángulos. Las caras inclinadas de este poliedro ayudan a dramatizar las líneas oblicuas de la estructura de arriostramiento, dando lugar a una geometría aparentemente compleja que descompone y desmaterializa el enorme volumen a partir del juego de luces que se crea. La disminución progresiva de la masa cristalina de la torre evoca para Pei el crecimiento

del bambú (metáfora de ascensión espiritual y adquisición de sabiduría). Toda la expresión y dramatismo de la torre se vuelca hacia la fachada marítima. La metáfora es, no obstante, bastante más directa y vulgar que la explicada por Pei: un diamante como símbolo de la riqueza y el poder de la banca.

Los rascacielos de vidrio también han dado lugar a otras tipologías más eclécticas. La superposición, el contraste de formas, volúmenes y lenguajes en una misma fachada es uno de los temas recurrentes del equipo neoyorquino Khon, Pedersen, Fox. El Wacker Drive (Chicago, 1983) está formado por una tensa pantalla de vidrio reflectante sostenida en su parte posterior por un bastidor marcado por dos incisiones laterales que indican con este leve gesto el tránsito entre el fuste de la torre y el remate. Aquí, la idea de cristal, de espejo, es sustituida o aproximada a la idea de pantalla cinematográfica. El edificio es, o quiere ser, algo tan neutro como la pantalla donde la ciudad se proyecta. La ciudad ha dejado de ser algo real que sucede y se refleja en los espejos de los edificios acristalados para convertirse en una imagen de ficción que se proyecta sin saber de dónde viene. La ciudad deja de ser considerada en términos de materialidad para convertirse en productora de imágenes.

También en el caso del edificio de PPG Industries de John Burgee y Philip Johnson (Pittsburg, 1984), el eclecticismo y la ironía son llevados hasta el extremo del mal gusto. La fachada de este edificio se resuelve también enteramente en cristal. Sin embargo, no parte de la abstracción geométrica de los ejemplos anteriores, sino de una posición figurativa e

historicista. Su modelo no es, como podría parecer a primera vista, la catedral gótica, sino que se recurre explícitamente al eclecticismo neogótico y la referencia directa es el edificio del Parlamento de Londres. La unión de los dos símbolos, el estilo gótico y el cristal, hacen referencia directa a las arquitecturas expresionistas de Taut o a la catedral de cristal que figuraba en el frontispicio de la Bauhaus de L. Feininger. Más aún, la idea del cristal tiene aquí un sentido literal: se trata de una empresa dedicada a la fabricación del vidrio, la Pittsburg Plate Glass. Las esperanzas que en su día depositaron la vanguardias en torno al símbolo de la «catedral de cristal» son traducidas en términos de *slogan* publicitario y de imagen corporativa.

Los atlantes de la conquista espacial: *High Tech* y exhibicionismo tecnológico

El John Hancock Center (Chicago, 1970) de la firma S.O.M. (Bruce Graham y F. Kahn) es uno de los primeros rascacielos que a finales de los años 60 y principios de los 70 rompe con la imagen del prisma cartesiano característico del Estilo Internacional. Son varias las cuestiones que hacen posible esta propuesta. Por un lado, el avance en el diseño y cálculo de estructuras. Como se demostró, a partir de cierta altura, el principal problema estructural deja de ser las fuerzas gravitatorias. Las fuerzas horizontales debidas al viento y a los seísmos son las principales que tener en cuenta. El edificio se comporta entonces como una viga en voladizo empotrada en el suelo. Además, se debe tener en cuenta que dichas fuerzas son

dinámicas y someten el edificio al efecto de la vibración.

Por otra parte, se modifica esencialmente la tipología del edificio. Ahora, oficinas, apartamentos, restaurantes, aparcamientos, salas de conciertos y comercios se sobreponen en una única estructura. «En el J.H.C. la sección adquiere el papel protagonista, condensador de los problemas derivados de la acumulación vertical de usos: si la ciudad histórica se reconoce a través de su planta, el recurso a la tercera dimensión hará de la sección el elemento característico y esencial en la organización de las nuevas ciudades verticales»¹⁹. Sin embargo, creemos que la forma escalonada del edificio se debe a una voluntad expresiva por encima de una necesidad funcional. La pirámide truncada funciona como forma que aporta monumentalidad al edificio. El J.H.C. pasará gracias a ella a formar parte de los referentes más importantes en el *skyline* de Chicago. La estructura exterior de arriostramiento, introduce una nueva escala a nivel territorial. La exhibición técnica se convierte así en el segundo elemento que aporta monumentalidad al edificio. Como podemos fácilmente suponer, la colocación de la estructura en el interior habría ahorrado muchos problemas técnicos. Con el J.H.C., la metáfora del rascacielos como ciudad dentro de la ciudad se hace realidad. La torre se convierte en una presencia arrogante que hace de su proeza técnica símbolo y alarde de poder. Se repite, así, el carácter monumental del rascacielos de época pero sin repetir ninguno de los elementos característicos de su lenguaje e, incluso, la duplicación de las antenas evita la comparación.

En el Hong Kong & Sangai Bank (Norman Foster, 1979-1986) la colosal estructura y los múltiples ingenios mecánicos, junto a su compleja y sofisticada ejecución, son los elementos que más llaman la atención. Sin embargo, como ha señalado Collin Davis, «...en último término, el edificio será juzgado por su contribución al desarrollo de esa disciplina tan difícil que llamamos arquitectura»²⁰. Una mirada muy superficial ya nos dice que existe una voluntad expresa de mostrar la robustez de la estructura al exterior, lo que plantea, como en el caso anterior, serios problemas de dilatación de unas partes con respecto a otras, que podrían haberse resuelto poniendo la estructura en el interior del cerramiento. Los forjados, en vez de apoyarse directamente en la estructura, cuelgan de enormes cerchas articuladas en grupos decrecientes en altura de 8, 7, 6 y 5 plantas, aumentando de esta manera el efecto de perspectiva. A estos grupos o unidades les llama Foster «las ciudades». El carácter de mecano, de ensamblaje de piezas prefabricadas es en este caso literal: contenedores de servicios, núcleos de escaleras, conductos de aire, etc., son traídos desde todas partes del mundo y ensamblados en obra.

La gran máquina, el gigantesco robot, toma aquí caracteres casi morfológicos. Los pilares de la estructura principal son como las piernas y las cerchas como los brazos de un titán. El enorme espacio interior es como el vientre y los pulmones del coloso. Finalmente, en la cumbre del edificio una sala vacía con una enorme mesa de juntas en el centro para las reuniones de la junta directiva, es la cabeza pensante, el cerebro de esa gran máquina. Y

así podríamos seguir esta manida metáfora con el sistema circulatorio, etc.

La planta baja se convierte en un espacio exterior abierto las 24 horas del día y se puede cerrar con unas compuertas en caso de tifones. Es una prolongación de la plaza pública. Desde su interior se puede contemplar a contraluz la escena urbana, el ir y venir de automóviles y peatones como en un panorama. El acceso al interior del edificio se produce a través de escaleras mecánicas que ascienden por el espacio central. El edificio se traga, literalmente, a los visitantes hacia el inmenso vacío a través de una membrana de vidrio, el vientre del edificio.

Pero su significado no acaba ahí, también existe una metáfora militar. El edificio es como un enorme acorazado apostado en la bahía, con el puente de mando y los cañones preparados para actuar en cualquier momento. «Constrúyame el mejor banco del mundo» fue el reto que le impuso el Hong Kong & Shanghai Bank a Norman Foster. El coste de la construcción, que ascendió alrededor de un millón de pesetas el metro cuadrado, era la mejor demostración del poder económico y financiero.

Entre los rascacielos que hacen gala de alta tecnología, aunque de forma algo más sutil, destaca el Citicorp Center de Hug Stubbins (Nueva York, 1977). El remate, el recubrimiento franjeado de aluminio y vidrio, la base inexistente... Sin embargo, todos los elementos clásicos de la composición tripartita están ahí: el fuste, el remate y la base. Esta última no ya como prolongación arquitectónica del espacio urbano, sino que éste se convierte en

la verdadera base del edificio. Como es frecuente en una obra excepcional, toda una serie de factores convergentes han contribuido a hacer de esta torre algo muy diferente de las demás.

La congregación de Saint-Pierre decidió la venta y demolición de su iglesia (instalada desde 1862 en el ángulo de Lexington Avenue y la calle 54) con la obligación para la banca de construir una iglesia en el mismo lugar, abierta hacia el cielo y que funcionase como un verdadero lugar cultural. A esta exigencia se unió otra, entonces experimental, pero que fue enseguida codificada por el ayuntamiento de N.Y.: la de compensar una densidad fuera de normas por un conjunto de actividades y de espacios públicos desarrollados en relación con la calle y la animación urbana. Una plaza pública, acceso directo al metro, espacio religioso, sala de conciertos y atrio comercial en 7 niveles. «Con la iglesia como catalizador —dice Stubbins— y la banca como soporte, podemos imaginar un nuevo tipo de lugar en el cual la gente de todos tipos desearán entrar y en el que cada uno querrá tomar parte.» Siguiendo las premisas del programa, la torre no llega hasta el suelo y sólo lo hacen cuatro enormes columnas situadas, paradójicamente, en el centro de las caras. Estos pilotes y el núcleo central transmiten todas las cargas del edificio al terreno. En altura, la torre se divide en seis unidades de ocho plantas cada una, determinadas por la estructura de tirantes de acero que permanecen ocultos tras la fachada creando una cierta tensión debido a la sensación de inestabilidad. El esquema estructural fruto de un análisis racional y económico se

acompañía de innovaciones técnicas que lo hacen posible. En la cima de la torre se sitúa una masa de 400 toneladas de hormigón que puede desplazarse mediante un complejo sistema regulado mediante ordenadores: Tuned Mass Dumper. «Una pieza de hormigón flotante de cuatrocientas toneladas sobre plancha de acero y lámina oleaginosa, con sus movimientos controlados a través de un sofisticado diseño de muelles neumáticos, actúa como una masa de gran inercia. Al entrar el edificio en vibración contraponen una fuerza de signo contrario, estabilizadora que se transmite a la estructura»²¹. Entre las innovaciones técnicas que se estrenan en este edificio está el ascensor de doble cabina.

Su perfil, característico del *skyline* de N.Y. se debe a una última innovación que no llegó a realizarse. El origen de esta disposición era la intención de construir un centenar de apartamentos aterrizados en las plantas superiores del banco. Al no obtener permiso de la administración se pensó en convertir esta fachada en un captador solar pero la idea se reveló impracticable. Sin embargo, la forma ha sobrevivido en su inutilidad y ha sido la que ha hecho famoso este rascacielos más que ninguna otra de sus características. Su característica imagen ha sido llevada a la publicidad y ha convertido a Citicorp en uno de los rascacielos a los que se asocia la imagen de la ciudad de N.Y. Este rascacielos repropone los elementos definidos por Sullivan como característicos del edificio de gran altura de forma muy sutil, introduciendo de nuevo aspectos figurativos en su aparente abstracción: el remate que recupera el carácter simbólico de las cúspides en el *sky-*

line, el muro cortina como una piel capaz de recibir un tratamiento diverso en forma y materiales independiente de la estructura y la planta baja como espacio vacío en vez del grueso basamento clásico.

Quizá una de las ideas de mayor intensidad, tanto en el imaginario colectivo como en lo figurativo, sea la de construir un edificio capaz de contener todas nuestras funciones vitales, la idea de que nuestras vidas podrían desarrollarse enteramente dentro de uno de estos colosos. La idea de que son, en sí mismos, verdaderas ciudades o verdaderos mundos artificiales está en la mente de todos. El arquitecto Hiroshi Hara propone una ciudad de rascacielos interconectados. «Las ciudades de hoy se componen de una serie de edificios aislados entre los cuales los rascacielos definen *culs-de-sac* verticales... El super rascacielos interconectado es un medio de enlazar todos los núcleos individuales para enriquecer el carácter público de la ciudad y crear un tejido urbano tridimensional»²². Fruto de estas propuestas utópicas es la construcción del conocido Umeda Sky Building (Osaka, 1993), cuya propuesta no es tanto la verticalidad sino esta idea de contener un mundo artificial y futurista. Un edificio puente o arco, como el realizado poco antes en París, como puerta de entrada a un nuevo barrio de la ciudad. Este edificio es, ante todo, el prototipo de una ciudad desarrollada en el aire: pasarelas, ascensores y jardines suspendidos son los elementos de este urbanismo de la tercera dimensión. La propuesta de Hara de unir las construcciones verticales, mediante una red de espacios públicos y circulaciones en el es-

pacio aéreo, constituye una verdadera odisea del espacio como respuesta a la necesidad de densificar, en un futuro próximo, los territorios urbanizados. Toda la parafernalia y las alegorías del mundo del espacio (desde la torre de lanzamiento hasta la guerra de las galaxias) están concentradas en este edificio y multiplicadas sin fin en el juego especular de los muros de cristal. Otra importante imagen que se recrea en las fachadas con la alternancia de materiales y siluetas perfiladas en hormigón, vidrio, aluminio y piedra es la de una ciudad densa e imaginaria que se entremezcla con los reflejos de la verdadera ciudad que existe alrededor. La puesta en escena culmina en lo alto del edificio, donde una pasarela de observación circular permite espectaculares vistas de la ciudad y del río. Las perspectivas a través del espacio central forman un ballet mecánico de siluetas volantes, el reflejo del ir y venir de los visitantes en el cristal inclinado que bordea el interior del cráter. El edificio reconstruye en cada elemento su propia mitología: cada luz, cada ascensor y cada pasarela nos recuerda que estamos en una nave y que la visita es una verdadera experiencia «espacial». Toda esta experiencia, todo el proceso iniciático por el que se conduce al visitante concluye en la «tienda del cielo», donde se pueden encontrar toda clase de objetos banales con el logotipo del edificio. Experiencia que nos devolverá renovados y vacíos tras haber cumplido con el sagrado rito del consumo. Por la noche, el cráter suspendido e iluminado por multitud de reflectores es un ovni a punto de aterrizar. La luz difusa que desprende baña los jardines en una dulce penumbra a donde acuden los enamorados

atraídos por la magia y el romanticismo del lugar...

El síndrome de Frankenstein

Una de las características más importantes de los nuevos colosos es su capacidad de concentración, de actuar como aglutinadores de una compleja red de poderes económicos, técnicos y políticos. Un claro ejemplo, a pequeña escala, es el proyecto de la llamada Tour Geindre (Hérouville Saint-Claire, Caen, 1998). Esta torre se sitúa en una periferia urbana con graves problemas urbanísticos. El alcalde de la ciudad, François Geindre, invita a Fuksas y le pide consejo. Fuksas propone realizar una torre: contendrá oficinas, tiendas y un hotel..., pero no quiere hacerla en solitario. Llamará a otros tres arquitectos a participar en el proyecto, un inglés (William Alsop), un francés (Jean Nouvel), un alemán (Otto Steidle) y él, que es italiano. A Geindre le parece una idea genial. A partir de entonces, los arquitectos mantendrán contacto por teléfono, fax y se reunirán en los lugares más dispares del mundo. Un año más tarde, el IFA expone el proyecto de la «Tour Geindre». Los primeros cinco pisos de oficinas son de Fuksas, en medio las viviendas de Steidle, encima el hotel de Nouvel. Alsop realiza el edificio de oficinas al pie de la torre.²³

¿Es una propuesta de esquizofrenia? ¿Un nuevo tipo de ciudad en el aire? Es, ante todo, un nuevo tipo de propuesta realizada desde la lógica de las comunicaciones del mundo contemporáneo, un collage o una *performance*. Un coloso Frankenstein formado por los miembros recompuestos de sus autores. La teatrali-

dad, la espectacularidad de la acción apoyada por la personalidad de los autores atraerá, sin duda, al público y a los medios de comunicación, aglutinará capitales... Pero, si esta obra consiguiera convertirse en signo de identidad de una periferia suburbana, como pretendía Fuksas, ¿cuál sería el precio que deberían pagar sus habitantes por ello?

El valor de la forma: neofigurativos, neovanguardias, nostálgicos e historicistas

Dos tempranos croquis titulados *Skyscrapers* (1958) del arquitecto vienés Hans Hollein muestran claramente la voluntad de retorno a los elementos figurativos. El rascacielos es visto ante todo como un símbolo de poder, un símbolo fálico o un símbolo de fuerza, pero en cualquier caso una metáfora que permite jugar con los signos de forma intencionada. Otra propuesta más elaborada, *Roos-Royce Grill in Manhattan* (1966), está formada por un collage donde la parrilla del radiador de un automóvil de lujo aparece como un enorme rascacielos en la silueta de Manhattan. Se trata de un collage en el que se pone de manifiesto la intercambiabilidad y la trasposición de los signos. Un juego iniciado por Dadá y manifiestamente expreso en la columna de Loos para el *Chicago Tribune*. En el Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, decía Tristán Tzara:

«Para hacer una poesía dadaísta: Coged un periódico/ Tomad una tijeras/ Elegid en el periódico un artículo que tenga una longitud que deseáis dar a vuestra poesía/ Recortad el artículo/ Cortad con cuidado cada palabra que forma tal artículo/ y meted todas las palabras en una bolsita/ Agitad

suavemente/ Sacad las palabras unas tras otras, colocándolas en el orden que las extraéis/ Copiadlas concienzudamente/ La poesía se os aparecerá/ Y ya estaréis convertidos en escritores infinitamente originales y provistos de una originalidad fascinante, aunque incomprendida por la gente vulgar»²⁴.

Las propuestas de Hans Hollein son un temprano manifiesto de la arquitectura postmoderna. Un todo vale donde se mezclan los signos del poder tecnológico con la nostalgia de la vanguardia, el historicismo y la metáfora vulgar. Un buen ejemplo de esta forma de actuar de Hollein es la tienda *Lundwig Beck* de N.Y. (1981-1983) que contiene múltiples citas al *Empire State*, al *AT&T* de Johnson y otros en forma de cajones, armarios o cualquier tipo de objetos, invirtiendo la escala de la actuación.

Es precisamente Philip Johnson de la firma Johnson & Burgee quien ha dado la mayor cantidad de colosos híbridos y eclécticos. La *Transco Tower* (Houston 1983), al igual que el *PPG* de Pittsburg son un ejemplo de estos híbridos dentro de la clasificación que hemos establecido como hilo conductor. En ambos se entremezclan los aspectos figurativos bajo la forma de referencias historicistas con una solución de fachada realizada enteramente en vidrio. Si el vidrio había sido usado en ejemplos anteriores unido a las formas geométricas y abstractas, ahora reproduce las formas históricas bajo un cierto expresionismo del cristal. La *Transco Tower* reproduce el modelo de rascacielos *Art Decó* enteramente en vidrio. Podemos reconocer claramente la silueta del *Empire State Building* del que se han suprimido dos de sus características más esenciales: el re-

mate de la antena y el cerramiento macizo. El remate está ahora formado por una pirámide de granito negro. En realidad, hay un faro rotativo en la punta. La metáfora es directa: un meteorito deja a su paso una estela de luz y fuego. Por un lado, tiene el sentido aerodinámico debido al empleo de líneas y volúmenes verticales que sus precedentes establecieron como adecuado al concepto romántico y ascendente del rascacielos. También la referencia a los dibujos de Ferriss es también literal.

56

Será con el AT&T (N.Y. 1984) que saltará a la portada de las revistas. El AT&T es un prisma de base rectangular, con una clara referencia al Seagram, y una planta convencional ¿Qué ha cambiado entonces? El revestimiento del muro cortina de cristal y acero se ha cambiado por un pesado revestimiento pétreo. La base es maciza y pesada, con arcos y óculos de enorme tamaño y paños macizos. El fuste estriado parece mantener una cierta voluntad goticista, mientras que el remate y la base remiten a un orden clasicista. La cubierta a dos aguas, inusual en este tipo de edificios, aparece además sin terminar: un óculo partido, un signo nuevo, vacío, en el lugar de máxima tensión, donde el rascacielos clásico se afirmaba en su monumentalidad. El vacío representa el punto culminante, el de mayor tensión, dejando el significado en suspenso, abierto, razón por la que se ha hablado tanto de este edificio. Del mismo ha dicho Johnson: «AT&T representa un momento importante para la arquitectura, no sólo por la afirmación de la arquitectura histórica fuente de inspiración, sino también por su concienzosa búsqueda de los materiales para la silueta o el espacio desti-

nado a los peatones, por la suntuosidad y la riqueza que hace importante la arquitectura del pasado». A lo que responde la crítica neoyorquina Ada Louis Huxtable: «Las ideas del AT&T son tan endeblas como grandes sus símbolos prestados; es un enorme pastiche que no tiene que ver con nada excepto con sus propias aspiraciones despóticas»²⁵.

Durante la década de los ochenta, la firma Johnson & Burgee va a producir una serie de grandes edificios de escasa calidad arquitectónica pero con una fuerte resonancia mediática. El Republic Bank Center (Houston, 1984), a pocos metros de Penzoil Place, recrea una ciudad con un lenguaje totalmente diferente: basamento renacentista, pináculos góticos. La referencia más directa está sin embargo en la arquitectura del expresionismo alemán (Poelzig). La metáfora literal es, en este caso, la de «catedral del comercio». La propuesta de 580 California Street Building es reproducción de la imagen de los palacios de Chicago anteriores a Sullivan, donde una parte central con pilastras en toda la altura y *bow-windows* marca la entrada, mientras que el remate simula un techo abuhardillado realizado con un muro cortina de vidrio oscuro. Lo mismo ocurre con la Maiden Lane Tower (N.Y. 1985), donde la referencia aparente o popular es el castillo medieval y la «culta» son los rascacielos de Chicago como el Old Colony Building de Holabird y Roche o el Brewster Apartaments de Turnock, ambos de la última década del siglo XIX. Las torres se utilizan para articular la fachada quedando en planta baja como enormes pilares. En 190 South La Salle Street (Chicago, 1987) se repite el esquema compositivo

del Masonic Temple de Burham (Chicago, 1982), recogido también en el Hotel Plaza (N.Y., 1907). La referencia es directa incluso en los elementos de detalle: ventanas, arcos, tímpano, remate, etc. Los cambios son debidos únicamente a la diferencia de medidas de la parcela.

Para Johnson, cada proyecto es motivo para probar un nuevo estilo arquitectónico, o mejor, para manipular un determinado código lingüístico, como ya hiciera en sus inicios con el Movimiento Moderno y el Internacional Style. En el edificio de oficinas Third Av. At 53 (N.Y., 1985), la horizontalidad de líneas, los círculos concéntricos y ascendentes nos remite directamente a los proyectos de la ciudad futurista de Sant'Elia y muy particularmente a los primeros proyectos de Mendelsohn. La arquitectura tiende a exaltar el dinamismo de la ciudad, es un receptor y un emisor de estímulos, es una «Reclamearchitektur», como definió A. Behne la arquitectura de Mendelsohn. La discusión propuesta por Johnson es una cortina de humo. Su actitud frente a la arquitectura necesita de lo colosal porque es vacía y porque su disponibilidad respecto a los *mass media* y al capital es total.

Si bien las formas históricas de la arquitectura han sido las más utilizadas debido a que parten de una previa aceptación por parte del público, la manipulación y la disponibilidad de cualquier forma y el cambio de escala han sido artilugios utilizados para aportar la monumentalidad y la exhuberancia asociada a la arquitectura de los rascacielos.

El Oversea Chinese Banking Corporation de I. M. Pei (Singapur, 1976) es un enigmático

edificio situado en medio de un barrio de pequeñas casas. Un objeto de pequeña escala, como podría ser un componente electrónico o un pequeño electrodoméstico, es traspasado a la escala colosal del rascacielos lo que le otorga una nueva y desconcertante monumentalidad, sin escala ni referentes. El edificio expresa de forma clara y contundente lo inaccesible e impenetrable de la banca para su entorno más cercano. Otro caso de manipulación de escala, el National Commercial Bank de S.O.M. (Arabia Saudí, 1994). Un prisma de planta triangular totalmente opaco y cerrado. Sólo tres grandes aberturas cuadradas, dos situadas en una cara y una tercera en otra sin ninguna referencia a la escala interior. El cerramiento masivo de la torre se realiza con la excusa de protegerla de los rayos del sol. Se mezclan las metáforas de fortaleza inexpugnable y de la torre de la mezquita. Con sólo veintisiete plantas se ha logrado dar una imagen y una escala muy superior. El cambio de escala se produce por la falta de referencias, no sólo con respecto a la medida del hombre sino a la de la propia arquitectura. El gigante se transforma en el mítico cíclope de ojo único. «La escala no sólo es inmensa, también ilegible [...] Desde lejos es tan mudo como las pirámides. Los niveles de los pisos y el módulo de diseño sólo se pueden leer en el interior vidriado de la estructura [...] La poderosa manipulación formalista de Bunshaft creó el monumento-objeto definitivo»²⁶.

En todos estos casos, la monumentalidad viene dada por un cambio de escala, por una manipulación formal. En el Humana, Tower de Michael Graves (Portland, 1980-1983), se

trata de una manipulación de lenguajes eclécticos: columnas gigantescas que no soportan nada, claves donde no hay arcos, ventanas cuadradas, ventanas alargadas siguiendo el modelo de Le Corbusier..., guirnaldas, esculturas, templos rematando edificios. El autor-arquitecto va recreando una iconografía personal con aspecto de falso decorado que le otorga una extraña monumentalidad: el pequeño objeto doméstico de gusto *kistch* es transportado a un orden colosal y convertido en inconfundible signo de poder.

Límite vertical: la guerra de las estrellas

La verdadera inspiración del rascacielos ha sido siempre la altura, rebasar los límites de lo posible. Algunos lo hicieron desde la experimentación de nuevos sistemas estructurales, otros desde el formalismo o la exaltación de los valores inmateriales, pero en todos ellos existe el vértigo por llegar más alto, por traspasar los límites del cielo.

Frank Lloyd Wright usó a menudo la línea horizontal como punto de referencia entre la arquitectura y su entorno natural. Su arquitectura es, ante todo, una arquitectura de horizontes. Realizó pocos edificios en altura, pero todos ellos marcaron un hito por su innovación técnica y estética. La St. Mark Tower (N.Y., 1929), que no llegó a construirse, la torre de los laboratorios Johnson & Son Administration en 1950 y la torre Price (Oklahoma, 1950). Para Wright, la torre era la puesta en práctica de un principio fundamental y orgánico que enuncia toda su arquitectura: el principio del voladizo. Wright ve en la torre una

nueva forma alternativa de ocupar el territorio de acuerdo a sus principios antiurbanos de concentración: «el árbol que escapó del bosque». No es de extrañar que quisiera llevar esta idea al límite, y entre 1956 y 1959 diseñara el Illinois, un edificio de una milla de altura: 528 pisos, 76 ascensores con guías de cremallera y energía atómica. Una ciudad para 130.000 habitantes, estacionamiento para 15.000 automóviles y pistas de aterrizaje para 150 helicópteros. Un alarde de futurismo enunciado con la mayor simplicidad: «una espada, cuya empuñadura tenga la misma anchura de la mano, firmemente clavada en el suelo con la hoja hacia arriba». Wright era perfectamente consciente de la imposibilidad de realizar este sueño de inmortalidad que es la arquitectura y por eso dijo que si en el momento su propuesta no podía realizarse, en el futuro no podría dejar de hacerse.

Dentro del campo de la investigación estructural, Le Messurier realiza un proyecto teórico, el Erehwon Center, para comprobar las posibilidades reales de seguir construyendo en altura con los principios utilizados hasta el momento. Su propuesta alcanza media milla de altura (doscientas siete plantas). El principio que enuncia consiste en llevar las cargas verticales no a la superficie externa, sino a las esquinas, de manera que tenga la máxima resistencia al vuelco, mientras que la resistencia a cortante se realiza mediante un entrecruzado de estructuras espaciales²⁷.

La propuesta de Robert Sobel de la firma Emery, Roth & Sons (Houston, 1975) se trata de una torre de 500 pisos. Geométricamente se compone de 16 tubos triangulares de 60 me-

tros de lado ensamblados dentro de un triángulo equilátero. La torre va disminuyendo en sección a medida que crece en altura. Sigue los principios geométricos y cristalográficos enunciados en la Sears Tower llevando no sólo la altura, sino todo su tamaño hasta los límites. Su propuesta es presentada, no obstante, bajo el aspecto de una escultura minimalista. Del mismo sueño, construir la torre más alta del mundo, participa el proyecto de Cesar Pelli: la Miglin Beitler Tower (Chicago, 1988). El promotor inmobiliario Beitler quería un símbolo, no le bastaba con construir la torre más alta, «quería un rascacielos fino y delgado como una flecha». Beitler eligió a Pelli para diseñar este sueño, ya que por entonces estaba construyendo otra torre de 50 plantas en el Loop de Chicago, en la que Beitler instaló después sus oficinas. El proyecto ha quedado consagrado en el estado de maqueta que se puede ver en el despacho del promotor detrás de una doble puerta corredera que se abre como un escenario: maqueta blanca sobre fondo negro progresivamente iluminado por los rayos de una luna artificial...

Por su parte, el proyecto de la Rusia Tower de S.O.M. (Moscú 1992) ejemplifica todos los mitos de la ciudad tardomoderna en el cambio de siglo. Supertecnología y comunicación: un mundo sin fronteras bajo una sola dominación. «La Rusia Tower está pensada como un símbolo de la comunicación entre Rusia y el resto del mundo.» La torre se eleva más allá de las nubes, su remate afilado alude a la comunicación a través de las ondas con el resto del mundo. La base se conecta con la ciudad, es un lugar de encuentro: centro de convencio-

nes, teatros, salas de fiestas, comercios... «En contraste con la pesantez de los alrededores, el muro cortina de acero y aluminio es transparente y ligero.» La idea tripartita del rascacielos sigue aquí presente como también la idea de una geometría cristalina y redentora. Situado entre la realidad y el sueño, este proyecto reluce en la noche soviética, que ya es sólo un recuerdo, como los diamantes a los que aludía Le Corbusier. Quiere ser también el símbolo de un nuevo amanecer: la Rusia del siglo XXI. Es una lanza que señala la definitiva rendición del socialismo y su integración en las intrincadas leyes de la economía postindustrial. Las formas romboidales nos remiten a la Glashaus de Taut o a Melnikov. Aquellas ideas que en su día alimentaron la imaginación de la vanguardia soviética les son devueltas con intereses tras la reconversión de sus valores.

59

Algunas de las propuestas más radicales se han envuelto con los valores de la ecología y la sostenibilidad. La Tokio Nara Tower de Hamzah & Yeang (Tokio, 1994), fue diseñada para la trienal de arquitectura de Nara por el arquitecto malayo Kenneth Yeang por invitación de Kisho Kurokawa. El tema de la trienal: Simbiosis de historia y futuro. «La arquitectura en la edad de la máquina –dice Kurokawa– estaba volcada a la búsqueda de la eficacia y de la adaptación universal. Al contrario, la arquitectura del futuro dará una importancia primordial a la flexibilidad y a la identidad del entorno local.» La coartada estética de la ecología, explota aquí las posibilidades ofrecidas por la tecnología y los *media*. La torre Tokio Nara propone 880 metros de al-

tura, 210 plantas de oficinas, viviendas y hoteles, equipamientos comunitarios y parques suspendidos. En el exterior, conducidos por un raíl en espiral, brazos articulados permiten la existencia de vegetación y la limpieza de las fachadas: imágenes y tecnología de ciencia-ficción para un proyecto de laboratorio que tiene sus fuentes en la exuberante naturaleza tropical, la estética híbrida de la arquitectura sin arquitectos y el universo de las utopías tecnológicas de Buckminster Fuller o del Grupo Archigram. Un proyecto, profetiza Yeang, que abre una nueva perspectiva a la arquitectura de los rascacielos: «La concepción de los espacios cerrados, eficaces desde un punto de vista energético podría transformar la creación arquitectónica, hoy un artesanado incierto y aparentemente fantástico, en una ciencia segura de sí misma»²⁸. Sin embargo, la ecología de Yeang no excluye ni la fantasía ni la creación artística: «las fachadas bioclimáticas no son las únicas que determinan la concepción de un edificio. Es por ello que los principios de composición deberían servir de guía para un trabajo de interpretación más que ser aplicados como dogmas formales»²⁹.

La Torre del Milenio, Norman Foster (Tokio, 1989), tiene forma cónica y una altura de 800 metros con una estructura helicoidal doble que remata su perfil. Se trata de un monumento celebrativo, una manera de recibir, como indica su nombre, el nuevo milenio desde el optimismo en la técnica y sus realizaciones. Una ciudad vertical con todo tipo de perfeccionamientos. Su perfil reproduce una de las primeras realizaciones técnicas soviéticas, la torre de la emisora de radio de Moscú, obra del in-

geniero Chuchov en 1926. La torre con una amplia base se sitúa sobre un lago artificial, situado en la bahía de Tokio, que le aísla del resto de la ciudad.

La duplicidad de las torres, como en el WTC o en Penzoil Place, se convertía en un motivo de tensión para unos volúmenes mudos y abstractos y los abría a una infinidad de significados ambiguos. En las Petronas Tower de Cesar Pelli (Kuala Lumpur, Malasia 1996) se vuelve a una redundancia excesiva, en un signo de ostentación. Es una puerta, pero como en las Torres Kio de Madrid, ya no es una metáfora sino una realidad. Se trata más bien de un enorme y descomunal arco triunfal que se explicita al unir las torres por una pasarela neo Viollet le Duc al nivel de la planta de «transfer». Las torres gemelas forman parte de una operación de desarrollo más amplia que comprende cuatro torres de oficinas, hoteles, espacios comerciales y equipamientos recreativos alrededor de un gran parque. Constituyen una exasperada puerta monumental de este nuevo barrio visible desde 50 kilómetros de distancia y celebra la entrada de Kuala Lumpur en el libro de los *guinnes* de altura, señalando su presencia en el mapa de las rutas comerciales internacionales.

París, la ciudad de la luz, ya posee los signos vacíos de un poder posmoderno, omniabarcador, total e invisible. La gran máquina de Beaubourg inauguró la «grandeur» de la escena postindustrial: espectáculo y arquitectura se funden en la imagen de una tecnología prepotente y mecánica. El efecto de *shock* y la contraposición con el entorno histórico, tienen algo del surrealismo y el expresionismo que distinguió a las primeras vanguardias.

Las transformaciones urbanas de los últimos años nos han ofrecido ejemplos de monumentalidad en la construcción del espacio de la ciudad tardomoderna y postindustrial. La pirámide del Louvre de I. M. Pei, el Gran Arche de la Défense de O. Von Sprekense, la Geoda de la Ciudad de las Ciencias y de la Industria o la Biblioteca Nacional de Dominique Perrault. Todos estos ejemplos se caracterizan por ser metáforas abiertas, formas inmateriales junto a signos vacíos. Todos estos proyectos están formalizados a través de formas simples y geométricas: la pirámide, el cubo, la esfera. Formas cerradas y acabadas, predefinidas por una geometría que empieza y acaba en sí misma. En el caso de la Biblioteca Nacional, el proyecto se desarrolla en torno a cuatro diédros con apariencia de libros abiertos.

El proyecto de la Tour Sans Fins del escenógrafo Jean Nouvel se inscribe dentro de estos episodios de proyectos destinados a monumentalizar la ciudad traspasando los límites de la realidad. Es la metáfora de un sueño: levantar torres tan altas que se eleven hasta los cielos y tan profundas que se sumerjan en los abismos. Es también la metáfora de una ciudad vertical infinita sin principio ni fin. Para alcanzar la materialización de esta idea se recurre a un mecanismo de *performance*, una *misse en escène*. La torre es una representa-

ción, una obra de arte total que alcanza su realización a través de mecanismos similares a los de la realidad virtual. El arquitecto se considera a sí mismo como un creador de imágenes. «El realizador y el arquitecto producen imágenes. Furtivas y permanentes. Se les confían presupuestos importantes y su elección es determinante cara a serios compromisos financieros. Para construir, para rodar, deben convencer «previamente» y obtener, si no el consenso, al menos la luz verde de un cierto número de individuos responsables en la toma de decisiones. Afrontar lo real: se someten a las coacciones de la técnica, la economía y el tiempo. Por último, dirigen un equipo y son responsables de la obra. Son maestros de obras. El arquitecto creador de imágenes está influido por la considerable producción pictórica del mundo actual en muchos campos y particularmente en el cine»³⁰.

61

La arquitectura se convierte en una obra de arte total que abarca todos los aspectos de la experiencia humana. Es más, la sustituye y la anula. Anula los conflictos de la realidad en un acto de simulación total. Lo monumental ya no tiende a expresar y ensalzar los aspectos del poder, sino que tiende directamente a anular la subjetividad, a mediatizar la experiencia convirtiéndola en un acto de fascinación y vassallaje.

NOTAS

- ¹ Le Corbusier. *Cuando las catedrales eran blancas*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1977, págs. 67-68.
- ² Federico García Lorca. «Carta de 28 de junio de 1929». Poesía n° 23-24, pág. 37.
- ³ Federico García Lorca. Conferencia sobre *Un Poeta en Nueva York*. Madrid, marzo de 1932. Poesía n° 23-24, Pág. 112
- ⁴ Louis Sullivan. «El alto edificio de oficinas considerado artísticamente» en *Kindergarten Chats*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1957, pág. 199.
- ⁵ Ídem, pág. 200.
- ⁶ Ídem, pág. 201.
- ⁷ Max Berg. Hochhäuser un stadtbild, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 6, 1921-1922 págs. 101-102. Cit. En Frank Schulze. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Ed. Herman Blume. Madrid 1986, pág. 99.
- ⁸ Ludwig Mies van der Rohe. *Escritos, diálogos y discursos*. Colección Arquitectura 1. Mayo de 1981, pág. 7.
- ⁹ Ídem.
- ¹⁰ Adolf Loos. «Arquitectura» en *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. GG. Barcelona 1972, pág. 229.
- ¹¹ Adolf Loos. «El *Chicago Tribune Column*» en *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. GG. Barcelona 1972, págs. 260-261.
- ¹² Ídem, pág. 260.
- ¹³ Ídem. pág. 261-262.
- ¹⁴ Eduardo Subirats. *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hug Ferriss*. Colegio de Arquitectos. Málaga 1992, pág. 5.
- ¹⁵ Hug Ferriss. *The Metrópolis...* cit. en E. Subirats, *op. cit.* pág. 19.
- ¹⁶ Ídem pág. 35.
- ¹⁷ F. Dal Co. *L'evanescenza della transgressione*.
- ¹⁸ F. Dal Co. *op. cit.* pág. 23.
- ¹⁹ I. Ábalos, Juan Herreros. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Ed. Nerea, Madrid 1992
- ²⁰ Colin Davis. «Arquitectura e ingeniería, el banco de Hong Kong y Shangai. A&V n° 38, pág. 9.
- ²¹ Iñaki Ábalos y Juan Herreros. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Ed. Nerea, Madrid 1992, pág. 80.
- ²² Hiroshi Hara. «Interconnected Superskyscrapers. GA n° 37. Tokio 1993.
- ²³ Dorian O. Mandrelli. «La torre encantada». *Arquitectura Viva* n° 4, pág. 44.
- ²⁴ Texto leído por Tristán Tzara el 22 de diciembre de 1920 en la Galería Provotovsky de París y publicado en *La vies des Lettres* n° 4. Citado en Benedetto Gravagnolo. *Adolf Loos*. Ed. Nerea. Madrid 1988.
- ²⁵ Ada Louis Huxtable. *El rascacielos. La búsqueda de un estilo*. Ed. Nerea, Madrid 1988, pág. 108.
- ²⁶ Ada Louis Huxtable, *op. cit.* pág. 62.
- ²⁷ I. Ábalos y J. Herreros, *op. cit.* págs. 78-79.
- ²⁸ Ken Yeang. *Theory and Practice. Bioclimatic Skycrapers*. Ed. Artemis, Londres 1994.
- ²⁹ Ídem.
- ³⁰ Jean Nouvel. «Fragmentos de realidad. La mirada del cine». *Arquitectura Viva* n° 7.

LA LÓGICA (mecánica) DE LO GIGANTE

Fernando Casqueiro

En este artículo se indaga en torno a «la lógica mecánica» de lo gigante, concluyendo con la regla de que el tipo arquitectónico es función del tamaño.

*Lo grande y lo gigante.
Tamaño, Talla, Medida y Proporción.
La Comunidad del Peso Propio.
El Colapso.*

Lo Grande y lo Gigante

La voz «coloso» está impregnada de evocaciones mitológicas, precientíficas. Polifemo o El Caballo de Troya, anclados a la edad humana de la esclavitud a la sinrazón, son monstruos terribles e instrumentos de destrucción.

Aunque arcaico, la mitología es un Saber poderoso, capaz de desencadenar la energía humana que lucha por hacer visible lo invisible y que dio a la luz algunas construcciones gigantes: el literario Coloso de Rodas o el imperial Coliseo romano, un monstruoso anfiteatro capaz para 50.000 espectadores.

Lo colosal mantiene hoy su origen en el Mito y se refugia en el uso metafórico del lenguaje. Es lo magnífico, lo descomunal. Lo descomunal es lo fuera de lo común, inusual, infrecuente.

Pero este texto quiere ceñirse a las formas físicas y aún más a la «forma construida»; la no-

ción de «coloso» debe tener física concreción.

Si se restringe el uso de la voz «colosal» al ámbito de los cuerpos físicos, el adjetivo designa lo grande, lo enorme, lo gigantesco.

La noción de grande o demasiado grande sólo está bien delimitada, por el momento, desde una de las ramas de la física, la que se centra en la naturaleza y efecto de las «fuerzas»: desde la mecánica (estática, cinemática, dinámica, ondulatoria).

Y aún dentro de la mecánica, la naturaleza y efectos de lo grande sólo se ven con precisión desde la resistencia a la fractura de los medios continuos, que en lenguaje común español se conoce como «resistencia de materiales».

Grande, enorme o descomunal no son nociones absolutas, son conceptos relativos en el tiempo y en el espacio. La pregunta correcta

63

por el tamaño es: grande, enorme o descomunal con respecto a qué o quién, dónde y cuándo.

Gigantesco es enorme pero no con respecto a un observador ajeno. Gigantesco no es un valor relativo. No depende de ningún observador exterior. Gigantesco es demasiado grande con respecto a sí mismo. Enano es demasiado pequeño.

Gigante o enano son dos formas patológicas de los cuerpos físicos, son alteraciones de sus dimensiones por encima o por debajo de las que un determinado objeto es capaz de soportar. La pareja de deformes «gigante-enano» hace aparecer ante nosotros, y con la misma fuerza, la noción de «tamaño óptimo».

64 Las nociones de grande o pequeño no son eternas o atemporales. Se definen desde cada universo científico técnico. El Coliseo con sus 50.000 espectadores sostenía y publicaba la magnificencia del Imperio Romano y hoy no sería sino un modesto campo de fútbol de un equipo de la 2ª división de un país pequeño como España. Cuando en 1883 se concluyó el puente de Brooklyn sus 460 metros de luz eran una barrera infranqueable. Sólo 100 años después acaba de abrirse otro puente colgante, Akashy Kaikio, en Japón con una luz entre apoyos de 2.000 metros.

La forma completa de la pregunta que hace el título de este texto podría, así mejor, ser: «La lógica de la forma construida demasiado grande con respecto a sí misma». Paradójicamente, y contra lo que el sentido común impone, son las condiciones de contorno las que hacen aparecer a lo gigante. Gigante es una

deformación autotélica a la que las condiciones de contorno hacen visible.

Tamaño, medida y dimensión. Escala y proporción. Talla

El tamaño es una poderosa cualidad de los objetos. Tanto que las palabras que lo califican han llegado a ser, ellas mismas, objetos. Así, la jerga de los arquitectos inconscientes es un mapa de las derivaciones patológicas del lenguaje irracional en la que es frecuente la confusión entre tamaño y escala, proporción y medida. Aquí se han querido convertir en sujeto para deslindar sus dominios y poder acercarnos con ellas a lo Gigante.

Para hablar del tamaño de un cuerpo es preciso acudir a la cantidad de espacio que ocupa. Cuánto se extiende en el espacio. Siendo oscura la naturaleza y la noción de espacio, y también la de extensión, definir el tamaño es problemático.

Tamaño es la real extensión de un objeto en el espacio. Es una de sus cualidades intrínsecas y no depende ni de sus medidas ni de la naturaleza del observador.

Dimensión (*dimensio -onis*) y Medida (*mensura -ae*) se quieren hacer aquí sinónimas por compartir la raíz *mens -ntis*: mente, espíritu, inteligencia, razón. Pero el uso común de la voz «dimensión» le ha asignado un campo semántico más amplio y confuso.

«Dimensión», en física común, es una característica simple y medible de los cuerpos, así la longitud, el peso o el volumen. Para designar las más complejas, la «fuerza», o la «acelera-

ción», o la «viscosidad», por ejemplo, se emplea la voz «magnitud». Para poder reforzar la similitud entre dimensión y medida se propone aquí el empleo de la voz «Magnitud» para contener, de modo excluyente, la noción más genérica.

«Medir» es comparar con la unidad. Medida es una concreta relación de una concreta extensión en el espacio con la de la unidad escogida para medirla. Así, mientras la «concreta extensión» de un concreto cuerpo permanece, sus medidas son variables. Un cuerpo concreto tiene tantas medidas como unidades se empleen para medirlo. Una mesa concreta mide 2,10 metros de largo, 6,88 pies, 82,66 pulgadas o 2.100 milímetros.

Al respecto sólo cabe decir que no existen medidas gigantescas, colosales o descomunales. Sólo medidas adecuadas y pertinentes o inadecuadas e impertinentes al objeto. Por ejemplo, la longitud de la misma mesa antes referida es de 0,00021 si se emplea para su medida la pintoresca unidad Miriámetro. No se recomienda.

Proporción es una relación entre magnitudes o entre dimensiones. Es una porción, una parte, un cociente. En general cualquier cociente: la proporción de alumnos por clase o de kilómetros a la hora, de dólares por habitante, o de muertos en accidente de tráfico por fin de semana. En arquitectura, la voz está más acotada y suele emplearse para designar la relación entre dos magnitudes de longitud. Es decir, largo/ancho o largo/largo.

La esbeltez, es decir, la proporción largo/canto, es una magnitud de terribles efectos en la ac-

ción que la mecánica ha nombrado como flexión, o la división de un segmento de recta en media y extrema razón o el número de diámetros de la base que contiene la altura de la columna jónica, son todos ellos números algebraicamente adimensionales y quizá esa característica sea la que los hace más poderosos pero no más «grandes».

«Grandes proporciones» es una expresión carente de sentido salvo para un texto metafórico o un uso mayestático del lenguaje: «grandes proporciones» en el sentido de elevación intelectual por la precisión y afinamiento de sus objetivos o por lo majestuoso del resultado.

Las proporciones, es decir, el cociente entre dos magnitudes congruentes, no son grandes o pequeñas. Grande como adjetivo de proporción sólo puede ser sinónimo de majestuoso o magnífico. Pero el uso común no cerca esa acepción, sino que, confundido, se refiere, sin más, al sustantivo y oscuro tamaño o a la modesta y adjetiva «talla».

Llamamos escala (escalera) a la relación o relaciones entre los distintos sistemas métricos de una construcción y, como tal, escala es una proporción. La voz «escala» puede referirse, como «proporción» a cualquier aspecto constructivo: al dibujo o a la realidad física.

En cuanto al dibujo «escala» es la proporción entre la representación gráfica y la realidad construida a la que esa representación tiende.

En cuanto a la realidad física o proyectada, estas relaciones pueden ser interiores o locales a cada proyecto y exteriores o universales, pueden convivir varias de ellas.

Son escalas interiores los distintos sistemas modulares o de proporciones empleados en concreto en cada proyecto.

Los Sistemas Métricos son, en cierta medida, escalas exteriores. El Sistema Métrico Decimal es una escala de base 10: metro, decímetro, centímetro, milímetro. El Sistema Sajón es una escala de base 12: pulgada, pie, yarda. Son también escalas exteriores los distintos sistemas proporcionales empleados de modo común en la historia de la construcción: la proporción áurea o F en la edad clásica o la más reciente del Modulor corbuseriano son muestras de otros tantos modos de escalar.

Es general el error en el empleo de esta voz asociándola a la noción de «tamaño»: «gran escala» o «pequeña escala» como sinónimo metatécnico y oscurecedor de lo que en simple y veraz castellano es «grande» o «pequeño». «Gran escala» es otra frecuente expresión sin sentido, a no ser que se emplee como fórmula laudatoria retórica, «gran escala» como sinónimo de «proporción magnífica».

Nuestra perplejidad no hace más que aumentar. Escala es una relación, escala es el cociente entre dos magnitudes, escala es una escalera. Escala es una de las formas de la proporción.

Escala pequeña querría así señalar una curiosa operación lógica: una división pequeña, o un cociente pequeño. Quizá una modesta división de números naturales de bajo valor nominal, $4/2$ por ejemplo. Es probable que, sin embargo, el metalenguaje arquitectónico, o, expresándolo con mayor precisión, la jerga in-

consciente de algunos arquitectos, al referirse a la escala pequeña lo hagan atendiendo a alguna reflexión en torno a las cucharillas, por ejemplo, y al referirse a la gran escala lo hagan sobrecogidos ante algún poderoso puente.

Adheridos a la forma, lo grande y lo pequeño en español común son adjetivos que cualifican el tamaño. Pero en nuestro ámbito, el de la forma construida verdadera, el tamaño es sustantivo: es la real extensión de un cuerpo en el espacio, mientras que lo grande y lo pequeño son cualidades. Esto revela que el uso común del lenguaje produce, en el entorno del tamaño, una confusión. Una fusión indiscriminada de dos nociones que son bien diferentes.

Contra la confusión, la delimitación. «Clara y Distinta» es la divisa de la Ciencia desde su fundación en el *Discurso del Método*. Imprescindible deslindar las dos nociones y para ello se introduce aquí, de modo instrumental, el uso restringido de la voz «talla». La talla es una opinión, una cualidad de los objetos, es grande o pequeño o medio.

Talla es, aquí, una sensación. Grande o pequeño es una comparación. Es una opinión sobre el tamaño. Es un juicio de valor sobre la real extensión en el espacio de un objeto físico al compararlo con otro que se toma como canónico.

Grande o pequeño con relación a qué. Con relación al hombre, principio y fin de todas las cosas, según el imperativo moderno. Gigante o enano es también un juicio de valor más sutil que el anterior. Es lo demasiado grande o demasiado pequeño con respecto a sí mismo. Es la detección de una anomalía patológica.

Así, finalmente, la Talla es un juicio comparativo sobre el tamaño tomando el hombre como medida canónica.

La «Comunidad del Peso Propio»

Para cercar de modo ecuánime la noción de Tamaño y cómo influye en generación de Forma Construida se quiere deslindar la información (cara) de la opinión (barata). Se abordará la cuestión desde la forma del saber más universalmente accesible y verificable, la «Ciencia».

Se quiere dar forma canónica a las relaciones mantenidas entre el reducido grupo de científicos que ha podido delimitar cómo influye lo Gigante en la Forma. Se quiere presentar aquí a una familia y ponerle un nombre. Los miembros de esta *comunidad científica*¹ comparten un modo de ver pero no un mismo espacio físico o temporal. Son una comunidad canónica y acrónica.

Se hace la salvedad de que el curso temporal no se emplea con ningún fin, ni teológico ni teleológico. El tiempo no garantiza, en el interior de este texto, nada. Se usa el curso temporal como un mero instrumento que garantiza el relato completo de un territorio que ahora es plenamente comprensible pero que, sin alguna de sus piezas, no habría tenido lugar.

Un breve recorrido sumario para dar cohesión a una familia coherente a través del tiempo y el espacio, recorre las siguientes estaciones:

Galileo, D'Arcy Thompson, Goldsmith, Khan, Kahn, Maxwell, Ruiz Hervás, Aroca.

Galileo Galilei expone y razona de modo ordenado y definitivo las condiciones internas

para que una forma construida sea posible (lógica), desde la *Mecánica*, en sus «*Diálogos y Consideraciones Sobre Dos Nuevas Ciencias*» publicados en Leiden en una fecha ya no tan próxima como 1638. Su contundencia y limpieza han llevado a que se acepte universalmente la aparición del texto galileano como el origen de las fórmulas de la «resistencia de materiales».

En su texto, Galileo adopta la forma retórica de secuencia de preguntas y deducciones para ir cercando el núcleo del problema y apuntar un modo de aproximarse a la solución.

Aunque sus respuestas no siempre se han mantenido como válidas, la secuencia de preguntas es tan sencilla que no se quiere dejar de compartir:

Proposición I. «Un prisma o un cilindro sólido de cristal, acero, madera o cualquier otra materia frágil, que sea capaz de sostener un peso muy considerable si se le cuelga longitudinalmente, se romperá si se le aplica transversalmente aunque el peso sea sensiblemente menor y tanto más cuanto más supere su longitud a su grosor.»

Proposición II. «Cómo y en qué proporción resiste más una vara o, mejor dicho, un prisma más ancho que grueso, a dejarse romper, cuando la fuerza se aplica según su anchura en vez de según su grosor.»

Proposición III. «Cuál es la proporción según la cual va creciendo la intensidad del propio peso con relación a la resistencia a la fractura propia de un prisma o de un cilindro que se va alargando en sentido horizontal.»

Proposición IV. «En los prismas y cilindros de la misma longitud, pero de distinto grosor, la resistencia a la fractura crece en proporción al cubo de los diámetros de sus respectivos grosores, es decir, de sus bases.»

Proposición V. «Los prismas y cilindros que difieren en longitud y en grosor tienen una resistencia a la fractura que es directamente proporcional a los cubos de los diámetros de sus bases e inversamente proporcional a sus longitudes respectivas.»

Proposición VI. «En el caso de cilindros y prismas semejantes, los momentos compuestos, es decir, lo que resulta de multiplicar sus pesos y sus longitudes, actuando éstas como palancas, tienen entre sí la proporción sesquiáltera de la que se da entre las resistencias de sus bases respectivas.»

68 Proposición VII. «Entre los prismas o cilindros pesados y semejantes, hay uno y sólo uno que llega a encontrarse (*a consecuencia de su propio peso*) en un estado límite entre romperse y mantenerse todavía entero, de modo que todo aquel que sea más grande, *incapaz de sostener su propio peso*, se romperá, mientras que todo el que sea más pequeño opondrá alguna resistencia a la fuerza que se haga para romperlo.»

Proposición VIII. «Dado un cilindro o prisma que tenga la mayor longitud compatible con no acabar *rompiéndose debido a su propio peso*, y dada una longitud mayor, encontrar el grosor de otro cilindro o prisma que bajo la longitud dada sea el único y el mayor *capaz de resistir su propio peso*.»

«De lo que se ha demostrado hasta el momento, como podéis ver, se infiere la imposi-

bilidad de poder, no sólo en el arte, sino en la misma naturaleza, aumentar los mecanismos hasta dimensiones inmensas, de modo que sus remos, patios, vigas, cerrojos y, en suma, todas sus partes constituyentes, pudiesen sostenerse.»

Es su *propio peso* el que provoca el colapso de los cuerpos. Esta magnitud (característica medible de un cuerpo) caracteriza el conjunto de reflexiones del grupo de científicos que a través de los últimos 450 años han fijado los límites de lo que, desde la ciencia de la fractura, se puede pensar. Por ello se ha querido nombrar a la comunidad que le ha dado forma con el nombre de la magnitud que la limita.

Cuando en 1917 D'Arcy Wentworth Thompson edita por 1ª vez el célebre *Sobre el Crecimiento y la Forma*, el propio título del libro enuncia su contenido, es decir, la importancia del tamaño en la cuestión a la forma, en su caso a la forma biológica y en el nuestro a la forma construida.

Inicia su estudio, de un modo «metafóricamente» evolucionista, con los organismos unicelulares, sigue con los tejidos, los esqueletos espiculares, etc., hasta finalizar con las transformaciones geométricas de homotecias y translaciones. Así, y aunque vive en los paradigmas científicos del siglo XIX, al anclar su pensamiento en las propuestas de Galileo, arroja luz y reabre el camino para volver a estudiar, desde el XX, la influencia del tamaño.

«Fue Galileo, hace casi trescientos años, el que enunció que si intentábamos construir barcos, palacios o templos de tamaño excesivo, las vergas, vigas y pernos no podrían mantenerse uni-

das. Tampoco puede la naturaleza hacer un árbol o un animal superior a cierto tamaño, conservando las proporciones y empleando los mismos materiales que los utilizados en el caso de una estructura pequeña.»

«El principio de Galileo nos lleva más lejos y por caminos más seguros. La fuerza de un músculo, como la de una cuerda o una viga, varía con su sección; y la resistencia de un hueso a la tensión varía lo mismo que la viga, con la sección del mismo. Pero en un animal de vida terrestre, el peso que tienen que soportar los huesos y que los músculos tienen que mover varía con el cubo de las dimensiones lineales, y por eso *existe un límite concreto a la posible magnitud de un animal que vive bajo la acción directa de la gravedad.*»

Preguntarse por cómo se altera la forma al aumentar el tamaño parece inducir a la idea de que por una parte va la forma y por otra el tamaño. Así, es posible, desde D'Arcy, pensar en hormigas de tamaño humano y humanos de tamaño (físico) insectil. Aún tardará la «comunidad» casi 100 años en «ver» que «forma» y «tamaño» no pueden segregarse.

El lazo que anuda la incómoda pregunta hecha por Galileo, las voluntariosas deducciones de D'Arcy, la audacia constructiva de Albert Kahn y Fazlur Khan, y la sencilla fórmula final que a este modo de ver se dará finalmente algunos años después en Madrid, lo ata un joven arquitecto formado como alumno en el Illinois Institute of Technology que en el breve texto que sirve como su Tesis de Magisterio formula el modo en que las construcciones aumentan de tamaño: de un modo discontinuo, con saltos que obedecen a una nueva noción

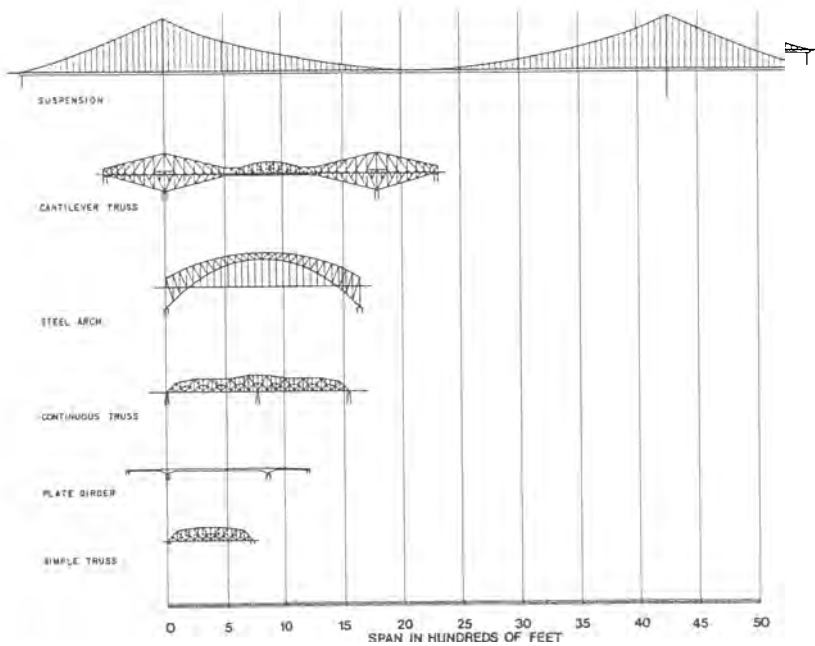
que él inaugura y bautiza como «jerarquía estructural». Es Myron Goldsmith (Chicago 1918-1996).

Su famosa *Master's Tesis* de junio de 1953, mientras Mies van der Rohe dirigía el centro, tutelada por Ludwig Hilberseimer y titulada *The Tall Building: The Effects of Scale* (El Edificio Alto: Los Efectos de la Escala)² fue revisada por él mismo en otras dos ocasiones: para ser publicada en la revista *Casabella* n° 418 de 1976, y la última en el texto autobiográfico titulado *Buildings and Concepts* de 1986. En cada una de las sucesivas revisiones Goldsmith aumenta su profundidad de campo hasta definir, en el conjunto de las tres, un modelo de comprensión de la forma construida en razón a su tamaño.

La versión inicial, no publicada, arranca con una referencia al aserto de Galileo en que limita las posibilidades de los cuerpos de aumentar su tamaño y a continuación reconoce que fue tras la lectura en 1947, con 29 años de edad, de *Sobre el crecimiento y la forma* que inició su trabajo en lo que llama los *efectos de la escala*.

Constata que no siempre un incremento de tamaño es perjudicial: un obelisco más pequeño que los usuales en la cultura egipcia y con la misma proporción sería derrumbado por el viento, o bien el precio por tonelada de crudo transportada en barco decrece al aumentar el tamaño del barco que lo transporta.

Extiende su visión sobre la construcción contemporánea y señala que al aumentar su tamaño los puentes cambian su configuración. Describe y fija con precisión este punto al realizar un gráfico que ya es un clásico.



Comparación de la forma de los puentes según su tamaño. M. Goldsmith.

70

Detecta que quizá algo similar pueda estar pasando con los edificios en altura interpretando con audacia los oscuros datos que habrían llegado unos años antes a Chicago sobre un edificio de oficinas de 34 plantas construido en Sao Paulo, en el que las vigas que resisten la acción del viento se disponen cada varias plantas.

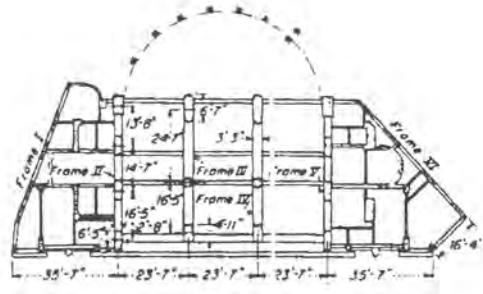
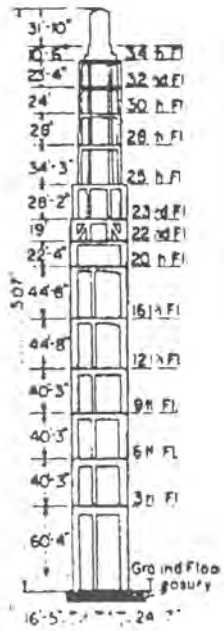
En 1948, fecha en la que ve los planos, Goldsmith tenía 30 años y la capacidad intacta para detectar en unos dibujos, por lo demás bastante herméticos, el germen de lo que sería el trabajo de su vida: la jerarquía estructural en función del tamaño del objeto.

La Tesis de Goldsmith no demuestra nada sino que enuncia y describe. Señala una línea de

pensamiento gráfico-formal-numérico y sus conclusiones son:

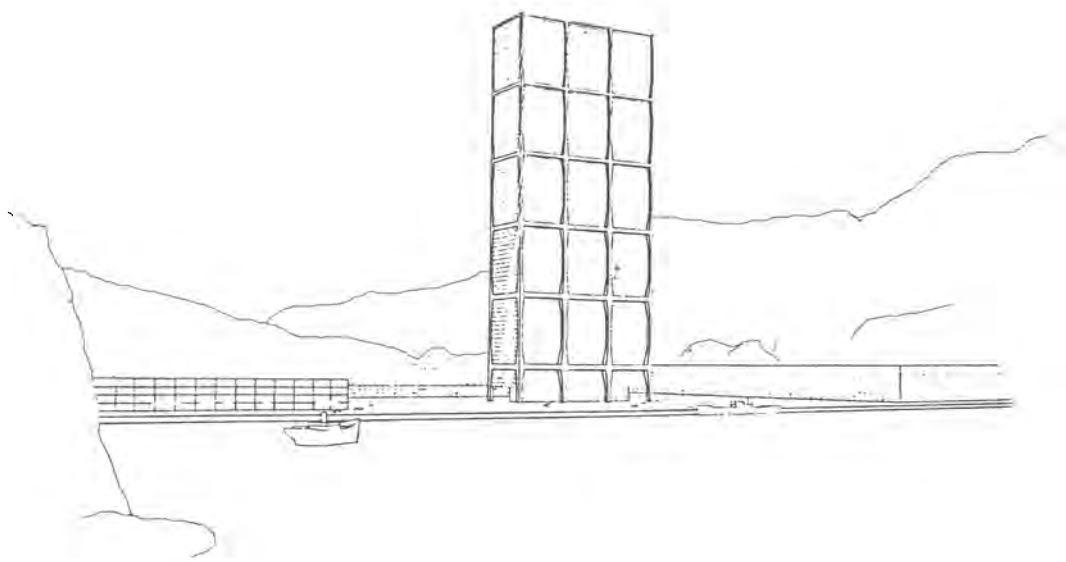
1. Constata la existencia de tipos estructurales.
2. Constata que para cada tipo existe un tamaño máximo y uno mínimo.
3. Constata que al incrementar el tamaño llega un punto en el que ha de alterarse el tipo.
4. Este cambio de tipo estructural es la base de lo que él denomina expresividad arquitectónica.

Como resultado final, como conclusión, Goldsmith proyecta un rascacielos de 90 plantas organizado en 6 plataformas en cada una de las que sitúa 15 plantas de oficinas.

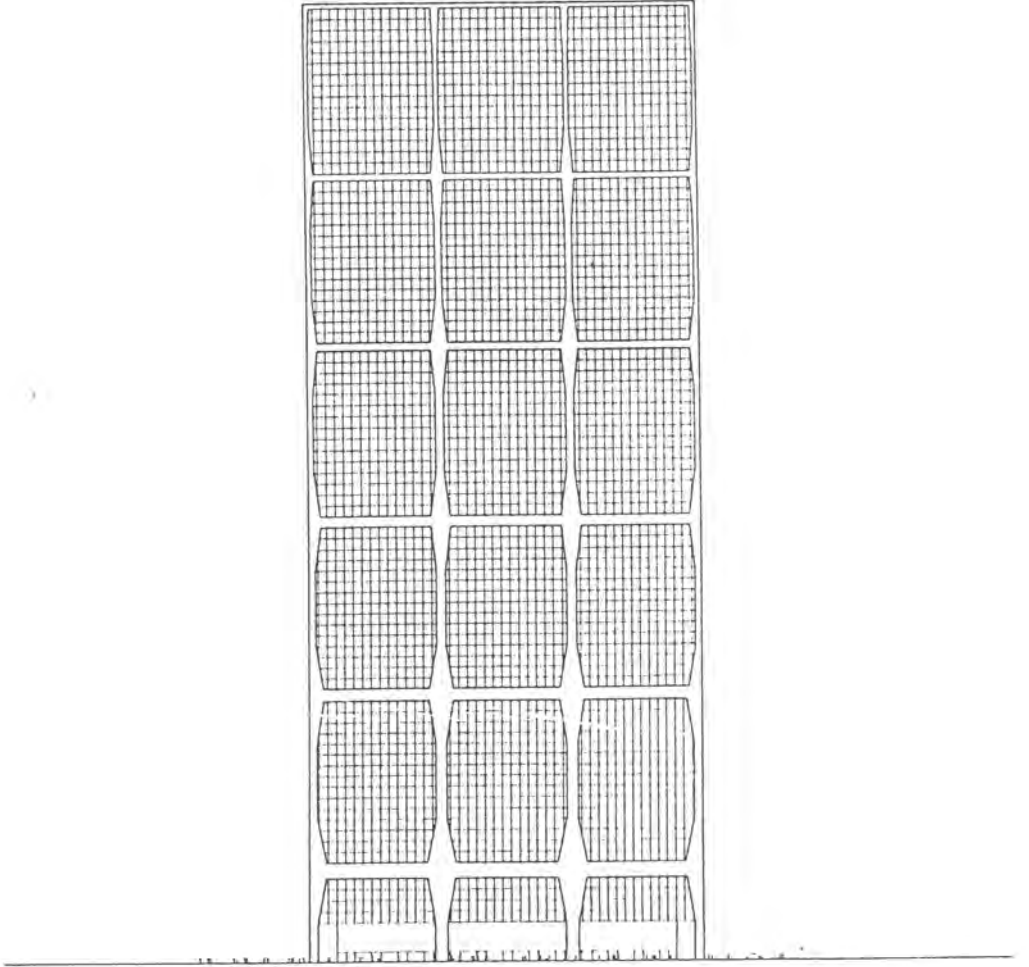


B. Plan

Planta y sección de rascacielos de Hormigón. Armando en Sao Paulo,



Perspectiva del rascacielos de hormigón de Myron Goldsmith

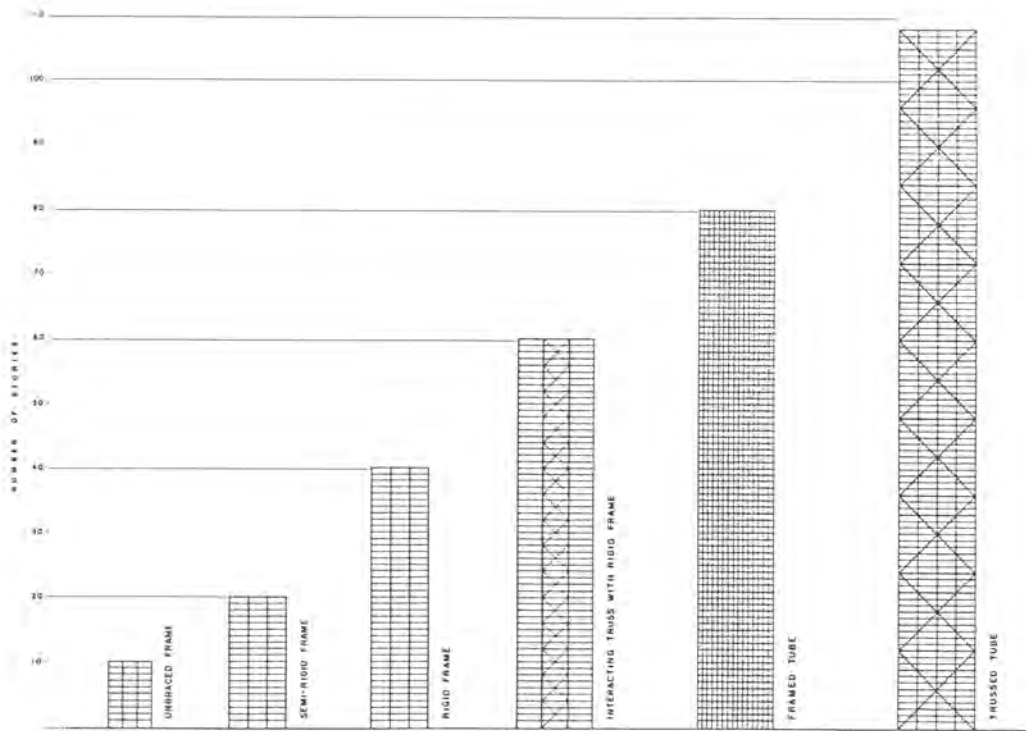


Alzado del rascielos de hormigón de Myron Goldsmith.

En la versión de 1976, el ahora artículo lleva por título *Estructura, Escala y Arquitectura* y sigue sin zafarse de esa confusión entre escala y tamaño. La escala es la relación entre distintos tamaños y el tamaño es simplemente la extensión en el espacio.

Aunque el texto es muy similar al de 1953, hay con respecto a aquél dos diferencias sustanciales: una formal y una de contenido.

Con respecto a la forma, Goldsmith, que ya ha aprendido a ocultar, para hacer público su sa-



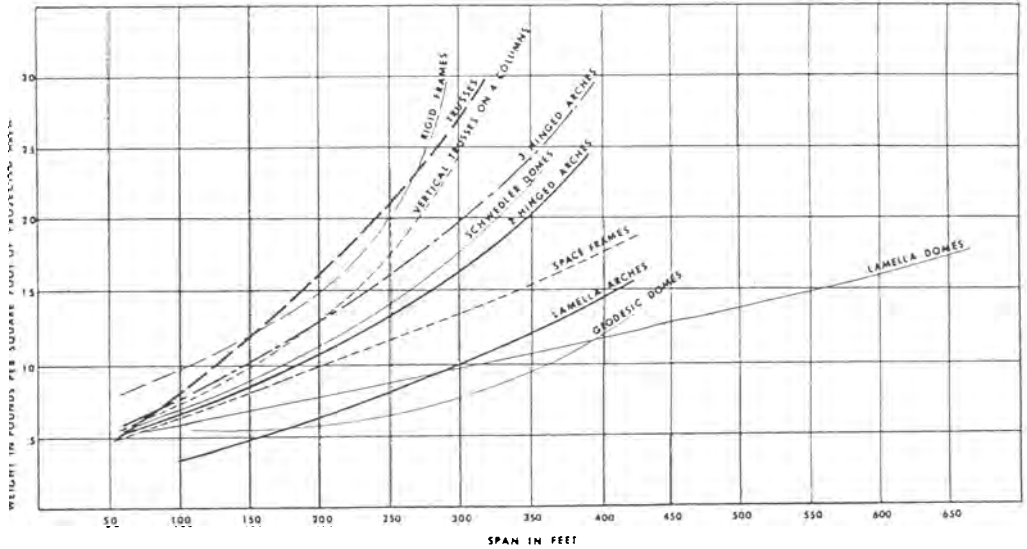
Fórmula de Fazlur Khan para formar edificios de altura.

ber borra el rastro del edificio de Sao Paulo sin saber que una idea sin origen pierde valor, que es más potente su juicio cuando se fundamenta completo.

Pero, con respecto al fondo, al mirar la construcción contemporánea incluye, además de la descripción de los tamaños y tipos que ya había podido asignar a los puentes, la mirada analítica de Fazlur Khan, su socio, sobre los edificios en altura. También los edificios altos requieren cambiar de tipo estructural al aumentar el tamaño y la experiencia ya acumulada por él y su socio le permite hacer de esa fórmula un sencillo enunciado gráfico.

La última versión, de 1986, es un texto testamentario. Goldsmith, que acaba de retirarse y por fin tiene tiempo para dedicarse a poner en orden sus pensamientos, completa su visión de los cambios de forma en los edificios en crecimiento: a los puentes iniciales, a los que había añadido en 1976 los edificios en altura descritos por Fazlur Kahn, les añade definitivamente el estudio realizado en 1962 por el alumno del IIT, David Sharpe, sobre los edificios de planta baja.

Es el conjunto de las tres versiones del texto «único» de Goldsmith el que consigue aislar su noción clave, la jerarquía estructural, y



Fórmula de David Sharpe para formar edificios extensos.

74

aplicarla a los que han sido los parámetros esenciales de las construcciones del siglo XX: Largos, Altos y Extensos.

En la 1ª versión ha de partir de las obvias alteraciones formales de los puentes según su tamaño, bien acotada y definida por la tradición constructiva, para poder comprender el verdadero alcance de los borrones de Sao Paulo. El ámbito de la ingeniería permite pensar de modo autónomo en la construcción. Desde el inicio de la edad moderna, los constructores de puentes saben que a cada concreto tamaño le pertenece un y sólo un tipo de forma. Es lo que ellos conocen como rango de validez de cada tipología mecánico-constructiva.

Lo sorprendente es que hasta una fecha tan reciente como 1953 la arquitectura no se ha formulado con la misma precisión la generación de forma construida en razón a su tamaño.

Tuvo que ser la aporía a la que habían llegado los grandes rascacielos de la 1ª escuela de Nueva York, en la que los pilares de los pórticos progresivamente más altos llegaban a ocupar un porcentaje de hasta el 30% de las plantas bajas, la que condujera a la reformulación de la pregunta. No es social ni económicamente (en un sentido no sólo y no principalmente dinerario) rentable la construcción de edificios de pórticos rígidos de hormigón armado o de acero de más de 50 plantas. Hubo de esperarse hasta los años 70 para que Goldsmith y Khan hicieran pública la 2ª versión de la Tesis para que la Arquitectura tomara conciencia de ello.

Que no haya sido hasta 1986 cuando disponíamos de un álgebra formal completo para acotar cómo se vinculan la construcción y el tamaño, sólo habla de cuánto ha tardado

la modernidad en completar y cerrar su territorio.

Moderno se propone aquí como sinónimo de analítico. Analizar es dividir para comparar y la comparación entre distintos objetos grandes para comprobar cómo abordan su grandeza en las tres tesis de Myron Goldsmith fija la taxonomía de la moderna mecánica de la fractura de los edificios grandes: más largos, más altos, más extensos.

Se ha querido situar el trabajo de Goldsmith en la posición central de este texto porque quiere hacerse aquí énfasis en el modo arquitectónico de ver, en hacer visible cómo puede operar la Arquitectura para detectar comportamientos falaces y para proponer sus verdades. Para hacer ver lo complementario del modo arquitectónico del Saber con otros modos laterales: científicos, matemáticos o tecnológicos.

Como forma construible, la propuesta de Goldsmith es algo trivial y esquemática pero nadie duda hoy de que fijó con claridad definitiva el centro del problema de construir en altura y el modo en que durante los últimos 50 años se ha comprendido y abordado la forma gigantesca.

La agitación publicitaria en torno al fotomontaje «Sala de Conciertos» realizado por Mies van der Rohe en 1942 sobre una fotografía del interior de una inmensa nave industrial reclama nuestra atención sobre su constructor.

Albert Kahn (1869, Rhanunen, cerca de Frankfurt en Alemania, Detroit 1942) antecede en el tiempo a Goldsmith pero lo sucede en cuanto a que sólo tras el trabajo de las tres tesis de My-

ron Goldsmith puede realmente evaluarse la importancia capital de su trabajo autodidacta como ingeniero y arquitecto.

Su obra está escindida en dos fragmentos irreconciliables. Como arquitecto burgués da satisfacción a los instintos de figuración opulenta de las capas adineradas emergentes en las ciudades estadounidenses del período entre guerras, con una larga colección de edificaciones pomposas, edulcoradas y convenientes que duermen un terapéutico sueño en el olvido.

Como arquitecto industrial, dio forma radical a las aspiraciones de la industria del motor americana. En 1939, y en sólo 80 días, proyectó y construyó el edificio horizontal de luz mayor nunca antes conocido, la Nave para la construcción de bombarderos para Glenn Martin en Baltimore a la que el fotomontaje de Mies vincula definitivamente a «la comunidad».

La sólida formación científica de Fazlur Rahman Khan (Dacca, Bangladesh 1929, Djeddah, Arabia Saudí, 1982), con un máster en Ciencias de la Universidad de Illinois y un doctorado en Mecánica Teórica y Aplicada y en Ingeniería de Estructuras, construyó el talento matemático y físico necesario para hacer verdaderas las intuiciones formales de Goldsmith.

Khan dio forma e hizo accesibles a la matemática, la mecánica y la construcción, al menos, a cinco de los sistemas estructurales que hacen posible la construcción de edificios en altura de tercera generación; los ideados en el Chicago de los años 70 –tubo perforado, tubo dentro de tubo, tubo con refuerzos diagonales,

cerchas cinturón y haz de tubos— que han hecho posibles casi todos los edificios altos de la 2ª mitad del siglo xx.

Generalización: La Escuela de Madrid.

Joaquín Ruiz Hervás, matemático y arquitecto³, señala desde el Madrid de los años 60, aunque sin llegar a formular de modo completo la utilidad de sus algoritmos algebraicos, hacia el trabajo del físico inglés James Clerck Maxwell en el que analiza las relaciones entre las fuerzas de atracción y repulsión de un sistema electromagnético en equilibrio.

Ricardo Aroca, alumno atento, descubre cómo dar sentido desde la mecánica de la construcción a las ideas más puramente matemáticas de su maestro, y establece el germen de una nueva herramienta o magnitud física, a la que llama sucesivamente Trabajo Estructural, Energía Estructural o Gasto Estructural, que permite definir en los últimos días del milenio, por fin y generalizando la mirada de Joaquín Ruíz Hervás hacia James Clerck Maxwell, los tres componentes geométricos que, además del material, cercan por completo los criterios de la forma mecánicamente verdadera, *esquema, tamaño y proporción* y expone, además, que los tres están indisolublemente entrelazados.

Desde la formulación definitiva por parte de la *comunidad científica*⁴ que podríamos denominar «del Peso Propio» de las tres componentes básicas de un objeto físico sometido a la acción de la fuerza de la gravedad, *tamaño, esquema y proporción* forman una trinidad invisible en la correcta formalización del mundo

físico. El tamaño es, ya y para siempre, tan de la forma como hasta ahora eran para la mirada común el esquema o la proporción. Alterarlo es una violencia contra la forma del mismo calibre que reducir su esbeltez o modificar sus esquemas de conexiones internas o externas.

Desde la fórmula de la Escuela de Madrid es posible ver el mal que se esconde en la violencia contra el tamaño de los cuerpos.

Reducir proporcionalmente todas las dimensiones a la torre Eiffel hasta convertirla en un llavero o un pisapapeles es una erosión de su integridad, de la misma transcendencia que aumentar al doble el tamaño de su base o que aumentar a cinco el número de brazos que la constituyen. Ahora es plenamente visible que la semejanza entre un adorno de escayola con la silueta parecida a la torre y el majestuoso edificio de París no es mayor que la que pueda tener una borriqueta o un dirigible. Son cuerpos distintos.

La Escuela de Madrid ha aislado el germen patógeno del «Efecto Turifel» por el que se vacía de contenido épico la construcción extrema al violentar su verdadero tamaño. El mundo de los llaveros con la apariencia de la silueta del majestuoso edificio que pueblan los anaqueles de las tiendas de recuerdos de viaje aparece así como una oleada de virus informáticos a la que, ahora lo sabemos, será preciso contraatacar.

También se aparece con su verdadera extensión el mal causado por el «Efecto Renault 7» por el que se pretende la sumisión acrítica, ofreciendo al mercado formas falsas, gibarizaciones de otras verdaderas a un tamaño mucho mayor, pero inalcanzables para las exiguas fuerzas del

pueblo soberano que vota. El «Efecto Renault 7» puede apreciarse con nitidez desde la patológica «grandeur» de tantos chalecitos que saltan ridículamente pretendiendo alzarse a la altura de palacios sobre sus modestas y más verdaderas condiciones. El «Efecto Renault 7» priva así a sus víctimas de su única grandeza posible, habitar una verdadera casa pequeña que, sin embargo, no atenuaría sus narcóticos sueños de futuro, grandeza y optimismo.

El colapso

El sacerdote, arqueólogo y juez del Santo Oficio Antonio Caro (1573-1647) abre así su *Canción a las Ruinas de Itálica*:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueran un tiempo Itálica famosa.

Poema artificioso, amanerado y repulido. Barroco, es decir, que busca la seducción adulando los sentidos.

Más adelante, serenadas las estridentes llamadas de atención de su portada, prosigue, a pesar del barroco, de la contrarreforma y del sentimiento de culpa, la implacable, clara y hermosa cadencia del endecasílabo castellano:

Sólo quedan memorias funerales
donde erraron ya sombras de alto ejemplo;
este llano fue plaza, allí fue templo;
de todo apenas quedan las señales.
Del gimnasio y las termas regaladas
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron.

Con estos dos últimos y sonoros versos cierra y sentencia Caro la fórmula del colapso:

las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron.

La visión culpabilizadora transforma el legítimo orgullo del saber humano en soberbia construyendo las *torres que desprecian al aire*, y encuentran su justo castigo en la rendición *a su gran pesadumbre*. Así el peso, el peso máximo, es la herramienta de destrucción y la trampa, el terrible designio bíblico: Creced y multiplicaos. Creced y llenad la Tierra. Creced y creced. Creced hasta que os rompáis.

Caro, coetáneo de Galileo, nacido con Felipe II y viviendo durante los reinados de Felipe III o Felipe IV, sí podría comprender la verdadera magnitud del colapso de los imperios. En Itálica, viendo el estado al que llegara la cuna de Trajano y Adriano fundada por Escipión el 205 a. C., es inevitable establecer una analogía directa entre los colapsos del imperio español y romano.

El colapso de las torres altísimas, el colapso informático de la torre de Babel, el colapso de los imperios, el colapso del atleta que, narcotizado por su propio bienestar, fuerza su cuerpo hasta romperlo. La lesión. El daño.

En enero de 1970, en unos terrenos de la Universidad Estatal de Kent (Ohio), Robert Smithson hizo verter veinte camiones de tierra sobre un cobertizo justo hasta que la construcción comenzó a ceder. Así, entre la inercia y la ruina, se establece un movimiento contrario a la tensión arquitectónica. La construcción se sumerge, vacía de vida, en una escultura inorgánica reducida a sus elementos primeros. La materia física, sometida una y otra vez a la ac-

ción de fuerzas que puede soportar, incluso desde el período elástico, se agota, se cansa. La «fatiga de los materiales» nos hace ver con claridad cómo se produce la extenuación de un modo del saber.

Uno de los acontecimientos constructivos que más han actuado sobre el consciente colectivo del siglo fue el fotogénico colapso del puente de Tacoma. Media humanidad (todos los espectadores de televisión) ha comprobado seducida y aterrorizada cómo la simple acción de un viento no muy fuerte, pero constante, abate como si fuera de papel otra enorme, esbelta y aérea construcción recién inaugurada.

Ese hundimiento-espectáculo hizo aparecer la dinámica complementando las modernas estática y elasticidad. En pocos años y en el

mismo lugar se tendió un nuevo puente de Tacoma, pero esta vez no sólo estática y elástica, sino también dinámicamente resistente.

El Saber, como los gases nobles, se expande. Todas las formas «posibles», tarde o temprano, acaban teniendo una concreta materialización. Así, entre el determinismo y el azar, todas las posibilidades serán experimentadas. Como Ícaros que nos aproximamos al Sol sólo porque podemos estarlos, por ello, condenados al colapso.

Sólo ha sido tras su colapso que las distintas comunidades científicas han podido reformular su saber y aceptado sus errores alzando contra el designio fatalista y resignado de Caro, contra la maldición divina, la luz de la Ciencia.

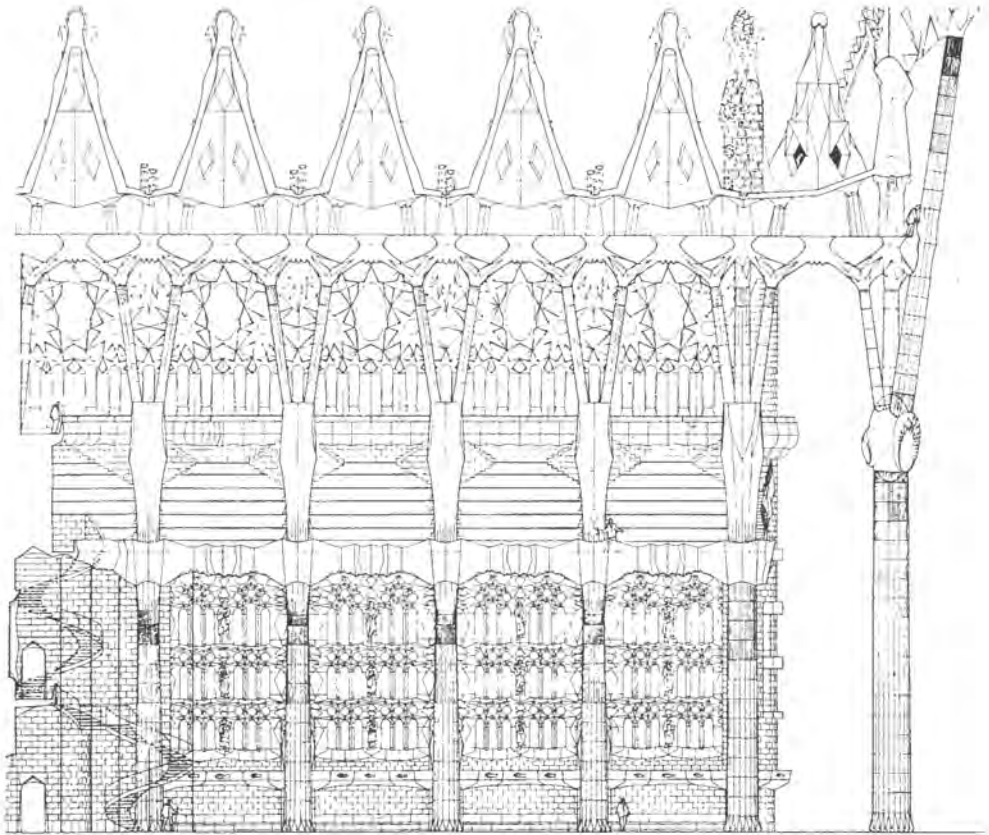
NOTAS

¹ La idea de *comunidad canónica* o *comunidad científica* se emplea aquí con la extensión, origen y alcance que le da en 1966 Thomas Samuel Kuhn en «La Estructura de las Revoluciones Científicas».

² La investigación del arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid José Luis Fernández Cabo ha hecho posible el acceso a los hasta ahora desconocidos datos del edificio que desencadena la tarea de Goldsmith.

³ Más reconocido desde la *He* del famoso módulo HeLe (Hervás-Leoz) que dio lugar en la España oscura al inicio de las preguntas por una compatibilidad posible entre geometría e industria.

⁴ En el entorno de Aroca se agrupa, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, una serie creciente de científicos: José Luis de Miguel, Jaime Cervera Bravo, Mariano Vázquez, José Luis Fernández Cabo y otros, que con sus investigaciones y publicaciones están completando el universo de preguntas, y ofreciendo ya alguna de las respuestas, que su *comunidad* podrá abordar en el futuro.



Antonio Gaudí. Templo de la Sagrada Familia en Barcelona. Alzado interior.

AV Monografías	CD Compact	Experimenta	Ni hablar	RevistAtlántica de Poesía
Ábaco	El Ciervo	FotoVideo	Nickel Odeon	Ritmo
Academia	Cinevideo 20	Gaia	Nueva Revista	Scherzo
ADE-Teatro	Clarín	Goldberg	Ópera Actual	El Siglo que viene
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Grial	La Página	Síntesis
África América Latina	CLIJ	Guadalimar	Papeles de la FIM	Sistema
Ajoblanco	Con eñe	Guaraguao	El Paseante	Temas para el Debate
Álbum	El Croquis	Historia, Antropología y Fuentes Orales	Política Exterior	A Trabe de Ouro
Archipiélago	Cuadernos de Alzate	Historia Social	Por la Danza	Trama & Fondo
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	Ínsula	Primer Acto	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Jakin	Quaderns d'Arquitectura	Utopías/Nuestra Bandera
Arte y parte	Cuadernos del Lazarillo	Lápiz	Quimera	Veintiuno
Astrágalo	Debats	Lateral	Raíces	El Viejo Topo
Atlántica Internacional	Delibros	Leer	Reales Sitios	Visual
L'Avenç	Dirigido	Letra Internacional	Reseña	Voice
La Balsa de la Medusa	Ecología Política	Leviatán	Revista Foto	Zona Abierta
Bitzoc	Er, Revista de Filosofía	Litoral	Revista de Libros	
La Caña	Éxodo	Lletra de Canvi	Revista de Occidente	
		Matador		
		Melómano		

La cultura pasa por aquí



Asociación de
Revistas Culturales
de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
<http://www.arce.es>
e-mail: arce@infor.net.es

LA CONFUSIÓN DE LOS MONUMENTOS

Michel Melot

Antaño, los monumentos remitían a un mensaje, con frecuencia a acontecimientos memorables. Marcaban el lugar de un culto o de una ceremonia. Estelas, columnas, arcadas, muros contra los cuales se rezaba, cruces alzadas después de una conquista, estatuas de personajes ilustres. Los monumentos transformaban del duelo en homenaje y la tragedia en triunfo. Pero desde hace tiempo los bustos han pasado de moda y ya no se graban máximas en los frontones.

El silencio de los monumentos

Paul Valéry distinguía los edificios que cantan, hablan, y los que permanecen mudos. Los monumentos son edificios que se han callado. No obstante, en todas partes, sólo se habla de ellos. La palabra «monumento», lejos de haber caído en desuso, ha pasado a formar parte del lenguaje común... Todo se vuelve monumento, a merced de las circunstancias y de las modas. *Le Monde* ha calificado Jean-Luc Godard de «monumento vivo del cine francés» y ese mismo periódico no duda en anunciar: «Las quebradas del Tarn se resisten a ser clasificadas como monumento natural». ¿Se habrían imaginado que existe algo en común entre las quebradas del Tarn y Jean-Luc Godard? Son monumentos de nuestra época, nuevos lugares de cultos, de reunión y reconocimiento. En Francia, desde 1913, un monumento se declara por decreto. Su nombramiento está

rodeado de múltiples y muy generales consideraciones que aluden a su interés artístico o histórico, a veces sin ser explícitas (la economía desempeña un papel no menos apreciable), todo estando dirigido a un solo objetivo: su protección sin límite en el tiempo. Se declaran monumentos como se distribuyen condecoraciones por conveniencia o precaución. De modo que, aunque existe una definición jurídica de «monumento histórico», eso no impide la polisemia del término. En arquitectura, todo edificio grandilocuente o fuera de escala puede ser calificado de «monumental», independientemente de su función. Existen pasos de carruajes, puentes y escaleras monumentales. Todavía esta derivación formal del monumento a lo monumental conserva una connotación demostrativa, hiperbólica, respecto a su sentido original, aunque el supuesto monumento ya no sea portador de ningún discurso.

81

En arqueología, por el contrario, la ramilla más pequeña, un casco, incluso sin ornamento, un cántaro prehistórico, la tapia que señala los cimientos de una antigua construcción, pueden ser considerados como «monumentos». En ese caso, es la edad y no la dimensión lo que define sistemáticamente el monumento. El mensaje ha sido transmitido implícitamente, de una vez por todas: el pasado nos habla aunque no lo entendamos. Finalmente, todo edificio u objeto cuya función aparece como simbólica, por su uso religioso o ceremonial, importancia de su decorado, precio de sus materiales, dificultad de su realización es, de entrada, candidato al rango de «monumento». En esta lista de elegidos aparecen cada vez más objetos que no responden a ninguno de los criterios habituales del monumento: no son ni muy grandes, ni muy antiguos, ni muy ornamentados. Sin embargo, son testimonios que algo o alguien nos dice que sería prudente conservar.

La categoría de «monumento histórico» amplía así su registro al infinito. Bajo el empuje patrimonial rural, edificios u objetos de los más modestos –lavaderos cubiertos de musgo o cruces de camino, quesería u hornos de pan–, del patrimonio industrial, fábricas rotas, silos vacíos, grúas gigantes, etc., son nombradas «monumentos históricos» por decreto. En el Norte, se empadronan las arcas de agua «monumentalizadas» a medida que se vuelven inútiles. En el fondo, ¿por qué no guardarlas y mirarlas, poniendo fin a su indignidad utilitaria y su legendaria fealdad? ¿Por qué no reconocer su derecho a transmitir lecciones de historia y de arquitectura? Después de todo, el

pueblo del Gard es sólo un acueducto. La Comisión superior que instruye estos expedientes está cada vez más inmersa en debates que entrañan problemas de conciencia como, por ejemplo, el registro de una cabaña de pescador hecha de caña, especie rara de una construcción en vía de desaparición que debe ser reconstruida después de cada tormenta, o la arena del ganado de un pequeño pueblo del Languedoc. El «monumento» por proteger no era aquí ni un objeto o un edificio, sino el vallado de la arena de los días de corrida que carece de valor arquitectónico, técnico o estético. Un sitio que podría ser indudablemente reemplazado pero que se quiere proteger como lugar de un deporte ancestral, de una costumbre, fiesta, asamblea del pueblo, un monumento periódico y colorido. Dentro de poco, las canchas de fútbol serán monumentos: los estadios, desde siempre, han merecido serlo.

De una cosa a otra, por ser grandioso, bello, antiguo, o nada de todo eso, sino simplemente por estar amenazado de desaparición o ser costoso de destruir, el monumento histórico se vuelve «algo que hay que conservar» y se confunde entonces con la noción de «patrimonio».

¿Monumento es equiparable con patrimonio?

Contrariamente a la noción de «monumento», carcomida por la polisemia, la noción de «patrimonio» sí está clara. Hay consenso en que el patrimonio abarca todo lo que hemos heredado de generaciones pasadas y/o que queremos –o debemos– transmitir a generaciones

futuras. Esta definición muy amplia tiene la ventaja de aplicarse tanto a los bienes materiales como a los valores morales, y de ser igualmente exacta para el patrimonio financiero, genético o cultural...

Lejos de haberse disipado, los equívocos señalados por Aloïs Riegl en 1903 se han agudizado. Riegl había denunciado un proceso que, para el espíritu vienés de principio del siglo XX, aparecía como una suerte de perversión, un síntoma de la modernidad. Decía que el «monumento», a la vez histórico y fuera de la historia, encierra en sí mismo su propia contradicción. Riegl afirma que en la Antigüedad la conservación de la memoria no implicaba la conservación material del monumento con todos sus componentes. Un monumento debe permanecer al alcance de la memoria. La columna de Trajano, explica Riegl, sólo debe su conservación a las circunstancias. Si el monumento perpetúa la memoria, ¿cómo podría no borrarse con ella? ¿Por qué entonces querer conservar la materia y la forma original a precios insensatos? ¿Y por qué conservar monumentos cuya significación se ha perdido? ¿Quién sabe hoy qué es lo que conmemora la columna de Trajano? La admiración que despierta ahora parece independiente de su sentido original. Y aunque lo supiéramos, ¿qué aportaría el monumento al acontecimiento oscuro de su construcción sino sólo un mero documento añadido? En ello consiste el «culto» al monumento y ese culto, afirma Riegl, es un fenómeno de la modernidad.

Podemos contemplar la columna de Trajano sin conocer su razón de ser desde el momento que se presta a otras razones y otros placeres.

Esta ocultación es también una forma de olvido que la conservación material quizá viene a cultivar, ocultando un sentido y desvelando otro. Por otro lado, hay que señalar que un monumento puede ser efímero. Su destrucción programada no altera en absoluto la fuerza ni la calidad del mensaje, ni la emoción con que debe imponerse a nuestros espíritus. La función del monumento, en el primer sentido del término, no requiere ni el bronce ni el mármol. Las arquitecturas maravillosas alzadas para el paso de los reyes con lemas y emblemas esmaltados, estas columnas destinadas a impactar como recientemente el obelisco disfrazado y coronado por una monumental pelota de fútbol concebido para las cámaras del Mundial de Fútbol, todo ello desaparece afortunadamente al término de la fiesta. Estos monumentos de paja, por tan monumentos que sean, no duran más que el tiempo de un desfile, un *Te Deum* o unos fuegos de artificio. Y nadie aspira a conservarlos. En nuestros días, los decorados de teatro o de cine no son tampoco, salvo excepciones, candidatos al título de monumentos. Forman parte de la categoría de monumentos efímeros que llevan consigo la mitad de nuestra historia monumental. Si nos limitáramos al sentido original de «mensaje» (*monere*) que transmite el monumento, como una señal, los monumentos más característicos de nuestra época serían las gigantescas vallas publicitarias (en inglés *advertisements*) que pueblan nuestra vida cotidiana. Se desvanecen con su mensaje como los monumentos de antaño.

Finalmente, como lo señalaba acertadamente Riegl, si la conservación del recuerdo era con-

sustancial al monumento mismo, deberíamos dejar que el tiempo actúe sobre ellos, prohibiendo todo tipo de ingerencia sobre el recuerdo genuino, inviolable. ¿Por qué no dejar que el tiempo nos recuerde el tiempo? Sabemos que esta pregunta es inoportuna para nosotros, los modernos, para quienes la restauración del monumento se ha convertido en dogma para su culto, a la vez que sabemos que esta cruel pregunta ha obsesionado a los restauradores del Oradour-sur-Glane, así como muchos otros testimonios de nuestras infamias, que se encargan de transformar en lugar de espectáculo lo que debería permanecer un lugar en ruina.

¿Abuso monumental o abuso patrimonial?

84 Los problemas de lenguaje son siempre problemas de fondo, y si nombramos monumento a lo que otros llaman objeto de chamarilero, fiesta folclórica o lugar de nostalgia, debe ser también por algo. De modo que no sabemos cuáles son nuestros monumentos, para qué sirven y por qué la categoría de «monumentos históricos» opone su rigidez reglamentaria a un concepto que se ha vuelto, por otro lado, completamente borroso. La legislación sobre los monumentos exhibe dos tipos de confusiones: la que reduce el recuerdo del cual el monumento es portador y su soporte material, y la que ensancha el monumento a todo objeto «que presenta un interés para el arte y para la historia». El equívoco se mantiene hoy mediante un consentimiento secreto: Todo cuestionamiento del monumento es considerado un rechazo a la conservación del patrimonio. Sin

embargo, es todo lo contrario lo que puede llegar a producirse en el futuro. Si se aplicase la misma política a los monumentos que a los objetos patrimoniales, se ahogarían mutuamente. Mientras que los monumentos desaparecen de nuestros paisajes o se confunden con la monumentalización de la arquitectura, el patrimonio es víctima de la concepción muy restrictiva y selectiva que impone el estatuto, necesariamente excepcional, de «monumento». ¿Cómo se ha llegado a esta confusión?

El ámbito del patrimonio se extiende cada día más en nuestra sociedad. Hay múltiples razones que no podemos detallar aquí: en nuestros países de fuerte densidad, los paisajes se transforman a un ritmo cada vez más acelerado, construyendo a costa de destrucciones. Para los países europeos resulta particularmente necesario conservar antes que construir, tanto por motivos culturales como económicos. El valor y número de edificios del pasado se relaciona con el precio de los bienes inmuebles y las rehabilitaciones para, casi siempre, dar prioridad a lo antiguo sobre lo nuevo. La rehabilitación es competitiva. Cuanto más ricos y antiguos son los países, como en Europa del Norte, la conservación y la rehabilitación toman la delantera sobre la construcción *ex nihilo*. Los países de Europa del norte han pasado la media. Francia se inclina en la misma dirección. Los países del sur de Europa, donde todavía se construye más de lo que se reconstruye, siguen, sin embargo, inexorablemente la misma tendencia. No ocurre lo mismo en los países en vía de industrialización (el centro de Pekín es una inmensa obra que arrasa con los barrios antiguos) o en los que los parques

inmobiliarios no están todavía cargados de vestigios del pasado.

Conocemos la oposición entre la concepción francesa y americana de los «parques naturales». Los primeros son reservas en los cuales la naturaleza debe ser protegida de los ataques humanos. Los segundos, al contrario, deben compaginarse con el hábitat, y no deben ser incompatibles con el desarrollo agrícola o industrial. Su federación nacional está orgullosa de anunciar que este año la población de los parques se ha incrementado y se buscan fórmulas urbanísticas y arquitectónicas que permitan establecer un equilibrio entre la conservación del medio ambiente y la transformación de la vida social. Lo mismo ocurre con los reglamentos de protección de monumentos, sean referidos al paisaje natural o urbano. La ley francesa de 1913 ha sido ampliada con la de sitios, accesos a los monumentos, sectores protegidos de las ciudades y, más recientemente, la de «zonas de protección del patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico», que pueden aplicarse a perímetros disímiles y de dimensiones indefinidas. Estos «monumentos» se trivializan, refiriéndolos primero a un edificio, luego a su entorno inmediato y finalmente a todo el sitio; es la ciudad completa con sus suburbios y municipios anejos que se vuelve «monumento».

Desde esta perspectiva, concebir un tipo único e inalterable de monumento sólo puede crear problemas. Entre la destrucción y la restauración, se debe escoger entre el sacrilegio y la injuria. Como explicaba en aquel tiempo Riegl, «valor artístico» y «valor histórico» se contradicen: «Si no existen valores artísticos eternos sino sólo relativos, modernos, entonces el valor

artístico de un monumento no es ya un valor de rememoración sino un valor actual. La tarea de conservación del monumento histórico debe tenerlo en cuenta porque se trata de un valor práctico y fluctuante que requiere sin duda de una mayor atención en razón de su oposición al valor histórico, de rememoración del pasado, del monumento. El valor artístico debe ser excluido entonces del concepto de monumento. Se pueden dar dos interpretaciones del carácter histórico del monumento, o bien en cuanto se inscribe en una historia que debe ser respetada, o bien, al contrario, considerando que forma parte de una categoría de objetos trascendentes que escapa a la historia. El patrimonio, más aún cuando se reduce a su aspecto material, es un valor temporal que sólo cabe esperar que se rentabilice. Está vivo y en evolución. Pero, entonces, choca con la noción de monumento, excepcional y que salta a la mirada. Se sabe muy bien que, finalmente, el monumento tendrá que integrarse en el tiempo. ¿Por qué entonces es necesario este giro por el monumento para conservar nuestro patrimonio?

Recientemente, aparecía en *Le Monde* un artículo titulado: «El patrimonio del siglo xx, acorralado entre la protección y la seguridad». La cuestión es inevitable no sólo en el caso especial de monumentos habitados, sino también en el caso normal de monumentos visitados, o sea, venerados. No se puede obligar a los ocupantes de los inmuebles de Le Corbusier clasificados como monumentos históricos, a vivir en las condiciones originales como en esos pueblos antiguos reconstruidos donde los guías se pasean en traje «de época». Monumento y patrimonio se contradicen también cuando el

«culto moderno al monumento» obliga, como en el caso de la restauración de las casas prefabricadas de Jean Prouvé, a buscar materiales difíciles de encontrar ahora y a precios muy elevados, mientras que el patrimonio que se trata de conservar y celebrar es precisamente el de una arquitectura construida con materiales corrientes y baratos. La arquitectura industrial plantea ese tipo de problema de modo casi sistemático, y lo planteará cada vez más, como lo ponen de manifiesto los coloquios dedicados al tema. Pero la cuestión no es nueva. ¿Qué se debe hacer cuando una misión de arquitectos de los monumentos históricos va a Rumania para restaurar pinturas en las iglesias medievales a título de expertos científicos internacionales y constata que los sacerdotes han vuelto a encalar con mucha devoción sus iglesias según la costumbre ritual y sin ninguna preocupación por la autenticidad histórica. Entre el experto y el creyente, ¿quién posee la clave del buen uso del monumento?

¿Los monumentos son solamente museos al aire libre?

Ni las lápidas sepulcrales que tapizan nuestros cementerios, ni los monumentos a los muertos que se alzan en la plaza de cada municipio son, en general, clasificados como monumentos históricos. Sin embargo, son monumentos por excelencia. Se pueden dar muchas explicaciones y todas ellas reveladoras. La primera es que no necesitan de la protección oficial del Estado, ya que la conservación de los monumentos funerarios familiares es asunto familiar y dejado a su discreción; los monumentos a los muertos están colocados bajo la vigilan-

cia del consejo municipal y se supone que su abandono o destrucción provocaría una reacción emotiva popular suficiente como para que se encarguen de su conservación (¿pero será esa la situación dentro de un siglo?). De modo que el Estado cree que la conservación forzada es el motivo único y confesado de las medidas de clasificación de los monumentos históricos. La decisión de protección obligatoria y no espontánea necesita una decisión autoritaria, del más alto nivel de una comunidad: la cuestión de la descentralización de tales decisiones es siempre espinosa.

En todo el territorio, una decisión de la comunidad podría sustituir, a este nivel, a la decisión de la Comisión superior de los monumentos históricos a quien se somete las candidaturas —y que debe a veces imponerlas—, y una simple declaración, por ejemplo municipal, podría garantizar una conservación patrimonial tan eficaz como la de los cementerios y de los monumentos a los muertos. Al contrario, la clasificación histórica de los monumentos es una decisión colectiva y exige una regla. Cabe señalar que esa regla es una excepción: la suerte normal de un monumento (y podríamos decir de su dignidad) es deber su salvación sólo a quienes lo utilizan. Ningún riesgo entonces que se derrumbe sin provocar indignación y escándalo. Al parecer, el Estado tiene un uso específico del monumento que no corresponde necesariamente al uso local, puesto que debe imponer su control y colmar eventuales fallos. Si una familia descuida sus sepulturas, no se prevé penalidad. Ante la oleada actual de preocupaciones patrimoniales de todas las colectividades, nos acercamos a esta

utopía de un patrimonio cuya conservación no sería reglamentada. No hemos llegado ahí todavía y el abandono de toda coacción dejaría flotar la amenaza de una especie de anarquía patrimonial. No obstante, empezamos a entrever cuánto del uso del patrimonio discrepa del uso de los monumentos, y la parte de las funciones irracionales que el Estado debe, con o sin razón, asumir y que podría no ser ajena a la noción tan confusa de «monumento».

Frente al porqué los monumentos a los muertos no son necesariamente clasificados como monumentos históricos aunque indudablemente cumplen esta función, existe otra respuesta que, pese a las apariencias, no es independiente de la primera. Se suele alegar que estos monumentos son generalmente de factura muy ordinaria, hasta fabricados en serie y comprados por catálogos. Desde esa perspectiva, no tienen valor como objetos de arte, según la idea que nos hacemos hoy del objeto de arte y tal como lo define también la ley. Si por casualidad fuesen únicos, o productos de un artista célebre, quizá se plantearía la cuestión de su protección en vista de su interés «artístico» y de su originalidad, como en el caso de ciertas tumbas particularmente «monumentales». Por lo tanto, para ser reconocido como tal, el monumento debe ser un objeto específico, excepcional o ejemplar. Reconocemos en ello los criterios que orientan la selección de los objetos de museo, que no son normalmente calificados de monumentos: podemos preguntarnos qué es lo que les diferencia. En principio, no se clasifica nunca un objeto ya conservado en un museo controlado: parecería una redundancia. Sólo esta razón demuestra que los dos tipos de trámi-

tes, la protección por clasificación y la protección por ingreso en un museo, son alternativas excluyentes. Sabemos que ciertos objetos pueden seguir indistintamente una u otra vía. Se encuentran en los museos objetos de civilización idénticos a los que se clasifican como monumentos históricos. La imposibilidad de clasificar los objetos de museo sería incomprendible si la clasificación fuese sólo un asunto de cualidad estética, histórica o científica. ¿Por qué existen entonces dos regímenes distintos, uno para lo que hemos tomado la costumbre de llamar «monumento» y otro para lo que se asimila con los «objetos de arte»?

La respuesta parece evidente en el caso de la arquitectura, demasiado voluminosa, aunque se han reconstruido edificios dentro de museos o se han creado museos de arquitectura al aire libre. Para los edificios trasladados, igual que para cualquier objeto, la colocación en un museo es un trauma. La conservación *in situ* es más grata para el espíritu y la mirada, sean cual sean los inconvenientes de este procedimiento mucho más apremiante: expuestos a la intemperie, el vandalismo y los ladrones, los objetos deben ser constantemente vigilados y reparados. Además, la conservación *in situ* permite no sólo no arrancar el objeto a su entorno histórico o natural, sino conservarlo en uso: se toca el órgano, los altares son consagrados y las viviendas ocupadas. En definitiva, la conservación *in situ* ofrece tantas ventajas como inconvenientes. La primera dificultad es la de delimitar el sitio en cuestión. La ley limita a 500 m el perímetro de jurisdicción estatal dentro del cual el Estado está autorizado para controlar el entorno del monumento

protegido. Algunos han querido aumentar este perímetro, según los casos, como para los campos de trigo alrededor de Chartres desde los cuales la catedral es visible, siendo a la vez el punto de vista que se tiene de la Beauce desde lo alto de las torres. La cuestión se vuelve a veces jocosa: ¿Cómo limitar el perímetro de un monumento móvil, hoy cuando las casas desmontables y diversos vehículos se vuelven monumentos? Más seriamente: ¿El sitio es solamente un perímetro? ¿No está ligado al uso del monumento: las procesiones y las peregrinaciones que en él concurren, la actividad productiva de una fábrica?

El monumento reclama su tributo de símbolos: rituales, creencias, prácticas artesanales o deportivas. ¿El tañedor de campanas debería, como un ciervo atado a su gleba, permanecer suspendido a su cuerda? Durante una reciente reunión de la Comisión superior de los monumentos históricos, Sección IV, Patrimonio industrial, se estudió el caso de los vagones de mercancías, vestigios inestimables del arte ferroviario cuya idea de conservarlos en los museos resulta un auténtico rompecabezas para los especialistas. Esos vagones tenían que ser conservado *in situ*, o sea, en marcha y para siempre. La misma Comisión tenía que pronunciarse sobre la suerte del modelo telefónico Thomson de los años cincuenta todavía *in situ* en una prefectura. El hecho que haya dos ejemplares de ese modelo raro ya conservado, uno en el museo de las telecomunicaciones y otro en el Conservatorio de las artes y oficios, no moderó la discusión de los abogados que defendían la permanencia *in situ* en la prefectura adecuadamente renovada. ¿Había que seguirles

en esta lógica y clasificar el modelo, la prefectura y el prefecto? En un acto de sabiduría, la Comisión renunció a su inscripción pero cuando se trata de una manufactura de seda, con construcciones perfectamente conservadas del siglo XVIII y todavía en actividad, ¿cuál es el sentido de proteger sólo la arquitectura excluyendo telares de madera, canillas de la época, programas de tejido y el saber hacer de los tejedores? En una iglesia rural recientemente restaurada, la etnóloga local lamentaba amargamente la pérdida de la vieja cuerda usada de la campana a la cual se vinculaba una creencia milagrosa y un rito mágico, único elemento que el arquitecto no había dudado en tirar y reemplazar por una nueva, carente de esas virtudes.

El monumento en la era de la democracia

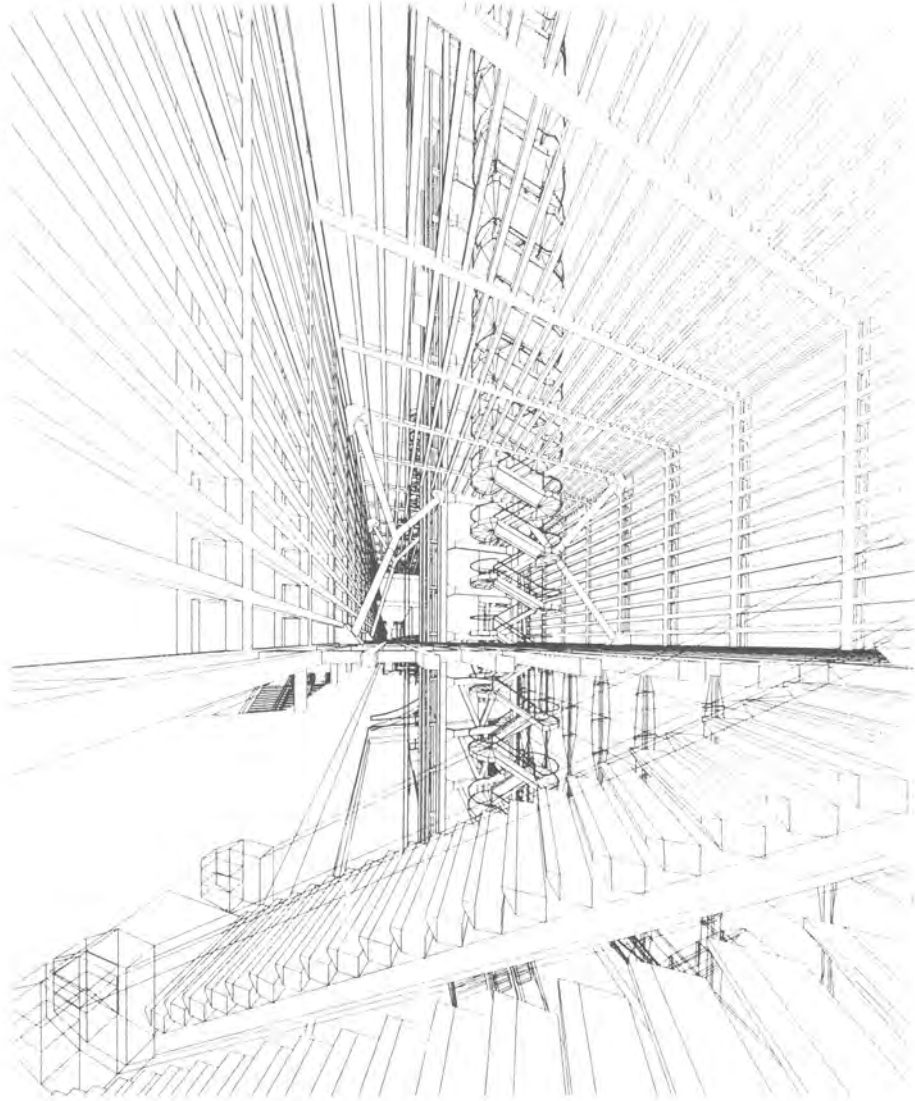
Cada una de las categorías es lugar de debate y controlada por instancias expertas. El debate sobre la calidad de los objetos que conservar es comparable pero las consecuencias no lo son. La problemática y, se puede decir, el riesgo de la clasificación de los «monumentos» es mayor según si el caso se refiere a un espacio público o a una propiedad privada donde los expertos no son los únicos que deciden. El coleccionista privado que eleva una obra en objeto de dilección personal no tiene que rendir cuenta a nadie más que a sí mismo. Sin necesidad de Comisión. Si la colección es pública, el riesgo yace en recargar un poco más el museo, afectar negativamente su presupuesto o, en el peor de los casos, aumentar su desprestigio. Transformar un objeto en «monumento» supone el acuerdo de su propietario

o el de las poblaciones del territorio sobre el cual está ubicado. El acto simbólico implica consecuencias que no lo son. ¿En nombre de qué «bien público» se puede sentenciar que un juicio de valor del cual conocemos el carácter partidario o efímero sea enunciado de modo tan definitivo?

Encontramos las mismas problemáticas en el mundo del patrimonio que en el arte. El hecho de que los objetos no hayan sido siempre concebidos como obras de arte no influye: Los museos adquieren también cada vez más objetos llamados «de sociedad» protegiéndolos de la misma manera. El objeto patrimonial, desencadenante de un debate estético con argumentos emocionales y científicos, cumple el papel de «ready made», de objeto utilitario apartado de su uso que se transforma en objeto emblemático. Igual que el mundo del arte, el patrimonio tiene sus académicos y sus vanguardias. Hoy se puede incluso tener la impresión de que las vanguardias, cansadas del mundo del arte, tienen más vigor en el ámbito del patrimonio. La demanda de protección del patrimonio «inmaterial», saberes, costumbres y creencias presenta las mismas dificultades lógicas que el arte «conceptual». ¿El papel del Inventario general no es reconocer de manera sistemática todos los tipos de objetos que pueden volverse patrimoniales, desde el arca de agua al aeropuerto, de la cruz de hierro al techo de retama, sensibilizar un público, crear emociones nuevas o suscitar un interés a partir de objetos antiguos, inyectar sentido y placer ahí donde sólo existía insignificancia e indiferencia, o sea, anunciar de alguna manera el monumento como tal?

El resultado del debate según el cual un objeto será reconocido como simbólico o generador de placer estético es de la misma naturaleza que el debate sobre una obra de arte que será reconocida y apreciada por el público. ¿Pero quién, en el momento de decidir acerca de la protección de un monumento cuyas consecuencias hemos ya hablado, tendrá competencia para determinar su reconocimiento oficial? No es el coleccionista que puede reconocer una obra para sí sólo para disponer de ella a su antojo. No es la instancia museográfica que protege un objeto colocándolo «fuera de circulación». Es la colectividad entera, con sus conflictos de jerarquía o de competencia.

Durante el período en que se ha constituido la conciencia del patrimonio nacional, e incluso durante el desarrollo del libre mercado del arte entre 1750 y 1880 aproximadamente, la dignidad de «monumento» se ha impuesto con un poder estético real que el Estado, por otra parte, dejaba de buena gana al libre mercado. Mientras que el mundo del arte escapaba a las doctrinas oficiales dictadas por la Iglesia o la aristocracia, las instancias de selección de las obras de arte se volvieron plataformas de discusiones enfrentadas, como sucede en una democracia donde cada ciudadano se beneficia de un derecho a la estética. Desde el siglo XVIII se habla del gran «jurado secreto» compuesto por el público enfrentado a la calidad estética. Cuando el mercado libre reemplazó a los patrocinadores habituales, Zola observa que el Salón se había convertido en una «vasta confitería donde se encuentran bombones para todos los gustos». El patrimonio parece hoy un gran bazar. Cada uno aspira encontrar en él un monumento a su propia gloria.



Bernard Tschumi. Megaproyecto para la Kyoto Station 1990. Concurso.

EL HOMBRE Y LA CIUDAD SUBLIME

Eduardo Subirats

Haciendo referencia a la obra pictórica de Hugh Ferriss, así como su descripción literaria de la ciudad del mañana en su libro The metropolis of tomorrow, el autor pone en relieve la realidad de la ciudad moderna bajo las condiciones culturales y sociales de su transformación.

La pregunta por el hombre o incluso la preocupación por la influencia de la arquitectura sobre la existencia encuentra en Ferriss una respuesta paradójica allí donde contempla la ciudad en su realidad global. La tarea que él dice asumir, «contribuir al desarrollo armónico del hombre»¹, se convierte entonces en su contrario: la visión negativa de su degradación a objeto, de su vida desamparada, y de su radical dependencia respecto a normas y poderes que se encuentran allende los límites de su realidad individual. En el orden racional de la ciudad que ayer era de mañana el hombre ya no es su real inteligencia.

La cuestión sobre el lugar o el no-lugar de la existencia individual en la utopía arquitectónica de Ferriss es expuesta, por lo pronto, bajo un tenor post-humanista que se refleja algunas veces a través de la peculiar ironía de algunas de las inflexiones de su lenguaje, el cual, en ocasio-

nes, raya con un agrio cinismo. Con todo, su planteamiento es radical y conciso desde las primeras páginas de su libro sobre la Metrópolis. ¿Es el hombre realmente sujeto u objeto de la moderna ciudad? —se pregunta el arquitecto—. ¿La ciudad ha sido construida a imagen del hombre, o más bien el hombre está sujeto a través de las condiciones urbanas a una sutil transformación cuyas consecuencias ni siquiera se pueden prever?

La nueva relación entre el hombre y la ciudad se pone de manifiesto, en primer lugar, a través de la representación de la figura humana en sus vistas. A este respecto, la obra de Ferriss distingue claramente dos papeles diferenciados, el del ciudadano, el habitante de la ciudad, que se pierde en la lejanía de sus calles nocturnas, y el del espectador, que contempla la ciudad desde la posición de la distancia. Para los primeros, la ciudad es el espacio inmediato que determina la realidad de sus vi-

91

das; para los últimos es un paisaje y un escenario, algo que se encuentra en el límite de lo real y lo imaginario².

«Un ulterior descubrimiento queda por hacer —escribió Ferriss al final de su descripción literaria del paisaje urbano, en el prólogo de *Metrópolis*—. Un escrutinio más minucioso permite distinguir de manera inconfundible una cierta partícula, determinados objetos movientes. La ciudad contiene aparentemente, allá en lo bajo... ¡seres humanos!»³. La significación del hombre, en su calidad primera de habitante de la ciudad, es la de lo minúsculo y degradado, es decir, propiamente, de lo que carece de significado. Su realidad es reducida a la de un objeto, una partícula, una apariencia, algo desprovisto de realidad. No alberga ya este individuo humano ninguna autonomía, ninguna dignidad propia, ningún poder que le permitiera competir con la realidad de la ciudad magnificente. «¿Son estos seres minúsculos realmente conscientes de la situación? —se preguntaba Ferriss—. ¿Y estas masas de torres han sido acaso secretadas de alguna manera maravillosa por tales hormigas? ¿O, más bien, estas masas de acero y vidrio son la encarnación de cierta fuerza ciega y mecánica que se ha impuesto por sí misma, como pensada desde el exterior para esta humanidad sin consuelo?»⁴. El arquitecto contempla el universo urbano como una realidad acabada, producida por una fuerza exterior al hombre, el cual ha perdido en ella su centro. En la metrópolis concebida como un universo cristalino, como un reino mineral, aquél no tiene mayor dignidad que la de un residuo anorgánico. Ferriss llamó, en efecto, al habitante de la ciudad «una mota de

polvo»⁵. Podrían citarse a este respecto las palabras que Friedlander dedicó a la relación entre el hombre y la naturaleza en la pintura paisajista de Bruegel el viejo: «el paisaje domina tanto más ilimitadamente, cuanto que los hombres no oponen al poder de la naturaleza ninguna dignidad propia, ni la elevación espiritual de los santos, ni la dignidad corporal del renacimiento»⁶. El poder de la civilización que la arquitectura representa, como segunda naturaleza, se traduce en la realidad humana de la ciudad en efectiva impotencia.

Pero la figura humana aparece también como el receptor fascinado ante la inmensidad de la urbe. La encontramos bajo este papel en las terrazas de los rascacielos, contemplando la ciudad que se extiende a sus pies, o bien admirado por las radiantes arquitecturas que se alzan ante sus ojos. Su punto de mira lo comparte con el del artista-arquitecto y, en dos ocasiones, la figura humana es sustituida por el caballete del pintor como su representante. Pero en todos los casos su situación es elevada, se encuentran en el primer plano de la composición y en posición de espaldas. Sus ademanes evocan, en una ocasión, el sentimiento de admiración o de sorpresa. Tanto su ubicación en la perspectiva del cuadro como el anonimato que le permiten su posición de espaldas, convierte estas figuras en una mediación entre nosotros, es decir, los lectores y espectadores de *Metrópolis* y la representación urbana. Lo mismo que estos personajes virtuales nos confrontamos con la ciudad como espectáculo artístico y especial. Con ellos gozamos, admiramos o reflexionamos sobre la ciudad como realidad visual.

El tema de la figura de espaldas frente al paisaje encuentra un precedente significativo en la pintura paisajista de Caspar David Friedrich. También allí el hombre se encuentra en primer plano y en una posición ya elevada por encima del paisaje, ya lo suficientemente distanciada respecto a él, como para descartar cualquier otro vínculo entre ambos que no sea la contemplación. Nunca participa de la naturaleza como de una realidad inmediata. Su posición y su actitud, lo mismo que en los dibujos de Ferriss, son la del espectador. La naturaleza y el hombre se encuentran separados literalmente por un abismo (figs. 18 y 19), al igual que entre los espectadores virtuales de Ferriss y sus paisajes urbanos se abre siempre el abismo de las calles.

La naturaleza en Friedrich, lo mismo que la ciudad en Ferriss, tiene un carácter sustantivo e independiente del hombre. El paisajista romántico la concibe como una realidad espiritual e interior, como representación pura, aquella que más bien contempla el artista con los «ojos del alma». El mar infinito o la monumentalidad de las montañas no representan la naturaleza como realidad física, sino como orden espiritual y como trascendencia. En ellos se pone de manifiesto sensiblemente lo inmenso, lo perfecto, lo invisible, la infinitud. Para la conciencia romántica, la naturaleza aparece como la representación de la razón.

De una manera análoga, el espectador de los paisajes urbanos de Ferriss no experimenta la ciudad como realidad práctica, como el mundo de relaciones y conflictos en el que está inmerso, sino como espectáculo, drama, representación. Y los personajes de este drama

no son individuos de la vida real de las ciudades, sino símbolos dotados de una dimensión universal. Son el cristal, la luz, la infinitud, las geometrías puras o la misma monumentalidad que confiere a la metrópolis ferrissiana un aspecto extraordinario y surreal. Aquí, el océano de la gran urbe y sus montañas arquitectónicas aparecen como la epifanía de un orden racional, universal y eterno. La sustancia de la ciudad es ideal.

Esta comparación podría prolongarse a las ya citadas obras de Feininger en que las figuras humanas de espaldas contemplan también una naturaleza inmensa y poderosa, más aun una naturaleza «espiritualizada», en la medida en que el pintor la representa a través de una composición geométrica y abstracta, como si se tratara de una colosal obra arquitectónica.

En el romanticismo, esta relación del hombre y la naturaleza define asimismo la característica específica de su sentimiento estético. A menudo se ha llamado la atención sobre la actitud casi adoratoria de los personajes de Friedrich. Éstos se encuentran rodeados de un aura de silencio, de soledad. Sus gestos muestran recogimiento y admiración. Se confrontan con lo absolutamente inmenso, con la infinitud, con el universo. Al mismo tiempo es propio de estos paisajes un momento de gravedad, los signos de lo trágico y del estupor. En la representación de la naturaleza de Friedrich en esta serie de obras apenas se perciben las manifestaciones de vida. Se trata de paisajes uniformes, petrificados, de mares inmóviles. La naturaleza se tiñe de colores invernales, resplandece bajo una luz indeterminada e infinita, se ornamenta

con ruinas, con signos religiosos, con árboles muertos.

Los paisajes de Ferriss poseen también un ambivalente carácter. Son el drama ordenado con arreglo a una razón trascendente que culmina en la epifanía monumental de una arquitectura luminosa. La contemplación de su espectáculo fue entendida por el mismo Ferriss en términos de fascinación⁷. Algo inmenso y más poderoso que nosotros mismos se alza ante nuestros admirados ojos. Estos paisajes despiertan un sentimiento de extrañeza y perplejidad. La experiencia del temor no está alejada de su contemplación entusiasta y fascinada. En la sobredimensionalidad de los rascacielos de Ferriss hay algo excesivo y monstruoso. Las panorámicas de las calles con sus sistemas viales superpuestos, los edificios que se pierden en el cielo nocturno, la atmósfera pesada y oscura de la ciudad brumosa y polucionada, no son precisamente motivos de bucólica alegría. La sustitución de la naturaleza por un universo arquitectónico-mineral convierte la ciudad en una realidad inanimada. La misma dimensión de infinitud propia de los paisajes de Ferriss posee un sentido optimista, lleno de esperanza, de futuro y de realidad; pero la infinitud comprende también el vacío, lo invisible, la nada. Los símbolos sensibles de un orden absoluto y eterno son también los signos del más allá, del reino de la muerte. «Aquí —escribe Bragdon en un artículo sobre *The Metropolis*— se representa un mundo en el que la humanidad ha perecido, y en el que ella ha sido conducida a la muerte a lo largo de la realización de su propio sueño egregio»⁸. Este aspecto de la ciudad utópica de Ferriss se en-

cuentra en las inmediaciones de la negativa visión del expresionismo en la cual, sin embargo, tampoco falta el momento de exaltación y de la trascendencia. «La masa se arrastra en la profundidad... —escribe J. R. Becher en *De Profundis*—. Y aun muriente, es acariciada por el resplandor de una luz celestial»⁹. La ciclópea monumentalidad y los espacios exageradamente grandes de las perspectivas de Ferriss evocan, en fin, algo humanamente incompresible y absurdo en la empresa civilizatoria que, sin embargo, él celebra. Lo inmenso, el poder, lo infinito y fascinante no se encuentran, ni mucho menos, separados de lo sombrío y tenebroso. En Ferriss se pone más bien de manifiesto el entrecruzamiento de ambos momentos. La ciudad cristalina y luminosa está penetrada por la ciudad nocturna. La perspectiva de las alturas no impide la visión del abismo, de lo irracional y caótico, de la «ciudad inferior». En un pasaje de *Metropolis* la ciudad es descrita incluso en los términos de un mundo demonizado que más bien recuerda los excesos del expresionismo: «Descender a las calles de una ciudad moderna debe parecerle, al menos al recién llegado, un poco como el descenso de Dante a los infiernos. Sin duda, un visitante no aclimatizado encuentra en su densa atmósfera, en sus aspectos caleidoscópicos, en la confusión de ruidos y en la complejidad de los contactos físicos ciertas reminiscencias reales de los reinos subterráneos. Pero los condenados, es decir, los habitantes habituales de la ciudad, parecen acostumbrados a ello»¹⁰.

La visión sublime «desde lo alto» se mezcla con la experiencia grotesca «desde abajo». Lo

inmenso se desplaza sin una clara solución de continuidad hacia lo tenebroso. La razón revela un trasfondo caótico, irracional, y los signos de la fascinación se intercambian con los del temor. También los papeles del habitante de la ciudad «inferior» y el espectador de «las alturas» se intercambian, pues aquéllos miran hacia lo alto, y los distantes espectadores de las terrazas de los rascacielos no pueden eximirse de la perspectiva de las profundidades. Pero, además, ambos, el espectador fascinado lo mismo que el habitante perdido, son una y la misma persona, y representan la unidad indisoluble, por más que desgarrada, del sujeto cultural de la metrópolis moderna.

Lo extenso y lo inmensamente grande, la infinitud, la uniformidad, y, al mismo tiempo, el silencio, lo oscuro y lo angustiante son las cualidades que la estética del siglo XVIII, así en Burke, definió bajo la categoría de lo sublime¹¹. Lo sublime es lo grandioso «por encima de toda comparación», escribe también en este sentido Kant¹². Este concepto puede aplicarse tanto a la inmensidad que caracteriza la representación de la naturaleza de Friedrich, como a la monumentalidad de las arquitecturas de Ferriss. Lo sublime posee, al mismo tiempo, una dimensión espiritual, racional, que coincide igualmente en ambos. Los símbolos de lo cristalino, de lo geométrico-abstracto o de la luz, así como la actitud de fascinación, de admiración casi religiosa o de estupor, que encontrábamos en ambas obras, pueden definirse en este mismo sentido. La magnificencia o la grandeza de lo sublime es, desde un punto de vista objetivo, la manifestación sensible de la razón que la experiencia

subjetiva aprehende negativamente como aquello que rebasa sus límites. «Lo propiamente sublime no puede estar contenido en una forma —escribe Kant a este propósito—, sino que afecta a las ideas de la razón; pero éstas, a pesar de que no pueden tener representaciones adecuadas a ellas, son suscitadas y evocadas en el ánimo a través de esta inadecuación, la cual deja representarse sensiblemente»¹³.

Al aplicar el concepto de lo sublime a la obra de Ferriss en particular, se pone de manifiesto, sin embargo, una limitación significativa desde el punto de vista de la concepción de la cultura y del hombre que ella encierra. Es cierto que la categoría clásica de lo sublime está ligada también a las cualidades negativas de lo oscuro o lo angustiante. Propio de lo sublime es el poder, pero también, según Burke, lo vacío y terrible. En Kant, lo sublime estaba relacionado con el sentimiento subjetivo de lo fascinante y grandioso, pero también con el temor, pues la experiencia de lo absolutamente inmenso y poderoso pone de manifiesto, al mismo tiempo, nuestra real limitación subjetiva e individual. Las montañas en la naturaleza y las pirámides en la arquitectura son sublimes, según Kant, pues les caracteriza una realidad que nos trasciende y, con ello, nos fascinan y atemorizan a un mismo tiempo.

Sin embargo, esta dimensión del temor, del sobrecogimiento o de la limitación de la existencia individual es muy relativa en la optimista concepción del mundo de Kant. La filosofía kantiana estableció a este respecto una decisiva distinción entre lo sublime propiamente dicho y lo terrible (Ungeheuer)¹⁴. Lo sublime nunca puede ser amenazante o terrible para el

sujeto, según Kant, porque éste comprende sensiblemente en su experiencia, a través de lo que la limita y de las características negativas del temor o incluso de la angustia, aquel orden superior y armónico de la razón que precisamente garantiza su subsistencia. Lo angustioso, lo tenebroso, lo absurdo sólo serían posibles allí donde, con el espectáculo de lo inmenso, se pusiera de manifiesto sensiblemente la destrucción del orden de la razón. Pero esto es imposible para una filosofía confiadamente racionalista como la del siglo XVIII. La naturaleza nunca puede ser angustiante o amenazante para la concepción teleológica que la Ilustración tenía de ella. Tampoco puede serlo la arquitectura, para Kant, pues le es propia el haber sido erigida para un fin humano. Allí donde el orden absoluto de la razón es mostrado sensiblemente en la grandeza, allí también la existencia individual se siente a salvo. Y ello es lo que la hace sublime. «Un objeto —escribió Kant— sólo es terrible cuando a través de su grandeza destruye la finalidad que constituye el concepto del mismo»¹⁵.

El brillante concepto kantiano de lo sublime serviría de muy poco ante una obra como *La Torre de Babel* de Bruegel, a pesar de que la característica que la define es la magnificencia, su grandeza fuera de toda escala humana. Pues Bruegel trató de representar precisamente la inmensidad de aquella empresa, a la vez arquitectónica y civilizatoria, como algo terrible. Si en esta proeza tecnológica la cultura aparece como una realidad absurda e irracional es porque la misma razón que gobierna su obra destruye su sentido humano. La idea kantiana de lo sublime tropezaría con las mis-

mas dificultades al considerar las vedutas de Piranesi. La magnificencia de sus colosales arquitecturas romanas realza precisamente los aspectos de lo opresivo, lo angustiante, de lo irracional y la destrucción. En los grabados de sus *Carceri* (fig. 21) lo grandioso es, a su vez, aterrador. También allí, el hombre, en medio de un espacio arquitectónico racional y perspectivista, aparece bajo la doble condición del espectador fascinado y del condenado, víctima de una arquitectura que lo convierte en prisionero¹⁶. Resulta inadecuada la categoría de Kant de lo sublime en este caso porque la «magnificencia» de la arquitectura de Piranesi, que es clásica, grandiosa y racional, pone de manifiesto una vida humana privada de sentido. Piranesi polemizaba precisamente con la noción de lo sublime, propia del clasicismo de Winckelmann, como un orden esencial, racional, eterno o inalterable, poniendo de manifiesto su identidad con lo tormentoso y lo horrendo¹⁷. El mismo problema se plantea a raíz de una obra moderna como la película *Metro-polis* de Fritz Lang. Allí también, una y la misma ciudad aparece bajo el doble aspecto de lo elevado y de lo subterráneo; de lo luminoso, racional, optimista, y de lo nocturno, lo irracional y tormentoso; en una palabra, la doble faz de la ciudad superior de los rascacielos y el poder, y la ciudad inferior en que la existencia se degrada a una condición infernal. La elegante visión futurista de la ciudad en la película de Fritz Lang es cuestionada en la misma medida en que se muestra el horror que ella oculta en su subsuelo. La sublimidad de sus asombrosos rascacielos, que Lang vincula explícitamente con una concepción escatológica de la Torre de Babel, aparece como el re-

verso de una civilización tecnológica que se autodestruye.

En la obra de Ferriss, la representación de la civilización y el poder en la arquitectura pone de manifiesto también la angustia que el hombre moderno siente ante el peligro de su amenaza o destrucción. Aquí, lo mismo que en Bruegel, Piranesi o Lang, la proximidad de los símbolos de lo racional, lo celeste y lo luminoso, con los de lo nocturno, subterráneo u oprimente revela la categoría kantiana de lo sublime como históricamente limitada.

Esta crítica puede todavía especificarse sobre la base de algunos de los símbolos que antes he considerado. Los motivos iconográficos de la pirámide y del zigurat, con los que Ferriss identificó algunos de sus rascacielos, representaban un orden universal que, en el caso del zigurat, se vinculaba a las leyes sagradas que regían la existencia urbana. Este significado aparecía como adecuado a la concepción general de Ferriss de un nuevo estilo arquitectónico como representante de una nueva organización urbana y social. A propósito de los rascacielos fundamentales basados en la *Zoning Law*, este vínculo entre arquitectura y legislación urbana se convertía incluso en literal. Pero la pirámide y el zigurat no sólo estaban relacionados con el culto de las alturas, con lo estelar y el poder, sino también con el culto de los muertos y las fuerzas del reino subterráneo. Iconográficamente, los rascacielos-zigurat y los rascacielos-pirámide también estigmatizan la metrópolis futura de Ferriss como un reino de los muertos. Por otra parte, los significados del zigurat como lugar sagrado que representa sensiblemente el orden del cosmos, nunca está se-

parado en la cultura cristiano-occidental de las connotaciones apocalípticas de la Torre de Babel, el símbolo de la construcción de una civilización que, al mismo tiempo, se destruye. En todo caso, el sentido bíblico de la Torre de Babel como *hybris*, como rebasamiento de los límites del hombre y su cultura, y como un camino histórico abierto al vacío y a la nada, no es ajeno a los rascacielos de Ferriss, y en particular a sus *Set-back buildings*, caracterizados precisamente por su sobredimensionalidad y por su ascensión indefinida a un espacio vacío. El rascacielos cristalino, la idea de una ciudad geométrica y la correspondiente noción de una arquitectura resacralizada tan sólo conjuran el caos urbano, la confusión histórica de lenguajes formales y la consiguiente pérdida de orientación cultural en el hombre, a través de un orden racional y absoluto, al precio de esta *hybris* y de la nueva angustia que ella suscita. Ferriss desafió, bajo el signo de una revolución formal, el desorden urbano que le rodeaba, pero en el nuevo orden postulado no se ocultaba tampoco el aspecto de esta angustia. No puede ser casual, en este sentido, que el rascacielos que sirve a la fuerza primordial de la civilización moderna, las ciencias, no sólo encarne de la manera más radical el símbolo del cristal, sino que, además, en su descripción literaria, Ferriss emplee existencialísticamente las metáforas de la noche, de lo inanimado y de la nada.

Tal perspectiva acerca mutuamente los planteamientos de Ferriss y Piranesi. Común a ambos es, en primer lugar, su concepción del dibujo o el grabado arquitectónico como representación de la civilización. Esta semejanza

afecta también al contenido de su visión de la cultura clasicista en un caso, y moderna en el otro. La monumentalidad y la identificación de la arquitectura con la ingeniería señalan una misma dimensión histórica del poder en la arquitectura. Pero esta comparación puede extenderse a los aspectos más específicos de ambas obras. La confrontación entre la ciudad «sublime», clasicista y racional, y la ciudad «terrible», irracional y angustiante, o más bien la reconstrucción del aspecto negativo de la arquitectura y el poder en la era de la razón, definen la intención fundamental de las *Carceri*. Su exploración de lo «nocturno» encuentra un paralelismo en el espacio urbano de la «ciudad inferior» de Ferriss, y muy particularmente, la construcción luminosa de espacios arquitectónicos «subterráneos» en algunos de sus dibujos (particularmente en su obra *Power in Buildings* –láms. 11 y 27, cf. también lám. 33-). En Piranesi hay una identificación explícita de los instrumentos de construcción con los instrumentos de tortura (las grúas y argollas en fig. 46). Esta identificación es más explícita en aquellos dibujos de Ferriss en los que la representación del poder de las obras de ingeniería coincide con máquinas de guerra (láms. 6 y 28). La comparación entre la obra de Piranesi y de Ferriss puede prolongarse ulteriormente al lugar de la figura humana. El hombre aparece en las *Carceri* bajo la doble figura de espectador y víctima (de la arquitectura). Ferriss, por su parte, define al hombre como espectador y como condenado, tanto en su representación gráfica, como en su exposición literaria de la utopía urbana del futuro. Por lo que respecta al lugar del hombre en el cosmos urbano, la categoría de lo sublime es tan inapropiada en el

caso de Ferriss, como en el de Piranesi, con cuya obra existen paralelismos en más de un aspecto (figs. 21 y 22). Pues, en esta visión de la ciudad, lo racional, lo universal, lo eterno no sólo no garantizan la autonomía humana, sino que ponen de manifiesto su efectiva servidumbre y degradación.

Ferriss imaginó una ciudad que es celeste y eterna, sagrada y sublime. Pero su magnificencia no oculta el temor. Esta visión conflictiva y contradictoria también coincide con la arquitectura del expresionismo. La «Casa de cristal» que corona los pasajes arquitectónico-iniciáticos del libro *Alpine Architektur* de Taut, es asimismo la representación cristalina de un orden sagrado del universo y una organización armónica de la nueva humanidad. Taut concibió esta catedral como «sublime» en un sentido todavía más próximo a la exaltación religiosa del éxtasis místico. En ella, el iniciando contempla el orden absoluto del mundo reflejado en la arquitectura. Admira primero la armonía cristalina de la catedral, más tarde, la arquitectura de las montañas alpinas, y, por fin, el orden de la tierra y la construcción espacial del cosmos. Pero en el momento culminante de la visión sublime el mundo revela su vacío, el silencio y la muerte. Taut cerró su simulacro arquitectónico de una cosmogonía con la siguientes palabras: «Estrellas - Sueño - Muerte - LA GRAN NADA - LO INNOMINADO»¹⁸.

«Esta edad ha sido llamada invariablemente ‘la era de la ciencia’... –escribió Ferriss en las últimas páginas de su libro *Power in Buildings*– ella es, al mismo tiempo, la edad de un peligro universalmente reconocido... el poder de la construcción es también el poder de la destrucción»¹⁹.

NOTAS

¹ R. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., págs. 61 y 142. Cf. también: H. Ferriss, «Modern Architecture», en: *The Architectural Forum*, vol LIII (1930), págs. 535 y ss.

² Cf. Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton 1981, págs. 34 y s.

³ H. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., pág. 15.

⁴ *Ibid.*, pág. 16.

⁵ *Ibid.*, pág. 15.

⁶ Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei*, Den Haag 1947, pág. 93.

⁷ H. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., por ejemplo, pág. 15.

⁸ Claude Bragdon, *The Arch Lectures*, Nueva York 1940, pág. 56.

⁹ Johannes R. Becher, «De Profundis II», en: Martin Reso (ed.), *Expressionismus*, Berlin-Weimar 1969, pág. 186.

¹⁰ H. Ferriss, *The Metropolis*, op. cit., pág. 18.

¹¹ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Notre Dame, Indiana 1968, pág. 78.

¹² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, en: *Kant's Gesammelte Schriften*, Berlin 1913, pág. 248.

¹³ *Ibid.*, pág. 245.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 252-253.

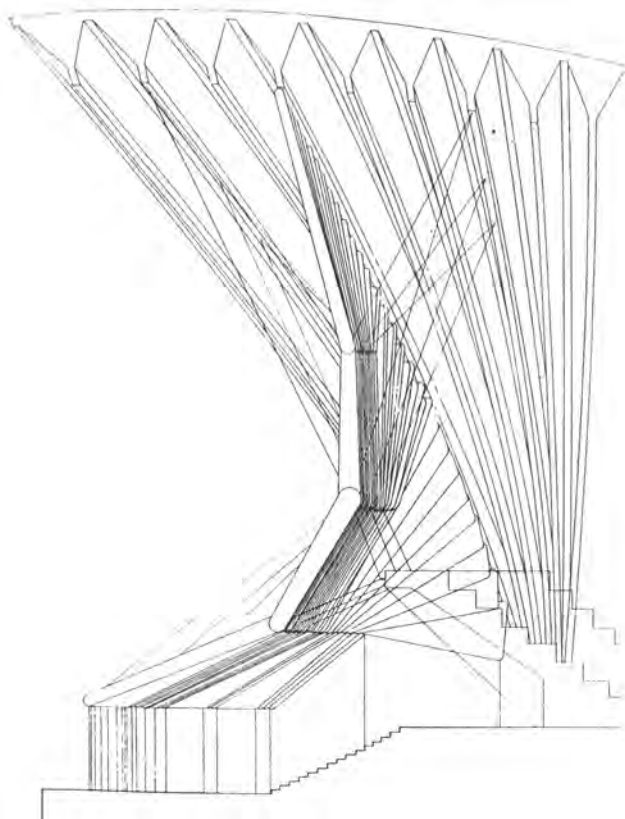
¹⁵ *Ibid.*, pág. 253.

¹⁶ John Wilton-Ely, *The Mind and Art of G.B. Piranesi*, Londres 1978, pág. 89.

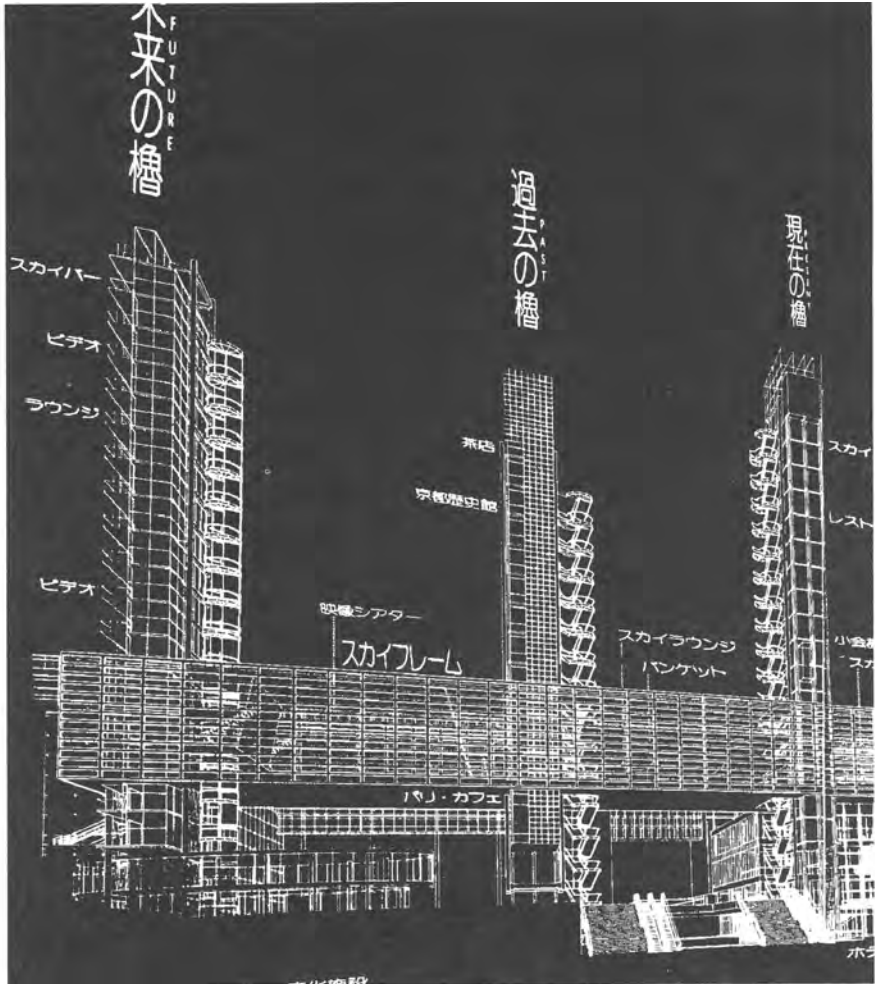
¹⁷ Klaus Heinrich, *Dafflemer Vorlesungen*, (Anotaciones de las lecciones) Berlín 1977-78.

¹⁸ Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919.

¹⁹ H. Ferriss, *Power in Buildings*, op. cit., fig. 49 (leyenda).



J. Utzon / Ópera de Sidney



Bernard Tschumi – Megaproyecto para la Kyoto Station Concurso 1990

LA MONUMENTALIZACIÓN DE LA MEMORIA

Fernando R. de la Flor

«Quo mihi innumerables libros et bibliothecas?»
Séneca, *De tranquillitate animi* (9, 4-7)

Construir bibliotecas. En consecuencia, crear todavía nuevos espacios (reductos) de lectura. Erigir, en un esfuerzo último, los lugares definitivos o nichos para el códex, cuya estrella, indudablemente, comienza a declinar. Pero, también, improvisar los nuevos dominios ergonómicos para una pluralidad de consultas multimedia. Tal vez rehabilitar espacios del pasado. Mantener entonces estos espacios bibliotecarios como «lugares de la memoria», para asegurar mejor así un tránsito suave entre ese mismo pasado y futuro. Ello para, lejos de señalar entre ellos una fractura, lograr allí el lugar de una continuidad serena. Emplear en todo momento medios tecnológicos (avanzados).

La monumentalización de las memorias

101

Estos que son los enunciados programáticos de este especial momento nuestro, caracterizado por la desmesura de sus miras, implica el mantenimiento de una lógica de apertura bifronte. Manifiesta un deseo urgente de abrirse a las fluencias comunicativas, tanto si éstas provienen del pasado, como si llaman a un porvenir del que no tenemos todavía exacta referencia.

La Biblioteca –espacio transversal; *espacio de intersección*– se proyecta como un último *locus* conciliatorio entre dos temporalidades, de las que sólo sabemos se excluyen y se niegan. Es pues, metáfora ideal de la condición de un presente inestable que negocia y transfiere, tratando siempre de salvar lo trascendental y de desembarazarse del volumen creciente de lo que es accesorio (o será quizás al revés, pues una biblioteca es hoy también el lugar donde el libro o la información valiosa, central, se viene a perder, se extravía y camufla entre la pluralidad de lo banal).

La biblioteca es hoy arqueológica, pues, en la misma medida proyectiva y utópica al modo que lo son las iglesias, tanto conceden un espacio de efectuación a las memorias perdidas y a las prácticas en retroceso que albergan también las fórmulas sociales que darán lugar a una refundación, a una mutación, que se está ya produciendo en su interior, hoy convertido, en el caso de las bibliotecas avanzadas, en un laboratorio donde se reelaboran las nuevas posibilidades informativas, comunicativas.

Tal programa moviliza el léxico del momento democrático-liberal, que tanto mira al futuro como negocia con el pasado, tratando de afirmarse sin rupturas, en una intencional *política y retórica de la rentabilidad de la memoria*, mientras en realidad se deja arrastrar por el viento fuerte de la historia.

Todo ello habla en el lenguaje proyectual del Estado. Supone la constatación de que el programa de ilustración pública avanza todavía bajo los juegos de imágenes constructivas que presidieron la primera época del libro triunfal.

La transparencia y general accesibilidad (que nunca fue la condición del arcaico mundo del libro) se generalizan hoy fantásticamente. El espacio bibliotecario se constituye así como un fetiche de la cultura democrática; alcanza en nuestros días un destacado *rol civil*. Pues el signo de toda democratización efectiva se mide hoy por este criterio esencial: el de la participación y el acceso al archivo, a los depósitos de saber, por la posibilidad, también, de participar en su constitución/construcción, de igual modo que en su interpretación y análisis (en calidad de profesores, de estudiantes, de arquitectos, de públicos y usuarios, en general).

102 La empresa, ciertamente, nos reclama a todos de modo ordenado. Somos, en efecto, frecuentemente convocados en estos últimos años por este programa de construcción generalizada. Quiero recordar que eran fundamentalmente filólogos los responsables en el pasado hispano de la construcción de las grandes bibliotecas. Filólogos quienes establecían el *decoro* y programas de las bibliotecas. Filólogos los que ejecutaban la arquitectura moral de su catálogo, y, a menudo, también, filólogos –como sucede con los biblistas en el entorno de Felipe II– quienes deciden las condiciones simbólicas de los edificios.

Bien, empleamos todavía la arcaica palabra «biblioteca», porque hay en estos espacios desde luego algo físico que custodiar entre muros; algo sobre lo que alentar y promover su conservación, y algo también que exponer y hacer público. Hay, en efecto, una misión patrimonial que estas arquitecturas todavía deberán garantizar y acoger las bibliotecas, como los museos que conocen hoy también su Edad de Oro en España, son ya, de facto, los únicos lugares donde las masas entran en contacto físico con la historia, con la memoria, y esto parece prioritario en ellos, y habrá sin duda que mantenerlas como los monumentos de la era tipográfica aún por largo tiempo.

De eso se trata en general, de la gestión de un capital, de una memoria que necesita todavía especializarse; dotarse de un dominio material que funcione con un valor emblemático, probablemente ya de signo exclusivamente simbólico, pues tiene como función una exaltación monumental que hoy, en España, ya no es más exaltación nacional, sino más bien un conjunto disperso de operaciones restauradoras de memorias locales, regionales, autonómicas, de cuya suma y total se extraería la dimensión misma del valor de una cultura hispana propia y singular, a la que por paradoja de momento no podremos situar en parte alguna, y menos llamarla hoy Biblioteca de España.

Tenemos la percepción de que nuestra memoria de lo imperial hispano está, en buena medida, mal ubicada, quizá perdida, desclasificada, opaca inaccesible. Esta «kriptonita» cultural demanda hoy su ostensorio, su *locus*, digámoslo su «lugar de autoridad» y de representación. Es urgente proceder a su catalogación, al archivo y residencia física de esa *logomasa* generada por una cultura antaño poderosa. Es la ubicación de este fondo o depósito material el que presta por hoy a las bibliotecas hispánicas, lo que Cassirer ha denominado su «estructura espiritual».

Para el caso sobresaliente de los archivos, por todas partes hoy en trance de reconstrucción, su apariencia de caja fuerte o su tecnología directamente dependiente de las construcciones militares defensivas, evidencia también que allí reside un valor-patrón, depositado en una suerte de «Fort Nox», en una reserva física, en la que de un modo intangible y milagroso desde los sótanos se funda y se sostienen el resto de valores culturales, la cultura hispánica como valor singular.

Los edificios bibliotecarios son, en buena medida, conjuntos estatigráficos, que desde la profundidad de la tierra, de la materialidad y de la historia, se abren hacia un elemento aéreo, inconsulto, hacia una *grafósfera* futura, de la que sólo sabemos que no será sin duda contenida por muros o por techos.

Es una experiencia altamente simbólica, la que por ejemplo se puede tener en la Biblioteca Central de la Universidad de México, donde los dos tiempos y polaridades de las que venimos hablando se encuentran físicamente separados. De un lado, la biblioteca de la actualidad, de los flujos de presente, abierta al espacio electrónico, telemático, creciendo hacia arriba. De otro, el llamado «fondo antiguo», al que se accede por una rampa en descenso, un túnel del tiempo; en realidad un arco voltaico que tiene su inspiración en el gran poema del sueño del saber, compuesto por sor Juana Inés de la Cruz.

De un lado pues, las arquitecturas del presente, de otro, el reducto del pasado, otra vez con el olor a madera, las luces personales, los programas iconográficos con alegorías y los ficheros manuales, reconstrucción mimética y museística ya de un viejo ambiente de trabajo.

Mal de archivo

Haríamos mal en despreciar el valor simbólico de estas cápsulas temporales del pasado, pues en ellas alienta hoy y se determina el valor secreto que mantiene todo el edificio de la modernidad.

Su necesaria existencia responde al proceso general de capitalización, de tesaurización, que posee el siglo: es la muestra de un «mal de archivo», que todo lo domina en la nueva conciencia finisecular. Enfermedad del siglo que recientemente ha diagnosticado J. Derrida, para una sociedad que desea ya realizar el inventario completo de sus registros, de sus inscripciones históricas, acumulando y capitalizando la totalidad de su memoria cultural. Construyendo en realidad su mausoleo estanco, su cámara de embalsamamiento —como veremos más adelante—, y asegurarán-

donos que por fin se ha acabado la era de las grandes destrucciones, pues el pasado ha pasado a ser declarado *zona de reserva*, «parque» o paisaje artificial que conservar a todo trance, incluso cuando resulta ajeno a toda utilización práctica.

Vasto paisaje interesantísimo el de estas organizaciones bibliotecarias del Antiguo Régimen por todas partes hoy conservadas en una función casi vitrificadora. Derroche sacrificial y gasto de representación, éste de almacenar, clasificar las huellas del pasado: tarea de la que los futuristas querían eximir a la humanidad, conectando directamente las cloacas de las grandes ciudades europeas con los almacenes de fondos museísticos y bibliotecarios.

Y es que cuando tantas cosas en el terreno del conocimiento empiezan a estar desconectadas de lugares físicos, es entonces cuando sobreviene una nostalgia más fuerte de lugar, una ansiedad de localización y de construcción, que, en, efecto, retenga y ampare todavía un poco más las viejas prácticas y los artefactos culturales que hemos conocido.

Nuestro tiempo vive esa aporía, según la cual, mientras se avanza a pasos gigantescos en la construcción de un espacio virtual, que capta los fluidos de información inmateriales y en realidad atópicos, todavía se insiste melancólicamente en la radicación y en la fisicidad de los depósitos, dedicando ingentes sumas a una conservación y en la elevación de contenedores, que en la era de la reproducción técnica y de la digitalización del escrito se hace ya, de facto, innecesaria.

104 A medida que se abren *portales web*, las puertas y corredores que conducen a los depósitos, se van cerrando casi para siempre, como esa puerta de la cámara acorazada detrás de la cual duerme el manuscrito de Per Abad, del que podemos asegurar ya no será tocado por mano alguna humana.

La posibilidad temible de perder el real contacto con el pasado estimula la producción de lugares donde sujetar, donde contener, y ubicar lo que ya técnicamente se encuentra en trance, en posibilidad real de ubicarse, en realidad, fuera de cualquier lugar, orbitando disponible, en lo que se ha dado en denominar la *grafosfera*.

Resulta una experiencia melancólica de nuestra modernidad, el asomarse hoy como novedad al gran vidrio que separa para siempre al turismo de la gran sala bibliotecaria de la Universidad de Salamanca. Se trata de un mirador sobre el pasado, que al mismo tiempo revela hasta qué punto este pasado comienza a estar alejado de nosotros, convertido en un paisaje fabuloso y arcano, al que le concedemos más que un tratamiento museístico, como se dice, en realidad, los honores de un ritual funerario.

Los libros de la gran sala general salmantina construida a comienzos del *xvi* es, de facto, ya, un lugar que se ha convertido en ajeno a los modos de estudio y consulta contemporáneos, por lo que ha sido en realidad sellado por una profusión de puertas acorazadas de 200 milímetros. Y finalmente reconvertido a una atmósfera estanca, y peligrosa, donde todo destaca en él las particularidades de un sepulcro.

Estamos para siempre ya separados por el metracrilato que nos defiende de su atmósfera corrupta y contaminada por los trabajos de la desinfección y de los parásitos. Súbitamente, esta biblioteca arqueológica se ha vuelto un entorno peligroso y letal, escenario ideal para las producciones de un Hollywood que desde en *La boca del miedo* hasta la última película de Polansky: *La novena puerta*, lo elige como espacio simbólico de alta densidad.

El libro y sus depósitos arqueológicos han comenzado ya a girar de signo: la propia conservación de la especie y del mundo heredado comienza ya a señalar en el libro un peligroso emisor antiecológico, un portador de ébolas, un objeto sumamente incorrecto políticamente hablando, por el gasto suntuoso de materia prima que él simboliza. Las viejas bibliotecas silenciosas nos intranquilizan porque el cine las ha convertido en el territorio ideal de la psicosis.

Es por ello que la biblioteca lentamente cambiaría de signo, podemos decir de «alma», despidiéndose por fin de su pasado. Nuestros objetivos generales, más todavía en cuanto constructores y edificadores de lugares, no parecen estar ya apenas relacionados con el pasado. Muy poco en la biblioteca queda referido hoy a la conservación del mayor número, o del número más coherente posible de superficies vegetales escritas, de rodearla de sus ambientes, tanto de naturales, arqueológicos o sofisticadamente preservativos y liofilizados en el sentido de construir el depósito bajo las determinaciones de quien construyera una cámara fuerte de valores.

No. Algo todavía más poderoso (el viento fuerte que sopla benjaminianamente sobre la historia) en las bibliotecas actuales nos avisa de que estamos en el territorio afianzado del presente y, en ocasiones, ellas se proyectan como los lugares idóneos donde establecer una conexión con los nuevos ámbitos de información del futuro.

105

Las bibliotecas se van conformando como lugares ideales, no sólo para la consulta del material sedimentado, sino, cada vez más, como observatorios o torres de comunicaciones para la captación de la producción presente, instantánea y actual que viaja por la electricidad. Focos de exploración y captación del espacio telemático, y punto nodal en un tejido de relaciones y reenvíos, donde una nueva corporalidad lectora está sometida, por cierto, a una dictadura también nueva enteramente, a una disciplina de sujeción de sus sentidos y de unas determinaciones fisiológicas que acercarán el sillón de lectura al asiento eyectable del astronauta. Pudiendo advertirse ya que en el lenguaje se han unido las series metafóricas que hoy designan de igual manera al lector que al viajero del espacio exterior.

Biblioteca: el lugar absoluto

La biblioteca es hoy por hoy lugar de cruce y de frontera para estas determinaciones. Un lugar de mestizaje de memorias (incluidas las que vienen del futuro, al que en cierto modo estamos regresando) pero también un lugar donde acuden convocados cuerpos diversos, según éstos hayan sido modelados por el espacio de la tipografía o pertenezcan ya enteramente a esa categoría

mixta y precipitada a una condición casi supracorporal que determina en el hombre su interfaz con la máquina.

Nunca antes como hoy, la biblioteca pública estuvo investida de un ideal tan absoluto, ni reunió dentro de sí determinaciones tan dispares, pues esa idea de explorar y contener un espacio de producción presente, y presentemente actualizada, en verdad, nunca estuvo en el diseño arcaico de la biblioteca a la antigua, más bien caracterizada entonces como un «espacio sereno», hacia el que para ingresar en él, y por decirlo de alguna manera, «se retrocedía».

Éste era antaño el lugar, estabilizado, sin evolución, ni progreso sustancial en su marco generador; lugar donde se conversa con los antiguos, y tan antiguo el mismo que Montaigne decía de él que cuando penetraba en su pequeña biblioteca lo hacía vestido elegantemente a la antigua, pues le parecía que entraba en el salón de la historia pasada y en el tribunal de los antiguos. En definitiva, el lugar del pasado por excelencia, el dominio de consulta con el tiempo muerto, o de los muertos. En propiedad, las bibliotecas del pasado eran antes, y sobre todo, *bibliotafios*, por lo demás cerca siempre de un sepulcro (el de los Tolomeos, en el caso de la mítica Alejandría).

No por nada infundado, en castellano antiguo se decía de los libros en los anaqueles que ellos eran «cuerpos» en depósitos. De estos «cuerpos de códex» hasta los nuevos cuerpos digitalizados, he ahí la tensión dialéctica hoy establecida. Tensión que curva y somete a una presión difícil el hecho propio de una arquitectura bibliotecaria.

106

Hoy, la empresa de la nueva biblioteca une audazmente estas determinaciones antes inexistentes, lo que fuerza a la vez la construcción necesaria de un espacio con muros y, al mismo también, sin ellos (en un homenaje explícito, entonces no sólo a lo que representa Gutenberg, sino también a lo que bajo el nombre de Mac Luhan queda comprometido para el futuro).

Ningún sueño savante y enciclopedista de ningún príncipe mecenas del Renacimiento o barroco pudo nunca expresar lo que proponen las palabras de Miterrand diseñando su nueva *Biblioteca de Francia*:

«Esta gran biblioteca de tipo enteramente nuevo deberá cubrir físicamente con sus depósitos todos los campos del conocimiento, deberá estar a la disposición de todos, utilizar renovadamente las tecnologías más modernas de comunicación, podrá ser consultada, a distancia, y desde ella misma se podrá entrar en comunicación con todas las bibliotecas del mundo.»

Esta tensión equipolente y este programa contemporizador con temporalidades divergentes, que el edificio bibliotecario debe contener, está siempre a punto de desequilibrarse. Es fácil hoy dejarse dominar por esta ansiedad de futuro, por esta utopía pancomunicacional que nos hace sus promesas. Todo contribuye a erosionar el pasado, a disolver las formaciones del Antiguo Régimen en el que hasta hoy mismo hemos vivido, y de cuya vida el hecho simbólico del libro depende.

Pero sucede que, sin embargo, por encima de la empiria y de las realizaciones, el pasado terca-mente mantiene también su imaginario. Por mucho que se penetre en el espacio de la novedad, por mucho que se avance en la construcción telemática de la biblioteca, tenemos la impresión que tal imaginario vive detenido en el tiempo, procede en buena medida de otro tiempo.

Pese a estos rituales de alejamiento, y de activo rechazo, palpable ya en las generaciones nuevas de lectores sin soporte físico, y pese a que ello marcará la nueva era, y que será definitivo cuando la totalidad de los fondos antiguos hayan logrado ser digitalizados, es precisamente ahora, cuando estas antiguas factorías del trabajo intelectual, se disuelven en su ineffectividad, y falta de vida, cuando más esta figura de la biblioteca *alla antica* más emerge en nuestro imaginario como un lugar articulador central.

Y lo es, sin duda, por cuanto se muestra como pocos capaz de anclar y hundir en el pasado los cimientos de sociedades que se dirigen rápidamente hacia su futuro.

Todo lo que hoy se hace en el presente depende al cabo de una dimensión imaginaria, casi onírica y esto no nos lleva ciertamente al futuro, sino que antes bien nos conecta directamente con el pasado. Problemático pasado éste, que además no ha dejado huellas físicas (es casi total la destrucción de los espacios bibliotecarios españoles del Antiguo Régimen), pero que nos grava pesadamente nuestros sueños e ideales acerca de lo que en realidad compromete la construcción de una «casa del saber».

En estas condiciones, la resonancia y el eco que ha logrado en nuestros días la percepción borgiana de lo que en verdad compromete un espacio libresco, es un emblema de nuestra orfandad poética, de la dependencia que experimentamos respecto a antiguos modelos y figuraciones, precisamente en el momento de mayor pujanza y poderío tecnológico, lo que señala hoy el lugar de un retroceso, de una inmoviliación en el, por otra parte, vertiginoso campo de mutaciones.

Muy lejos de toda funcionalidad, el bibliotecario ciego proyecta en nuestros días sus especulaciones metafísicas que se superponen a las realizaciones prácticas, y hasta diríamos de ellas, que nos amparan en la actual orfandad conceptual. La poética de la arquitectura bibliotecaria actual ha encontrado así en el maestro argentino una fuente en exclusiva hacia la que siempre volverse para la *inventio* de sus lugares argumentales.

El imaginario borgiano, con su referencia a Babel, con su insistencia en que la biblioteca es el espacio del delirio y de la transferencia de las cargas reales y de los mundos reales hacia los espacios imaginarios que tendrán en adelante más peso, obsede nuestros sueños y paraliza un poco la dimensión constructiva pedagógica de la razón o lógica bibliotecaria al uso. O, al menos, entra en contradicción con ello, cosa que no sé si es siempre advertida, hecha consciente.

¿Acaso no se ve claramente que Borges nos hace ingresar en la biblioteca para a continuación venir a cerrar la puertas tras de nosotros y hacer imposible la vuelta al mundo y a la rea-

lidad, proclamando, por así decirlo, la realidad de la biblioteca y la inexistencia del mundo? Disolviendo por lo tanto, el proyecto pedagógico que en ella alienta toda Ilustración. De texto en texto, cada vez más perdido, la biblioteca se consagra así, como un mundo fuera del mundo, sin conexión con él. Célula activa, mónada, en sentido leibniziano, pero sobre todo, cárcel metafísica, imagen de lo que significa la falta de sentido en la elaboración de lo humano, aquello que justamente invierte el sentido del proyecto y promesa que en ella se contenía.

Babel, pues, la biblioteca supone, en este sentido preciso, la creación de un mundo artificial, de un circuito cerrado de intercambios de textos en la que el hombre se enajena por fin de su vinculación al mundo natural, mientras expresa su independencia respecto a él.

108 En tal caso, el relato del gran mitógrafo de nuestro tiempo, no contribuye, como así se cree, a forjar la idea de la biblioteca como paraíso, sino antes bien allí se configura la imagen de un infierno. Y en efecto, así se han revelado a ciertos espíritus después de Séneca, las orgullosas y autosuficientes construcciones bibliotecarias. ¿Qué me importa a mí la existencia de innumerables libros y de vastísimas bibliotecas?, había dicho el viejo clásico. Aquí se insinúa una tradición cultural de negar la pretensión totalitaria y el proyecto global que ocupa una biblioteca a lo Boullé y de lo que da ejemplo ese Cassirer, que deseando durante años penetrar en la perfecta biblioteca del Warburg, cuando por fin puede visitarla, cuando comprueba que, en efecto, en su maravillosa disposición los saberes adquieren un modelo rizomático que le llevará del estudio de la filosofía al de la astrología, y de ella a la medicina, a la religión, a la magia, al folclore, y que ascendiendo por los pisos durante los años venideros deambulará por los cubículos que almacenan los tesoros del saber de la literatura y el arte, entonces ante esta visión, enmudecido y conmocionado, sale a South Kensington y se pierde por la calle murmurando: «nunca volveré aquí, porque si cediera a la tentación de volver, me perdería para siempre en este laberinto de palabras».

Frente a este ejemplo y apólogo moral, es evidente que quien hoy nos guía con sus visiones es aquel ciego argentino. Borges se ha convertido en el proveedor oficial de un imaginario posmoderno del espacio bibliotecario. Para muchos arquitectos y comitentes, hoy, el trabajo de la transparencia y de la accesibilidad democrática se hace paradójicamente bajo la figura de las sombras, del secreto y de la metafísica.

Este imaginario borgiano circular, está, sin embargo, más del lado de la pérdida, de la suspensión del tiempo y del escepticismo radical y aún del nihilismo, y mientras opera la decepción sobre el saber y su sentido, abusa y desarrolla todas las metáforas universales que han ido construyendo la biblioteca como aquello que ya llamaron los Tolomeos en exclusiva «espacio del cuidado (narcisista) del alma», lo que disuelve el contrato de ésta con el ser físico y social del individuo.

Es un imaginario este perverso, en su exclusividad cerebral, como ha sido visto, y notoriamente advertido. Otros poetas con una nueva conciencia del peligro de la totalización de un espacio público mientras se empequeñecen nuestros limitados e individuales, sentidos y potencialidades, cortarán de golpe este nudo borgiano que se nos propone en la biblioteca laberinto.

Pues se tratará siempre de encontrar la salida que de la biblioteca conduce al mundo, retomando ahí las viejas figuraciones de las primeras bibliotecas históricas que, como es sabido, constituían en realidad un *armarium* colocado en el claustro abierto, cerca, en cualquier caso, del cielo real, del mundo.

Es preciso oír ahora a uno de estos poetas, Juan Antonio González Iglesias, en este caso, para que se entienda bien que bibliotecas y gimnasios deben en cualquier caso estar próximos, tanto como en la etimología, la cual determina sabiamente que allí donde están los cuidados y atenciones del alma se sitúe también con urgencia la reparación provisoria del cuerpo.

El poeta ha visitado la Fnac parisina, de súbito una urgencia le acomete a escapar de la biblioteca y entonces,

«Yo salí –dice– a la rue de Rennes
vi los coches, el prisma de las torres
sus proporciones áureas. Penetré
en el gimnasio (en su etimología,
porque, dicen, también la ropa es texto)

...

Mientras me desnudaba, recobré
gradualmente, igual que en un tratado
breve y antiguo, la serenidad.
Era otra vez mi piel, límite único
y simple con el mundo, mi memoria
de animal que camina, mi pureza.
Era otra vez un hombre, este proyecto
verdadero que nunca estará escrito.
El vestuario bullía de cuerpos poderosos.»

Y, sin embargo, pese a este corte brusco que dictamina el abandono de la biblioteca, nuestro imaginario arcaico sobre ella se encuentra detenido, sin progreso, todavía borgiano, gira en realidad fascinado aún por un hábito dramático de la biblioteca, que hace de ésta, ¿por cuánto tiempo?, el lugar todavía de la madera, del incendio posible, del veneno en las hojas, de la oscuridad, del tacto y de la miel derramada por las lámparas individuales, que sumen el resto de las vastas estancias en la penumbra. El lugar de la polilla –del ácaro del libro–, el lugar fáustico del ratón, quien roe y acaba los depósitos, urgiendo las tareas de la lectura antes de la desaparición final del texto en su soporte efímero.

El proyecto melancólico

Ninguna transferencia a microfilm es capaz de transmutar en seguridad orgullosa la leve angustia, la melancolía difusa que una biblioteca de fuentes suministra hoy, en cuanto experiencia y laboratorio, pues se trata del lugar único y templo sumo de la caducidad; museo o monumento decididamente dedicado a lo efímero. Mientras la grabación electrónica preserva para la eternidad, nada se muestra capaz de curar o disipar el malestar indefinido que causa la conciencia de la real degradación imparabla por corrupción de las tintas del manuscrito del libro de los gorriones bequerianos.

El imaginario arcaico de la biblioteca manifiesta sus ambiguos y paradójicos poderes, hoy, e incluso, a través de esos espacios liofilizados de una aséptica arquitectura de Estado, se evidencia que quizá los sujetos no queremos ser sólo eficaces, ni nos vemos envueltos por la pura funcionalidad de una arquitectura.

La biblioteca así, por ejemplo, mantiene tercamente su solicitud a los sentidos, por más que se construya como monumento abstracto, o de lo abstracto, o fábrica de la mente. Ello sabe conectar, al fin, también con el deseo. Podemos concluir que todo este ámbito está sexualizado forzosa e infintamente, pues al lector, al buen lector, le habrá de poseer a medida que pasan sus horas de encierro un deseo infinito, de irrumpir en la orgía de la vida.

110 Para el político, la biblioteca y el depósito documental son el sitio de una eventual retirada, pero sólo antes de irrumpir en la acción. Mientras que para el que ama, la biblioteca no es más que aquel lugar en que el imaginario tramita y nutre poderosamente la huella mnémica de cuerpos inalcanzables. En efecto, el hallazgo admirable de Goethe consistió en conectar el libro con el cuerpo. Y en efecto, en el seno de su gabinete de trabajos melancólicos sabemos que Fausto se dedica, fundamentalmente, a soñar a Margarita.

Incluso con Eco —de modo un poco humorístico— observaremos que la biblioteca no deja de ser un lugar ideal para las eyaculaciones involuntarias (si se es monje), hoy como ayer, aun cuando entretanto hayan caído abatidos, por la transparencia generalizada, los antiguos faldones de madera que cubrían de cintura para abajo la parte no-lectora del hombre, y que tanta protección e intimidad ofrecían.

Sentimos la nostalgia incurable de ello en los tiempos en que por todas partes se disuelve en un espacio común y transparente la antigua ubicación del lector en su *aedicula* propia e íntima, reservada y vergonzosa. Incluso a través del trabajo de la neutralización operado en estos ámbitos, hemos de decir que hoy —es un hecho—, todavía, en las estacionalmente superpobladas bibliotecas universitarias, hacia la primavera suele estallar incontinente el fragor de las feromonas en lo que constituye una imitación que la realidad hace de la experiencia del fausto literario.

La biblioteca no puede negarse a ser el lugar de la estimulación sensitiva. Ni se puede pretender que en realidad se constituya como un lugar ajeno a ella. No debería abstractalizarse tanto, como

para tomar el camino de los no-lugares. Algo en ella, una atmósfera sutil, rechaza la similitud de tratamiento con el hospital, con la cárcel, el aeropuerto, lugares todos de retracción del cuerpo libidinal.

Pues la frecuencia del libro, su proximidad vegetal de liana no es en realidad un deflactor del deseo, como así pudiera parecerle a los proyectistas, sino que, por el contrario, los anaqueles de libros acaban constituyendo siempre un dominio sicalíptico, y su consulta incluso provoca una emocionalidad erótica, como nos enseñaron los bibliófilos erotómanos del XIX, el primero de ellos Huysmann, acostumbrados a pensar la biblioteca en términos de museo, sí, pero de lubricidades, de sofisticados, hiperbólicos goces sensitivos.

Pero este imaginario arcaico que alimenta los sueños edificatorios está repleto, también, como enseguida veremos, de las figuras menos deseables de la decepción, de la angustia, de la náusea. Si tal dominio puede ser pensado como casa del placer, no menos fuertemente solicitará también nuestra imaginación en tanto casa del dolor, lugar de una cierta luctuosidad, o dominio claramente tónico, funeral. Pues una biblioteca es también, siempre –y así fue contemplada en la Antigüedad–, un monumento a la tarea de conocimiento a riesgo de devenir banal y prometeico. De lo que da cuenta ese Roquetin autodidacto que describe Sartre en su *Náusea*, enfrentado a la tarea imposible de agotar el conocimiento, de extinguir las llamadas de sirena de los libros, que llevan a los autodidactos, a los infatuados letrados a los lechos infaustos de las hojas de papiro.

En las condiciones a que nos llama esta modernidad, y en un momento de expansión y confianza en que por fin tenemos los instrumentos para clasificar el pasado para proveer al pasado de una ubicación protectora, mientras que también por otra parte expandemos infinitamente la red casi táctil en que quedan prendidas las comunicaciones de un presente, que se abre ya más hacia su lado futuro que hacia su rostro recién rebasado. En este propio momento de novedad, será importante explorar por un momento las constelaciones simbólicas de la biblioteca en esta orientación.

111

La órbita oscura de la biblioteca hispana

Es un buen momento éste para girar por último un poco la mirada hacia a ese imaginario arcaico donde el libro hispano y los depósitos que lo contienen, aparecen rodeados de unas luces inciertas.

Tal evocación no será (como se acostumbra) triunfalista, y lo siento. La relación de la cultura hispánica moderna y contemporánea con el libro es infeliz, tormentosa. Ello independientemente de que al menos durante cien años –toda una Edad de Oro–, el país haya estado poseído de la escritofilia, de la lectomanía, de la pasión del libro y del *studiolo* y haya contribuido, y aún lo siga haciendo, como no muchos, al incremento de la memoria y de la proliferación infinita de los libros.

En buena medida, esa nuestra herencia, nuestra memoria dorada, ha sido liquidada, desaparecida, destruida, especialmente en cuatro acontecimientos de dimensiones apocalípticas para la cultura libresca, y de los que no podremos, en verdad, reponernos.

La expulsión de los jesuitas, las guerras napoleónicas, la desamortización, la guerra civil, juntas o por separado han provocado que en muchos lugares de España se haya podido hacer verdad la observación del historiador barroco Jerónimo de San José, quien ante la floración de las magníficas bibliotecas de su tiempo, observaba, con precisa melancolía profética, que algún día, allí donde florecían letras y estudios campearían las gallinas y crecerían las flores silvestres. Para quien haya visitado la gran sala bibliotecaria de san Vitorían en el pirineo aragonés, hoy convertida en establo, es evidente que un *fatum* debe perseguir el depósito libresco hispano, y acaba con sus monumentos más caracterizados. Ello resuena siempre aquí y allá en nuestro ámbito de escucha para quien quiera oírlo. Ayer mismo, un escritor español evocaba así su pueblo extremeño y su momento de nacimiento en él en los años cincuenta:

«En 1870, el alcalde de Aldeanueva solicita al ministro de Fomento la creación de una biblioteca pública. Cuando yo nací en la Aldeanueva que había sido liberal e ilustrada no quedaba memoria de esa biblioteca ni, lo que es peor, necesidad de ella.»

112 En efecto, el imaginario de la biblioteca, al tiempo que contiene una tensión utopista hacia su creación llena de promesas y de alientos impulsivos como los que hoy nos reúnen, induce también el palpito de una venidera falta, de una pérdida, de un régimen inestable; el temor añadido de una ruina futura, ineluctable, al tiempo que evoca, convocándolas, las fantasías de censura, así como de secreto; abriéndose por ello hacia un ámbito ansiógeno.

La destrucción y la pérdida son, en verdad, la Beatriz que guía a quien penetre en el laberinto de los libros hispanos.

En medio de este momento proyectivo que vivimos, asediados por unas fantasías de conservación total y de expansión multimedia, el pasado con sus solicitudes irrumpen y, en ocasiones, un golpe de fortuna nos devuelve una poderosa, una nítida imagen, de lo que en verdad fue aquel pasado perdido.

Barcarrota, por ejemplo, se habrá oído hablar de este pueblo extremeño donde ha aparecido recientemente la biblioteca tapiada, autocensurada de un erudito, de un humanista, quizá de un librero de hace quinientos años. Esta súbita revelación arqueológica adquiere la dimensión de una alegoría acerca de la verdadera historia del libro y de la biblioteca española, crudamente combatidos por los elementos, tanto como por las instituciones del Estado confesional y absolutista.

Biblioteca ésta de Barcarrota, pues, ejemplarmente española, y, por lo tanto, tapidada, censurada durante siglos, luego devastada, olvidada, de pérdida memoria, biblioteca que comparece para aguar en nuestro momento demócrata-liberal y proyectivo, nuestra fiesta (del libro), nuestro san

Jordi y bodas continuadas con la imprenta, asediándonos con su fantasmagoría triste de la que los españoles no tan fácilmente nos veremos liberados.

Pues provenimos, en realidad, de ese silencio en torno a la estancia sellada de ese pueblo extremeño. Nuestra verdadera genealogía no es la expansión comunicativa sin fronteras, que nos aguarda y se nos promete hoy, sino el silencio ominoso de estas bibliotecas ocluidas, censuradas, soterradas, destruidas, quemadas –sobre todo quemadas–, paralizadas en la adquisición de novedades. Bibliotecas por lo tanto interrumpidas, discontinuas y frustradas, sacadas fuera de la realidad y en ocasiones como en ésta, brutalmente tapiadas.

Tan fuertemente impresa se encuentra esta historia desgraciada del libro hispano en el inconsciente nacional, que no puede sorprender –aunque no se haya reflexionado suficientemente sobre el episodio– el que Cervantes sitúe el comienzo de los avatares de su héroe, no sólo como se piensa a partir del escrutinio e hispanisma quema de libros por un eclesiástico y un barbero, sino también por la clausura y el tapiado de la estancia de su biblioteca (el que fueran mujeres –ama, sobrina– las que tapiaron de su mano la estancia y el gabinete de sueños que refleja Doré como propiedad del caballero manchego, no sé si añade algo a esta alegoría nacional).

En todo caso, esta estancia, imaginaria (el *Qujote*) y real (Barcarrota), donde duermen del otro lado los libros valiosos y para siempre perdidos de nuestra tradición cultural, es el emblema asimismo de todas las bibliotecas del Antiguo Régimen y de la Antigüedad. Espacios de saber, en su mayoría ellos mismos desaparecidos, inencontrables por hoy; objeto siempre cíclico de un escrutinio –o en términos inquisitoriales–, de una expurgación que ha llegado casi a nuestra actualidad.

113

No quisiéramos de todos modos pensar que el futuro que ahora se abre esté decisivamente comprometido por un pasado donde acaece la secular decadencia del libro, la quema, la lapidación y destrucción varia del espacio libresco.

Pero no se puede dudar de que cuantas veces se tienda la mirada al futuro y se evalúan con sorpresa sus promesas de conservación total y difusión universal garantizada, no dejará de asistarnos siempre también una melancolía activa por lo que ya está, de facto, perdido e irrecuperable.

Es notable a efectos de la constitución de este imaginario bifronte, el que aun arrastrado por la urgente actualidad tenga tiempo, como sucede en el ángel de Klee, para mirar espantado el terreno de ruinas en que se ha convertido la historia de las bibliotecas históricas.

El imaginario del lector, en tiempos de la tecnología ignífuga y refractaria a los elementos, vive todavía en buena medida ocupado por las fantasías truculentas del pasado: entre ellas, la angustia del fuego, y notablemente, también, en medio de una abundancia inabarcable, la melancolía de no poder ya acceder nunca a la estancia tapiada, al centro del laberinto de los libros, donde borgianamente, podemos suponer que nos esperaban, inútilmente, pues no hemos acudido a la cita, los libros que tienen la clave del universo, el *necromicon*, soñado por Lovecraft, el *Libro de*

arena, el quinto evangelio, las obras de la única monja jerónima que interesa a nuestra modernidad, esa Juana Inés de la Cruz, enterrada viva en las sombras de la biblioteca escurialense.

¿Recuerdan? La última vez que se ha contado esta fábula de la biblioteca tapiada, inaccesible, ha sido por la mano maestra de U. Eco. El filósofo de la sociedad pancomunicativa ha construido su novela de la rosa sobre el oscuro destino de una biblioteca abacial. En ella, en su centro, como en Barcarrota, como en el *Quijote*, Eco ha dispuesto la estancia sellada, el lugar construido esta vez para un solo libro. ¿Y cuál es este libro?: el inencontrado segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, el libro que el filósofo escribió sobre la risa, la comedia, el humor y la alegría.

La desaparición, ficticia y real a un tiempo, de ese libro, ha dejado a las bibliotecas para siempre huérfanas de una poética de la risa y del humor, y ha convertido definitivamente a los letrados, a nosotros, las gentes del libro, en buena medida y como dice nuestro clásico, en esos licenciados pajizos, tenebrosos, tristes, severos y tabacones.

Toca tal vez a la arquitectura moderna acabar con el mito fáustico de la biblioteca. Hacemos olvidar la pérdida del Aristóteles que nos hubiera resultado al cabo más necesario. Bloquear todo el imaginario triste que el libro arrastra a lo largo de una historia, de penalidades que llevó a Muschg, en los años inmediatos a la Segunda Guerra Mundial, a titular su libro *Historia trágica de la literatura universal*.

114

En tal caso, a las puertas de las nuevas bibliotecas del futuro les conviene, más que situar la leyenda que Abby Warburg hizo grabar en el frontispicio de su legendaria biblioteca de Londres, dedicada a Mnemosyne, la musa de la memoria; convendría quizá, digo, conjurar mejor al oscuro genio del silencio piadoso con el pasado; es decir, a Harpócrates, y junto al silencio, situar también a Oblivio, la pequeña divinidad, que llena de misericordia para con la humanidad, propicia en ésta un sano y recto olvido del pasado.

La tercera intempestiva de Nietzsche nos recuerda en todo caso que la historia se construye no en medio de la conservación de los archivos intactos y las memorias preservadas, sino más precisamente teniendo sólo la vista puesta en la desconstrucción de todo ello para posibilitar la emergencia de cualquier futuro nuevo.

ARQUITECTURA Y CINE:
Blade Runner, El show de Truman
y otras películas urbanas

Josep M.^a Muntaner

*A lo largo de su historia, el cine ha demostrado una inagotable capacidad para ir explicitando las características de las ciudades en relación con la evolución de la condición humana y de las sociedades, reflejando las relaciones entre entorno vital e individuos. Ciertas películas han tenido una gran capacidad de síntesis para mostrar el estado de la cuestión en la economía, la política, la sociología y el urbanismo. Pensemos en películas tan emblemáticas como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Roma città aperta* (1945) y *Germania anno zero* (1945) de Roberto Rossellini, o *Mi tío* (1958) y *Playtime* (1967) de Jacques Tati.*

115

En un arco breve de tiempo, dos películas han sido emblemáticas para demostrar el cambio que se ha producido en los últimos quince años, desde principios de la década de los ochenta hasta finales de los noventa, lo que podríamos caracterizar como el paso de la condición posmoderna a la sociedad de la globalización. Serían las diferencias que hay entre los mundos que se muestran en *Blade Runner* (1982) y en *El show de Truman* (1998). Otras tres películas recientes presentan escenarios característicos de la condición contemporánea: *American Beauty* (1999), *Sabiduría garantizada* (1999) y *Pan y rosas* (2000). En suma, cinco películas que muestran cinco espacios urbanos: la metrópolis futurista, los barrios cerrados, las periferias suburbanas, los escenarios minimalistas y los guetos.

***Blade Runner* o la huida del futuro**

La mitica *Blade Runner* aglutinó en su realización algunas de las mejores firmas del cine, el diseño y la ciencia ficción: fue dirigida por Ridley Scott (que estudió pintura en el Royal College of Arts de Londres), y estaba basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick, uno de los mejores autores de ciencia ficción, inspirada en

las historietas y la imaginaria de Moebius y Dan O'Bannon, con efectos especiales de Douglas Trunbull, con decorados futuristas diseñados por el arquitecto Syd Mead, con David Snyder como director artístico, con guión de Hampton Fancher y David Peoples y con música de Vangelis. Convertida en una película de culto, Ridley Scott reclamó su derecho a realizar una nueva versión de director, que fue estrenada en 1992, en la que eliminó la voz en *off* y el final feliz y a la que se añadieron referencias para sospechar definitivamente que Deckard era también un replicante, tal como ya sucedía en la novela original. Referencia obligada para diseñadores, arquitectos, antropólogos, sociólogos, economistas, filósofos y escritores, *Blade Runner* ha generado una infinita bibliografía entre la que destacan el libro colectivo publicado por Tusquets Ediciones en 1988 y el panfleto de Mike Davis *Beyond Blade Runner: Urban Control* (1992), incluido posteriormente en su libro *The Ecology of Fear* (1998).

116 La acción de *Blade Runner* se sitúa en un pretendido Los Ángeles del 2019 que sobre todo se parece a como son Hong Kong, Tokio, Osaka, Macao o Shanghai actualmente. La película, demuestra cómo el futuro tiene un corazón antiguo y ecléctico. En la base de la ciudad se extienden las formas urbanas tradicionales europeas de calles, pórticos y galerías y, en lo alto, emergen los rascacielos y las torres de extracción de petróleo. A todo ello se amalgaman tres edificios reales de Los Ángeles –los exultantes interiores del Bradbury Building de 1893, la Ennis-Brown House de Frank Lloyd Wright de 1924 y la Union Station de 1939–, y diversas arquitecturas futuristas extraídas de los dibujos de Sant Elia y de la película *Metrópolis*. La ciudad del futuro se interpreta como un eclecticista *collage* del ayer y del mañana. En este sentido, la película es emblemática de la condición eminentemente fragmentaria de la posmodernidad. Discurre en un mundo híbrido y heterogéneo, hecho de superposiciones y simultaneidades; un mundo poblado de animales artificiales, robots, *cyborgs* y androides, en el que algunos de los protagonistas hablan una *lingua franca* hecha de la mezcla de diversos idiomas: inglés, español, italiano, árabe y lenguas orientales.

El escenario de *Blade Runner*, por lo tanto, es paradigmático de la condición posmoderna, en un mundo en el que la mezcla y la diversidad existen y sobreviven y en el que aún es posible que los androides sublevados puedan acceder a la figura del dominador; en un mundo complejo en el que el bien y el mal están mezclados, las criaturas pueden rebelarse y llegar a enfrentarse a su creador.

Es cierto que la metrópolis de *Blade Runner*, un Los Ángeles orientalizado, es el lugar de los desheredados que viven en una tierra contaminada. Quienes tienen más poder económico viven en unas inciertas nuevas urbanizaciones, en las colonias siderales que continuamente son anunciadas desde zeppelines. Por su visión del futuro, *Blade Runner* se convierte en un ejemplo de distopía, concepto introducido por el sociólogo marxista Raymond Williams para caracterizar lo opuesto a la utopía, es decir, la utopía negativa, la crítica radical a la sociedad contemporánea que se proyecta como una fábula hacia el futuro, extrapolando y exagerando algunos rasgos característicos del presente.

Y aunque la continuación de la saga de películas de ciencia-ficción la podemos encontrar en *El quinto elemento* (1997) de Luc Besson, que sucede en un Nueva York del siglo XXIII hecho de ciudades superpuestas, y en la crítica película *Matrix* (1999) de Larry y Andy Wachowski, que recrea una realidad desdoblada en un mundo real degradado y dependiente, y un mundo virtual dominante y exultante, podríamos interpretar que fue *El Show de Truman* la que tomó la contrapartida a *BladeRunner*.

El show de Truman o la huida de los medios de comunicación

El escenario de *El show de Truman* (1998), dirigida por Peter Weir, es totalmente distinto aunque constituya otra interpretación de la realidad contemporánea. La película se basa en una doble ficción: una es evidente, la vida de Truman Burbank, y la otra está implícita y es la vida en un barrio cerrado. El tema central de la película es la omnipresencia y la omnipotencia de los medios de comunicación e información. La vida cotidiana de Truman, desde su nacimiento, se ha convertido en un *reality show*, en una vida filmada en directo que, como una *soap opera*, tiene gran audiencia. La vida de Truman, sin él saberlo, discurre en un inmenso plató de televisión y sus familiares, amigos y vecinos son actores dirigidos por un maléfico Christof, el director-dios del programa.

El show de Truman se convierte en una metáfora de la sociedad de la globalización, que se basa en el control de la vida cotidiana a través del consumo, la televisión, el coche y la tarjeta de crédito dentro de las coordenadas delimitadas por el trabajo, el barrio cerrado, la casa y la vida familiar. En *El show de Truman*, tal como sucede en la sociedad desarrollada contemporánea, se intenta que la vida está cada vez más pautada, esterilizada de toda sorpresa y drama. En el barrio cerrado todos sus habitantes son de clase social similar y los extraños han sido excluidos. Se trata de la sociedad de la industria cultural, del control y del espectáculo que ya señalaban con tanta clarividencia Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Michel Foucault y Guy Debord. La sociedad de la globalización se basa en un discurso único manipulado desde los medios de información y en un sistema económico basado en el dominio según las estrategias de las grandes multinacionales y de unos capitales volátiles que se instalan e invierten coyuntural y velozmente, sin tener en cuenta raíces, culturas y lugares. La era de globalización, paradójicamente, no lleva a la descentralización ni al reparto equitativo, sino que comporta la concentración y el individualismo, impulsa a encerrarse en el universo pequeño, y privado del barrio cerrado, la casa y la familia, en mónadas que se consideran autosuficientes.

117

El New urbanism

Pero lo más fascinante es que el pretendido escenario de ficción del rodaje, la ciudad de Seahaven, donde vive prisionero Truman, es, en realidad, una urbanización construida: Seaside, pue-

blo de vacaciones en la costa de Florida, proyectada por los arquitectos Andrés Duany, de origen cubano, y su esposa Elisabeth Plater-Zyberk, urbanistas y profesores en la Facultad de Arquitectura de Miami y especializados en la construcción de barrios cerrados por toda Norteamérica. En la escuela se forman los arquitectos que van a proyectar casas de estilo en estos barrios, *cottages* estilo mediterráneo, clásico, inglés, colonial, vernacular o victoriano. Mientras, Andrés Duahy, con su equipo, va realizando lo que denominan *Scharettes* por las ciudades norteamericanas, consistentes en unos cuantos días de trabajo intensivo para dejar planificados los correspondientes barrios cerrados, de los cuales Seaside, el escenario de *El show de Truman*, es el emblema. En Seaside hay obras de Leon Krier, Machado y Silvetti, Steven Holl y otros arquitectos.

Si tenemos en cuenta que los barrios cerrados se construyen imitando las ficciones del cine y la televisión, en *El show de Truman*, los edificios reales que ha surgido como simulacro del cine se fingen ahora escenografías de Seaside, ciudad ficticia. Comprobamos cómo el mundo cinematográfico sabe aprovechar, incluso, aquellas realidades que sus ficciones han creado. Hollywood ironizando a Hollywood. Porque, ciertamente, la auténtica historia mítica de los Estados Unidos radica en las películas más que en la propia realidad de la ciudad.

118

Así no es casualidad que Seaside sea un modelo muy similar a Celebration, un barrio cerrado construido por la multinacional Disney, actualmente promotora inmobiliaria, y a Lake Las Vegas Resort (1997), una ciudad cerrada de lujo con divisiones temáticas que simulan ciudades como Venecia, Barcelona o Florencia, y que ha sido promovida en el desierto por importantes operadores económicos de Las Vegas.

Con 16 años de diferencia, ambas películas tienen en común la voluntad de huida del protagonista de un sistema que atrapa infelizmente incluso a sus adeptos. Deckard y Rachel huyen de un poder que elimina despiadadamente androides que quieren ser humanos; Truman huye del poder que controla el programa de nuestras vidas. Pero las dos películas pertenecen ya a dos mundos referenciales distintos. Si el escenario de *Blade Runner* estaba basado en la complejidad, fragmentación y superposición posmodernas, *El show de Truman* sucede en un futuro cercano en el que la segregación se ha impuesto; unos mundos ordenados y limpios, prósperos y desinfectados, que siguen los modelos de la televisión y la publicidad; unos mundos cerrados y controlados en los que se pretende estar a salvo del miedo, de los otros, de la miseria, de lo imprevisible, de la mezcla y del mestizaje. Un mundo tan segregado y globalizado en el que la criatura ya no puede ver nunca a su creador, a aquellos que toman las grandes decisiones; un mundo estrictamente privatizado y aislado que una parte de la sociedad acepta a cambio de seguridad, de la sensación de reposo en una vida sedada, de vuelta a un mundo infantil, inocente e ingenuo, en una realidad en la que se pretende detener el tiempo; en un mundo en el que se intentan conciliar la nostalgia de un pasado que no existió y la competitividad de una sociedad basada en la rentabilidad económica. Por estas razones, el urbanismo de la globalización

tiende esencialmente hacia dos morfologías: la horizontalidad de los barrios residenciales de baja densidad, que buscan una arcadía perdida, hecha de estilos bucólicos del pasado, y la verticalidad de la competencia entre los edificios terciarios de las grandes compañías, hechos con alta tecnología y altísimas prestaciones en sus instalaciones.

De esta manera, *Blade Runner* y *El show de Truman* se convierten en películas que muestran aspectos claves de la condición, posmoderna y contemporánea.

Escenarios urbanos recientes

También el escenario de la tan premiada *American Beauty* tiene mucho que ver con las estrategias urbanas del mundo globalizado. En la película dirigida por Sam Mendes, la acción de esta especie de obra de teatro no sucede ni en la metrópolis (como en *Blade Runner*) ni en un barrio cerrado (como en *The Truman Show*), sino en las periferias de las grandes ciudades que ya no tienen contacto con lo urbano. La rebelión de Lester Burnham se produce en el mundo cerrado de una sociedad desmembrada en la que nadie es lo que aparenta, todos coinciden en el colegio, el *party* o el estadio deportivo, pero nunca en el centro urbano muy lejano, y donde el vecino puede ser el asesino. Y si en *Blade Runner* y en *El show de Truman* la rebelión quizá aún sea posible, en *American Beauty* el que se rebela necesariamente debe morir. La necesidad de huir del sistema sólo puede llevar a la aniquilación. Quizá por esta razón los premios de la Academia, para constatar la imposibilidad e inutilidad de la rebelión.

119

Sabiduría garantizada (1999) de Doris Dorrie también presenta una pretendida huida de dos hombres en un período lamentable de sus vidas. La acción de la película se desarrolla en tres partes relacionadas con tres escenarios arquitectónicos y urbanos muy característicos. En primer lugar, el barrio residencial en Múnich, acomodado y monótono, donde se lleva una vida cotidiana aburrida y mediocre. En la segunda parte, el paso que debía ser efímero por Tokiolametrópolis del caos y la desorientación máxima, del exceso y el *stress*, de la realidad mutante de rótulos luminosos, se convierte en un laberinto en el que los protagonistas se pierden. Paradójicamente, en vez de intentar guiarse con un plano de la ciudad, recurren a la lectura de un librito de pensamiento Zen. Y, por último, la llegada al monasterio Zen, lugar intemporal de lo sagrado, sede de una vida regulada, repetitiva y armónica, escenario del ascetismo máximo, espacio del vacío, tiempo de los sonidos ancestrales, forma del minimalismo. La filmación en un monasterio Zen auténtico, Monzen, conviviendo durante dos semanas con los monjes budistas, permite percibir un espacio y un modo de vida auténticamente minimalista: la unidad entre el cuerpo y el espíritu; la búsqueda de la máxima simplicidad; la renuncia a todas las ilusiones o visiones apasionadas; la experiencia esencial del vacío, entendido como obsesiva limpieza y expresado en unas superficies experimentadas como espejo sin polvo, sobre los cuales la realidad se manifiesta nítida y directa; la armonización con la naturaleza y el cosmos; una vivencia

especial plena y exclusiva del tiempo presente; un eterno presente que aspira a la intemporalidad.

Por último, en otro extremo del planeta, *Pan y rosas*, de Ken Loach, presenta otro viaje. En este caso, la huida de la miseria en Centroamérica buscando la promesa del sueño americano en Los Ángeles. Tal como ya sucedía en *Un día de furia* (1992) de Joel Schumacher, el Los Ángeles que aparece en *Pan y rosas* no es el de la ciudad mítica de Hollywood, sino el del mundo paralelo de los inmigrantes, los guetos y la paulatina privatización y control del espacio público. Una metrópolis que no es la ciudad mítica del eterno verano, sino un lugar con una larga historia de conflictos sociales y de reivindicaciones sindicales que recorren todo el siglo xx.

En conclusión, las cinco películas presentan escenarios urbanos y arquitectónicos enfocados desde distintas ópticas y experiencias humanas en el límite, marcadas por la insatisfacción respecto al mundo tal como es. Desde *Blade Runner* o *El show de Truman* hasta *American Beauty*, *Sabiduría Garantizada* o *Pan y Rosas*, el cine demuestra su inagotable y privilegiada capacidad para reflejar la realidad presente y las aspiraciones futuras, para aportar sabiduría sobre las relaciones entre el individuo y las sociedades conformadas física y estructuralmente como ciudades.

BIBLIOGRAFÍA

120

- A.A.V.V. *Blade Runner*, Tusquets Editores, Barcelona, 1988.
- BARRIOS, Guillermo, *Ciudades de Película*, Fundación Cinemateca Nacional Caracas, 1997.
- BRUNO, Giuliana, «Rumble City: Postmodernism and Blade Runner» en *October* n.º 41, verano de 1987.
- FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis, «Belleza Americana» en *El País*, 15 de abril del 2000; en *Arquitectura Viva* n.º 71, Madrid, marzo-abril de 2000.
- FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis, «El mundo de Truman» en *El País*, 21 de noviembre de 1998; en *Arquitectura Viva* n.º 63, Madrid, noviembre-diciembre de 1998 y n.º 69, Madrid, noviembre-diciembre de 1999.
- LATORRE, José María, *Blade Runner/Amarcord*, Libros dirigidos por S.L., Barcelona, 1994.
- MONTANER, Josep María, «La crítica a la Metrópolis: de Aldo Rossi a Ridley Scott» en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, n.º 47, enero-febrero 1988.
- MONTANER, Josep María, «Ciudades Imaginarias: Utopías y distopías en el cinema y en los cómics» en Fernando Freitas, (coordinador) *Arquitecturas Fantásticas*, Editora da Universidade Federal do Rio Grando do Sul/Faculdades Integradas Ritter dos Reis, Porto Alegre, 1999.
- NEUMANN, Dietrich (Ed.), *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Múnich/Londres/Nueva York, 1999.
- VERCELLONI, Matteo. «Il futuro ha un cuore antico» en *Casa Vogue*, n.º 216, Milán, 1990.

R E S E Ñ A S

BLOCAO

Antonio Miranda

Desde la infancia filogenética –como especie– y ontogenética –como individuo– indisolublemente unido al supuesto y freudiano juego con los propios excrementos, el *hombre* ha sacralizado el «juego caballeresco» de la guerra. Por el contrario, como suprema expresión de la propiedad privada, la guerra –que siempre y exclusivamente sufren otros pobres o desposeídos–, ha sido desde su origen cosa suscitada y promovida por rufianes. La ignorante carne de cañón, convenientemente ideologizada o cretinizada por ellos, en nombre de aquella inventada ideología, ha sido –ya con la leche materna– preparada para defender desde el BLOCAO, los bienes ajenos. Ésa es la sencilla verdad.

El rufián hace la guerra y construye el bunker: Del tahir la ley de la ventaja. El caballero, por el contrario, hace guerrillas para defender a mujeres y niños, pero es capaz de introducir con su propia mano la granada explosiva en el ojo del círculo.

El necesario oscurantismo inherente a toda guerra ha sido consolidado no sólo por mentalidades degradadas a lo Junger. También eximios poetas como Apollinaire cantaron la «belleza de las granadas» ganándose a pulso su grotesco final: *¡A Bas Guillaume!*

Pero, que no se nos llame pacifistas, y menos al modo de aquellos esnobs pletóricos de cobardía, complicidad y lenidad, de aquellos Chamberlaines de infame y corrupta memoria. Sólo hay una guerra justa, la guerra contra los siempre repulsivos guerreros de reprimido erotismo y gallinácea estirpe.¹ En otras palabras, sólo hay una guerra justa, la siempre aplazada revolución contra esos señores mundiales de la guerra, contra los amos del complejo financiero militar e industrial, que no son más de cuarenta ladrones.

121

El que olvida está perdido. El libro BLOCAO defiende la *memoria de la infamia* para que por el recuerdo, a manera de conjuro, la violencia prepotente del dinero termine por no ser más que inocua memoria para siempre. Solamente los tan efectivos y ubicuos fantasmas: de las liturgias religiosas, de los nacionalismos oligofrénicos, de las codicias usurarias, de las explotaciones laborales, de las competitividades mercantiles, de las mendacidades culturales están interesados en la promoción de la guerra. Sólo semejantes espectros son los enemigos de los seres humanos y de la Tierra. Creo que BLOCAO nos recuerda que nuestros enemigos son pocos y, en esencia, insignificantes y débiles, siempre que todos hagamos los deberes.

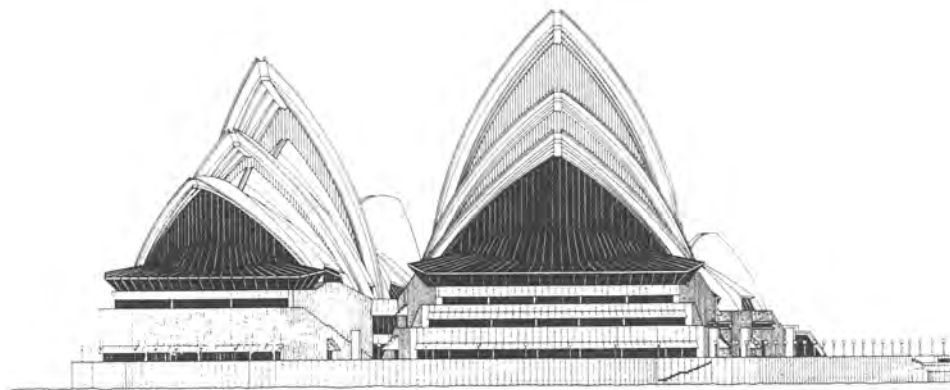
Pero además, BLOCAO expone una excelente literatura, un lenguaje, por tanto, más poético que artesanal; sin dejar por ello de ser uno de esos escasos libros, a la vez, de historia de la arquitectura y de teoría de la arquitectura.

También, como los mejores, es breve. ¿Puede pedirse más?

■ FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Blocao, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000. ■

NOTA

¹ La ideología dominante en materia sexual era muy explícita: «Guarda todas tus energías para el amor».



LA TENDENCIA DE LA HISTORIA

José Laborda Yneva

La ineludible presencia de la historia como fuente del hoy se manifiesta en cualquier acto que pretenda tener viabilidad futura. El pasado alimenta la experiencia, el presente experto deducido del pasado contiene componentes imprescindibles para avanzar con una mínima solvencia hacia el luego. No hay equívoco en eso, no hay nostalgia en la valoración de la historia como recurso imprescindible para la construcción del futuro. Sin embargo, para construir con equidad, tal vez sea necesario antes el orden de la historia, el deslinde entre lo que de ella cabe considerar esencial y lo accesorio.

Construir el pasado, la historia, pasa entonces a ser un episodio previo a cualquier consecuencia que quepa ser tenida en cuenta. También ocurre eso con la arquitectura: es precisamente en su capacidad evocadora donde reside su principal argumento, donde cabe encontrar la actitud que afirma su enlace con el presente. Porque es lo presente lo que define el sentido de la historia, la manera cómo la historia, de la que tan sólo conocemos sus resultados, puede llegar a ser interpretada o manipulada para convertir consecuencias aleatorias en fines sustanciales o, al contrario, resultados inequívocos en fruto de la circunstancia.

Tal vez es éste el momento de conectar la historia con lo que cabe extraer de la experiencia.

Todo depende de la forma de interpretar, de la libre capacidad de manejar la información y convertirla en experiencia aun a costa de dejar por el camino retazos no desdeñables de la verdad. No se trata, desde luego, de un proceso malicioso que ignore conscientemente el curso de las cosas, eso no tiene que ver con la historia pese a que en muchas ocasiones el resultado pueda ser equivalente; lo que sucede a menudo es que pueden producirse algunas adiciones u omisiones moderadamente inconscientes que proceden de la forma de ver que determina el ambiente. Y el ambiente, nos guste o no, dimana sobre todo de la tendencia, de la disposición de ver lo que quiere verse, de la propia historia del historiador. ¿Es eso historia?

La historia se ha nutrido siempre de la tendencia, de ahí sus variaciones posteriores cuando la tendencia cambia. Difícil cuestión la de la coherencia. Nos hemos acostumbrado a ver las cosas a través de lo que otros antes han dicho de ellas; ése es nuestro punto de partida. De nuestra coherencia depende luego comprobarlo si podemos, valorar las diferencias y encajar el resultado en lo que a la verdad conviene. Aparece así una nueva verdad —nuestra verdad— que añade o resta atributos a la experiencia del pasado.

De eso se ocupa este libro de Antonio Pizza, de avisar de los riesgos que hay en construir

123

la historia sin evaluar nuestra propia tendencia. Tiene el libro el acierto de la sinceridad, la visión objetiva que dimana de haber profundizado antes en las consecuencias de la «tendencia» de la historia. Sin duda la construcción imparcial del pasado es un paso adelante en la búsqueda de la coherencia: com-

parar lo que se dijo y lo que se dice de las cosas y decirlas de manera que, luego, cada cual con su tendencia pueda construir la historia.

■ ANTONIO PIZZA: *La Construcción del Pasado*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000. 183 páginas. ■

LO QUE NO DEBE SER

José Laborda Yneva

Con los tiempos que corren, escribir un ensayo sobre la ciudad postmoderna es, en cualquier caso, una doble aventura. No es mi costumbre tratar de los libros cuyo contenido no me resulta atractivo, aunque puedan resultar reveladores; prefiero dejarlos pasar como una forma de crítica moderada hacia los temas que tratan. Pero, en este caso, el componente descriptivo de la sociedad postmoderna que este libro contiene y el posible provecho que pueda obtenerse de ello me inducen a tomar parte, por si es posible todavía advertir sobre tan detestable asunto.

De sobra sabemos que el postmodernismo, como tendencia expresiva referida a la arquitectura, tiene su origen en la manipulación. Se trata del hastío derivado de la costumbre de no saber qué hacer con la abundancia. Es natural que esa tendencia enfermiza haya prosperado en países sin cultura demostrable, como lo son los Estados Unidos de América, o en ciudades europeas que, como París, están hartas de precisión urbana y han dedicado enormes extensiones a instalar en ellas episodios partícipes de la arquitectura postmoderna. Ambas acogidas son posibles; la primera —la americana— por falta de criterio sobre los motivos reales de la cultura arquitectónica; y la segunda —la francesa— por esa tendencia que a veces tiene lo culto hacia lo esnob, necesitada de demostrar sus vínculos con el presente efímero.

Hay varias formas de actuar cuando no se sabe qué hacer. Una de ellas es la que se produjo en las últimas décadas del siglo pasado, cuando el estilo se debatía en la duda sobre su sucesión y los arquitectos optaron por recuperar las formas de la historia, hasta que la razón de lo lineal consiguió imponerse sobre la superfluidad del ornamento. No estuvo del todo mal aquello, aunque a alguien pueda no gustarle del todo por lo que de signo de decadencia tuvo. Era una salida honrada: recuperar la historia, aunque mediante sistemas constructivos diferentes, con usos distintos y con presencias abundantes. Seguramente, para que el estilo encontrara el camino del siglo XX fue necesaria la confusión histórica de entonces.

La manera contemporánea de hacer sin saber lo que se hace es la llamada «postmoderna», surgida del hastío, de la decadencia de lo moderno. Pero en el postmodernismo interviene un factor diferente al decimonónico, el consumo, la exaltación del capitalismo como aura constante de la sociedad contemporánea. Puestos a consumir, la cultura postmoderna decidió consumir también la historia, manipularla hasta extremos inconcebibles, hacer de la historia de la arquitectura un motivo de sarcasmo. Tiene poca gracia eso, la arquitectura ha sido humillada como nunca antes, las ciudades postmodernas se convierten en contenedores del vacío epidérmico de una socie-

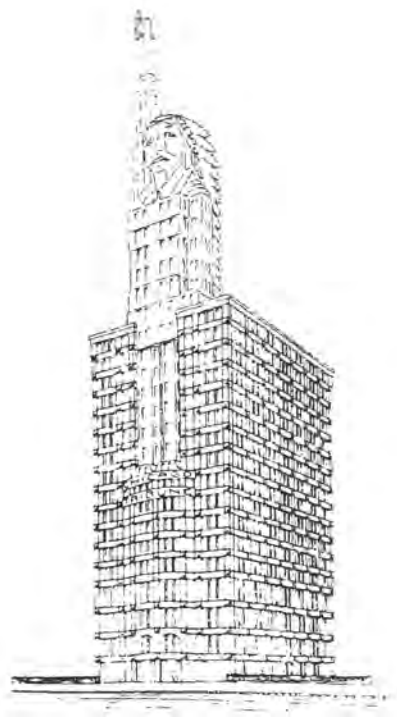
125

dad en descomposición, en una hipotética consecuencia de la historia que no consigue sino sonrojarla. No hay razón en la sinrazón, no puede haberla, eso queda para quienes pocas veces la tuvieron –como ocurre con los falsos profetas de la modernidad– ni en arqui-

tectura ni en casi nada. Tal vez este libro sirva de aviso de lo que no debe ser, del límite de la decencia.

■ GIANDOMENICO AMENDOLA: *La Ciudad Postmoderna*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000. 379 páginas. ■

126



H. Mossdor, H. Hanu, B. Busch: Proyecto para el Chicago Tribune Building (1922).

R E L A T O S

CARTA DE CRAVOVIA 2000* **Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido**

Reconociendo la contribución de particulares e instituciones que, en el transcurso de tres años, han participado en la preparación de la Conferencia Internacional sobre Conservación «Cracovia 2000» y en su Sesión Plenaria «Patrimonio Cultural como fundamento del Desarrollo de la Civilización», nosotros, los participantes en la Conferencia Internacional sobre Conservación «Cracovia 2000», conscientes de los profundos significados asociados con el patrimonio cultural, sometemos los siguientes principios a los responsables de patrimonio como una pauta para realizar los esfuerzos necesarios para salvaguardar tales bienes.

127

Preámbulo

Actuando en el espíritu de la Carta de Venecia, tomando nota de las recomendaciones internacionales e impulsados por el proceso de unificación Europea, a la entrada del nuevo milenio, somos conscientes de vivir dentro de un marco, en el cual las identidades, en un contexto cada vez más amplio, se personalizan y hacen más diversas.

La Europa actual se caracteriza por la diversidad cultural y, por tanto, por la pluralidad de valores fundamentales relacionados con los bienes muebles, inmuebles y el patrimonio intelectual, con diferentes significados asociados con ello y consecuentemente también con conflictos de intereses. Esto obliga a todos aquellos responsables de salvaguardar el patrimonio cultural a prestar cada vez más atención a los problemas y las alternativas a las que se enfrentan para conseguir estos objetivos.

Cada comunidad, teniendo en cuenta su *memoria* colectiva y conscientes de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos indivi-

duales de este *patrimonio* son *portadores* de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio.

Este patrimonio no puede ser definido de un modo unívoco y estable. Sólo se puede indicar la dirección en la cual puede ser identificado. La pluralidad social implica una gran *diversidad* en los conceptos de patrimonio concebidos por la comunidad entera; al mismo tiempo, los instrumentos y métodos desarrollados para la preservación correcta deben ser adecuados a la situación cambiante actual, que es sujeto de un *proceso de evolución continua*. El contexto particular de elección de estos valores requiere la preparación de un *proyecto de conservación* a través de una serie de decisiones de elección crítica. Todo esto debería ser materializado en un *proyecto de restauración* de acuerdo con unos criterios técnicos y organizativos.

Conscientes de los profundos valores de la Carta de Venecia y trabajando hacia los mismos objetivos, proponemos para nuestros días los siguientes principios para la conservación y restauración del patrimonio edificado.

Objetivos y métodos

128

1. El patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico, así como los elementos que lo componen, son el resultado de una identificación con varios momentos asociados a la historia y a sus contextos socioculturales. La conservación de este patrimonio es nuestro objetivo. La *conservación* puede ser realizada mediante diferentes tipos de intervenciones, como son el control medioambiental, mantenimiento, reparación, restauración, renovación y rehabilitación. Cualquier intervención implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con el patrimonio entero, también con aquellas partes que no tienen un significado específico hoy, pero podrían tenerlo en el futuro.
2. El *mantenimiento y la reparación* son una parte fundamental del proceso de conservación del patrimonio. Estas acciones tienen que ser organizadas con una investigación sistemática, inspección, control, seguimiento y pruebas. Hay que informar y prever el posible deterioro, y tomar las adecuadas medidas preventivas.
3. La conservación del patrimonio edificado es llevada a cabo según el *proyecto de restauración*, que incluye la estrategia para su conservación a largo plazo. Este «proyecto de restauración» debería basarse en una gama de opciones técnicas apropiadas y preparadas en un proceso cognitivo que integre la recogida de información y el conocimiento profundo del edificio y/o del emplazamiento. Este proceso incluye el estudio estructural, análisis gráficos y de magnitudes y

la identificación del significado histórico, artístico y sociocultural. En el proyecto de restauración deben participar todas las disciplinas pertinentes y la coordinación deberá ser llevada a cabo por una persona cualificada y bien formada en la conservación y restauración.

4. Debe evitarse la *reconstrucción* en «el estilo del edificio» de partes enteras del mismo. La reconstrucción de partes muy limitadas con un significado arquitectónico puede ser excepcionalmente aceptada a condición de que esta se base en documentación precisa e indiscutible. Si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas, debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual. La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es sólo aceptable si existen motivos sociales o culturales excepcionales que están relacionados con la identidad de la comunidad entera.

Diferentes clases de patrimonio edificado

5. Cualquier intervención que afecte al *patrimonio arqueológico*, debido a su vulnerabilidad, debe estar estrictamente relacionada con su entorno, territorio y paisaje. Los aspectos destructivos de la excavación deben reducirse tanto como sea posible. En cada excavación, el trabajo arqueológico debe ser totalmente documentado.

Como en el resto de los casos, los trabajos de conservación de hallazgos arqueológicos deben basarse en el principio de mínima intervención. Éstos deben ser realizados por profesionales y la metodología y las técnicas usadas deben ser controladas estrictamente.

129

En la protección y preservación pública de los sitios arqueológicos deben ser promovidos el uso de modernas tecnologías, bancos de datos, sistemas de información y presentaciones virtuales.

6. La intención de la conservación de *edificios históricos y monumentos*, estén éstos en contextos rurales o urbanos, es mantener su autenticidad e integridad, incluyendo los espacios internos, mobiliario y decoración de acuerdo con su conformación original. Semejante conservación requiere un apropiado «proyecto de restauración» que defina los métodos y los objetivos. En muchos casos, esto además requiere un uso apropiado, compatible con el espacio y significado existente. Las obras en edificios históricos deben prestar una atención total a todos los períodos históricos presentes.

7. *La decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos* que son una parte integrada del patrimonio construido deben ser preservados mediante un proyecto específico vinculado con el proyecto general. Esto supone que el restaurador tiene el conocimiento y la formación adecuados además de la capacidad cultural, técnica y práctica para interpretar los diferentes análisis de los campos artísticos específicos. El proyecto de restauración debe garantizar un acercamiento correcto a la conservación del conjunto del entorno y ambiente, la decoración y de la

escultura, respetando los oficios y artesanía tradicionales del edificio y su necesaria integración como una parte sustancial del patrimonio construido.

8. *Las ciudades históricas y los pueblos* en su contexto territorial, representan una parte esencial de nuestro patrimonio universal, y deben ser vistos como un todo con las estructuras, espacios y factores humanos normalmente presentes en el proceso de continua evolución y cambio. Esto implica a todos los sectores de la población, y requiere un proceso de planificación integrado, consistente en una amplia gama de intervenciones. La conservación en el contexto urbano se puede ocupar de conjuntos de edificios y espacios abiertos, que son parte de amplias áreas urbanas, o de pequeños asentamientos rurales o urbanos, con otros valores intangibles. En este contexto, la intervención consiste en referir siempre a la ciudad en su conjunto morfológico, funcional y estructural, como parte del territorio, del medio ambiente y del paisaje circundante. Los edificios que constituyen las áreas históricas pueden no tener ellos mismos un valor arquitectónico especial, pero deben ser salvaguardados como elementos del conjunto por su unidad orgánica, dimensiones particulares y características técnicas, espaciales, decorativas y cromáticas insustituibles en la unidad orgánica de la ciudad.

130 El proyecto de restauración del *pueblo o la ciudad histórica* debe anticipar la gestión del cambio, además de verificar la sostenibilidad de las opciones seleccionadas, conectando las cuestiones de patrimonio con los aspectos económicos y sociales. Aparte de obtener conocimiento de la estructura general, se exige la necesidad del estudio de las fuerzas e influencias de cambio y las herramientas necesarias para el proceso de gestión. El proyecto de restauración para áreas históricas contempla los edificios de la estructura urbana en su doble función: a) los elementos que definen los espacios de la ciudad dentro de su forma urbana, y b) los valores espaciales internos que son una parte esencial del edificio.

9. Los *paisajes* como patrimonio cultural son el resultado y el reflejo de una interacción prolongada en diferentes sociedades entre el hombre, la naturaleza y el medio ambiente físico. Son el testimonio de la relación del desarrollo de comunidades, individuos y su medio ambiente. En este contexto su conservación, preservación y desarrollo se centra en los aspectos humanos y naturales, integrando valores materiales e intangibles. Es importante comprender y respetar el carácter de los paisajes, y aplicar las adecuadas leyes y normas para armonizar la funcionalidad territorial con los valores esenciales. En muchas sociedades, los paisajes están relacionados e influenciados históricamente por los territorios urbanos próximos.

La integración de paisajes con valores culturales, el desarrollo sostenible de regiones y localidades con actividades ecológicas, así como el medio ambiente natural, requiere conciencia y entendimiento de las relaciones en el tiempo. Esto implica establecer vínculos con el medio ambiente construido de la metrópoli, la ciudad y el municipio.

La conservación integrada de paisajes arqueológicos y estáticos con el desarrollo de paisajes muy dinámicos, implica la consideración de valores sociales, culturales y estéticos.

10. Las *técnicas* de conservación o protección deben estar estrictamente vinculadas a la investigación pluridisciplinar científica sobre materiales y tecnologías usadas para la construcción, reparación y/o restauración del patrimonio edificado. La intervención elegida debe respetar la función original y asegurar la compatibilidad con los materiales y las estructuras existentes, así como con los valores arquitectónicos. Cualquier material y tecnología nuevos deben ser probados rigurosamente, comparados y adecuados a la necesidad real de la conservación. Cuando la aplicación «in situ» de nuevas tecnologías puede ser relevante para el mantenimiento de la fábrica original, éstas deben ser continuamente controladas teniendo en cuenta los resultados obtenidos, su comportamiento posterior y la posibilidad de una eventual reversibilidad.

Se deberá estimular el conocimiento de los materiales tradicionales y de sus antiguas técnicas, así como de su apropiado mantenimiento en el contexto de nuestra sociedad contemporánea, siendo ellos mismos componentes importantes del patrimonio cultural.

Planificación y gestión

11. La gestión del proceso de cambio, transformación y desarrollo de las ciudades históricas y del patrimonio cultural en general, consiste en el control de las dinámicas de cambio de las opciones y de los resultados. Debe ponerse particular atención a la optimización de los costes del proceso. Como parte esencial de este proceso, es necesario identificar los riesgos a los que el patrimonio puede verse sujeto incluso en casos excepcionales, anticipar los sistemas apropiados de prevención, y crear planes de actuación de emergencia. El turismo cultural, aceptando sus aspectos positivos en la economía local, debe ser considerado como un riesgo.

131

La conservación del patrimonio cultural debe ser una parte integral de los procesos de planificación y gestión de una comunidad, y puede contribuir al desarrollo sostenible, cualitativo, económico y social de esta comunidad.

12. La pluralidad de valores del patrimonio y la diversidad de intereses requiere una estructura de comunicación que permita, además de a los especialistas y administradores, una participación efectiva de los habitantes en el proceso. Es responsabilidad de las comunidades establecer los métodos y estructuras apropiados para asegurar la participación verdadera de individuos e instituciones en el proceso de decisión.

Formación y educación

13. La formación y la educación en cuestiones de patrimonio cultural exige la participación social y la integración dentro de sistemas de educación nacionales en todos los niveles. La com-

plejidad de un proyecto de restauración, o de cualquier otra intervención de conservación que supone aspectos históricos, técnicos, culturales y económicos requiere el nombramiento de un responsable bien formado y competente.

La educación de los conservadores debe ser interdisciplinar e incluir un estudio preciso de la historia de la arquitectura, la teoría y las técnicas de conservación. Esto debería asegurar la cualificación necesaria para resolver problemas de investigación para llevar a cabo las intervenciones de conservación y restauración de una manera profesional y responsable.

Los profesionales y técnicos en la disciplina de conservación deben conocer las metodologías adecuadas y las técnicas necesarias y ser conscientes del debate actual sobre teorías y políticas de conservación.

La calidad de los oficios y el trabajo técnico durante los proyectos de restauración debe también ser reforzada con una mejor formación profesional de los operarios involucrados.

Medidas legales

132 14. La protección y conservación del patrimonio edificado será más eficaz si se llevan a cabo conjuntamente acciones legales y administrativas. Éstas deben estar dirigidas a asegurar que el trabajo de conservación se confíe o esté, en todo caso, bajo la supervisión, de profesionales de la conservación.

Las medidas legales deben también asegurar un período de experiencia práctica en un programa estructurado. Debe dedicarse una particular atención con el control de profesionales de la conservación a los recién formados en este campo que en breve podrán acceder a la práctica independiente.

Anexo. Definiciones

El comité de redacción de esta «Carta de Cracovia» usó los siguientes conceptos terminológicos:

a. Patrimonio: Patrimonio es el conjunto de las obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con los cuales se identifica. La identificación y la especificación del patrimonio es por tanto un proceso relacionado con la elección de valores.

b. Monumento: El monumento es una entidad identificada por su valor y que forma un soporte de la memoria. En él, la memoria reconoce aspectos relevantes que guardan relación con actos y pensamientos humanos, asociados al curso de la historia y todavía accesibles a nosotros.

c. Autenticidad: Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo.

d. Identidad: Se entiende como la referencia común de valores presentes generados en la esfera de una comunidad y los valores pasados identificados en la autenticidad del monumento.

e. Conservación: Conservación es el conjunto de actitudes de una comunidad dirigidas a hacer que el patrimonio y sus monumentos perduren. La conservación es llevada a cabo con respecto al significado de la identidad del monumento y de sus valores asociados.

f. Restauración: La restauración es una intervención dirigida sobre un bien patrimonial, cuyo objetivo es la conservación de su autenticidad y su apropiación por la comunidad.

g. Proyecto de restauración: El proyecto, resultado de la elección de políticas de conservación, es el proceso a través del cual la conservación del patrimonio edificado y del paisaje es llevada a cabo.

Redacción dirigida por:

Comité de redacción – A. Kadluczka (Polonia), G. Cristinelli (Italia), M. Zádor (Hungría).

Comité de redacción de los Directores de Áreas: Giuseppe Cristinelli (Italia), Sherban Cantacuzino (Inglaterra), Javier Rivera Blanco (España), Jacek Purchla, J. Louis Luxen (Bélgica - Francia), Tatiana Kirova (Italia), Zbigniew Kobylinski (Polonia), Andrzej Kadluczka (Polonia), André De Naeyer (Bélgica), Tamas Fejerdy (Hungría), Salvador Pérez Arroyo (España), Andrzej Michalowski (Polonia), Robert de Jong (Holanda), Mihály Zádor (Hungría), Manfred Wehdorn (Austria), Ireneusz Pluska (Polonia), Jan Schubert, Mario Docci (Italia), Herb Stovel (Canadá – Italia), Jukka Jokiletho (Finlandia – Italia), Ingval Maxwell (Escocia), Alessandra Melucco (Italia).

133

NOTA

* Versión española del *Instituto Español de Arquitectura (Universidad de Valladolid)*, Javier Rivera Blanco y Salvador Pérez Arroyo, Miembros del Comité Científico de la «Conferencia Internacional Cracovia 2000».



Bamiyan. Nicho de Buddha de 35 m.

DEJAR DE VIVIR: AL FINAL EN EL LABERINTO

Alberto Portera Sánchez

Una transposición de la noción de la inmensidad en las nociones del laberinto y del caos, examinando en paralelo el laberinto como construcción y el laberinto mental.

Teseo, héroe de Ática

«Un dios colaboró en su nacimiento, mata monstruos terribles, combate contra las Amazonas, tiene aventuras amorosas y llega a descender a los infiernos de donde, por otra parte, regresa, con la ayuda de Heracles. A la fuerza victoriosa une Teseo una inteligencia superior que pone al servicio del principio que estaba por encima de todo: la libertad» (POTTIER). 135

Hijo de EGEO quien había tenido dos esposas: META y CALLÍOPE, pero no hijos.

Todos lo consideraron estéril por lo que consultó a DELFOS y visitó a su amigo PITEO, rey de TRECEN como consejero. PITEO lo embriagó para que aceptase los favores de su hija ETRA, quien, aquella noche, había sido besada y violentada por POSEIDÓN (según PLUTARCO). EGEO escondió bajo una pesada piedra la espada y sandalias para que, si el nacido fuese varón, intentase levantar la piedra y recoger los símbolos y, así, ser identificado por EGEO como su hijo.

TESEO nació en GENETLION y fue educado por su abuelo PITEO, insistiendo en la fuerza y valor y en el arte de la lucha. Aún niño, luchó a los 7 años con HERACLES cubierto de piel de león. Después dominó la sabiduría y la prudencia.

Al alcanzar la adolescencia levantó la piedra recogió la espada y las sandalias y partió hacia ATENAS para presentarse ante su padre EGEO. En el camino superó intensas dificultades matando a:

– CORINETO (Perifeto) que asesinaba a mazazos a los viajeros. Se apoderó de su maza, que nunca abandonaría.

- ESCRION, que despeñaba a los transeúntes al mar para ser devorados por una tortuga gigante.
- SINIS, quien forzaba a los viajeros a curvar un árbol para ser catapultados contra las rocas. TESEO deseó a la hija de SIMS, PERIGONE, huída, temerosa, a un bosque. Perseguida y alcanzada, de ella tuvo su primer hijo MENELITO.
- PROCRUSTO mataba a los viajeros altos que por allí pasaban, acostándolos en un lecho y cortándoles las piernas si sobresalían o fracturándolas si eran cortas.
- CERCION mataba luchando y así lo mató TESEO.

Entrada en ATENAS

Este joven, de maravillosa belleza, cabellos bien peinados, larga túnica de púrpura y matador de monstruos.

Encuentro con EGEO

La Maga MEDEA temerosa de la fama de TESEO, advirtió a EGEO de los peligros de ese joven recién llegado, aún no reconocido como su hijo, y logró que EGEO envenenase una copa de vino en la cena. En un instante, la empuñadura de la espada fue advertida y reconocida por EGEO, quien «accidentalmente» derramó la copa y nombró a EGEO hijo y sucesor, rey de Atenas.

136

En esa época, el TORO de MARATÓN asolaba y sembraba el terror. EGEO envió a ANDROGEO, hijo de MINOS, rey Creta, y gran vencedor de concursos para que ANDROGEO eliminara al TORO. Murió, probablemente asesinado.

Después TESEO, sin armas, logró reducir al TORO y lo sacrificó a Apolo, en Atenas.

La muerte de ANDROGEO provocó una proporcionada y natural reacción en MINOS, quien puso sitio a ATENAS con la colaboración de ZEUS provocando la peste y el hambre. La tregua final consistió en que, durante nueve años, ATENAS entregaría, al azar, a siete jóvenes varones y siete muchachas para ser devorados por el MINOTAURO en el laberinto de Creta o para, perdidos, errar en el laberinto hasta su muerte. El MINOTAURO de Creta nacido de los amores de PASIFAE, esposa de MINOS, con el joven TAURO tenía cuerpo de hombre y cabeza de toro.

En el tercer tributo TESEO partió voluntario hacia Creta. Si daba muerte al MINOTAURO cesaría el tributo, como así ocurrió.

ARIADNE, hija de MINOS y PASIFAE, se enamoró de TESEO y le entregó un ovillo de hilo para desandar, con éxito, lo andado en el laberinto. TESEO la dejó abandonada en la isla de NAXOS embarazada y murió. ¿Suicidio?

Muerte de Teseo

TESEO, de regreso a ATENAS, percibió peligrosas inquietudes políticas. Se expatrió a la isla de ESCIRO en poder de su amigo LICOMEDES. Éste, advirtiendo el riesgo político de tan poderoso héroe, lo despeñó desde una alta montaña.

El laberinto

Desde tiempos prehistóricos, el laberinto ha provocado en el observador de estas figuras geométricas o arquitectónicas, un intenso deseo de penetrar en ellas para encontrar en su interior la meta o el orden deseados. Es evidente que el laberinto provoca en quien se enfrenta a él una atracción que le incita a la aventura que debe conducirle al objetivo central. Aparentemente sencillo, ese camino está repleto de dificultades que surgen de las continuas decisiones que se deben tomar en busca de la senda apropiada.

La alegoría del laberinto puede aplicarse a todo: a la política, a la investigación científica, a la creación artística, a la maldad, a la teología, a la mística... a la vida.

Ya en la Edad de Bronce, en Tintagel (Cornwall, Inglaterra), el laberinto está representado, grabado en la piedra, como la imagen visual más antigua y persistente de un sistema complejo e inquietante. Atrae o hipnotiza los ojos y la atención.

Laberinto de Creta que aparece en monedas o, después, como diseño de jardines ingleses consiste, frecuentemente, en diseños circulares, que conducen al centro y, de regreso, a la entrada, evocando, así, sistemas o los ritmos de las órbitas planetarias.

- El laberinto romano, tal como muestran los mosaicos es cuadrado y simétrico.
- Los laberintos medievales, como aparecen en manuscritos, contienen once círculos recordando el zodiaco o el orden espléndido del Universo.
- Casi todos estos laberintos representan un solo trayecto continuo sin bifurcaciones, alternativas u opciones. Alcanzar el centro está garantizado, y también la salida, siempre que el caminante siga los aparentemente inacabables ángulos o espirales de la senda. Obviamente, los laberintos manuscritos y algunos contruidos sin paredes, permiten análisis visuales globales del complejo diseño.

A partir del Renacimiento, los laberintos incrementan su complejidad: Son tridimensionales con paredes altas (sean jardines o construcciones) que dan la visión panorámica del diseño y una posible o deseable anticipación del trayecto que seguir. Además proponen numerosas, simultáneas y aparentemente idénticas opciones incluyendo multi-sendas falsas y redundantes, callejones sin salida o diferentes niveles de pisos y salones superpuestos con pasillos que hacen imposible el uso de la lógica y necesaria la cautela. Puesto que no existen falsedades, la paciencia y la deam-

bulación se convierten en las únicas alternativas útiles porque se percibe la seguridad de que persistiendo se logra alcanzar el centro o la salida. Si el paseante dispone de adecuados recursos y de una sólida estabilidad psicológica puede, incluso, disfrutar la aventura y admirar el ingenio o despreciar el sadismo del arquitecto, jardinero o dibujante que logró la difícil y paradójica proporción entre un incomprensible desorden y el supremo orden geométrico. A la vez, puede sufrir una horrible sensación de condena a la perpetuidad. Los errores que el viajero pueda cometer durante el original y posiblemente interminable paseo, pueden provocar frustración, inquietud y una desagradable sensación de ser víctima de una monumental e innecesaria broma.

Puesto que cada opción seleccionada es el resultado de libres decisiones, el aventurero que las toma debe considerarse a sí mismo como el único responsable, lo que puede generar una obsesiva y angustiante sensación de nunca alcanzar el centro o la salida si continúa cometiendo errores. Si, buscando ayuda (Torre de Babel), el caminante inicia la experiencia con un acompañante, la confusión puede ser mayúscula y el regreso imposible si no se usa el hilo de Ariadne o el ingenio que Dante mostró al elegir a Virgilio como compañero de viaje al más infernal de los laberintos.

Laberinto y caos

138 El laberinto bidimensional y determinista, indudablemente más simple, ofrece dos opciones fundamentales: una, entrar en él o no y, otra, persistir esperanzado porque aunque el recorrido sea muy largo, inevitablemente, conduce al centro o a la salida.

Aunque, estructuralmente, los laberintos muestran patrones no sólo interesantes sino admirables, su experimentación personal, además de confusa o ambigua, puede ser caótica y alcanza su máxima expresión en los laberintos tridimensionales poseedores de una simplicidad y una complejidad crecientes. Tanto una como la otra han sido cuidadosamente planeadas. En visiones panorámicas de estas peculiares estructuras se pueden anticipar tanto su claridad geométrica como su caos funcional. Ambas dimensiones, orden y desorden o simplicidad y complejidad, son tan esenciales como las constantes decisiones erróneas que provoca la deambulación por los innumerables recovecos.

Sin estos elementos, incluyendo los errores, la experiencia laberíntica sería tan insustancial como la imagen cartografiada de las costas cantábricas si se compara con los asombrosos paseos personales por sus playas o acantilados. El aumento de la escala hasta el tamaño real incrementa la percepción de la belleza del paisaje porque permite la utilización de medidas emocionales o estéticas y no estrictamente geométricas.

Como en los ambientes caóticos, en el completo proceso de percepción o admiración de un objeto natural o de una obra de arte, se detectan ocultos o dispersos puntos de atracción que, una vez identificados, generan intensa coherencia y sorprendente claridad estética. Similarmente, la

complejidad funcional o estructural del laberinto puede ser ya percibida en el umbral inicial. A medida que, tras el tedioso pero emocionante proceso de ensayo-error, el caminante identifica los numerosos atractores que pueda encontrar en las tortuosas sendas, el centro del laberinto, ese «extraño atractor» en el que convergen todas las trayectorias se hace más alcanzable y su existencia creíble. Al llegar a él, la transformación del caos en orden, sea consecuencia de una interesante experiencia o de una emocionante aventura personal, depende de la capacidad perceptiva de quien la inicia.

Laberinto mental

En sí, la palabra laberinto significa «labor íntu», es decir, «trabajo íntimo» que, obviamente, forma parte esencial de cualquiera de los procesos de creación o de decisión, que constituyen la propia vida. En el laberinto arquitectónico como el diseñado en los mosaicos romanos, existe una «ordenada complejidad» y un caos planificado que están perfectamente diseñados. Diferencialmente, el laberinto que, mentalmente, surge invisible en cada instante, por tratarse de un proceso, está sometido a una complejidad constantemente variable y perturbadora que dificulta la llegada a su centro, al objetivo mental deseado inicialmente. Este tipo de laberinto mental dinámico y cambiante, además de poner a prueba la memoria, los conocimientos y la inteligencia del viajero, también mide sus capacidades de improvisación, su tenacidad y su imaginación. En este laberinto abstracto, la mejor herramienta que el caminante debe utilizar es, precisamente, la cautela. Así atenúa el riesgo que emana de su incertidumbre y de la imprecisión del laberinto. Este aventurero se mueve inmerso en un fascinante ambiente en el que el caos y el orden coexisten y este juego se repite cada vez que él valora sus planteamientos y decisiones.

139

Si no es consciente de su responsabilidad está en desequilibrio y, por consiguiente, en riesgo de lograr consecuencias no deseadas e irreparables.

Una vez lograda la meta central, la memorización del tortuoso camino para utilizarla en un nuevo recorrido es inútil puesto que, ante una nueva disyuntiva o una hipótesis distinta, un desconocido laberinto abrirá sus puertas.

Todas las decisiones tomadas para solucionar laberintos, sean producto de toda observación o de la inspiración, se conciben y fabrican en el más complejo de los laberintos: el cerebro humano.

El cerebro humano está constantemente tomando decisiones que son indispensables no sólo para nuestra supervivencia, sino para llevar a cabo innumerables actividades cotidianas tan necesarias como la marcha, el equilibrio, la memorización, la socialización, el diálogo, el aseo, la convivencia, la música, la pintura, la poesía... Todas resultan de la integración de múltiples circuitos neurales que codifican los numerosos y simultáneos estímulos percibidos (visuales, táctiles, auditivos, emocionales, etc.). Sintetizados o integrados, son inmediatamente transmitidos a los

sistemas ejecutivos correspondientes, completando, así, el propósito del amplio y fascinante arco funcional de la toma de decisiones.

El difícil proceso de tomar decisiones ya se inicia en el momento de la percepción de los estímulos. Tras su interpretación, se procede a seleccionar el tipo de respuesta apropiada. Todos los elementos que, en cada instante, contribuyen a la ejecución de la opción elegida están constantemente actuando: a) identificación del número y categoría de las opciones; b) selección de las que se consideran como más adecuadas según experiencias propias o ajenas; c) organización de los elementos que intervienen en su expresión; d) mantenimiento, modificación o interrupción de las decisiones tomadas si el sujeto así lo considera; e) análisis de las consecuencias positivas o negativas, y f) disfrutar la recompensa si la decisión fue acertada o aceptar las responsabilidades si fue errónea.

Finalizada esta dinámica y compleja secuencia, instantánea en unas ocasiones o elaborada tras intensa prolongada reflexión en otras, el sujeto está dispuesto a seguir avanzando en el laberíntico proceso que en cada instante la vida plantea. En el fondo, así quedan determinadas las características del comportamiento de cada individuo.

140 En muchas ocasiones, se toman decisiones que no se originan en el entorno extrapersonal. Se trata de decisiones que se elaboran en sistemas cerebrales activados tras la percepción de estímulos generados en el ambiente íntimo de la mente. En su elaboración intervienen, además de las informaciones derivadas de las hipótesis lógicas o racionales, las que son consecuencia de las emociones y de otros estímulos de mayor potencia, las pasiones.

En estos sistemas no racionales se organizan «escenografías» simuladas o inventos puramente mentales, útiles para, mediante el ensayo, poner en práctica los complejos mecanismos cerebrales responsables de las tomas de decisión: intensa participación de los recuerdos, análisis del numeroso repertorio ejecutivo, cálculo previo de la proporcionalidad de las respuestas, selección anticipada de las consecuencias más adecuadas, etc. Este tipo de simulación o anticipación de resultados es, probablemente, el que también precede y transcurre durante el proceso de creación artística en cualquiera de sus expresiones. En esta sutil situación, para lograr resultados de alto contenido estético, se necesita un tiempo de reflexión más prolongado entre el estímulo estético que el artista percibe inicialmente y los gestos que, gradualmente, estructuran una obra de arte.

En estos laberintos inmateriales las decisiones avanzan imparables hacia otros laberintos mentales hasta conseguir sus centros, deseados o no, pero necesarios en ese instante y, así, alcanzar uno de los muchos centros posibles e iniciar otro de los muchos futuros desconocidos. Las entradas conducen al centro y las salidas a nuevas entradas de otros inacabables laberintos contiguos. Antes de empezar un laberinto que conduce a otros interconectados, el viajero ha olvidado el aspecto tortuoso de las previas sendas y las innumerables bifurcaciones que ya ha vivido en esos objetos inacabables. Son laberintos que, a su vez, se bifurcan originando sucesivos la-

berintos sin interrupciones, nunca idénticos en las formas o en el tiempo. Infinitos laberintos formando conjuntos desigualmente ordenados. Sin finales que permitan el nacimiento de los sueños y del reposo.

El regreso hacia la puerta, ¿siempre conduce a la entrada? ¿Qué significa el hilo de Ariadne? ¿A qué equivale hoy? ¿Es indispensable? ¿Habría podido Teseo, sin él, alcanzar la salida? El caos, ¿ha sido construido o se ha generado espontáneamente? ¿Deben la ida y la vuelta (entrada y salida) estar garantizadas aunque el laberinto sea un invento mental? La sola idea o diseño, ¿debe incluir la solución aunque se requieran infinitos intentos?

El caos es siempre desorden y su transformación en orden obligatoria. Nunca y nada debe ser concebido para que su ordenación sea imposible. Lo imposible no existe. Siempre se queda en un fascinante proyecto permanente.

Un laberinto personal, ¿determinístico?

Deambulando durante dos horas, sin propósito específico por las callejuelas del casco viejo de Ginebra en una agradable mañana, ante las sucesivas bifurcaciones que aparecían durante mi paseo y sin prestar especial atención a la forma de los edificios o al tamaño de las calles, elegía una de las opciones. Tampoco los tipos de escaparates, las vestimentas de los paseantes o los sonidos ambientales fueron factores que determinaban la dirección o el destino del paseo. Algunos callejones sin salida me obligaban a retroceder. Lo que resultó ser la última bifurcación me condujo a una estrecha calle, ligeramente ondulada y bastante más larga que las precedentes que terminó, sin alternativas previas, en una amplia plaza dominada por la esbelta fachada de la Catedral de Ginebra. Una sola puerta abierta me proponía una nueva opción: entrar en la nave principal o regresar hacia las callejuelas y seguir mi indeterminado paseo. Ante la Catedral, la senda se hizo única y opté por entrar. La ausencia de bifurcaciones convierte el momento en irreal o inexistente. Más aún, en imposible. Dentro del fresco interior, la penumbra no me impidió ver a varias personas sentadas en los dos primeros bancos y percibir la impresionante imagen del ataúd colocado en un elevado soporte en el pasillo central. El característico silencio eclesialístico y el incienso incrementaban el efecto emocional de la escena. Me uní a los asistentes y, también en silencio, me senté sólo observando la escena desde atrás. Transcurrieron varios minutos hasta que el sacerdote inició la impresionante ceremonia, nombrando a la persona fallecida que había congregado a los asistentes: Jorge Luis Borges...

141

Borges ciego (párrafos encontrados en otra biblioteca)

Toda su vida ciega transcurrió en un espacio laberíntico invisible con bifurcaciones negras sólo presentidas y convertidas en infinito en su interminable biblioteca mental: el gran laberinto dis-

parate, la inmensa biblioteca omnidireccional en la que se encuentran todos los misterios fundamentales y triviales de la humanidad. También el pasado y el porvenir de cada individuo o ser nacido, conocido o desconocido. El Universo anterior al Big-Bang y posterior al Gran Crunch. Las infinitas entradas o salidas idénticas del jardín.

El mundo descrito por este divino ciego está repleto de paisajes inmensos y de opuestos detalles concretos. Palpándolos, sus dedos definen y analizan los objetos que ocupan contiguos espacios o minúsculos y remotos rincones. Los sonidos ambientales que tanto ensordecen a los ciegos no bastan para medir o definir el tiempo ni la vida que transcurre en la mente invidente. Sólo el tacto o la alejada caricia, cuantifican y dan vida al enorme volumen del espacio sonoro, lleno de infinitos y efímeros instantes sucesivos. Un omnipresente espacio. Un pasado ciego unido al futuro sin presente intercalado y éste, después, sin futuro ni pasado. Sin tiempo percibido o disfrutado durante el laberinto negro y tortuoso. Todo, un laberinto de agua, de aire o de tiempo. De éter, circular, tridimensional, sentimental, político, poético, histórico, arbitrario, infiel, gramatical, sintáctico, semántico, argumental, táctil. ¿Literatura? ¿Vida? ¿Muerte en el laberinto?

La ciega biblioteca del sublime ciego también es un laberinto invertible hecho de ramificaciones o bifurcaciones regresivas que permiten ver el pasado desde la vejez y construir un futuro retrógrado con tiempos recordados para usar las decisiones que fueron erróneas pero útiles ahora para un presente nunca vivido, desprovisto y desnudo. Para un futuro lleno de pasados repetidos. De instantes.

142

En este ciego espacio creado, nada material o visible existe ni acontecimientos transcurren. Tiene dimensiones divinas en las que el divino ciego no quiso o no supo incluir el carácter cíclico del tiempo ni la divisibilidad geométrica, lógica o matemática del espacio. Dimensiones totalmente humanas que dan sentido humano a la vida y a la muerte.

La Torre de Babel

Esta imagen, además de ser uno de los más bellos lienzos pintados en el siglo XVI, representa ejemplarmente las consecuencias del orden. En esas épocas, Amberes inició una fase de desarrollo comercial acelerado que atrajo a una multitud de oportunistas de diversos territorios europeos que se comportaban de acuerdo con las religiones, actitudes sociales y lenguas que les eran propias. Como consecuencia, surgió una sociedad multi-cultural con constantes intercambios de hostilidades y una total ausencia de tolerancia y comprensión entre las desordenadas facciones étnicas. Bruegel, para representar esta caótica situación, utilizó el símbolo de la ciudad bíblica y en 1563 pintó la Torre de Babel.

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



COLLOSAL ARCHITECTURE

MEGA-CITIES AND HYPER-BUILDINGS

Angelique Trachana

The author analyses the tendency towards the creation of mega-cities defining their characteristics and exploring their 'reason'.

THE ANTHROPOLOGICAL SIGNIFICANCE OF THE COLLOSAL

From 'Land Art' to 'Minimal Art'

Eugenio Battisti

The meaning for those who think in an urban way and live the consequences of the colossal in the city and in architecture, is perceived as a sort of aesthetic exaltation. In the face of losing functional and social values, the virtual quality of urbanism, advertisement and scenographic architecture is exalted.

THE WORLD ACCORDING TO GULLIVER

Roberto Fernández

The wild transgression of size will breed in postmodernity the paradigms that could be attributed to the sublime or romantic, two political-aesthetic effects. On the one hand, the macro-merchandising of the 'unique', as an exacerbation of value, and on the other hand, the phantasmagoric monstrousness of the virtual. Translated in architecture the 'more is more' of high tech, of records, and of the neo-baroque aesthetic.

143

COLLOSUS IN TWILIGHT

José Luis Sanz Botey

The author creates a genealogy of skyscrapers up until the last generation of buildings and vertical cities; projects associated with a technological utopia on a backdrop of the millennial dusk of our civilisation.

THE (mechanical) LOGIC OF THE GIANT

Fernando Casqueiro

The article investigates the 'mechanical logic' of the gigantic, concluding with the rule that the architectural type depends on size.

THE CONFUSION OF MONUMENTS

Michel Melot

In the past, monuments gave a message; they referred to memorable events of marked a place of a cult or ceremony. Busts are out of style and inscriptions no longer adorn pediments. Our epoch has other types of monuments, new places for meeting, recognition and cutl. Everything can become a monument at the mercy of circumstances and fashion.

THE HUMAN AND THE SUBLIME CITY

Eduardo Subirats

Making reference to the pictorial work of Hugh Ferriss, such as his literary description of the city of tomorrow in his book “The Metropolis of Tomorrow”, the author emphasises the reality of the modern city under the cultural and social conditions of its transformation.

THE MONUMENTALISATION OF MEMORY

Fernando R. de la Flor

144 Constructing libraries, improvising the new ergonomic dominions for the plurality of multimedia consultants, rehabilitating historical sites, maintaining ‘memory’ sites, using at every moment technological means, these are the declared programmes of our moment in history which is characterised by the disproportionate aims that manifest an urgent desire to open up to all communicative flows even if they be from the past, as if they are crying out for a future for which we have no exact reference.

OPEN FORUM

ARCHITECTURE AND CINEMA

Blade Runner, The Truman Show, and other urban films

Josep M^a Muntaner

During its history, cinema has demonstrated an inexhaustible capacity for making explicit the characteristic of cities in relation to the evolution of the human and social condition, reflecting upon the relationship between vital surroundings and individuals.

REVIEW OF PUBLICATIONS

BLOCAO

Antonio Miranda

Fernando Rodríguez de la Flor, *Blocao*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

THE TENDENCY OF HISTORY

J. L. Y

Antonio Pizza, *The Construction of the Past*, Celeste Editions, Madrid, 200. 183 pages.

THAT WHICH SHOULD NOT BE

J. L. Y

Glandoménico Amendola, *The Postmodern City*, Celeste Editions, Madrid 2000. 379 pages.

REPORT OF EVENTS

LETTER FROM KRAKOW 2000

Principles for the conservation and restoration of built heritage.

POSTSCRIPTUM

QUITTING LIFE: IN THE END THE LABYRINTH

Alberto Portera

A transposition of the idea of immensity into the idea of the labyrinth and chaos examined in parallel: the labyrinth as a construction, and the mental labyrinth.

N.º 1. CIUDAD-UNIVERSIDAD. JUNIO 1994

Locus Universitas. **Antonio F. Alba**. La ciudad del saber como utopía. **Augusto Roa Bastos**. La falta de espíritu en las universidades de hoy. **Klaus Keirich**. Entre orden y desorden. **Jean-Pierre Estrampres**. Metáforas del universo. Modelos de universidad: Institución y espacio. **Roberto Fernández**. Simulacros urbanos en América Latina. Las ciudades del CIAM. **Alberto Sato**. Fragmento e interrupción: el arcaico torso de la arquitectura. **Claudio Vekstein**. Locus Eremus. **Fernando R. de la Flor**. Vanguardia, Media, Metròpoli. **Eduardo Subirats**.

N.º 2. TERRITORIOS Y SIGNOS DE LA METRÒPOLI. MARZO 1995

Metròpolis de oasis oxidados. **Antonio F. Alba**. Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad. **Françoise Choay**. Estrategias metropolitanas. **Angelique Trachana**. Nihilismo y comunidad en el espacio urbano. **Francisco León Florido**. La ciudad escrita. Fragmento sobre una arqueología de la lectura urbana. **Fernando R. de la Flor**. Geografía y lenguaje de las cosas. «La superficie y lo invisible». **Giuseppe Dematteis**. El hombre y la tierra. **Eric Dardel**. La novedad arcaica. **Roberto Fernández**.

N.º 3. HISTORIA Y PROYECTO. SEPTIEMBRE 1995

Monumento y proyecto moderno. **Roberto Fernández**. La metopa y el triglifo. **Antonio Monesteroli**. Patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura. **Antonio F. Alba**. El sentido del proyecto en la cultura moderna. **Manuel J. Martín Hernández**. Investigación histórica y proyecto de restauración. **Antoni González**. Conservación de la ciudad y de la arquitectura del Movimiento Moderno. **Javier Rivera**. La túnica de Venus. Para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea. **Pancho Liernur**. Otras lecturas de las arquitecturas recientes en España. **José M.º Lozano Velasco**.

N.º 4. PAISAJE ARTIFICIAL. MAYO 1996

La ciudad fractal. **Eduardo Subirats**. Construyendo el mundo de mañana. La Exposición Mundial de Nueva York de 1939. **Daniel Canogar**. Transmodernidad e hipermodernidad. Apuntes sobre la vida arcaica en Japón. **Roberto Fernández**. Técnica y nihilismo para una teoría urbana. **Angelique Trachana**. El paisaje artificial en Japón. **Félix Ruiz de la Puerta**. Liberación por ansia e ignorancia. **Kisho Kurokawa**. Velocidad, guerra y vídeo. **Paul Virillio**. El diseño arquitectónico como medida de calidad. **Tomás Maldonado**.

N.º 5. ESPACIO Y GÉNERO. NOVIEMBRE 1996

El espacio del género y el género del espacio. **José Luis Ramírez González**. La construcción cultural de los dominios masculino y femenino. Espacios habitados, lugares no ocupados. **Nuria Fernández Moreno**. Elementos para una historia de las relaciones entre género y praxis ambiental. Itinerarios al paraíso. **Anna Vila y Nardi y Vicente Casals Costa**. Estereotipos femeninos en la pintura. Pálidas y esquirolas. **Carmen Pena López**. Zonificación y diferencias de género. **Constanza Tobío**. Si las mujeres hicieran las casas... **Carmen Gavira**. El carácter femenino de la arquitectura. Poesía y seducción. **Angelique Trachana**. Progreso técnico, cambio de sociedad y desarrollo de los grandes sistemas técnicos. **Renate Mayntz**.

N.º 6. GEOMETRÍAS DE LO ARTIFICIAL. ABRIL 1997

Las pasiones furtivas en la arquitectura de hoy. **Antonio Fernández-Alba**. En nuestros cielos faltos de ideas. **Vittorio Gregotti**. El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad. **Roberto Fernández**. La teoría del diseño y el diseño de la teoría. **José Luis Ramírez**. Teoría y práctica arquitectónica y sus implicaciones semióticas. **Francisco Javier Sánchez Merina**. Las metamorfosis. **Juan Luis Trillo de Leyva**. Proyecto-ruina: utopía-antiutopía. **Luis Fores**. Lo efímero. Proyecto, materia y tiempo. **Ezio Manzini**. Fábrica de expertos. **Eduardo Subirats**.

N.º 7. CIUDAD PÚBLICA-CIUDAD PRIVADA. SEPTIEMBRE 1997

Enseñanzas de la ciudad. **Angelique Trachana**. La ciudad circular como modelo teórico. **Roberto Goycoolea Prado**. Cuadrícula y señas de identidad del patrimonio urbano iberoamericano. **Fernando de Terán**. Ciudad y mercado. Deslocalización frente a dispersión. **José Miguel Prada Poole**. El futuro de la ciudad en la tierra de oro. **Javier Sánchez Merina**. Planos, grados, niveles. **Juan Ramón Jiménez**. Los espacios otros. **Michel Foucault**. Madrid: la refiguración de la aldea. **Antonio Fernández Alba**. Sinfonía urbana: Madrid 1940-1990. Ensayo sobre el ritmo literario del «Movimiento» a «La Movida». **Carmen Gavira**. El Patrimonio en el tiempo. **Marina Waisman**.

N.º 8. LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA. MARZO 1998

La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad. **Francisco León**. Los malos días pasarán. **Eduardo Subirats**. La herencia moderna. **Roberto Goycoolea**. Los nuevos paisajes. La gestión sensible y creativa del caos. **Germán Adell**. La destrucción del concepto de ciudad. Pragmatismo y el discurso del futuro. **Angelique Trachana**. Irrespirable. **Mario Benedetti**. Utopía del fin de la utopía. **Adolfo Sánchez Vázquez**. Mariposa en cenizas desatada. El Espacio de Museo en la ciudad. **Antonio Fernández-Alba**. La sublimación de la arquitectura. Comentarios a la IV Bienal de Arquitectura Española. **R. G.** Puro presente. Imágenes de los tiempos nazis. **Éric Michaud**.

N.º 9. METÁPOLIS. LA CIUDAD VIRTUAL. JULIO 1998

El habitante ético entre la deconstrucción y el pensamiento único. **Valentín Fernández Polanco**. Metápolis. La ciudad deconstruida. **Francisco León**. De la habitabilidad. Relaciones entre ética y literatura en la Ciudad Espejo. **Carlos Muñoz Gutiérrez**. Las aporías de nuestra imagen de la realidad. **Juan M. Feraud**. Berlín 1989: el ocaso posmoderno. **Alicia Olabuenaga**. La Deconstrucción en la estética neobarroca. **Roberto Fernández**. El discurso mural. **Fernando R. de la Flor**. Hijos de Warhol o la Normalización del escándalo. **R. F.** Tríptico velado. Alvar Aalto, 1898-1976. **Antonio Fernández Alba**. Alvar Aalto. El cálido viento del Norte. **José Laborda Yneva**. Cascadas, manantiales y goteos. **Antonio Miranda**.

N.º 10. EL EFECTO DE LA GLOBALIZACIÓN. JULIO 1999

Escenarios posurbanos. **Roberto Fernández**. Globalización y nacionalismos. **Joaquín Bosque Maurel**. La ciudad del pensamiento único. **Paloma Olmedo**. La república despojada. **Régis Debray**. Ciudad y democracia en la sociedad telemática. **Roberto Goycoolea**. Aporías de la posmodernidad. **Angelique Trachana**. Siracusa. **César Antonio Molina**. Materia y memoria. Recordando a Carlos Fernández Casado. **Antonio Fernández-Alba**. La maldición de las torres. **Vicente Verdú**. Presencia de una ausencia. La dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica de la edad moderna. **Fernando R. de la Flor**. Las constantes de la tradición en el pensamiento estético posvanguardista. **Francisco León**. El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras. **Javier Rivera Blanco**.

N.º 11. ARQUITECTURA Y MASSMEDIA. MAYO 1999

La arquitectura frente a la Doxa. **Antonio Miranda**. *Theatrum mundi*. **Eduardo Subirats**. La construcción del simulacro. Del espacio de la medida al espacio del relato. **Roberto Fernández**. La arquitectura en la era de los media. **Polyxeni Mantzou**. Berlin-potsdamer platz. Estrategias urbanas en la Metrópoli neoliberal. **Carlos García Vázquez**. El reino de la delación óptica. **Paul Virillo**. Manifiesto de la anti-arquitectura. **Alfonso Muñoz Cosme**. Arquitectura, saber y poder. **Entrevista con Michel Foucault**. Cartografías del tiempo. Notas sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas. **R. F.**

N.º 12. LA CIUDAD Y LAS PALABRAS. SEPTIEMBRE 1999

La construcción de la ciudad como lógica y como retórica. **José Luis Ramírez**. La construcción de espacios de racionalidad. **Valentín Fernández Polanco**. Los lenguajes de las ciudades. **Livio Sacchi**. La ciudad y sus metáforas. **Juan de la Haba**. De la ciudad de Dios a la ciudad virtual. **Concha Fernández Martorell**. La angustia del origen. **Georges Teyssot**. La ciudad como teatro poético-político. **Fernando R. de la Flor**. Espacios, formas, imágenes... ideas, lenguaje, palabras... **José Luis Sanz Botey**. Las palabras de la calle. **C. Gavira**, **A. Aparicio**, **L. Galiana**, **A. Fernández**. El hipermercado y la desintegración. **Jean Baudrillard**. Selva de fábula. **J. A. González Iglesias**. Arquitectura: nexos de teoría e historia. **Roberto Fernández**. Globalización y cultura histórica. **Eduardo Subirats**.

N.º 13. EL FINAL DE UNA ILUSIÓN.

CIUDAD, ARQUITECTURA E INGENIERÍA ANTE EL PRÓXIMO MILENIO. DICIEMBRE 1999

Relato metropolitano. **Antonio Fernández-Alba**. La ciudad del fin del mundo. **Eduardo Subirats**. la realidad como ilusión. Comunicación y ciudad virtual. **Francisco León**. «La sociedad Internet». Una falsa promesa. **Dominique Wolton**. El paisaje y el príncipe. **Antonio Miranda**. Proyectando el siglo XXI. **Roberto Fernández**. Guggenheim. Imagen y valor. **José Laborda Yneva**. La estructura resistente en la arquitectura actual. **Javier Manterola Armisén**. Mitos y fábulas del siglo. **Angelique Trachana**. Campo de mayo. **Guillermo Carnero**. El futuro imperfecto. China urbana y el fracaso de su occidentalización. **R. F.** Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura. **Roberto Goycoolea**. Bauhaus. Geometrías del recuerdo. **AFA**. Arquitecturas para el próximo milenio. A propósito de la V Bienal de la Arquitectura Española. **Alfonso Muñoz Cosme**. Eduardo Torroja. Un siglo. **AFA**. ¿Y si la geografía no fuese más que la historia de un exilio? **Claude Raffestin**.

N.º 14. ESPACIOS LÚDICOS.

Arquitectura de la ilusión, **José Luis Sanz Botey**. La fiesta falsificada, **Antonio Miranda**. La ciudad recreada. Los espacios lúdicos de los jóvenes, **Carles Feixas**. Patrones del ocio y espacios lúdicos de hoy, **Polixeni Mantzou**. Juegos virtuales. Identidad y subversión, **Carlos Muñoz**. El esfuerzo del ser, **Valentín Fernández Polanco**. Lecturas del Bosco, **Fernando R. de la Flor**. Nuevas tendencias en el sistema de ciudades europeas, **Juan Jesús Traperó**. Arquitectura y enseñanza hacia el nuevo milenio: incógnitas y esperanzas, **Roberto Segre**.

N.º 15. DOMUS DIGITAL.

Asaltos premeditados, **Juan Miguel Hernández de León**. Hábitat metropolitano, **Angelique Trachana**. La revolución tecnológica y casa del futuro ©, **José Félix Tezanos** y **Julio Bordas**. Pro domo analógica, **Francisco León Florido**. Mujer, redes y hogar, **Carmen Gavira**. Habitando las raíces bebedoras. La casa de la cascada, **Antonio Fernández Alba**. Informe desde el paraíso. La casa del poeta, **Zbigniew Herbert**. Educación digital, **Concha Fernández Martonell**. Idea de la casa, **José Laborda Yneva**. Tensión y razón. Conocer la ciudad, **A. F. A.** Madrid Metrópoli emergente del siglo XXI. Arquitectura de la crítica, **José Luis Sanz Botey**. Mapa de climas sobre la situación dispersa del arte español contemporáneo, **Fernando Castro Flórez**. Luis Moya. Recuerdo de un magisterio, **J. L. Y.** La arquitectura de la ilusión II. Espacio y simulacro, **J. L. S. B.** Pensar lo técnico que piensa, **Roberto Fernández**.

N.º 16. ECOLOGÍA DEL AMBIENTE ARTIFICIAL.

Crítica ambiental y nueva agenda de gestión de ciudades, **Roberto Fernández**. De la crisis global al impacto local, **Luis Miguel**. Ecología del ambiente artificial, **Angelique Trachana**. Artefactos de los nuevos sistemas urbanos, **Carlos Hernández Pezzi**. Ciudades y crisis de civilización, **José Manuel Naredo**. Algunos fetiches del ecologismo profundo, **Felipe Colabidas**. Nuevas técnicas, nuevas formas, **Julio Martínez Calzón**. La derrota permanente, **Antonio Miranda**. Al norte del futuro, **Antonio Fernández-Alba**. Breve tratado del paisaje, **Carmen Gavira**. El ojo del pensamiento, **Javier Maderuelo**. Ilusiones ópticas, **Roberto Fernández**. De-Fence Manual, **Polyxeni Mantzou**. Alberto Sartoris y España, **Antonio Bonet Correa**. Ciudad, comunicaciones y globalización, **Eduardo Subirats**.



HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 17 DE ASTRAGALO

Angelique Trachana, arquitecto, profesora de la Universidad de Alcalá.

Eugenio Battisti, historiador del Arte.

Roberto Fernández, arquitecto, profesor de la Universidad de Buenos Aires y Mar de Plata.

José Luis Sanz Botey, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Fernando Casqueiro, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

Michel Melot, historiador y ensayista.

Eduardo Subirats, escritor, profesor de la New York University.

Fernando Rodríguez de la Flor, profesor de Literatura de la Universidad de Salamanca.

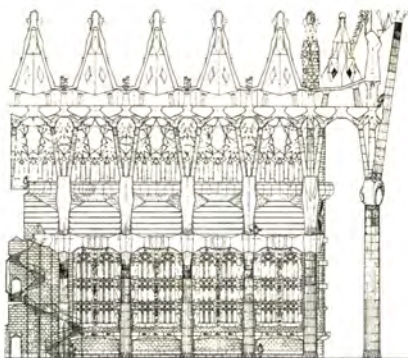
Josep M^a Muntaner, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Antonio Miranda, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

José Laborda Yneva, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Alberto Portera, profesor de Neurología de la Universidad Complutense de Madrid y académico de la Real Academia Nacional de Medicina.

- La REVISTA ASTRÁGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Su información puede ser difundida citando su procedencia, a excepción de los trabajos señalados con el copyright © del autor.



REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

CONSEJO DE DIRECCIÓN:
ANTONIO E. ALBA/ROBERTO FERNÁNDEZ/JAVIER RIVERA

ARQUITECTURA DE LO COLOSAL

Angelique Trachana

Magaciudades e hyperedificios

Eugenio Battisti

El significado antropológico de lo colosal

Roberto Fernández

El mundo según Gulliver

José Luis Sanz Botey

Colosos en crepúsculo

Fernando Casqueiro

La lógica (mecánica) de lo gigante

Michel Melot

La confusión de los monumentos

Eduardo Subirats

El hombre y la ciudad sublime

Fernando Rodríguez de la Flor

La monumentalización de la memoria

FORO ABIERTO

Josep M.ª Muntaner

Arquitectura y cine

RESEÑAS

Antonio Miranda

Blocao

José Laborda Yneva

La tendencia de la historia

José Laborda Yneva

Lo que no debe ser

RELATOS

Carta de Cracovia 2000

Principios para la conservación y restauración
del patrimonio construido.

POSTFOLIO

Alberto Portera

Dejar de vivir: al final en el laberinto



DISTRIBUYE CELESTE

1.450 Ptas.

